

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PARA UNA ONTOLOGÍA DEL RELATO DE
FICCIÓN A PARTIR DEL CONCEPTO
DE MIMESIS

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN FILOSOFÍA PRESENTA:

MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO

ASESORA: DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO
DOCTORA EN FILOSOFÍA



ENERO DE 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| PRIMERA PARTE. LA RE-PRESENTACIÓN. APARICIÓN LÚDICA: JUEGO DEL ARTE Y JUEGO DEL LENGUAJE. | |
| Capítulo I | |
| La crítica a la conciencia estética..... | 17 |
| Capítulo II | |
| El juego del arte y del lenguaje..... | 29 |
| Capítulo III | |
| La re-presentación, la mimesis..... | 54 |
| Capítulo IV | |
| Palabra y texto..... | 72 |
| | |
| SEGUNDA PARTE. LA MIMESIS. APARICIÓN MUNDANA: ENTRE MUNDOS, EL TEXTO. | |
| Capítulo I | |
| EL relato y la ficción..... | 103 |
| 1.1. Muestra de una perspectiva fenomenológica..... | 107 |
| 1.2. Muestra de una perspectiva desde la teoría de la recepción..... | 123 |
| 1.3. Muestra de una perspectiva narratológica..... | 145 |
| 1.4. Muestra de una perspectiva estructuralista..... | 169 |
| Capítulo II | |
| Hermenéutica y relato de ficción..... | 190 |
| 2.1. La triple mimesis..... | 222 |
| A modo de conclusión: | |
| Hacia un referente analógico para el relato de ficción..... | 265 |
| Bibliografía..... | 281 |

Todo puede suceder, porque nadie sabe nada,
porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella,
porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y
concluso, y porque la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés:
nuestros sueños, nuestras esperanzas pueden crearla

María Zambrano

Estamos ante una mímica que no imita nada, ante, si se puede decir,
un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene,
nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple.
Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a
nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo.
En ese speculum sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente
una diferencia, una diada, puesto que hay mimo y fantasma.
Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia
sin referente, sin unidad primera o última,
fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante,
sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia.

Jacques Derrida

INTRODUCCIÓN

El llamado “giro lingüístico” de la filosofía contemporánea ha puesto el lenguaje en el centro de la discusión de una manera tan radical que quizás sea posible hablar de un tercer momento en la historia de la filosofía, siendo el primero aquel en el que el eje o centro de los sistemas filosóficos se hallaba en el Ser (filosofía clásica), y el segundo en el sujeto (filosofía moderna). Digo solamente “quizás”, sin afirmarlo tajantemente, porque difícilmente el lenguaje ocupa hoy en día el lugar que como fundamento ocuparon el Ser en su momento y posteriormente el sujeto.

En todo caso, el lenguaje se presenta en la actualidad como el gran consenso filosófico. Se trata, pues, de pensar el lenguaje. Mas ahí termina el consenso, ya que se ha abierto una multiplicidad de perspectivas para pensarlo; perspectivas, además, divergentes en todos los sentidos. Difieren en su comprensión del lenguaje, presentándolo ya sea como instrumento, ya sea como medio de realización de la comprensión, ya sea como síntesis de ambas posiciones, *i.e.*, la instrumentalista y la de la ontologización del lenguaje.¹ Demasiado simple sería sostener que la primera corresponde a la filosofía analítica y la segunda a la continental, antes bien, ha ocurrido un entrecruzamiento entre las posiciones.

Las perspectivas difieren, también, en la manera de abordarlo, desde el signo, la palabra, la frase, el discurso, el texto, el diálogo o desde el lenguaje mismo. El fin que acompaña a las disertaciones sobre el lenguaje es también divergente, desde la intención de lograr mayor univocidad (en todo caso, menor multivocidad), hasta la de explicitar el sistema de la lengua; desde la presentación de las estructuras del texto, hasta la presentación de la historicidad inherente al texto; sin dejar de lado, por supuesto, aquella que ve en el lenguaje el modo de ser del mundo y de nosotros mismos.

En este amplio abanico de posiciones, la hermenéutica filosófica ocupa un lugar fundamental, en tanto principal representante de la corriente que ve en el lenguaje una función particularmente ontológica, y que, por ende, defiende que el lenguaje no es sólo

¹ Cf. Martin Kusch, *Language as Calculus vs. Language as Universal Medium: A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer*, donde el autor lleva a cabo un análisis de estas dos corrientes.

el modo de ser del mundo y de nosotros mismos, sino que además el ser se manifiesta como lenguaje. El enigma que representa el lenguaje es, a su vez, el enigma de la existencia y del ser, de modo tal que preguntar por el lenguaje es preguntar directamente por nosotros, por nuestra apertura al ser y por nuestra experiencia del mundo.

De ese modo, para la hermenéutica el lenguaje no es primordialmente un instrumento de conocimiento ni el modo de proceder de la conciencia teórica², el lenguaje es el todo en el que se desarrolla la existencia en tanto que existencia.

Esta ontologización del lenguaje encuentra su primer momento en la filosofía del Heidegger de *Ser y tiempo* y de *Hermenéutica de la facticidad*, donde, como Gadamer señala en *Verdad y método*, se lleva a cabo la transformación de la fenomenología en hermenéutica. Sin embargo, es particularmente el Heidegger posterior a la *Kehre* el que sostiene una profunda relación entre ser y lenguaje. El segundo momento —que constituye tal cual la emergencia de la hermenéutica filosófica como una de las principales corrientes de la segunda mitad del siglo XX— lo representa la filosofía de Gadamer, quien en *Verdad y método* anuncia en la ya célebre frase que: “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”.³

Para la hermenéutica preguntar por el lenguaje es una pregunta ontológica y esto abre un doble camino. Por un lado, en relación con el ser, puesto que si el ser se manifiesta como lenguaje, acceder al lenguaje es acceder simultáneamente a las manifestaciones históricas del ser y al ser como historicidad y como tiempo. La experiencia del ser ha de encontrarse en sus múltiples manifestaciones lingüísticas, porque —como señala Aristóteles— el ser se dice de muchas maneras. Por otro lado, en relación con el mundo y con nosotros. Esto implica un giro radical en la filosofía, porque si para la modernidad la pregunta por el mundo y por nosotros se respondía desde el conocimiento, hasta convertir al mundo en un objeto de conocimiento y a nosotros en sujeto de conocimiento,⁴ dicha pregunta intentará ahora ser respondida ya no desde la teoría del conocimiento, sino desde la ontología, de modo tal que no seremos ya esa cosa que

² Cf. Paul Ricœur, “Herméneutique et critique des idéologies”, en *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, donde el autor discute la “ontologización” que sufre la hermenéutica a manos de Heidegger y Gadamer, frente a su anterior vertiente epistemológica, encabezada por Dilthey.

³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 587.

No es mi intención hacer aquí un recorrido por la historia de la hermenéutica. Basta con señalar el momento del surgimiento de la ontologización del lenguaje, horizonte principal de reflexión de esta investigación. Para una historia de la hermenéutica, cf. Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica*.

⁴ Cf. Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*.

conoce (la *res cogitans* cartesiana), sino ese ente que es ontológicamente apertura al ser. Así, si el ser se manifiesta como lenguaje, entonces nosotros seremos lenguaje y seremos en el lenguaje⁵, y el mundo será sus representaciones lingüísticas⁶ (el lenguaje es el espectro que todo lo cubre y que todo lo abarca).

Hasta este momento la consideración sobre el lenguaje se realiza en un nivel exclusivamente ontológico, y esto quiere decir que no hay una diferenciación en términos ónticos, por ejemplo, entre lenguas o entre manifestaciones lingüísticas. El lenguaje, entendido ontológicamente, no es exclusivamente la verbalización, no es, pues, sólo palabra escrita o fonada, sino que también incluye al lenguaje pictórico, musical... Incluso el silencio es un modo de manifestación del lenguaje. De esa manera, el lenguaje es el modo en que se constituye nuestra experiencia, la cual, sobra decirlo, es una experiencia lingüística del mundo, en la medida en que éste se presenta ya siempre como plexo de sentidos, como significaciones acuñadas históricamente y no como objetos puros a los cuales, por un acto de la conciencia, se les añadiera posteriormente el sentido. El modo como estamos en el mundo es en el modo del lenguaje, nos relacionamos con la cosas y unos con otros lingüísticamente. Por eso, para la hermenéutica gadameriana, el lenguaje es lo más familiar, es la propia casa. El lenguaje es la patria, según la conocida metáfora de Gadamer. Si nos encontramos ya siempre en medio del lenguaje (transformación lingüística del estado-de-yecto ejecutada por la hermenéutica), cualquier preguntar y cualquier responder por algo o por alguien será llevado a cabo en términos lingüísticos; se trata de un movimiento del lenguaje sobre el lenguaje mismo, porque el preguntar es lenguaje, la cosa interpelada es lenguaje y la comprensión de la cosa es también lenguaje.

Es claro, entonces, que la pregunta fundamental es la pregunta por el lenguaje, lo más cercano, lo más propio que, sin embargo, se nos presenta como un enigma, como lo oculto que se resiste a ser desocultado, las "tinieblas del lenguaje", ha dicho Gadamer.

⁵ Sobre esto Heidegger apunta que: "Suele decirse que el hombre posee el habla [el lenguaje] por naturaleza. La enseñanza tradicional postula que el hombre, a diferencia de la planta y del animal, es el ser viviente capaz de habla. Esta frase no quiere decir solamente que el hombre, además de otras facultades, posee también la de hablar. Quiere decir, que solamente el habla capacita al hombre ser aquel ser viviente que, en tanto que hombre, es. El hombre es hombre en tanto que hablante." (*De camino al habla*, p. 11). En el mismo sentido se expresa Gadamer: "El lenguaje no es sólo una de las dotaciones de que está pertrechado el hombre tal como está en el mundo, sino que en él se basa y se representa el que los hombres simplemente tengan mundo." (*Verdad y método*, p. 531).

⁶ Dice Gadamer al respecto: "lo que el mundo es no es nada distinto de las acepciones en las que se ofrece" (*Verdad y método*, p. 536).

¿Qué quiere decir preguntar por el lenguaje? ¿Desde dónde hemos de asirlo? No hay lugar no lingüístico desde el cual preguntar por el lenguaje, se trata de un círculo consumado. Desde el lenguaje preguntamos entonces por el lenguaje, ¿qué es esa cosa en la que nos movemos y en la que somos? La *phrónesis* y el *sensus communis* pueden servir de guía en el camino que abre la pregunta. La crítica nietzscheano-heideggeriana a las pretensiones científicas de la filosofía nos guarda de precipitarnos en esa dirección.

El lenguaje no es el sistema de la lengua ni mucho menos las relaciones en el cuadrado semiótico greimasiano, no es la suma de palabras sueltas en el diccionario, el lenguaje es más bien una experiencia, una experiencia cotidiana e innegable en la que vamos siendo. ¿No será entonces necesario comenzar a preguntar por la cotidiana existencia? Esa es la vía corta de Heidegger, según la ha calificado Ricœur, que se desarrolla, sobre todo, en *Ser y tiempo*. Preguntar por el modo de ser del ser-ahí en la cotidianidad de término medio para encontrar allí el lenguaje como un existencial. Ése es un camino posible.

También está ya abierto el camino en el que al preguntar por el ser, se halla el lenguaje como manifestación del ser. Otra posibilidad más consiste en invertir el camino, preguntar directamente por el lenguaje para ahí hallar al ser, al mundo y a nosotros en la existencia cotidiana o más allá de ésta. Ésa es la vía larga emprendida por Ricœur, que sitúa a la ontología como culminación del proceso, Heidegger y Gadamer la sitúan como el punto de partida.

Tomaré el camino largo de Ricœur para preguntar por el lenguaje. Falta aún una decisión, preguntar por el lenguaje desde el nivel ontológico o bien desde el nivel óntico. Si el lenguaje indiferenciado ontológicamente tiene una función ontológica primordial, la tiene también diferenciado ónticamente. La cuestión radica en el siguiente punto. El lenguaje actúa como espejo del mundo y de nosotros, a eso se refiere Gadamer con la "estructura especulativa del lenguaje" al derivar "especulativo" de *speculum*-espejo. Por ejemplo, si el lenguaje es histórico y finito, el mundo y nosotros también.

Sabemos ya que al preguntar por el lenguaje preguntamos también por nosotros y por el mundo, ¿qué sucede si en vez de preguntar por el lenguaje indiferenciado ontológicamente, preguntamos por sus diferenciaciones ónticas? Este espejo se diversifica en múltiples reflejos, cada manifestación lingüística reflejará una visión del mundo y un modo de estar en el mundo. Es indudable que el mundo no se desoculta igual desde el lenguaje científico que desde el lenguaje poético, y lo mismo sucede con

nosotros, podemos ser desocultados como impulsos eléctricos o como alma de profundidad insondable. Una hermenéutica que piense el lenguaje del mito revelará visiones del mundo y de nosotros diferentes a las de una hermenéutica que piense el lenguaje cotidiano. Por supuesto que esta diversificación opera no sólo así, también lo hace en sentido histórico, cultural, etc., así como en manifestaciones lingüísticas distintas a las verbalizadas.

De la multiplicidad de manifestaciones lingüísticas elegiré exclusivamente una: el relato de ficción. Más que ensayar una justificación de la elección (que no sería más que la búsqueda de un matiz teórico para ocultar el juicio de gusto que se esconde detrás de este tipo de elecciones), intentaré mostrar las posibilidades ontológicas que se despliegan en el relato de ficción. Por relato entiendo de primera instancia: “*la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*”⁷ y por relato de ficción, siguiendo a Ricœur, entiendo además de lo anterior una obra literaria expresada en términos narrativos y que excluye la poesía lírica y el drama.

Preguntar por el relato de ficción implica justificar el porqué elegir la perspectiva del arte.

La filosofía históricamente ha creado una división, por momentos antagónica, entre el arte y la ciencia. Arte y ciencia representan dos modelos de creación y descubrimiento de la realidad (la dialéctica creación-descubrimiento es expresión de Ricœur) que han operado con sus propias reglas y con distintos fines. El surgimiento de la filosofía y su autopostulación como *episteme* implicó un exilio de las artes del reino de la verdad, condenándolas a “vivir en los arrabales”, en expresión de María Zambrano. La filosofía necesitaba diferenciarse del discurso poético y afirmar su autonomía y soberanía, para ello expulsó a los poetas de la república, devaluó el arte ontológicamente (a triple distancia del Ser, sentenciaba ya Platón) y epistémicamente, a lo sumo le reconoció verosimilitud, pero no verdad (como lo hace Aristóteles).⁸

El saber, el único saber, sería la filosofía, la ciencia. El sabio, el virtuoso, el feliz sería el filósofo. Nada estaría más cerca del Ser que la filosofía, las artes serían las puras sombras, las apariencias, el devenir, lo telúrico y la locura (inspirada por las Musas). El arte, particularmente la poesía, sería la expresión de sentimientos, pasiones y apetitos:

⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 10.

⁸ Para una discusión de las relaciones entre filosofía y poesía, cf. María Zambrano, *Filosofía y poesía*.

“la poesía [...] Ciertamente es inmoral. Es inmoral como la carne misma.”⁹ La filosofía prístina, aséptica, solar, luminosa luz de la razón se elevaría de este sepulcro hacia aquel reino sin devenir, sin finitud y sin muerte, todo colmado de Ser.¹⁰

Durante siglos ocupó la filosofía tal lugar privilegiado y reinó sobre Occidente sin conocer rival. El reino habría de culminar. El surgimiento de las ciencias modernas representaría para la filosofía la pérdida del baremo de la verdad y del discurso verdadero, ella no decidiría más qué era verdad y qué era mentira. El camino fraguado por la filosofía iba a ser recorrido por las ciencias con mayor seguridad y certeza. ¿Qué ha de hacer la filosofía, convertida en castillo de naipes y en arena de debates, frente al avance certero de la física y las matemáticas?, se preguntaba Kant en la *Crítica de la razón pura*. Emulación del método científico; si la emulación fracasa, entonces hay que crear un método propio de las ciencias del espíritu, pero tan válido como el de las ciencias naturales, decía Dilthey un siglo después.¹¹

Finalmente no fue ni la emulación ni la pregunta por el método, como único medio para acceder a la verdad, el medio que encontraría la filosofía para redignificarse. Tendría que sacudirse toda y golpearse con el martillo nietzscheano, golpear tan fuerte que hiciera cimbrar los pilares del conocimiento, que hiciera cimbrar a la misma razón y sus certezas. Todo se desmorona. Nietzsche duda mejor que Descartes (así lo dice en *Voluntad de poder*); duda incluso de la razón, de la ciencia, de la verdad, de la certeza: se anuncia, en un frenesí menádico (el hombre frenético del parágrafo 125 de *La gaja ciencia*) la muerte de Dios.

Si la Tierra había perdido su Sol, ¿qué legitima a la ciencia como el parámetro único y último de la verdad y el conocimiento?, ¿qué legitima al sujeto moderno y su immaculada razón? (La risa del superhombre se escucha como eco de estas preguntas, ser ríe de la nostalgia del fundamento último expresada en el ansia de legitimación).

Ha surgido la crisis de la razón y con ella ha caído el paradigma de la ciencia. Ha habido siempre algo que ha escapado a la seducción de la ciencia y de la razón instrumental y que ésta no pudo apresar, ni calcular, ni predecir, ni reducir a objeto de conocimiento: el arte.

⁹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 46.

¹⁰ Sobre la relación que la filosofía ha establecido con la finitud, cf. Greta Rivara, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*.

¹¹ Cf. María Zambrano, “La actitud filosófica”, en Ma. Fernanda Santiago (ed.) *La llama sobre el agua. María Zambrano-Ramón Pérez Carrió*, donde Zambrano analiza la relación entre la filosofía y las ciencias modernas para concluir que la filosofía sintió indignidad y vergüenza al compararse con aquéllas, y que justo lo que debía hacer era transformar su actitud.

La filosofía voltea a ver el arte y su verdad que no se deja aprehender en conceptos (como Hegel hubiera querido). Se transforma, así, el paradigma científico en paradigma estético. Sea, pues, la transformación: Hegel y su “grandiosa” estética (en palabras de Gadamer) que reconoce el arte en su historicidad y su verdad como manifestación del espíritu, el movimiento romántico (o revolución romántica en términos de Isaiah Berlin) y su exaltación de la poesía como forma íntima de conocimiento del alma; Nietzsche y sus instintos artísticos —Apolo y Dionisos— y el poder del ser humano como ente primordialmente creador que revela Zarathustra y la voluntad de poder como arte; Heidegger y su habitar poéticamente en esta tierra para hacerla nuestra morada, el lenguaje como casa del ser, siendo que todo arte es poesía y toda poesía es lenguaje, la obra de arte como sitio de acaecer de la verdad; Marx y la escuela de Frankfurt que enarbolan el arte como resistencia y crítica frente al capitalismo, que ven en el arte un poder de emancipación; Gadamer y su recuperación de la pregunta por la verdad del arte como punto inicial para la fundación de la hermenéutica filosófica, la experiencia del arte como modelo de la experiencia hermenéutica; María Zambrano y su razón poética que es tanto crítica como recuperadora de la tradición racionalista, razón poética como reconocimiento del profundo conocimiento que se encuentra en el arte, particularmente en la literatura; Ricoeur y su defensa del poder ontológico de la metáfora y del relato de ficción, más la postulación de la configuración de la identidad personal a partir de la narración, la identidad narrativa.

El paradigma estético ha implicado para la filosofía, no sólo la recuperación del *status* ontológico del arte y de su verdad, sino también la búsqueda en las manifestaciones artísticas de un conocimiento distinto al de la ciencia. Porque no sólo hemos sido sujetos de conocimiento, también hemos sido creadores de sueños y esperanzas que han sido plasmados con toda su fuerza en el arte.

El arte se ha convertido, así, en una de las vías privilegiadas para que la filosofía transite tras la crisis de la razón. Esta vía le ha permitido a la filosofía re-pensarse y también re-fundarse. Gadamer sentencia que la hermenéutica ha de hacer justicia a la experiencia del arte, pues la obra de arte se ha convertido en un paradigma del pensar contemporáneo. ¿Qué hay en la obra que le permite ejecutar tal papel? En la experiencia del arte “se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica”.¹² Esta afirmación de Gadamer implica una radical

¹² Gadamer, *Verdad y método*, p. 24.

crítica a la idea moderna de método como único acceso a una verdad pensada, además, en términos de adecuación.

Esta afirmación se convierte, asimismo, en una alerta para el pensar, en la medida en que el camino recorrido por la filosofía moderna y su idea de razón dejaba de lado uno de los ámbitos en los que más originariamente nos hemos expresado y hallado. El pensar debe pensar el arte, tal parece ser la consigna; para lograrlo el pensar ha de transformarse y abarcar aquellos ámbitos que habían permanecido en los “márgenes de la filosofía”.

El llamado a demorarse en la obra de arte no es sólo la alerta surgida con la crisis de la razón (alerta a la que se unió en una labor nietzscheano-foucaultinana la reflexión sobre la locura y la clínica, la sexualidad, el cuerpo..., es decir, aquello que había permanecido en el desván del pensar filosófico racionalista), es también encontrar en el arte un modo de ser que ha funcionado como *analogon* al modo de ser del ser. En tal sentido acaece la ontologización de la estética, donde el arte —o el fenómeno estético— se corresponde con el modo de ser del ser, al menos así funciona para el Nietzsche de la *Voluntad de poder*, el Heidegger posterior a la *Kehre* y Gadamer. Y esto ha logrado ubicar al arte en el centro de la discusión.

Por otra parte, el reconocimiento de la verdad que se expresa en el arte ha implicado (además de la citada necesidad para el pensar de repensarse) la vuelta a manifestaciones artísticas concretas, con el fin de desocultar la verdad que allí acontece. Tal vuelta a manifestaciones artísticas concretas puede pasar por dos niveles. El primero consiste en la elaboración de un marco teórico para un arte en particular, el segundo consiste en la interpretación de una o varias obras singulares para extraer de ahí un conocimiento concreto.

Con respecto al segundo nivel de análisis del arte, es posible citar como ejemplos la interpretación de Heidegger de ciertos poemas de Hölderlin y el cuadro de Van Gogh, la de Zambrano de *Misericordia* de Galdós y la de Ricœur de *La montaña mágica*, *La señora Dalloway* y *En busca del tiempo perdido*; por nombrar sólo algunas de las filosofías que han buscado y encontrado en las obras de arte conocimientos y experiencias (del ser, de la humana existencia y del tiempo) que se encuentran expresadas sólo ahí, en la obra de arte.

Esta investigación pretende desarrollarse en el primer nivel mencionado, esto es, en la elaboración de un marco teórico para un arte en particular, en este caso el relato de ficción.

Es claro que dentro de la estética la literatura ha ocupado un lugar privilegiado a lo largo de la historia. Mas este privilegio se refiere a la presencia constante que la literatura ha tenido en la reflexión filosófica, presencia que no necesariamente se traduce en la ponderación de las características de la literatura. Esta presencia la podemos encontrar desde Platón y sus innumerables menciones a los poetas, hasta Aristóteles y su estudio sobre la tragedia, desde Kant y su exaltación de la poesía, hasta Nietzsche con la suya de la tragedia.

Del mismo modo, en Heidegger encontramos una constante reflexión con respecto a la literatura. Y si bien es cierto que Gadamer en *Verdad y método* pasa revista a casi todas las artes, el Gadamer posterior pondrá claramente el acento en la literatura; el enfoque de Ricœur es desde siempre cargado hacia la literatura y Zambrano postula a la narración como una necesidad ontológica. Por supuesto que este sesgo hacia la literatura ha sido en detrimento de las demás artes, quizás con excepción de la pintura; pero la literatura, al ser la más conceptual de todas las artes es, justo por ello, la más cercana a la filosofía, tan cercana que incluso la relación entre filosofía y literatura puede convertirse en un hilo conductor para narrar la historia de la filosofía como lo hace Zambrano en *Filosofía y poesía*.

Dentro del universo literario, la narrativa adquiere un lugar particular en el pensamiento de Zambrano, primero y después de Ricœur. Ambos encuentran en la narración una necesidad ontológica que quizás no aparece del todo en la poesía lírica, la cual es, para Zambrano, la confesión de las entrañas, un saber del alma. Frente a la poesía, la narración aparece como la necesidad ontológica de hacernos una vida, una vida histórica que se desarrolla en el suceder temporal que se da como el encadenamiento de acciones que acontecen en el tiempo. Somos, así, ese ente que se desarrolla narrándose y como narración, ahí está la identidad narrativa propuesta por Ricœur.

Narrar, tanto para Zambrano como para Ricœur, es esa necesidad ontológica de forjarnos un ser, de darnos un segundo nacimiento, necesidad que va desde la narrativización primaria de la psique que se revela en lo onírico, hasta su estructuración en las obras de arte literarias, pasando, claro está, por el mito y la historia (como el relato de sucesos acontecidos).¹³

¹³ Frente al relato histórico, el de ficción encuentra su preeminencia en la medida en que narra lo posible (como decía Aristóteles, la tragedia representa tanto lo que ha sucedido como lo que podría suceder), también lo deseable, de modo tal que no se ve limitado por la facticidad. Como bien señala Ricœur, las pretensiones de verdad del relato de ficción son diferentes del histórico,

Planteado este horizonte, queda por preguntar qué es el relato de ficción. Pero más que preguntar "qué es", habría que preguntar por su modo de ser, ya que no nos encontramos frente a un objeto dado, ni definible definitivamente, ni estático. No se trata, pues, de elaborar un sistema acrónico que dé cuenta de las estructuras presentes (al menos como pretensión) en todo relato de ficción. Frente a esta posibilidad, tampoco se trata de seguir el otro extremo, es decir, abordar el relato de ficción desde la multiplicidad de obras singulares agrupadas en una dudosa línea histórica. Ya Jauß ha mostrado los límites de una postura sincrónico-acrónica y de una excesivamente historicista.¹⁴

Preguntar por el modo de ser del relato de ficción conduce a una ontología de corte gadameriano (la ontología de la obra de arte que desarrolla en *Verdad y método*), donde se trata de preguntar por la obra como un suceder o un acontecer, y no como una estructura fija, sino en todo caso como una experiencia.

¿Cuál es el modo de ser, el modo en el que acaece y aparece el relato de ficción? El concepto de mimesis será el hilo conductor para responder provisionalmente a esta pregunta. Provisionalmente porque la hermenéutica no es ni quiere ser un saber que se afirme perentoriamente como la verdad del conocimiento consumado. Es, antes bien, un esbozo fragmentado que se quiere una posibilidad entre otras muchas posibles, porque los hilos conductores, las perspectivas, como bien señala Nietzsche, determinan el resultado de la experiencia del pensar. La perspectiva de la mimesis es una entre otras muchas; así, no se trata sino de una ontología posible y ya siempre inconclusa, inacabada como nuestra condición.

La mimesis como hilo conductor para construir una ontología del relato de ficción tiene la virtud de ser un concepto que permite la vinculación del texto con la lectura y con el mundo, de modo tal que permite crear un punto medio entre dos extremos, siendo el primero aquel que ve el texto como ilusión autorreferente y el segundo como copia o imitación de una realidad dada. El concepto de mimesis permite al texto nombrar el mundo y redescribirlo, de modo tal que vincula al lector tanto con el mundo de ficción que abre la obra, como con el mundo de la praxis anterior y posterior al texto.

Tal vinculación resulta de la mayor importancia para una estética que quiere pensar la incidencia del texto en el mundo de la praxis, incidencia que se relaciona directamente

que pretende narrar, en palabras de Ranke, *wie es eigentlich war*. El ámbito de la ficción, al abrir el mundo del "como si", se revela como ilimitado.

¹⁴ Cf. Hans Robert Jauß, "Literary History as a Challenge to Literary Theory" en *Toward an Aesthetic of Reception*.

con la recuperación del *status* ontológico y epistémico del arte, puesto que si el texto es solamente el paseo por un mundo imaginado o los sentidos creados por juegos de palabras sin referente alguno, entonces el texto quedará aislado del mundo de la praxis, en un reino estético —autónomo y que, por ende, no tiene que medirse ni con la moral ni con la teoría del conocimiento, hazaña ejecutada por Kant en la *Crítica del juicio*, donde logra independizar al juicio de gusto de la moral y del entendimiento— autosuficiente pero también autorreferente, como señala la crítica gadameriana a la “conciencia estética”.¹⁵

La recuperación del *status* ontológico y epistémico requiere de la incorporación del texto al mundo, para que sea un poder de transformación y creación del mundo histórico en el que se desarrolla la cotidiana existencia. Se necesita, entonces, no sólo que el texto diga al mundo, sino también que lo transforme, de otro modo quedaría convertido en un espejo que refleja las circunstancias histórico-sociales y que, por lo tanto, depende de la transformación de dichas circunstancias para poder transformarse, lo que hace de la historia del arte un palimpsesto de la historia socio-política, consecuencia que Jauß observa en las estéticas de Marx y Lukács.

Precisamente el concepto de mimesis permite evitar tales consecuencias en la medida en que mimesis será tanto representación como transformación del mundo de la praxis. La mimesis es un punto medio que ancla el texto al mundo y que al mismo tiempo lo eleva por encima de la facticidad gracias al poder poiético de la ficción.¹⁶

La recuperación del concepto de mimesis es ejecutada por dos hermenéuticas, la de Gadamer y la de Ricœur. Éstas serán las principales interlocutoras en la investigación.

Es claro que ambos autores recuperan el concepto de mimesis a partir de Aristóteles, y no de Platón, puesto que en este último el concepto tiene un claro sentido devaluatorio, en la medida en que le permite afirmar que el arte es mimesis de la mimesis y por ende se encuentra a triple distancia del Ser.¹⁷ Este sentido está ausente del análisis aristotélico en la *Poética* donde mimesis aparece simultáneamente como representación y transformación.

¹⁵ Cf. Gadamer, “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana”, en *Verdad y método*.

¹⁶ Ricœur expresa esta característica del texto en la dialéctica mimesis-mythos. Cf. Ricœur, *Tiempo y narración I*.

¹⁷ Cf. Platón, *República*, libro X, 599a.

Es posible afirmar que el concepto básico de la ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla en *Verdad y método*, a saber: la re-presentación¹⁸, que es el modo de ser del juego y de la obra de arte, está derivado de la mimesis aristotélica, como él mismo sugiere en el apartado “El ejemplo de lo trágico”. Ya en textos posteriores, como “El juego del arte”, es muy clara la presencia de la mimesis aristotélica. En el caso de Ricoeur, toda su argumentación sobre el relato está fundamentada en la mimesis, desplegada en tres momentos (mimesis I, II y III) y extraída directamente de Aristóteles. Para el hermeneuta francés el relato de ficción tiene siempre una función mimética y es esta función la que le permite tener incidencia sobre el mundo de la praxis y una “intencionalidad ontológica insoslayable”.

El análisis de estas dos hermenéuticas constituye el núcleo de la presente investigación, la cual dedica la primera parte a Gadamer y la segunda a Ricoeur.

La primera parte, “La re-presentación. Aparición lúdica: juego del arte y del lenguaje”, se encuentra dividida en cuatro capítulos. El primero, “La crítica a la conciencia estética”, comienza con el estudio del punto de partida de la estética gadameriana, a saber: su crítica a las estéticas anteriores. Y si comienza allí es porque considero que la ontología de la obra de arte desarrollada en *Verdad y método* sólo cobra sentido si se comprende como un diálogo, por ende, como un intercambio de preguntas y respuestas, con los problemas abiertos por otras estéticas. En ese sentido, el diálogo con los planteamientos kantianos, poskantianos, románticos y hegelianos será el umbral desde el cual se abra la recuperación de la verdad del arte en la que Gadamer tanto se afanará.

¹⁸ La traducción al castellano de *Verdad y método* vierte en este caso el término alemán *Darstellung* por manifestación, en otras ocasiones por presentación o por representación. He optado por traducir *Darstellung* como re-presentación para distinguirlo de *Vorstellung* que también se traduce como representación, aunque es la representación que se hace un sujeto de un objeto, nada más lejano de la intención de Gadamer que intenta precisamente no pensar a la obra de arte desde la oposición sujeto-objeto. Tampoco me parece que traducir *Darstellung* como presentación sea del todo acertado dado que Gadamer afirmará que el ser es autorrepresentarse (*Sichdarstellen*), en ese caso traducir el término por “presentación” es muy conflictivo tomando en cuenta la crítica de Heidegger al pensamiento que piensa al ser como “presencia” (*Vorhandenheit*) la cual Gadamer adopta, si bien indirectamente.

Cabe aclarar que mi elección del término “re-presentación” no se debe a que la *Darstellung* signifique un volver a presentar lo previamente presentado (literalmente re-presentar); no se trata, pues, de afirmar que haya una presencia previa, “original”, “auténtica” y autónoma frente a la cual la obra de arte fuera la duplicación, la doble presencia, la imitación. “Re-presentación” en el contexto de este trabajo no es duplicación ni volver a presentar, sino manifestación, emergencia, acaecimiento de algo que desde ese momento es, ejecución, aparición, etc. El uso del guión en “re-presentación” simplemente tiene como objeto distinguir la acepción que señalo de otras posibles acepciones y así evitar equívocos. De cualquier modo, la categoría irá adquiriendo sentidos y significaciones a lo largo de la primera parte de esta investigación.

El segundo capítulo, “El juego del arte y del lenguaje”, presenta un análisis de la ontología de la obra de arte explicada a partir de la categoría de juego/re-presentación. ¿Qué quiere decir que la obra de arte, que el modo de ser de ésta sea la re-presentación? A esta pregunta responde este capítulo. Una vez explicado el arte como re-presentación, me doy a la tarea de tender el puente que une y vincula el arte con el lenguaje. El puente se tiende a partir de la postulación según la cual arte y lenguaje comparten el mismo modo de ser: la re-presentación. El arte es re-presentación tanto como lo es el lenguaje. Esta especie de espejo entre arte y lenguaje conduce hacia la pregunta por el ser, de modo tal que si para la hermenéutica gadameriana el ser es lenguaje y el lenguaje y el arte comparten el mismo modo de ser, entonces habrá que preguntar por la relación entre el arte y el ser planteada desde el lenguaje. De ese modo, este capítulo investiga la relación entre arte, lenguaje y ser.

El tercer capítulo, “La re-presentación, la mimesis”, postula que la categoría de re-presentación, la cual es el centro de toda la argumentación de *Verdad y método*, puede ser pensada como y desde la mimesis, de modo tal que esta última quedaría elevada a ser una “categoría estética universal”, tal y como Gadamer lo defiende en textos posteriores a *Verdad y método*. Postular la mimesis en tal sentido implica defenderla de las críticas y de los planteamientos “antimiméticos” y “antirrepresentacionistas”. La mimesis es una categoría ontológica que pretende universalidad y no una que se limite a ser aplicada a un cierto periodo de la historia del arte. La comprensión del alcance ontológico de la mimesis puede lograrse al contrastar esto con tesis que la limitan a un determinado periodo. Por tal razón, en este capítulo analizo la crítica de Jauß a Gadamer. Esa crítica funciona como un muy buen ejemplo de una comprensión limitada de la mimesis que no logra ver sus alcances ontológicos.

En el cuarto capítulo, “Palabra y texto”, analizo las reflexiones del Gadamer posterior a *Verdad y método* con respecto a la palabra poética y al texto literario o “eminente”. Las consideraciones contenidas en *Verdad y método* sobre la literatura se verán ampliadas en textos posteriores, en los que Gadamer intenta preguntar y dar cuenta de la literatura de manera más concisa y específica. Gadamer se da incluso a la tarea de delimitar el texto literario de otro tipo de textos. Sin embargo, el análisis que llevo a cabo de estas consideraciones muestra que la generalidad —quizás hasta vaguedad— con la que Gadamer aborda el problema impide pensar la especificidad del texto literario frente a otros textos y frente a otras artes. Concluyo la primera parte de la investigación señalando las limitaciones de la hermenéutica gadameriana al momento de pensar el

texto literario, pero no sin rescatar el marco teórico general que otorga esta filosofía y desde el cual puede surgir, ahora sí de manera concreta y específica, la pregunta por el relato de ficción.

La segunda parte, "La mimesis. Aparición mundana: entre mundos, el texto", se divide en tres capítulos, siendo el último la presentación de las conclusiones a las que arriba esta investigación.

El primer capítulo, "El relato y la ficción", inicia con el planteamiento de la pregunta por el relato de ficción y por delimitar y ganar el horizonte desde el cual ha de ser formulada. ¿Desde dónde preguntar por el relato de ficción? Ciertamente la hermenéutica gadameriana presenta un marco teórico para el acercamiento al relato de ficción en la medida en que postula una filosofía del arte en general. Una vez ganada la generalidad, es necesario ganar la especificidad del relato de ficción. Para ello habría que acudir a aquellas teorías que se han preguntado de manera concreta tanto por el relato como por la ficción, esto es, habrá que ir hacia la teoría literaria pero desde la perspectiva filosófica, la cual al momento de analizar las tesis de la teoría literaria permite señalar sus limitaciones y alcances, así como los supuestos desde los que se estructura, los cuales no necesariamente son claros o están presentes para la misma teoría literaria.

Este capítulo realiza un recorrido por algunas de las principales teorías sobre el relato de ficción siguiendo el hilo conductor de la mimesis. El recorrido no ha tenido la intención de ser exhaustivo, sino mostrativo, y su objetivo ha sido, por un lado, ganar algunas categorías desarrolladas por ciertas teorías literarias que permitieran pensar con mayor especificidad el relato de ficción, y, por otro, mostrar que las consideraciones que hacen sobre la mimesis o sobre la función y/o estatuto mimético del relato, al estar limitadas a una perspectiva de análisis textual, no alcanzan a pensar el problema en la justa dimensión ontológica que le corresponde, esto es, que la mimesis pide ser pensada como la relación del texto con el mundo y como la posibilidad de recuperar la verdad del arte.

El segundo capítulo, "Hermenéutica y relato de ficción", analiza la teoría del relato de ficción postulada por la hermenéutica de Ricœur partiendo de la pregunta: ¿por qué el relato de ficción surge como problema para una hermenéutica filosófica? Como he ya señalado, todo el estudio de Ricœur sobre este tema se estructura a partir del planteamiento de la triple mimesis. Dicho planteamiento tiene como objetivo primordial no sólo dar cuenta del modo de ser del relato, sino también dar cuenta de la relación

relato-mundo, relato-existencia. Tal relación es la que posibilita pensar el alcance ontológico del relato, puesto que permite afirmar y defender la incidencia de éste sobre el mundo de la praxis y el poder que tiene para transformar el mundo y nuestra existencia. Establecer la relación relato-mundo requiere no sólo preguntar por el relato, sino también por el mundo y al mismo tiempo por el sentido de la relación entre ambos, sentido que puede ser comprendido en términos de “verdad”. Es en este horizonte de cuestionamientos donde se inserta el planteamiento de la triple mimesis, con el que Ricœur da cuenta de lo anterior.

Si bien el foco del estudio ricœuriano es la reconfiguración del tiempo a partir del relato, no es éste propiamente el tema de mi incumbencia, por ello hago girar todo el análisis mucho más en torno al eje de la mimesis que al del tiempo; además me centro exclusivamente en el relato de ficción, conservando sólo su distinción del relato histórico, pero sin abordar directamente el modo de ser de este último.

En el capítulo muestro también el problema a mi modo de ver esencial del estudio de Ricœur: parte del análisis del relato con la intención de llegar a la ontología, sin embargo no alcanza este último estadio; sus consideraciones sobre la ontología y sobre la relación del relato de ficción con el mundo, con nosotros y con el ser distan mucho de lograr la profundidad filosófica a la que el detallado análisis del modo de ser del relato podría conducir. Por ello, considero que lo ganado con el análisis ricœuriano debe ser apuntalado, incluso fundado con y desde la ontología gadameriana, y hacia allá se orientan las conclusiones de la investigación, las cuales, bajo el título de “Hacia un referente analógico para el relato de ficción”, presentan la necesidad, tras la crisis de la razón y la muerte de Dios, de recuperar la ontología gadameriana como horizonte de reflexión al momento de preguntar por el relato de ficción y su relación con el mundo.

La hermenéutica gadameriana, gracias a la universalidad de la lingüisticidad que postula, permite insertar el relato en el mismo ámbito en el que se encuentra aquello sobre lo que actúa e incide, *i.e.*, el mundo y nuestra existencia. De esa manera, el modo de ser del relato, el mundo referido y la existencia transformada por éste quedan envueltos en el medio del lenguaje, que todo lo abarca y todo lo cubre. En medio de tal lingüisticidad es menester conservar el esquema ricœuriano de la triple mimesis con el fin de resaltar la diferencia que hay entre relato de ficción y mundo de la praxis, aun cuando ambos sean pensados desde el lenguaje.

Es precisamente la necesidad de mantener la distinción entre el relato y el mundo lo que me ha llevado a postular la categoría de “referente analógico” más allá de las

hermenéuticas de Gadamer y Ricœur. Dicha categoría permite pensar la lingüística esencial que conforma el modo de ser del relato de ficción, del mundo y de nuestra existencia, así como la relación entre estas tres instancias. La relación se da por referencialidad pero sin ir más allá de los límites del lenguaje. En esta relación de referencialidad el lenguaje se mueve sobre sí mismo desplegándose históricamente en multiplicidad de formas, en múltiples relatos que al relatar nuestra existencia configuran también el mundo como morada.

Finalmente cabe hacer una aclaración con respecto a los textos aquí trabajados. Siempre que me fue posible los estudié en su idioma original. Cuando tuve que trabajar con traducciones, me atuve a las que consideré más pertinentes, por ello aun cuando de algunos textos las hay al castellano, he preferido, en los casos que así lo requirieron, citar su traducción a otro idioma. La mayor parte de los textos de Gadamer están citados según las versiones castellanas, mas he corregido la traducción donde lo he considerado pertinente.

PRIMERA PARTE

LA RE-PRESENTACIÓN.

APARICIÓN LÚDICA: JUEGO DEL ARTE Y JUÉGO DEL LENGUAJE

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA A LA CONCIENCIA ESTÉTICA

La estética ocupa un lugar fundamental en la hermenéutica gadameriana en un doble sentido. Primero, porque la recuperación de la verdad del arte que Gadamer emprende representa una de sus principales empresas, y además porque la hermenéutica deberá hacer justicia a la experiencia del arte. Segundo, porque el modo de ser de la obra de arte se corresponde con el modo de ser del ser y del lenguaje, esto es, como si hubiese una especie de “analogía estructural” entre obra de arte, ser y lenguaje en la medida en que son auto re-presentación.¹

Cuando Gadamer se pregunta por la experiencia del arte y por el modo de ser de la obra, lo hace ejecutando ya la hermenéutica que delinea en su *opus magnum*, y justo por ello comienza con un diálogo abierto con la tradición que le precede, diálogo crítico y recuperador simultáneamente.

Comprender la recuperación de la verdad del arte que Gadamer lleva a cabo requiere necesariamente pasar por su crítica a la conciencia estética, puesto que en oposición a ésta establece la ontología de la obra de arte, la cual puede ser considerada en más de un sentido una réplica a las estéticas anteriores, particularmente a la estética moderna, kantiana y poskantiana. Además, la categoría de re-presentación, pilar de toda la estética gadameriana, surge en buena medida de la confrontación con la conciencia estética y su concepción de obra de arte.

El diálogo que Gadamer lleva a cabo en *Verdad y método* se centra, por un lado, en la estética kantiana y su subjetivización. Por otro, en sus consecuencias y derivaciones: en Schiller, en el movimiento romántico y en la estética del genio, en la conciencia estética y en la abstracción estética. A partir de ahí, Gadamer critica y muestra los límites y aporías de estas corrientes que, en su opinión, no hacen justicia a la experiencia del arte en la medida en que no permiten pensar la verdad que emerge en la obra.

¹ Cf. Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 581: “el ser es lenguaje, esto es, re-presentarse”.

No me detendré en un análisis puntual de la crítica gadameriana a la estética kantiana, puesto que para los fines de esta investigación resulta más pertinente centrarse en su crítica al romanticismo, ya que son los poetas románticos los que situaron la poesía en el centro del debate, tanto con respecto a sus pretensiones de verdad (donde evidentemente entra en juego el problema de la mimesis y del arte como imitación), como con respecto al acto creador entendido desde la teoría del genio.

Comienzo así con el análisis de Gadamer de la transformación de la estética kantiana en Schiller. Mientras Kant en la *Crítica del juicio* había separado al juicio de gusto del entendimiento y la moral, diferenciando con ello lo bello de lo moralmente bueno y del conocimiento, Schiller une la moral y la estética, previa crítica de la moral kantiana, la cual separa al instinto de la razón.² Frente al imperativo categórico kantiano, Schiller propone un imperativo que implica comportarse estéticamente uniendo el instinto sensible y el formal a través del instinto lúdico. El arte queda relacionado con la libertad, pero no al modo kantiano en el que el juicio de gusto se debe al libre juego de las facultades cognitivas, sino que se trata de una libertad pensada “antropológicamente”, señala Gadamer, dado que está relacionada con los instintos y su armonía lograda gracias al juego: “El objetivo de la educación estética es el cultivo de este instinto [lúdico]”³.

De este modo Schiller acerca el arte y la estética al mundo de la praxis, en clara oposición al juicio de gusto kantiano. El acercamiento schilleriano implicó una nueva visión del arte sostenida en general por todo el romanticismo: de Schiller a Hegel, de Jean Paul a Nietzsche. Esta visión consiste en la oposición entre arte y naturaleza. El arte ya no es complemento de la naturaleza, ya no se da en medio de ésta ni implica su perfeccionamiento. En el afán por reivindicar el arte, la liga entre éste y la naturaleza se rompe. Esta tesis confronta ciertos posicionamientos de filosofías anteriores, baste recordar a Platón y Aristóteles con el postulado de la mimesis que, si bien tiene acepciones distintas en estos autores, implica ligar el arte necesariamente con la realidad, ya sea en términos negativos, como en Platón, ya sea en términos positivos, como en Aristóteles. Además, para este último la naturaleza alcanza su fin mediante el arte. Otro tanto se puede decir de Kant para quien hay que comprender el arte como si fuera naturaleza.

El giro que establece Schiller, y que constituye uno de los puntos principales del romanticismo, consiste en pensar el arte y la naturaleza como esferas separadas, incluso

² Esta tesis de Schiller está resumida en la conocida fábula del viajero en desgracia. Cf. Schiller, *Kallias*, p. 33-39.

³ Gadamer, *op. cit.*, p. 122.

contrapuestas, donde el arte ya no tiene que medirse en relación con el mundo natural, que había fungido como parámetro de perfección para las artes miméticas. Ahora, afirma Gadamer, “el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma”⁴. Esto implica la gran reivindicación del arte efectuada por el movimiento romántico, una reivindicación que para ser lograda necesitaba ganar un ámbito propio para el arte, empresa que, hasta cierto punto, comienza con Kant y su autonomía del juicio de gusto frente al entendimiento y la moral. Ahora la autonomía pretende ser total, una transgresión de la realidad llevada a cabo mediante el arte, porque éste está más allá de aquélla, porque la supera y rebasa, porque rompe las determinaciones del mundo natural y porque tiene la posibilidad de fundar sus propias reglas al margen de la causalidad necesaria que determina al mundo fenoménico: “Allí donde domina el arte rigen las leyes de la belleza, y los límites de la realidad son transgredidos. Es el «reino ideal» que hay que defender contra toda limitación, incluso contra la tutela moralista del estado y la sociedad”.⁵

Tal reivindicación del arte dependió de una transformación de la “base ontológica de la estética” que Schiller realiza al inaugurar el punto de vista del arte, el cual consiste en darle preeminencia a lo bello artístico frente a lo bello natural. A diferencia de Kant, para quien lo realmente bello es la naturaleza (incluso distingue entre belleza pura-natural y belleza adherente-artística)⁶, para Schiller lo preeminentemente bello es lo artístico. En general, para el romanticismo, el arte al ser creación del espíritu tiene preeminencia sobre la naturaleza, la cual anteriormente al ser considerada como la creación de Dios, era “más perfecta” que las creaciones humanas.⁷ En buena medida, esta transformación de la “base ontológica de la estética” se debe a que en el romanticismo comienza a gestarse la muerte de Dios.

El arte adquiere tal importancia que Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, apunta hacia la formación de un estado estético, como un reino ideal de

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Cf. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §16.

⁷ Hegel, cuya estética es quizás la más grande reivindicación del arte dentro del movimiento romántico, es radical en este punto: “Todo lo que procede del espíritu es superior a lo que existe en la Naturaleza. [...] Sólo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu; lo bello natural no merece este nombre más que en la medida en que está relacionado con el espíritu” (G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, p. 10-11). Hegel afirma esta supremacía de lo bello artístico sobre lo bello natural porque lo artístico representa la transformación del mundo en un mundo humano, y porque representa también la concepción que un pueblo histórico determinado tuvo sobre el mundo. En sentido estricto, no existe para Hegel belleza natural, la naturaleza no es bella, sino que es la mirada humana la que la ve y por tanto la juzga como si fuera bella, pero al juzgarla como bella ha ya transformado ese mundo natural en mundo humano, ese mundo en el que se desarrolla la existencia, ese mundo que es expresado en el arte.

reconciliación entre instintos (formal y sensible), entre individuo y sociedad, entre mundo fenoménico y nouménico.

Ahora bien, ¿cuál es el problema que Gadamer encuentra no sólo en Schiller, sino en el romanticismo en general, cuando fue precisamente esta corriente la que logra romper con aquel ímpetu platónico expresado vehementemente en el libro X de la *República* donde condena a las artes a vivir en “los arrabales” (en expresión de María Zambrano) por no ser verdaderas y por encontrarse a triple distancia del ser? El problema radica en que aquella oposición kantiana entre el mundo de los sentidos y la moral, en Schiller se transforma en la oposición entre arte y realidad, de modo tal que la solución es sólo un ensueño lograda en un mundo estético alejado de la realidad.⁸ La contraposición entre la obra de arte y la realidad significa que la obra no es lo real, sino algo distinto, y, aunque autónomo, mantiene una posición de segundo grado con respecto a lo real, en la medida en que la obra es ensueño, ilusión o apariencia. En ese sentido, Gadamer apunta que “conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente”⁹. Lo real es lo que es, la obra lo que aparece, y cierto, esto parece una duplicación del platonismo. En todo caso, ¿cómo podría la obra tener incidencia en el mundo de la praxis y un poder transformador si ésta es sólo ensueño e ilusión? Sus transformaciones serán también sólo ensueño, un mundo fabulado; lo que falta es la conexión entre la obra y el mundo de la cotidiana existencia, mas de un modo tal que la obra no se convierta en mera duplicación de lo que es, es decir, simple mimesis entendida como copia. Tal conexión, que se encuentra ya en la estética de Hegel, es la que Gadamer tratará de realizar con su ontología de la obra de arte.

⁸ El problema de Schiller es una transposición del problema kantiano. La solución que Kant da en la *Crítica del juicio* a la separación entre mundo fenoménico y mundo nouménico es meramente subjetiva, como acertadamente señalan primero Hegel y después Gadamer. El primero afirma que: “Los objetos bellos de la naturaleza y el arte, los productos naturales conforme a un fin, con los cuales se aproxima al concepto de lo orgánico y lo vivo, Kant sólo los considera desde el punto de vista de la reflexión que los enjuicia subjetivamente. [...] Sin embargo, con tal juicio [el teleológico] tampoco se reconoce la naturaleza objetiva del objeto, sino que sólo se expresa un modo subjetivo de reflexión. Análogamente, Kant concibe el juicio de gusto *estético* de tal modo que éste no surge ni del entendimiento como tal, en tanto que facultad de los conceptos, ni de la intuición sensible y variopinta multiplicidad como tal, sino del libre juego del entendimiento y la imaginación. En este común acerado de las facultades cognoscitivas es referido el objeto al sujeto y a su sentimiento de placer y agrado.” (Hegel, *Lecciones sobre la estética*, p. 45.) Gadamer, por su parte, expresa que: “En él [el juicio de gusto] no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto. Es sabido que Kant funda este sentimiento de placer en la idoneidad que tiene la representación del objeto para nuestra capacidad de conocimiento. El libre juego de imaginación y entendimiento, una relación subjetiva que es en general idónea para el conocimiento, es lo que representa el fundamento del placer que se experimenta ante el objeto.” (Gadamer, *Verdad y método*, p. 76).

⁹ Gadamer, *op. cit.*, p. 123.

Gadamer, entonces, pretende desarrollar una idea de arte que no entienda la obra como apariencia frente a la realidad, al mismo tiempo que postula una idea de realidad que ya no es la suma de objetos de conocimiento o de objetos empíricamente constatables. La recuperación de la verdad del arte tiene que ver precisamente con esta transformación de la relación entre arte y realidad: expandir lo real para que ahí quepa el arte tal y como es, y expandir el arte para que abarque lo real y deje de ser exclusivamente la expresión de las vivencias y creencias del autor. Esto implica alejarse críticamente de la idea de realidad, verdad y conocimiento sostenidos por la modernidad subjetivista:

El relegamiento de la determinación ontológica de lo estético al concepto de la *apariencia estética* tiene pues su fundamento teórico en el hecho de que el dominio del modelo cognoscitivo de la ciencia natural acaba desacreditando todas las posibilidades de conocer que queden fuera de esta nueva metodología.¹⁰

El postulado de la “apariencia estética” está relacionado con lo que Gadamer llama la “conciencia estética” cuya fundación depende del punto de vista del arte engendrado por Schiller. El término “estético” remite aquí a un ámbito independiente y distinto de lo real. Así, hay apariencia estética, conciencia estética, distinción estética, contemplación estética, juicio de gusto meramente estético... De ese modo, la conciencia estética es sólo conciencia estética, esto es, no es conciencia de nada más que de lo “estético” en la obra, por eso, para Gadamer, se trata de una conciencia enajenada de la realidad, separada de ésta, es una pura abstracción que no puede vivir la realidad más que como otra, como ajena.

La formación –en términos de *Bildung*- estética que apunta hacia la conciencia estética es abstracción de todo contenido y por ende representa una separación de la comunidad y de la sociedad. No se trata de reconocer en la obra un *sensus communis* como el sentido que funda la comunidad y que nos liga con ella, sino solamente los “atributos estéticos” de la obra, la cual, lejos de ser pensada como una creación del espíritu que incide sobre lo real, es pensada “sólo como arte” para ser contemplada estéticamente; se olvida, pues, que la obra es una creación histórica que nos vincula con lo que históricamente hemos sido y en la que nos podemos reconocer gracias a la comprensión de los contenidos que ahí se revelan y emergen. La obra, como mundo autónomo, deja de decir al mundo histórico: “la idea de formación estética tal como procede de Schiller consiste precisamente en no dejar valer ningún baremo

¹⁰ *Ibid.*, p. 124. Las cursivas son mías.

de contenido, y en disolver toda unidad de pertenencia de una obra de arte respecto a su mundo".¹¹

Cuando lo estético se vacía de contenido entonces gana una universalidad por abstracción; mas el precio que paga es romper sus lazos con el mundo, esta conciencia estética se afirma como completamente autónoma: no depende del gusto determinado históricamente, ni del mundo, ni de la historia, en última instancia ni siquiera de la obra, porque la conciencia estética juzga y decide qué es arte, y lo decide al margen del contexto, de la funcionalidad, de la religiosidad, del mundo histórico al que la obra pertenece, de su objetivo y del significado de su contenido. ¿Qué es entonces lo que juzga en la obra esta conciencia? Los parámetros y atributos estéticos que ella misma ha inventado. La obra deviene así "obra de arte pura" o lo que es lo mismo "obra de arte", en la que lo único que puede apreciar y juzgar la conciencia estética son cualidades y valores estéticos fundados por ella misma.

Para Gadamer en esto consiste precisamente la "distinción estética", en la que por un "rendimiento abstractivo" se distingue lo estético de todo lo demás, donde el juicio de gusto lo único que puede decir es "esto es una obra de arte" o "esto es bello", donde bello quiere decir cualidades estéticas fundadas por la conciencia estética. Todo lo demás, lo extraestético, es inesencial.

Esta abstracción de lo "estético" termina por convertirse en una "simultaneidad" (aunque muy distinta de la que Gadamer mismo defenderá), porque si se hace abstracción del mundo de la obra y de todo lo extraestético, entonces se puede tener reunidos, unos al lado de otros, muchos "entes estéticos" juzgados por su "calidad estética", puestos delante para ser apreciados estéticamente por una conciencia estética, por ejemplo, eso es lo que sucede en el museo (y de ahí la crítica gadameriana a la idea de museo y a la unidad con la que se presenta todo reordenando históricamente a conveniencia), con los libros que muestran fotos de edificios (que para Gadamer falsean el efecto de la obra arquitectónica, convirtiéndola en una obra pictórica), con la "biblioteca universal" (en la que se trata de leer a los clásicos uno tras otro porque están validados estéticamente).

Así, todo lo estético queda al margen del mundo en el que se desarrolla la cotidiana existencia, se postula la idea de "el arte por el arte" y del "arte libre", despreciando el arte por encargo. Ahora el artista es un ser libre y al mismo tiempo separado y marginado de la comunidad en la medida en que es distinto a la realidad circundante.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

Gadamer encuentra un problema más en esta concepción de la conciencia estética y la formación estética. Para la primera, el arte está separado del mundo, sin embargo, se espera de éste ser la nueva redención (por ejemplo, frente a la amenaza de homogenización tras la revolución industrial, frente a la amenaza de la enajenación del trabajo en su versión capitalista, frente a la amenaza de la razón instrumental...), y esto es un punto común que va de los poetas románticos a la estética marxista hasta llegar a la escuela de Frankfurt. El arte se transforma casi en una nueva religión con una nueva mitología donde el poeta se transmuta en Prometeo, como es claro en románticos como Nerval y Hölderlin, Jean Paul y Novalis. Mas, para Gadamer, se trata de una redención siempre individual o en pequeños círculos de iniciados. Gadamer, caro al espíritu objetivo hegeliano, quiere pensar el arte más desde un “nosotros” que desde una conciencia individual, que se afirma como excepcional y que se encuentra anclada en la teoría romántica del genio creador.

Para Gadamer este concepto de lo “estético” es insostenible por todos los problemas ya señalados, sin embargo su crítica no concluye ahí. También discute las tesis de Richard Hamann para demostrar la imposibilidad de desarrollar una estética partiendo de las distinciones kantianas y del trascendentalismo. Hamann transforma el punto de vista del arte y su oposición a la realidad por el punto de vista trascendental, el cual es tan abstracto que ya no importa lo que juzgue, si es real o no; consecuencia, ésta, que se deriva de la estética de Kant, ya que el juicio de gusto no dice nada sobre el objeto que juzga, sino sobre el modo en que el sujeto se representa el objeto. Esta distinción estética, en el caso de Hamann, “se ve llevada aquí hasta el extremo; acaba abstrayendo incluso al arte.”¹² De ese modo, la conciencia estética sólo se tiene a sí misma y se juzga a sí misma. A favor de Kant es posible sostener que éste se salva de tal abstracción total y de la vacuidad con que la conciencia estética colma al arte, puesto que la obra de arte es considerada en la *Crítica del juicio* como expresión de las ideas estéticas, las cuales generan mucho pensamiento sin poder ser apresadas en ningún concepto definido.¹³ Sin embargo, es bien conocida la problemática que hay en el planteamiento kantiano por las dificultades para adecuar su idea del juicio de gusto con la de obra de arte, tema que Gadamer ha analizado en *Verdad y método* cuando discute la teoría kantiana del gusto y del genio.¹⁴

El punto de vista trascendental de Hamann incluye también la idea, por demás cuestionable, de la “significatividad propia de la percepción”, la cual postula que la percepción es

¹² *Ibid.*, p. 130.

¹³ Cf. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §49 ss.

¹⁴ Cf. Gadamer, “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana” en *Verdad y método*.

autosignificativa, como si lo que tuviese significado fuese la propia percepción, cuando en realidad la percepción específica de un dato sensible es una abstracción, puesto que lo que se percibe es una generalidad, una pluralidad de cosas. En ese sentido, Gadamer sostiene, frente a Hamann, que cuando vemos, vemos “algo como algo” y no hay una percepción pura, por ello el “ver estético” no puede ser una percepción pura que sólo vea “lo estético”, haciendo abstracción de lo que el objeto es (en este caso, la obra de arte), de su posible funcionalidad (por ejemplo, en el caso de una obra arquitectónica), de su contexto...; como sucede claramente con el juicio de gusto kantiano que funciona sin conceptos.¹⁵ Frente a tal postura, Gadamer sostiene que:

No cabe duda de que el ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas de las cosas que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión; pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver «pone» lo que no está ahí.¹⁶

La percepción no es para Gadamer ni inmediata ni pura, sino que se trata de una articulación progresiva, precisamente de una lectura que va y viene, que construye poco a poco el objeto de la percepción, que como tal no está dado, sino que es el resultado del proceso de comprensión e interpretación que lleva a cabo el espectador —que tampoco es autónomo—, el cual tiene que, literalmente, construir para sí significativamente aquello que tiene enfrente.¹⁷

La conclusión a la que Gadamer llega tras el análisis de las consecuencias de la subjetivización de la estética después de Kant es que la estética debe renunciar a un concepto tal como el de “pureza de lo estético”. Ahora bien, ¿desde dónde?, ¿qué teoría permite rebasar los postulados de la conciencia estética y la distinción estética? En este punto, Gadamer cuestiona las posibles soluciones que se derivarían de la teoría del genio sostenida por el romanticismo, el cual postula que la creación se lleva a cabo por inspiración y desde estados

¹⁵ La crítica a la “percepción pura” no sólo del objeto estético, sino del mundo en cuanto tal, será uno de los temas principales de *Verdad y método*. Buena parte de la hermenéutica gadameriana parte de las tesis husserlianas y heideggerianas a este respecto, y da particular importancia a la intencionalidad de la conciencia de Husserl como superación de un objetivismo radical, así como a la transformación hermenéutica de tal concepto que Heidegger lleva a cabo en *Ser y tiempo* con existencialistas como el de ser-en-el-mundo, la comprensión y la interpretación, los cuales Gadamer desarrollará como puntos nodales de su propuesta.

¹⁶ Gadamer, *op. cit.*, p. 131.

¹⁷ Esta tesis de pensar la lectura como construcción progresiva del objeto estético es desarrollada posteriormente por W. Iser a través de la idea del “punto de vista móvil” en la lectura, la cual actúa, en términos husserlianos, por protensiones y retensiones. Cf. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*.

alterados de conciencia, que van desde el metafórico descenso al abismo hasta el sueño (que no se reduce a lo onírico) y la embriaguez.

La primera pregunta que emerge de tal postulado es si la creación es realmente un proceso inconsciente, si se puede dejar de lado el dominio de la técnica precisa e incluso cierta planeación racional. Gadamer señala que ya el poeta Paul Valéry en sus reflexiones sobre da Vinci criticaba la teoría del genio inspirado, de la “inconsciencia sonambulesca”, en palabras de Gadamer. Más allá de la crítica a la inconsciencia de la creación, es claro que la teoría del genio creador conduce peligrosamente a un psicologismo, el cual en vez de dar cuenta de la obra, intenta responder a través de los procesos psíquicos que ocurren en el artista, y no es seguro que preguntarse por la psique constituya una respuesta para la obra. De ese modo, ni la ciencia contemporánea con sus mapeos del cerebro ni la metafísica del artista responden a la pregunta por el arte, porque la obra y el proceso creador no son idénticos. Por ello, cuando Gadamer desarrolla su estética se pregunta concretamente por el modo de ser de la obra de arte y no por el proceso creador que la vio nacer.

En todo caso, Gadamer defiende que el artista entendido como genio no está concebido por la propia poesía como un “delirante”, sino que éste es más bien el punto de vista del observador, que en su consagración del artista lo quiere ver como un inspirado: “Lo que se le presenta al observador como un milagro del que es imposible comprender que alguien haya podido hacerlo, se proyecta en el carácter milagroso de una creación por inspiración genial”.¹⁸

La teoría del genio funciona desde Kant como parámetro de especificidad de la obra, ésta se distingue del instrumento, de la naturaleza y del falso arte por ser un “producto del genio”. En ese sentido, se ensaya una definición de obra que la defina más allá de ella misma, es decir, desde el creador. A la pregunta de qué hace de una obra una obra de arte, se responde con el genio, es una obra de arte porque está creada por un genio, y ¿qué hace del genio esta personalidad cuasidivina que se separa del resto de los mortales? Su capacidad (innata para Kant) de ser inspirado por la naturaleza.¹⁹ Además, si la obra es un “producto del genio” requiere, entonces, de un espectador también genial que pueda “demorarse” en la obra que se revela como inagotable para comprenderla y disfrutarla.

¹⁸ Gadamer, *op. cit.*, p. 134.

¹⁹ Vale la pena recordar que aunque para Kant y para los románticos el genio es un inspirado, la fuente de inspiración no es la misma, porque para los últimos la naturaleza es un todo orgánico y espiritualizado, profundo y oscuro que no se deja comprender por la iluminista razón, es, antes bien, fuerzas oscuras que actúan desde un fondo abismal y a las cuales no se accede por la razón, sino por los estados alterados de conciencia, como puede ser el sueño que en algunos casos está concebido como umbral, por ejemplo en el caso de Nerval, paradigmáticamente en *Aurelia*, o la embriaguez, como en el caso de Baudelaire, por nombrar sólo a dos. Cf. A. Beguín, *El alma romántica y el sueño* y A. Yáñez, *Actualidad del movimiento romántico*.

Más allá de la teoría del genio, Gadamer se pregunta cómo pensar la obra y su especificidad. Ésta no se agota en ser un instrumento, puesto que éste se adecua a un fin y se juzga según su funcionalidad, mientras que aquélla rebasa cualquier finalidad específica y se resiste a ser juzgada exclusivamente según su posible funcionalidad. La obra rebasa la determinación por fines, de modo tal que, por ejemplo, una obra arquitectónica es “algo más” que un edificio habitable.

Si el arte no será ya pensado desde el creador (es decir, desde la tesis del genio), ni desde la pureza de lo estético, que define la obra sólo como “arte”, ni tampoco se puede pensar desde el modo de ser del instrumento, entonces parece que el único punto de vista que queda es el del receptor o espectador. En este punto Gadamer sigue a Valéry quien propone pensar la obra como un proceso siempre inconcluso, como una creación inacabada; la tarea queda ahora del lado del espectador y ya no del creador, la obra se convierte así en un molde vacío susceptible de ser llenado con los sentidos que el receptor le dé, la obra es una forma vacía; en ese sentido sentencia Valéry: “Mis versos tienen el sentido que se les dé”, y esto le parece a Gadamer de un “nihilismo hermenéutico insostenible” porque:

[...] debe quedar en manos del receptor lo que éste haga con lo que tiene delante. Una manera de comprender una construcción cualquiera no será nunca menos legítima que otra. No existe ningún baremo de adecuación [...] todo encuentro con una obra posee el rango y el derecho de una nueva producción.²⁰

El nihilismo hermenéutico que Gadamer critica consiste, de ese modo, en suplantar la obra por la interpretación del receptor, como si la obra no dijera nada por sí misma, como si no tuviera ningún sentido. Se trata solamente de lo que el espectador pone en la obra y ésta queda, finalmente, al margen de la experiencia del arte, puesto que no es un proceso en el que el espectador se deje decir algo por la obra, sino que impone su interpretación incluso por encima de ella, de ahí que la interpretación se eleve al rango de una creación. Mas si en esto consistiese la experiencia del arte, ¿para qué el arte?, o ¿para qué la multiplicidad de obras de arte? Si finalmente el receptor pone en la obra el sentido, entonces da lo mismo cualquier obra, en la medida en que el receptor hará con ellas lo que mejor le parezca, y esta postulación es insostenible para la hermenéutica gadameriana, pues para ésta la obra “dice algo”.

Ambos extremos, por un lado el genio creador y por otro el receptor creador, terminan perdiendo la obra (igual que como sucedía con la conciencia estética y la distinción estética), para encontrar delante nada más que un sujeto, ya se trate del sujeto creador o del sujeto receptor, de cualquier modo la determinación de la obra es meramente subjetiva, queda

²⁰ Gadamer, *op. cit.*, p. 136.

reducida a una subjetividad. Sin embargo, esto no quiere decir que la apuesta gadameriana consista en un “objetivismo radical” para enfrentar este “subjetivismo radical”. Tal objetivismo se caracteriza por pensar que la obra está ahí, que es idéntica a sí misma y perpetua, sin importar las interpretaciones históricas que de ella se den, es afirmar que el *Don Quijote* que leemos hoy es el mismo que el del siglo XVIII, una afirmación insostenible desde la ontología de la obra de arte que Gadamer desarrolla.

Sin subjetivismo (cuyas “consecuencias destructivas” fueron ya señaladas por Kierkegaard, como reconoce Gadamer), pero también sin objetivismo, se trata ahora de pensar el fenómeno del arte de frente a la experiencia del arte que involucra la relación entre la obra y el receptor, y precisamente se trata de una relación y no de una subsunción de un término en el otro. Es esta relación lo que emerge como la tarea de la estética gadameriana, pensar la obra con el receptor y al receptor con la obra, vincularlos a pesar de la aparente discontinuidad: “[...] se formula la tarea, cara a esta discontinuidad del ser estético y de la experiencia estética, de hacer valer la continuidad hermenéutica que constituye nuestro ser.”²¹

¿Desde dónde pensar esta vinculación ya siempre presente entre la obra y el receptor y cómo interpretarla? En buena medida, Gadamer sigue el camino abierto por Hegel, esto quiere decir, retomar el espíritu objetivo para pensar la obra y su recepción en un *continuum* histórico que se traduzca en una comprensión-autocomprensión desde el ser otro, el receptor que se comprende en la alteridad que representa la obra. Gadamer lo expresa en los siguientes términos, la influencia de Hegel y de Heidegger es notoria:

En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, éste no es un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestra existencia la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. Por eso es importante ganar frente a lo bello y frente al arte un punto de vista [...] que responda a la realidad histórica del hombre.²²

Pensar el arte desde la realidad histórica del ser humano, implica pensarlo más allá del subjetivismo kantiano, implica también pensarlo como conocimiento y como verdad, donde verdad y conocimiento no son más entendidos desde el ideal moderno que liga la verdad con la adecuación y el conocimiento con el método, se trata de enfrentar la pretensión cientificista —que quiere hacer de la verdad un ámbito accesible sólo a la ciencia y a su método— para recuperar la verdad del arte, y con ella transformar la idea de conocimiento y de realidad.

²¹ *Ibid.*, p. 138.

²² *Idem.*

El arte debe ser, pues, concebido como *Weltanschauung* (como en Hegel), como visión del mundo y no como la mera expresión de las vivencias y creencias del autor, tampoco como la suma de atributos y valores estéticos, de modo tal que la historia del arte ha de convertirse en una historia de las visiones del mundo y, por ende, en una historia del ser que se expresa como multiplicidad y multivocidad. Hacer justicia al arte representa, para Gadamer, pensarlo más allá de la conciencia estética y más acá de la experiencia del arte.

Mas para lograrlo, Hegel no basta, puesto que ahí la verdad del arte queda “superada” (en términos hegelianos, como *Aufhebung*) por el concepto de la filosofía. Gadamer se propone “retener el punto de vista de la finitud” por encima del idealismo especulativo y su saber absoluto; girar, entonces, hacia Heidegger, para comprender el ser como tiempo desde una crítica radical al subjetivismo, crítica que se abre con la pregunta por el ser. Ahí se inserta lo que podemos llamar la “estética ontológica” de Gadamer: pensar la experiencia del arte desde la pregunta por el ser. Y esta estética estará anclada en la hermenéutica porque piensa la experiencia de la obra de arte como un comprender, por ende como un fenómeno hermenéutico, en el que “todo comprender es un comprenderse”, y uno de los modos de darse este comprender es en el arte. De ese modo, esta estética ontológica debe comenzar —para comenzar simultáneamente a fundar la hermenéutica— por dilucidar el *modo de ser de la obra de arte*.

CAPÍTULO II

EL JUEGO DEL ARTE Y DEL LENGUAJE

El concepto de juego funciona, dentro de la estética de Gadamer, como hilo conductor de la ontología de la obra de arte, es decir, es un concepto que va guiando el desarrollo de esta ontología. El juego funciona como metáfora de la obra de arte, *como si* la obra de arte fuese un juego; hay ciertas características o atributos del juego que permitirán describir el modo de ser de la obra de arte. En ese sentido, el primer movimiento consistirá en describir el modo de ser del juego, para posteriormente trasladar sus atributos a la obra. Antes de adentrarnos en el juego, conviene explicitar el horizonte que lleva a Gadamer a escoger tal concepto. Dicho horizonte se constituye tanto por una crítica a las estéticas anteriores, como por el desarrollo de una idea de obra de arte que le permita insertar la experiencia del arte en la hermenéutica y que permita al mismo tiempo a la hermenéutica partir de la recuperación de la verdad del arte.

La ontología de la obra de arte constituye un ataque frontal a los subjetivismos modernos, de hecho, la categoría de juego está pensada como contraconcepto del concepto de sujeto.¹ Esta ontología pretende pensar la obra al margen de determinaciones subjetivistas, ya sea del lado del creador o del lado del receptor, la obra no encontrará su determinación en ningún sujeto, se trata de pensar la obra misma, sin que la consecuencia de esto sea un objetivismo radical. El papel del receptor, más bien de la recepción, será fundamental², como se verá con la noción de jugador.

Es clara la oposición al “purismo estético” defendido por la conciencia estética y cuya expresión en el siglo XX está representada por los formalismos y estructuralismos, aunque ya los

¹ Gadamer mismo aclara este punto: “traté de superar desde el concepto de juego las ilusiones de la autoconciencia y los prejuicios del idealismo de la conciencia”. (Gadamer, “Autopresentación”, en *Verdad y método II*, p. 390.).

² El movimiento recuerda la fenomenología de Husserl: ir a las cosas mismas pero sin obviar la intencionalidad de la conciencia.

estructuralistas comenzaron a vislumbrar el problema de unir lo histórico con lo estético.³ Frente a tal purismo estético, que quiere ver en el arte sólo “atributos estéticos”, la obra deberá de quedar inserta en el movimiento de la historia, siendo parte integral de este momento. La propuesta de Gadamer se acerca en este punto a Hegel, Dilthey, Marx, Lukács y las estéticas posmarxistas. Así como Gadamer trata de encontrar un punto medio para la obra entre el subjetivismo y el objetivismo, también trata de encontrarlo entre el “esteticismo” y el “historicismo”, como señala J. Grondin en su *Introducción a Gadamer*,⁴ punto medio indispensable para Gadamer, porque el esteticismo olvida que la obra es parte de la historia y que justo por ello es un punto fundamental del reconocimiento del “*continuum* histórico”. esto es, de que “el horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado”⁵, y la obra atestigua esto de un modo privilegiado.⁶

Por su parte, el historicismo se olvida de que la obra es “arte”, y que, por ende, rebasa cualquier determinación histórica y que sus transformaciones no se pueden simplemente explicar como consecuencia directa de los cambios socio-políticos, también existe una historia del arte que reclama cierta autonomía frente a la historia socio-política.⁷

Otro punto medio que Gadamer trata de ganar con su ontología tiene que ver con la devaluación ontológica del arte. Esta devaluación consiste en pensar que el arte tiene menos ser que la realidad, por tratarse de una imitación o copia, o bien por pensar que lo real tiene preeminencia sobre la creación artística por ser lo dado o lo creado por un dios. Esto quiere decir que mientras

³ Para una amplia discusión con respecto a las posiciones “historicistas” y “esteticistas”, cf. Hans-Robert Jauß “Literary History as a Challenge to Literary Theory” y “History of Art and Pragmatic History”, en *Toward an Aesthetic of Reception*.

⁴ Cf. Jean Grondin, *Einführung zu Gadamer*, p. 56-85.

⁵ Gadamer, *Verdad y método*, p. 376.

⁶ Un ejemplo de Grondin puede servir para aclarar esto: si un libro de física o medicina de principios de siglo nos puede parecer viejo y arcaico, no podemos decir lo mismo de una tragedia de Sófocles, de los diálogos de Platón o de una escultura de Fidias. La actualidad y simultaneidad de la obra pasada con el presente se revela así por su capacidad de seguir hablando a este presente, como si nos hablara a nosotros mismos. Cf. Grondin, *loc. cit.*, p. 60.

⁷ Como bien ha señalado Jauß, esto no implica que la historia del arte se pueda construir al margen de la historia pragmática, *i.e.*, explicar las transformaciones del arte sólo desde el arte, como respuesta a corrientes artísticas anteriores o como cambios de estilo. El desafío consiste en explicar el arte desde la historia del arte y desde la historia pragmática. Jauß resume el problema así: los formalismos tienen una mirada sincrónica sobre el arte, de modo tal que pueden agrupar formas o estructuras, como si éstas fueran atemporales y crear así un sistema que pretende universalidad. Los historicismos con su mirada diacrónica ordenan el material artístico unilinealmente, de acuerdo con la cronología de grandes autores y obras. Mas este listado dista mucho de ser una historia del arte. Gadamer pretende resolver con su ontología de la obra de arte este problema del esteticismo frente al historicismo que se presentan como dos posiciones contrapuestas.

prevalezca una onto-teo-logía, en expresión de Heidegger, el arte estará devaluado ontológicamente, porque si lo que verdaderamente es, es una instancia trascendente y atemporal que opera como fundamento, entonces opera una dicotomía que pone de un lado al Ser y de otro a la apariencia, al devenir, a lo fenoménico, a lo creado... Como bien ha señalado Nietzsche, la presuposición de un "mundo verdadero" funciona como parámetro devaluador en términos ontológicos de este mundo, el nuestro. Así se crea un rango de devaluación, dependiendo de la semejanza con el Ser. El punto es claro, dentro de la onto-teo-logía, el arte tiene menos ser que lo real, sin importar si se trata del mundo de las Ideas, primer motor, Dios, la Naturaleza, el mundo de los hechos... A la devaluación ontológica se une la epistémica: el arte no puede ser verdadero, ni condición de verdad ni de conocimiento (Platón, Aristóteles, Kant...), porque la verdad tiene que estar ligada a lo que es, y no a lo que parece ser, *i.e.*, a la pura apariencia del arte.

La recuperación de la verdad del arte que Gadamer emprende implica no pensar la obra como un reino de ficción e ilusión donde no se genera ningún conocimiento, en la medida en que la obra no habla de lo real. La devaluación ontológica y epistémica del arte están ligadas. Por ello, recuperar la verdad del arte requiere ganar un *status* ontológico para la obra y hacer que ésta tenga incidencia sobre el mundo. Lograr esto implica alejarse del "reino estético" defendido por el romanticismo⁸, en el que la obra dejaba de estar devaluada al ganar autonomía, mas esta autonomía es tan radical que pierde su vinculatividad con el mundo.

Los dos extremos a los que Gadamer se enfrenta en este punto pueden ser comprendidos así: por un lado, si la obra está ligada al mundo, a lo real, lo estará por imitación, de modo tal que la obra es una "desviación" de "lo real" y por ello no puede ser verdadera. Por otro lado, si la obra quiere ganar autonomía, no ser imitación del mundo, ha de desvincularse de éste, hasta convertirse en un sistema de signos autorreferente, que no nombra la realidad, sino que se dice a sí mismo. El punto medio de Gadamer consistirá en pensar la obra como mimesis para vincularla al mundo, pero sin que mimesis sea mera imitación o copia de la realidad, sino una transformación creadora. Escapar del postulado de la "pura ilusión" del arte requerirá transformar la idea de realidad y también la de verdad, la primera no se limitará a lo empírico-constatable y la segunda no será comprendida como la *adaequatio rei et intellectus*.

Este es pues el desafío al que Gadamer se enfrenta: subjetivismo-objetivismo, esteticismo-historicismo, imitación-ilusión. La metáfora del juego será la que conduzca su camino.

⁸ Vid. Capítulo 3 de *Verdad y método* "Recuperación de la pregunta por la verdad del arte".

El concepto de juego es deslindado inmediatamente de su acepción kantiana y schilleriana por tener una carga subjetiva, el primero entiende el juego como el libre juego de las facultades cognitivas del sujeto que se lleva a cabo en el juicio de gusto, el segundo lo entiende antropológicamente como un instinto del sujeto. A Gadamer no le interesa definir el juego como el comportamiento de un sujeto, aquello que determine al juego no será la subjetividad, sino que se trata de describir el modo de ser del juego. De ese modo, la oposición serio/lúdico no es la manera adecuada para pensar el juego, primero, porque remite al comportamiento del jugador, es éste el que se comporta seriamente o no cuando juega, segundo, porque en todo caso el juego es una actividad seria que compromete, hay que tomarse en serio el juego cuando se juega, de lo contrario la magia del juego se rompe: "El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas."⁹

En tanto la pretensión sea eludir el subjetivismo, el punto de partida no será el jugador. Lo que falta saber es de qué tipo de juego se trata. Gadamer analiza distintos tipos de juego en un movimiento ascendente que va del juego de la naturaleza (un ejemplo es el juego de las olas), al juego infantil hasta llegar al juego del arte pasando por el juego cultural. Conforme se transforma el tipo de juego, su modo de ser va adquiriendo otras características sin abandonar las anteriores. En el juego de la naturaleza encontramos un movimiento que se realiza repetitivamente sin pretender ninguna finalidad, es un vaivén. El juego infantil es evidentemente más complicado, a lo anterior se añan las reglas, un cierto tipo de finalidad, la demarcación del espacio lúdico, la creación de un orden, el sumergirse y abandonarse en el juego, la apertura y fundación del espacio del "como si" donde las cosas pueden acaecer "de otro modo", el rompimiento de la cotidianidad...¹⁰

Estas características del juego son, en buena medida, las que conformarán el modo de ser de la obra de arte. Sin embargo, antes de llegar a la obra, es necesario analizar brevemente tales características. El movimiento y la repetición hacen alusión a que, por un lado, los juegos son movimientos repetitivos, por otro, el juego mismo tiene la posibilidad de ser repetido en distintas ocasiones, incluso en distintas generaciones, y por ende, de ser reconocido. Todo juego requiere

⁹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 144.

¹⁰ Johan Huizinga en su texto *Homo ludens*, el cual representa un importante precedente en el estudio del juego, resume las características del juego. Me permito citarlo porque Gadamer retoma buena parte de sus planteamientos: "el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada 'como si' y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual." (*Homo ludens: el juego y la cultura*, p. 26)

de reglas para poder ser jugado, lo importante aquí es que dichas reglas sólo tienen validez dentro del espacio del juego, fuera de él pierden no sólo su validez, sino también su sentido. Por ello, aquello que ocurre dentro del juego no puede ser juzgado con parámetros exteriores a él. El espacio lúdico implica una cierta suspensión del mundo cotidiano, las reglas que valen en dicho mundo no aplican para el juego y viceversa. El juego, pues, tiene un ámbito propio. Gracias a estas reglas se crea un orden, no sólo el movimiento que se realiza es ordenado, sino que el mismo espacio lúdico conlleva un orden desde su demarcación hasta aquello que puede ocurrir ahí dentro.

La demarcación del espacio lúdico es la emergencia en medio de la cotidianidad de un sitio distinto, que rompe la homogeneidad del espacio-tiempo cotidiano:

El espacio de juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, esto es, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera el movimiento.¹¹

En este espacio de juego las cosas pueden acaecer “de otro modo”, porque una vez abierto, las reglas y el orden se transforman. Dentro de ese espacio un columpio puede aparecer “como si” fuera un castillo, o una silla “como si” fuera un automóvil. Mas este reino del “como si” sólo tiene sentido dentro del espacio lúdico. Y se trata precisamente de un “como si”, porque no es ni la aserción contundente del tipo “es un castillo”, ni tampoco la negación de que lo sea, sino algo otro que no “es” y tampoco “no es”, sino que “es como”.¹²

Dentro del espacio lúdico los jugadores se sumergen en el juego, se dejan llevar por él, hay un cierto abandono a los derroteros del juego, a su azar, porque aquello que sucede en el juego no puede ser determinado con antelación por los jugadores, sino que acontece más allá de su voluntad. La voluntad, sin embargo, no se ve completamente minada, en la medida en que los jugadores deciden jugar, se trata, pues, de una elección. Lo que no se elige cabalmente es lo que sucede en el juego, por eso este fenómeno es, para Gadamer, un acontecer, en el que lo que acontece es el juego mismo: “El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su re-presentación.”¹³

¹¹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 150.

¹² El “como si” es lo que abre el reino de la ficción, y se asemeja al modo de ser de la metáfora (estudiada detalladamente por Paul Ricœur en *La metáfora viva*). La terminología del “como si” es de Ricœur, concretamente aparece en *Tiempo y narración II*.

¹³ Gadamer, *Verdad y método*, p. 145.

Los jugadores fungen como condición de posibilidad para que el juego acaezca, pero en tanto condición de posibilidad no son la determinación del juego, es éste el que se determina a sí mismo, por ello, para Gadamer, en realidad todo jugar es un “ser jugado”.

La finalidad propia del juego es una teleología interna, porque al igual que con las reglas, los fines del juego no tienen sentido más allá de él. El juego no es autotélico (eso daría a la obra de arte una problemática autotelica), más bien sus fines se cumplen dentro del juego mismo y no más allá de él. Un juego infantil como botar la pelota tiene una finalidad interna, tratar de botar la pelota un determinado número de veces, ésa es la tarea que se re-presenta en el juego y que se intenta cumplir, fuera del espacio lúdico carece, obviamente, de sentido. Sin embargo, Gadamer afirma que la verdadera tarea del juego no es botar un cierto número de veces la pelota sin perderla (una tarea que es elegida e impuesta al interior del espacio lúdico y cuya regla sólo tiene validez ahí), sino el juego mismo o más bien el movimiento del juego; no es entonces botar la pelota sino la conformación-configuración del espacio lúdico definido por el movimiento. Lo que hace el jugador es moverse dentro del movimiento del juego.

A partir del carácter especial que reviste el cumplimiento de tareas u objetivos al interior del juego, Gadamer definirá ahora el juego como auto re-presentación. De ese modo, aduce que: “el cumplimiento de una tarea la re-presenta”.¹⁴ La tarea es re-presentada en su cumplimiento y no por referencia a otros objetivos exteriores al juego, la tarea del juego sólo se cumple dentro del juego mismo siendo re-presentada. Por ello, afirma que “El juego se limita a auto re-presentarse. Su modo de ser es, pues, la auto re-presentación (*Selbstdarstellung*)”.¹⁵

Esta definición del juego como auto re-presentación será la que cobre mayor importancia en la argumentación gadameriana, puesto que será la que le permita posteriormente afirmar el ser y la obra de arte también como auto re-presentación. Por ello, quizás la categoría más importante de *Verdad y método* sea la de re-presentación, el modo de ser del ser, del juego, de la obra de arte y del lenguaje es la re-presentación. Es esta categoría la que convierte la estética de Gadamer en una ontología, por un lado, porque devela el modo de ser de la obra de arte, y segundo, porque permite vincular a la obra de arte y al ser, ambos acaecen como lenguaje, y el lenguaje mismo es re-presentación.

La re-presentación en el caso del juego quiere decir que en el juego siempre se re-presenta algo, emerge algo como algo, por ejemplo, se re-presenta la silla como automóvil, o el niño con disfraz

¹⁴ *Ibid.*, p.151.

¹⁵ *Idem.*

de superhéroe se re-presenta como superhéroe y no como niño con disfraz de superhéroe. En el caso del arte el ejemplo de la representación teatral es muy claro, los actores se re-presentan como personajes, el escenario como un espacio otro...

Una vez explicado el modo de ser del juego resta explicar el modo de ser de la obra de arte. Debido a que ésta conserva las características del juego infantil, la ontología de la obra está casi completa. Para pasar del juego infantil al juego del arte Gadamer introduce la fórmula "La transformación del juego en una conformación"¹⁶: "A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de *transformación en una conformación*."¹⁷

El juego se transforma en una conformación en la medida en que deja de ser el puro movimiento para convertirse en una obra, en algo formado y permanente. Cuando se transforma en una conformación adquiere una completa autonomía con respecto a los jugadores, esto quiere decir que el sentido de la obra sobrepasa al creador, al que la representa (por ejemplo al que ejecuta una pieza musical) y al espectador. El sentido de la obra se erige, pues, como autónomo frente a la determinación de cualquier sujeto. Mas, como en el caso del juego infantil, los jugadores continúan siendo la condición de posibilidad para que el juego acceda a su representación, se necesita de un creador y de un espectador, sin embargo, éstos no determinan el sentido de la obra, sino que se dejan decir por ella.

De las tres subjetividades que pueden aparecer en el fenómeno estético, el receptor o espectador tendrá preeminencia. El creador desaparece una vez conformada la obra, su desaparición quiere decir que éste no es el parámetro último de interpretación del sentido de la obra, ésta no se resuelve en la pregunta ¿qué quiso decir el creador? Y no se resuelve ahí porque en el devenir histórico la obra gana significaciones que no podían estar dadas en el momento de su creación.¹⁸

¹⁶ En la edición castellana de *Verdad y método* esta fórmula "La transformación en una conformación" que da título al segundo apartado del cuarto capítulo está traducida como "La transformación en una construcción", sin embargo, he preferido verter el término alemán "*Gebilde*" por "conformación" en vez de "construcción", dado que Gadamer habla posteriormente de la construcción (*Aufbau*) de la obra que lleva a cabo el intérprete.

¹⁷ Gadamer, *Verdad y método*, p. 154.

¹⁸ Este punto está directamente relacionado con la historia efectual. Gadamer introduce este término en el apartado "El principio de la historia efectual" y con él quiere decir, entre otras cosas, que la obra (o la cosa que se comprende) lleva consigo la historia de sus comprensiones e interpretaciones, de modo tal que no aparece pura, sino cargada de interpretaciones históricas. De ese modo, *Don Quijote* que leemos hoy rebasa la intencionalidad de Cervantes y lo que éste haya querido decir, para presentarse cargada de una historia de interpretaciones que van desde la parodia a la novela de caballerías y el ideal romántico de la locura quijotesca, hasta la lectura contemporánea que ve en tal texto un paradigma en el manejo de técnicas narrativas.

El representante de la obra, ya sea el músico, el actor..., cede su lugar al espectador que es quien se convierte en el verdadero jugador en la medida en que ocupa un lugar privilegiado para construir el sentido de la obra.

La preeminencia del espectador está relacionada con la idea de re-presentación, la cual tiene más de una acepción. El juego siempre re-presenta algo, en el mismo sentido la obra siempre re-presenta algo, se re-presenta a sí misma y esto quiere decir que re-presenta un mundo que se abre y funda con ella, el mundo de la obra queda re-presentado por y en la obra. Este mundo puede ser comprendido como el mundo de ficción que inaugura el arte. Sin embargo, llamarle "ficción" dentro de la estética de Gadamer tiene sus complicaciones. Por un lado, Gadamer critica del romanticismo la idea de ilusión y ficción que deja al arte en un reino separado del mundo, por otro lado, no todas las artes son "ficionales", como sucede con la arquitectura. A pesar de esto, conservaré el término de "ficción" para hacer alusión al mundo que abre la obra, puesto que en él las cosas acaecen "de otro modo", también lo conservo con el fin de distinguir el mundo de la cotidiana existencia del mundo de la obra.

El mundo de ficción que abre la obra sólo existe por y en ella, de modo tal que la obra no es susceptible de ser obviada una vez aprehendido su sentido, éste es inseparable de aquélla, cualquier paráfrasis de una obra es siempre inconclusa y deja una sensación de fracaso. Cualquiera que haya hecho la experiencia de contar la trama de una novela, ha hecho también la experiencia del fracaso en el relato de la trama, de la resistencia de la novela —o de cualquier obra— a la paráfrasis. Para Gadamer, esto quiere decir que el sentido de la obra sólo se revela en cada caso en su re-presentación, y ello la hace inagotable.

Si, por un lado, la obra se re-presenta a sí misma abriendo e inaugurando el mundo de ficción, por otro, requiere ser re-presentada en cada ocasión. Esta segunda acepción de re-presentación está ligada con la interpretación y comprensión, en textos posteriores se transformará en la "ejecución".¹⁹ Y es aquí donde atestiguamos el papel fundamental que ocupa el receptor, éste tiene que re-presentar la obra, construirla para sí, dejarse llevar por ella (como en el juego) y

¹⁹ La categoría de "ejecución" (*Vollzug*) será central en el pensamiento de Gadamer en los años posteriores a la redacción de *Verdad y método*. El tomo octavo de su obra completa se intitula *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug (Estética y poética II. Hermenéutica en ejecución)*. Allí aclara que "La ejecución es interpretación" ("Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)", en *Estética y hermenéutica*, p. 301) y que "Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura" ("El texto «eminente» y su verdad", en *Arte y verdad de la palabra*, p. 100). Ejecución de la obra quiere decir lectura, la obra de arte no es sin su lectura, no es sin su ejecución, sin la construcción que de ella realiza en cada caso el intérprete-lector.

dejarse decir por ella. Ha de hacer, pues, la experiencia del arte, ha de comprender e interpretar la obra para sí, y en esta experiencia ha de reconocerse.

La obra sólo existe como re-presentación y en su re-presentación, al igual que el mundo, el cual no es distinto de sus re-presentaciones porque “en el lenguaje se re-presenta a sí mismo el mundo”²⁰. La dicotomía entre el ser y el devenir, entre el fenómeno y la cosa en sí se disuelve. En el caso del arte esto implica que la obra no es distinta de su interpretación, que no es posible distinguir —como pretenden hacerlo las posturas objetivistas que afirman el objeto como independiente del sujeto— entre la obra pura o la pura obra y su re-presentación, comprensión, interpretación, ejecución y lectura. El texto sólo es en su lectura, no hay texto en sí que pudiéramos separar de la subjetividad interpretante, texto y lector se fusionan; en el acto de la comprensión se ejecuta la fusión de horizontes en la que son indistinguibles el texto de la lectura, lo que emerge ahí (como y en la re-presentación) es el sentido, los sentidos que la obra desoculta para aquel que esté dispuesto a escucharla; escucha, diálogo con la obra que no es ni el sometimiento al texto ni la imposición de las expectativas del lector, es un juego, un vaivén que va y viene entre el horizonte del texto y el del lector, un entrecruzamiento de voces que hace aparecer (y por ende ser) a la obra distinta en cada ocasión que se le re-presente: “esa ocasionalidad general que conviene a la obra de arte en cuanto que se determina de una forma nueva de una ocasión para otra.”²¹

Así es como Gadamer supera el planteamiento subjetivista y objetivista. La obra lleva consigo un sentido o multiplicidad de sentidos, la obra dice, nos dice algo (y no como en Valéry donde sus versos “tienen el sentido que se les dé”) y rebasa cualquier determinación subjetivista porque es más de lo que el creador quiso que fuera y es siempre más de lo que podamos decir de ella. Pero la obra tampoco es un objeto que permanezca idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo, la obra deviene históricamente en sus re-presentaciones. La obra es aquello que tiene su ser en su devenir: “Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. *Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar.*”²²

²⁰ Gadamer, *Verdad y método*, p. 539.

²¹ *Ibid.*, p. 198.

²² *Ibid.*, p. 168. Las cursivas son mías. Esta afirmación corresponde al modo de ser de la fiesta, la cual Gadamer emplea en el mismo sentido que el concepto de juego. La temporalidad de la fiesta es el hilo conductor para explicar la temporalidad de lo estético. Cf. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*.

La misma idea de re-presentación lleva a Gadamer a encontrar el punto medio entre el esteticismo y el historicismo. La pureza de la obra se disuelve con la re-presentación del espectador. La obra no es la re-presentación de puros atributos y valoraciones estéticos, no es sólo el estilo, el uso magistral del lenguaje, la armonía entre los colores, la composición... La obra dice algo, es un fenómeno “diciente” que se vincula al mundo histórico y que nos vincula con él: “sigue siendo incuestionable que el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido.”²³ Y en eso consiste el que la obra logre una simultaneidad entre pasado y presente.

En ese sentido, la obra expresa y revela una visión del mundo, una manera de comprenderlo, y como el mundo no es distinto de las acepciones del mundo en las que se nos ofrece, al decir de Gadamer, la obra, entonces, abre un mundo que llega hasta nosotros y que nos conforma, más aún, nos da un horizonte desde el que configuramos nuestra propia existencia. Es posible decirlo con Hegel, de cuya estética Gadamer se encuentra muy cerca²⁴: la obra es manifestación del espíritu, es expresión de un pueblo histórico, expresión por demás íntima y reveladora, porque si hemos de buscarnos en algún lado para reencontrarnos y reconocernos (previa asunción de que somos lo que históricamente hemos sido y de que existe una continuidad entre lo que ha sido y lo que es hoy) ese sitio será la obra de arte²⁵, lugar privilegiado de manifestación del ser (la cercanía con Heidegger es también evidente). Ahí nos encontramos volcados en nuestra historicidad, nos encontramos como lo que somos y como lo que hemos querido ser, de ahí pues la emergencia de la ficción. La obra rebasa la historia entendida como los sucesos acontecidos y reapropiados en su interpretación, la obra es el “de otro modo”: “El «arte» comienza justamente allí donde se puede hacer algo también de un modo diferente.”²⁶ En ese “de otro modo” o “modo diferente” también nos expresamos, porque no somos ni hemos sido sólo ese ente que se desenvuelve en la

²³ Gadamer, *Verdad y método*, p. 218.

²⁴ Cercanía que se revela paradigmáticamente en la siguiente afirmación: “Hoy día vuelve a prestarse la mayor atención a la estética de Hegel. Y con razón: cara al conflicto entre las pretensiones supratemporales de lo estético y el carácter históricamente único de la obra y del mundo, esta estética representa hasta el momento la única verdadera solución, capaz de pensar ambas cosas como unidad, y convierte así el arte entero en objeto de «rememoración» e «interiorización»” (*Verdad y método*, p. 667).

²⁵ “Es la verdad de su propio mundo [del espectador], del mundo religioso y moral en el que vive, la que se re-presenta ante él y en la que él se reconoce a sí mismo. [...] Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser” (*Verdad y método*, p. 174). Esta función del arte que consiste en mostrar la relación entre lo que ha sido y lo que es hoy y que posibilita el reconocimiento del espectador en la obra es el enigma del arte: “El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad del presente y pasado.” (*La actualidad de lo bello*, p. 111).

²⁶ Gadamer, “El juego del arte”, en *Estética y hermenéutica*, p. 131.

“cotidianidad de término medio” (la expresión es de Heidegger en *Ser y tiempo*), en la historia efectivamente acontecida o en las “verdades demostrables” de la ciencia, somos también nuestros sueños y esperanzas, nuestros deseos y creencias; la obra, entonces, nos dice y al decirnos se revela como el espejo del espíritu (regreso a sí mismo desde el ser otro). La obra abre el espacio para volver a nombrar, para nombrar lo innombrable, para dejar que el ser acontezca.

En este caso, el punto medio consiste en que la obra no es puros atributos estéticos, ni pura forma bella, ni puras vivencias del autor (tales posiciones pertenecen al esteticismo), sino que también es, sobre todo, la expresión de una visión del mundo que hacemos nuestra en cada caso, pero esa visión del mundo no es el espejo de la historia pragmática o socio-política (si así fuera, además de la historia, para qué el arte), sino que frente a la perspectiva historicista el arte es el “de otro modo”, es el reino de la ficción y no sólo un archivo o huella histórica.

Esto nos lleva finalmente a la última oposición, imitación-ilusión. El punto medio gadameriano ya ha sido sugerido con lo expuesto previamente. Una vez más la clave está en la idea de re-presentación, la cual está derivada, hasta cierto punto, de la mimesis aristotélica. Mimesis es *poiésis*, no quiere decir copia o imitación (como en el caso de Platón, claramente en el libro X de *República*), sino una representación transformadora y creadora, inventiva, *i.e.*, el “de otro modo”. La obra tiene que ser mimesis/re-presentación porque ha de decir el mundo (cotidiano, moral, histórico, religioso, pagano...) y vincularse con él:

Para el poeta la invención libre no es nunca más que uno de los lados de una actividad mediadora sujeta a una validez previa. No inventa libremente su fábula, aunque realmente imagine estar haciéndolo. Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es re-presentación de una verdad común que vincula también al poeta.²⁷

Mimesis significa que la obra siempre dice el mundo, porque éste no queda reducido en la hermenéutica gadameriana al mundo de los hechos, el mundo no es la suma de objetos empíricamente constatables. El mundo es lenguaje, *i.e.*, re-presentación, al igual que la obra, al igual que el ser: “el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se re-presenta el mundo.”²⁸ El mundo se expresa en el lenguaje y como lenguaje, y si la obra es lenguaje entonces expresa y hace ser al mundo, siendo así ¿cómo distinguir entre realidad y ficción?

²⁷ Gadamer, *Verdad y método*, p. 180.

²⁸ *Ibid.*, p. 531.

Ése es precisamente el punto nodal de la estética ontológica de Gadamer. La realidad es lingüística, no hay ninguna cosa en sí a la cual tuviéramos que acceder mediante el lenguaje, éste no es ningún puente que comunique al sujeto con el objeto. Todo lo que es, es lenguaje. Pero si así es, ¿para qué la obra de arte?, o puesto en otros términos ¿cuál es la especificidad de la obra frente a otros lenguajes?, y ¿a dónde conduce esta disolución de la frontera entre realidad e ilusión?

Antes de abordar la especificidad de la obra, detengámonos en la frontera desvanecida entre realidad y ficción, un ejemplo bastará, la Grecia antigua. Si nos preguntamos hoy por Grecia sabemos que parte de nuestro horizonte y de nuestra visión del mundo están conformados por la visión del mundo sostenida en Grecia, ya sea afirmativa o negativamente, por lo que hemos tomado tanto como por lo que hemos negado, herencia activa de la tradición, diría Gadamer. Ahora bien, ¿qué es Grecia? Grecia es tanto los textos de Heródoto como los de Homero, Grecia es igualmente las guerras médicas como la muerte de Patroclo a manos de Héctor. Ése es el mundo griego y su incidencia en nuestro presente es un entrecruzamiento de relatos históricos y de ficción, como diría Ricœur.²⁹ Mas esto no quiere decir que historia y literatura sean la misma cosa, sino que la obra de arte configura y conforma nuestra visión del mundo, tanto como el relato histórico, la tradición se expresa en la historia y la ficción. La obra, pues, no es un objeto de museo puesto ahí como mero divertimento, sino que la obra “hace mundo”, como diría Heidegger.³⁰

Preguntar por la especificidad de la obra de arte es una cuestión complicada. Y lo es no sólo en el caso de Gadamer, sino en todas aquellas estéticas o filosofías del arte que pretenden recuperar el *status* ontológico de la obra, por ejemplo, la de Nietzsche y Heidegger. En los tres autores hay una conexión directa entre el modo de ser del ser y el modo de ser de la obra de arte (ya sea desde la voluntad de poder o desde el lenguaje). Tal conexión complica, evidentemente, el planteamiento de la especificidad de la obra.

En el caso de Gadamer un tema trabajado en *Verdad y método*, concretamente en el apartado “La valencia de la imagen en relación con el ser”³¹, servirá para iluminar —que no resolver— la cuestión. Este tema es el “incremento de ser”.

²⁹ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración*.

³⁰ Cf. Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*.

³¹ En la edición castellana aparece como “La valencia óptica de la imagen”, sin embargo la traducción de “Seinsvalenz” por “valencia óptica” confunde la argumentación de Gadamer, porque ésta versa sobre la relación de la imagen con el ser, y no sobre la distinción heideggeriana óptico/ontológico.

El mundo es re-presentación porque es lenguaje, en esa medida el mundo es las interpretaciones y comprensiones que históricamente hemos dado de él y que nos llegan por la tradición, por los prejuicios, por estar anclados en una situación hermenéutica, por la historia efectual... Pero el mundo, y con él nosotros, deviene históricamente y se transforma. Una de esas transformaciones ocurre en el arte, en la medida en que éste, al nombrar al mundo, lo carga de sentidos y significaciones que antes no tenía, experiencia que, por su parte, realiza el espectador, quien al enfrentarse a la obra, al comprenderla e interpretarla, gana un horizonte, otro modo de ver el mundo y de verse a sí mismo, el mundo aparece bajo otra luz desde la experiencia del arte.

Si el mundo es su interpretación³², a mayor número de interpretaciones más mundo, porque "El que tiene lenguaje «tiene» el mundo."³³ En ese sentido, la obra representa un incremento de ser, hace que el mundo, que nuestra experiencia del mundo, sea más y más significativa. En la obra acontece un incremento de ser que pasa por la lingüisticidad; por eso, Gadamer puede afirmar de modo innegable que el Aquiles de Homero es más que su original. Y en eso radica la verdad del arte.³⁴ El arte es verdadero, donde verdad no es adecuación, sino acontecer del ser, el arte hace aparecer algo que desde ese momento "es", funda un mundo que experimentamos como propio, le da más ser a la realidad, por eso la obra es construcción de un mundo, y por ello Gadamer puede sentenciar: "«Que no haya cosa alguna allí donde falte la palabra»"³⁵, y es precisamente en el arte donde se abren las posibilidades del lenguaje, esto liga indisolublemente a la estética con la hermenéutica que piensa el ser como lenguaje.

Además de ligar la estética con la hermenéutica, la tesis del lenguaje es la que permite pensar el poder ontológico del arte como configuración del mundo, como incremento de ser. Esto es, la incidencia del arte sobre el mundo (incidencia que se relaciona con la recuperación del *status* ontológico y epistémico del arte) se da porque el arte y el mundo están contruidos como lenguaje. En ese sentido, el juego del arte se relaciona directamente con el juego del lenguaje. Ya al principio señalaba que hay una especie de "analogía estructural" entre obra de arte, ser y lenguaje, es precisamente tal analogía la que permite a la obra actuar directamente sobre el mundo y la que permite pensar otra experiencia del ser (y con el ser, de nosotros y del mundo).

³² "¿no es la propia realidad el resultado de una interpretación? [...] la realidad «dada» es inseparable de la interpretación." Gadamer, "Entre fenomenología y dialéctica. Intento de una autocrítica" en *Verdad y método II*, p. 327.

³³ Gadamer, *Verdad y método*, p. 543.

³⁴ Para el tema de la verdad del arte, *vid.* Capítulo IV de la primera parte.

³⁵ *Ibid.*, p. 584.

El modo de ser del juego y del juego del arte es la re-presentación, por su parte “el ser es lenguaje, esto es, re-presentarse”³⁶ y “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”.³⁷ Estas dos últimas frases de *Verdad y método* pueden ser entendidas como el quid de la ontología gadameriana que encuentra su concepto guía en el juego/re-presentación. Antes de abordar el problema de la identificación (o de la posible identificación) entre ser y lenguaje, me detengo en la idea de re-presentación.

El lenguaje es re-presentación en el mismo sentido que lo es la obra de arte, esto es, así como la obra de arte se re-presenta a sí misma (porque es auto re-presentación), también el lenguaje se re-presenta a sí mismo, y ambos al re-presentarse re-presentan el mundo. Que el lenguaje se re-presente a sí mismo no quiere decir que Gadamer lo comprenda como un sistema inmanente autorreferido, donde un signo sólo refiere otro signo, sino, en todo caso, que lo que el lenguaje refiere es, también, lenguaje.

El mundo queda así constituido como lenguaje, porque para Gadamer “mundo” no es un objeto de conocimiento que hace frente a un sujeto cognoscente, es decir, “mundo” no es reductible a la suma de objetos³⁸, y mucho menos de objetos empíricamente constatables. “Mundo” tampoco es una instancia independiente de la subjetividad, *i.e.*, no se trata de ningún mundo-en-sí que se afirme con independencia, no es un objeto dado susceptible de ser aprehendido por la conciencia y frente al cual tengan que medirse los contenidos de la conciencia, *e.g.*, los conceptos o los conocimientos.

Si Gadamer comprende el lenguaje como auto re-presentación, es porque su hermenéutica no funciona desde un esquema sujeto-objeto en el que el lenguaje aparecería como el puente que comunica con la realidad, sino que el lenguaje *es* la realidad y en esa medida no hay nada exterior al lenguaje que pueda ser re-presentado.

En esto Gadamer sigue a Heidegger, particularmente en *Ser y tiempo*, quien frente al esquema moderno sujeto-objeto afirma que el ser-ahí es ser-en-el-mundo, porque el mundo no se da con independencia del ser-ahí, pero tampoco el ser-ahí se da independientemente del mundo, *i.e.*, somos ya siempre en el mundo. Pero Gadamer sigue también a Hegel. La crítica hegeliana en *Fenomenología del espíritu* a las filosofías anteriores consiste, entre otras cosas, en que la separación de sujeto y objeto implica la necesidad de tender un puente que los relacione, ese

³⁶ *Ibid.*, p. 581.

³⁷ *Ibid.*, p. 567.

³⁸ Como ya Heidegger había señalado, *cf.* *Ser y tiempo*, §19-21 y §43.

puente, llámese “conocimiento”, “concepto”, “pensamiento” o “lenguaje” será siempre un prisma deformante, porque no es saber *lo real*, sino saber *sobre* lo real, donde la preposición “sobre” significa también “encima de”, como una especie de segundo piso montado sobre la realidad (esa sería una de las consecuencias de la cosa en sí kantiana). Además de eso, el puente debe ser legitimado y validado por algo, ¿qué garantiza la certeza en la relación entre el sujeto y el objeto? Conocemos bien la respuesta con Descartes e incluso con Kant: Dios. Finalmente, estamos hablando de una onto-teo-logía (en términos heideggerianos) donde la realidad está dada y sólo nos queda buscar una adecuación entre lo que decimos y lo que es.

Gadamer es consciente de este peligro de la metafísica moderna y por eso su teoría sobre el lenguaje no dejará nada fuera del lenguaje, así como Hegel no deja nada fuera del espíritu; en vez de realidad dada, tenemos ahora una realidad creada, pero no por el absoluto sujeto hegeliano, sino por el lenguaje, humano e histórico, no hay en Gadamer una teología de la creación porque se separa de aquellas metafísicas que defienden la idea de un Ser como centro y fundamento y causa de la totalidad del ente.

Gadamer se alía en este punto no sólo con Hegel y Heidegger, sino también con Nietzsche —la hermenéutica gadameriana está construida desde la muerte de Dios y el desfondamiento que produce— y su desaparición del “mundo verdadero”, el cual había servido a la metafísica como baremo devaluador de todo aquello que no cupiera en ese reino atemporal y ahistórico de las Ideas, del Ser, de la razón, de la verdad, de la substancia y la esencia, del fundamento, del sujeto trascendental y del noúmeno, por nombrar sólo a algunos de sus históricos habitantes.

El mundo, entonces, no es ningún en sí, sino que “lo que el mundo es no es nada distinto de las acepciones en las que se ofrece”³⁹, y Gadamer es contundente con respecto a esto, el mundo es una interpretación, es las distintas construcciones de sentido históricas que hemos hecho; el mundo, pues, es un mundo humano. Cuando el lenguaje se auto re-presenta, re-presenta también el mundo, porque: “el lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él. No sólo el mundo es mundo en cuanto accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se re-presenta el mundo.”⁴⁰

En ese sentido, comprender e interpretar el mundo es comprender e interpretar el lenguaje, o lo que es lo mismo, la comprensión e interpretación del mundo es un movimiento del lenguaje sobre el lenguaje mismo, porque todo lo que es, llega a ser mediante el lenguaje. Así, cuando

³⁹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 536.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 531.

preguntamos por el mundo, preguntamos por una construcción lingüística, y cuando respondemos aquello preguntado, lo hacemos también en términos de una construcción lingüística.

Si el lenguaje no se da con independencia del mundo, ni el mundo con independencia del lenguaje, entonces lo que hay delante es ya siempre lenguaje, a lo que nos enfrentamos es al lenguaje. Eso hace de la experiencia, de la constitución de la experiencia un fenómeno lingüístico. Hacer una experiencia es enfrentarse al lenguaje, sólo que al lenguaje nunca lo enfrentamos desde un lugar no lingüístico, sino desde el mismo lenguaje en el que ya siempre somos y que nos constituye en lo que somos.

Por todo esto Gadamer puede afirmar que el ser es lenguaje, lenguaje en sentido ontológico y no verbal. Aquello que sea el ser sólo se nos da y se re-presenta como lenguaje, porque todo lo que existe, existe dentro de un horizonte humano y ese horizonte es lingüístico, porque tratamos con la realidad en términos lingüísticos.

Esta afirmación de Gadamer, el ser es lenguaje o el ser que puede ser comprendido es lenguaje, en la medida en que todo el mundo humano es lenguaje porque todo está ya siempre significado y comprendido como algo, ha sido objeto de múltiples objeciones provenientes de muchos ámbitos que pretenden defender la existencia de “cosas” anteriores al lenguaje o que no pueden ser expresadas en términos lingüísticos. Estas objeciones postulan una limitación del lenguaje, en vez de su universalidad, porque éste no alcanza a decirlo todo. Voy a resumir tales objeciones en las siguientes: los sentimientos o todo el ámbito de lo afectivo no se deja traducir en palabras; los bebés no pueden hablar y sin embargo están en el mundo y hacen experiencias del mundo; los animales se comunican entre sí y nosotros nos comunicamos con los animales; hay cosas que existen sin que las hayamos nombrado, como los cuásares, que estaban ahí, en el universo, antes de que hubiéramos inventado la palabra “cuásares”; los fenómenos orgánicos del cuerpo humano que reaccionan frente a estímulos sin haberlos traducido antes en palabras...⁴¹

El ámbito en el que se insertan todos estos fenómenos correspondería al de los límites del lenguaje, los cuales fueron pensados por el mismo Gadamer. Lo primero que es necesario afirmar es que buena parte de estas objeciones entiende el lenguaje como lenguaje escrito o fonado, es decir, la articulación del lenguaje en términos verbales, sin embargo, la concepción gadameriana de lenguaje es mucho más amplia: “En el sentido más amplio, el lenguaje refiere a toda

⁴¹ Algunos de estos ejemplos son puestos por el mismo Gadamer en el artículo “Los límites del lenguaje”, otros de éstos son de J. Grondin y aparecen en “Was heißt „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache?”.

comunicación, no sólo al habla, sino también a toda la gesticulación que entra en juego en el trato lingüístico de los hombres.”⁴² Lenguaje, entonces, no son las palabras que aparecen en el diccionario, sino todo el ámbito de manifestación humana. Lenguaje tampoco es la concreción óptica en tal o cual manifestación lingüística, sino el modo de ser del ser, y el ser no es ninguna instancia trascendente que opere como fundamento de todo lo existente, sino que es lenguaje y el lenguaje sólo existe por nosotros y en nosotros (hablar del “lenguaje” de los animales es una extrapolación, que muestra —aun sin quererlo— la tesis gadameriana, en la medida en que comprendemos e interpretamos el modo en que se relacionan los animales en términos de nuestro lenguaje para llamarlo justamente “lenguaje”).

Con respecto al ámbito de lo afectivo, es bastante difícil sostener en el horizonte contemporáneo que las afecciones se dan al margen de lo cultural, que hay instintos meramente biológicos que no están cruzados por la cultura y por ello humanizados. La noción freudiana de “pulsión” ha mostrado cómo incluso lo más arcaico, lo más profundo dentro de la psique es una formación cultural y funciona por simbolizaciones culturales (como claramente sucede con las pulsiones de Eros y Tánatos); y hablar de cultura (y no hay existencia humana al margen de la cultura) y de simbolizaciones es ya hablar de lenguaje. Otro tanto podríamos decir con respecto a la lingüisticidad del inconsciente sostenida por Lacan. Desde este ámbito de reflexión, la vida interior no se deja pensar al margen del lenguaje, todavía más, no se deja sentir al margen del lenguaje.

Por otra parte, afirmar la existencia de cosas antes de que las nombremos y que por ende existen fuera del horizonte humano es no comprender el principio ontológico del postulado gadameriano (no sólo gadameriano, sino también nietzscheano y heideggeriano, por mencionar sólo a dos). Desde la muerte de Dios, todo lo que existe, existe dentro de un horizonte humano, porque todo lo que existe, existe sólo “para nosotros” (como decía Hegel, el en sí de la cosa es en sí para nosotros), postular la existencia de algo fuera del “para nosotros”, es postularlo ya siempre “para nosotros”, ¿cómo decir que los cuásares existían antes de que nosotros lo supiéramos, si las ideas de “existencia” y “anterioridad” son construcciones de sentido que precisamente nosotros hemos hecho a lo largo de la historia? El horizonte humano es irrebasable, por ende, lo es también el lenguaje. Es necesario entender, pues, el nivel de abstracción de esta tesis que no está afirmada en sentido empírico o cronológico.

⁴² Gadamer, “Los límites del lenguaje”, en *Arte y verdad...*, p. 131.

Sostener la universalidad del lenguaje no se reduce a la afirmación de que todo es clara y distintamente expresable en palabras (esto se acerca a pretender que el concepto —filosófico— es susceptible de abarcarlo todo y conocerlo todo), es, por el contrario, afirmar que el lenguaje le da sentido a todo, y puede nombrarlo todo aunque sea confusamente —más bien, justo porque lo nombra confusamente es la muestra de la finitud humana—, así, le da sentido incluso al sinsentido (porque al nombrarlo como “sinsentido” le da el sentido del sinsentido), nombra incluso lo innombrable (porque al nombrarlo como innombrable lo ha ya nombrado). El mundo humano es ya siempre el mundo del sentido, por lo tanto, es el mundo del lenguaje. Por eso la tesis del lenguaje no es el principio de razón de la modernidad, decir que el lenguaje lo abarca todo, no es el equivalente a decir que la razón lo abarca todo, ya que lenguaje es aquello que precede ontológicamente a la razón —en su acepción moderna— y que no se deja abarcar por ella o por su concepto.

Pero si el lenguaje lo abarca todo (y ésta es la muestra de su universalidad), ¿qué sucede entonces con el planteamiento gadameriano de “los límites del lenguaje”?, ¿dónde termina la lingüística o qué hay más allá de lo lingüístico? Sobre los límites del lenguaje, Wittgenstein decía que: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”⁴³, con Gadamer la frase se extendería a “los límites del lenguaje son los límites del mundo”, ¿dónde termina el lenguaje?, ¿en lo extralingüístico, en lo prelingüístico?, ¿es, acaso, lo no lingüístico el *ens realissimus*, la suprema realidad?, pero decir que lo no lingüístico es lo real, ¿no es repetir la tesis metafísica que separa el espíritu de la naturaleza, el sujeto del objeto?, ¿no es querer afirmar —pese a todo— una realidad en sí?

Cuando Rorty discute la frase gadameriana “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” ubica dos posiciones en la filosofía contemporánea, la analítica y la continental, en esta última se encuentra la afirmación “el ser es lenguaje”. La filosofía analítica sería antitética de la continental, puesto que afirma que el ser —o la realidad, el *ens realissimus*— «es» y está dado con independencia de la conciencia. La confrontación entre las dos posiciones, suena para Rorty, por momentos, como una repetición del enfrentamiento entre nominalistas y realistas, éstos afirman una verdad *de dicto*, aquéllos *de re*; sería también una repetición del enfrentamiento entre el idealismo especulativo y el cientificismo. Mientras para el idealismo la filosofía es la ciencia suprema, para el cientificismo la filosofía tiene que medirse —y equipararse— con las ciencias naturales (particularmente con la física y las matemáticas). Así, la filosofía del siglo XX sería

⁴³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 143.

heredera del enfrentamiento decimonónico entre *Geisteswissenschaften* (ciencias del espíritu) y *Naturwissenschaften* (ciencias de la naturaleza), o, en nuestros términos, entre humanidades y ciencias. Para la filosofía continental es clara su herencia de los embates nietzscheanos contra el cientificismo, para la filosofía analítica es también clara su herencia del cientificismo decimonónico.⁴⁴

Hasta aquí parecería que las posiciones son irreconciliables, unos *creen* en la demostración en lo real, otros *creen* en la mostración por la coherencia del discurso. Finalmente, entre estas dos creencias se ha jugado buena parte de la historia de la filosofía. La filosofía es un discurso, luego ¿cómo legitimarlo?, ¿cómo sostener sus pretensiones de verdad?, ¿cómo se logra demostrar aquello que el discurso filosófico dice? Sólo hay dos posibilidades, *de dicto* o *de re*, así a menudo una “verdad” *de dicto* se refuta apelando a la realidad, e.g., “el ser es lenguaje” es “falso” porque los bebés no hablan; y una “verdad” *de re* se refuta apelando a la lógica, e.g., “todo conocimiento es finito y deviene” es “falso” porque hay contradicción performativa en el argumento. Por supuesto que también a menudo una verdad *de dicto* se refuta *de dicto* y lo mismo con la verdad *de re*.

Dadas estas dos posibilidades de legitimar el discurso filosófico, la verdad *de dicto* buscaría fortalecer la lógica, y la *de re* la física (no gratuitamente una de las vertientes más importantes de la filosofía analítica es la filosofía de la ciencia). Sin embargo, la filosofía continental no juega con los instrumentos de la lógica, sino de la retórica,⁴⁵ debido a una transformación del discurso filosófico, que confía más en la coherencia que en la argumentación dura. Estas dos posibilidades han buscado fusionarse, de modo tal que se puede hablar de una verdad lógico-empírica (e.g., el juicio sintético *a priori* de Kant), así la filosofía analítica apela a la física y a la demostración lógico-matemática, y la filosofía continental apela a la coherencia del discurso y a la vida; lo que continúa enfrentándolas es la ontología, la realidad “en sí” o la realidad “para nosotros”, además del modelo en torno al cual se estructuran, paradigma estético o científico, que continúa esa histórica confrontación, instaurada por la filosofía platónica, entre arte y ciencia.

Para ubicar el lugar que ocupa Gadamer en tal enfrentamiento discutiré las tesis de Rorty y de Grondin con respecto al *dictum* “el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje” (“Sein, das

⁴⁴ Así lo reconoce Hilary Putnam en *Reason, Truth and History*, reconocimiento que Rorty aplaude porque permite flexibilizar las posiciones de la filosofía analítica.

⁴⁵ Cf., Gadamer, “Retórica y hermenéutica”, en *Verdad y método II*.

verstanden werden kann, ist Sprache”), esbozadas en sendos artículos: “Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache” y “Was heißt „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache”?”

La pretensión de ambos autores —aunque mucho más clara en el caso de Rorty— es zanjar el abismo que separa la filosofía continental de la analítica y para lograrlo es necesario flexibilizar o suavizar la sentencia gadameriana.⁴⁶ Flexibilizarla se traduce en estos autores en desontologizarla, para epistemologizarla,⁴⁷ y esto quiere decir convertir la pregunta por el ser en una pregunta por el conocer (movimiento que marca el sino de la modernidad cuando Kant lo ejecuta en la *Crítica de la razón pura*) o, en términos hermenéuticos, en una pregunta por el comprender, lo que implica “desheideggerianizar” a Gadamer y alejarlo de tesis como “el lenguaje es la casa del ser”.

Si Rorty y Grondin pretenden acercar a Gadamer a la filosofía analítica, les estorba la relación ser-lenguaje, por su fuerza y contundencia, y porque es irreconciliable con la analítica, y entonces sostienen que “el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje” no es una sentencia ontológica. Para Grondin el ser no es simplemente lenguaje, en todo caso “el ser es lenguaje” es una frase que sólo tiene sentido si se lee desde Heidegger, pero en el caso de Gadamer:

El dicho de Gadamer [el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje] *no* expone una tesis “ontológica” sobre el ser o bien sobre el ser en sí (que fuera, de origen, compuesto lingüísticamente), sino una tesis sobre nuestro comprender, es decir, que el comprender humano está destinado a la lingüisticidad en un sentido necesario y factible.⁴⁸

Grondin llega a estas afirmaciones después de una serie de disquisiciones gramaticales sobre el sentido del “das” (que) en la oración, que implican, según él, que no se trata de que el ser sea lenguaje, sino sólo de aquel que puede ser comprendido. De cualquier manera, ¿qué ser o qué del ser no puede ser comprendido? Todo lo que es está comprendido y significado como algo.

⁴⁶ También es necesario flexibilizar la analítica, por esto Rorty se inclina por los wittgenstenianos del lenguaje y los kuhnianos, frente a los kripkeanos.

⁴⁷ Hasta cierto punto Ricœur —hermeneuta influido por la filosofía analítica— juega su propuesta más acá de la epistemología que de la ontología e insiste en distinguir “comprensión” de “explicación”. Cf. P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*.

⁴⁸ Grondin, “Was heißt „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache”?”, en *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*, p. 103. La traducción es mía.

Rorty se pronuncia más o menos en el mismo sentido que Grondin: “este lema [el ser, que puede ser comprendido, es lenguaje] no es ningún hallazgo metafísico sobre la esencia del ser, sino una nueva descripción del proceso que caracterizamos como «aumento de nuestra comprensión».”⁴⁹

No es lo mismo una tesis con respecto al modo de ser del ser (que para el cientificismo filosófico suena a mística o a poesía, demostrando que no comprende ni la ontología ni la mística ni la poesía) que una con respecto al modo de ser de nuestro comprender, el cual se da en términos lingüísticos. Grondin y Rorty acotan la frase, limitan aquello que abarca, la matizan y entonces creen que pueden hacer frente a las objeciones y “salvar” a Gadamer de los “misticismos heideggerianos”. Para Grondin, Gadamer se separa felizmente de las consecuencias metafísicas de Heidegger incluidas en la tesis del *Ereignis*, que el canadiense interpreta como un “nuevo comienzo” para la humanidad. Asimismo, considera que la filosofía heideggeriana se ancla en una reformulación de la utopía platónica de la caverna, y buscaría el desprendimiento del mundo de las “habladurías” para llegar a la pregunta por el ser, mientras que la hermenéutica gadameriana sería de corte aristotélico.⁵⁰

Más allá de la interpretación de Grondin sobre Heidegger, lo que me interesa señalar es que tanto él como Rorty obvian lo esencial, esto es, que se trata de una tesis ontológica y que Gadamer afirma con contundencia: “la constitución ontológica fundamental, según la cual, el ser es *lenguaje*”⁵¹. Obvian también que la hermenéutica es antes que nada una ontología y que justo por ello discute el ser, el mundo y a nosotros, así como la relación entre éstos. Todavía más, es cuestionable su intento de zanjar el abismo entre analíticos y continentales en un esfuerzo de conciliación que es por sí mismo dudoso (como las incesantes conciliaciones que efectúa Ricœur, e.g., entre teoría crítica y hermenéutica) porque anula las diferencias y especificidades de cada discurso a favor de una esperada unidad en el camino contemporáneo de la filosofía. Además, hacen que la hermenéutica pague esa conciliación al precio de renunciar a aquello que la constituye, a saber: su ontología, con lo que se corre el riesgo de convertirla —como algunos lo han hecho ya— en un modelo o método de interpretación. Finalmente, el enfrentamiento entre filosofía analítica y continental se trata —en sentido nietzscheano— de una lucha entre fuerzas, entre interpretaciones; porque —eso sí lo tiene muy claro la hermenéutica gadameriana— afirmar que el ser es lenguaje es sólo una interpretación, haciendo eco a Nietzsche: “Suponiendo que

⁴⁹ Rorty, “»Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«, en V.V.A.A., »Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«. *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, p. 37. La traducción es mía.

⁵⁰ Cf. Grondin, “Einleitung”, en *Von Heidegger zu Gadamer*, p. 9-12.

⁵¹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 581.

también esto sea nada más que interpretación —¿y no os apresuraréis vosotros a hacer esa objeción?—bien, tanto mejor.”⁵²

Pero ¿qué se sigue de la interpretación “el ser es lenguaje”?, ¿cómo hablar de los límites del lenguaje, son, entonces, el no-ser: “que no haya cosa alguna allí donde falte la palabra”?

Cuando Grondin discute la relación ser-lenguaje para disolverla, se apoya en un artículo de Gadamer de 1985 intitulado “Los límites del lenguaje” que parecería apuntar hacia una esfera de la realidad que sería extralingüística, puesto que ahí Gadamer habla de cosas “prelingüísticas” o que se encuentran por encima del lenguaje. ¿Es necesario hablar de una *Kehre* en el pensamiento gadameriano, o de un primer Gadamer —el de *Verdad y método*— y de un segundo Gadamer o Gadamer tardío —el de las décadas de los 80 y 90—? Difícilmente. Es cierto que una de las preocupaciones constantes del pensamiento gadameriano ha sido los límites del lenguaje, sin embargo, estos límites no son la contraparte de su universalidad, ni un más allá (en el sentido del *Jenseits*) del lenguaje.

En vez de hablar de una *Kehre*, sostengo que el pensamiento de Gadamer desde siempre ha oscilado —y a veces de manera poco clara— entre dos niveles: el ontológico y el óntico. De ese modo, las categorías que aparecen en *Verdad y método* se dejan comprender a veces en un sentido y a veces en otro. Basta con un ejemplo, el tema del diálogo.

Ontológicamente el diálogo es el modo de ser del lenguaje y de nosotros mismos, porque no hay una conformación solipsista de nuestro ser —sino dialógica— y porque el lenguaje se conforma en un diálogo con la tradición. Que el pasado forme parte del presente se debe al diálogo constante que establecemos con la tradición. En este sentido ontológico somos *ya siempre* un diálogo con la tradición. Ahora bien, ciertas afirmaciones en *Verdad y método* no se dejan comprender en sentido ontológico, por ejemplo, un diálogo se realiza con el esfuerzo hermenéutico de dejarse decir por el texto y por el otro, matizando los prejuicios y las opiniones previas, hay que dejarse llevar en una conversación —igual que en el juego— para que emerja la cosa misma. Es claro que esto constituye una posibilidad de manifestación óntica del diálogo, el cual ontológicamente acontece *ya siempre*.

Lo mismo sucede con el lenguaje, que se desenvuelve en la argumentación gadameriana entre lo óntico y lo ontológico, así el lenguaje es ontológicamente ilimitado; la infinitud del lenguaje es también su inagotabilidad, su estar siempre abierto a nuevas posibilidades y transformaciones; empero, ónticamente el lenguaje siempre es finito y limitado:

⁵² Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, § 22.

Todo hablar humano es finito en el sentido de que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar. Por eso tampoco el fenómeno hermenéutico puede ilustrarse si no es desde esta constitución fundamental finita del ser, que desde sus cimientos está construida lingüísticamente.⁵³

Los límites del lenguaje son, por un lado, el horizonte histórico que se presenta en cada caso como irrebasable, en la medida en que está circunscrito a una situación hermenéutica, por otro, la expresividad del lenguaje o su posibilidad de convertirse en palabra articulada para alcanzar lo no dicho. Así, dice Gadamer: “el límite del lenguaje es, en realidad, el límite que se lleva a cabo en nuestra temporalidad, en la discursividad de nuestro discurso, del decir, pensar, comunicar hablar.”⁵⁴ Limitado, pues, por lo que este presente histórico le deja decir y pensar, limitado por el mundo y si “el mundo existe como horizonte”⁵⁵, el mundo existe como límite y circunscripción de lo que es, de lo que puede aparecer y llegar a ser en un determinado momento histórico, y precisamente “*Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*”⁵⁶, sino estar siempre en camino, de camino al lenguaje, pero como expresión y articulación, como manifestación óptica. Es así como se puede leer la frase “lo prelingüístico está siempre, en cierto sentido, de camino a lo lingüístico.”⁵⁷ Así también señala Grondin que: “Lo que yace más allá de lo dicho, permanece siempre como algo *por decir* y sólo como tal puede llegar a acertar”.⁵⁸

Andamos siempre en busca de la palabra adecuada para poder decir lo no dicho, para alcanzarlo y nombrarlo. En ese sentido, habría aquí un concreto esfuerzo hermenéutico por zanjar el abismo que separa lo dicho de lo no dicho⁵⁹, pero este abismo no se deja traducir en la separación fenoménico-nouménico o ser-aparecer, porque aquello no dicho es lenguaje, mas todavía no manifiesto, todavía no aparecido, es el lenguaje oculto que clama su desocultación en la palabra, en la re-presentación, sabiendo que tal manifestación jamás ha de acaecer en plenitud, porque el lenguaje es huella de la finitud humana y justo por ello la palabra manifestada no es la acumulación progresiva del saber, sino el acontecer finito e histórico de lo que es y ha llegado a

⁵³ Gadamer, *Verdad y método*, p. 549. M. Aguilar señala con acierto el carácter paradójico de esta afirmación de Gadamer: “No deja de ser paradójico el planteamiento gadameriano sobre la finitud de la experiencia hermenéutica ya que, si bien ésta parte de la palabra finita considerada como centro del lenguaje, aquélla tiene un despliegue de alcance infinito”, *Confrontación. Crítica y hermenéutica*, p. 158.

⁵⁴ Gadamer, “Los límites del lenguaje”, p. 146.

⁵⁵ Gadamer, “La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo”, en *Arte y verdad...*, p. 122.

⁵⁶ Gadamer, *Verdad y método*, p. 372. Las cursivas son de Gadamer.

⁵⁷ Gadamer, “Los límites del lenguaje”, p. 142.

⁵⁸ Grondin, “Was heißt „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“?”, p. 104. La traducción es mía.

⁵⁹ Cf. Rorty, *op. cit.*, p. 48.

aparecer mediante y en la palabra; la palabra que no es sino fragmento de ser, símbolo⁶⁰ en espera de una completud que no ha de realizarse mientras seamos, porque ser es ser finito.

La palabra, así, es la manifestación óptica y concreta del lenguaje, pero no es todo el lenguaje, porque éste es también lo no dicho. Lo no dicho muestra, por un lado, la realidad no revelada en su totalidad, sino perspectivísticamente, situacionalmente; muestra, por otro lado, nuestra existencia desplegada entre lo manifiesto y lo oculto, entre la vida interior y la exterior que se desarrolla en el mundo de la praxis. El esfuerzo hermenéutico y el andar en busca de la palabra tendría que ver aquí con la búsqueda de la palabra para nombrarnos, para decirnos; buscar —sin hallar plenamente— la palabra que exprese esa palabra interior⁶¹ que no se deja traducir, que escapa siempre al intento de manifestación.

En este punto coincido con Grondin y su interpretación de los límites del lenguaje en relación con la palabra interior:

Esta palabra “interior”, que no yace ni más acá ni más allá del lenguaje, sino en él, es igualmente lenguaje, lenguaje que el lenguaje —por encima de las habladurías y de las habladurías pasadas— continuamente busca y cuya huella es. Ahí están los límites del lenguaje, pero como igualmente están en la universalidad de la lingüística para la hermenéutica, ésta intenta pensar esta tensión entre la palabra expresada y la interior.⁶²

Los límites del lenguaje atestiguarían precisamente esta relación entre la palabra interior y la palabra manifiesta, relación que incluye además del esfuerzo por nombrarnos, el esfuerzo por nombrar también el mundo, ese mundo humano que más que objeto de conocimiento es el sitio en el que se da y acontece la humana existencia.

Por eso el lenguaje es lo más familiar, es la patria, dice Gadamer, porque ahí hemos de encontrar lo que somos, lo que hemos sido y lo que todavía no somos, porque el lenguaje nos dice y en él hemos de buscar decirnos. El lenguaje es reconocimiento, por ello el juego del lenguaje se concreta y se consume en el juego del arte, es ahí donde la palabra anda más manifiestamente en nuestra búsqueda, es ahí donde privilegiadamente se intenta zanjar la brecha entre la palabra interior y la manifiesta, es ahí donde el lenguaje se mueve con tal libertad que le permite decir lo todavía no dicho, es ahí donde el lenguaje es propiamente lenguaje, donde expresa su fuerza

⁶⁰ Para la idea del arte como símbolo, Cf. Gadamer, *La actualidad de lo bello*.

⁶¹ Gadamer extrae el tema de la palabra interior de Agustín. Cf. *Verdad y método*, p. 502ss.

⁶² Grondin, *loc. cit.*, p. 104-105. La traducción es mía.

ontológica: "La palabra se consume en la palabra poética. Y se inserta en el pensamiento de quien piensa."⁶³

⁶³ Gadamer, "Acerca de la verdad de la palabra", en *Arte y verdad...*, p. 48.

CAPÍTULO III

LA RE-PRESENTACIÓN, LA MIMESIS

La re-presentación, que ha quedado delineada como la categoría central de la hermenéutica gadameriana y que constituye el punto nodal de su ontología, es una categoría en la que se deja escuchar claramente la presencia de Aristóteles en el pensamiento de Gadamer, presencia que, como bien ha señalado Grondin¹, ha resultado decisiva, y ello no sólo por el fuerte peso que tiene la *phrónesis* aristotélica, que permea desde la recuperación del *sensus communis* y el gusto, hasta el tema del diálogo, sino principalmente por la apropiación de la mimesis, categoría que Aristóteles delinea particularmente en la *Poética* y otro tanto en la *Metafísica*.² La re-presentación es la mimesis, Gadamer lo reconoce tácitamente: “el antiquísimo concepto de mimesis, con el cual se quería decir re-presentación (*Darstellung*)”.³ Esto deja claro que Gadamer deriva la re-presentación directamente de la mimesis y nos conduce hacia el siguiente problema: la re-presentación es una categoría ontológica que mienta el modo de ser del ser, mientras que la mimesis, al menos para el Aristóteles de la *Poética*, es una categoría estética que define el modo de ser del arte.⁴ Esto, que de primera instancia parecería ser un problema (el salto de lo estético a lo ontológico), más bien patentiza el camino que Gadamer recorre en *Verdad y método*, comenzar con el modo de ser de la obra de arte, para llegar al modo de ser del ser, lo que implica tanto la ontologización de la estética, como la estetización de la ontología. Pero en este recorrido, ¿dónde queda la mimesis?, ¿es ésta susceptible de un alcance ontológico? Más aún, ¿es ésta una categoría ontológica? La mimesis es claramente una categoría ontológica si nos remontamos a Platón, por ejemplo, en la *República*, donde el mundo sensible queda caracterizado como mimesis del mundo inteligible. Esto quiere decir

¹ Cf. Grondin, “Einleitung”, en *Von Heidegger zu Gadamer*.

² Cf. Aristóteles, *Metafísica*, A6, 987b12.

³ Gadamer, “Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*, p. 93.

⁴ “La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía dítirámica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son — todas y todo en cada una — reproducciones por imitación (*mímesis*)” Aristóteles, *Poética*, 1447a15.

que la mimesis es el concepto que permite relacionar lo inteligible con lo sensible, es, pues, el proceso que permite la relación de los entes con el Ser en términos de fundamentación. Sin embargo, sabemos bien que esta concepción platónica implica una devaluación ontológica del mundo sensible y del arte (por ser mimesis de la mimesis), por ello la reapropiación de la mimesis en Gadamer no procede de Platón⁵, a pesar de que ahí tiene una acepción ontológica muy clara. Antes bien, toda recuperación de la filosofía contemporánea del término mimesis —como es también claro en el caso de Ricœur— requiere deslindarse de su acepción platónica que la entiende como copia de un original y voltear hacia la caracterización aristotélica, en la que si bien la mimesis es una categoría que da cuenta de la obra de arte, y más específicamente de la tragedia, el modo en que lo hace permite su extrapolación hacia la ontología.

La mimesis en Aristóteles es la categoría que permite explicar y establecer la relación que se da entre la obra y el mundo, relación fundamental en más de un sentido, porque postula que la obra no es una creación *ex nihilo*, sino una reelaboración y transformación de aquello que aparece en el mundo, *i.e.*, trabaja con lo ya aparecido para hacerlo aparecer de otro modo. No se trata, entonces, tanto de una invención libre⁶, como de una transformación de lo heredado por la tradición; se trata de una reconfiguración del mundo de la humana existencia, porque el poeta relata las cosas como sucedieron o como podrían haber sucedido.⁷

Esto es lo que importa destacar: la mimesis establece una relación entre el mundo y la obra no en términos de imitación, sino de transformación, de modo tal que esa transformación ejecutada por la obra no implica su devaluación frente a lo real (como en el caso de Platón), no se deja leer como “desviación” o “deformación” del mundo fenoménico, que quedaría así marcado como el parámetro que permite “medir” la desviación que realiza la obra, para preguntar entonces ¿qué tanto se parece al “original”? El mundo fenoménico no tiene un rango ontológico superior al de la obra, puesto que Aristóteles no considera la transformación que ejecuta la mimesis como una pérdida en relación con el original, sino como una posibilidad de comprender el mundo, no tanto en la contingencia en la que aparece el ente

⁵ “Platón aplica el concepto de *mimesis* para acentuar la distancia ontológica entre imagen y arquetipo” Gadamer, “Poesía y mimesis”, en *Estética y hermenéutica*, p. 123. Coincido con Gadamer cuando afirma que Aristóteles intenta “enderezar” la concepción platónica del arte como mimesis.

⁶ “Para el poeta la invención libre no es nunca más que uno de los lados de una actividad mediadora sujeta a una validez previa. No inventa libremente su fábula, aunque realmente imagine estar haciéndolo. Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es re-presentación de una verdad común que vincula también al poeta”. Gadamer, *Verdad y método*, p. 180.

⁷ He de retener para la segunda parte de esta investigación el análisis de la definición aristotélica de la tragedia como *mimesis praxeos*, con el fin de pensarla desde la particularidad del relato de ficción.

particular (ése sería, para Aristóteles, el caso de la historia), sino a partir de una abstracción que tiende hacia la universalización al representar no lo que es, sino lo que puede ser (no gratuitamente Aristóteles considera que la poesía es más filosófica que la historia).

La mimesis mienta la vinculación de la obra con el mundo y eso es lo que a Gadamer le interesa recuperar frente a la abstracción de la conciencia estética, una vinculación pensada en términos ontológicos que permite “anclar” la obra al mundo y hacer que así tenga incidencia sobre éste. Por ello, para Gadamer “La distancia de copia y arquetipo, por mucho que no pueda ser superada ni abolida, y por mucho que se pueda seguir insistiendo en ello, resulta algo sospechosa para el sentido ontológico propio de la mimesis”.⁸

Este sentido ontológico separa tajantemente el planteamiento gadameriano de la discusión que ha mantenido la teoría del arte —y más concretamente la teoría literaria— con respecto a la mimesis, la cual ciertamente perdió terreno a lo largo de la historia, cuando en los siglos XVIII y XIX el concepto de “imitación” cedió su lugar al de “expresión”, lo que se debe a que el arte era más entendido como expresión de sentimientos y vivencias que como imitación de la naturaleza. La estética romántica y la teoría del genio constituyen un enfrentamiento al postulado de la mimesis (que todavía se deja leer en Kant), sustentando a la música como modelo de la poesía, porque ésta, de entre todas las artes, es la que más se resiste a ser comprendida como imitación.⁹ Todavía en Nietzsche, en su entusiasmo musical, se siente esta influencia del romanticismo, porque considera la música la más dionisiaca de las artes por ser la más aconceptual.

Sin embargo, Gadamer no ve en la mimesis una caracterización negativa del arte que constriña su libertad al obligarlo a representar la naturaleza. Insisto en que tal categoría tiene un sentido ontológico, por eso se puede entender que Gadamer considere la música como mimesis, lo que mismo que la pintura abstracta,¹⁰ y que insista en la pertinencia de seguir empleando esta categoría, a la cual considera como una “categoría estética universal”.¹¹

⁸ Gadamer, “Poesía y mimesis”, p. 126.

⁹ A no ser que se vea la música desde el pitagorismo, que la considera como mimesis del orden de las esferas celestes, como armonía de las proporciones numéricas; o bien desde Aristóteles que la considera como mimesis del carácter.

¹⁰ Cf. Gadamer, “La música y el tiempo” en *Arte y verdad de la palabra*, “Del enmudecer del cuadro” y “Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)”, en *Estética y hermenéutica*. La música es mimética dentro del planteamiento gadameriano pues constituye una apertura y una visión del mundo. El que la visión del mundo que la música abre y funda a veces no pueda ser explicado en términos discursivos porque parecería remitir más a estados afectivos que a proposiciones sobre el mundo, no resta en nada su carácter mimético/re-presentador del mundo en el que en cada caso somos.

Separar los estados afectivos de las visiones del mundo es seguir pensando dentro de un esquema que separa lo objetivo (como perteneciente al mundo) de lo subjetivo (como perteneciente al sujeto). El mundo en el que somos y estamos se nos abre ya siempre desde estados afectivos y desde estos

Si la mimesis tiene un sentido ontológico en Gadamer, que se sintetiza en la idea de la obra de arte como re-presentación, entonces está más allá de un acercamiento histórico que quiera ver la mimesis como una categoría que sólo es operativa para cierto momento de la historia del arte o para ciertas artes, y justo por ello rebasa las críticas que en ese sentido se le han hecho, por ejemplo la de Jauß, la cual expondré para resaltar que la mimesis en la hermenéutica de Gadamer tiene un sentido ontológico y no histórico. Es ese sentido ontológico el que me interesa conservar porque convierte a la mimesis no sólo en una categoría estética universal, sino en la principal categoría de la estética (una vez devenida ésta estética ontológica) y por ende de las ontologías de la obra de arte y más específicamente del relato de ficción. Por ello, no me ocupo en rastrear aquí las acepciones históricas que ha cobrado la mimesis, ni tampoco en analizar el modo específico en que ésta se ha ejecutado, como lo hace Auerbach en su obra *Mimesis*.

En todo caso, lo que sí me parece necesario puntualizar es el empleo de esta categoría en aquellas estéticas que se han esforzado por recuperar el *status* ontológico y epistémico del arte, *e.g.*, la de Hegel (que entiende la obra como mimesis del espíritu), la de Nietzsche (que explica la relación entre Apolo y Dionisos en términos de imitación-mimesis), la de Heidegger (que al abordar la obra como conflicto entre mundo y tierra establece una relación directa —que puede ser leída en términos de mimesis— entre el mundo en el que se desarrolla la cotidiana existencia y el mundo que funda la obra), la de Gadamer, la de Ricœur (que no gratuitamente se desarrolla a partir del planteamiento de la triple mimesis).

El punto de coincidencia de todos estos planteamientos es la necesidad de vincular la obra con el mundo de la praxis más allá de la mera copia y precisamente la categoría que permite postular tal vinculación es la mimesis, y en esa vinculación se juega el *status* ontológico-epistémico del arte, o para decirlo en términos de Ricœur, la intencionalidad ontológica del arte.

estados los entes nos hacen frente (para este tema basta recordar el existenciario del "encontrarse" en el § 29 de *Ser y tiempo*).

Si, por un lado, es posible afirmar que los estados de ánimo son parte de nuestro ser-en-el-mundo y desde ahí postular la música como mimética, por otro lado, ésta no puede ser reducida a los estados afectivos, ni por su configuración, ni por su efecto sobre el espectador. La música, y más en general el arte, no se limita a ser un catalizador de emociones, y las emociones no se limitan a ser un estado de ánimo completamente subjetivo, incomunicable y sin referencia al mundo. La aconceptualidad de la música la hace abrir visiones del mundo aconceptuales que no por eso son menos visiones del mundo. Si la música no tuviera esta posibilidad de configurar el mundo, ¿cómo entender la exaltación que de ella hacen ciertos pensamientos con el fin de fundar otras visiones del mundo, como sucede con Nietzsche y con algunos poetas?

¹¹ Gadamer, "Arte e imitación", p. 92.

Regreso ahora a la mencionada crítica de Jauß, que se encuentra en el texto “La historia de la literatura como desafío para la teoría literaria”¹², el cual ha sido fundamental para la llamada “estética de la recepción”.

Las consideraciones de Jauß con respecto a la hermenéutica gadameriana se encuentran en el marco de su propio análisis estético, enfocado específicamente en la literatura. Dos cosas me sorprenden del artículo de Jauß. La primera es la poca importancia dada a la estética de Gadamer, no sólo en este texto, sino también en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Si la teoría de Jauß es estética, no se entiende por qué le da más peso a categorías como la historia efectual y la fusión de horizontes, que a la noción de juego, siendo que, en todo caso, están mutuamente implicadas. La escasa atención que el discípulo de Gadamer presta a la primera parte de *Verdad y método* genera, por un lado, una muy limitada comprensión de la categoría de lo clásico y por ende de la mimesis, y, por otro (y ésta es la segunda cosa que me sorprende), la repetición de los planteamientos gadamerianos que Jauß cree deducir por cuenta propia en la exposición de sus siete tesis.

El problema que ocupa a Jauß (nótese su similitud con Gadamer) es la disimetría existente entre las corrientes esteticistas y las historicistas, que postulan, respectivamente, un análisis sincrónico y diacrónico de la literatura. Estas dos posiciones las ejemplifica con el marxismo (consideración histórica) y el formalismo (consideración estética). El marxismo tiende a diluir la especificidad del arte y también su autonomía al hacerlo extremadamente dependiente de las circunstancias socio-políticas (lo que Jauß denomina “historia pragmática”) y al ser considerado como “reflejo” de tales circunstancias y transformaciones.

El marxismo (por ejemplo en Lukács y también en el propio Marx) percibe la dificultad de explicar las transformaciones del arte, toda vez que se le considera como reflejo de la historia pragmática, porque esto provoca que la literatura se convierta en una actividad de segundo grado que sólo reacciona (*i.e.*, es meramente reactiva) una vez acontecidos los cambios socio-políticos, y esto evita que el arte juegue cualquier papel emancipador (papel que es de fundamental importancia dentro del marxismo). El arte, así considerado, no tiene ninguna incidencia sobre el mundo de la praxis, es un momento tardío que refleja lo ya acontecido, pero que no posibilita ni impulsa ninguna transformación. Todavía más, la significatividad del arte queda circunscrita a su momento histórico, pero ¿por qué la obra pasada sigue provocando placer y le sigue diciendo algo al espectador actual si es el reflejo de una situación social depuesta o superada? Jauß se pregunta:

¹² “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception*.

How can the art of a distant past survive the annihilation of its socioeconomic basis if one denies with Lukács any independence to the artistic form and thus also cannot explain the ongoing influence of the work of art as a process formative of history?¹³

Desde esta perspectiva, el interés del espectador contemporáneo en la obra de arte pasada sería meramente histórico y, por ende, la leería como archivo o documento. La solución de Lukács a esta aporía consiste en la hipostatización del arte clásico hasta elevarlo a ser una idealidad atemporal, pero la solución se convierte en un principio trascendente que contradice la mediación dialéctico-materialista, al postular una instancia —el arte clásico— que no se ve modificada por el devenir histórico.

Jauß considera acertadamente que confinar el arte a ser reflejo implica confinar también a la experiencia estética a ser el “reconocimiento de lo ya sabido”.¹⁴

Esta aporía de Lukács necesita ser superada a favor del reconocimiento no sólo de la especificidad de la obra de arte —por ejemplo, frente a la historia, al relato histórico—, sino también de la especificidad de la historia del arte. ¿No es precisamente este problema el que Gadamer intenta resolver, *i.e.*, pensar la obra desde la distancia histórica, como algo pasado que refleja las condiciones sociales y que nos sigue hablando “en este presente” gracias al *continuum* histórico?

El problema fundamental consiste en cómo vincular la obra al mundo, cómo hacer que ésta tenga incidencia en el mundo de la praxis, y es necesario remarcar tal incidencia si se quiere recuperar el *status* ontológico-epistémico del arte. Por supuesto que vincular la obra al mundo a partir de la mimesis —leída platónicamente, como lo hace Jauß— implica denostar su poder de transformación del mundo, porque la relega a ser una actividad de segundo grado.

Para Jauß la aporía de la estética marxista se supera enfatizando la especificidad de la historia de la literatura, que no se deja leer como mero reflejo mimético de la historia pragmática, sino que afirma su autonomía. En ese sentido, autores como Krauss, Garaudy y Kósik habrían puntualizado la necesidad de recuperar el carácter dialéctico de la praxis histórica de la literatura, *i.e.*, su relación entre expresión y creación de la realidad, subrayando la importancia de la recepción; justo por eso Jauß los recupera. Se trata ahora de la interacción entre producción y recepción de la obra. Así, ya no sólo se habla del carácter mimético-imitativo de la obra, ahora ésta es vista dialécticamente “como un medio capaz de formar y alterar la

¹³ Jauß, “Literary History...”, p. 13.

¹⁴ Cf. Jauß, *loc. cit.*, p. 14.

percepción”¹⁵. Y esta alteración de la percepción es uno de los principales postulados del formalismo: desautomatización de la percepción por la obra.

Los formalistas representan para Jauß la visión esteticista del arte que en vez de intentar explicar la obra desde la historia pragmática (como el marxismo), pretenden explicarla desde sí misma, donde este “sí misma” de la obra puede incluir, como en el caso de Sklovskij y Tinjanov, la historia de la literatura, abriendo así una perspectiva diacrónica (la oposición entre géneros y formas anteriores) a la par de la sincrónica (la obra como sistema). Sin embargo, aun cuando ciertos formalismos incluyen el principio de transformación y por ello la diacronía,¹⁶ dan cuenta de la obra desde un horizonte inmanente, puesto que en tanto sistema, se explica a partir de las relaciones internas de sus elementos, y en tanto inscrita en la historia de la literatura, se explica a partir del desuso o automatización de ciertos cánones literarios que son suplantados por unos nuevos.

Esta visión obvia la relación que hay entre historia de la literatura e historia pragmática, esto es, los cambios y transformaciones en el arte no son sólo producto de cuestiones estilísticas o que atañan exclusivamente a la forma, no se trata, pues, de corrientes artísticas oponiéndose entre sí o suplantándose en el devenir histórico en aras de cuestiones meramente estéticas¹⁷ (como si, e.g., el surgimiento del discurso indirecto libre en la novela se tratara simplemente de una nueva *forma* de dar a conocer la conciencia de un personaje, y no reflejara la crisis de la razón y la muerte del sujeto moderno cuyo homólogo literario sería el narrador omnisciente). Así, el formalismo genera una visión inmanente del arte que lo desvincula del mundo, de modo tal que el centro de interés es la estructura de la obra y no su relación con el mundo.

De este modo, las teorías que vinculan la obra al mundo a partir de la mimesis-imitación la convierten en una actividad de segundo grado sin poder de transformación; y las teorías que salvan a la obra de su caracterización mimética la desvinculan del mundo. Éste es, insisto, el problema central y al cual Gadamer hace frente con la tesis del juego/re-

¹⁵ Jauß, *loc. cit.*, p. 16.

¹⁶ Estos formalismos heredan la visión goetheana de la obra como un organismo vivo. Cf. Peter Steiner, *El formalismo ruso. Una metapoética*.

¹⁷ “[...] el desarrollo del arte era totalmente inmanente. Las nuevas obras aparecen para cambiar nuestra percepción no de la *byt* [cotidianidad], sino de la misma forma artística, que ha terminado automatizándose por nuestro roce con antiguas obras. «La obra de arte es percibida sobre el trasfondo de otras obras de arte y por asociación con ellas. Su forma es determinada por su relación con otras formas que existieron con anterioridad... Una nueva forma no aparece para expresar un nuevo contenido, sino para reemplazar antiguas formas que han perdido su calidad artística» Steiner, *El formalismo ruso*, p. 51-52, quien a su vez cita a Sklovskij en *Poètika*.

presentación/mimesis: vinculación al mundo a partir de la mimesis, ya que no se lee como imitación, sino como transformación.

Jauß, por su parte, hace frente también al problema proponiendo que la literatura debe ser pensada desde la historia de la literatura y desde la historia pragmática, sin convertirla en archivo (obviando que es arte), sin convertirla en puro arte (obviando que es historia).¹⁸

Para lograrlo, Jauß afirma que es indispensable no limitarse a la perspectiva de la producción de la obra (la perspectiva que se centra en el artista y en el acto creador, e.g., la teoría del genio), ni a la de la obra misma (la perspectiva que piensa la obra separada de cualquier subjetividad, ya sea la del creador o la del receptor, e.g., formalismos y estructuralismos, pero también, según Jauß, la de Heidegger),¹⁹ sino que hay que incluir la perspectiva de la recepción. Ya Gadamer había postulado que la obra de arte es siempre “re-presentación para alguien” y que necesita ser re-presentada en cada caso, haciendo con esto de la recepción un elemento constitutivo de la obra.

No me detengo en la exposición de las siete tesis de Jauß que pretenden resolver el conflicto esteticismo-historicismo, porque, primero, como afirma Gadamer: “Jauß no ha conseguido avanzar realmente hasta la dimensión filosófica [...] Jauß me ha malinterpretado completamente”²⁰; segundo, porque las principales consideraciones y categorías de tales tesis están contenidas en *Verdad y método*, desde el “horizonte de expectativas”, que no es más que una reformulación del “horizonte” y “prejuicio” gadamerianos, hasta la afirmación de que la obra nunca ofrece la misma visión a cada lector en cada periodo, que igualmente es una repetición del momento de la aplicación y de la historia efectual de Gadamer. La tesis de Jauß de la “objetivación” y “reconstrucción” del horizonte de expectativas, evidencia la acusación de Gadamer, porque el principio de la historia efectual y el de la situación hermenéutica hace inobjetivable e irreconstruible cualquier horizonte, ya sea de creación (como lo quiso Schleiermacher) o de recepción (como lo pretende Jauß). A pesar de esta aparente contradicción, Jauß asegura adherirse al principio de la historia efectual, incluso mejor que Gadamer (!), puesto que encuentra que éste lo traiciona al elevar lo clásico a modelo.

Jauß sólo puede criticar el modelo de lo clásico por haber omitido la categoría de juego, y, por ende, la ontología de la obra de arte. Sólo así se puede entender que lleve a cabo una

¹⁸ La sintonía con Gadamer es evidente. Cf. Capítulo II de la primera parte de esta investigación.

¹⁹ Jauß critica la autosuficiencia de la obra que Heidegger postula en “El origen de la obra de arte”. Cf. Jauß, “History of Art and Pragmatic History”, p. 63. Tal crítica a Heidegger procede en el mismo sentido que la que realiza a Gadamer, ninguna de las dos críticas se sostiene —como veremos más adelante— porque Jauß nunca alcanza a ver el carácter ontológico de las estéticas de Heidegger y Gadamer.

²⁰ C. Dutt (ed.), *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, p. 68.

interpretación tan desviada, porque lee lo clásico como una alusión en términos históricos al arte clásico, y no como una categoría ontológica que designa la temporalidad de lo estético y su actualidad, actualidad ganada gracias a la tradición que vincula indefectiblemente el pasado con el presente sin que esto implique anular la tensión. En lo clásico se revela paradigmáticamente la mediación histórica entre pasado y presente:

[...] lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico. No designa una cualidad que se atribuya a determinados fenómenos históricos, sino un modo característico del mismo ser histórico, la realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad.²¹

Lo clásico designa en Gadamer la permanencia y la conservación, porque algo tiene que permanecer para que algo pueda transformarse, y esto no designa ninguna instancia supratemporal, sino el modo de ser del ser histórico (y la obra es particularmente histórica porque tiene su ser en su devenir) que, para decirlo con Heráclito “cambiando permanece”. La tradición incluye simultáneamente conservación y transformación, y porque algo se conserva —aunque transformado— la obra pasada sigue hablando a nuestro presente y se inserta en nuestro propio mundo de modo tal que ahí podemos reconocernos.²²

Jauß, en vez de interpretar lo clásico como un modo de ser del ser histórico, lo comprende como una referencia al arte clásico y al clasicismo, y entonces acusa a Gadamer de un hegelianismo que lo lleva a contradecir el principio de la historia efectual. Jauß sentencia que Gadamer cae en tal contradicción por adoptar la categoría de mimesis y esto constituiría un craso error en la ontología de Gadamer:

This contradiction is evidently conditioned by Gadamer's holding fast to a concept of classical art that is not capable of serving as a general foundation for an aesthetics of reception beyond the period of its origination, namely, that of humanism. It is the concept of *mimesis*, understood as “recognition”, as Gadamer demonstrates in his ontological experience of art [...] This concept of art can be validated for the humanist period of art, but not for its preceding medieval period and not at all for its succeeding period of our modernity, in which the aesthetics of mimesis has lost its obligatory character, along with the substantialist metaphysics that founded it.²³

Una vez más Jauß comprende la categoría de mimesis no en el preciso sentido ontológico que Gadamer le da, sino en términos históricos y la circunscribe al periodo humanista, revelando

²¹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 356.

²² El concepto de lo clásico está directamente relacionado con la actualidad de la obra de arte. Cf. Gadamer, *La actualidad de lo bello*.

²³ Jauß, “Literary History...”, p. 31.

así que sólo puede interpretar una categoría desde una perspectiva epocal-histórica y no desde una perspectiva abstracta, como lo es la ontología. Jauß además equivoca la perspectiva histórica al señalar que la tesis de la mimesis obliga a Gadamer a ceñirse a un esquema platónico, cuando en realidad se ciñe a un esquema aristotélico, y es que Jauß no conoce la diferencia entre la mimesis platónica y la aristotélica.

Jauß concluye, frente a Gadamer, que la tradición del arte requiere una "relación dialógica" entre pasado y presente y una dialéctica de pregunta y respuesta, mas esta tesis es completamente gadameriana. En todo caso, Jauß ha confundido a su interlocutor, sus diatribas parecen dirigirse más hacia la filosofía hegeliana, que diluye cualquier tensión en el saber absoluto (y sorprendentemente no ve la influencia de Hegel en Gadamer con respecto al reconocimiento que proviene de la explicación del arte como mimesis), que hacia la hermenéutica gadameriana, la cual no cesa de puntualizar, en confrontación con Hegel, la imposibilidad de eliminar la tensión entre pasado y presente, entre texto y lector; imposibilidad que se abre desde la asunción de la temporalidad, historicidad y finitud del ser, pilar de la ontología hermenéutica de Gadamer.

La mimesis no es ninguna categoría que se deje circunscribir a una época, sino una categoría estética universal y ontológica que da cuenta del modo de ser de la obra de arte: la re-presentación, la mimesis. A pesar de que ya he abordado el problema de la re-presentación en Gadamer, me detengo nuevamente en ello para puntualizar su relación con la mimesis.

Si la re-presentación es por más de una razón la categoría central de la hermenéutica, cabe preguntar ¿de dónde proviene tal categoría? Sostengo que la re-presentación proviene de la mimesis aristotélica. Quizás esta proveniencia ha sido un tanto obviada por los intérpretes de Gadamer²⁴ que, de por sí, suelen no tomar demasiado en cuenta su estética; además, con respecto a la relación Gadamer-Aristóteles, los intérpretes a menudo se centran en la recuperación gadameriana del efecto sobre el espectador a partir de los sentimientos *eleos* y *phobos* descritos por Aristóteles en la *Poética*. Sin embargo, es posible rastrear más de una sentencia en la que Gadamer hace uso explícito de la mimesis aristotélica para fundar su ontología de la obra de arte, la cual tiene como motivo central señalar la vinculación de la obra con el mundo y con el ser. Ya he citado un par de estas sentencias, desde *Verdad y*

²⁴ Así, por ejemplo, Grondin en su *Introducción a Gadamer*, y Vattimo en su análisis: "Estética y hermenéutica en Hans-Georg Gadamer", en *Poesía y ontología*.

método, hasta los escritos del Gadamer tardío²⁵, las cuales evidencian la recuperación de la categoría.

La mimesis aristotélica permite a Gadamer pensar la re-presentación en clara confrontación con la modernidad, con la *Vorstellung* (representación) moderna. De hecho, la re-presentación, en tanto modo de ser del juego, es la categoría que le permite ir más allá del subjetivismo moderno. De ese modo, la *Darstellung* o re-presentación se opone directamente a la *Vorstellung* o representación. Con esto Gadamer repite el movimiento ejecutado tanto por Nietzsche como por Heidegger, éste es: rebasar la modernidad (a pesar de todo el debate que suscita la mera pretensión de un ir “más allá” de la metafísica moderna) implica recuperar ciertos conceptos o experiencias en el pensamiento griego que no tienen la carga subjetivista moderna, así, las metáforas de Dionisos y Apolo en el caso de Nietzsche, y los conceptos-experiencias de *physis* y *aletheia* en el de Heidegger.

La mimesis aristotélica permite a Gadamer postular una idea de re-presentación que no quiere decir ni la representación que un sujeto se hace de un objeto (como sería la *Vorstellung*), ni un volver a presentar lo ya presentado, sino la manifestación o emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento «es». Re-presentación significa creación en sentido estricto, por eso, siguiendo muy de cerca a Aristóteles, para Gadamer mimesis es *poiesis*.

Tal manifestación ocurre por y en el lenguaje, *poiesis* lingüística que es principalmente y preeminentemente (en sentido ontológico) *poiesis* poética. En ese sentido, la obra de arte es definida como re-presentación puesto que ésta es siempre un re-presentar. ¿Qué es lo que representa la obra o de qué es mimesis? Primero, la obra se representa a sí misma en la medida en que abre un mundo —el mundo de ficción— con un sentido propio susceptible de ser comprendido e interpretado. Esta auto re-presentación consiste, así, en el despliegue o emergencia de un mundo que sólo existe por y en la obra, que se regula autónomamente al jugar con sus propias reglas, las cuales sólo encuentran validez al interior de este mundo que se revela de primera instancia como cerrado, ya que constituye una unidad de sentido.

La autosuficiencia del mundo de ficción se revela gracias a la auto re-presentación y permite una interpretación de la obra ejecutada desde la obra, de modo tal que la interpretación se

²⁵ “Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es re-presentación de una verdad común que vincula también al poeta.” (*Verdad y método*, p. 180). “[...] el antiquísimo concepto de mimesis, con el cual se quería decir re-presentación” (“Arte e imitación”, en *Estética y hermenéutica*, p. 93). No es mi intención rastrear todas y cada una de las afirmaciones de Gadamer con respecto a la mimesis, me basta con hacer tácita la recuperación de la categoría.

puede llevar a cabo al margen de la biografía del autor y del mundo histórico que la vio nacer, porque la obra rebasa cualquier determinación subjetiva e histórica, abre su propio mundo.

La obra abre un mundo y este mundo se erige autónomamente; esta autonomía recuerda a la estética kantiana que logra independizar de la moral y el entendimiento al juicio de gusto y derivadamente a la obra. Pero también recuerda a la aristotélica y su enfrentamiento con Platón con respecto a la moral, no porque Aristóteles sostenga que en la obra se representen fenómenos amorales, lo cual es del todo imposible si ésta, según la definición de tragedia, es *mimesis praxeos*, sino porque el mundo desplegado no puede ni debe ser juzgado con parámetros externos. La mimesis pide para sí una autonomía que le permita decir, sin que lo dicho quede siempre e indefectiblemente medido en comparación con la realidad, convirtiéndose así en una actividad de segundo grado perseguida siempre por el fantasma de la adecuación con una supuesta realidad dada.

En este punto, Gadamer es claro en su posición de validar la obra y recuperar su verdad a partir de la re-presentación: “El mundo que aparece en el juego de la re-presentación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser”.²⁶

La obra de arte, al ser una conformación y una totalidad de sentido cerrada en sí misma, se determina desde sí misma y se valida también autónomamente sin necesitar de la validación proveniente de algo exterior. Tampoco necesita medir la verdad de sus contenidos por referencia a una adecuación con el “mundo real”. El mundo del arte no permite ninguna comparación con un supuesto mundo real, lleva en sí su propia verdad.

No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género —y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real—, porque desde ella está hablando una verdad superior.²⁷

Más allá del problema de la verdad de la obra, la cual, como se sabe, Aristóteles relega a lo verosímil, lo que interesa aquí es la mimesis o re-presentación de la realidad, Gadamer señala que lo importante no es si lo re-presentado es real o no, en clara coincidencia con Aristóteles, para quien la tragedia, o más concretamente el poder de la mimesis no se ve demeritado, ni siquiera influido por su adecuación con la realidad, además representa por igual sucesos que han acontecido o que son ficticios, lo relevante no es, insisto, la adecuación, sino la

²⁶ Gadamer, *Verdad y método*, p. 185.

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

pertinencia y congruencia de esos acontecimientos al interior de la tragedia, es ésta, como mundo autónomo. el parámetro no tanto de adecuación, como de concatenación o secuencialidad de lo representado, es decir, de su verosimilitud.

El sentido positivo que tiene el concepto de mimesis en Aristóteles y que Gadamer retoma no se agota en la autonomía de la obra. Había ya dicho que mimesis es *poiesis*, la obra de arte no sólo tiene el carácter de ser algo creado, sino que ella misma, en tanto obra, en tanto *érgon*, crea algo, y lo crea miméticamente. Crear miméticamente implica que aquello que se crea está ahí por sí mismo, no es una copia que pueda ser comparada con un presunto original, porque mimesis no quiere decir en este contexto copia ni imitación, sino transformación: “Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación.”²⁸ La obra, entonces, mimetiza el mundo, lo transforma, lo hace aparecer de otro modo, de un modo que sólo está y sólo puede estar ahí en la obra. Esta transformación del mundo por la obra es literalmente un “poner de relieve” aquello que en la cotidiana existencia se pasa de largo:

La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo re-presentado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la re-presentación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, [...] verdadero «poner de relieve»²⁹

La mimesis hace visible y hace aparecer, manifiesta la esencia más propia de la cosa y justo eso es lo que se reconoce en la experiencia del arte y a partir de donde Gadamer recupera el sentido cognitivo de la mimesis. La mimesis es un corte sobre el mundo que resalta y pone de relieve —frente a la mirada desatenta de la cotidianidad— la esencia de la cosa, la muestra precisamente como es *para nosotros*. Mimesis es una transfiguración que construye el mundo como mundo humano al re-presentarlo como es para nosotros. Por eso, la mimesis no es una simple reconstrucción de lo dado, del mundo que aparece como lo real, sino una reconfiguración del mundo que lo crea como mundo humano y eso quiere decir comprendido e interpretado como algo.

Si la mimesis trae-delante la esencia de la cosa no es porque actúe como una versión modificada de la *noesis* para devenir en *noesis* poética, porque aquí la esencia de la cosa no está dada con independencia de la conciencia, por ello traer-delante la esencia es mostrar la

²⁸ Gadamer, “Poesía y mimesis”, en *Estética y hermenéutica*, p. 128.

²⁹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 159.

cosa tal y como es para nosotros y tal mostración es una creación, manifestación y emergencia de lo que es.

Ahora bien, Gadamer señala que “el concepto originario de mimesis puede legitimar precisamente la preeminencia esencial de la poesía frente a las otras artes”³⁰. “Poesía” aquí debe ser leída en sentido amplio, como literatura y no como poema, y su preeminencia consiste en que el texto hace existir algo sólo con las palabras y la palabra es el sitio privilegiado que permite el acceso-a-la-representación del ser, en la medida en que ésta lleva en sí la huella de lo que históricamente hemos sido.³¹ Por eso para Gadamer se trata de “reconocer que el sentido de mimesis consiste únicamente en hacer existir algo”³². La mimesis antes que ser imitación es una re-presentación en la que sólo existe lo re-presentado.

Con esto llegamos a la segunda respuesta a la pregunta de qué es lo que se representa en la obra, lo primero que se representa es la obra misma, lo segundo es un mundo, el mundo de ficción vinculado con el mundo de la praxis gracias a la mimesis. El que la obra sea autónoma no quiere decir que carezca de vinculatividad, antes bien, representa el mundo en que vivimos, en el que se desarrolla la cotidiana existencia, y al representarlo lo crea porque no lo copia, sino que lo transforma haciéndolo ser de otro modo, de un modo que sólo existe en la obra. Representa la vida, la nuestra, de un modo diferente, la carga de sentidos y significaciones que antes no tenía, le da más ser que el aparecido en la cotidianidad, construyendo así otra apertura de la realidad.

Crecimiento de y en el ser por la mimesis que realiza la obra, por eso Gadamer sentencia que el Aquiles de Homero es más que el original, en efecto ¿no tiene más ser el río Rin después del poema de Hölderlin? La obra se revela como apertura de sentidos que conforman y configuran la realidad de otro modo, que la expanden.

Mas la obra sólo puede hacer esto porque no es la pura expresión de sentimientos ni un mundo de ficción construido para un goce estético que sólo ve en ella atributos estéticos, que se sacia con el paseo por un mundo imaginado.

La obra representa un mundo que vivimos como propio (porque la propiedad no depende de la distancia histórica, porque para Gadamer, igual que para Hegel, las heridas del espíritu no dejan cicatrices, gracias a una continuidad histórica entre lo que ha sido y lo que es hoy), así en la obra nos reconoceremos por encontrar ahí desplegada y revelada la existencia vivida no

³⁰ Gadamer, “Poesía y mimesis”, p. 124.

³¹ *Vid. infra*. Capítulo IV de la primera parte.

³² Gadamer, “Poesía y mimesis”, p. 126.

desde el “yo”, sino desde el “nosotros”. Ahí encontramos, afirma Gadamer, el “ese eres tú” con un horror alegre y terrible:

[...] se reconoce uno a sí mismo. Todo re-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad [...] El arte, en cualquier forma que sea —tal parece decir, con todo acierto, la doctrina aristotélica—, es un modo de re-conocimiento en el cual [...] se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo.³³

La tesis del reconocimiento es fundamental en la estética gadameriana. El reconocimiento — que tiene una fuerte carga aristotélica pero también hegeliana— pensado como experiencia del arte es aquello que pone de manifiesto la vinculatividad de la obra con el mundo a través de la mimesis. Si el espectador tiene, gracias a la tradición, la posibilidad de reconocerse en la obra, incluso —o precisamente— en la obra de arte pasada, se debe a que aquello que dice la obra, su sentido, no es un sentido pasado, que pertenezca a la historia acontecida y no tenga nada más que decir a este presente.

La mimesis como construcción del mundo humano y como mostración de la esencia permite que el espectador se reconozca en cada caso en la obra, porque eso que ella muestra es aquello que más propiamente nos constituye: “se reconoce uno a sí mismo”, sentencia Gadamer, y si podemos reconocernos ahí es porque lo que somos está ahí expresado, porque la visión del mundo que la obra genera forma parte del horizonte del presente, que no se forma al margen del horizonte del pasado. Y si la obra es capaz de construir horizontes en los que se hace la existencia —ésta, la del presente, pero también la que se hizo en el pasado histórico— es porque su vinculación con el mundo es una vinculación “de esencia”, ontológicamente incontestable, y tal vinculación queda expresada al pensar la obra como re-presentación, como mimesis.

Mimesis todavía quiere decir algo más para Gadamer, es un testimonio de orden, porque por medio de la mimesis la obra construye y ordena el mundo, le da sentidos, lo configura. No lo ordena como lo hace la mirada científica, con leyes y fundamentos, lo ordena porque tiene el poder de dar sentido y significatividad, de constituir aperturas distintas de la realidad, la cual no se agota en ninguna apertura, porque cada apertura, en tanto interpretación, es sólo una posibilidad entre otras muchas posibles, y la obra de arte hace manifiesto precisamente esto, que el mundo es esa apertura siempre móvil y contingente en la que se hace la existencia.

La obra, particularmente la literatura, ordena el mundo porque tiene el poder de relatar los acontecimientos secuencial y congruentemente (aun en la novela del siglo XX), porque tiene

³³ Gadamer, “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*, p. 89.

el poder de poner las cosas en circunstancias que las iluminan, que las hacen aparecer, finalmente, porque tiene el poder de crear universos de sentido y eso quiere decir hacer del mundo un mundo humano.

Mimesis es, entonces, creación de orden, y la obra, en tanto mimesis, es ordenadora de la realidad, donde orden no quiere decir simplemente disponer de lo dado de un modo distinto como si se tratara de dar un nuevo arreglo a lo real. Ordenar el mundo —y con él la humana existencia— es establecer sentidos y relaciones de sentidos entre las cosas, es crear plexos de significaciones en las que el ente puede aparecer como aquello que es, y esto quiere decir que ordenando el mundo se crea el mundo, porque éste no aparece como un amasijo de cosas yuxtapuestas, sino como relaciones de sentidos y de sentidos recubiertos una y otra vez, transformados y vueltos a transformar en una cadena sin fin que liga y vincula lo que ha sido con lo que es hoy, que liga las distintas aperturas de lo real tanto históricas como contemporáneas, porque lo real nunca ha sido una homogeneidad determinable por ningún concepto, sino, antes bien, multiplicidad de sentidos ordenados de modos también múltiples.

La obra de arte que es mimesis, re-presentación es justo por ello construcción del mundo:

Si tuviese que proponer una categoría estética universal [...] enlazaría con el antiquísimo concepto de *mimesis*, con el cual se quería decir re-presentación de no otra cosa que de orden. Testimonio de orden: eso parece ser válido desde siempre, en cuanto que toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo.³⁴

Con lo expuesto hasta aquí se hacen manifiestas la complejidad y polisemia que caracteriza a la categoría de re-presentación/mimesis dentro de la argumentación gadameriana. Debido a ello, resulta imposible apresarla en una sola acepción; se trata, en todo caso, de una categoría que logra concentrar y condensar una serie de significaciones paulatinamente desarrolladas, las cuales presento ahora de manera sintética con el fin de clarificarlas y retenerlas.

He insistido suficientemente en que la re-presentación es una categoría ontológica cuyo alcance no se limita a dar cuenta del modo de ser de la obra de arte, sino que abarca también al lenguaje y al ser.

De primera instancia la re-presentación ha sido desdoblada en ser re-presentación de algo y ser representada, esto es, la obra re-presenta algo en cada caso y también en cada caso requiere ser re-presentada, comprendida e interpretada como algo. Así, la obra es re-

³⁴ Gadamer, "Arte e imitación", p. 92-93.

presentación y necesita ser re-presentada por el jugador que funge precisamente como condición de posibilidad para que la obra alcance a decir aquello que tiene que decir.

La obra como re-presentación ha sido analizada en el sentido de la manifestación, de modo tal que cuando la obra re-presenta algo lo manifiesta, lo hace ser, lo hace emerger. En esta acepción, re-presentación se liga a *poiésis*, porque hacer aparecer algo es también crearlo. A partir de esta última afirmación intenté dilucidar qué es lo que re-presenta la obra, *i.e.*, qué es lo que crea. Tal dilucidación me condujo a presentar siete instancias re-presentadas por la obra:

(1) La obra misma (la auto re-presentación); (2) el jugador el tanto que jugador (el espectador construido por la obra que es ya siempre “re-presentación para alguien”); (3) el mundo de la praxis a partir del postulado de la transformación (el mundo aparece ahí transformado, reconfigurado) que incluye tanto el “poner de relieve” lo omitido en la cotidianidad, como la manifestación de la esencia más propia de la cosa; (4) el “nosotros” devenido y construido históricamente gracias al cual en la obra podemos reconocernos, reconocer lo que históricamente hemos sido; (5) el orden en tanto que construcción de sentidos y de relaciones de sentidos que hacen de este mundo un mundo humano y que configuran nuestra existencia cargándola y recubriéndola de sentidos y significaciones; (6) el lenguaje, ya que si la obra es siempre lingüística, al auto re-presentarse re-presenta al lenguaje y esto evidencia que la obra procede del lenguaje, se construye y emerge desde ahí y al mismo tiempo hacer ser al lenguaje, lo crea y lo transforma logrando que la experiencia del arte se consume en una experiencia de lenguaje; y (7) el ser, a partir de la tesis del “incremento de ser” y del modo de ser del ser como re-presentación.

¿Esta presentación alcanza a abarcar el “qué” de la mimesis, de la re-presentación? ¿Alcanza a abarcar los ámbitos sobre los que la obra actúa al transformarlos y crearlos? En un sentido no, puesto que faltaría incluir categorías de suma importancia como la tradición (la cual evidentemente queda re-presentada en y por la obra), pero en otro sentido sí logra abarcar el “qué” no a partir de un listado exhaustivo sino de conceptos y experiencias generales y abstractos como “ser”. Finalmente eso no es lo que me importa resaltar, sino que la categoría de re-presentación logra dar cuenta de un modo de ser de la obra de arte que permite ejecutar la recuperación de la verdad del arte, la cual, además de ser fundamental dentro del proyecto gadameriano, ha implicado la reformulación de la relación entre la obra y el mundo de la praxis, puesto que preguntar por la verdad del arte es también preguntar por la manera en que éste se relaciona con el mundo y ello en un doble sentido, por un lado, el mundo como aquello de lo que surge la obra, por otro, como aquello a lo que regresa y sobre lo que incide, es decir,

el mundo aparece como el “antes” y el “después” de la obra de arte. La relación obra-mundo ha quedado explicitada en términos de re-presentación, de mimesis, al mismo tiempo que obra y mundo han sido caracterizados igualmente como re-presentación, en última instancia, como lenguaje; la experiencia del arte es un movimiento que se realiza al interior del lenguaje mismo y como lenguaje, no es más que —o precisamente es— movimiento del lenguaje sobre sí mismo.

CAPÍTULO IV

PALABRA Y TEXTO

Entre el juego del arte y el del lenguaje se abre paso la palabra poética, que es, dentro de la hermenéutica gadameriana, la palabra más verdadera y más dicente. Cuando Gadamer se refiere a la verdad de la palabra no se refiere con esta expresión a la palabra singular y descontextualizada, como si pretendiese poner el acento en la palabra singular aislada del discurso. La discusión no pasa por un discernimiento entre unidades mínimas de significación (la palabra, la frase o el discurso). Sería más preciso decir que “palabra” en Gadamer es una abstracción teórico-conceptual que no mienta la palabra del diccionario, sino que se acerca a la expresión *logos*.

La palabra hace alusión a la comunidad, a lo social y colectivo. La palabra es aquello que reúne y que compromete, que en su permanecer significa algo para la comunidad, incide en el mundo, “hace cosas”; no es la mera transmisión de un mensaje, sino que la palabra está ahí y se sostiene, permanece como sucede con un mensaje de salvación, una bendición o maldición, una prohibición o ley, una leyenda o un principio filosófico.¹ Estas formas de palabra son ejemplos que Gadamer emplea para señalar el sentido comunitario y la incidencia de la palabra sobre el mundo.

La palabra “hace cosas” (Gadamer toma la expresión de Austin), es performativa o ejecutante, por ello no se agota en la transmisión de algo verdadero, no se trata de una enunciación sobre el estado de cosas que pretende ser calificada como verdadera o falsa. La palabra no desaparece en su mediación, no es el instrumento para nombrar lo real y en ese sentido no se mide con lo exterior, no depende de ello, “sino que, en cuanto existencia propia, establece y realiza una pretensión en sí misma.”² Esta pretensión de la palabra es el sentido que establece

¹ Cf. Gadamer, “Acerca de la verdad de la palabra”, en *Arte y verdad de la palabra*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17. La palabra comparte tal caracterización con la obra de arte, que tampoco se mide con lo exterior. Esto evidencia esa relación esencial entre juego del arte y juego del lenguaje que Gadamer plantea en *Verdad y método*; arte y lenguaje comparten un modo de ser a través del juego, de la representación. A partir de ahí, se entiende por qué la argumentación de Gadamer salta con tanta

y funda, el cual no se mide con lo real porque se separa de y rebasa la *adaequatio rei et intellectus*, y sin embargo dice (y funda) lo real, es una mirada sobre el mundo, una mirada verdadera pero sin el postulado de la adecuación.

¿Cómo decir el mundo sin ser un enunciado sobre el estado de cosas? ¿Cómo prender verdad en lo dicho si se niega el concepto tradicional de verdad en términos de adecuación? ¿Cuál es la relación que se establece entre la palabra, el mundo-lo real y la verdad? Hasta este momento no es claro que la verdad de la palabra dependa o esté directamente relacionada con el mundo, con su capacidad de decirlo, de mentarlo y referirlo. Decir el mundo sin ser, la palabra, un enunciado que se mide en su grado de adecuación con el estado de cosas. Este decir no es un juicio proposicional y predicativo, pero tampoco se agota en la inmanencia del sentido, no es un juego de palabras autorreferente.

Si la verdad de la palabra depende de su relación con el mundo, en el mismo sentido la relación de la palabra con el mundo depende de la verdad. Pero, ¿qué es la verdad?, y más concretamente ¿qué es la verdad de la palabra gracias a la cual mienta el mundo? Para responder esta pregunta Gadamer recurre a la recuperación heideggeriana del término griego *aletheia*, lo que implica desandar el camino fundado por los latinos que ven la verdad como *adaequatio* y que heredan esta concepción a la modernidad.³ *Aletheia* quiere decir, en versión heideggeriana, “desocultamiento” en sentido ontológico, como modo de ser. Es el ente el que se desoculta porque la desocultación es uno de sus rasgos ontológicos y no porque por nuestro hacer (o conocer) lo desocultemos. El desocultamiento del ente nunca es cabal, sino que el estado de desoculto persiste simultáneamente con el estado de oculto.

Si el ente se puede desocultar y entrar como lo que es en la presencia (*Anwesenheit*), es porque el ser (que también se da y se envía como desocultamiento y ocultamiento) permite tal

facilidad de la palabra a la palabra poética, aunque en tal salto siga resonando irresoluta esta pregunta: “La pregunta es ahora saber cómo se conjuga el juego lingüístico que es el juego mundano de cada uno con el juego del arte. ¿Qué relación guardan entre sí?” Gadamer, “Entre fenomenología y dialéctica. Intento de una autocrítica”, *Verdad y método II*, p. 14.

³ Desandar el camino moderno ha implicado para Heidegger, con su conocido “paso atrás”, y para Gadamer identificar en la acuñación de ciertos términos latinos un trastocamiento del pensamiento griego, trastocamiento que conduciría hacia la filosofía subjetivista y su modelo racionalista fundado en el sujeto. Ultrapasar (*Überwindung*) la modernidad implicaría, así, un regreso hacia lo griego y una recuperación de conceptos fundamentales como *physis*, *aletheia* e *hypokeimenon*, este último frente al *subiectum* latino. Cf. Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque* y Gadamer, “Subjetividad e intersubjetividad, sujeto y persona”, en *El giro hermenéutico*, así como “Filosofía y literatura”, en *Estética y hermenéutica*, donde señala que: “En el giro de la sustancia hacia el sujeto que tiene lugar en la filosofía occidental, la herencia griega se expresa incluso dentro de lo lingüístico. «Sustancia» y «sujeto» son dos traducciones posibles para *hypokeimenon* y *ousía*. Propiamente, ambas dicen lo mismo: lo que está debajo, lo que subyace, lo que existe y permanece siempre inalterable en todos los cambios de los accidentes, en todos los cambios de los fenómenos. De algún modo, el camino entero del pensar occidental se halla condensado en este hecho terminológico.” (p.184, las cursivas son mías).

surgimiento, tal desocultamiento, porque en el ser se abre un claro (*Lichtung*) en el que puede acaecer todo aparecer en términos de surgimiento. El ente se desoculta (se hace verdadero como *aletheia*) en el claro del ser. Pero si se desoculta es porque estaba oculto, esto quiere decir que a todo desocultamiento precede un ocultamiento ontológicamente originario que impide un desocultamiento cabal. El ente se da en un juego (como vaivén) de ocultamiento y desocultamiento, es en ese sentido como para Heidegger la obra de arte, en tanto que acaecer de la verdad, es el conflicto entre mundo y tierra, *i.e.*, abre al tiempo que cierra⁴, y en su abrir permite que el ente, que el modo de ser del ente, aparezca.

No me interesa discutir aquí la propuesta heideggeriana sobre el ser y la obra de arte, sino simplemente señalar la recuperación que lleva a cabo Gadamer del concepto de *aletheia* para pensar desde ahí la verdad de la palabra. ¿Qué tiene que ver el juego ocultamiento-desocultamiento con la palabra?

[...] si la desocultación y la ocultación se piensan realmente como momentos estructurales del «ser», si la temporalidad corresponde al ser y no sólo a los entes que le guardan sitio al ser, entonces es verdad que persiste la caracterización del hombre como «ser-ahí», e igualmente es cierto que no sólo él mismo se encuentra en el lenguaje como en casa, sino que en el lenguaje que hablamos unos con otros, el «ser» es(tá) ahí.⁵

En el lenguaje acaece el ser como ocultamiento-desocultamiento, siendo el lenguaje mismo este juego de contrarios que desoculta al tiempo que oculta. Entre lenguaje y ser hay una imbricación ontológica tal que hace que ambos se den en términos de ocultamiento y desocultamiento. Por eso el lenguaje es, para Heidegger, la casa del ser⁶ y también por eso poéticamente hace el hombre de esta tierra su morada y el ser-ahí es en el fondo poético.⁷

La relación que se establece en el pensamiento de Heidegger entre ser y lenguaje es una relación de esencia, en el mismo sentido que sucede en Gadamer donde ser y lenguaje comparten el modo de ser de la re-presentación.⁸

⁴ Cf. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Cantinos de bosque*.

⁵ Gadamer, "Acerca de la verdad de la palabra", p. 20.

⁶ "El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian." Heidegger, "Carta sobre el «Humanismo»", en *Hitos*, p. 259.

⁷ Cf. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 31.

⁸ La relación ser-lenguaje se traduce en la relación arte-ser, para el Heidegger de "El origen de la obra de arte" todo arte es poesía y toda poesía es lenguaje, para Gadamer la obra de arte y la palabra poética son el modo ontológicamente originario de acaecer del lenguaje. Esta relación arte-ser se puede llevar hasta Nietzsche, no sólo con la dupla Dionisos-Apolo, sino también y fundamentalmente con la voluntad de poder. El espejo ser-arte parece ser una constante en los pensamientos que han incidido con mayor fuerza en la filosofía de los siglos XIX y XX. Esta relación se puede incluso rastrear

La palabra es acontecer de la verdad, en ella acontece el ente en su desocultamiento y mostración, gracias a la relación que la palabra mantiene con el ser. Es la palabra “auténtica” o “propia” donde acontece la verdad, y esta palabra se distingue del hablar cotidiano (de las “habladurías” heideggerianas) y del juicio proposicional y predicativo. En esta palabra la verdad acontece en su significación ontológicamente originaria que es previa a la significación epistémica en la que se juega la adecuación con el estado de cosas.

“Ser palabra quiere decir ser diciente”⁹, la palabra hace aparecer algo que desde ese momento es, gracias a su decir, a su carácter de diciente. A esta palabra auténtica y diciente que muestra al ente, que permite nuestra apertura al ser y que funda un mundo Gadamer la llama “texto”. Ello no significa que sólo en el texto, en cuanto escritura, aparezca la palabra en tanto que diciente, como si en el habla desapareciera el poder significativo de la palabra. Gadamer está muy lejos de una afirmación así, sobre todo tomando en cuenta que es el modelo del diálogo el que estructura la tesis del juego del lenguaje. La vuelta al texto es, en este punto, meramente metodológica y con esta justificación Gadamer quiere decir que no es que el texto tenga alguna primacía ontológica sobre el habla, sino que en el texto podemos rastrear el modo de ser de la palabra diciente, porque ahí se muestra de manera conspicua: “Cómo la palabra está ahí cuando es «texto» hace, por consiguiente, patente lo que ella es en cuanto diciente, esto es, lo que constituye su ser-diciente.”¹⁰

Sabemos bien que esta focalización en el texto no se traduce en una reificación del mismo que lo postule como instancia autónoma y autosuficiente, ya que requiere en cada caso ser leído, re-presentado. Sin embargo, lo que sí puede ser puesto en tela de juicio es la justificación metodológica ¿Que la palabra revele con mayor vehemencia su ser diciente justo y precisamente en el texto tiene solamente un “sentido metodológico” como Gadamer afirma, ejecutando con ello un *tour de force* para salvar el diálogo vivo y con el diálogo una de las tesis principales de *Verdad y método*, a saber: que el lenguaje se da en su dialogicidad y como dialogicidad?

hasta Hegel, para quien el arte es manifestación del espíritu y del ser como aparecer. Esta ontologización de la estética o estetización de la ontología que surge en el siglo XIX se debe, en gran medida, a la recuperación de la verdad del arte que comienza en el romanticismo. El arte había sido exiliado del reino de la verdad desde Platón, y su condena a los poetas, hasta Kant y su postulación del juicio de gusto sin ningún sentido cognitivo. Para una historia de la relación que la filosofía ha establecido con el arte, particularmente con la poesía, véase María Zambrano, *Filosofía y poesía*.

⁹ Gadamer, “Acerca...”, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

A pesar del acento en la dialogicidad del lenguaje, en *Verdad y método* Gadamer otorga cierto privilegio a la escritura cuando se refiere a la tradición escrita¹¹, al texto, el cual se libera de la contingencia del momento de la enunciación y también del enunciador. Tal liberación permite la emergencia plena del lenguaje. Por otro lado, es claro que sería un error considerar el concepto de diálogo, y con él la dialéctica de pregunta y respuesta, sólo en su oralidad. El diálogo también se ejecuta con el texto y en el texto, así como con la tradición. "Diálogo" no es sinónimo de oralidad, así como "texto" no lo es de escritura. Mas eso no evita cierta tensión en todo el pensamiento gadameriano entre discurso oral y escrito.

Esa tensión, que podemos encontrar no sólo en *Verdad y método* sino en buena parte de su obra, se revela en este punto con la justificación de que definir la palabra como texto tiene sólo un sentido metodológico. Pero en el fondo no es sólo una primacía metodológica, antes bien, la relación entre texto y ser-diciente de la palabra da mucho que pensar en torno al modo de ser del texto, ya que podemos preguntar ¿cuál es el modo de ser del texto para que justo ahí se manifieste la palabra en su plena fuerza ontológica como ser-diciente?, ¿por qué es en el texto donde acaece tal revelación?

Guardemos la pregunta mientras seguimos indagando el ser-diciente de la palabra, el cual ser revela en el texto. Al texto tomado como un todo (en su unidad de sentido) Gadamer lo llama "enunciado" (*Aussage*-declaración) y con ello quiere decir que su validez concierne a lo dicho, pero sin retroceder hacia el autor, sino que vía interpretación-re-presentación-lectura es el texto el que emerge en su significado. Que la validez del enunciado concierna a lo dicho y no a aquello sobre lo que es dicho nos lleva de vuelta a la pretensión que en sí misma postula la palabra como auto re-presentación. Lo que pretende ser válido es el sentido y significado del texto que se abre desde el texto; la validez del sentido es autónoma y no se mide con el exterior. ¿En qué consiste esta validez del sentido y cuál es su relación con la verdad de la palabra? No todo texto postula tal pretensión en sí mismo, hay textos que sí se miden en su grado de adecuación con el estado de cosas. Entonces, ¿de qué texto o tipo de texto está hablando Gadamer?

Es ahora necesaria una tipología de textos que los distinga no por estilo o por género, sino por su relación en términos de adecuación o no con el estado de cosas. Hay que preguntar, pues, por la idea de texto y su diferenciación.

¹¹ "El que la esencia de la tradición se caracterice por su lingüística adquiere su pleno significado hermenéutico allí donde la tradición se hace *escrita*. En la escritura se engendra la liberación del lenguaje respecto a su realización." Gadamer, *Verdad y método*, p. 468. Las cursivas son de Gadamer.

Sobre el concepto de “texto” Gadamer señala que éste no puede ser reducido a ser el objeto de investigación de las ciencias filológicas, ésta no es la acepción de “texto” en la filosofía contemporánea, del mismo modo que “comprensión” e “interpretación” no se limitan a ser técnicas de acceso al texto.

La ampliación del concepto de texto implica que éste se aborda más desde la teoría del lenguaje, que como objeto de investigación de la filología, *i.e.*, entre el texto y el lenguaje hay una relación fundamental. Por ello, preguntar por el texto conduce necesariamente a una pregunta por su relación con el lenguaje. Esta perspectiva se instaura con el “giro lingüístico” que pone al lenguaje en el centro de la filosofía, y que en alguna medida obliga a la hermenéutica a pensar el problema del texto desde la teoría general del lenguaje, en la cual se incluye la idea de interpretación —junto con la de comprensión— como un existencial del ser-ahí y como uno de los momentos clave de manifestación del lenguaje.

Pensar el concepto de texto implica pensarlo desde el lenguaje y con él desde la interpretación. Esto hace del texto un concepto hermenéutico que se sitúa en la perspectiva hermenéutica, la cual se aleja de las intenciones de la lingüística y la semiótica. Para estas últimas pensar el texto tiene como finalidad descubrir el funcionamiento del lenguaje, el texto se convierte, de esa manera, en un objeto que revela —o que puede revelar— las estructuras del lenguaje y la importancia del texto radica justo en ello, importancia ganada, sin embargo, en detrimento de lo que el texto dice, “Para la óptica hermenéutica, en cambio, la comprensión de lo que el texto dice es lo único que interesa”.¹²

El funcionamiento del lenguaje queda señalado como una condición de posibilidad que permite la legibilidad del texto, la cual, si bien es una condición *sine qua non*, no basta para comprender lo que el texto dice, porque el texto, y con él sus sentidos, no se agota en la explicación o explicitación del funcionamiento del lenguaje que hace posible la legibilidad. Pensar el texto, desde una perspectiva hermenéutica, implica el rebasamiento de la perspectiva semiótica y semántica, para situarse en “lo que el texto dice”.

Es precisamente esta perspectiva hermenéutica la que impide acercarse al texto como si éste fuese un objeto dado e independiente de la subjetividad, antes bien, lo que el texto dice depende de la perspectiva y del horizonte del lector, aunque no de un modo absoluto. Se trata, pues, de un intercambio entre texto y lector. Este intercambio o postulación del intercambio obliga a Gadamer a discutir en torno a dos posturas, una que define la interpretación como

¹² Gadamer, “Texto e interpretación”, en *Verdad y método II*, p. 329.

“posición de sentido”, y la otra como “hallazgo de sentido”, estando la segunda representada sobre todo por Schleiermacher y la primera por Nietzsche y Derrida.¹³

En este punto se sitúa buena parte del debate hermenéutico sobre el texto, porque implica no sólo la decisión acerca del papel que juega la subjetividad en la interpretación del texto —o más ampliamente de la “cosa a interpretar”—, sino además porque las consecuencias de la postura de la “posición de sentido” implican un relativismo exacerbado que pierde por completo al texto y su sentido, como se puede leer en la frase de Valéry “mis versos tienen el sentido que se les dé”¹⁴, a la cual Gadamer califica de un “nihilismo hermenéutico insostenible”.¹⁵ El texto no puede ser un molde vacío que se llene exclusivamente con los sentidos que el lector ponga.

En contraposición, el “hallazgo de sentido” implica pensar en una especie de núcleo duro en el texto que sería el depositario del sentido y que no sería deviniente, puesto que el lector halla lo que de suyo está ya ahí; como si hubiera un fondo último de sentido que la interpretación debiera traer a la luz. Además, tal fondo último desocultado vía interpretación se convertiría en *el sentido* del texto, anulando la posibilidad de que haya múltiples interpretaciones pertinentes para un mismo texto.

El camino de la hermenéutica no será ni la posición ni el hallazgo, sino ambos, como expresa acertadamente Ricœur con su dialéctica de la creación y el descubrimiento: el sentido es algo creado y descubierto.¹⁶

Para Gadamer, por un lado, el texto aparece como el “punto de referencia” de toda interpretación, ya que ésta finalmente tiene que medirse con el texto y atenerse a él, puesto que se trata de la comprensión de lo que el texto dice. Pero, por otro lado, el texto es un “mero producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión”¹⁷, ya que el texto —el horizonte del texto— y el lector —el horizonte del lector— se fusionan en la ejecución de la comprensión; texto y lector desaparecen para dar lugar a la emergencia del sentido; mezcla, amalgama de texto y lector, precisamente fusión, que en tanto tal hace indistinguibles los

¹³ Con respecto a la discusión entre estas dos vertientes hermenéuticas, la de la “posición de sentido” es considerada por Paul Ricœur como la hermenéutica de la sospecha e incluye en ella a Marx, Nietzsche y Freud; la segunda, la del “hallazgo de sentido” es llamada por Ricœur “recolección del sentido”. Cf. Ricœur, “El conflicto de las interpretaciones” en *Freud: una interpretación de la cultura*.

¹⁴ *Vid. supra*. Capítulo I.

¹⁵ Cf. Gadamer, *Verdad y método*, p. 136.

¹⁶ Cf. Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Así también, *La metáfora viva*, donde afirma con respecto a la mimesis: “la imitación es a la vez un cuadro de lo humano y una creación original” (Las cursivas son de Ricœur, p. 61).

¹⁷ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 329.

elementos fusionados.¹⁸ Esto quiere decir para Gadamer posición y hallazgo de sentido, donde la conjunción hace indistinguible lo puesto de lo hallado.¹⁹

Con esto se patentiza que el concepto de “texto” se inscribe en una perspectiva hermenéutica. Queda aún por dilucidar qué es un texto dentro de la hermenéutica gadameriana.

Frente al uso indiscriminado del concepto de texto que ha promovido su ampliación hasta abarcar no sólo todo discurso oral o escrito, sino también toda experiencia (en tanto ésta se da en términos de discursividad y lingüisticidad), Gadamer pretende acotar el concepto y excluye ciertas manifestaciones escritas que para él no se incluyen dentro del concepto de “texto”. Así, en un primer momento, excluye la referencia escrita que sólo se usa como apoyo de la memoria y que desaparece una vez lograda la evocación. Vista de ese modo, la referencia tendría el mismo estatuto que un señalamiento en el camino, que indica, por ejemplo, una curva y que al indicarla desaparece. Remite a algo fuera de sí y en tal remisión se agota.

Excluye, también, la notificación científica puesto que está dirigida a un grupo determinado que aparece como destinatario gracias a la familiaridad que tiene con la investigación y con la jerga científica. El científico que lea la nota “no recurrirá generalmente al texto como texto”²⁰, aunque Gadamer no argumente porqué, es posible aducir que la notación científica se consume en la transmisión de los datos, una vez lograda tal transmisión, la notificación, al igual que la referencia y el señalamiento, desaparece.

Tampoco es un texto una epístola donde quien la escribe es simultáneamente el destinatario, porque no habría un encuentro entre alteridades (como entre texto y lector), sino una continuidad del yo consigo mismo. Para hablar de texto y por ende de diálogo escrito es

¹⁸ “Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»” Gadamer, *Verdad y método*, p. 376-377. La elección del término fusión (*Verschmelzung*) no es accidental, sino que permite expresar vehementemente lo que acontece en la comprensión, porque si el texto sólo es (y sólo habla) en su lectura, ¿cómo separar lo leído-comprendido-interpretado de lo que el texto dice? Una interpretación se puede calificar de impertinente, pero sólo en comparación con otra interpretación-lectura, tratándose de un conflicto de interpretaciones que intentan medirse con el texto. De ahí la importancia de pensar el juego y el ser-jugado en relación con la lectura. El papel que desempeña el jugador como condición de posibilidad del juego, mas no como su determinación, es el papel que jugará el intérprete-lector.

¹⁹ Evidentemente el problema no termina allí. Falta discutir los límites de la posición de sentido, puesto que si bien es cierto que el intérprete lleva su horizonte y lo aporta, es indispensable matizar entre los prejuicios, precomprensiones y expectativas, porque “La precomprensión, la expectativa de sentido y circunstancias de todo género ajenas al texto influyen en la comprensión del texto” (Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 330). Por otro lado, hallar el sentido, escuchar lo que el texto dice, no se encuentra libre de cuestionamientos, porque implica una fuerte discusión entre la conservación y la transformación del sentido, entre permanencia y devenir (ahí se inserta el problema de la identidad hermenéutica, discutida por Gadamer —en confrontación con los deconstructivistas— en *La actualidad de lo bello*, p. 70 ss), ¿qué es eso que se conserva para ser hallado?, ¿dónde se conserva o qué del texto permite su conservación?, ¿las estructuras, la trama, ...?

²⁰ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 331.



necesario un encuentro entre alteridades. La obra supone y presupone un destinatario, porque está dirigida hacia su recepción.²¹ Esto no significa, desde luego, una apelación al lector originario, Gadamer en *Verdad y método* ha explicitado su crítica a la idealización de tal lector, y ha contrapuesto la idea de que la obra habla con igual originalidad a todo aquel que esté dispuesto a escucharla.²²

Si el texto está dirigido hacia su recepción, entonces es un texto abierto al diálogo y justo como en un diálogo oral se busca crear las condiciones que permitan la comprensión de lo dicho. Esas condiciones se crean en atención al interlocutor y de ese modo en el diálogo oral se incorpora, como parte del mismo discurso, la alteridad hacia la que se dirige el discurso. Sin embargo, en el caso del texto, éste puede estar dirigido a un lector anónimo o puede ser leído por un lector distinto del originalmente proyectado. La situación dialógica se transforma por la variación del interlocutor, y no sólo por esto, también porque a diferencia del diálogo vivo no hay una confrontación directa que permita al texto la réplica, además de que la “situación comprensiva” está perdida, lo que deja al texto desamparado —como dice Platón en *Fedro*— frente al abuso y los malentendidos.

Frente a esta aparente desventaja del texto escrito, su estar dirigido hacia su recepción se torna poco claro, en la medida en que esa recepción es imprecisa e indeterminable. No obstante, se conserva la afirmación de que el texto sólo es en su lectura y por ello necesita ser representado en cada caso. Lectura y alteridad son elementos indisociables, en la medida en que leer es ya siempre un encuentro entre alteridades, la del texto y la del lector. ¿Cómo se prefigura la alteridad de la lectura en el texto?

Para discutir este punto, Gadamer da un paso atrás del texto y se sitúa en la perspectiva del escritor, éste busca comunicar lo que piensa y llevarlo a la comprensión. Y esto es un presupuesto innegable para Gadamer: la voluntad de ser comprendido. Quien emite un discurso oral o lo fija en la escritura quiere ser comprendido y por ello ha de buscar las condiciones que lo permitan. No hay diálogo, en ningún sentido, sin la voluntad de buscar el entendimiento. Mas esta voluntad no debe ser confundida, al interior de la hermenéutica gadameriana, con un deseo de simplificar el texto para que éste aporte un mensaje que sea de

²¹ El juego del arte, en tanto re-presentación, es siempre re-presentación para alguien: “la re-presentación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea.” (Gadamer, *Verdad y método*, p. 154)

Cabe mencionar lo extraña que resulta la argumentación de Gadamer al referirse a la carta con destinatario idéntico a quien la escribe pues parece, en todo caso, estarse refiriendo mucho más a un diario que a una carta, ya que esta última está por principio siempre dirigida a alguien más.

²² Cf. Gadamer, “La lingüística como determinación del objeto hermenéutico”, en *Verdad y método*, p. 468 ss.

fácil comprensión. Comprensión, para Gadamer, no quiere decir aclaración o explicación en términos teóricos (tampoco es que lo excluya, la explicación, en todo caso, forma parte de la comprensión como un segundo momento que se anuncia como posible y sólo eso), por eso, aunque se trate de un texto abstruso, éste tiene la intención de ser comprendido según lo que dice, aun cuando esa comprensión sea la propia abstrusidad del texto y su imposibilidad de ser clarificado, eso sería precisamente lo que el texto dice.²³

Si el escritor tiene la voluntad de comunicar lo que piensa, entonces prefigura la alteridad que ha de ejecutar la comprensión, por eso la escritura no es un diálogo de quien escribe consigo mismo. Es bien conocida la diferencia entre un diálogo interior, o mejor dicho, monólogo interior y un discurso dirigido hacia otro, el primero no necesita explicitar condiciones de comprensión, por ejemplo, puede obviar la explicación de cualquier antecedente, mientras que el segundo necesita construir una red de inteligibilidad atendiendo a la alteridad a la que se dirige.²⁴ Esta inclusión de la alteridad en el texto y su prefiguración por parte del escritor lleva a Gadamer a afirmar que: «Escribir» es algo más que la mera fijación de lo dicho. Es cierto que la fijación escrita remite siempre a lo dicho originariamente, pero debe mirar también hacia delante. Lo dicho se dirige siempre al consenso y tiene en cuenta al otro.»²⁵

Tener en cuenta al otro implica buscar crear las condiciones de comprensión, y esto significa, “abrir en el texto mismo [...] un horizonte de interpretación y comprensión que el lector ha de llenar de contenido”.²⁶ Si bien es cierto que esta condición se cumple cabalmente en el texto literario, este horizonte de interpretación y comprensión adquiere una particular importancia cuando se trata de textos que requieren una comprensión lo más unívoca posible, y que para lograrlo necesitan acotar las posibilidades de interpretación, lo que los distingue del texto literario.

Este tipo de textos, distintos del literario, remiten a una información originaria que ha de ser fijada de la manera más clara posible para poder ser restituida en su sentido original a través de la interpretación. Aun cuando tal sentido original se vea siempre transformado por la

²³ En ese sentido, puedo decir que *Pedro Páramo* tiene la intención de ser comprendido a partir de la imposibilidad de explicar y aclarar en términos cronológicos las acciones allí acontecidas que rompen la linealidad del tiempo.

²⁴ El monólogo de Molly Bloom en *Ulises* es un perfecto ejemplo de la estructuración de un discurso que no presupone alteridad alguna más que la del propio yo. Para una discusión de las diferencias entre monólogo interior y discurso narrativo dirigido ya siempre a alguien, cf. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*.

²⁵ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 332. Esta referencia de Gadamer al escritor y a las condiciones de emergencia de un texto escrito no debe hacernos olvidar la posición fundamental de la hermenéutica para la cual: “Lo que se fija por escrito queda absuelto de la contingencia de su origen y de su autor, y libre positivamente para nuevas referencias”, *Verdad y método*, p. 475.

²⁶ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 332.

interpretación, ésta ha de buscar adecuarse conforme al sentido original del texto. Gadamer obtiene los ejemplos de este tipo de textos del ámbito jurídico y legal²⁷: un contrato, una ley, una orden, la declaración de un testigo; además de éstos yo agregaría un testamento. Éstos son textos porque siempre es necesario remitirse a ellos, no desaparecen como el señalamiento o la referencia, y al remitirse a ellos se pretende restituir la intención del escritor o del hablante. toda vez que el diálogo vivo y la situación comprensiva están perdidos: “En este sentido, leer y comprender significan restituir la información a su autenticidad original.”²⁸

Sin embargo, conviene enfatizar que, dentro de la hermenéutica gadameriana, tal autenticidad original no puede entenderse como una apelación a un fondo último de sentido, además perentorio, porque implicaría una fuerte contradicción con el modo de ser de la interpretación y comprensión, según lo expuesto en *Verdad y método*, donde tales experiencias aparecen siempre como transformadoras —incluso deformadoras— de la cosa a interpretar, en la medida en que la subjetividad interpretante aporta contenidos que llegan a ser parte de la cosa interpretada.²⁹ Este proceder de la interpretación se sigue no sólo de una categoría como la de prejuicio, también entran en juego la fusión de horizontes y la historia efectual, entre otras. Si Gadamer habla aquí de tal autenticidad original es con la clara intención de acotar el modo de ser del texto literario o “eminente” (según su propia terminología), acotación que se lleva a cabo, de primera instancia, en una forma negativa, esto es, expone el modo de ser de otro tipo de textos para distinguirlos del literario, previa delimitación del concepto de texto.

En ese sentido, Gadamer acierta al señalar que la intención de los textos dentro de un ámbito jurídico es muy distinta a la de los literarios, los primeros requieren acotar interpretaciones porque su función es establecer un modo normativo de estar en el mundo. Tal es el caso de la

²⁷ En este punto quisiera señalar el parecido que hay entre la exclusión que lleva a cabo Gadamer de ciertos textos escritos con respecto al concepto de “texto” (el cual obviamente se dirige hacia la obra de arte literaria) y la que realiza Harald Weinrich, quien trata de distinguir la narración de otros usos del lenguaje a partir de una relación de tensión-distensión. Los textos narrativos generan una distensión en el lector, mientras que otros usos del lenguaje generan tensión, entre estos últimos incluye: “el mundo comentado del diálogo dramático, el memorándum político, el editorial, el testamento, el informe científico, el tratado jurídico y todas las formas de discurso ritual, codificado y performativo” (P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 479, donde cita el texto de Weinrich *Tempus. Beschprochene und erzählte Welt*), los textos narrativos distensos son: cuento, leyenda, novela y relato histórico.

²⁸ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 333.

²⁹ Esta idea anula cualquier pretensión de “objetividad” en la interpretación, como si el intérprete pudiera dejarse al margen de la cosa que interpreta. Este tema es trabajado puntualmente por Gadamer a partir de la noción de prejuicio, con respecto a la cual señala que: “En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser.” *Verdad y método*, p. 344, las cursivas son de Gadamer.

ley, para la que si bien es indispensable la hermenéutica jurídica, también lo es la acotación de interpretaciones y de las posibilidades de interpretación, tal acotación está incluso contemplada dentro del marco jurídico. En el caso de un testamento, una orden o la declaración de un testigo no se trata de abrir posibilidades de interpretación en el texto, sino de cerrarlas para acercarse lo más posible a la intención del hablante, el cual ha expresado su voluntad, su testimonio o su deseo en el texto, el cual pide ser leído lo más fielmente posible. Pero este no es el caso de los textos literarios, no hay allí ninguna información original que pida ser restituida.

Aún faltan algunas acotaciones más con respecto al concepto de "texto". Además de la referencia, la notación científica y la carta con destinatario idéntico a quien la escribe, Gadamer considera que hay escritos que parecen ser textos porque se desligan de sus destinatarios, *i.e.*, quedan abiertos a ser enfrentados por cualquier lector, pero que en realidad no lo son porque se resisten a su textualización, a éstos los llama: antitextos, pseudotextos y pre-textos.

Los escritos se resisten a la textualización porque la escritura les es inesencial, incluso artificial y forzada, no se dan de modo necesario e inmediato en la escritura, sino que ésta incluso violenta lo dicho que no quiere ser fijado y por ello se resiste (el texto literario, por el contrario, encuentra "su verdadera vocación en la figura textual"³⁰). Estos escritos son los antitextos, "anti" porque se resisten a la textualización, tal es el caso del chiste, la broma y la ironía.

El chiste y la broma remiten al habla viva que es donde cobran su pleno sentido. La ironía, a pesar de su presencia constante en la literatura, es un antitexto para Gadamer porque entender el sentido irónico de un texto depende de un "pre-consenso" que el lector tiene que ganar, mientras que el hablante entiende la ironía dentro de un diálogo vivo gracias al consenso generado por y con su interlocutor. Esto es, quien habla irónicamente crea un consenso con su interlocutor para que lo dicho se entienda irónicamente, pero cuando se fija por escrito las condiciones del consenso pueden no ser evidentes, lo que genera que el lector malcomprenda el sentido del texto, situación por demás frecuente.

Si bien Gadamer tiene razón al afirmar que la broma y el chiste dependen, para su plena realización, de una situación dialogal, no es tan claro que eso suceda con la ironía. Es cierto que ésta depende de un consenso previo entre interlocutores o entre texto y lector si ha de ser comprendida como ironía. Sin embargo, esto no es exclusivo de la ironía. Muchas figuras

³⁰ Gadamer, "Texto e interpretación", p. 334.

retóricas no pueden ser leídas literalmente si quieren ser comprendidas en lo que dicen, por ejemplo, la metáfora, el hipálage y la litote, entre otras. Lo mismo sucede con ciertas figuras de discurso como la parodia y la alegoría. Su uso puede crear confusión en el lector que puede no saber si lo dicho está dicho metafóricamente o literalmente, si el texto no lo marca claramente se abre un espacio de incertidumbre que puede —y a menudo lo hace— generar interpretaciones encontradas. Mas esto no es exclusivo de la fijación escrita, cualquier situación de diálogo vivo puede generar la misma confusión si falta el consenso. Esto conduce a que lector y hablante tienen que ganar el horizonte correcto de interpretación, aunque en el caso de la lectura no siempre se logre si faltan los parámetros que permitan argumentar que tal cosa está escrita irónicamente. No obstante, esto no justifica nombrar la ironía como un antitexto, en todo caso hay que señalar la diferencia entre una lectura literal y una no literal. En última instancia, ningún texto puede ser leído de manera completamente literal ni al pie de la letra, siempre hay un espacio de indeterminación que ha de ser llenado-rellenado con la interpretación³¹ y siempre hay usos figurados del lenguaje, incluso en el lenguaje científico que busca lograr la mayor univocidad posible.

Además, las condiciones de legibilidad de la ironía están dadas textualmente, esto es, la ironía está marcada por el texto y son esas marcas textuales las que determinan si el texto es irónico o no, aunque en esto la colaboración del lector es esencial.

La broma y el chiste quedan, entonces, como ejemplos de antitextos, pero no la ironía.

El pseudotexto es todo aquello que puede ser considerado como material de relleno y que no aporta nada al sentido: “lo que ejerce el papel puramente funcional y ritual de la comunicación en forma oral o escrita [...] pseudotexto es el componente lingüístico vacío de significado”³², por ejemplo, las fórmulas protocolarias.

El pre-texto es el más interesante de los tres casos, porque con esta categoría Gadamer excluye los textos que ponen en duda o que cuestionan su idea de interpretación, según la crítica de autores como Derrida, o bien que posibilitan un conflicto entre dos ideas de interpretación, la “hermenéutica de la sospecha”, ya citada aquí, y la “hermenéutica de la comprensión”, quedando Gadamer ubicado en la segunda.

³¹ Gadamer mismo ha hecho hincapié en esto con su ya célebre ejemplo de la escalera: “Tomemos un ejemplo famoso: *Los hermanos Karamazov*. Ahí está la escalera por la que cae Smerdiakov. Dostoievski la describe de un modo por el que se ve perfectamente cómo es la escalera. Sé cómo empieza, que luego se vuelve oscura y que tuerce a la izquierda. Para mí resulta palpablemente claro y, sin embargo, sé que nadie ve la escalera igual que yo. Y, por su parte, todo el que se haya dejado afectar por este magistral arte narrativo, «verá» perfectamente la escalera y estará convencido de verla tal y como es. He aquí el espacio libre que deja, en cada caso, la palabra poética y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística del narrador.” Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 75.

³² Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 335.

Gadamer hace con esto un astuto movimiento. En vez de entrar en una confrontación directa con Derrida³³, le da la vuelta gracias a la clasificación de escritos, así, el deslinde le permitirá delinear una cierta idea de interpretación para el texto literario. Veamos ahora qué es un pre-texto:

Llamo *pre-textos* [...] todas aquellas expresiones comunicativas cuya comprensión no se efectúa en la transmisión de sentido que ellas persiguen, sino que expresan algo que permanece enmascarado. Pre-textos son, pues, aquellos textos que interpretamos en una dirección que ellos no nombran.³⁴

Gadamer da dos ejemplos de pre-texto, en el ámbito político y en el psicoanalítico. Con respecto al primero cita la ideología como pre-texto, en la medida en que ésta enmascara intereses que no son expuestos públicamente, sino que tienen que ser descifrados y criticados. Opera aquí una voluntad de desenmascaramiento que pretende encontrar lo no dicho a través de lo dicho. Con este ejemplo, Gadamer da la razón a Habermas y la crítica de la ideología, pero advierte que no todo texto pide ser leído desde la crítica, como es el caso del texto literario, puede ser leído así, pero entonces es leído como pre-texto.

El segundo ejemplo es la interpretación de los sueños y de los *lapsus* como actos fallidos, ambos son fachadas o máscaras tras las que se oculta un sentido que pide ser liberado vía interpretación, y que es diferente al que emerge de primera instancia si el sueño es leído literalmente o el *lapsus* simplemente pasado de largo.

La actitud que piden los pre-textos es de desconfianza o sospecha frente a lo dicho que no pide ser comprendido en lo que dice, sino más allá de ello. El modo de interpretar un pre-texto es para Gadamer una excepción, un caso de comprensibilidad deformada: "Es un error destacar estos casos de comprensibilidad deformada como caso normal en la comprensión de textos."³⁵

Con esta aserción Gadamer pone en claro que los pre-textos no son el modo regular en como nos enfrentamos a un texto, pero esto implica no sólo una distinción entre textos y pre-textos, sino también un cambio de actitud por parte del intérprete, puesto que sería el intérprete quien, a partir de sus expectativas de sentido, determinará previamente a qué tipo de texto se va a enfrentar para modificar su actitud. De ese modo, basta con el título de un libro para dirigir la lectura en un cierto sentido.

³³ El artículo que he estado discutiendo aquí, "Texto e interpretación", constituye una respuesta a las críticas de Derrida y fue leído en ocasión del encuentro Gadamer-Derrida.

³⁴ Gadamer, "Texto e interpretación", p. 336.

³⁵ *Ibid.*, p. 337.

Sin embargo, esta división, si bien la más interesante, es también la más conflictiva, puesto que separa la actitud del intérprete entre una interpretación desde la buena voluntad, como Gadamer mismo la ha caracterizado, y una de la sospecha; pretendiendo, así, una claridad en los límites de cada interpretación, como si el intérprete fuera un sujeto “fuerte” (en contrasentido de lo “débil” planteado por Vattimo) con una conciencia transparente que pudiera decidir a voluntad si lee desde la buena voluntad o desde la sospecha. Eso por lo que toca al intérprete, con respecto al texto es igualmente difícil establecer un límite entre texto y pre-texto porque el pre-texto no anuncia que debe ser leído en doble sentido, no dice, por ejemplo: esto es una ideología que oculta intereses de la clase burguesa. Asimismo, el contramodelo del pre-texto, a saber: el texto literario, no carece de planteamientos ideológicos que puedan ser criticados y juzgados.

La distinción de Gadamer es por demás peligrosa, porque a pesar de su crítica a la conciencia estética, separa lo “estético” de lo político y lo práctico (como en el caso de la ley y el testamento) y pide más precisión en la interpretación o al menos otras estrategias de interpretación para los textos que no son estéticos, y eso se cimenta en una velada justificación en relación con la incidencia que los textos no estéticos tienen en el mundo de la praxis. La distinción entre texto y pre-texto no parece, pues, nada clara. Falta por analizar la noción de texto literario que Gadamer defiende —y que apoya en tal distinción con respecto a los otros textos— para ver por qué el texto literario no es y no pide ser leído como un pre-texto.

Para Gadamer la relación entre el texto y la interpretación se transforma sustancialmente en el caso de los textos literarios. Por literatura entiende: “textos que no desaparecen, sino que se ofrecen a la comprensión con una pretensión normativa y preceden a toda posible lectura nueva del texto”.³⁶ El texto no desaparece, como la referencia o el señalamiento, sino que “está ahí” y hay que regresar a él en cada ocasión, su sentido no puede ser puesto en una paráfrasis ni en el resumen de una trama, tratar de ponerlo en otras palabras es traicionarlo, porque no permite equivalencias translativas, porque contar de qué se trata un poema no se puede hacer sin la experiencia del fracaso. Un texto literario no se deja decir de otro modo, no se deja apresar ni conceptualizar, se erige y se cierra porque su sentido sólo se abre para quien lo escuche.

El texto literario se ofrece a la comprensión con una pretensión normativa porque no admite modificación alguna (es como un organismo vivo, un *holon*), porque no quiere ser explicado

³⁶ *Ibid.*, p. 338.

con otras palabras para ser comprendido “mejor”. Su pretensión normativa radica, además, en que no quiere ser llenado por la lectura, no quiere ser tomado como molde vacío en el que el lector vierta lo que le apetezca. Al contrario, norma la comprensión, indica hacia dónde, señala un camino, apunta en una dirección. El texto literario pretende ser leído como lo que dice y no como fragmento de una biografía nunca escrita (porque leer *Aurelia* buscando sólo las huellas de la vida de Nerval es no comprender el sentido del texto), tampoco como una historia de costumbres (porque leer *La comedia humana* buscando sólo las huellas de las costumbres de la época de Balzac es no comprender el sentido del texto). Y si precede, el texto literario, toda nueva lectura es porque quiere ser leído desde sí mismo.

La presencia del texto, su “estar ahí”, no obvia la lectura, al contrario, como en el juego del arte su presencia depende de ser re-presentado en cada caso. No está presente como un dato, sino que hay que regresar a él y ejecutarlo, pero ejecutarlo precisamente como texto: “palabras que sólo «existen» retrayéndose a sí mismas, que realizan el verdadero sentido de textos desde sí mismas, hablando por decirlo así”.³⁷ Que las palabras sólo existan retrayéndose a sí mismas quiere decir la autorre-presentación de la palabra, ésta habla por sí misma aunque sólo hable en la lectura. Si la palabra se retrae entonces esto implica un movimiento centrípeto del lenguaje en el texto, la palabra es como un centro que atrae al lector hacia sí, que lo obliga —ahí está su pretensión normativa— a demorarse en ella, a escucharla una y otra vez, la palabra resuena en eso que Gadamer llama “el oído interior”.³⁸

Hay que escuchar la palabra dentro de uno/a mismo/a, escuchar su tono y su melodía. Cualquiera ha hecho esta experiencia frente a la palabra poética, hay que dejarse decir por ella en una demora que le permite explotar desde un centro hasta desplegarse en la “plurivocidad de su virtualidad expresiva”.³⁹ La palabra y la frase se leen, se retienen en la memoria y se les repite escuchándolas en el oído interior, tal retención y repetición (que se presentan como la contraparte del hablar cotidiano en el que las palabras pasan vertiginosamente, vuelan, por decirlo así, para alcanzar la meta de la comunicación; pero en tal vuelo su sentido se aplana y finalmente desaparecen en su referencialidad) es lo que permite la autorre-presentación, porque lo que aparece ahí es la misma palabra extendida gracias a su potencial de sentido.

La palabra está ahí por sí misma y en sí misma, porque el texto literario encuentra su modo de ser en la fijación escrita, no es la transcripción de un discurso oral, al cual la palabra escrita remitiría (como en el caso del testimonio del testigo). No hay una oralidad originaria, el texto

³⁷ *Idem.*

³⁸ Cf. Gadamer, “Oír-ver-leer”, en *Arte y verdad de la palabra*.

³⁹ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 340.

llega al ser como escritura, nace en la letra y ahí se consume. El texto literario “ejerce una función normativa que no hace referencia ni a un discurso originario ni a la intención del hablante”.⁴⁰ De ahí que se transmute la pregunta “¿qué quiso decir el poeta?”, por “¿qué quiere decir el poema?”. La palabra autorre-presentada alcanza y va más allá de la intención de quien la escribe, porque no es esta intención la que emerge en el texto, sino la palabra misma con su plurivocidad. El alcance de la palabra rebasa la intencionalidad del escritor porque sus sentidos no son domeñables por ninguna subjetividad ni por ningún presente histórico. La palabra es abierta y leída desde múltiples horizontes que la extienden y la contraen simultáneamente; la palabra —aunque emerja ella misma— no es nunca idéntica a sí misma, porque no es un objeto cerrado, fijo y estático, al contrario, en tanto lenguaje es móvil y deviniente y se despliega en su historicidad; es algo que tiene su ser en su devenir y por ello se carga de multiplicidad de sentidos que la hacen diferente en cada caso siendo siempre la misma.⁴¹

La autorre-presentación de la palabra imbrica el sentido con el sonido: “No se limita a hacer presente lo dicho, sino que se presenta a sí misma en su realidad sonora”.⁴² El texto literario transmite el sentido del discurso, mienta y se refiere a algo; es una unidad comprensiva que puede ser comprendida como aquello que dice y en esta transmisión del sentido se cumple la función comunicativa del texto; nos comunica, nos dice algo, sin embargo, no desaparece al revelar su sentido. En el texto literario, la palabra permanece ahí porque ella misma es la representación; lo que emerge, emerge con ella y en ella y no al margen. Su permanecer depende de la unión indisoluble entre el sentido y el sonido, esto quiere decir que lo escrito ha de retornar a la oralidad, ha de ser escuchado en el “oído interior”, de modo tal que la sonoridad no puede ser soslayada por el sentido, no hay tal subsunción en el texto literario; el sentido del discurso requiere de la sonoridad de la palabra, porque ésta no es un medio para alcanzar la significación, no se agota en su significar y es entonces cuando resuena.

Gadamer insiste en la presencia plena que gana la palabra al estar inserta en un texto literario. Tal presencia resulta de suma importancia, puesto que de ella depende la especificidad del texto literario y su actualidad, justo por eso el texto no puede desaparecer en lo mentado. Es importante resaltar que Gadamer no distingue entre lo que el texto dice y aquello sobre lo que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 339.

⁴¹ La obra de arte, cuya temporalidad Gadamer explica a partir del fenómeno de la fiesta, es aquello que tiene su ser en su devenir: “Por su propia esencia original es tal que cada vez es otra [la fiesta] (aunque se celebre «exactamente igual»). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar”. *Verdad y método*, p. 168.

⁴² Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 339.

lo dice, *i.e.*, entre sentido y referencia, más bien sentido y referencia quedan unidos en el decir o mentar del texto, el sentido del discurso es también su referente. Al menos eso parece señalar al emplear el verbo *meinen* (mentar), es una mezcla entre querer decir y referir. El referente es *en* su sentido, porque no puede haber cosa sin palabra y esto se sustenta en la ontología que Gadamer desarrolla en *Verdad y método*.

Si el mundo se da como lenguaje, parece que la distinción entre sentido y referencia no se sostiene, o al menos no se puede distinguir el uno de la otra por lo menos ontológicamente. Esto adquiere particular relevancia cuando se trata del texto literario, el cual no siempre tiene una referencia literal o directa, de modo tal que el sentido del texto aparece como su referencia (dice y refiere: mienta). Si pensamos en un texto, *e.g.*, *Pedro Páramo* y preguntamos por su sentido, podríamos decir que una posibilidad de interpretación es afirmar que uno de los sentidos que abre es el tiempo no lineal, el cual se convierte simultáneamente en su referente, así: ¿qué dice *Pedro Páramo*?, el tiempo no lineal, ¿sobre qué dice *Pedro Páramo*?, sobre el tiempo no lineal. Por ello, *Pedro Páramo* es mimesis y re-presentación del tiempo.

Regresemos ahora al problema de la sonoridad y el oído interior. Decía que la realidad sonora de la palabra es lo que le permite “estar ahí” con una presencia plena. Si Gadamer tiene que sostener tal “presencialidad” de la palabra en la sonoridad se debe a la unión de sentido y referencia, puesto que el sentido-referente conduce más allá del texto, hacia el mundo, ¿qué es lo que puede hacernos permanecer en el texto?, ¿qué hay en la palabra que sea centrípeta y no centrífuga? No puede ser el sentido, porque éste jala hacia el mundo, tiene que ser entonces su sonoridad. El sonido de la palabra está en ella misma, es ella la que suena, oír una palabra es oír *esa* palabra. Se trata de una escucha atenta que gracias al oír despliega el universo de sentidos contenidos en la palabra, la cual, así, es centrípeta y centrífuga simultáneamente.⁴³

⁴³ No hay que olvidar que la argumentación gadameriana en torno a la sonoridad de la palabra está particularmente dirigida hacia la poesía lírica, donde el lector se demora en cada palabra, a la cual escucha morosamente si ha de dejarse llevar por la melodía del poema. Por supuesto que da mucho que pensar el que el centro de la reflexión gadameriana lo constituya la poesía lírica, la cual tiene una preeminencia para Gadamer, fundada más en un juicio de gusto y en una cierta visión de la literatura alemana que en la estética desarrollada por él. Me permito citar extensamente sus consideraciones al respecto, porque muestran conspicuamente que el lugar que ocupa la poesía frente a la narrativa en el pensamiento gadameriano no se encuentra en la ontología de la obra de arte y por eso no me detengo en ella: “No somos los alemanes un pueblo de grandes narradores. Incluso nombres como Hermann Hesse, Thomas Mann o Robert Musil están demasiado ligados a los típicos refinamientos de la técnica narrativa manierista como para disponer del amplio aliento de una narrativa, por así decirlo, natural. [...] Es cierto que fuera de Alemania han encontrado eco la concisión de Heinrich Böll y la narrativa, ondulante y sin límites de Günter Grass. Pero, ¿pueden unos y otros medirse con los grandes narradores ingleses, rusos o franceses, con Joyce y Proust, con *Los Demonios*, *Los hermanos Karamazov* o *Ana Karenina*, obras que nos hablan a todos hoy como ayer y que nos seguirán hablando en el futuro?”

Este acento, en la reflexión de Gadamer, sobre la palabra haría parecer que por momentos la piensa como palabra aislada y descontextualizada, sin embargo, advierte que: “La palabra individual como portadora de su significado y como co-portadora del sentido discursivo sólo es un momento abstracto del discurso.”⁴⁴ Por ello, el horizonte de reflexión debe ser la sintaxis y no la palabra individual. Por sintaxis Gadamer no entiende un conjunto de reglas, sino el encadenamiento discursivo de las palabras, encadenamiento que, en el caso del texto literario, se lleva a cabo con cierta libertad, puesto que rompe las reglas usuales de la gramática.

Desde el horizonte del juego esto quiere decir que cada juego —y cada texto— impone sus propias reglas y es desde esas reglas desde las que debe ser medido y comprendido. Por supuesto que tal libertad encuentra su límite en la legibilidad y comprensibilidad, *i.e.*, encuentra su límite en el otro, en esa alteridad para la que el texto debe ser legible si quiere ser comprendido en aquello que dice. El texto literario, pues, tiene su propia estructura, mas no se agota ahí: “El entramado de las referencias de sentido nunca se agota del todo en las relaciones que existen entre los significados principales de las palabras. Justamente las relaciones anexas que no van ligadas a la teleología de sentido confieren su magnitud a la frase literaria.”⁴⁵

El texto se despliega en dos planos. El primero correspondería a la secuencialidad de las palabras en el orden discursivo. Tal secuencialidad crea progresivamente un sentido gracias a la hilación de los significados principales (para decirlo con Greimas, se realiza una activación de los semas pertinentes que genera una isotopía, la cual se convierte en un filtro o pantalla para activar los semas siguientes, así se crea un discurso isotópico para garantizar la comunicación del sentido). Mas el texto literario no se agota en la función comunicativa ni en desplegar un solo sentido. Se abre, así, el segundo plano el cual se construye sobre la primera isotopía, que estaría guiada, al decir de Gadamer, por una teleología de sentido. Esto es, el encadenamiento entre palabras a partir de la activación de semas pertinentes se ejecuta con miras a un *telos* que sería el poner en pie un sentido logrando cierta cohesión y coherencia. Sobre este primer sentido se pueden activar semas distintos aun cuando éstos no generen isotopías, a esto Gadamer lo llama “relaciones anexas” que densifican la frase o el texto literario.

Como contrapartida puede decirse que la poesía lírica alemana es, desde hace cien años, una expresión adecuada del espíritu alemán” (“A la sombra del nihilismo”, en *Poema y diálogo*, p. 80).

⁴⁴ Gadamer, “Texto e interpretación”, p. 340.

⁴⁵ *Idem.*

Tal densificación consiste en sobrecargar de sentidos a la palabra, frase o texto de modo tal que se abre la posibilidad de relacionar de múltiples maneras tales sentidos. El texto entonces aumenta y se hace más en la medida en que aparecen muchas vías para ser transitadas. Esta densificación del texto requiere de un lector que se haga “cada vez más oyente”, un lector activo que active significaciones anexas, que se separe de la teleología del sentido para abrir el texto en este segundo plano. Tal apertura no puede ser pensada desde una lectura lineal que siga, una tras otra, las palabras y las frases hasta terminar el texto. Se requiere, antes bien, de una lectura que actúe como juego: como vaivén, va y viene en el texto, adelanta y regresa, se demora y oye.

El despliegue en dos planos se relaciona directamente con la función comunicativa y la “referencia a la realidad” (o “referencia literal” en terminología de Ricœur). Dice Gadamer:

Es difícil saber lo que es aquí causa y lo que es efecto: ¿este aumento de volumen suspende la función comunicativa y la referencia del texto y lo convierte en un texto literario? ¿o sucede a la inversa: que la cancelación de la referencia a la realidad que caracteriza a un texto como producto literario, es decir, como autorre-presentación del lenguaje, hace aflorar la plenitud de sentido del discurso en todo su volumen?⁴⁶

Difícil tomar una posición al respecto, Gadamer mismo no lo hace. Más allá de elucidar qué, va primero la multivocidad o la suspensión de la referencia literal, lo que importa marcar aquí es el aumento de volumen —o lo que yo he llamado “densificación del texto”— como punto de rompimiento de la referencia a la realidad y regresó sobre el texto o la palabra. Densificación y referencialidad se presentan en una relación inversa. Sin embargo, líneas arriba había sostenido que sentido y referencia no se distinguen en la ontología de Gadamer. Veamos ahora qué se sigue de esto.

Sentido y referencia no se distinguen en la medida en que no hay referente no lingüístico y carente de sentido que se presente como hecho puro a la conciencia. No hay referente sin sentido, y a la inversa, no hay sentido sin referente, porque la lingüisticidad es constitución del mundo y porque el mundo no es la suma de objetos empíricamente constatables. Entonces, ¿cómo puede el texto literario romper su referencia a la realidad si la palabra poética es fundación de un mundo? La referencia no se rompe como si desapareciera para siempre y como si el texto se significara sólo a sí mismo, más bien la referencia se dilata y se mediatiza. Frente a un lenguaje meramente constativo, el texto literario rodea la cosa, la plurisignifica, la densifica; no le basta con nombrarla y referirla, no le basta decirla tal y como aparece

⁴⁶ *Ibid.*, p. 340-341.

interpretada en la cotidianidad, sino que ha de fundarla de nuevo y tal fundación requiere hacerla aparecer de otro modo. Este aparecer de otro modo es obra de la palabra poética, que establece sentidos y relaciones para la cosa que antes no estaban ahí, pero que desde ese momento son, en ese momento la naturaleza *es* un templo en el que pilares vivientes... (Baudelaire). Y este aparecer de otro modo necesita suspender la referencia inmediata y literal, suspende la fuerza centrífuga del lenguaje y la transmuta en centrípeta y después otra vez en centrífuga; pero primero el lenguaje tiene que regresar sobre sí mismo y abrir la pluralidad de sentidos, porque sólo en la demora en la palabra, ésta puede decir lo hasta entonces no dicho.

El texto literario suspende su referencia (literal) pero no la mimesis, porque mimesis y referencia en el pensamiento de Gadamer no son lo mismo. La obra es ya siempre mimesis y justo por ello deja de referir sin dejar de decir el mundo, y es que el mundo —como el ser— se dice de muchas maneras, pero siempre se dice.

El aparecer de otro modo de la cosa requiere que la palabra regrese sobre sí misma y ejecute un triple juego en la demora de la lectura: juego de resonancias, de sentidos verbales y sentido del discurso⁴⁷; nivel fónico, semántico y hermenéutico. El primero pertenece al oído interior en el que la palabra leída resuena y genera un eco en su sonido. El segundo mienta la polisemia de cada palabra que tiene un papel fundamental en el aparecer, en la medida en que inscrita en el texto literario, la palabra no se agota en su sentido más inmediato, sino que despliega muchos sentidos sin tener que elegir sólo uno. El tercero representa la unidad del texto en lo que dice.

Estos tres juegos en su interdependencia postulan la autorre-presentación de la palabra que acontece en el texto literario como un regreso reflejo (reflexionante en sentido kantiano) sobre la palabra (autorre-presentación quiere decir también “presencia” de la palabra). Mas este regreso está muy lejos de significar una autosuficiencia de la palabra o del texto, ya que sólo dicen en la lectura: *“Pero es una falacia el entender esa presencia desde el lenguaje de la metafísica, como actualización de «lo que está ahí dado», o desde el concepto de objetividad. No es esa la actualidad que compete a la obra de arte literaria, ni a ningún otro texto.”*⁴⁸

La auto re-presentación no postula una instancia metafísica que se dé al margen de quien comprende. Tampoco postula un fondo originario que se revela a través del comprender. Gadamer enfatiza en este punto porque la auto re-presentación parecería indicar que el texto

⁴⁷ Cf. *Ibid.*, p. 342.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 343. Las cursivas son de Gadamer.

permanece como lo absolutamente otro de la conciencia y que queda inalterado en su interpretación. Como si fuese a tal grado autosuficiente, que el lector sólo mantuviera una actitud pasiva para dejarse decir por lo que ahí emerge. El texto no se basta a sí mismo, porque no es, sino que significa y esto quiere decir que: “El discurso poético sólo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer; es decir, no existe si no es comprendido.”⁴⁹ Y tal comprensión opera por la fusión de horizontes.

El texto no es un objeto estético para la contemplación de una conciencia estética. Nuevamente encontramos la posición gadameriana a medio camino entre el objetivismo y el subjetivismo, que lo aleja de pensar un núcleo duro en el texto que permanecería idéntico a sí mismo y que quedaría resguardado de su relativización y transformación ejecutados por la interpretación. La autorre-presentación de la palabra no es la objetivización del texto, porque éste sólo se dice por y con nosotros, sus lectores.⁵⁰ Es en ese sentido en el que Gadamer caracteriza la lectura como construcción del texto. Dicha construcción es circular, se realiza en un ir y venir por el texto y no de manera lineal y directa. La construcción en su circularidad evita y se aleja de la “referencia imitativa a la realidad” y de la captación inmediata del sentido (porque el texto no se deja reducir al “mensaje” de la teoría de la comunicación). Pasa por el juego de la resonancia y de los sentidos verbales para construir una unidad de sentido del discurso, cuya densificación depende de los dos juegos previos, entre más demora susciten, mayor será la densificación del sentido del discurso, el cual se deja construir de muchas maneras, y ésa es la tarea de la que el lector ha de hacerse cargo.

Que el texto literario no sea un objeto estético para la contemplación estética no quiere decir que no se le piense desde la categoría de lo bello. Esta categoría se imbrica con la autorre-presentación y con el ser-diciente. Gadamer recurre a esta categoría clásica de la estética en varias ocasiones. En *Verdad y método* la emplea siguiendo al Platón del *Fedro* para establecer una analogía entre lo bello, la luz y el ser⁵¹ (lo bello tiene el modo de ser de la luz: sólo aparece en aquello que ilumina; aparece, manifiesta el ser como aparecer). Más evidente es la recuperación de dicha categoría en *La actualidad de lo bello*, donde lo bello queda caracterizado como aquello que habla a este presente a pesar (y gracias a) la distancia histórica. Lo bello (como la categoría de lo clásico de *Verdad y método*) permanece y nos alcanza gracias al *continuum* histórico y a nuestro estar siempre insertos en tradiciones. En “Texto e interpretación” lo bello es aquello que resplandece por sí mismo, definición que se

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Recordemos que el jugador-lector es la condición de posibilidad para que el juego-texto acceda a su re-presentación.

⁵¹ Cf. *Verdad y método*, p. 570 ss.

une a la que aparece en “Acerca de la verdad de la palabra”: “el sentido de lo bello, de *kalón*, fue el de aquello que en sí mismo es deseable, es decir, que salta a la vista no por mor de otra cosa sino en razón de su propia manifestación, la cual solicita una aceptación que va de suyo.”⁵²

Es claro cómo la idea de lo bello se une con la autorre-presentación, el ser-diciente y la pretensión en sí misma de la palabra poética, del texto literario. Lo bello llama la atención sobre sí por sí mismo, así como la palabra, lo que dice abre un universo de sentido que no se mide por su adecuación con lo exterior: “la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad”,⁵³ sino en permitir aparecer lo real. La palabra de las “bellas letras”, del texto literario es la palabra diciente con mayor fuerza y originalidad y esto quiere decir que “en la obra poética surge la palabra verdadera”.⁵⁴

Gadamer afirma sin titubeos su tesis: la palabra es más diciente en la obra poética. ¿En qué se basa tal afirmación? Los argumentos son múltiples y divergentes, por ello habrá que presentarlos paulatinamente, sobre todo porque buena parte de la fuerza de la tesis de Gadamer reside en su atrevimiento y provocación. ¿Con qué derecho otorga una preeminencia ontológica a las artes de la palabra? No basta aquí con apelar a la tradición filosófica que siempre ha pensado con mayor constancia y profundidad las artes de la palabra en detrimento de las demás. No basta con decir que la poesía ha sido el arte más presente en la reflexión filosófica, debido a su cercanía con la filosofía, por trabajar ambas con la palabra y por ser aquella la más conceptual de las artes (por ende, la más filosófica). Tampoco basta con aludir a la rivalidad entre filosofía y poesía que nació desde Grecia, que se continúa hasta nuestros días, rivalidad —lo sabemos ahora tan bien gracias a filosofías apologetas de la literatura, como la de Nietzsche, como la de Zambrano— surgida de la necesidad de la naciente filosofía de ganar especificidad frente al omniabarcante reinado de la poesía (movimiento perverso el que ejecuta la filosofía recién parida: usurpar la verdad de la literatura para lanzar sus diatribas; “mentirosa”, “falaz”, “ilusoria” la ha llamado, pero sólo para que la filosofía pudiera afirmarse como la *episteme*, la única *episteme* pura). Esa rivalidad que genera la vecindad y la cercanía hace eco en la tesis de Gadamer, si la palabra es más diciente en la obra poética, entonces ¿qué palabra emerge en la obra filosófica? Gadamer se inserta en el horizonte abierto por el romanticismo: la apología de la literatura que implica la recuperación de su *status* ontológico y epistémico tiende a hacer borrosa la frontera entre filosofía y poesía,

⁵² Gadamer, “Acerca de la verdad de la palabra”, p. 27.

⁵³ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 52.

⁵⁴ Gadamer, “Acerca...”, p. 29.

la especificidad de cada discurso parece diluirse en una frontera que ha devenido demasiado porosa.⁵⁵

Preguntemos, pues, por la obra poética, por el texto eminente, por la palabra más dicente. Primero se ejecuta una diferenciación entre artes, la arquitectura trae la piedra a la luz, la pintura al color, la música al sonido..., lo que se sigue es que la literatura traiga a la luz a la palabra en su manifestación escrita, porque finalmente todas las artes son lenguaje y traen a la luz al lenguaje. Vale la pena recordar aquí la explicación que Gadamer da del papel que juega la poesía (en sentido amplio, como literatura) en el pensar heideggeriano, para ver en qué consiste ahí la diferenciación de la poesía con respecto al resto de las artes. Esta explicación se encuentra en la introducción que Gadamer hizo de "El origen de la obra de arte":

[...] la esencia de la poesía [...] es caracterizada precisamente por la esencial lingüisticidad, gracias a la cual la poesía se distingue de todos los modos restantes de arte. Aunque en cada arte, también en la arquitectura, en la pintura y en la escultura, el propio proyecto y lo verdaderamente artístico puedan ser llamados "poesía", el tipo de proyecto que acontece en la poesía real y efectiva es de otro tipo. El proyecto de la obra de arte está vinculado a un camino abierto previamente de modo tal que no puede ser proyectado nuevamente desde sí mismo: la vía pre-abierta del lenguaje. [...] El carácter de anterioridad del lenguaje parece constituir no sólo la caracterización particular de la obra de arte poética, sino que también parece valer, más allá de toda obra, para cada ser cosa de la cosa misma.⁵⁶

La literatura trabaja con el lenguaje-palabra (en el sentido de su fonación y escritura). ¿Cómo trabaja con la palabra? La fija en la escritura, mas no se trata de hacer énfasis en la fijación que hace aparecer la palabra como palabra "muerta", no se trata de una pregunta por el sentido social e histórico de la acuñación de la escritura y posteriormente de la invención de la imprenta. Éstas son preguntas para una sociología de la literatura, mas no para una ontología de la literatura.

La escritura tiene su contraparte en la lectura, que actualiza (en términos de mediación) eso que de primera instancia parece palabra muerta. Si lo escrito tiene que ser leído para que la palabra sea "resucitada", ¿qué gana la palabra con la escritura? Gana la desaparición del autor y esto implica la manifestación de la palabra en tanto que palabra, porque se libera de la

⁵⁵ De aquí se siguen dos caminos, uno que quiere el pensar sin fronteras, sin delimitaciones genéricas y sin especificidades (uno de sus representantes sería Derrida, quizás también Nietzsche, tanto por la propuesta del filósofo artista como por la ejecución de una filosofía poética en el *Zaratustra*), el otro quiere mantener la diferenciación aunque ésta no quede hoy del todo clara (uno de sus representantes sería Ricœur, quien en *La metáfora viva* se esfuerza por distinguir la metáfora poética de la filosófica, también se esfuerza por distinguir las verdades, los discursos. En el mismo sentido se pronuncia en *Tiempo y narración* al enfrentarse a la reunión de H. White de historia y literatura).

⁵⁶ Gadamer, "Die Wahrheit des Kunstwerks", en *Gesammelte Werke* 3, p. 261. La traducción es mía.

subjetividad que la enuncia, de su intencionalidad; no se trata más de preguntar por el querer-decir de un sujeto, sino por el querer-decir de un texto, no se trata de una comunicación entre subjetividades (la del autor y la del lector) por mediación del texto, cuya única función sería, entonces, transmitir la "interioridad anímica" del autor al lector. Por ello, Gadamer advierte que no hay que entender "el enunciado del texto como un fenómeno de expresión de la interioridad anímica [...] Querer, además, reducir la construcción literaria al acto del querer decir a que dio expresión el autor, es un desamparado desconocimiento de lo que es la literatura."⁵⁷

El texto y el lector se entrecruzan, pero el texto mantiene aquella pretensión normativa que hace que cualquier interpretación tenga que medirse con el texto y ordenarse en conformidad con él, aun cuando se comprende de manera distinta en cada caso. Esta caracterización del texto literario rompe con una pretendida "objetividad" de la interpretación que apele, por un lado, al querer decir del autor, y, por otro lado, a un único sentido del texto. Ni el autor, ni el pretendido sentido unívoco se mantienen como parámetro de corrección en la interpretación del texto. Una vez más se afirma su autonomía: frente al estado de cosas (denominado como "lo real"), frente al querer-decir del autor, frente a la univocidad, frente al lector que en vez de dejarse decir realiza un monólogo autorreflejante.

La autonomía del texto va de la mano con su multivocidad y con su inagotabilidad, pero esto quiere decir que el texto se hace autónomo en su lectura, porque es ésta la que abre y deja aparecer a la palabra a partir del juego de resonancias, de sentidos verbales y sentido del discurso. Esta autonomía del texto literario revela "un primer sentido del eminente ser-diciente",⁵⁸ porque es el texto el que dice y el que se dice, se abre a la lectura por la lectura, sin hablar en nombre de nadie (como sí lo hace el testimonio de un testigo o el testamento), sino en sí mismo.

Si la autonomía del texto, y con ella el ser-diciente, se revelan en la lectura, cabe entonces preguntar en la lectura de quién. Gadamer abstrae al lector de la contingencia de las circunstancias históricas (se desprende así de un presunto lector originario), y postula un "lector ideal" como el interlocutor propicio de un texto literario. El lector ideal no es ni el lector originario, ni un estándar de lector empírico, ni un lector histórico derivado de una cierta sociohistoria del gusto; tampoco es un lector-sujeto trascendental caracterizado apriorísticamente y que funcione con categorías fijas y atemporales, asimismo no es ningún

⁵⁷ Gadamer, "Acerca...", p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

lector genial que funja como la contraparte de algún “genio creador”. En suma, tal lector no es sujeto, ni la apelación a una estructura de la subjetividad.

Este lector ideal conserva las características del jugador esbozadas en la ontología de la obra de arte a partir del concepto de juego. Por ello, el lector es una estructura del texto, construida a partir del texto y de la teoría general del lenguaje como autorre-presentación (como autorre-presentación y también como prejuicio, diálogo, fusión de horizontes, historia efectual, interpretación y comprensión, historicidad y finitud). A tal lector no compete una lectura reproductiva, no se deja “reducir a la contingencia de una reproducción”⁵⁹, sino que se trata literalmente de un hacer caracterizado por la libertad con que el lector se enfrenta al texto, la cual, por supuesto, está permitida por la palabra dicha en el texto.

La lectura del texto literario tiene para Gadamer ciertas ventajas con respecto a aquellas artes que requieren de la mediación de un ejecutante, como el músico en el caso de la música y el actor en el del teatro. En tales representaciones el lector no se enfrenta directamente con la obra, sino con una de sus posibles re-presentaciones, la cual queda marcada en ritmos o en la particularidad de la ejecución del actor. Y esta mediación marca ya de antemano un camino para el espectador, que queda supeditado, en su lectura de la obra, a lo que el músico o el actor pongan ahí.

En contraposición, es uno mismo quien se enfrenta directamente con el texto literario, “es uno mismo quien reproduce, quien pone algo fuera de sí, en el ser”.⁶⁰ Poner algo en el ser es ejecutar, vía lectura, el incremento de ser que acaece en la obra de arte, es salir fuera de uno/a mismo/a y fuera del texto, es ir hacia el mundo donde el ser se ve incrementado en el entrecruzamiento de texto y lector, de la fusión de horizontes. Esta última implica la trascendencia del texto y su movimiento hacia el mundo, donde el ser se incrementa por la interpretación y comprensión que recubre de sentido la cosa dicha.

Si la palabra dicente habla en su lectura, todavía hay que preguntar ¿cómo es la palabra dicente en un sentido eminente? Cuando la palabra aparece en el texto literario, “no puede ser caracterizada sólo a partir de aquello a que refiere su contenido.”⁶¹ Nuevamente encontramos el tema de la referencia rota —o al menos suspendida— ligado con la autorre-presentación. Tal característica es un distintivo de la literatura y una manera de marcarla y diferenciarla:

Precisamente aquí no se da lo que otras veces puede justificar la pretensión de verdad de los enunciados, la relación con la «realidad», lo que se acostumbra a llamar «referencia». Un texto es poético cuando no admite en absoluto esa

⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

relación con la realidad o cuando, a lo sumo, lo admite en un sentido secundario.⁶²

El texto literario no se agota en lo que refiere y esto quiere decir que al trascender su función referencial, se desliga del “mundo práctico de la vida” en su modo de darse en la cotidianidad, donde el lenguaje se agota regularmente en la finalidad de referir una cosa o estado de cosas (con excepción del diálogo en el que acontece la cosa misma). No se trata, entonces, de fijar la atención en los objetos representados en el texto o en las acciones por sí mismas; no se trata de un simple seguimiento de la historia para ver en qué acaba o de una lectura rápida del poema para ver qué dice, cuál es su tema. Se trata de construir el sentido del texto a través de lo que manifiestamente dice y re-presenta, se trata de rebasar su literalidad a favor de una red compleja de sentidos posibles, puesto que las palabras aparecidas en el texto:

[...] tienen significados y nunca terminan de formar la unidad de un todo discursivo o de un todo de sentido, ni siquiera como *poésie pure*. La estructura ordenadora en que son introducidas nunca es deducible del sentido habitual del discurso sintáctico-gramatical que domina nuestras formas comunicativas.⁶³

Por eso, la fuerza objetiva del discurso literario, su fuerza de decir el mundo (o vehemencia ontológica en palabras de Ricœur), se presenta como esta mezcla de fonación y oído interior, por un lado, y de aquello que es dicho, por otro, pero lo dicho se eleva por encima de la referencia a un objeto real.

Así se constituye el texto literario como la suma de dos transgresiones: la primera, al ser ubicable dentro de la escritura, se puede denominar un rasgo textual y consiste en la transgresión del discurso sintáctico-gramatical, en la que el lenguaje aparece transformado y transfigurado, re combinado y por ello refundado. Adquiere, el lenguaje, dentro del texto otra forma de ser que puede —y a menudo lo hace— reconfigurar y transformar el modo de darse el discurso cotidiano (como sucedió en el caso de la lengua alemana después de Heine, Hölderlin y Nietzsche, por citar sólo un ejemplo).

La segunda transgresión es un rasgo ontológico que se marca con la referencia rota, gracias a la cual el texto habla por sí mismo y la palabra en su autorre-presentación se convierte en diciente en un sentido eminente. Esta transgresión la denominó un rasgo ontológico porque es la que señala la relación del texto con el mundo, en última instancia, con el ser. Esta relación se establece de manera oblicua y no directa, debido a la referencia rota. En el texto literario acontece: “autopresencia, ser del «ahí» y no lo que se expresa como su condición de objeto.

⁶² Gadamer, “El texto «eminente» y su verdad”, en *Arte y verdad...*, p. 95.

⁶³ Gadamer, “Acerca...”, p. 36.

No hay ningún objeto poético, sólo hay representación poética de los objetos (así se podría transformar un conocido dicho de Nietzsche)⁶⁴.

No se trata, pues, de una representación objetual, sino de la re-presentación del ser del «ahí», porque en el texto acontece y se abre ese sitio, ese claro, en el que puede acaecer la palabra verdadera y por ella puede aparecer el ente pero bajo otra luz. Y si el ente acaece en el texto, entonces el texto re-presenta objetos y situaciones y acciones y estados de cosas y personajes y sentimientos; re-presenta el mundo en tanto que mundo humano, *i.e.*, re-presenta el “ahí” en el que se desarrolla la existencia. Por eso Gadamer parafrasea a Nietzsche, para decir que no hay objetos poéticos, sino interpretaciones poéticas de los objetos, y es que finalmente es el mundo de la cotidiana existencia, ese mundo no poético, el que accede a la re-presentación en el texto y ahí se hace poético, ahí se abre como diciente, se convierte en diciente al ser dicho por la palabra más diciente.

¿Cómo ejecuta el texto la “poetización” del mundo al re-presentarlo? Con esta pregunta regresamos a la referencia rota. Gadamer recupera la sentencia aristotélica según la cual la poesía es más filosófica que la historia, porque no representa lo que ocurrió, sino lo que podría haber ocurrido. La poesía se inserta en el reino de lo posible negando (más bien, ultrapasando en el sentido de la *Überwindung*) lo real concreto y por ello es más verdadera que la historia, donde claramente verdad no es adecuación con lo real-tangible, sino apertura-mostración de lo que es (y lo que «es» es también posibilidad en tanto que posibilidad). Solamente un empirismo ingenuo o un positivismo recalcitrante se atreverían a denominar lo real en términos de tangibilidad o de constatación empírica, para denominar, así, a la literatura como ilusión o engaño. Ya Hegel, en su *Estética*, advertía con toda claridad que cualquier creación del espíritu es superior a la naturaleza, en el mismo sentido Gadamer afirma que lo que aparece en la poesía es “más real que lo real”⁶⁵, el objeto ahí aparecido es más real que el que nos hace frente en la cotidianidad, porque en el texto el objeto se transfigura en lo esencial, aparece en lo que es y como es.

¿Hacia dónde nos conduce esto? Es menester detenerse en este punto porque parece que nos conduce hacia una renovación del idealismo (lo real por la idea) en confrontación con el empirismo y el positivismo. Cuando Gadamer se pregunta por el modo de ser del texto literario formula una serie de marcas para distinguir lo literario o poético del resto de los discursos. A partir de lo dicho hasta aquí es posible afirmar que el distintivo primordial de lo literario es la referencia rota (rompimiento que convierte al texto literario en “ficción”), dejar

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵ *Idem.*

de decir lo real para llegar a ser más real que lo real. Pero esto no implica una renovación del idealismo especulativo, ni un cambiar lo real por la idea, porque ni la palabra se deja pensar como concepto (claro y distinto, definido y delimitado), ni la subjetividad que aquí opera se deja pensar en términos de autoconciencia o de sujeto trascendental. Más bien hay que pensar el movimiento de Gadamer desde el giro hermenéutico que sufre la ontología, el cual postula que lo real no es independiente de la subjetividad que comprende y que esta subjetividad tampoco es independiente de lo real comprendido, *i.e.*, ser-ahí es ser-en-el-mundo, donde ni mundo ni ser-ahí son conceptos ni objetos, sino experiencias que en tanto tales son inaprensibles cabalmente por la conciencia teórica.

Desde este horizonte, el mundo se abre como lenguaje (nuestro lenguaje), se funda por y en la palabra. La realidad se abre como una construcción lingüística (y por ello finita e histórica) que se nos da en el lenguaje. Mas esta realidad, en la que de suyo somos, se abre de múltiples maneras dependiendo del horizonte lingüístico desde el que la abramos/se nos ofrezca (porque no es ni acción pura ni padecer puro el modo en que nos enfrentamos con lo real). Porque el mundo no es el mismo mundo desde el lenguaje de la metafísica o desde el lenguaje científico que desde el lenguaje literario, porque no es lo mismo caracterizar lo ente como objeto de conocimiento que como acaecimiento desocultado en el claro del ser. Porque no es lo mismo pasar de largo lo ente en la cotidianidad de término medio donde nos hace frente desde la "avidez de novedades", las "habladurías", el "uno" y el "público estado de interpretado", que demorarse en él y permitirle que surja como aquello que es gracias a la obra que muestra lo esencial.

Si he traído aquí parte de la terminología heideggeriana para caracterizar el modo de ser de la existencia en la cotidianidad, es porque Gadamer sitúa la palabra entre estos dos extremos: la palabra cotidiana-la palabra literaria, y en la palabra cotidiana podríamos incluir también aquello que Gadamer distingue del texto eminente. Frente a la cotidianidad:

[...] la particularidad de la construcción poética es siempre una defensa frente al deterioro del lenguaje. Pero el deterioro del lenguaje significa que el lenguaje no siempre rinde lo que puede: crear una nueva presencia, una nueva familiaridad que no se deteriore, sino que constantemente gane en profundidad.⁶⁶

En la cotidianidad nos movemos en medio de sentidos desgastados (como en algún sentido sugería Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*), donde el ente nos hace frente desde su ser a-la-mano, ahí andamos en torno curándonos de los entes intramundanos. En la

⁶⁶ Gadamer, "Oír-ver-leer", en *Arte y verdad...*, p. 80.

cotidianidad se abre un claro en el que el ente acaece y se muestra de otro modo. Ese claro es el de la palabra poética, dicente y verdadera en un sentido eminente porque deja ver y hace aparecer algo —el ente— que desde ese momento es y es de la manera en que ha sido desocultado. Por ello la palabra es fundación de un mundo y es más real que lo real: la realidad acaece y se funda en la palabra poética, pero para que se ejecute tal fundación es menester apartarse del discurso cotidiano, para poder reconfigurarlo y regresarlo al mundo pero transformado (ambos, el discurso y el mundo).

Así como no hay objetos poéticos, tampoco hay dos mundos, el real y el de ficción⁶⁷, sino distintas aperturas posibles de lo real. El mundo de la literatura no es un mundo aparte, sino el mundo más ontológicamente verdadero porque establece nuestra mirada (y por ende nuestra acción) sobre el mundo de la praxis, porque vemos a través de las relaciones de sentido fundadas por y en la literatura (preeminentemente, que no exclusivamente): “La palabra poética instauro el sentido. La palabra «surge» en la poesía a partir de una fuerza de dicción nueva que con frecuencia está oculta en lo usual.”⁶⁸

Instaurar el sentido, eso es lo que se ejecuta y consume en la palabra poética, y “La palabra se consume en la palabra poética”⁶⁹ que queda así designada como lo ontológicamente originario y donde se revela la reunión del juego del arte y del juego del lenguaje: el lenguaje es primordialmente nuestra patria y sitio de acaecer del ser en la palabra poética, máxima expresión del juego del arte; en ella acaece todo lo que ha sido, lo que es y lo que puede llegar a ser, porque el lenguaje lo abarca todo y sabe decirlo todo, aun cuando su decir no sea más que un balbuceo⁷⁰, o precisamente porque su decir es siempre un balbuceo que no dice definitivamente, sino que va al encuentro de las posibilidades de sentido que nos hacen ser posibilidad siempre abierta en tanto posibilidad (Heidegger). Y en el lenguaje hemos de consumarnos porque todo lo que es, es en el lenguaje:

El ahí universal del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huída y en fijar la cercanía al ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma porque es el «mantenimiento de la proximidad» y se

⁶⁷ La postulación de dos mundos se acercaría peligrosamente a las dicotomías sostenidas por la metafísica, que distingue entre mundo sensible-mundo inteligible, sustancia-accidente, ser-devenir, sujeto-objeto, fenómeno-noúmeno... Cf. Nietzsche, “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula”, en *Crepúsculo de los ídolos*, p. 51-52.

⁶⁸ Gadamer, “Acerca...”, p. 43.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁰ Cf. J. Grondin, “Die Weisheit des Stammelns” (El saber del balbuceo), en *Von Heidegger zu Gadamer*.

queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función
sémica, que necesita por ello de la realización medida comunicativamente.⁷¹

Si la palabra poética hace presente (en el sentido de la *Anwesenheit*) la posibilidad de todo⁷²
también hace presente todo como posibilidad⁷³ y se transmuta en experiencia de la finitud...,
esa es la experiencia de la hermenéutica que hace justicia a la experiencia del arte.

⁷¹ Gadamer, "Acerca...", p. 44.

⁷² Aquí podemos recordar esta afirmación de María Zambrano: "Todo puede suceder, porque nadie sabe nada, porque la realidad rebasa siempre lo que sabemos de ella, porque ni las cosas ni nuestro saber acerca de ellas está acabado y concluso, y porque la verdad no es algo que esté ahí, sino al revés: nuestros sueños, nuestras esperanzas pueden crearla" ("Misericordia", en *A propósito de Benito Pérez Galdón y su obra*, p. 35-36).

⁷³ Y aquí podemos recordar esta otra afirmación de Heidegger: "¿Por qué es el ente y no más bien la nada", en "La pregunta fundamental de la metafísica", en *Introducción a la metafísica*, p. 11.

SEGUNDA PARTE

LA MIMESIS.

APARICIÓN MUNDANA: ENTRE MUNDOS, EL TEXTO

CAPÍTULO I

EL RELATO Y LA FICCIÓN

La pregunta por el relato de ficción conduce hacia la pretensión de su definición. Pero esta misma pretensión, pensada desde el horizonte hermenéutico, tiene algo de dudosa, hace sospechar.

La sospecha emerge en el momento en el que el relato se piensa como algo, como un objeto susceptible de ser aprehendido, abarcado dentro de los límites que establezca la definición, como si se tratara de una cosa cerrada, acabada, que cabe en un plexo de conceptos. Sin embargo, el relato de ficción es algo identificable, por ello delimitable y ¿por ello definible? ¿Qué quiere decir definir? Si definir implica atribuir por medio de conceptos ciertas características esenciales del objeto que lo hacen idéntico a sí mismo y distinto de los demás objetos, si definir implica llegar mediante el intelecto a un núcleo duro, a un sustrato perenne que hace de la cosa aquello que es, entonces la acción de definir parece no distinguirse mucho del conocimiento de la esencia defendido por la metafísica: aprehender el objeto por medio del concepto. Si es así, si eso implica definir, renuncio, incluso antes de intentarlo, al planteamiento de una definición del relato de ficción, puesto que una definición tal termina por reducir el fenómeno al concepto, lo limita y encierra dentro de los estrechos límites que circunscriben al concepto; mas un fenómeno como el relato de ficción no se deja apresar, sino que hace estallar los márgenes resistiéndose a ser aprehendido mediante la definición.

El relato de ficción es una de las manifestaciones del arte, por ende, la pregunta por el relato se inscribe dentro de un horizonte más amplio, aquel que pregunta por la obra de arte. Desde la hermenéutica gadameriana o, de manera más abarcante, desde la muerte de Dios, preguntar por la obra no es buscar su definición, no significa el intento por apresarla definitivamente (y definitivamente) de una vez por todas, como si la filosofía finalmente pudiera dar cuenta a cabalidad del fenómeno del arte, como si hubiera una estética consumada, un pensar consumado.

Lo definitivo y definitorio cede su sitio a lo contingente, a lo provisorio, porque la hermenéutica está construida desde la experiencia de la finitud. Y desde ahí la pregunta, cualquier pregunta, se afirma como pregunta, se quiere un preguntar incesante que ha de permanecer justamente como preguntar, que no busca transmutarse en respuesta segura, no busca, pues, su acabamiento, su cumplimiento en el conocimiento certero, en el conocimiento preciso; no halla puerto seguro para finalizar el viaje, no quiere arribar a ningún puerto, a ninguna conclusión que represente el fin del viaje, del movimiento, de la experiencia del pensar.

Pero si este pensar —la hermenéutica— lleva como sello la inconclusión y no anda en busca de la conclusión, ¿entonces qué pretende? No es gratuito que la filosofía gadameriana no presente una definición acabada de la obra de arte, cierto, afirma contundentemente que la obra es lenguaje, pero la pregunta por el lenguaje se conserva como pregunta a la cual retorna el pensar una y otra vez (el movimiento del juego, el vaivén).

¿Qué se pretende entonces con el preguntar? Quizás la construcción de sentidos, de redes de sentidos para presentar la cosa resignificada, resimbolizada, reordenada; establecer, poner en pie sentidos que muestren la cosa, que la traigan-delante. Creación de sentidos ya siempre provisorios, finitos como nuestra condición.

Si no se trata de definir sino de mostrar, si no se trata de determinar al ente mediante conceptos, sino de dejarlo aparecer, entonces la prescripción del ente se transforma en su descripción. Descripción fenomenológica, y con esto quiero decir construcción de redes de sentido que muestren el modo de ser del ente en su aparecer. La pregunta, así, es la pregunta por el modo de ser del relato de ficción en su aparecer (y eso implica en su aparecer histórico, temporal y finito), y esto es precisamente una ontología del relato de ficción, en el mismo sentido de la ontología de la obra de arte de Gadamer o de la ontología del ser-ahí de Heidegger. Cada una de estas ontologías plantea un hilo conductor, una perspectiva que ha de orientar la descripción: para Gadamer es el juego, para Heidegger es la cotidianidad. En esta investigación he tomado el eje de la mimesis, categoría que hasta el momento he delineado siguiendo a Gadamer.

Si la perspectiva de la descripción, *i.e.*, la mimesis, estaba anunciada desde el principio, lo que aún no es claro es ¿hasta dónde ha de llegar esta ontología? Jugaré más con las estrategias de Gadamer que con las de Heidegger y esto significa que a pesar de lo tentador que resulta intentar un despliegue a partir de un análisis trascendental de un tipo de “existenciaros” para el relato de ficción, me deslindaré de tal tentativa, esto es, no guiaré la ontología atendiendo a la pregunta de cuáles son las condiciones de posibilidad (trascendentales) para el relato de

ficción. En vez de eso, centraré el análisis en la relación del texto con el mundo, con nosotros y con el ser. Considero que dicha relación es la pregunta central de la ontología de la obra de arte de Gadamer al pensarla como juego, como re-presentación.

Por supuesto que esta orientación del preguntar implica pensar el texto mucho más desde su trascendencia (*i.e.*, desde la relación que establece con entidades extratextuales) que desde su inmanencia (*i.e.*, desde su constitución interna). Se trata de pensar la obra desde su trascendencia, en esto Heidegger y Gadamer coinciden, puesto que cuando Heidegger pregunta por la obra de arte enfoca el análisis en el problema de la *alétheia* y en el acontecer del ser, y aun cuando caracterice el modo de ser de la obra de arte como el conflicto entre “mundo” y “tierra”, esto no pertenece propiamente a una perspectiva inmanente o, por lo menos, está muy lejos de constituir una presentación detallada de las “estructuras” de la obra al modo de los existenciaristas del “ser-ahí”.

Reconozco que la perspectiva de la trascendencia conlleva un problema fundamental: la especificidad de la obra de arte tiende a diluirse en la descripción general del lenguaje. En ese sentido, hemos visto ya el esfuerzo de Gadamer por delimitar el “texto eminente”, pero tal delimitación, por estar pensada mucho más desde la trascendencia, se enfoca en lo que el texto “hace” (su “performatividad”) en/con el mundo, en/con nosotros y en /con el ser, que en lo que el texto “es”. Gadamer presenta atisbos, mas la especificidad del texto literario se le va de las manos, tanto que es inevitable escuchar como trasfondo, como eco a las digresiones de Gadamer sobre la poesía, la pregunta acerca de cuál es la diferencia entre filosofía y poesía. Y ese eco no se escucha sólo en la obra de Gadamer.

La especificidad de la obra de arte representa, pues, un problema que abarca también al relato de ficción, éste es un modo de ser —una posibilidad— de la obra, es un modo de ser del lenguaje. ¿Cuál es la especificidad del relato de ficción frente a otras manifestaciones del discurso, frente a otras obras de arte?

A pesar de que la perspectiva que orienta esta investigación es la trascendencia del texto a través y a partir de la mimesis, me detendré en el problema de la especificidad del relato de ficción con el propósito no de intentar definirlo, sino de demarcarlo, de trazar las fronteras (móviles y porosas) que permitan acotarlo, distinguirlo, identificarlo. La frontera que se dibuje será capaz de incluir dentro de sí al relato de ficción, aunque esto no significa que la frontera logre excluir toda otra manifestación lingüística, ya que ningún acontecer del lenguaje llega a ser absolutamente singular y único.

El trazo de esta frontera no se circunscribe exclusivamente a lo inmanente, a las marcas textuales, a las estructuras textuales, porque éstas no bastan para delinear el modo de ser del

relato de ficción, y no bastan por una simple razón: la pregunta por el relato de ficción se desdobra en la pregunta por el relato y en la pregunta por la ficción. Cuando el estatuto de “ficcional” queda en primer plano no es seguro que basten las marcas textuales para poder decidir que se trata de algo “ficcional”, aunque algunos autores así lo hayan pretendido. Parece, de primera instancia, que hablar de ficción incluye su contraparte, a saber: lo real, pero lo real es lo extratextual, lo trascendente al texto. La “ficción” es algo que no tan fácilmente puede ser abordado desde la mera inmanencia.

Baste con haber señalado esto para evidenciar que la pregunta por el relato de ficción se jugará en el cruce de lo inmanente y lo trascendente.

Una última cuestión requiere ser explicada antes de iniciar el trazo de la frontera. El siglo XX ha atestiguado el surgimiento de una plétora de textos y corrientes que ha intentado definir el relato de ficción, tanto desde la filosofía como desde la teoría literaria. En su intento por pensar el relato de ficción, Ricœur ha realizado en *Tiempo y narración II* un impresionante esfuerzo por presentar sintéticamente las principales propuestas con respecto al relato de ficción. No pretendo volver a recorrer el camino de Ricœur —ese que él mismo ha llamado la “vía larga”—, lo que implicaría empezar desde cero para esbozar una historia de tales propuestas. En vez de ello, he decidido presentar muestras de diversas corrientes para extraer de ahí algunas características fundamentales para el relato de ficción y su relación con el mundo a partir de la mimesis. Esas características permiten ampliar el horizonte a partir del cual se puede pensar el relato en su relación con el mundo, lo que, a su vez, permite ganar sentidos que abran desde distintas perspectivas el problema de la mimesis para densificarlo y complejizarlo.

Comienzo, pues, a trazar la frontera. ¿Cuál es el modo de ser del relato de ficción?

1.1. MUESTRA DE UNA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

El esfuerzo de Roman Ingarden al preguntar desde la fenomenología husserliana por la obra de arte literaria lo lleva a construir una ontología que intenta responder o dar cuenta del modo de ser de la obra de arte desde dos frentes: su constitución “cósica” o existencia material y el sentido de la obra.

La pregunta de Ingarden por la obra de arte literaria comparte el enfoque heideggeriano que pretende centrarse en la obra para no reducirla a la intencionalidad del autor,¹ pero tampoco a la experiencia del lector.² Para Ingarden, preguntar por la obra es preguntar primero por lo cósico, por su materialidad, pero sin hacer de esta materialidad la parte esencial sobre la cual se añadiría “inesencial-subjetivamente” el sentido —como sostendría una estética de corte positivista—, el sentido no puede ser “inesencial” dado que la obra es algo “construido” por la lectura, es el producto de una “concretización”.

La obra, pues, es un resultado, un resultado derivado de su constitución en estratos, la presentación de éstos constituye el análisis ontológico del fenomenólogo polaco, el cual es, justo por este motivo, una esencial piedra de toque para aquellas estéticas que se preocupan por dar cuenta de la obra desde la obra misma, pero incluyendo como elemento constitutivo el momento de la recepción.

La pretensión de Ingarden es abarcar el modo de ser de toda obra literaria, sin distinción de géneros, por ello su enfoque no es exclusivo del relato de ficción.

La actitud fenomenológica de Ingarden lo lleva a excluir de la estructura de la obra de arte literaria al autor, sus experiencias y el momento de la creación, puesto que si tomamos como principio que la obra y el autor son dos cosas distintas no es seguro que la pregunta por el autor o por la creación conduzca hacia la obra. Tampoco pertenecen a la estructura de la obra las experiencias del lector, sus estados de ánimo y sentimientos, desde este punto de vista la pregunta por la obra devendría nuevamente una pregunta por un sujeto. Finalmente, Ingarden excluye los objetos y circunstancias previos a la obra y que constituyen el “modelo” para ésta,

¹ “el intento de identificar la obra literaria con el conjunto de las experiencias psíquicas del autor es absurdo. Las experiencias del autor dejan de existir en el momento en que la obra creada por él llega a existir”, Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 34.

² La actitud fenomenológica de “ir a las cosas mismas” es evidente, así como la intención de dejar de lado las tendencias psicologistas: “El punto de vista de que la obra literaria no es más que el conjunto de las experiencias del lector, experimentadas durante la lectura de la obra, es igualmente falso, y sus consecuencias absurdas”, Ingarden, *op. cit.*, p. 35.

i.e., el mundo previo a la obra no es parte de la misma, ésta es un universo autónomo, podríamos decir también que es un “heterocosmo”.

Estas tres exclusiones marcan con claridad el camino: no se trata de preguntar por la obra y su relación con el mundo, sino de preguntar por su constitución interna (el movimiento se asemeja al de ciertos formalismos y estructuralismos). Si bien la tendencia anti-psicologista es una constante en las teorías del siglo XX que se enfrentan al subjetivismo moderno, ¿es posible afirmar, como reverso, que la obra es explicable al margen de su relación con el mundo de la praxis?, ¿es posible ganar tal autonomía de lo estético, como lo quería Kant? Sin duda alguna, a estas preguntas se aúna una más: ¿qué lugar ocupa la obra entre el resto de los entes, *i.e.*, cuál es su estatuto ontológico?

Conservaré las preguntas para el final del análisis de Ingarden. Por el momento es necesario centrarse en el punto esencial de esta ontología: la obra literaria como una formación estratificada. Esto, de primera instancia, quiere decir que la obra no es una unidad simple, sino compleja, compuesta por elementos heterogéneos, los cuales serán desplegados y explicados por Ingarden pero sin dejar de lado el problema de la totalidad y unidad de la obra. Así, el movimiento es sintético (delimitación del objeto de estudio: la obra de arte literaria), después analítico (descomposición de esa primera unidad en sus múltiples elementos) y finalmente otra vez sintético (presentación de la totalidad heterogénea de la obra).

Los elementos heterogéneos son llamados “estratos” y se distinguen por su materia y por su función. Ingarden distingue cuatro, siendo el tercero de ellos el más importante:

- (1) el estrato de los sonidos verbales (sonidos de palabras) y las formaciones fonéticas de un orden más alto constituidas sobre aquéllos;
- (2) el estrato de unidades significativas (unidades de sentido) de distintos órdenes;
- (3) el estrato de aspectos múltiples esquematizados, de aspecto continuo y serie, y, finalmente,
- (4) el estrato de objetividades representadas y sus vicisitudes.³

Esto hace que la obra tenga una estructura multiestratificada y un carácter polifónico.

El primer estrato tiene que ver con la pertenencia del lenguaje (verbal) a la obra, *i.e.*, con las palabras, los enunciados y los grupos de enunciados, los cuales tienen dos componentes: la materia fónica y el sentido implícito a ésta.⁴

³ Ingarden, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Aquí es clara la diferencia entre Ingarden y el estructuralismo, ya que mientras para aquél el lenguaje verbal es sólo un estrato de la obra, para éste es el elemento fundamental, de modo tal que hará de la lingüística el hilo conductor del análisis: “parece razonable traer a la lingüística como modelo fundador del análisis estructural del relato”, Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, p. 8.

Algunos puntos importantes con respecto a este estrato son: la relación materia fónica-sonido verbal-sentido, esto es, el modo de pronunciar una palabra influye en su sentido; la cualidad de las palabras (bellas, ordinarias...); el ritmo, como la selección y ordenamiento de los sonidos verbales; el tempo (lento o ágil); melodías y características melódicas; cualidades emocionales producidas por los sonidos verbales. Todos estos elementos fónicos inciden directamente en el carácter semántico.

El estrato de los sonidos verbales tiene dos funciones, una ontológica y otra fenomenológica. La primera radica en ser una especie de sustrato "cósico" del sentido, es "la cáscara externa y fija"⁵. Sin los sonidos verbales ningún otro estrato podría existir, porque son los portadores externos de sentido. La segunda tiene que ver con la determinación del sentido atendiendo a los elementos mencionados anteriormente.

Es relevante señalar aquí que para Ingarden si bien este estrato es fijo y externo, representando por ello el nivel más "material" y "empírico", esto es, aquel que garantiza la existencia fáctica de la obra, no por esto es idéntico e invariable, ya que se relaciona directamente con la "concretización" o "ejecución" (Gadamer) de la obra. Esto quiere decir que este estrato a pesar de ser fijo (la obra siempre está constituida por las mismas palabras y enunciados) admite un importante grado de variación a partir de los sonidos verbales ejecutados en la lectura y esta variación no es sólo fonética, sino también semántica. Lo que se traduce en que incluso lo más "material" se transforma por y en la recepción, lo que, a su vez, evidencia desde este primer momento el carácter de "construido" o de "resultado" de la obra, que aparece como identidad que difiere.

El estrato de las unidades de sentido. Lo primero que me interesa rescatar de este estrato es la polisemia de la palabra, a lo que Ingarden llama "repertorios actuales y potenciales" del sentido de la palabra.

Frente a la multiplicidad de sentidos que una palabra puede tener, Ingarden reconoce que no basta con hacer alusión al "objeto material", *i.e.*, al referente, para resolver una posible ambigüedad. Esto quiere decir que el problema del sentido no se agota en su alusión a la realidad, ni ésta se anuncia como parámetro último de discernimiento.

La multiplicidad de sentidos queda explicada por el juego que se da entre "repertorios potenciales" y "repertorios actuales", siendo los primeros sentidos ideales que son susceptibles de ser actualizados en un momento dado, tal actualización se convierte en el cambio del repertorio potencial al actual, pero este cambio no siempre es explícito, puesto que

⁵ Ingarden, *op. cit.*, p. 79.

“cada palabra nominal individual o cada expresión nominal compuesta puede tener un sentido que aparece en la forma explícita o en la forma implícita.”⁶

El problema que a Ingarden interesa es el modo en que aparecen los repertorios potenciales implícitos en el texto literario, ¿cuál es su marca sin la situación de enunciación fáctica?, ¿cómo reconocerlos? El autor presenta dos posibilidades. La primera tiene que ver con el “sistema de significados” de un determinado idioma, esto es, los múltiples y posibles sentidos que tiene una palabra, los cuales se relacionan con los sentidos de otras palabras —como si formaran una red— y constituyen un “pleno de sentido”. Sin embargo, tal plenitud es solamente potencial, porque sólo se actualiza una fracción. Lo que se revela aquí es la inagotabilidad de la palabra para cada concretización fáctica.

La segunda posibilidad tiene que ver con el contexto, el cual sugiere (indica) los elementos potenciales de sentido que pueden estar implícitos, esto es, en terminología de Greimas, que la isotopía indica qué semas pueden ser activados de manera pertinente. La isotopía funciona como filtro que deja pasar los elementos potenciales de sentido adecuados a cada caso⁷.

En este punto Ingarden introduce una distinción fundamental. Hay elementos potenciales de sentido que aparecen como mera posibilidad, y hay otros cuya actualización no es una mera posibilidad, sino que se sugiere; las primeras son actualizaciones “vacías” y las segundas “preñadas”. Esto significa que la obra de arte literaria, a diferencia del discurso cotidiano, estaría cargada de actualizaciones “preñadas”, puesto que las palabras, las oraciones y los haces de oraciones no se agotan en una sola posibilidad de sentido o de actualización de sentido, siempre pueden ser actualizados-interpretados de otro modo, ya que la obra misma lo permite y sugiere, mientras que en un discurso con una intención meramente comunicativa sería francamente ocioso demorarse en los elementos potenciales de sentido. Y esto me parece es una clara distinción del texto literario, un principio de “saturación” que hace, según Barthes, que: “en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable”.⁸

Este principio de “saturación” o de “notabilidad” en el texto literario puede ser interpretado como saturación de elementos potenciales de sentido, o bien como la posibilidad de que lo anotado en el texto, en la medida en que es notable, es también susceptible de ser leído desde los elementos potenciales de sentido, que al abrirse generan otras posibilidades de

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ “La isotopía de un discurso se define como la coherencia semántica que permite una lectura más o menos unívoca. Si en el nivel de la manifestación lingüística se observa, en cualquier enunciado, una diversidad léxica, en el nivel infralingüístico se observa la *redundancia* de ciertas unidades de significación contextuales o *clasesemas*, que son las que dan homogeneidad o coherencia al discurso.” L.A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 89, quien sigue en esto la *Semántica estructural* de Greimas.

⁸ Barthes, *op. cit.*, p. 13.

interpretación, las cuales se relacionan directamente con la lectura y con la demora (Gadamer) creando lo que he llamado “densificación” del texto literario. A esto Ingarden lo llama el “progreso de la comprensión”, gracias al cual

Su repertorio actual, que al principio era comparativamente exiguo, gradualmente se enriquece, de acuerdo con la progresiva actualización de los repertorios potenciales. Si en el proceso se va del sentido verbal sencillo hacia los sentidos verbales progresivamente más interconectados, entonces, en lugar de los originales repertorios exiguos, una existencia actual del mismo sentido, ahora mucho más rica, asume una forma explícita.⁹

Este proceso del progreso de la comprensión provoca modificaciones a lo largo de la lectura de la obra, dado que se van transformando los repertorios potenciales en el transcurso de la obra y, por ende, también los actuales. De modo tal que, hasta aquí, la relación entre texto y lectura se presenta como un juego (justo como vaivén) en el que, gracias a que el texto lo sugiere, se actualizan ciertos elementos potenciales de sentido, pero al no ser esta actualización definitiva, el avance de la lectura obliga o compele a su transformación.

Así, se presentan múltiples actualizaciones progresivas y sucesivas que modifican también los repertorios pasados, ya que un elemento recién aparecido en el texto puede obligar a la modificación de la actualización de un repertorio potencial pasado. El texto aparece como el producto del juego entre lo latente y lo manifiesto, entre lo actual y lo potencial; las posibilidades de combinación se antojan infinitas.

La relación entre repertorios potenciales y actuales se explica también por la relación que un objeto establece con un conjunto de circunstancias que lo describe. Un objeto determinado aparece según un conjunto de circunstancias descriptivas, tal conjunto es entonces manifiesto, pero no es el único en la medida en que “cada propiedad de un objeto esconde, como si estuviera detrás de ella, un determinado conjunto de circunstancias”,¹⁰ de modo tal que es posible pasar de una a otra en un movimiento progresivo que “densifica” el objeto. Esto significa que aunque un objeto determinado aparezca bajo un cierto conjunto de circunstancias, el objeto no se agota ahí, puesto que tácitamente está conformado por muchos más sentidos que los directamente evidenciados.

Según el ejemplo de Ingarden, el objeto “rosa” está conformado por conjuntos de circunstancias (como el color, la delicadeza, el aroma...) que no necesariamente están actualizados, pero que potencialmente pueden estarlo, sin llegar a ser cabal y tácitamente actualizados porque ¿dónde termina una descripción?

⁹ Ingarden, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

Es todavía más difícil señalar los límites de una descripción posible si con la *Retórica general* del "Grupo μ ", afirmamos que un objeto es susceptible de ser descrito en dos direcciones: semántico-conceptualmente y morfológico-referencialmente. ¿Cuándo termina la serie, cuándo es pertinente decir que el objeto está suficientemente descrito? Como bien señala Pimentel en *El espacio en la ficción*, la descripción dentro de un texto literario siempre se enfrenta con una nomenclatura potencialmente ilimitada, de donde se sigue que el cierre de la descripción aunque impuesto arbitrariamente queda validado por convencionalismos. Pero el cierre explícito no cancela la multiplicidad implícita de conjuntos de circunstancias, que permanece siempre abierta al juego de ocultamiento-desocultamiento, posibilitando así la estructura del "relleno" de Gadamer (ejemplificada con la escalera por la que cae Smerdiakov en los *Hermanos Karamazov*¹¹) y los "espacios de indeterminación" de Ingarden que se concretizan de manera distinta en cada caso.

Ni para Gadamer ni para Ingarden esto puede ser caracterizado como una deficiencia descriptiva del texto literario (a la que se contrapondría una supuesta "experiencia directa" del objeto, en la que todas sus propiedades quedarían aprehendidas por la conciencia), sino en todo caso a un excedente de sentido, densificación, aumento de volumen o multiplicidades de sentido que constituye uno de los modos de ser de la obra de arte literaria.¹²

Otro punto importante a destacar en este estrato es la formación de los "correlatos puramente intencionales" de las oraciones los cuales se relacionan con los conjuntos de circunstancias, de modo tal que hay conjuntos de circunstancias ópticamente autónomos (que pertenecen a "objetos reales") y conjuntos de circunstancias que al ser correlatos de oraciones son puramente intencionales (son entidades meramente significativas). El correlato puramente intencional de la oración es ópticamente heterónimo e intersubjetivo, esto es, su intersubjetividad radica en que los sentidos verbales no son del dominio exclusivo de una conciencia y su heteronomía se entiende como un algo —un estado de cosas o un conjunto de circunstancias— que depende de la oración¹³, aun cuando ese algo sea objetivamente existente. Toda oración tiene un correlato puramente intencional más allá de la existencia objetiva de aquello que refiere. Tal existencia objetiva sería ópticamente autónoma, en la medida en que no depende de una conciencia, pero el correlato de una oración es heterónimo

¹¹ Cf. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 75. Asimismo, *vid. supra*. Primera parte, capítulo IV "Palabra y texto".

¹² Cf. Gadamer, *Verdad y método*, p. 549.

¹³ "en su existencia el conjunto de circunstancias es esencialmente relativo a la oración o a su contenido de sentido; encuentra en ella su base óptica. Así que no hay un conjunto de circunstancias desarrollado sin la oración, y no hay oración sin que haya un correlato que se desarrolle en la oración", Ingarden, *op. cit.*, p. 139.

porque necesita de la oración para ser: “el objeto puramente intencional tal como es, en sí, una ‘nada’ en términos de la autonomía óptica, que en sí ni puede existir ni es capaz de cambiarse a sí mismo.”¹⁴

A diferencia de los conjuntos de circunstancias ópticamente autónomos, los que son puramente intencionales no necesitan cumplir las condiciones de aquéllos, los cuales siempre se miden (en tanto adecuación) con un “mundo que existe de hecho”. Por ejemplo, los conjuntos de circunstancias puramente intencionales pueden romper el principio de no contradicción,¹⁵ pueden mantener una ambigüedad semántica en su contenido de sentido sin detrimento de la coherencia. En contraposición, la unicidad del “mundo real” lo hace ser inequívoco.

Ingarden presenta las cosas como un juego de contrarios, su caracterización del “mundo real” es de corte racionalista, mantiene un principio de unidad de todo lo real y de autonomía ontológica; el anverso de este mundo de la causalidad necesaria (Kant) ordenado según leyes sería —hasta cierto punto— la obra de arte literaria, la cual al rebasar el nivel lógico-epistémico (Schiller) puede ser y aparecer de otro modo.

Más allá de la versión racionalista que Ingarden presenta del mundo fenoménico, es importante resaltar su insistencia en que la obra de arte literaria instaure sus propias reglas (sería, en este sentido, heautónoma-Schiller), las cuales sólo tienen sentido al interior del juego y justo por ello ni se miden ni se validan en un nivel lógico-epistémico que correspondería a la relación del discurso asertivo con el “mundo real”.

Este punto es claro en la defensa que hace Ingarden de la ambigüedad —que sería mejor comprender como polisemia— de las oraciones en la obra de arte literaria:

Negarle a la oración ambigua su propio correlato puramente intencional es no mirar hacia el correlato puramente intencional sino hacia los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes y ópticamente autónomos, que claramente no pueden presentar esta multiformidad opalescente. También equivale a pasar por alto la diferencia significativa entre una objetividad puramente intencional y cualquier objetividad ópticamente autónoma y, a la vez, fácilmente llegar a un concepto erróneo de esta última.¹⁶

Con esto Ingarden puntualiza la necesidad de distinguir entre referente —como conjunto de circunstancias objetivamente existente y ópticamente autónomo— y correlato intencional, que, traducido en terminología de Frege, podría decir que las oraciones dentro de un texto

¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵ “en un conjunto de circunstancias puramente intencional la existencia de elementos mutuamente contradictorios es posible”, *Ibid.*, p. 168.

¹⁶ *Ibid.*, p. 169.

literario tienen sentido pero no referente, y que sentido y referente no son identificables. Si bien la distinción es completamente pertinente en un sentido —en el que permite que la obra forme y conforme un heterocosmo como correlato puramente intencional de las oraciones y haces de oraciones, heterocosmo que además no pide ser validado según su relación con un mundo real y externo—, en otro sentido no deja de ser polémica la caracterización estrecha del “mundo real”, pues es esta estrechez la que desvincula el texto del mundo.

De esta desvinculación se deriva el carácter cuasi-juicial de las oraciones declarativas que aparecen en la obra de arte literaria, las cuales no pueden ser calificadas de verdaderas o falsas, como sí sucede con los juicios epistémico-lógicos que sí mientan algo sobre el “mundo real”, y a partir de eso son susceptibles de calificación según su adecuación. La relación entre los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes y la obra literaria es de transposición, lo que quiere decir que tales conjuntos son proyectados en la obra (*e.g.*, en ésta aparecen calles y casas) pero, a diferencia del juicio lógico-epistémico, “hay una ausencia total de la intención de acomodación exacta”,¹⁷ puesto que la obra no pretende duplicar los conjuntos de circunstancias a partir de una descripción fiel, en todo caso, lo que hace es insertarlos en un orden distinto.

Sin intención de adecuación con “lo que es”, la obra queda libre de la comparación con “lo que es”: “al entender las oraciones que aparecen, no nos dirigimos inmediatamente a los conjuntos de circunstancias reales o a los objetos que están enraizados en la esfera óptica real.”¹⁸ Con esta aseveración Ingarden rebate la tesis de la imitación de lo real por el arte, el arte literario no imita ni duplica, sino que transpone y en esa transposición genera su propio mundo —como correlato puramente intencional—, que se abre como mundo “posible”.

Mas la argumentación de Ingarden contra la duplicación —que se hace, por supuesto, extensiva a la mimesis como imitación— repite hasta cierto punto el movimiento romántico de validación de la literatura, así como la postulación de autonomía estética de Kant. Ingarden se separa de la herencia platónica que señala a los poetas como mentirosos, pero para hacer escapar a la obra del reino de la mentira, el fenomenólogo la hace también escapar del reino de la verdad. Al anular la posibilidad de juzgar lo dicho por la obra en términos de verdad epistémica, acierta al afirmar que se trata de un discurso que se juega en un nivel distinto al lógico-epistémico de adecuación con lo real. La obra, si bien extrae algunos de sus contenidos del mundo exterior, no pretende adecuarse a él y por ello no puede/debe ser juzgada en términos de original-copia.

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸ *Idem.*

Sin embargo, esta autonomía estética produce una desvinculación entre el mundo que la obra genera y el “mundo real” a tal punto que nuevamente ese mundo estético es caracterizado como “ilusión de realidad”, “mundo simulado”, “mundo peculiarmente irreal”, “apariciencia de realidad”.¹⁹ Toda esta terminología, aunada a lo cuasi-juicial de las proposiciones aseverativas y después a los cuasi-deseos, cuasi-valores..., que sólo “fingen”²⁰ ser lo que son, se inserta en la dicotomía metafísica ser-aparecer, realidad-ilusión. Como bien ha señalado Gadamer en su crítica al romanticismo, salvar al arte de la mentira al catalogarlo como ilusión provoca una devaluación ontológica, porque el arte siempre queda marcado como lo no-real, su anverso es la “suprema realidad”. La autonomía termina por encerrar a la obra en un reino ilusorio, en un “cuasi-mundo”.

La postura de Ingarden termina en un *impasse*, cuyo rompimiento requiere una transformación radical de la ontología que le subyace, la cual, sobre la base de una onto-teología, separa sin más ser-aparecer. Por esta razón, son las ontologías de corte nietzscheano-heideggeriano-gadameriano las que permiten pensar la obra más allá de la disyunción realidad-ilusión. Ingarden —como muchos de los autores que se esfuerzan por pensar la relación de la obra literaria con el mundo— queda atrapado en los límites de la tradición racionalista, en las trampas de la metafísica.

Más allá de esta discusión, cabe apuntar el papel que juega el estrato de las unidades de sentido en la polifonía de la obra. Los sentidos verbales crean los correlatos puramente intencionales y a partir de ello se da una

[...] proyección intencional (directa o indirecta) de los objetos representados según su naturaleza, tanto su constitución cualitativa, como su estructura formal y existencia, por medio de los cuales estos objetos pueden ser no solamente personas y cosas sino también destinos, estados y procesos en los cuales participan.²¹

Los conjuntos de circunstancias, que son parte de los correlatos puramente intencionales, participan en la constitución de los objetos representados, los cuales quedan caracterizados como una construcción o conformación derivada de los sentidos verbales.

Es la interconexión de diversos correlatos lo que constituye y representa los objetos, haciendo que éstos aparezcan bajo una multiplicidad de perspectivas:

Los objetos, sus conexiones y sus destinos se revelan *en y por medio* de una multiplicidad de correlatos interconectados de oraciones (y, en particular, de

¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 203.

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 216.

²¹ *Ibid.*, p. 222.

conjuntos de circunstancias), ya que el mismo objeto puede ser revelado por conjuntos de circunstancias diversamente contruidos

De ese modo, los conjuntos de circunstancias son el representante y los objetos lo representado que sólo existe por y en el representante, pero como el representante sólo lo es en función de lo representado se trata de una auto-representación del objeto.

De eso se seguiría que la multiplicidad de conjuntos de circunstancias en la representación del objeto contribuiría a la “densificación” de tal objeto, tanto como la relación entre repertorios potenciales y actuales.

El estrato de los objetos representados. Los objetos representados son un resultado en la medida en que dependen de las unidades de sentido y por ello son puramente intencionales, son, pues, el fruto de los correlatos de las oraciones.

Los objetos representados no aparecen aisladamente, sino en una red formada por los correlatos de las oraciones, entre los que se encuentran los conjuntos de circunstancias. La interconexión entre los correlatos genera la red en la que aparecen los objetos. A esta red Ingarden le llama “trasfondo” y esto quiere decir que el objeto no se da aisladamente, sino inserto en un “plexo de significaciones” (Heidegger), en una “situación” (Gadamer). El trasfondo no necesariamente está manifestado, depende mucho más de los repertorios potenciales de sentido que de los actuales.

Sobra decir que para Ingarden los objetos representados, entre los que se encuentran cosas, personas, acontecimientos..., sólo tienen un “*habitus* externo de realidad”²², puesto que no son objetos ópticamente independientes. En todo caso, les corresponde una “cuasi-realidad”.

El estrato de los objetos es el que se relaciona más directamente con el problema de la “representación de la realidad”, puesto que son los objetos, más que las formaciones lingüísticas de sonido y los sentidos verbales, los que parecen referir (o no) al mundo exterior.²³ Ingarden subraya con insistencia que los objetos representados son siempre diferentes de los reales, aun cuando lo representado pudiera tener un referente “realmente existente”, como el caso de una ciudad o personaje histórico. Lo aparecido en la obra no es nunca lo real, puesto que lo primero es un correlato puramente intencional y lo segundo un ente ópticamente independiente. Y esto, como postulado ontológico, es para Ingarden innegable.

²² *Ibid.*, p. 263.

²³ Es de notar que a pesar de lo difícil que es dilucidar el problema de la representación de la realidad, Ingarden le dedica sólo unas cuantas páginas de su obra.

Sin embargo, parece querer decir que los objetos dentro de la obra son el resultado de una manifestación lingüística (justo por ello son ópticamente heterónomos), mientras que los objetos reales pertenecen al mundo fenoménico de la empiria, distinción que se traduce en la simple diferencia entre dado y creado, los objetos representados son creados y los reales son dados. Con esto, Ingarden nuevamente no hace más que repetir la distinción metafísica entre arte y naturaleza que se puede ver claramente en la diferenciación kantiana entre belleza pura y adherente.²⁴

Toda la argumentación de Ingarden en torno a la relación realidad-obra gira alrededor de esta misma tesis, la cual le permite felizmente escapar del postulado de la imitación, hasta llegar a afirmar que: “En la obra literaria, por el contrario, el objeto puramente intencional —siendo supuestamente real— aparece en el primer plano e intenta esconder el correspondiente objeto real representado, presentándose como si fuera ese objeto mismo”.²⁵

A pesar de la aparente similitud con la propuesta gadameriana (lo re-presentado está ahí por sí mismo y no necesita ser validado por su relación con el “mundo real”), las posiciones de fondo son radicalmente distintas, dado que, insisto, la ontología de base concede un estatuto ontológico para la obra y para lo real diferente entre Gadamer e Ingarden.

El fenomenólogo polaco apunta la distinción entre objetos representados y reales, al señalar que los segundos están determinados inequívoca y universalmente, se cifien al principio de no contradicción, no tienen “puntos de indeterminación” y son absolutamente individuales²⁶, mientras que los primeros siempre tienen “puntos de indeterminación” debido a su constitución heterónoma. Esto es, un objeto real está completa y absolutamente determinado según su esencia y más allá de la conciencia que se lo represente (*vorstellen*), un objeto representado sólo está determinado por lo dicho sobre él y no por alguna esencia. Así, si el objeto “mesa” pertenece al mundo real y el hablante no especifica si es de madera o de hierro, la mesa tiene igualmente, como parte de su esencia, la propiedad de ser de hierro o de madera. Esto no sucede con un objeto representado, al nombrar solamente “mesa” el material de que está hecha permanece como punto de indeterminación, no sólo para el lector, sino para la mesa misma que aparece dentro de la obra. Lo no dicho sobre “mesa” pertenece, no obstante, al repertorio potencial de sentido aunque siempre como una indeterminación.

Así que, en su contenido, el objeto representado no está determinado universal e inequívocamente, ni es infinito el número de los determinantes inequívocamente especificados que le están asignados y que también están co-

²⁴ Cf. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 289.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 291-292.

representados: solamente se proyecta un esquema formal de muchos puntos indeterminados, pero casi todos ellos se quedan sin completar.

Son estos puntos de indeterminación los que se “rellenan” en y con la lectura, son parte de ese espacio abierto en el que juega el lector y el cual posibilita que la obra sea re-presentada de manera distinta en cada caso. A esta posibilidad Ingarden le llama la “vida” de la obra de arte literaria.

Además, los objetos representados no son absolutamente singulares, aun cuando se hallen determinados a partir de un nombre propio. Como no son objetividades existentes, sino puramente intencionales, les corresponde el tipo de lo general y no de lo singular.

A partir de los puntos de indeterminación Ingarden extrae una importante consecuencia:

En una palabra, la obra literaria misma tiene que ser distinguida de sus respectivas concretizaciones, y no es igualmente válido para la obra misma todo lo que es válido para la concretización de la obra. Pero, la posibilidad de que una y la misma obra literaria pueda permitir un número indeterminado de concretizaciones, que frecuentemente difieren notablemente de la obra misma, y también en su contenido pueden distinguirse significativamente entre ellas mismas, encuentra su base en, entre otras cosas, la estructura esquemática del estrato de objetos de la obra, una estructura que permite la presencia de puntos de indeterminación.²⁷

Con esto Ingarden deja claro, desde la estructura de la obra misma, que es imposible señalar una interpretación correcta, puesto que, gracias a los puntos de indeterminación —y a los repertorios potenciales de sentido—, la obra es susceptible de diferentes concretizaciones, las cuales no necesariamente se excluyen entre sí²⁸. La obra, o según Ingarden la “vida” de la obra, se da en un diferir histórico de concretizaciones que la hacen en cada caso distinta y esto no por la arbitrariedad de la interpretación del lector, sino por el modo de ser de la obra, que deja siempre un espacio abierto que puede ser llenado en múltiples direcciones, haciendo con esto que el correlato intencional de la obra sea polisémico y multiforme. La obra, así, no obliga a elegir un único correlato intencional, posibilita la multiplicidad y la diferencia que queda ahí precisamente como diferencia.

Empero, Ingarden distingue entre la obra y su concretización. ¿Qué quiere decir esto?, ¿cómo distinguir la obra de su lectura? ¿Apelando a un sustrato cósmico? Gadamer ha sentenciado que

²⁷ *Ibid.*, p. 298.

²⁸ “Si la obra literaria no fuera una formación esquemática, como de hecho lo es, no sería posible que hubiera, en distintas eras, concretizaciones de una y la misma obra que pudieran adecuadamente, o por lo menos de una manera permitida por la obra, expresar sus características peculiares y todavía diferir variada y radicalmente entre sí. Es sólo la naturaleza esquemática de la obra la que hace posible y comprensible este hecho”. Ingarden, *op. cit.*, p. 405.

la obra sólo es en su lectura, lo que genera la “temporalidad estética”; según la cual la obra es aquello que tiene su ser en su devenir. Si Gadamer apuesta por una no-distinción entre obra y re-presentación es precisamente para salvar esta dificultad que ahora se evidencia en el argumento de Ingarden, puesto que si a la obra sólo tenemos acceso mediante la lectura, ¿cómo distinguir la cosa misma de lo comprendido e interpretado?, ¿acaso apuntando hacia la cosa empírica, el libro impreso? Pero la cosa impresa no es la obra. No hay ninguna esencia, ningún en-sí que pudiera distinguirse de la interpretación. La concretización y la obra se fusionan en eso que Gadamer ha llamado fusión de horizontes.²⁹

El estrato de los aspectos esquematizados. Este estrato tiene que ver con el modo como se exhiben los objetos representados, *i.e.*, bajo qué condiciones se posibilita su aparición.

La percepción de un objeto se lleva a cabo perspectivísticamente, de modo tal que la percepción de un contenido concreto de la cosa incluye ciertos aspectos anticipados aunque no percibidos directamente, *e.g.*, al percibir un lado de un cubo se anticipan los otros lados, los cuales no pueden ser percibidos simultáneamente. Estos aspectos intuitivos no son los aspectos tal cual, sino sólo un esquema de éstos, por ello Ingarden los llama “aspectos esquematizados”.

En la obra literaria, los aspectos esquematizados sufren un proceso similar al del repertorio potencial de sentido, ya que se van concretando con el proceso de lectura. Pero en este caso la lectura pone más que aquello que se encuentra en la obra, ya que el lector rellena los aspectos con base en su horizonte, aunque tales contenidos en realidad no pertenezcan a la obra. Por eso, Ingarden señala la necesidad de distinguir entre los aspectos esquematizados, que pertenecen al esquema de la obra, y las concretizaciones individuales, que dependen de lo que el lector ponga en la obra a partir de su horizonte.

Los aspectos esquematizados dirigen la lectura aunque no están explícitamente manifestados, ya que lo que se manifiesta así son los objetos representados.

Son los objetos, con sus vicisitudes, sus “así-aparece”, sus situaciones objetivas, etc., los que tienen que ser presentados y/o descritos. Los aspectos que les pertenecen y que afectan su apariencia tienen que estar mantenidos listos [...] si han de cumplir con la función de efectuar la aparición de objetos, o sí, en la lectura, han de ser evocados solamente de tal manera que no le son

²⁹ Sostengo esta argumentación a pesar de las claras sintonías que hay entre Gadamer e Ingarden, cuando, por ejemplo, este último señala que “las concretizaciones son la única forma en que la obra puede manifestarse al lector” (Ingarden, *op. cit.*, p. 410) y más adelante “el desarrollo del conjunto de concretizaciones tiene influencia considerable sobre la obra misma: sufre varias transformaciones debidas a los cambios ocurridos en las concretizaciones” (*Loc. cit.*), si la primera tesis recuerda el gadameriano “la obra necesita ser re-presentada en cada caso”; la segunda recuerda la historia efectual. La herencia ingardiana de Gadamer es insoslayable.

dados al lector temáticamente, sino que sólo son experimentados por él y, en este estado de “ser experimentado”, efectúan la apariencia del objeto correspondiente.³⁰

De ese modo, los aspectos esquematizados son una posibilidad que al ligarse con los puntos de indeterminación imposibilitan una tematización completa, esto es, no es posible objetivarlos todos y cabalmente para ponerlos delante tácitamente, así: “no se consigue eliminar las lagunas en las multiplicidades de los aspectos.”³¹

Los aspectos son los responsables de hacer aparecer los objetos representados en un determinado sentido, son aquello que permite que el lector “vea” los objetos durante la lectura. Producen, pues, “vivacidad” y una ilusión de realidad o cuasi-realidad, por ello tienen una función determinante “en la constitución de las objetividades representadas en el sentido de que esas objetividades parecen recibir durante la lectura momentos o cualidades que no les pertenecen, a juzgar apenas por aquello que es representado por los conjuntos de circunstancias”.³² De esa manera, el objeto es determinado por los conjuntos de circunstancias y por los aspectos esquematizados.

A partir del análisis de los cuatro estratos que Ingarden presenta es posible ver una constante en la constitución ontológica de la obra de arte literaria: ésta es comprendida en todo momento como una identidad que difiere, de modo tal que la obra es siempre idéntica a sí misma, pero en su identidad contiene elementos del diferir que quedan prestos para la actualización o concretización.

Todos los estratos dejan abierto un espacio de variación. Así, el estrato fónico abre la variación semántica a partir, por ejemplo, de la pronunciación o el ritmo. El estrato de las unidades de sentido encuentra en los repertorios potenciales de sentido el elemento más importante para esta movilidad de la obra. El estrato de los objetos representados se ayuda de los puntos de indeterminación para abrir la posibilidad de concretizaciones siempre distintas. Y, finalmente, el estrato de los aspectos esquematizados abre lagunas de indeterminación que se rellenan de modos diversos. Todo esto genera que: “la obra literaria nunca está *totalmente* comprendida en *todos* sus estratos y componentes, sino siempre parcialmente [...] Como resultado, podemos comprender la obra hasta cierto grado, pero nunca en su totalidad.”³³

La estructura multiestratificada de la obra genera que ésta aparezca como un espacio abierto, como un espacio lúdico en el que lo que emerge no es determinado por ninguna subjetividad,

³⁰ *Ibid.*, p. 314-315.

³¹ *Ibid.*, p. 315.

³² *Ibid.*, p. 327.

³³ *Ibid.*, p. 390.

por el contrario, en ese espacio reina siempre la incertidumbre. Así pensada, la obra se presenta como inagotable desde su misma estructura que la hace ser algo cerrado pero inconcluso, inconclusión que se revela en el paso de lo dicho a lo no-dicho. La obra dice más que aquello que explícitamente manifiesta, pero para que este “más” se consuma, requiere del lector que es aquel que relaciona los estratos y hace estallar la multiplicidad.

Por todo esto el análisis de Ingarden se presenta como una respuesta a las preguntas: ¿cómo acaece el combate entre “mundo” y “tierra” en la obra literaria (Heidegger)?, ¿cómo acontece el juego, la re-presentación (Gadamer)? Con ello quiero decir que esta ontología constituye una aproximación a la mostración del modo de ser de la obra de arte literaria y este modo de ser es el que permite el juego ocultamiento-desocultamiento.

Sin embargo, la poca atención que Ingarden presta a la relación mundo de la praxis-obra, así como el concepto estrecho de realidad que sostiene, como lo he previamente anotado, lo lleva a obviar la incidencia que tiene la obra en la constitución del mundo y a dejarla aislada en el reino de la autonomía estética.

Ingarden, de hecho, niega tajantemente la relación realidad-obra-verdad:

Con el vocablo “realidad”, en el sentido estricto de la palabra, se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancias objetivamente existente*, por medio de su contenido de sentido. Si esta relación existe, entonces la proposición judicativa dada se caracteriza [...] con el vocablo “verdadero”. [...] En *ninguno* de estos sentidos de la palabra podemos hablar con razón de la verdad de una obra de arte literaria.³⁴

Como se observa claramente, la idea de verdad que el fenomenólogo adopta es la de *adaequatio rei et intellectus*, donde las cosas o la realidad son los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes, esto es, existen con independencia de la conciencia. Desde estas acepciones, el único camino que le queda es hablar de una cierta “verdad” para la obra que, sin embargo, está comprendida en término de verosimilitud en la medida en que se refiere a la coherencia y consistencia de la obra, lo que genera su “inteligibilidad”.

Pero la coherencia y consistencia, desde la perspectiva ingardiana, continúan perteneciendo al ámbito exclusivo de la obra —otra vez la autonomía de lo estético—, debido a que no se pregunta cuál es la relación entre la coherencia de la obra y el modo en que comprendemos-ordenamos lo “real”. Aquí es evidente la falta de perspectiva histórica, puesto que los principios de orden, consistencia y coherencia (de verosimilitud) se han transformado históricamente y tal transformación ni es arbitraria ni es gratuita, sino que tiene que ver con la

³⁴ *Ibid.*, p. 352.

manera en que históricamente hemos abierto (comprendido e interpretado) la realidad. Ingarden no puede ver la relación entre los paradigmas de verosimilitud de la obra literaria y las visiones del mundo por situarse en una perspectiva meramente “esteticista”.³⁵

Finalmente, la tesis de Ingarden con respecto a la verdad de la obra y la manifestación de cualidades metafísicas (por éstas entiende “sentidos profundos” de la vida y la existencia, aquellos que hacen que valga la pena vivir la vida³⁶) es a tal punto reduccionista y simplista con respecto a los sentidos que la obra puede abrir que ni siquiera vale la pena demorarse en ello.

En conclusión, el análisis de la obra de arte literaria que Ingarden presenta puede ser comprendido desde el problema de la relación entre la obra y el mundo. Por un lado, el fenomenólogo realiza un impresionante esfuerzo por explicar el modo de ser de la obra a partir de la representación, de aquello que representa, y, por otro lado, ese mismo esfuerzo lo lleva a romper o negar la relación de la obra con el mundo a partir de la representación, lo que no quiere decir que no plantee ninguna posibilidad de relacionar la obra con el mundo. Esa posibilidad la evidencian los temas de la “concretización” y la “vida” de la obra. Por ello, la posición de Ingarden oscila entre la autonomía de la obra y su dependencia. Con esto quiero decir que el tema de la representación, que hace que la obra represente un mundo o una visión del mundo como correlato puramente intencional, niega hasta cierto punto la relación obra-mundo, pero, también hasta cierto punto, tiene la virtud de explicar la obra como un “heterocosmo” que no se mide ni se valida con la “realidad exterior”, sino que la obra es presentada como un mundo autónomo que crea y configura sus sentidos. Asimismo, el carácter multiestratificado de la obra, que genera la posibilidad de que ésta sea concretizada en cada caso de un modo distinto, permite pensar la obra a partir de un diferir histórico que la inserta en el mundo, en el devenir del mundo histórico a partir de la lectura y del lector.

³⁵ “Esteticista” en el sentido que he señalado en la primera parte de esta investigación.

³⁶ Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 324 ss.

1.2. MUESTRA DE UNA PERSPECTIVA DESDE LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

Cuando Wolfgang Iser desarrolla su teoría sobre el texto literario y la lectura en *The Act of Reading* parte de dos ideas fundamentales. La primera es que el sentido del texto es algo construido por la lectura y depende de ésta. La segunda es pensar el texto como una forma de comunicación, lo que implica que tiene un efecto (*Wirkung*) o incidencia sobre el mundo de la praxis, por un lado, y, por otro, sobre la literatura. Esta perspectiva, que orientará todo su análisis, anuncia desde el principio que la intención no es pensar el texto por sí mismo y desde sí mismo, sino a partir de aquello que lo trasciende: el mundo y el lector. Anuncia también que aunque se trata de un estudio de la respuesta o efecto estético no encontrará su eje en una subjetividad, sino en la interacción entre texto y lector, por ello deberá preguntar tanto por el texto como por la lectura.

De primera instancia, la lectura es comprendida como aquello que construye y ensambla el sentido del texto, y este último es considerado “as a reformulation of an already formulated reality, which brings into the world something that did not exist before”¹.

De esta primera definición de obra literaria es posible obtener el marco que actuará como trasfondo del análisis de Iser. La obra establece una relación con la realidad, la cual no sólo es preexistente, sino que además tiene un orden y una organización que le son propios. La obra es comprendida desde el primer momento a partir de su relación con la realidad (a partir de la mimesis), pero no en términos de repetición o duplicación, sino de “reformulación”, esto es, de reorganización y reordenamiento de aquello que aparece como ya organizado. Esta reformulación se transforma en una creación en sentido estricto, pues trae algo al mundo que antes no era y que desde se momento es. El camino, entonces, es de ida y vuelta, puesto que comienza con lo real, con el mundo que será reformulado en la obra y tal reformulación regresará hacia el mundo y actuará sobre él.²

El horizonte de partida del análisis de Iser tiene además dos herencias fundamentales. La primera, y abiertamente reconocida por Iser, es la de Ingarden y su idea de concretización. Por mediación de Ingarden el estudio de Iser tendrá un sesgo fenomenológico husserliano y una cierta trascendentalización kantiana. La segunda es la hermenéutica gadameriana que, aunque

¹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, “Preface”, p. 10.

² Esta es la estructura de la triple mimesis de Ricœur, deudora, por supuesto, del estudio de Iser.

no reconocida, está presente por todas partes y posibilita algunas de las ideas fundamentales.³ Una vez explicitado este horizonte, es posible adentrarse en el detallado análisis que hace Iser del texto literario.

El primer problema que le ocupa es la relación entre el texto y el sentido, y para abordarlo Iser se deshace de algunas tesis decimonónicas y en general modernas, entre ellas, aquella que sostiene que el sentido es una especie de mensaje oculto en el texto que debe ser descubierto con un aparato crítico. Otra de éstas defiende una distinción entre sujeto y objeto, haciendo del sentido el objeto que el sujeto aprehende como si se tratara de entes distintos e independientes.

El sentido, según Iser, no es un objeto dado y presente para la percepción, sino “the product of an interaction between the textual signals and the reader’s acts of comprehension”.⁴ La comprensión no se enfrenta ni a un fondo último originario ni a una cosa fija y estática, dado que el sentido es el resultado de una interacción, que como tal no es el producto exclusivo del texto (objetivismo) ni del lector (subjetivismo). La orientación de esta afirmación es claramente hermenéutica.

Una vez ejecutada la renuncia al esquema sujeto-objeto, se trata ahora de pensar el sentido como un efecto experimentable. Una de las más claras ventajas de esta posición es que permite la apertura de una perspectiva histórica y móvil en la medida en que el sentido no es algo dado e inmutable, sino creado y por ello deviene, y gracias a esto incluye la participación del lector como un momento esencial.

De la proposición del sentido como efecto Iser deriva la siguiente consecuencia: el sentido del texto lejos de estar oculto es proyectado por el lector mediante el acto de comprensión, el cual funciona, en parte, como una “construcción de consistencia” que genera un sentido uniforme, pero tal uniformidad es creada por el lector, dado que el texto puede ser “ensamblado” de múltiples maneras. Ese ensamblaje diverso encuentra su condición de posibilidad en la estructura del texto, la cual debe de ser pensada como un conjunto de partes heterogéneas que se puedan unir de modos diferentes. Un ejemplo de una estructura así sería los estratos de

³ No deja de sorprender que a pesar de lo cerca que está la “Escuela de Constanza” —a la que Iser pertenece— de la hermenéutica de Gadamer y que ésta es el punto de partida de aquélla, Iser prácticamente obvia las referencias al filósofo alemán, por ejemplo, cuando presenta un panorama de la hermenéutica contemporánea, omite por entero a Gadamer y señala tres tendencias básicas en las que la hermenéutica gadameriana está excluida: (1) Marxismo e ideología crítica, (2) el ricœuriano “conflicto de las interpretaciones” que hace estar en continua confrontación al marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, posestructuralismo..., y (3) los “oppositional discourses”, es decir, el discurso de las minorías contra el discurso (pretendidamente) hegemónico. Cf. W. Iser, *The Range of Interpretation*, p. 2-4.

⁴ Iser, *The Act of Reading*, p. 9.

Ingarden. Iser cambiará la estructura multiestratificada por un juego entre cuatro perspectivas: narrador, personajes, trama y lector.

La construcción de consistencia, al ser un momento de la comprensión, pertenece al lector y eso quiere decir que éste la llevará a cabo de acuerdo con “factores subjetivos”, los cuales, por economía, pueden ser entendidos como el gadameriano “horizonte del lector” y éste genera en cada caso una comprensión distinta. Finalmente, si el sentido no está en el texto y el texto se manifiesta en su(s) sentido(s), entonces: “it is in the reader that the text comes to life”⁵, o la obra sólo es en su re-presentación (Gadamer).

Esto es lo que le da al análisis de Iser una impronta “estética” (“estética” leído muy cerca de la etimología, como aquello que mienta la recepción y no la creación), pero también hermenéutica, ya que se ocupa particularmente de la interpretación y comprensión no como método sino como modo de ser del texto.

El centro en la interpretación hará del texto algo dinámico. Para que tal dinamismo y movilidad operen, Iser requiere proyectar un esquema tripartita que consiste en el texto (como algo creado y conformado, el *ergon* de Gadamer), el lector y la obra, la cual es el resultado — justo como en Ingarden— de la interacción entre texto y lector y precisamente por ello es solamente virtual.⁶ Por ello, el sentido del texto es un “acontecimiento” y como tal se distingue del texto, esto quiere decir que el texto literario produce algo distinto de él mismo.

Iser se centrará en la pregunta ¿cómo se produce el sentido? Y no en ¿cuál es el sentido del texto?, *i.e.*, se pregunta por el proceso y no por el resultado y esto hace de su estudio un análisis trascendental en el sentido de la *Crítica de la razón pura*.⁷

Por supuesto que el reto al que se enfrenta una “estética de la recepción” es lograr eludir eso que he llamado “subjetivismo radical” y “objetivismo radical”, y lograr que la construcción de la obra se quede a medio camino entre los extremos del arco. Para lograrlo, ha de engarzar la comprensión con la estructura del texto, hacer que dependa de ella y no exclusivamente de la subjetividad, puesto que esto último hace de la comprensión un acto arbitrario. La vinculación

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Este esquema tripartita puede ser pensado desde la fusión de horizontes, donde la comprensión de la cosa es el resultado de la fusión del horizonte del texto y el del lector. También puede ser pensado desde el funcionamiento de la metáfora que opera por el choque semántico de dos elementos, choque que genera un tercero. Sobre este tema regresaré en el siguiente capítulo.

⁷ “Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde *Transzendental-Philosophie* heißen.” Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 25. “Llamo *transcendental* a todo conocimiento que en general se ocupa no tanto de objetos, como de nuestro modo de conocer a los objetos, en tanto éste debe ser posible *a priori*. Un sistema de tales conceptos se llamaría *Filosofía trascendental*.” La traducción es mía.

entre el texto y la comprensión, tal y como sucede con Ingarden, se imbricará en un juego entre determinación e indeterminación, es decir, entre elementos que desde el texto obligan a una cierta respuesta por parte del lector y elementos de indeterminación que abren los espacios para la variación y diferencia de cada concretización, así: “the relative indeterminacy of a text allows a spectrum of actualizations.”⁸

Una vez apuntada la relación texto-lector, queda por preguntar qué lector o qué tipo de lector es necesario caracterizar según el modo de ser del texto. Debido a que este lector está derivado y extraído de la estructura del texto no puede ser ningún lector real-empírico, por lo tanto, no se trata de un lector histórico (como el de Jauß), sino de un constructo llamado por Iser “lector implícito” (*implied reader*) y por éste entiende una estructura textual marcada por y en el texto, este concepto “designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text”.⁹

El lector implícito no es ningún sujeto y por ello escapa a cualquier problema sobre la subjetividad, esto es, al definir el concepto como una estructura textual, Iser elude la elección de alguna teoría sobre el sujeto (o el anti-sujeto), así como enfrentar el problema de la constitución del yo. De ese modo, en la relación texto-lector no tratamos con ningún sujeto (ni autor empírico, ni lector empírico), sino con redes de estructuras interrelacionadas.

El concepto de lector implícito contiene dos aspectos, la estructura textual y el acto estructurado. La estructura textual tiene que ver con el mundo del texto que la obra literaria construye en tanto que visión del mundo perspectivística. Esta visión del mundo parte del “mundo real” pero no lo copia, sino que introduce otros aspectos llamados por Iser “grados variables de no-familiaridad”, *i.e.*, el texto pone algo que antes no estaba ahí. Si el texto crea por rompimiento de familiaridad tiene que haber algo que garantice su inteligibilidad, que lo haga comprensible para un posible lector y ese algo es una estructura textual que genera una posición o *standpoint* desde la que el lector puede ver el mundo del texto a partir de la organización y ensamblaje de las múltiples perspectivas¹⁰, *i.e.*, el texto construye el lugar privilegiado en el que se ubica el lector para poder conformar el sentido del texto. También es

⁸ Iser, *The Act...*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ Vale la pena señalar que las múltiples perspectivas en los textos narrativos suelen no coincidir y chocan. La reconciliación sería producto de la lectura. “the perspectives – whether they be those of the narrator, the hero, the minor characters, or all the characters together – do not coincide. This situation is often further complicated by the fact that the part played by the different characters in the story frequently runs contrary to their own view of themselves. Thus the text offers various lines of orientation which are in opposition to one another – or at least fail to coincide – and this is already the basis of conflict”, Iser, *loc. cit.*, p. 47. Este choque o confrontación de perspectivas genera múltiples efectos de sentido.

posible decir que el horizonte del lector es el trasfondo que permite la comprensión de lo no familiar.

Si el texto literario —particularmente la novela— presenta múltiples perspectivas (narrador, personajes, trama y lector), el único que está en posición de verlas todas, organizarlas y relacionarlas es el lector, que, por ende, es el único capacitado para construir el sentido del texto a partir de la convergencia de las múltiples perspectivas, las cuales están ahí a la espera de su actualización, espera que se traduce en un anuncio, una marca, una orientación textual que sólo se ejecuta fuera del texto. “Thus, the reader’s role is prestructured by three basic components: the different perspectives represented in the text, the vantage point from which he joins them together, and the meeting place where they converge.”¹¹

Los actos estructurados son una especie de cumplimiento o ejecución de la estructura textual, la cual si bien está dada en el texto, su cumplimiento sólo puede ser imaginado, *e.g.*, las imágenes mentales producidas por las entidades verbales.

El lector implícito, al pertenecer al texto, produce una relación tensional con el lector real, debido a que el texto indica y ofrece un determinado rol para el lector, pero éste puede acomodarse o no a dicho papel: “The fact that the reader’s role can be fulfilled in different ways, according to historical or individual circumstances, is an indication that the structure of the text *allows* for different ways of fulfillment.”¹²

La tensión puede ser explicada como un choque entre el lector real y el texto, *i.e.*, entre el horizonte del lector y el horizonte que el texto abre, en el cual se encuentra indicado el lugar que ha de ocupar el lector. Justo como sucedía con la tesis de Ingarden, la variación y diferencia en la comprensión del texto depende de la estructura del texto y no de la arbitrariedad de ciertas decisiones del lector real, así “Each actualization therefore represents a selective realization of the implied reader”.¹³

Puesto de ese modo, parece que el concepto de lector implícito es la manera en como Iser denomina la potencialidad del texto al estar abierto a múltiples comprensiones e interpretaciones, esto es, si para Gadamer el texto puede ser re-presentado en cada caso de una manera distinta, desde Iser esa re-presentación variable se debe a ciertos elementos textuales, entre los que se halla el lector implícito, el cual es un concepto trascendental, en la medida en que señala las condiciones de posibilidad de las posibles ejecuciones o actualizaciones del

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ *Idem.*

texto. Y esto se traduce en que cada ejecución fáctica encuentra su condición de posibilidad en el lector implícito.

Si de algún modo está ya apuntada la relación texto-lector, falta precisar la relación texto-mundo que es la que me interesa porque en ella se inserta de manera directa el problema de la mimesis. Iser ya ha señalado que el texto ofrece una visión del mundo perspectivística, es necesario analizar ahora cómo y en qué términos la ofrece.

¿Qué relación puede haber entre el mundo y la literatura de ficción, cuando ficción ha querido decir lo no-real? Precisamente el punto de partida de Iser es alejarse de la concepción de la ficción como antítesis de lo real. En vez de pensarlo en términos de oposición, lo hace en términos de comunicación, esto es, la ficción dice algo sobre la realidad. El foco puesto en la comunicación significa para Iser que la preocupación central no será el sentido del texto, sino su efecto y por éste entiende la función de la literatura como comunicación.

El problema de la relación con lo real se entrecruza con la relación con el lector y esto quiere decir que el texto apunta en dos direcciones: hacia la realidad y hacia el lector. La separación realidad-lector (yo-mundo) tiene muchas consecuencias, una de ellas es dilucidar dónde recae el efecto del texto, en el mundo o en el lector, ¿el texto transforma el mundo, al lector o ambos? La pregunta se resiste a una respuesta precipitada —no gratuitamente Ricœur oscila entre efecto sobre el mundo y sobre el lector al pasar de *La metáfora viva* a *Tiempo y narración*—, por ello habrá que guardarla hasta tener más elementos que expliciten la trascendencia del texto por la comunicación hacia el lector y hacia la realidad.

El primer problema al que Iser se enfrenta es explicar cómo se produce una realidad por medios lingüísticos (verbales), *i.e.*, el poder de detección ontológica del lenguaje según Ricœur. Para ello se ayudará de la teoría de los actos de habla (*speech acts*) de Searle y Austin a pesar de que ambos autores excluyen el lenguaje literario de su análisis.¹⁴

Recupera de tal teoría la definición de actos de habla como unidades lingüísticas de comunicación que sólo tienen sentido en un determinado contexto. Asimismo, recupera la división de Austin entre lenguaje constativo y performativo, por un lado, y, por otro, la de los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos. La intención de Iser es identificar el texto literario con el lenguaje performativo y como un acto ilocutivo y perlocutivo. Esto es: performativo porque el texto “hace cosas”, ilocutivo porque depende de ciertas convenciones que le dan al acto cierta fuerza, *e.g.*, un orden es un acto ilocutivo porque pretende producir

¹⁴ Llama la atención que el autor voltee hacia la filosofía del lenguaje para dilucidar un problema ontológico, en vez de voltear hacia las ontologías que defienden la creación de la realidad por el lenguaje, como la de Heidegger y Gadamer.

una reacción por parte del oyente, pero para que tal reacción se produzca debe de haber una serie de convenciones que se derivan del contexto; perlocutivo porque al decir algo, el texto logra algo, como persuadir o sorprender.

Lo importante para Iser es señalar cómo funcionan las convenciones para el texto de ficción en tanto que acto ilocutivo. Si en un acto de habla tales convenciones deben ser aceptadas por el emisor y el receptor para que se produzca la consecuencia, en el texto de ficción las convenciones suelen presentarse en combinaciones inesperadas que permiten el rompimiento de familiaridad.

Es precisamente esta reorganización de las convenciones y su interrelación más allá del contexto cotidiano lo que permite que el texto atraiga la atención sobre tales convenciones, para producir una respuesta del lector (perlocución). De este modo, el acto de habla en la cotidianidad se mueve, porque así lo requiere, en un terreno de familiaridad que garantice la ejecución del acto ilocutivo. Si la convención se rompe, el resultado es frustrado, *e.g.*, si hay una mala comprensión de una orden debido a la polisemia no acotada de una cierta palabra empleada, la orden no será ejecutada cabalmente. En contraposición, el texto de ficción actúa por el rompimiento de las convenciones para producir la respuesta del lector, ya que la mera repetición de las convenciones aceptadas generaría el cumplimiento casi total de las expectativas de sentido (u horizonte de expectativas según Jauss) del lector, no siendo más que una repetición de lo ya sabido.¹⁵

Así como las convenciones actúan de manera diferente en el texto literario, así también lo hará el contexto, puesto que a diferencia del acto de habla, en el texto parece no haber “situación contextual”, *i.e.*, el texto parece no hacer referencia a una situación real en la medida en que no representa una realidad empírica. Sin embargo, en el texto aparecen objetos y para que esto suceda es necesario un contexto o situación contextual. La situación contextual es indicada por el texto, ya que proporciona las instrucciones que permiten su construcción, esto significa que los signos dentro del texto “designate *instructions* for the *production* of the signified”.¹⁶ Y esto quiere decir que lo único que se encuentra en el texto son signos (que operan como instrucciones) y no objetos, de ello se sigue que el texto no representa lo real, sino que “what is represented must be language itself”.¹⁷

Los objetos, las situaciones y demás son producciones que realiza el lector a partir de las instrucciones proporcionadas por el texto. Por eso, para Iser, el texto no representa nada más

¹⁵ Después se verá cómo Iser deriva el “valor estético” del texto por su capacidad de frustración del horizonte de expectativas, lo que recuerda el proceso de desfamiliarización de los formalistas.

¹⁶ Iser, *loc. cit.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

que al lenguaje mismo, lo que allí aparece depende de la participación del lector. Tal participación se da como una interacción con el texto en términos de comunicación, pero la comunicación puede siempre fracasar. Finalmente, su éxito depende de las convenciones,¹⁸ de la aceptación de ciertos supuestos previos, pero lo que hace el texto literario es precisamente reorganizar tales convenciones y ello pone en riesgo su efecto. A esto se aúna el hecho de que carece de una situación concreta a la que se refiera (la cual siempre podría servir de parámetro de corrección en el proceso comunicativo).

Estos dos factores se traducen en dos puntos de indeterminación o espacios liminales¹⁹, uno que se abre entre el texto y el lector y el otro entre el texto y la realidad. La brecha entre el texto, el lector y la realidad intenta ser salvada continuamente por la lectura que pretende reducir las indeterminaciones, esto es, busca la manera de acompasar los diferentes elementos. Si el texto aparece como lo otro, como lo diferente al lector y a la realidad, entonces es claro que la lectura haga un movimiento de acompasamiento, mas no de identificación (donde la diferencia se anula), en todo caso será un movimiento de “analogización”.²⁰

El acompasamiento (o su búsqueda) hace de la lectura un proceso cambiante, de autocorrección, ya que el avance progresivo de la lectura provoca que el lector vaya modificando los sentidos construidos.

Iser cataloga la interacción dinámica entre texto y lector como un “evento”, como un emerger de algo, coincidiendo con Gadamer, para quien el juego es un acontecer donde algo emerge. La caracterización de la interacción como evento implica para Iser comprenderla más como un proceso que como una entidad y así enfatizar su situación transitoria y deviniente.

A partir de lo anterior, Iser alcanza una importante conclusión: “The text can never be grasped as a whole —only as a series of changing viewpoints, each one restricted in itself and so necessitating further perspectives. This is the process by which the reader ‘realizes’ the situation.”²¹ Y ello significa que el texto no «es», sino que es «siendo» porque tiene su ser en su devenir, como afirma Gadamer.

¹⁸ Habíamos ya visto que para Gadamer aquellos textos que dependen de convenciones muy determinadas para su comprensión son “antitextos”, como el chiste y la broma.

¹⁹ El “espacio liminal” es un concepto introducido por Iser para explicar la diferencia o espacio que se crea entre la “cosa” o asunto por interpretar y el registro en el cual tal cosa o asunto está inserto. Esa diferencia debe de ser trabajada o reducida por la interpretación. “We shall call this difference a liminal space, because it demarcates both the subject matter and the register from one another, as it does not belong to either but is opened up by interpretation itself”, *The Range of interpretation*, p. 6. La interpretación ha de intentar eliminar el espacio liminal que ella misma produce.

²⁰ Sobre el tema de la analogía regresaré en el último capítulo.

²¹ Iser, *The Act...*, p. 68.

Ahora bien, se había señalado que la comunicación depende, según Austin, de las convenciones, además de esto, la comunicación depende también de los “procedimientos aceptados”. A las primeras Iser se referirá, adecuándolas al texto literario, como “repertorio”, y a los segundos como “estrategias”. El repertorio no es tanto la realidad extratextual previa a la narración, como el modo en que se incorpora al interior del texto. Si el texto, para Iser, dice algo sobre lo real, esto real ha de estar incorporado en el texto constituyendo un “territorio familiar”, un lugar común que se encuentre dentro del horizonte del lector, puesto que sin esta familiaridad, la comprensión sería imposible.

El repertorio está formado por dos vertientes, que llamaré “vertiente literaria” y “vertiente mundana”, aunque su distinción sólo opere metodológicamente. La primera mienta la incorporación y referencia de obras literarias previas y la segunda la incorporación y referencia de la “tradición” comprendida en términos gadamerianos o “cultura” para Iser.²²

La distinción es sólo metodológica porque la tradición incluye obviamente la historia de la literatura, sin embargo, es pertinente mantener la separación para señalar que la comprensión depende de ambas vertientes, tanto como la configuración del texto, que no es ni pura reacción frente a la literatura anterior, pero tampoco mera reacción frente a las condiciones mundanas.

La incorporación de la realidad tiene dos implicaciones para Iser: “(1) that the reality evoked is not confined to the printed page, (2) that those elements selected for reference are not intended to be a mere replica.”²³

La primera implicación quiere decir que la configuración del texto depende de su alusión a una realidad que la trasciende, y esto tiene varias consecuencias: (1) El texto no es una configuración autónoma, siempre necesita establecer una relación con lo que le precede, *i.e.*, con el mundo. (2) El texto siempre dice algo del mundo. (3) La comprensión del texto no se lleva a cabo desde el texto mismo, sino que sólo por la incorporación de elementos presentes en el horizonte del lector: éste puede ser comprendido como algo.²⁴ (4) Los sentidos que se

²² Jauss también ha hecho referencia a esto al llamar la atención sobre la relación del texto con la historia de la literatura y la historia pragmática. *Vid. supra*. Primera parte, capítulo III.

²³ Iser, *loc. cit.*, p. 69.

²⁴ Un buen ejemplo de esto son los aspectos esquematizados de Ingarden, pero también la comprensión de lo imaginario, como sostiene Dorrit Cohn (*vid. infra*. “Muestra de una perspectiva narratológica”). Este punto toca una de las consideraciones más polémicas del Gadamer tardío quien en su comentario a “Cristal de aliento” de Celan afirma con respecto a la comprensión del poema que: “todo se halla en el texto [...] Quien quiere entender correctamente un poema, debe volver a olvidar del todo lo privado y ocasional inherente a la información.” Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, p. 136. Ésta es, a mi juicio, una de las interpretaciones más lamentables de Gadamer que no sólo parece haber olvidado el núcleo de la argumentación de *Verdad y método*, sino que además da muestra de un

puedan construir para el texto obtienen en buena medida su densificación de las referencias (implícitas o explícitas) a la tradición y a la historia de la literatura. Y esto es claro tanto para casos de intertextualidad y de hipertextualidad genettianas²⁵ (e.g., los sentidos de *Doktor Faustus* de Mann se relacionan directamente con el *Fausto* de Goethe), donde la dependencia es explícita, como en casos donde no lo sea, e.g., el París de *Rayuela* se densifica gracias al París de Balzac y ambos se densifican gracias al París real, el cual, por retroalimentación y por función ontológica del lenguaje *poiético* se ve también densificado.

La segunda implicación tiene que ver con el modo en que se incluyen las vertientes mundana y literaria en el texto, pues la inclusión no se realiza como imitación, sino como transformación. La transformación guarda un cierto grado de familiaridad (en aras de la comprensión) y un cierto grado de extrañeza, para generar la resignificación y reordenación.²⁶ Esto es, lo incorporado aparece bajo otra luz, esa que el texto produce. De ese modo, "the familiar territory is interesting not because it *is* familiar, but because it is to lead in an unfamiliar direction."²⁷

Una de las cosas que la obra hace (su carácter performativo) es reorganizar lo familiar o reinterpretar la tradición, esto es, la incorporación de elementos extratextuales no es gratuita, sino que se debe a un proceso (o acontecimiento) de resignificación. Pero ¿qué realidad incorpora (se re-presenta en) el texto literario? Primero, no es la realidad tal cual, puesto que el texto no representa objetos, sino "instrucciones" para la representación de objetos. Segundo, la realidad no es ningún objeto susceptible de ser aprehendido y luego representado por el texto, sino, con Gadamer, la realidad es una red de interpretaciones y comprensiones. Si tomamos esto como premisa, se entiende que Iser sostenga que la realidad incorporada sea un "modelo de realidad", yo diría una visión del mundo.

eurocentrismo (o peor de un germanocentrismo) pasmoso, pues considera que cualquiera entiende sin ningún problema y sin ninguna referencia extratextual que el poema se desarrolla en Berlín y versa sobre el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Sorprende que Gadamer, autor de una de las obras más importantes de la filosofía del siglo XX y probablemente del XXI y defensor a ultranza del "diálogo", quede preso en esta ocasión de los límites impuestos por una ideología y cultura que se ha caracterizado por su autorreferencialidad.

²⁵ Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, donde el autor define intertextualidad como la presencia efectiva de un texto dentro de otro (el ejemplo más claro es la cita) e hipertextualidad como "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) á un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire." (p. 13)

²⁶ En este tema coincide Gadamer, cuando señala que el *topos* de la hermenéutica se encuentra entre familiaridad y extrañeza, y también Ricoeur, cuando explica el devenir del texto según la dialéctica innovación-sedimentación.

²⁷ Iser, *loc. cit.*, p. 70. Esto se vincula con la tesis gadameriana del reconocimiento, según la cual lo importante de la experiencia del arte es que se comprende más, pero sobre la base de lo ya comprendido.

De ese modo, el texto es la interpretación de una interpretación, o, con Foucault, no hay nunca un *interpretandum* que no fuera ya siempre *interpretans*. Pero Iser no realiza una aseveración ontológica acerca del modo de ser de lo real (eso hay que extrapolarlo desde la filosofía), sino que se limita a explicitar la manera en que el texto literario se relaciona con lo real: “no literary text relates to contingent reality as such, but to models or concepts of reality, in which contingencies and complexities are reduced to a meaningful structure.”²⁸ A esa estructura, siguiendo a Habermas y a Luhmann²⁹, Iser le llama “sistema” y reconoce su transformación histórica, esto es, que cada época genera sus visiones del mundo, genera los modelos de realidad a partir de los cuales actúa.³⁰

El sistema conlleva una ordenación y una selección (la realidad no siempre ha estado compuesta por los mismos elementos) y eso lo convierte en un fragmento de la totalidad de lo real, es decir, en una perspectiva u horizonte que presenta temporal e históricamente ciertas cosas en primer plano y otras como trasfondo.³¹ Cada sistema depende de un marco de referencia que lo estabiliza, de un plexo de significaciones (Heidegger) que lo sostiene. Cuando el texto literario incorpora el sistema —en tanto repertorio— lo hace modificando el marco de referencia, insertándolo en otro contexto y esto provoca la frustración del horizonte de expectativas del lector.

Al ser el texto un sistema, opera también con la presentación del primer plano y el trasfondo, y como siempre está en relación con el sistema de lo real, realizará una inversión de la manera en que se presentan el primer plano y el trasfondo en el sistema de lo real:

Instead of reproducing the system to which it refers, it almost invariably tends to take as its dominant ‘meaning’ those possibilities that have been neutralized or negated by the system. If the basic reference of the text is to the penumbra of excluded possibilities, one might say that the borderlines of existing systems are the starting point for the literary text. It begins to activate that which the system has left inactive.³²

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹ J. Habermas y N. Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, citados por Iser, *op. cit.*, p. 70 ss.

³⁰ Porque, para decirlo con Gadamer, el mundo no es distinto de las visiones del mundo en las que se nos ofrece.

³¹ Esto puede ser comprendido como un juego de fuerzas entre interpretaciones, siguiendo la acepción hermenéutica de la voluntad de poder nietzscheana, que Vattimo, en su *Introducción a Nietzsche*, presenta a partir del siguiente fragmento póstumo: “Cada centro de fuerza tiene para todo el resto su *perspectiva*, es decir, su absolutamente determinada *escala de valores*, su tipo de acción, su tipo de resistencia. El ‘mundo aparente’ se reduce por tanto a un modo específico de actuar sobre el mundo, que parte de un centro. Pero no hay ninguna otra acción, y el ‘mundo’ es sólo una palabra para el juego general de estas acciones”, Nietzsche, *KSA*, 14 [184], VIII, 3, 160.

³² Iser, *loc. cit.*, p. 72.

A esto Iser lo llama la relación singular entre el texto literario y la realidad y no sorprende que la caracterice en términos de reacción o como reactiva. Cualquier visión del mundo, al ser un horizonte o perspectiva, selecciona y disecciona la realidad, esto es, selecciona sobre el trasfondo de otras interpretaciones y por ello inevitablemente dejará ciertas cosas en los márgenes de dicho horizonte; aun cuando opera una movilidad histórica, los márgenes son ineludibles.

Según Iser, la literatura trabaja con esos márgenes para convertirlos en centro y el centro en margen, esto es, “pone de relieve” (Gadamer) lo que cotidianamente pasamos de largo, y al poner de relieve no solamente reordena, sino que además reorganiza los rangos de preeminencia y eso se traduce en un movimiento de la preeminencia de las interpretaciones, con lo que se crea una visión del mundo diferente, o, con Gadamer, el arte acontece como “incremento de ser”. Podríamos decir que si la literatura trabaja con las sombras del sistema de la realidad, entonces y justo por ello se convierte en el “otro” discurso, el de la diferencia, el de lo excluido, y puesto que en la conformación del sistema de la realidad opera, por decirlo con Nietzsche, la voluntad de poder, esta voluntad hará del discurso sobre lo excluido, el discurso excluido, lanzando a la literatura a los arrabales, en expresión de María Zambrano.³³

No necesariamente la luz que el lenguaje literario arroja sobre la sombra de la conformación dominante de la realidad se traduce en una transformación de las visiones operantes y hegemónicas del mundo. Los siglos de devaluación ontológica, epistémica y moral que la filosofía ha ejercido sobre la literatura lo atestiguan. Mas esto no implica que la visión del mundo transformada que ofrece el texto literario se quede en los confines de la contemplación y el goce estético, dado que la realidad, lejos de ser una conformación homogénea generada por una fuerza determinada de interpretación, se nos ofrece en su heterogeneidad e irreductible diferencia, permitiendo la interacción y confrontación de fuerzas contrarias de interpretación, porque en la visión del mundo que emerge desde los márgenes hay también voluntad de poder. Y si afirmamos que la realidad acontece como fuerzas de interpretación, entonces la literatura sería uno de los motores que producen el movimiento y la transformación de tales fuerzas.

A pesar de que la tesis de Iser incluye la caracterización de la literatura como reactiva — frente a un determinado sistema—, esto no significa que actúa como “segundo piso” o que sea una actividad de segundo grado, o incluso que ontológicamente sea posterior con respecto a la

³³ Cf. Zambrano, *Filosofía y poesía*.

anterioridad de la realidad, sino que es creadora y generadora de esa realidad, puesto que si el mundo no es pensado más como un en-sí, sino como una conformación lingüística, uno de los discursos que participan en tal conformación es evidentemente el literario, esto es, no hay una realidad dada sobre la que el texto literario actúe, sino una realidad conformada que el texto literario ayuda a conformar, por eso la tradición incluye la historia de la literatura, porque Grecia es, insisto, tanto la *Iliada* como la *Historia* de Heródoto. El sistema de lo real, el mundo humano, es todo lo que históricamente hemos sido, ya sea que lo hayamos sido en primer plano o en trasfondo (las heridas del espíritu no dejan cicatrices, como señala Hegel).

Es claro que Iser se resiste a pensar la literatura como actividad de segundo grado, ya que no la caracteriza como “desviación”, sino como “complemento”: “The fact that literature supplies those possibilities which have been excluded by the prevalent system, may be the reason why many people regard ‘fiction’ as the opposite of ‘reality’; it is, in fact, not the opposite, but the complement”.³⁴

Sin embargo, a la teoría de Iser con respecto al repertorio se le puede hacer una importante objeción desde el *continuum* histórico gadameriano, el cual postula que somos lo que históricamente hemos sido. En Iser no hay tal *continuum*, sino un tajante rompimiento entre pasado y presente, lo que provoca que, dentro de su teoría, la relación entre texto y mundo sólo opere para el lector contemporáneo al texto. Si el texto literario transforma el sistema de lo real, entonces esa transformación sólo tendría efecto para el lector que esté inserto en ese sistema de lo real, sólo para ese lector el texto le permitirá ir más allá de las limitaciones de su vida cotidiana generadas por el sistema de lo real.

Aquel lector que pertenezca a un sistema de lo real diferente al transformado por el texto, únicamente participará como “observador” que será capaz de ver algo que no le pertenece (y que, por ende, no le incumbe):

For the contemporary reader, the reassessment of norms contained in the repertoire will make him detach these norms from their social and cultural context and so recognize the limitations of their effectiveness. For the later reader, the reassessed norms help to re-create that very social and cultural context that brought about the problems which the text itself is concerned with. In the first instance, the reader is affected as a participant, and in the second as an observer.³⁵

Esto circunscribe la eficacia del texto al lector contemporáneo a la obra y además parece compeler a la literatura —si ha de buscar tener una incidencia sobre el mundo de la praxis del

³⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁵ *Ibid.*, p. 78.

lector— a representar el mundo histórico en el que se inscribe, so pena de convertirse en una especie de archivo. ¿Es acaso que el texto sólo tiene un efecto fuerte para el lector contemporáneo?, ¿no surte también su efecto el texto pasado sobre nosotros?, ¿cómo determinar el cierre histórico-epocal de un sistema de lo real?, ¿cómo delimitar las tradiciones, los horizontes? Si, con Gadamer, el horizonte del presente no se forma al margen del pasado, entonces no habría sistemas de lo real “superados” en fases posteriores, basta recordar el principio de historia efectual.

Si uno puede reconocerse en el texto pasado es porque desde ahí también ha sido conformada la identidad tanto personal como de la tradición, y para defender esto no es necesario sostener ningún contenido universal ahistórico. El modelo de lo clásico presentado por Gadamer es un buen ejemplo del efecto del texto pasado sobre nuestro presente. La división de Iser entre pasado y presente es demasiado artificiosa como para poder dar cuenta del efecto del texto literario³⁶ más allá del mundo histórico que lo vio nacer.

Además del repertorio, el otro elemento del que depende la comunicación es las estrategias, las cuales organizan el repertorio en aras de su actualización en la lectura. Las estrategias pertenecen a la estructura inmanente del texto pero apuntan hacia la comprensión del lector, mas sólo apuntan en tanto que posibilidades de organización, puesto que si esta última estuviera consumada no habría espacio abierto para la participación del lector.

Comprender la estructura de las estrategias implica explicitar la función mediante la cual el sistema organizador permite la desfamiliarización de lo familiar. Iser se resiste a pensar la desfamiliarización a partir del modelo de la desviación propuesto por Mukarovsky y por Riffaterre³⁷. La desviación, para el primero, es la poseedora de la “cualidad poética” del texto y opera en un doble sentido: desviación del lenguaje ordinario y del canon estético. La violación de estos dos ámbitos establece la relación entre ordinario/canon y desviación y tal es la condición de la “cualidad poética”. La dificultad más obvia a la que se enfrenta cualquier modelo de desviación es la identificación no de la desviación, sino de aquello de lo que se

³⁶ La relación del efecto del texto con su sentido pragmático, esto es, con una de las posibilidades de su actualización, evidencia la circunscripción a lo contemporáneo. “The pragmatic meaning is an applied meaning; it enables the literary text to fulfill its function as an answer by revealing and balancing out the deficiencies of the systems that have created the problem. It makes the reader react to his own ‘reality’, so that this same reality may then be reshaped. Through this process, the reader’s own store of past experience may undergo a similar revaluation to that contained within the repertoire, for the pragmatic meaning allows such adaptations and, indeed, encourages them, in order to achieve its intersubjective goal: namely, the imaginary correction of deficient realities.” (Iser, *loc. cit.*, p. 85.) Si esta descripción es el efecto del texto, ¿qué le queda al lector que lee obras pasadas?

³⁷ J. Mukarovsky, “Standard Language and Poetic Language”, M. Riffaterre, *Strukturele Stilistik*, citados por Iser, *op. cit.*, p. 86 ss.

desvía, ¿cómo marcar el lenguaje ordinario y el canon estético más allá de toda desviación?, ¿cómo ubicar el grado cero de desviación? Ricoeur ha señalado claramente los problemas y límites de las tesis de la desviación en el pretendido binomio lenguaje ordinario/lenguaje metafórico al afirmar que no sólo se presenta la dificultad de marcar ese lenguaje no desviado, sino que, además, un análisis así lo único que puede hacer es marcar cuantitativamente grados de desviación y no es seguro que esta cuantificación dé cuenta de la metáfora o del texto.³⁸

Iser critica más o menos en el mismo sentido a Riffaterre, quien presenta “simples listas de desviaciones” y pretende que este catálogo agote la estructura del texto.

Para Iser la desviación no puede ser pensada en relación con el lenguaje ordinario y el canon estético, sino en relación con las expectativas del lector, esto es, si el texto las cumple o las frustra. No basta, pues, el nivel semántico, sino que hay que pasar al pragmático que incluye la relación texto-lector, desde ahí es desde donde se puede marcar la “cualidad poética”: “the ‘poetic quality’ is not linked to the norms of an abstract aesthetic canon, but to the disposition of the individual reader.”³⁹

Con esto, Iser logra un equilibrio entre el texto (lo semántico) y el lector (lo pragmático) al hacer que la “cualidad poética” o la especificidad del texto literario no sea absolutamente imputable a alguno de los extremos, sino a su interrelación.

No es suficiente la desviación por sí misma, ésta tiene que estar dirigida hacia la producción de un efecto en el lector y es este juego que va y viene entre texto y lector lo que hace del texto un texto “literario”. Por esto, es posible decir que el texto representa una interpeelación al horizonte del lector y le compele a transformarlo.⁴⁰

Otro modo de explicar la desfamiliarización es la relación entre “*background*” y “*foreground*” que constituye una estrategia. El repertorio incorporado en el texto según un principio de selección tiene siempre un contexto previo que actúa como marco de referencia. Tal contexto previo es extratextual y funciona como *background*, es el trasfondo de sentido familiar sobre el que se puede construir otro sentido, el cual será el *foreground*. Esta relación es denominada por Iser como “dialéctica”, entendiéndolo por esto que un elemento no es suplantado por otro, *i.e.*, el *background* no se borra o suprime a favor del *foreground*, más bien este último sólo

³⁸ Cf. Ricoeur, “Metáfora y nueva retórica”, en *La metáfora viva*.

³⁹ Iser, *loc. cit.*, p. 89.

⁴⁰ Esta relación entre familiaridad y extrañeza que conforma a la obra es lo que lleva a Gadamer a afirmar que: “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: «¡Has de cambiar tu vida!».”, “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*, p. 62. Este es uno de los principales efectos que tiene la obra de arte dentro de la hermenéutica de Gadamer y con el que Iser parece coincidir.

emerge sobre la base del primero, sin el cual la comprensión sería imposible, ya que representa el “territorio familiar”. Por tanto, los sentidos que el texto genera ganan también su determinación a partir del mundo y esto produce una tensión entre *foreground* y *background*, una especie de “ceder resistiendo”, que invita al lector a aceptar el nuevo orden en el que se insertan las cosas.

De esta tensión ha de surgir el objeto estético o sentido del texto, como una construcción que depende del repertorio y las estrategias.

Otro punto importante de las estrategias es la relación entre principio de selección y de combinación que Iser atrae de Jakobson. Todo texto literario, en tanto visión del mundo, selecciona ciertos elementos para su incorporación. La selección es de ese modo una fuerza que jala hacia el mundo, hacia lo extratextual, es, propiamente, el *poder de la mimesis*. La combinación es el modo en que se organizan y ordenan tales elementos al interior del texto, por eso sería la fuerza contraria, que separa del mundo porque a partir de ahí emerge: “something that is not to be found and has not been formulated in the outside world”.⁴¹ Es el poder del *mythos*, según explica Ricœur la interdependencia entre *mimesis* y *mythos* que será analizada más adelante.

Los elementos seleccionados y combinados son presentados a través de perspectivas, por ello, lo que en última instancia se combina son las perspectivas: la del narrador, personajes, trama y la que apunta hacia el lector. La producción del objeto estético no pertenece exclusivamente a una de las perspectivas, sino a su combinación, por lo tanto, el objeto estético sólo emerge en la lectura.

Las perspectivas no se presentan una después de la otra (como si primero estuviera la perspectiva del narrador y después la de los personajes), sino que están en una interacción continua, lo que provoca que durante la lectura el lector vaya cambiando de una a otra, a este movimiento Iser lo denomina “tema y horizonte”, y por esto entiende un momento particular que se presenta como tema sobre el trasfondo de un horizonte. A medida que la lectura avanza, los temas anteriores se van convirtiendo en horizonte desde el que emergen y se configuran nuevos temas.

La estructura tema-horizonte contribuye al modo en que el lector ensambla el texto literario a partir del continuo cambio entre perspectivas que hace del texto un complejo o estructura polifónica (Ingarden) en la que todos los elementos se relacionan entre sí hacia atrás y hacia delante, *i.e.*, conforme los temas se transforman en horizonte determinan, en tanto que

⁴¹ Iser, *loc. cit.*, p. 92.

trasfondo, la forma en que los siguientes temas aparecerán, simultáneamente los temas recién aparecidos arrojan una luz distinta sobre los temas anteriores y generan un cambio en su comprensión e interpretación.⁴²

The individual segments, then, take on their significance only through interaction with other segments, and if we bear in mind the fact that all the perspectives (narrator, hero, etc.) represent something determinate and that these determinate elements are transformed by their interplay, it is obvious that the ultimate meaning of the text—or the aesthetic object—transcends all the determinate elements.⁴³

Por lo tanto, el objeto estético, en tanto construcción, trasciende el texto. El sentido del texto es el resultado y el efecto de la lectura, por eso el objeto estético ha de coincidir con la respuesta del lector y en eso consiste la función comunicativa del texto literario.

A partir de la descripción del modo de ser del texto desde el repertorio y las estrategias, Iser construye su fenomenología del acto de lectura, la cual queda caracterizada particularmente por el “punto de vista móvil” o “*wandering viewpoint*”⁴⁴ del lector; su movilidad se ejecuta como un juego de protensiones y retensiones que se puede comprender, por un lado, con la estructura del tema-horizonte y, por otro, como la retención (por la memoria) y la anticipación de sentidos, y esto hace de la lectura un presente puntual que retiene el pasado y anticipa el futuro.⁴⁵

Solamente señalaré algunos puntos esenciales de dicha fenomenología porque hasta aquí el estudio de Iser ha ya permitido pensar el modo de ser del texto en su relación con el mundo. La conclusión de la fenomenología ya ha sido también anunciada: el texto sólo es un camino, sólo es una indicación y una guía que permite la construcción de la obra. El producto de la lectura es el objeto estético o sentido del texto que no puede ser más que trascendente frente al texto mismo. La obra sólo es en su re-presentación. “What the language *says* is transcended by what it *uncovers*, and what it *uncovers* represents its true meaning. Thus the meaning of

⁴² Este camino de ida y vuelta puede ser comprendido en términos más amplios como el proceso de historia efectual y la conciencia histórico efectual de Gadamer, según lo cual el presente se constituye desde el pasado, pero la constitución del presente afecta y transforma la comprensión del pasado, ya que lo pasado está conformado también por la historia de sus interpretaciones, esto es, el modo en que interpretamos (y nos apropiamos) hoy de la tradición la hace ser de otro modo.

⁴³ Iser, *loc. cit.*, p. 98.

⁴⁴ No coincido con Iser cuando afirma que “This mode of grasping an object is unique to literature” (*Ibid.*, p. 109.), puesto que es susceptible de ser extendido a toda experiencia del arte, a toda experiencia del mundo, que, con Gadamer, ha sido descrita como “lectura”.

⁴⁵ ¿Coincide acaso el modo de ser de la lectura con el triple presente agustiniano o con la temporalidad heideggeriana explicada a partir de los tres éxtasis del tiempo? Este modo de ser de la lectura es llamado por Iser “estructura hermenéutica de la lectura”, ¿adquiere su nota hermenéutica de la concordancia que parece tener con el círculo hermenéutico de la comprensión?

the literary work remains related to what the printed text says, but it requires the creative imagination of the reader to put it all together.”⁴⁶

Si, por un lado, la fenomenología del texto ha explicitado que la misma constitución del texto requiere de la participación del lector para devenir obra, la fenomenología de la lectura se ocupará —más allá de la descripción trascendental del proceso de la comprensión del texto— de eso que Gadamer denomina “momento de la aplicación” o, desde Iser, aquello que le sucede al lector al participar en la construcción del objeto estético.

La relación del texto con el lector está siempre mediada por la vida cotidiana de este último, dado que es desde ahí desde donde construye el sentido del texto, esto es, la participación del lector se ejecuta desde su situación hermenéutica, en la que se incluye la tradición, el horizonte, los prejuicios, la precomprensión... Si la vida del lector, con sus experiencias pasadas, se pone en juego en la lectura, eso se traduce, para Iser, en que el enfrentamiento con el texto no ha de dejarnos inalterados, la experiencia que hacemos de lo no-familiar transforma el trasfondo de la familiaridad; la experiencia pasada sufre el efecto del texto de manera similar a la retroactividad que opera en la estructura tema-horizonte y *background-foreground*, y de ese modo algo sucede o acontece al lector que interactúa con el texto: “Through the experience of the text, then, something happens to our own store of experience. This cannot remain unaffected, because our presence in the text does not come about merely through recognition of what we already know.”⁴⁷

Tal efecto sobre el lector, denominado por Iser “la relevancia práctica de la experiencia estética”, depende del rompimiento de la familiaridad (y cotidianidad) que ejecuta el texto al reorganizar el repertorio.

La interacción entre texto y lector es a tal punto compleja y lúdica (en sentido gadameriano, como vaivén que va y viene del texto al lector) que hace difícil —acaso imposible— la distinción entre las indicaciones del texto y la aportación del lector: “It is extremely difficult to gauge where the signals leave off and the reader’s imagination begins”.⁴⁸ Esto es precisamente la fusión de horizontes, que hace borrosa la frontera que divide el binomio texto-lector al punto de hacer imposible la respuesta a la pregunta ¿dónde termina el texto y dónde empieza el lector? Lo único que aparece es el objeto estético o sentido del texto como fruto de la interacción, de la fusión. Desde esta indistinción o no-distinción estética (Gadamer) que hace del sentido del texto algo constituido por el lector y del lector algo

⁴⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 135.

constituido por el texto⁴⁹ se abre el problema de la multiplicidad de objetos estéticos construidos desde el mismo texto.

Para Iser cada actualización o concretización es única e irrepetible (no hay dos lecturas idénticas), por ende, cada concretización genera un objeto estético diferente porque el texto así lo permite y así lo requiere, y porque cada lector ensambla los elementos según su propia disposición y situación hermenéutica. En ese sentido, el texto sólo aparece como diferencia y como diferir, siendo, sin embargo, el mismo texto.

La interacción texto-lector pensada como mutua constitución implica la eliminación de la relación sujeto-objeto, porque, además de todo lo anterior, aunque el lector ocupe una posición exterior y trascendente al texto se ve absorbido por él, y “he temporarily leaves his own disposition”,⁵⁰ abandonarse al juego sin olvidar que la propia subjetividad actúa en la conformación del objeto estético, ya que el lector nunca puede deshacerse de su horizonte. De hecho, sobre tal horizonte recae el efecto del texto, sobre un fragmento del horizonte, porque ni hay texto que pueda presentarlo a cabalidad, ni hay acto de conciencia que pueda objetivarlo plenamente.

La transformación del horizonte del lector comprendida como efecto del texto hace que: “The division, then, is not between subject and object, but between subject and himself”⁵¹, *i.e.*, un hegeliano desdoblamiento que genera el “regreso a sí mismo desde el ser otro”, de modo tal que el enfrentamiento con el texto se convierte en un enfrentamiento con el yo, pero con el yo que es el nosotros, pero también con el yo que es más ser que conciencia (Gadamer). El texto desoculta, trae-delante, parcial y perspectivísticamente, lo oculto del lector para que éste pueda verlo y reconocerlo. En ese sentido, Iser afirma que: “the constitution of meaning not only implies the creation of totality emerging from interacting textual perspectives [...] but also, through formulating this totality, it enables us to formulate ourselves and thus discover an inner world of which we had hitherto not been conscious.”⁵²

Por supuesto que esto depende de la respuesta del lector. Ahora bien, el movimiento descrito por Iser es evidentemente especulativo en términos hegelianos (la conciencia se da la vuelta sobre sí misma), pero lleva la huella de la crisis de la razón, en la medida en que el movimiento revela que aquello de la subjetividad que se encuentra en la conciencia es

⁴⁹ Iser señala que “the reader himself, in constituting the meaning, is also constituted” (*Ibid.*, p. 150). Esta aseveración puede ser comprendida desde el juego gadameriano, en el cual el jugador queda representado precisamente como jugador, *i.e.*, se constituye como tal desde y por el juego.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 158.

siempre muy poco en comparación con lo que permanece oculto (y se resiste a su desocultamiento). Hay aquí también un claro eco romántico que lo lleva a pensar la literatura como el umbral que permite el descenso a los ínferos, a los abismos de nuestro ser; como la luz que ilumina lo que de otro modo permanece oculto para el aparato teórico de la razón — paradójicamente— iluminista.

Ahora bien, si el lector se encuentra a sí mismo en el texto, esto no quiere decir que la tensión texto-lector se elimine. Para Iser siempre hay una asimetría entre ambos —que implica el mantenimiento de la diferencia en tanto que diferencia— que se traduce en un espacio que distancia (como aquel espacio liminal descrito anteriormente), y la lectura ha de encontrar el modo de enfrentar ese espacio en blanco constitutivo, que la hace ontológicamente diferente del texto, el cual no se reduce ni se identifica con su concretización, con el objeto estético que resulta.

El espacio entre texto y lector se modifica constantemente, no sólo porque será distinto para cada lector, sino además por el “punto de vista móvil”, el cual provoca que durante la lectura ese espacio se vaya “rellenando” de diversas maneras y que el lector deba ir adecuando sus proyecciones progresivamente conforme al texto.

Exactamente como en el juego, donde ninguno de los jugadores puede determinar de antemano el resultado, la asimetría entre texto y lector se caracteriza por la incertidumbre y la indefinición, puesto que el espacio puede ser copado de múltiples maneras, no hay método preciso que pueda determinar y guiar el modo de enfrentarlo.⁵³ Desde Gadamer, es posible afirmar que el tratamiento del espacio liminal por parte del lector es más “fronético” que metodológico. La incertidumbre se relaciona también con la interacción entre lo explícito y lo implícito. Aquí Iser conecta con Ingarden⁵⁴, lo explícitamente dicho por el texto siempre tiene implicaciones cuya activación y combinación depende de la disposición del lector.⁵⁵

⁵³ Cada tipo de texto, cada tipo de discurso requiere de estrategias diferentes para copar ese espacio. Cf. Iser, *The Range of Interpretation*.

⁵⁴ Aunque Iser también se distancia de Ingarden, la indeterminación del primero se distingue de los “puntos de indeterminación” del segundo en dos sentidos: (1) dada la indeterminación, para Iser no hay parámetro de corrección que garantice “concretizaciones adecuadas”. (2) La relación indeterminación-concretización en la teoría de Ingarden es para Iser unilateral, en la medida en que sólo da cuenta de la construcción de la obra por parte del lector pero no viceversa. Cf., Iser, *The Act...*, p. 178.

⁵⁵ La estructura explícito-implícito o revelación-ocultamiento es el modo de ser del lenguaje y en ningún lugar el lenguaje es tan esencialmente lenguaje como en el texto literario, diría Gadamer (*vid. supra*. Capítulo IV, “Palabra y texto”). Además, la relación entre lo dicho y lo no-dicho o escrito y no-escrito es llamada por Iser la “negatividad” del texto y la cataloga como un “doble no formulado” (Cf. Iser, *loc. cit.*, p. 226), que aunque no expresado tácitamente, forma parte del texto, como su lado oscuro, ¿como la “tierra” heideggeriana?

La asimetría entre texto y lector opera, entonces, en dos direcciones. La primera corresponde a los espacios en blanco (que se presentan tanto en el repertorio como en las estrategias) que el lector rellena, y la segunda corresponde a la negación de familiaridad que el texto ejecuta en su incorporación del repertorio. El lector reacciona en ambas direcciones: rellena los espacios en blanco y toma posición de cara a la negación de familiaridad que el texto presenta.

La asimetría texto-lector es también asimetría texto-realidad; el texto no se identifica con ninguno:

As a structure of communication it is identical neither with the reality it refers to, nor with the disposition of its possible recipients, for it virtualizes both the prevailing concepts of reality (from which it draws its own repertoire) and the norms and values of its prospective readers. And it is precisely because it is not identical to world or reader that it is able to communicate.⁵⁶

La tesis de Iser es clara: la comunicación sólo se ejecuta entre lo diferente, puesto que si hubiese identidad no habría más nada que decir. Si el primer principio queda formulado como la postulación de una diferencia irreductible, entonces para Iser es radicalmente imposible pensar el texto en términos de imitación de la realidad y en ello ha insistido incansablemente a lo largo de todo su estudio.

En conclusión, Iser presenta un modo de ser del texto que lo hace depender en todo momento del mundo y del lector. La relación texto-mundo no sólo es insoslayable, sino que además es un momento o elemento estructural del texto mismo. La manera en que es analizada dicha relación, impide pensarla en términos de duplicación o imitación, esto es, el texto no es un doble ya siempre devaluado del mundo que se limitaría a reproducir lo ahí existente, sino que se trata de una relación de transformación, y no sólo de transformación, también, en algún sentido, se trata de una relación de *poiésis*, de una relación mimética. La visión perspectivística y fragmentaria que impregna todo el análisis de Iser le permite establecer el juego entre el texto y el mundo no en términos de una relación entre cosas o entidades objetuales, sino entre perspectivas, esto es, el texto, que es por sí mismo una perspectiva o visión del mundo compuesta por múltiples perspectivas (la del narrador, personajes...) incorpora al mundo y se conforma a partir de éste (que no es sino otra perspectiva). Por eso, la relación texto-mundo es literalmente un juego entre perspectivas, en la que precisamente lo que se pone en juego es el orden y organización de los elementos que conforman tales perspectivas, porque el texto mismo es ordenado y ensamblado de distintas maneras por el

⁵⁶ *Ibid.*, p. 181.

lector, que realiza tal ordenación en atención a su horizonte, y porque el mundo o las perspectivas que lo conforman son ordenadas y reorganizadas por el texto. Esto hace del texto —del texto devenido obra— un todo ordenado y ordenador: ordenado por su constitución interna y ordenado por la lectura; ordenador del mundo, de las perspectivas del mundo y ordenador del lector, de las perspectivas del lector.

1.3. MUESTRA DE UNA PERSPECTIVA NARRATOLÓGICA

En lo que sigue trataré de responder a la pregunta ¿cuál es el modo de ser del relato?, pero ahora desde el horizonte de la teoría narrativa, el cual, en parte, se configura desde las dos perspectivas anteriormente analizadas. Para ello es necesario ubicar su diferencia, en la medida de lo posible, con respecto a otros modos de la escritura y del discurso, con el fin de destacar aquellos elementos que hacen de un texto un relato. Esta labor puede ser comprendida como el primer paso en la pregunta por el relato de ficción, es decir, la pregunta por éste implica marcar el relato y marcar también la ficción.

Marcar la ficción es de suyo un problema (que va de lo ontológico a lo literario) que, además, se presenta como ineludible, puesto que si se desea analizar el sentido del relato de ficción, es menester delimitar cómo y dónde se contiene el carácter ficcional de un relato. Como primer momento, sostengo la tesis de que no es solamente desde la estructura interna desde donde se puede ubicar lo “ficcional” en el relato o aquello que lo caracteriza como relato de “ficción”, pero la delimitación de la ficción no puede proceder tampoco y de manera exclusiva de una ontología que distinga sin más “real” de “ficcional” a partir del contenido del relato. En todo caso, podría tratarse de un problema que incuba tanto a la estructura interna del relato como a su relación con el mundo.

El punto de partida consiste en señalar los parámetros bajo los cuales decidimos que nos encontramos frente a un relato y, luego, frente a un relato de ficción. Es importante tener presente que el análisis intentará alejarse de un empirismo ingenuo que sostenga que hay una realidad dada, a la cual un relato se refiere o no.

Este estudio abordará dos perspectivas, por un lado aquella expuesta por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* y, por otro, la de Dorrit Cohn en *The Distinction of Fiction*. Ambas autoras se dan a la tarea, desde el horizonte de la teoría narrativa, de intentar delimitar relato, ficción y relato de ficción, por ello, de sus textos es posible extraer algunas categorías que serán de ayuda para pensar la relación mimética del relato de ficción con el mundo.

Pimentel parte de la narratología y de las distintas posturas que desde ésta han intentado definir el relato. Para nuestra autora es insuficiente la definición común de la narratología en tanto teoría de los textos narrativos; es necesario adentrarse tanto en la idea de texto como en la idea de narración, en ese sentido, la concepción de Gerald Prince en torno a la narratología

le es un útil punto de partida. El relato es “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal”.¹

Hay que preguntar ¿qué se entiende por representación, por acontecimiento, por real y por ficcional? Y más aún, ¿cuál es la concepción del tiempo adecuada cuando hablamos de relato? También es necesario ponderar cuál es el punto de vista más completo en torno a una definición de relato. ¿Aquel que pondera el análisis del contenido narrativo o aquel que pondera básicamente la dimensión formal de la enunciación en el relato?

Pimentel distingue la narratología de los estudios genéricos del relato, aquellos concernientes al género literario:

[...] un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que pueda asumir. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.²

El análisis de Pimentel no se sitúa en el nivel genérico, sino en el de las estructuras narrativas. Me interesa, pues, destacar en su estudio aquellas estructuras que, por un lado, definen al relato y, por otro, pueden tener un alcance ontológico que permita establecer la relación texto-mundo a partir de la mimesis.

Relato es “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador de un mundo de acción e interacción humanas cuyo referente puede ser real o ficcional”.³ Para explicar tal definición Pimentel comienza por distinguir entre mundo narrado y narrador.

Todo relato es promesa de generación de un mundo, sea visto “ficcional” o “realmente”, es promesa de constitución de un mundo, ¿qué mundo? El mundo de la acción humana, que, en última instancia, es referido por el relato como correlato extratextual. Pero lo significativo es que esa promesa de mundo se construye en la narración misma, es un evento de la narración, es su universo y en tanto éste evoca el mundo de la acción humana, se llama —en terminología de G. Genette— universo diegético:

[...] un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo, animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una “historia”. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado.⁴

¹ G. Prince, *Narratology*, citado por Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 8.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 8-9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

De este modo, lo que tenemos es, por un lado, un mundo narrado y por otro, un narrador, esto visto desde la perspectiva del modo de enunciación del relato. Pero considerando a tal relato como texto hay tres elementos que pueden configurar el universo narrativo: la historia, el discurso narrativo y el acto mismo de la narración. Veamos cómo Pimentel define cada uno de estos tres aspectos.

En lo relativo a la historia, también llamada por Pimentel “contenido narrativo”, podemos decir que lo esencial es que ésta está configurada por eventos o acontecimientos presentes en una dimensión espacio-temporal. Más allá del problema de si ese mundo diegético refiere en mayor o en menor medida a lo extratextual, lo importante aquí es que tenemos una “realidad”, ámbito de acción de los personajes, en el cual se interrelacionan con lugares, cosas...; interrelación que precisamente tiene lugar en ese mundo configurado por el relato.

En cuanto al segundo elemento, el texto narrativo, éste es el que consume en el relato la organización textual de la historia, le da forma.

El tercer elemento, el acto de la narración, lo que sucede es que posibilita un nexo entre el narrador, el universo diegético y el lector.

Con estos elementos podemos decir que Pimentel construye una idea tridimensional del relato en donde lo importante radica en que el mundo narrado se ve cruzado por la historia y donde el narrador es el punto por el que el acto de la narración tiene lugar.

Pimentel no deja de señalar con Genette que aunque estas tres dimensiones son definitorias y sustanciales, desde el punto de vista del relato de ficción, la dimensión del discurso narrativo es el objeto prioritario del análisis textual en materia de la narrativa literaria.

Una vez establecidos los elementos anteriores, Pimentel problematizará su función y constitución. Comienza precisamente con el narrador y señala que dentro del movimiento narrativo que postula hay un presupuesto fundamental: el relato es proyección de un mundo de acciones humanas sólo en la medida en que existe un narrador, en virtud de su mediación. De ahí que adquiera sentido la diferencia entre mundo narrado y narrador, siendo este último, en el caso del relato verbal, absolutamente necesario.

Pimentel convoca a Greimas en este punto y señala que el autor francés aborda la narratividad desde dos perspectivas, una es aquella que se refiere a estructuras semio-narrativas, vinculadas con las llamadas “estructuras de superficie” del discurso y las estructuras meramente discursivas, que comprenden justamente la instancia de la enunciación.

En todo relato —verbal— tenemos a alguien que da cuenta de algo, en este sentido el narrador no es accidental sino consustancial al relato. Ahora bien,

[...] la situación de enunciación del modo narrativo implica, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él [...] entre lo acontecido y el acto de narrar existe una distancia temporal necesaria [...] pues narrar presupone algo que narrar [...] Así, lo característico de un relato es esa dualidad peculiar del modo narrativo: mundo constituido o narrado/voz narrativa que al enunciarlo lo constituye.⁵

Esto es, el narrador es la mediación por la que el mundo narrado se instaura. Vayamos ahora al mundo narrado. En tanto que construcción de un mundo de acciones humanas, el relato incluye a su vez una temporalidad y un espacio de significación en el cual se presentan tanto fenómenos interiores como sentimientos y estados de ánimo inherentes a toda acción. En este sentido, el mundo narrado se da sobre un marco espacio-temporal en el que se desarrollan las acciones, pues toda acción se da en un horizonte espacio-temporal. Pimentel señala, siguiendo a Ricœur, que el tiempo de las acciones humanas se da de un modo narrativo.

El universo diegético del relato es, de hecho, la realidad en la que se dan las acciones, las de los personajes, realidad del relato, no necesariamente referida extratextualmente. Ahora bien, ese mundo se presenta como algo significado porque resulta del cruce de una historia y el discurso narrativo. A esto Pimentel le llama, junto con Genette, información narrativa y no representación, porque, según la autora, el lenguaje, entendido sólo desde el punto de vista verbal, no representa sino que significa, esto es, informa, transmite significados. Con esta afirmación quedaría claro que Pimentel se ciñe a las posturas “antirrepresentacionistas” o “antimiméticas” que discutiré más adelante.

Contar una historia no es lo mismo que representarla. En este sentido, la información narrativa es lo que nos habla de un mundo de acción humana y también es aquello que al referir el mundo narrado lo crea e instituye, genera o proyecta un universo diegético. Así, el relatar una acción humana se convierte en un carácter definitorio de la narratividad en la medida en que relatar una acción es significarla.

¿Qué hace que esas acciones signifiquen? Con Ricœur, Pimentel apunta que en el relato siempre es re-significado algo que en nuestro actuar está significado, pre-comprendemos acciones y más que eso, al mundo mismo, de modo tal que ya siempre estamos familiarizados con las acciones que presenta el relato. En otras palabras, el relato juega con nuestra competencia narrativa y pre-comprensión de la acción, a esto Ricœur le ha llamado, dentro de la estructura de la triple mimesis, “mimesis I”.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

Esas acciones significan porque el relato es un todo que significa, no se trata de eventos u ocurrencias aislados, promete una totalidad con una organización y una serie de interrelaciones, una "lógica" que puede ser comprendida; en última instancia siempre se presupone una trama, algo con sentido y orientación; el discurso es algo que se teje y configura sobre este presupuesto.

En todo esto, hemos visto que uno de los componentes fundamentales del relato es su dimensión espacio-temporal. Es necesario ubicar el sentido de esta dimensión. Pimentel analiza en primer lugar la dimensión espacial y posteriormente la temporal.

Significar y crear efectos de sentido es lo que hace un narrador; establece relaciones buscando crear redes significadas describiendo, con medios temporales, algo que no necesariamente implica temporalidad. Esto es necesario para significar el espacio diegético, esto es, espacializar es un rasgo de todo discurso, el narrador crea otro espacio, el espacio de la enunciación; más aún, en la medida en que la narración proyecta un mundo de acción, el espacio es el ámbito del aparecer de toda transformación narrativa. Cabe decir que, según Pimentel, este espacio no implica ningún "contrato de verosimilitud"⁶ ni implica referencialidad en el sentido ingenuo de la palabra, lo que importa en el relato es generar "la ilusión de un espacio"⁷, tal generación se realiza privilegiadamente bajo la forma discursiva de la descripción.

Habíamos señalado que otro de los elementos que marcan el relato, una vez explicada la categoría de mundo narrado, es su dimensión temporal. Lo primero que señala Pimentel a este respecto es que la temporalidad que erige al texto narrativo tiene un carácter dual, esto es, por un lado tenemos que:

[...] la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real [...] este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético o tiempo de la historia*. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un pseudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión no temporal sino textual a la que llamamos *tiempo del discurso*.⁸

⁶ Discrepo completamente con Pimentel en este punto. La generación del espacio implica un contrato de "verosimilitud"; de hecho, esta categoría es esencial para pensar la función mimética del relato. Regresaré sobre el problema de la "verosimilitud" en el segundo capítulo.

⁷ Debido a que la posición de la autora es "antirrepresentacionista" o "antimimética" no puede caracterizar el espacio diegético de otro modo más que como "ilusión". Pero, ¿cuál es el estatuto de la "ilusión"?

⁸ *Ibid.*, p. 42. En este punto se ve otra de las consecuencias de la posición antimimética: por un lado, sí habla de "imitación" de la temporalidad (¿en qué sentido el relato "imita"?), pero, por otro, la autora se permite el empleo de expresiones como "pseudotiempo". ¿Acaso no se deja escuchar en tal

En este sentido, es propio de la temporalidad narrativa una especie de sucesividad, unas relaciones temporales ordenadas; es posible una relación de consistencia entre el orden temporal de la historia y el del discurso, de modo tal que puede darse en la narración una coincidencia entre el orden de los acontecimientos y el orden de la historia. Sin embargo, tal coincidencia puede ser rota, hay relaciones de discordancia. En resumen, existen dos posibilidades de temporalidad presentes en el texto narrativo y que configuran el orden de sus acontecimientos. Esas posibilidades son: la disposición en el texto y la cronología diegética.

Además de esa dualidad, otra característica fundamental de la temporalidad narrativa es su duración. Esto es, los acontecimientos que suceden en el tiempo diegético son cuantificables, es decir, los sucesos de ficción se miden por "imitación" de las medidas del tiempo real. Pero el relato crea la "ilusión" de duración dada en la historia. La duración de los eventos diegéticos, sin embargo, depende del tiempo del discurso más que del tiempo diegético (tiempo de orden ficcional).

La dualidad temporal incluye otro elemento que es la posibilidad de la repetición, en la que se incluye la "frecuencia narrativa" que alude a cuántas veces sucede el acontecimiento, o bien a cuántas veces es relatado tal acontecimiento.

En las tres formas de estructura temporal del relato, las relaciones de concordancia refuerzan la tendencia del lector a asimilar ambos tiempos, a crear la "ilusión" de que los acontecimientos no se narran sino que "ocurren conforme leemos", mientras que las relaciones de discordancia evidencian el carácter "artificioso" del relato.

La cuestión de la temporalidad nos lleva a otro punto fundamental que marca el relato y, dicho sea de paso, la ficción misma: el personaje. En el relato de ficción, según Käte Hamburger, tenemos una especificidad que no logra ningún otro relato, la narración de una interioridad, de una psique, de una tercera persona que puede darse desde una tercera persona. Sobre este punto regresaré más adelante.

El personaje de ficción, siempre es, dice Pimentel, un efecto de sentido, pero un efecto que puede decirse desde su interioridad, desde su intimidad, desde su más profunda conciencia y aun desde su inconciencia. Incluso cuando los personajes representan y remiten a actos humanos, conllevan pensamientos, juicios, prejuicios, sentimientos concernientes a la "realidad", el despliegue de sentido que ellos constituyen funda precisamente una dimensión

expresión el eco platónico que califica la poesía como engaño, mentira, ilusión? Más allá de Platón, la influencia de Barthes es notoria. En el siguiente apartado discutiré la tesis de Barthes en relación con la "ilusión de tiempo" que genera el relato.

del relato de ficción; ahí tienen los personajes su historia, no más allá de esto. Su explicación se da en el espacio diegético y ahí despliegan su sentido, ya sea a través de sus propios discursos o de los del narrador.

Esto nos conecta con otro de los factores que marcan el relato de ficción: que en el mundo narrado encontramos siempre una perspectiva, es decir, una visión del mundo, una óptica, una demarcación, un punto de vista. En este tema Pimentel sigue la teoría de la focalización de Genette, la cual considera seminal en la medida en que permite distinguir entre la voz narrativa o voz que narra y la perspectiva desde la cual se narra, voz y perspectiva pueden coincidir o no, *e.g.*, la descripción de un lugar puede ser efectuada con la voz del narrador, es éste quien la dice, pero aquello que ve y a partir de lo cual describe puede no ser su perspectiva, sino la de un personaje, esto es, el narrador habla con su voz pero mira con los ojos del personaje.

Partiendo de Genette, pero tratando de ampliarlo, Pimentel divide la perspectiva narrativa en dos aspectos. El primero se refiere a la “descripción de sus articulaciones estructurales” y el segundo a una “orientación temática susceptible de ser analizada en *planos* que se proponen como sendos *puntos de vista* sobre el mundo.”⁹ En el primer aspecto opera el principio de selección y combinación de la información narrativa, es un filtro desde el que se realiza esta selección narrativa y por ello está también relacionado con la “*deixis de referencia*” a partir de la cual se estructura la información narrativa.

Pimentel retoma la teoría de W. Iser para señalar que las perspectivas que configuran y originan el relato son cuatro: la del narrador¹⁰, la de los personajes, la de la trama y la del lector. Cada una de estas perspectivas contiene a su vez perspectivas que no son sino posiciones frente al mundo, visiones del mundo o puntos de vista, los cuales, a su vez, se dividen en siete planos: espacio-temporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. Estas ópticas serían, sobre todo, la manifestación de perspectivas, su tematización. Pasemos ahora a otro de los factores que de acuerdo con el análisis de Pimentel nos sirven para marcar el relato, recordemos que la pregunta ¿qué es un relato?, es lo que guía este

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ Para Genette, la perspectiva del narrador se divide según tres códigos de focalización, la cual opera como un filtro en el que lo que se focaliza es el relato a partir del narrador: focalización cero (narrador omnisciente), focalización interna (se divide en fija: el narrador se focaliza en un personaje; variable: en varios personajes pero no todos; múltiple: en varios personajes alternativamente), focalización externa (el narrador no da a conocer la conciencia de ninguno de los personajes). A partir de esto, la narración puede ser consonante o disonante en diversos grados y según distintos planos, lo que se marca es el acuerdo o desacuerdo entre la perspectiva del narrador y la del (los) personaje(s).

apartado. Habíamos mencionado al narrador como uno de los factores que marca al relato. Veámoslo más de cerca.

Dentro de la naturaleza narrativa del relato tenemos un enunciador que normalmente se encarna en la figura del narrador principal. Si hay un enunciador, hay entonces un enunciado, que antes hemos señalado bajo el nombre de contenido narrativo cuyo despliegue constituye el universo diegético. En el relato ese universo se conoce a través del enunciador, más aún, éste edifica ese universo en el devenir mismo de su narración, narrar el mundo es construirlo. De hecho,

[...] conocemos la historia, ese mundo de acción humana construido por el relato, sólo a través de la mediación de un enunciador o narrador. Un relato [...] sólo se concibe en la medida en que *alguien* cuenta una *historia*, o serie de acontecimientos *a alguien*. Así, el criterio rector en la definición de relato propuesta en este estudio reside en su modo de enunciación y no en las estructuras semio-narrativas de su contenido. He de insistir entonces en que la figura del narrador no es algo optativo sino *constitutivo* del modo narrativo.¹¹

No abordaré aquí los elementos que constituyen al narrador ni los diferentes tipos de narrador y narración que genera, ya que basta en este análisis señalar que el narrador es uno de los elementos que marcan el relato y lo constituyen como tal.¹²

Para Pimentel la lectura, el acto de leer el relato es fundamental. La lectura no necesariamente es un elemento que define y marca el relato, pero sí es un componente básico que ayuda a reflexionar sobre el relato mismo: “la realidad de la literatura está en su *lectura*; no hay obra, y por tanto no hay significación sin lectura”.¹³

La lectura se da en un proceso, en una relación entre el texto y el lector. Ahora bien, si la lectura implica construir un mundo a partir del mundo que desenvuelve el texto, ello quiere decir que el relato siempre refiere, tiene una naturaleza referencial, esto es, implica un puente, un vínculo entre el mundo narrado y el mundo extratextual.¹⁴

En un texto hay señales que el narratorio interpreta, le remiten a lo que Eco llama “el mundo real” de la “enciclopedia del lector” y Barthes el “código cultural compartido”.¹⁵ Las

¹¹ Pimentel, *op. cit.*, p. 134.

¹² Recordemos que el narrador básicamente se define desde el nivel de involucramiento en la acción del mundo que narra, es decir, desde su función diegética. No nos ocuparemos de la relación que hay entre el modo de enunciación y la interferencia que éste tiene en el nivel narrativo, así como tampoco en el fenómeno de desfase temporal que puede haber entre la narración misma y los acontecimientos narrados.

¹³ Pimentel, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴ La lectura como proceso e interrelación la he ya analizado desde la propuesta de Iser. Más adelante abordaré el entrecruzamiento entre el mundo del texto y el del lector con Ricœur.

¹⁵ Las referencias son de Pimentel, *op. cit.*, p. 160.

estructuras narrativas de un relato contienen potencialmente “una especie de programa de lectura”, en palabras de Pimentel, en el que ubicamos a las figuras del narratario o a las del lector implícito o virtual. También las convenciones literarias suponen un horizonte de expectativas que se actualiza en la lectura. Existe un nivel de programación que Pimentel llama más abstracto o más virtual: aquel que se construye por las relaciones intertextuales, es decir, las relaciones que un texto establece con otro texto u otros textos¹⁶ y todo esto cuestiona la tesis de la autonomía del texto.

Detengo aquí la exposición del estudio de Pimentel, puesto que lo que me interesaba resaltar era, insisto, aquellos elementos que permitieran marcar al relato y la ficción y éstos han sido ya señalados en el siguiente sentido: la perspectiva narratológica que la autora presenta y desarrolla logra delinear una frontera en la que se inscribe el relato de ficción no a partir del “contenido narrativo”, sino desde su constitución interna, lo que genera que la marca más contundente para ubicar, desde este horizonte, el relato sea el binomio narrador-mundo narrado, esto quiere decir que una condición necesaria del relato es la presencia de un enunciador, aun cuando ese enunciador sólo sea una “existencia de papel”. En todo caso, sin la presencia de una subjetividad, o mejor aún, sin la construcción y re-presentación de una subjetividad en el relato no hay relato. Esto provoca que el mundo narrado sea por entero la construcción de un enunciador, de una subjetividad, y eso se sostiene a pesar de que Pimentel defiende una relación de precedencia entre la “historia” y el acto de enunciación, *i.e.*, que algo tiene que haber sucedido para que algo pueda ser relatado.¹⁷ Sin embargo, en la medida en que la historia es por entero representada por la mediación del enunciador o narrador¹⁸, ésta se convierte en un efecto de sentido que encuentra su origen (como *Ursprung*) en una subjetividad. De eso se concluye que el universo diegético sólo existe en tanto relatado.¹⁹

Estas consideraciones permiten marcar el relato, pero ¿qué pasa con la ficción? ¿Cuándo consideramos un relato como relato de ficción? ¿Cuál es el estatuto de la ficción? El estudio

¹⁶ La “intertextualidad” es una categoría de Genette que significa “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre”, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 8.

¹⁷ La aludida relación de precedencia entre la historia y el acto de enunciación es problemática en más de un sentido, puesto que no todo relato está relatado en pasado, también puede ser predictivo y en esa medida estar relatado en futuro. Si bien el pasado gramatical es una marca del relato de ficción no hay que perder de vista que esta condición puede no cumplirse.

¹⁸ La obligatoriedad del narrador sólo opera para el relato verbal, ya que en otro tipo de relatos, pictóricos por ejemplo, no hay narrador.

¹⁹ Y si, con Gadamer, la obra de arte es espejo del modo de ser del ser, ¿se seguiría desde aquí que el mundo, “lo que es”, la existencia, sólo existe en tanto relatado, aunque claro, no relatado por un enunciador tan identificable y delimitable como el narrador, sino, en todo caso, por un enunciador que es el “nosotros” y que es “más ser que conciencia”? Esta pregunta conduce hacia otra: ¿Cuál es la relación entre narrador y sujeto?

de Dorrit Cohn aborda directamente estos cuestionamientos, por ello me propongo ahora analizar su texto *The Distinction of Fiction* en el que la autora se da a la tarea de distinguir el relato de ficción de otros discursos narrativos, particularmente del relato histórico más allá de la distinción que hace Ricœur a partir de las pretensiones de verdad y del referente. Cohn defiende una “singularidad” del relato de ficción: “This study aims to show that fictional narrative is unique in its potential for crafting a self-enclosed universe ruled by formal patterns that are ruled out in all other orders of discourse.”²⁰

Es interesante observar cómo esta búsqueda de singularidad se enfoca en el universo autocontenido que puede crear el relato de ficción, *i.e.*, el mundo del texto, y los patrones formales, *i.e.*, las reglas de composición. Es interesante porque el esfuerzo de Cohn —frente a lo que ella llama las “prácticas posmodernas de borrar las fronteras”— no pasa por el referente, por la relación del texto con el mundo, como es el caso de Ricœur, sino que trata de marcar la distinción desde dentro del texto mismo, y asume, desde el primer momento, que tal singularidad, entendida como carácter único y diferenciación, existe.

Sin embargo, cuando Cohn se da a la tarea de delimitar el término “ficción”, comienza con una definición que se juega en el ámbito extratextual: “texto literario narrativo no referencial”.²¹ Por supuesto que la simple mención a la “no referencialidad” del texto implica su relación —si bien negada— con el mundo y además abre el cuestionamiento sobre el sentido y la referencia, ¿qué quiere decir que un texto tenga sentido y —pretendidamente— no tenga referente? Este nivel de argumentación no es el que interesa a la autora, aunque lo roce en más de una ocasión.

Una vez apuntado que la ficción hace alusión a lo no-referencial, Cohn comienza la acotación del término señalando que “ficción” no alude ni a toda la narrativa ni tampoco a lo falso o verdadero. Con esto Cohn pretende desligarse de una muy recurrida acepción, esto es, que “ficción” es equivalente a “falso”. Sin embargo, la autora considera que el problema de la equivalencia ficción-falsedad es un problema que tiene que ver casi exclusivamente con la novela, con lo que obvia que más bien se trata del estatuto de falsedad que históricamente ha tenido la literatura para la filosofía (por lo menos hasta el siglo XIX).

Menciono la breve historia de las acepciones que Cohn da del término “ficción” —historia que intenta abarcar la teoría literaria y la filosofía, aunque cuando menos con respecto a esta última la brevedad del análisis impide arrojar la más mínima luz sobre el tema— simplemente para señalar que la autora se distancia de las acepciones tradicionales porque no están

²⁰ Dorrit Cohn, “Preface”, en *The Distinction of Fiction*, p. vii.

²¹ Cohn, “Focus on Fiction”, en *op. cit.*, p. 1.

centradas en la narratividad y es desde ahí desde donde Cohn construirá su distinción del término “ficción”, pero sin que ficción sea el equivalente de toda narrativa. Cohn no comparte la tesis de algunos autores contemporáneos, particularmente H. White, según la cual hay una identidad entre narrativas históricas y ficcionales debido a que ambas presentan una trama, esto es, presentan una organización coherente de los eventos.

En ese sentido, aplaude la posición de Ricœur frente a White²², aunque su visión reduccionista de la propuesta de Ricœur le impide discutir a profundidad la idea de ficción del hermeneuta francés, en la medida en que considera que la dimensión temporal de la existencia es la única marca que Ricœur presenta para el relato de ficción: “Though, unlike Ricœur, I am not inclined to single out the temporal dimension of experience as the unique distinction of literary narrative”.²³ No me detengo por el momento en el análisis de la propuesta de Ricœur.

Ficción, para Cohn, remite exclusivamente a la narrativa no-referencial y define el término “narrativa” como “a series of statements that deal with a causally related sequence of events that concern human (or human-like) beings.”²⁴ A su modo de ver, esta caracterización de la narrativa excluye las pretensiones de verdad de otros tipos de discurso teórico, incluido el filosófico.

Esta distinción entre lenguaje narrativo y lenguaje teórico tiene más de una arista. El primer problema consiste en emplear un concepto tan difícil como el de “verdad” para establecer la distinción. ¿Cuál es la verdad o el modo de verdad que corresponde al discurso teórico, y en qué sentido sería distinto al que corresponde al discurso narrativo? La cuestión se aleja mucho de la obviedad, puesto que ni todos los discursos teóricos juegan con la misma idea de “verdad”, ni tampoco es seguro que el discurso narrativo no coincida con algunas ideas de “verdad” sostenidas por el discurso teórico (basta mencionar, como ejemplo, la idea de “verdad” de la hermenéutica gadameriana).

El segundo problema surge al dar por sentado que un discurso teórico no tiene como modo básico de presentación el lenguaje narrativo, basta nuevamente con dar unos ejemplos: *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, *La náusea* de Sartre o *Todos los hombres son mortales* de Beauvoir²⁵ o incluso la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, obra esta última que literalmente relata los avatares de la humanidad a lo largo de la historia. Todavía más, cuando

²² Para una discusión de la polémica White-Ricœur, Cf. M.R. Palazón, “Paul Ricœur y los problemas de la historia”, en González-Valerio, Rivara y Rivero (coords.), *Entre hermenéuticas*.

²³ Cohn, *loc. cit.*, p.9.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁵ ¿No sería muy aventurado afirmar que por su *forma* son relato de ficción, pero por su *contenido* son filosofía? ¿No podríamos también llamar “filosóficas” a muchas obras literarias? Otra vez aparece esta pregunta que acecha al pensamiento, ¿cuál es la diferencia entre filosofía y literatura?

la ciencia describe/explica un proceso o un acontecimiento, ¿no lo hace narrativamente? ¿Acaso no relata la ciencia la historia del *Big bang* encadenando secuencial y causalmente una serie de eventos? Apelar aquí a la presunta no-referencialidad del relato de ficción no ayuda en nada, porque igualmente el espíritu absoluto de Hegel y el *Big bang* carecen de referente en términos de constatación empírica. Por otra parte, sostener que en el relato de ficción el discurso teórico está siempre subordinado al lenguaje narrativo no necesariamente se cumple en el caso de la literatura del siglo XX.

Con esto quiero señalar que distinguir ficción y teoría, ya sea por la forma (narración vs discurso teórico) o por el contenido (la “verdad”) es un asunto que difícilmente se deja resolver poniendo fronteras tan rígidas. Por eso, aun cuando Cohn señala que el foco de la distinción de la ficción debe de ser la narratividad (incluso cuando la comparta con el relato histórico), más bien parece que el problema se centra en la no-referencialidad, esto es, en la pregunta por el referente, lo que implica finalmente preguntar por la relación que establece el texto con el mundo.

Sin embargo, esa relación no es objeto de análisis para la autora, por eso cuando regresa al tema de la no-referencialidad, después de haber señalado ciertas dificultades en la distinción explicación/narración, la define así: “it signifies that a work of fiction itself creates the world to which it refers by referring to it.”²⁶ La similitud de esta tesis con la de Gadamer es sorprendente, puesto que para éste la obra re-presenta un mundo re-presentándose a sí misma: auto re-presentación. La diferencia entre el argumento de Gadamer y el de Cohn radica en el grado de “ontologización” de la tesis, puesto que el primero trabaja la relación del texto con el mundo a partir de la auto re-presentación y la segunda omite tal relación al marcar la no-referencialidad. Pero más allá de tal relación, *i.e.*, de lo extratextual, me interesa señalar la coincidencia en la afirmación de la fundación de un mundo en y por el texto (en esta afirmación Heidegger también coincide). Si la obra es para Gadamer auto re-presentación y re-presentación de un mundo, preguntemos ahora con Cohn cómo crea el texto ese mundo al que se refiere refiriéndolo²⁷ y cómo la fundación de tal mundo se convierte en la distinción de la ficción.

La no-referencialidad se transmuta en una autorreferencialidad, pero no en un sentido fuerte ontológico, sino intratextualmente, esto es la obra refiere el mundo de la obra, pero para

²⁶ Cohn, *loc. cit.*, p. 13.

²⁷ Más o menos en el mismo sentido para Gadamer en el juego el cumplimiento de una tarea la re-presenta y si el texto tiene como tarea re-presentar un mundo, entonces el cumplimiento de la re-presentación es la re-presentación.

referirlo ha de construirlo. Por eso la obra puede ser entendida, en palabras de Gadamer, como una unidad cerrada de sentido.

El mundo del texto se convierte en referente de las acciones acontecidas en ese mundo, el cual deviene un "marco interno de referencia",²⁸ en la medida en que se convierte en el sitio que responde a la pregunta ¿dónde sucede la acción? De ese modo, Macondo es un referente real para Aureliano Buendía o, dicho de otro modo, Macondo es un referente real intradiegeticamente²⁹. ¿Es el mundo del texto solamente las coordenadas espaciotemporales donde se sitúa la acción y con eso basta para dilucidar su referencialidad intradiegetica y su no-referencialidad extratextual? "Mundo del texto" es un concepto más amplio que el recién enunciado y su referencialidad mucho más compleja, si bien Cohn reconoce que el mundo del texto sólo tiene sentido porque incluye *referencias* al mundo real, esto es, sólo puede constituirse como marco interno de referencia gracias a su dependencia con el mundo real, que quedaría señalado como el "marco externo". Con esto cruza la problemática de Ricoeur de la triple mimesis, que todavía no discutiré.

Lo que me importa señalar hasta aquí es el modo en que Cohn trata el problema de la ficción, de la demarcación del relato de ficción a partir del tema de la referencia, puesto que a pesar de que el intento de la autora no es explicar la ficción en su relación con el mundo, no puede eludirlo (aunque su tratamiento del tema sea tangencial), lo que conduce a la pregunta: ¿por qué para hablar de ficción es necesario recurrir a la referencia, aun cuando ésta sea negada? Parece, entonces, que la ficción no se deja pensar al margen de la mimesis,³⁰ porque la mimesis es precisamente esa categoría que da cuenta de la relación texto-mundo en la que se abre el problema de la referencia.

¿Qué significa este doble estatuto de la referencia en el análisis de Cohn? El señalamiento del "marco interno de referencia" puntualiza el desdoblamiento del texto entre la inmanencia y la

²⁸ Cohn toma la expresión de Benjamin Harshaw, "Fictionality and Fields of Reference", citado por Cohn, *loc. cit.*, p. 13-14.

²⁹ Este "marco interno de referencia" puede ser también comprendido desde Ingarden, quien señala que los juicios emitidos por los personajes con respecto al mundo de la obra son juicios que pueden ser calificados como verdaderos o falsos: "si un personaje representado pronuncia una oración como un juicio dirigido a otro personaje representado, entonces, si el personaje verdaderamente juzga y es sincero, esta oración sin duda es un juicio en el sentido estricto: pero, a la vez, es un juicio que es válido y puede ser verdadero solamente en el dominio del mundo representado y en relación con objetos de este mundo y, en fin, solamente para los personajes representados", Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 204.

³⁰ Cohn no emplea la categoría de "mimesis" porque se adhiere —a mi juicio, muy precipitadamente— a la descalificación del término que hace G. Genette derivada de una interpretación de Aristóteles por demás reduccionista. Cohn afirma, al ceñirse a la posición de Genette (que discutiré más adelante) que: "Aristotle strictly limited *poiesis* and *mimesis* to dramatic and narrative modes, decisively excluding poetry." Cohn, *loc. cit.*, p. 10.

trascendencia, y con ello la necesidad, si no de duplicar las categorías, al menos sí de pensarlas desde el desdoblamiento, de modo tal que, por un lado, hay una referencia interna y, por otro, externa (aunque negada), esto es, mimesis intradiegética³¹ y mimesis extratextual. Ahora bien, ¿de dónde surge la duplicidad de la mimesis? La mimesis puede ser pensada como esa categoría que aborda la relación entre el discurso y el mundo, de modo tal que es posible afirmar que el discurso es re-presentación del mundo (en sentido gadameriano), así, donde haya un discurso y un mundo es pertinente hablar de mimesis.

El relato de ficción abre un mundo —el universo diegético— que aparece como el sitio en el que se desarrolla la existencia de los personajes, y ese mundo es constantemente referido por tales personajes, o bien las acciones de esos personajes son situadas por el narrador en ese mundo que se constituye como el “marco interno de referencia”. Lo que se observa aquí es una relación entre un discurso³² y un mundo que se deja nombrar desde la mimesis: el discurso de un personaje y/o de un narrador refiere/re-presenta un mundo diegético. Desde ahí se puede entender la sentencia de Cohn según la cual la obra de ficción crea un mundo al referirlo.

Si el relato de ficción crea un mundo, siempre que nos enfrentamos a un relato nos enfrentamos también a la duplicidad de los mundos, mundo del texto y mundo de la praxis. El texto tomado como un todo es un discurso que se relaciona con el mundo de la praxis, a esto lo llamo mimesis extratextual y es en este nivel donde se ubica la no-referencialidad de Cohn. De ese modo, se presenta una referencialidad intradiegética (puesto que sólo tiene sentido al interior del mundo de la diégesis) y una no-referencialidad extratextual. ¿Cómo se relaciona la referencialidad con la no-referencialidad? La pregunta conduce hacia el entrecruzamiento del mundo del texto con el mundo del lector (el cual incluye el mundo de la praxis), aunque aquí retomaré sólo los puntos que Cohn menciona para pensarlo.

Por no-referencialidad la autora no entiende la ausencia absoluta de referencias al “mundo real”, como ella lo llama, puesto que la comprensión del texto depende de que éste señale

³¹ Empleo “intradiegético” en el siguiente sentido: no es mimesis intratextual porque no todo lo que aparece dentro del texto puede ser ubicado en el mundo del texto, entendido éste como coordenadas espaciotemporales en las que acaecen los sucesos, ya que el narrador es intratextual pero puede ser extradiegético, sin embargo, el mundo al que se refiere el narrador es un mundo diegético, por eso toda relación entre un discurso y un mundo configurado al interior del relato es una mimesis intradiegética. Aun cuando este mundo sea metadiegético es parte de una diégesis, se encuentra dentro del texto, del universo o universos generados por y en el texto, y no más allá de él (como es el caso del “mundo real”).

³² No empleo aquí el término “discurso” en la acepción de Benveniste, quien lo distingue de “historia”, sino en un sentido más amplio, como manifestación lingüística verbal articulada y organizada, de amplitud mayor a la de la frase y que dice algo sobre el mundo.

cosas que ya conocemos y que tienen un carácter extratextual: “internal frames of reference are by no means entirely independent of the actual world we know”.³³ La relación del texto con el mundo se establece a partir de la relación texto-lector, en la medida en que se apela a la comprensión.

¿Hasta qué punto el “mundo real” es tomado por Cohn como el “repertorio” (en terminología de Iser) el cual formaría parte del mundo del texto y cómo este “repertorio” influye en la comprensión del lector? Difícil señalarlo desde esta autora, pues no abunda más en el problema, al menos lo que deja ver es la necesidad de pensar el relato de ficción en relación con el mundo de la praxis y con el lector, problemática que Ricœur aborda de frente con la noción de triple mimesis.

Más allá de esto, Cohn proporciona dos puntos fundamentales para pensar la relación entre el relato y el “mundo real”: (a) El modo en que el primero refiere al segundo no implica necesariamente la precisión o exactitud, mejor dicho, la pretensión de exactitud³⁴ (puesto que lo dice “de otro modo”, como señala Gadamer), lo que se traduce en que la relación del texto con el mundo no es de imitación, sino de re-presentación transformadora, *i.e.*, mimética. (b) No refiere exclusivamente al mundo real, ya que también crea un mundo autónomo que no se mide con el mundo real.

No retomo otros dos puntos de distinción de Cohn por sus claros prejuicios positivistas: el relato de ficción no está sujeto a juicios de verdad o falsedad, como sí lo están otros discursos. Con esto Cohn no sólo excluye al relato de ficción del reino de la verdad (adhiriéndose, quizás sin saberlo, a la herencia del platonismo), sino que además asume una posición propia de la modernidad: la verdad se juega en la adecuación con el “mundo real” (verdad como *adaequatio rei et intellectus*). Remata esta distinción al puntualizar que el relato de ficción “no es verificable”, pero esta afirmación sólo encuentra su lugar dentro de un ingenuo empirismo.³⁵

Finalmente, el último punto de distinción de Cohn, derivado de Käte Hamburger, es por demás sugerente: sólo la ficción se permite representar la vida interior de los personajes. Y quizás este punto sea la distinción más fuerte: ningún texto ha llegado tan lejos en la

³³ Cohn, *loc. cit.*, p. 14.

³⁴ Desde este horizonte se revela como impertinente cualquier pregunta en el siguiente sentido: ¿Qué tan fiel es la representación de París en *Rayuela* o de Dublín en *Ulises*, están bien dispuestos los edificios y las calles?

³⁵ Estas consideraciones de Cohn parecen por momentos repetir las tesis de Ingarden.

representación del alma como el relato de ficción³⁶, y tal representación se lleva a cabo no tanto a partir de la expresión de sentimientos, como relatando una vida.

La empresa de relatar una vida hace, en este punto, que el relato de ficción se acerque mucho al relato histórico, sobre todo en el modo de la biografía y la autobiografía. Si bien el relato histórico tiende a centrarse en la narración de acontecimientos desde una perspectiva mucho más grupal o comunitaria que singular (a diferencia de la ficción, que tiende a realizar introspecciones en los pensamientos y sentimientos de los personajes), cuando se trata particularmente de una autobiografía parece que la única manera de distinguir entre historia y ficción sería, por un lado, los paratextos³⁷, y, por otro, el horizonte del lector, de modo tal que éste podría discernir (en el mejor de los casos) si lo allí relatado es histórico o ficcional.

Este problema con la frontera entre relato de ficción e histórico se presenta particularmente en la autobiografía, porque si la historiografía ha de pretender cierta “veracidad” en el relato, entonces no podría permitirse transgresiones del tipo “Napoleón *pensó* que...”, “Alejandro Magno *se sintió* decepcionado de...”. Este tipo de expresiones socavan la pretensión de verdad del relato histórico, ya que el lector bien podría preguntar ¿cómo sabe el historiador lo que Napoleón pensó?

Sin embargo, si el relato histórico excluyera la explicación de los motivos de las acciones (aun cuando ésta incluya ciertas transgresiones), devendría en una mera cronología de hechos. Más allá del papel que juega la imaginación e invención para poder construir explicaciones, causas, motivos..., en el relato histórico y cómo se engarza eso con las pretensiones de verdad del mismo, me interesa subrayar que son la ficción y la autobiografía las que se permiten emplear con toda libertad este movimiento hacia el interior de los personajes, y si la autobiografía histórica o ficcional sólo está legitimada para incursionar en el interior del yo, la ficción en tercera persona es la única que puede incursionar legítimamente (sin traicionar las

³⁶ Cf. Cohn, *loc. cit.*, p. 16, quien en este punto sigue a Hamburger en *Die Logik der Dichtung*. Con esta tesis también coinciden Ricœur y María Zambrano, para esta última la literatura es desvelamiento del alma, “luz de la sangre”, Cf. Zambrano, *La confesión: género literario*. Asimismo, la distinción de la ficción parecería hacer alusión al título de otro texto de Cohn: *Transparent Minds*; la ficción es la transparencia del espíritu, hace ver, deja ver.

³⁷ “Paratexto” como el segundo tipo de trascendencia textual según G. Genette, quien lo define en el siguiente sentido: “Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos...” Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 10.

reglas del juego, en sentido gadameriano) en el interior de una tercera persona³⁸, y esto constituye una clara frontera.

Pero, ¿qué pasa con la primera persona?, ¿cómo distinguir intratextualmente la autobiografía ficcional de la histórica? Más allá del problema de la frontera, esta cercanía da que pensar. Parece que el centro de la discusión se ubica en la “veracidad” de lo relatado, como si el centro de la ficción fuera su no-adecuación con el “mundo real” o su no necesaria y exacta adecuación, *i.e.*, la no-referencialidad, según Cohn. Mas esto despierta esta sospecha: señalar esto de la ficción, ¿no implicaría por contraposición un relato, o más extensamente, un discurso que sí se adecue con el “mundo real”?, ¿acaso no implica esto seguir manteniendo el “mundo real” como un secreto parámetro de adecuación frente al cual tiene que medirse todo discurso? Quizás ahora sea más evidente por qué Gadamer a lo largo de toda su argumentación evita el uso del término “ficción” (su contraparte implícita es lo “real”).

Quizás, más que el esfuerzo por demarcar y delimitar la frontera, valdría la pena repensar qué quiere decir que la propia vida pueda ser relatada *como si* se tratara de una novela en primera persona. Quizás valdría más la pena reparar en la configuración y construcción de sentido de la propia vida (y también de la vida comunitaria, de la tradición) a partir del relato que en el estatuto de “real” o “ficción”.

No obstante, regreso al planteamiento de Cohn. Una de las distinciones que señala es que la ficción puede relatar toda una vida en un corto periodo de tiempo, *e.g.*, la vida de la señora Dalloway es relatada en el transcurso de un día (un día del tiempo narrado).³⁹ Con esto se marca una clara distancia con respecto a una organización cronológica. Pero, primero, el relato histórico no se ciñe estrictamente a una cronología, ni en tercera persona ni como autobiografía, sino que incluye constantemente analepsis y prolepsis que le permiten tejer la explicación en términos de antecedentes y consecuentes. Y, segundo, los dos ejemplos de Cohn, *Ulises* y *La señora Dalloway*, pertenecen a la literatura experimental del siglo XX, y la literatura clásica tiende a realizar una organización mucho más cercana a la cronología (*e.g.*, relatar una vida del nacimiento a la muerte) incluso cuando comience *in medias res* (suele haber una analepsis que explique los antecedentes).

³⁸ “Epic fiction is the sole epistemological instance where the I-originary (or subjectivity) of a third person can be portrayed”, K. Hamburger, *The Logic of Literature*, p. 83, citada por Cohn, “Fictional versus Historical Lives”, en *op. cit.*, p. 24. En el mismo sentido, Cohn afirma que “fiction conveys the intimate subjective experiences of its characters, the here and now of their lives to which no real observer could ever accede in real life”, *loc. cit.*, p. 24.

³⁹ Cf. Cohn “Fictional versus Historical Lives”, en *op. cit.*

Así, aparece como una tentación adherirse sin más a la tesis de John Searle: "There is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction".⁴⁰ Y si no hay ninguna propiedad textual, ¿qué queda entonces?, ¿la irrealidad de lo relatado?, ¿recurrir sin más remedio a lo extratextual? Cohn se resiste a aceptar esta última opción, mas me parece que —parafraseo a Nelson Goodman— "cede resistiendo".

Para distinguir la autobiografía histórica de la ficcional, Cohn vuelve a emplear el término "referente", el cual implica una perspectiva extratextual, sólo que ahora no con respecto al mundo, sino con respecto al "yo" como fuente del discurso. Mientras una autobiografía histórica refiere el discurso a un yo "real" y a su pasado, *i.e.*, el discurso se atribuye al autor del texto, a quien lo firma, la autobiografía ficcional no refiere el discurso al autor, sino al narrador que el mismo texto crea. Así, en la autobiografía histórica sólo entran en juego un yo narrador/autor y un yo narrado, mientras en la ficción hay un autor, un yo narrador y un yo narrado. Esto sería claramente distinguible intratextualmente si el narrador de ficción lleva un nombre distinto del autor (como en *La pasión según G.H.* de Lispector), sin embargo, si el narrador nunca hace saber al lector su nombre (como en *Aurelia* de Nerval) o si coincide con el del autor (como en el caso de *En busca del tiempo perdido* de Proust⁴¹) el asunto se torna

⁴⁰ J. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", p. 325, citado por Cohn, *loc. cit.*, p. 20.

⁴¹ En el caso concreto de *En busca del tiempo perdido* la distinción en tanto que ficción no depende de evidencia extratextual, sino del modo en que el texto se configura (desde la inclusión de un relato en tercera persona, "Un amor de Swann", con un narrador que sabe lo que Swann pensaba y sentía, hasta la memoria que recuerda con inusitada precisión). El análisis de Cohn al respecto en "Proust's Generic Ambiguity" en *The Distinction...*, muestra la impresionante diferencia que emerge en la construcción del sentido del texto dependiendo de si éste se lee como autobiografía o como novela en primera persona.

Si se lee autobiográficamente, entonces se trata de una obra circular con un final feliz que sostiene una tesis romántica: la salvación por el arte, por la escritura (como sería conspicuamente el caso de Nerval: "diriger mon rêve éternel au lieu de le subir" y "j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron: Modulant tour à tour sour la lyre d'Orphée..."). Pero si se lee como novela, entonces abre un sentido posromántico centrado en el perspectivismo y la dispersión, incluso crítico frente a la estética romántica.

Coincido con Cohn cuando afirma, aunque en referencia a otro caso, que "To me these ambiguous texts indicate quite the contrary: namely, we cannot conceive of any given text as more or less fictional, more or less factual, but that we read it in one key or the other —that fiction, in short, is no matter of degree but of kind, in first- no less than in third-person form", *The Distinction...*, p. 35.

El ejemplo de *En busca...* muestra hasta qué punto la obra es el correlato del texto (en terminología de Ingarden) que se construye dependiendo del horizonte del lector (en terminología de Gadamer). La obra se construye con la lectura, el texto sólo es en su re-presentación. Me parece particularmente perturbador que no sólo atendiendo a este ejemplo, sino desde la teoría de Gadamer con respecto a la re-presentación y la temporalidad de la obra de arte, la identidad del texto *qua* texto se disuelva hasta permitir el surgimiento de dos obras que sostienen tesis contrarias como correlato del mismo texto. Para el problema de la identidad-diferencia, Cf. Gadamer, *La actualidad de lo bello*.

menos claro y parece depender de evidencia paratextual, extratextual o bien de una decisión (¿hasta qué punto arbitraria?) del lector.⁴²

Cohn sostiene, entonces, que la autobiografía es un género referencial (el discurso se atribuye a un "yo" que "realmente" existe o existió) y la ficción en primera persona es no-referencial (narrador y autor no coinciden): "what I take to be the essential token of fictionality in the first-person regime: the creation of an imaginary speaker".⁴³ A la creación de este hablante imaginario Cohn lo llama, siguiendo a Lejeune, un "pacto ficcional", el cual indica al lector que se trata de un relato de ficción.

Por supuesto que tal pacto puede ser violado intencionalmente como parte de los efectos de sentido del texto, haciendo difícil la decisión del lector, como en *Aurelia* o en *En busca del tiempo perdido*. Pero es cierto que toda vez que autor y narrador están distinguidos por sus nombres es posible afirmar sin evidencia extratextual que se trata de un relato de ficción, incluso en un caso extremo, cuando la vida que el narrador relata y la del autor sean idénticas. En todo caso, "the distance separating author and narrator in any given first-person novel is not a given and fixed quantity but a variable, subject to the reader's evaluation".⁴⁴

Esta conclusión con respecto a la primera persona no se sigue exactamente en el caso de la tercera, puesto que ahí es más fácil hacer depender la distinción de la ficción de marcas intratextuales que de la decisión del lector con respecto a la referencialidad o no-referencialidad.

El narrador de ficción sabe más de la vida interior del personaje que lo que cualquier persona podría saber, incluso puede saber más que el mismo personaje. El narrador de ficción observa la vida interior del otro con una claridad sólo verosímil dentro del reino de la ficción; quizás la vida interior nunca llega a ser tan clara, tan transparente, tan existente como dentro del relato.⁴⁵

El relato abre y desoculta (y con ello hace ser) aquello que de otro modo permanecería como lo oculto, lo no-manifiesto, lo no-dicho: la vida interior, la cual es esa constante penumbra, esa tiniebla palpitante (Zambrano) tanto para el yo como para el otro, que busca ser dicha, que

⁴² Habrá quien lea *Aurelia* buscando los trazos de la vida y del delirio de Nerval, incluso buscará si existió una tal Aurelia, y como no la encontrará, afirmará sin más, gracias a la evidencia extratextual, que Aurelia es Jenny Colon. Asimismo, habrá quien lea el texto como ficción y por ende como configuración de un mundo autónomo. Cada perspectiva hará emerger un sentido diferente del texto.

⁴³ Cohn, "Fictional versus Historical Lives", en *op. cit.*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵ ¿Qué dice esto acerca de la relación entre el relato y la existencia? ¿"Somos un diálogo" (Gadamer) o "somos un relato"?

anda en busca de la palabra que la nombre para ordenar el propio ser que a cada instante se nos desmorona (Gadamer).

La re-presentación de la vida interior es precisamente el modelo propuesto por Käte Hamburger en *Die Logik der Dichtung* como distintivo de la ficción, aunque por ficción la autora entiende sólo relato en tercera persona. Coincido con Cohn cuando señala la necesidad de ampliar tal consideración a la primera persona⁴⁶, y yo diría que también a la segunda persona. Esto es, lo fundamental en la re-presentación de la vida interior en el relato de ficción no es que el discurso hable sobre “yo/nosotros o nosotras”, “él o ella/ellos o ellas” o “tú/ustedes”, sino la configuración mimética de una vida interior que por llevarse a cabo como ficción goza de una libertad que la historia no puede permitirse si ha de ser coherente con sus pretensiones de verdad.

Esta libertad se puede entender como las reglas del juego gadameriano, las cuales, gracias a la conformación de la autonomía del espacio lúdico y a la teleología interna, posibilitan el “de otro modo”, una de cuyas manifestaciones más conspicuas consiste en la transformación de las reglas gramaticales, de modo tal que, como Cohn señala, sólo dentro de la ficción tiene sentido una frase como: “Mañana era Navidad”. No sólo tiene sentido, además no implica ninguna transgresión o violación, *i.e.*, es completamente coherente con las reglas impuestas al interior del propio juego, el cual permite distinguir entre la perspectiva del narrador (a ésta corresponde el “era”) y la del personaje (a ésta corresponde el “mañana”). Por ello, “Here language is ruled by different norms: norms indicating that the epistemological limitation of everyday life has been suspended.”⁴⁷ Gadamer y Cohn coinciden en esta ruptura de la cotidianidad por el arte, por la ficción.

Pero precisamente esta autonomía sintáctico-gramatical se deriva aquí a partir de la relación que se da entre el narrador y el personaje, esto es, lo que aparece en el relato de ficción es una relación entre un yo y un otro (aunque este otro sea también “yo”) que implica una suspensión del modo en que emerge la alteridad en la cotidianidad.

Esta posibilidad de traer-delante la vida interior constituiría, según Hamburger, la norma estructural que actúa como pivote de la ficción.⁴⁸ Coincido con esto (pero sin hacerlo

⁴⁶ Ampliarlo a la primera persona, aun cuando la tercera persona continúe siendo uno de los principales distintivos del relato de ficción, porque “Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d’autre que ce geste fatal par lequel l’écrivain montre du doigt le masque qu’il porte.”, Roland Barthes, “L’écriture du Roman”, en *Le degré zéro de l’écriture*, p. 33.

⁴⁷ Cohn, *loc. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Cf. Cohn, *loc. cit.*, p. 25. Por supuesto que el límite de tal condicionamiento son las novelas en focalización externa, donde el narrador no da a conocer la conciencia de los personajes. Quizás las pocas novelas escritas así den cuenta precisamente de este pivote.

exclusivo de la tercera persona), hasta el punto de elevar la autobiografía a ser un modo de ficción, porque lo relevante no es la supuesta “realidad” de un supuesto referente empírico⁴⁹, el “yo” que narra en la autobiografía es tan “imaginario” como el de la tercera persona, o, en todo caso, el de la tercera persona es tan “real” como el de la autobiografía, ya que “real” e “imaginario” rebasan el ámbito de la empiria.

Además de la no-referencialidad/referencialidad y la re-presentación de la vida interior es posible encontrar otros distintivos de la ficción según Cohn. En “Signposts of Fictionality” la autora presenta una triada de criterios desde la perspectiva narratológica.

El primer criterio corresponde a los dos niveles de análisis abiertos con el formalismo: “*fábula-sjuzhet*”, que Cohn empela como historia-discurso.⁵⁰ Esta distinción tiene que ver con los juegos de sentido que se crean al variar la relación entre historia y discurso, de modo tal que el discurso (o modo de relatar la historia) no se ciñe a la manera en como acontece la historia, eso es, no necesita contarla cronológicamente, sino que abre variaciones. De ese modo, el tiempo del discurso puede coincidir o no con el tiempo narrado. Es precisamente de este juego entre discurso y enunciado (discurso e historia) de donde Ricœur extrae la riqueza de la ficción para configurar el tiempo, en la medida en que no se limita ni se ve constreñida a seguir una cronología, *i.e.*, su tiempo no es únicamente el tiempo del calendario ni el tiempo del reloj.

Cohn señala acertadamente que la historiografía también juega con la distinción historia-discurso, en la medida en que no relata de modo exclusivamente cronológico también hay ahí variaciones con el tiempo. Si tanto para el relato de ficción como para el relato histórico lo acontecido no es necesariamente narrado en el orden cronológico en el que acontece, ¿cuál sería, desde aquí, la distinción entre relato de ficción e histórico? Para Cohn la respuesta no puede ir del lado de la gradación cuantitativa, esto es, que hay más variaciones con el tiempo en la ficción que en el relato histórico, por ello vuelve a incorporar el tema del “referente real” en el análisis, para concluir que en el relato de ficción hay un doble nivel: historia-discurso, mientras que en el relato histórico el nivel es triple: referente-historia-discurso. Tal conclusión de Cohn se sigue de la primera marca de la ficción como no-referencial.

⁴⁹ ¿Hasta dónde el relato del paciente dentro de la práctica psicoanalítica es un modo de ser de la ficción?, ¿no cae todo el juego del análisis en la dialéctica invención-descubrimiento?, ¿no se trata finalmente de la construcción-configuración de sentidos por y en el relato que crea la existencia desde ahí y que la hace ser “de otro modo”?

⁵⁰ Algunas otras formulaciones son: enunciación-enunciado (Ricœur), historia-relato (Genette), funciones y acciones-narración (Barthes). Cf. Cohn, “Signposts of Fictionality”, en *op. cit.*, p. 111. Para una explicación más amplia de la distinción historia-discurso, Cf. T. Todorov, “Las categorías del relato literario”, en R. Barthes, A.J. Greimas et al, *Análisis estructural del relato*.

Sin embargo, si retomamos el tema de la re-presentación de la vida interior de cara al problema del tiempo, es posible eludir el “referente real” como distinción. Los juegos con el tiempo que se presentan en la ficción no se limitan a la relación entre sucesos acontecidos y discurso —debido a que la ficción no se limita a re-presentar el mundo, sino también la vida interior— tendríamos entonces sucesos acontecidos en el mundo fenoménico de la diégesis, pensamientos y sentimientos acontecidos en el mundo interior de los personajes y del narrador y, finalmente, el discurso. Las variaciones con el tiempo se dan en el entrecruzamiento de estas tres instancias: tiempo fenoménico (tiempo de los fenómenos naturales, como el día y la noche, *i.e.*, tiempo cosmológico; tiempo del calendario y tiempo del reloj. Es en todos estos tiempos donde se mueve el relato histórico), tiempo existencial (el tiempo de la vida interior, que incluye tanto el tiempo de la memoria y de la anticipación, como la “temporalidad” heideggeriana. Sólo la ficción se mueve con y en este tiempo) y discurso. Esto quiere decir que el relato de ficción multiplica y hace estallar los tiempos en su interrelación, y eso a diferencia del relato histórico, puesto que la ficción entrecruza la “intratemporalidad” (o tiempo de la cotidianidad, de “los trabajos y los días”) con la temporalidad (o tiempo propio de la existencia) y eso lo logra al representar la vida interior de los personajes. Un clarísimo ejemplo de esto es *La señora Dalloway*, novela que presenta continuamente el entrecruzamiento del tiempo de la cotidianidad con el tiempo de la vida interior y a partir de tal entrecruzamiento genera los efectos de sentido.

En su análisis de *La señora Dalloway*, *En busca del tiempo perdido* y *La montaña mágica*, Ricœur ha mostrado magistralmente la configuración y refiguración del tiempo que se da en el juego de las tres instancias, un juego que sólo se presenta en el relato de ficción. De este modo, se conserva la distinción de Cohn del doble nivel historia-discurso sin tener que asumir una posición ontológica tan radical (y tan difícilmente sostenible) como la de la autora, cuando sin ningún reparo afirma sin más que para una novela: “its serial moments do not refer to, and can therefore not be selected from, an ontologically independent and temporally prior data base of disordered, meaningless happenings that it restructures into order and meaning.”⁵¹

Esta afirmación de Cohn revela conspicuamente la nula relación que la autora establece entre el relato y la vida, y me interesa remarcarla porque evidencia hasta qué punto llega su presuposición de no-referencialidad. Este punto implica que si la novela no trabaja con “datos” ontológicamente previos, entonces se trata de una creación *ex nihilo*. Si este es el

⁵¹ *Ibid.*, p. 114.

distintivo de la ficción, entonces el relato histórico trabaja con “datos” ordenados y con sentido. Cualquiera de las opciones hace sucumbir el argumento de la no-referencialidad, ¿basta señalar que el relato de ficción no refiere y es imaginario e ilusorio de cara a una “realidad”? Si continuáramos por el camino de este argumento, caeríamos rápidamente en una dicotomía metafísica que distingue realidad/ilusión, pero después de Hegel y de Nietzsche el pensar no se permite ya tal ingenuidad.

El siguiente criterio que Cohn expone es las situaciones narrativas, las cuales están muy relacionadas con lo que he llamado la re-presentación de la vida interior. Una situación narrativa en la que se dé a conocer la vida interior de un personaje pertenece al reino de la ficción.

Cohn empela la terminología de Genette para presentar este criterio, de modo tal que la focalización cero y la focalización interna marcarían una situación narrativa del relato de ficción, mientras que la focalización externa sería típica del relato histórico.

El tercer criterio es la relación narrador-autor. Para el relato de ficción narrador y autor son discernibles, mientras que el autor es o fue una persona “real”, el narrador sólo existe dentro del texto, condición que se cumple tanto para la novela en primera como en tercera persona. Así, la ficción crea un hablante imaginario cuya existencia es completamente intratextual.

En conclusión, el análisis de la propuesta de Cohn ha permitido evidenciar las dificultades que se presentan al tratar de marcar, delimitar y definir la “ficción”, puesto que éste es un problema ontológico que pide ser abordado desde una teoría que explicita los estatutos de “realidad” y “ficción”, o bien que explicita la imposibilidad de seguir manteniendo tales estatutos.

El intento de distinguir la “ficción” desde un aparato teórico que se inscribe sin lugar a dudas en los paradigmas modernos no puede sino repetir la historia de la metafísica que divide sin más “realidad” y “ficción”. Esto deja abierto el problema del estatuto de la “ficcionalidad”, aunque, hay que reconocer que el criterio de la representación de la vida interior de los personajes como marca de “ficción” es una de las propuestas más sugerentes, puesto que genera mucho pensamiento, el cual se ha expresado continuamente en las preguntas: ¿cuál es la relación entre el relato y la humana existencia? ¿Se puede hablar de una configuración, en términos de invención y descubrimiento, de la existencia por y en el relato? ¿Es, en este

sentido, el relato susceptible de ser elevado a “existenciario” en la medida en que quizás constituye un modo de estar en el mundo y se revela como una necesidad vital, existencial?⁵²

⁵² He de dejar las preguntas abiertas puesto que rebasan los límites impuestos a esta investigación. Esta propuesta, que he llamado, parafraseando a Heidegger, “analítica literaria de la existencia”, ha emergido como el residuo (susceptible de ser continuado) de este trabajo.

1.4. MUESTRA DE UNA PERSPECTIVA ESTRUCTURALISTA

¿Cuál es la estructura del relato? Esta pregunta guía el análisis de Roland Barthes en "Introducción al análisis estructural del relato". En lo que sigue discutiré el sentido y horizonte de tal pregunta, puesto que de eso depende la relación que Barthes establece (o niega) entre el relato y el mundo por mediación del concepto de mimesis. La discusión que obviaré es precisamente la de la estructura del relato, su explicación a partir de divisiones entre funciones y actantes, historia y discurso, estructura profunda y de superficie..., porque el problema que elude es la relación del texto con el mundo y su función mimética.

Barthes parte de una consideración fundamental: allí donde hay historia humana hay relatos, justo por esto el relato presume una universalidad y transhistoricidad. ¿Qué quiere decir esta universalidad del relato y su esencial vinculación con la cultura? ¿Por qué parece que no podemos estar sin relatos? ¿Es acaso una necesidad vital, existencial o es un modo de ser de lo humano, que podría, entonces, ser elevado a "existenciario"? El cuestionamiento de Barthes no cruza este nivel de reflexión, se limita a constatar la inevitable presencia del relato. Esta presencia constante provoca una multiplicidad y heterogeneidad de relatos que parece, de primera instancia, inabarcable para la mirada teórica y reflexiva.

Pero Barthes no se detiene ahí, en la constatación de la multiplicidad de relatos, sino que ha de intentar alcanzar la unidad en la multiplicidad, ejecución, pues, de un movimiento reduccionista que pretende reducir tal multiplicidad y heterogeneidad a una única estructura. Se trata de buscar la unidad, la identidad, aquello que hace que un ente sea lo que es, *i.e.*, su esencia, sobre la cual habrán de acontecer después toda suerte de variaciones. Alcanzar la esencia del relato, la protoforma, tal parece ser el intento del estructuralismo de Barthes y para lograrlo ha de deshacerse del principal obstáculo, ese mismo que la filosofía trató de eludir durante siglos: el devenir, la multiplicidad, la diferencia. Porque, ¿cómo alcanzar esa deseada unidad en medio del devenir que hace que todo se transforme volviéndolo plural, tan plural como inabarcable para la mirada teórica? La inmutabilidad parece garantizar la unidad y esto da al sistema estructuralista su tono: ahistórico, acrónico.

La estructura del relato se recubre de las características que la filosofía delineó para la esencia y el "mundo verdadero", y por ello arrastra los problemas señalados por las filosofías detractoras del racionalismo. Dentro del estructuralismo es claro el afán por dominar lo real, o, en este caso, el relato, desde una posición reduccionista, reduccionista porque reduce el relato a aquello que alcanza a aprehender mediante la definición, el concepto, la limitación, la

estructura... Reduccionista porque el relato ha de insertarse en los estrechos límites de una estructura que pretende dar cuenta de todo relato y esa estructura ha de ser —con la metáfora de Kant— una isla en medio de un mar tempestuoso.

La pregunta por la estructura del relato, además de estar impregnada de positivismo y cientificismo, parece repetir las preguntas por el *arché*, por la causa, por el fundamento. por el origen..., lo que obvia este preguntar es, para decirlo con Hegel, que la conciencia se da la vuelta sobre sí misma para encontrar ahí delante nada más que a ella misma, esto es, que sólo desde el horizonte de tal preguntar habrá una estructura fija, habrá una esencia y un fundamento, pues la pregunta se convierte en artifice de la respuesta.

Desde el estructuralismo, con toda su presuntuosa claridad que casi lo eleva al “prestigiado” estatuto de “ciencia”, la estructura parece existir y cobrar forma y al mismo tiempo parece que nada del relato escapa a su ojo ciclópeo y a su fino análisis.

Para las filosofías que piensan desde el horizonte de la muerte de Dios, el estructuralismo llega demasiado tarde, y tal demora le hace ceñirse a ciertas dicotomías metafísicas clásicas en la comprensión-explicación del arte, que precisamente no pueden dar cuenta de la experiencia del arte. En ese sentido, no es gratuita la afinidad del estructuralismo con la lógica filosófica ni con la lingüística: más que afinidad, punto de partida que implica la asunción de los presupuestos básicos de aquéllas, tanto ontológicos como epistémicos.

Por esto, cuando Barthes afirma la “identidad entre lenguaje y literatura”¹ aunque parecería coincidir plenamente con la hermenéutica, su distancia es contundente. Una frase que podría ser indistintamente atribuida a Barthes o a Gadamer, al estructuralismo o a la hermenéutica, lleva *in nuce* toda la diferencia que les separa: la comprensión del lenguaje, que ambas disciplinas emplean como modelo en su análisis de la literatura. Si para uno el lenguaje tiene que ver con el modo de ser del ser, para el otro tiene que ver con una estructura formal discernible mediante la investigación.

La diferencia hace conspicuas las afinidades. Una de ellas es justamente la del lenguaje como modelo en la comprensión del texto literario (acotadamente del relato), *i.e.*, que la pregunta por éste no se inscribe ya primordialmente dentro de una estética (en su acepción moderna), sino en la reflexión general sobre el lenguaje. De ese modo, la pregunta por el lenguaje —y su consiguiente respuesta— será el horizonte de la comprensión, lo que implica que el relato no será más comprendido de primera instancia como arte (dentro de la clasificación moderna de las bellas artes), sino como manifestación lingüística. Este cambio de horizonte tiene

¹ Cf. R. Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en R. Barthes, A.J. Greimas et. al., *Análisis estructural del relato*, p. 10.

consecuencias fundamentales, por ejemplo, la no inserción de las categorías clásicas de la estética, particularmente la de lo bello y el placer estético, y por supuesto —como sucede con Gadamer— la eliminación de la categoría de genio creador.

¿Qué quiere decir este giro que le otorga su marca al estructuralismo? Es posible prefigurar dos condiciones de emergencia de este giro. La primera tiene que ver con el alejamiento del subjetivismo estético. La segunda con algo que se podría llamar “desacralización” del arte. Con respecto a la primera: es claro que adoptar la perspectiva del lenguaje, desde la cual éste se piensa como estructura que rebasa al emisor y al receptor, permite aproximarse al relato más allá de la intención y disposición de cualquier subjetividad. Se trata entonces de pensar una manifestación lingüística como un complejo estructurado y organizado, con el fin de explicar los elementos que lo constituyen y las reglas de su organización. Tal explicación puede prescindir fácilmente del autor, que en tanto individuo existente no es uno de los elementos que configuran el relato.² De hecho, Barthes es un fuerte detractor de la interpretación del texto desde la supuesta intencionalidad del autor. La perspectiva del lenguaje tiene la clara virtud —como se ha visto con Gadamer— de permitir escapar de las trampas del subjetivismo estético, que determinan la obra desde la constitución de la subjetividad.

La segunda condición de emergencia se relaciona con la historia de la estética y su surgimiento como disciplina en la modernidad, así como con la clasificación de “bellas artes”. La antigüedad clásica no conocía distinción entre bellas artes e instrumentos, sino entre *poiésis* y *praxis*, cuando la modernidad quiso distinguirlos porque el arte había perdido su justificación inmediata con el nacimiento del sujeto, debió atribuir al arte alguna característica que lo hiciera ser radicalmente distinto del instrumento, dado que ambos comparten la característica del ser-algo-creado por nosotros, a diferencia del ente natural. Si instrumento y obra de arte son igualmente creaciones del ser humano y el arte debía ocupar un lugar más alto en la jerarquización de los entes, entonces había que atribuirle algo que de suyo otorgara un rango mayor, y si desde la antigüedad el Ser era bello, bueno y verdadero, pero la calidad moral y epistémica del arte había sido puesta en duda desde Platón, sólo quedaba la belleza, que desde entonces sería el distintivo del arte y lo único que posibilitaría su justificación y su autonomía.

Por supuesto que desde este horizonte la belleza natural tendría preeminencia sobre la artística —baste recordar a Kant— y ello hace del arte ontológicamente menos en comparación con la

² Para el análisis estructural: “*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*.” Barthes, *loc. cit.*, p. 26.

naturaleza, y prácticamente lo obliga a imitarla (ahí se inscribe el *ars imitatur naturam*), a imitar la belleza natural, ya sea por forma o por contenido.

Pero cuando ocurre, con Schiller y más contundentemente con Hegel, el giro hacia la belleza artística, cuando se gesta la muerte de Dios y cuando el romanticismo instaaura otras categorías estéticas para pensar el arte, como lo horroroso y lo grotesco aunado a la *beauté bizarre*, la consideración del arte como “bellas artes” comenzaba a perder terreno, sobre todo porque la onto-teo-logía en la que encontraba su base (al hacer depender al arte del ser y de la naturaleza), se transmutaba en una tardomodernidad de corte nihilista abierta desde un desfondamiento radical. Se hacía entonces insostenible sustentar en un concepto metafísico de belleza el distintivo del arte, aquello que el arte fuera tendría que serlo “desacralizadamente”, *i.e.*, más allá de la metafísica, el arte tendría que ser pensado por y desde sí mismo y no apuntalado en el Ser (en tanto que fundamento de todo lo existente).

Parecía que las categorías estéticas clásicas no podían dar más cuenta del arte (por eso Gadamer se da a la tarea de recuperarlas, previa resignificación). Desde aquí la pregunta por el arte no será más la pregunta por lo bello (la “actualidad de lo bello” que Gadamer defiende está muy lejos de la estética clásica), sino la pregunta por el arte mismo, la cual, sin embargo, será formulada desde un modelo más general, *e.g.*, el lenguaje.

El recorrido que Heidegger hace en “El origen de la obra de arte” da cuenta precisamente de estas transformaciones, ya que comienza preguntando por la cosa obra y su relación con el útil, *i.e.*, pregunta por la distinción del arte, pero elude en todo momento caracterizar la obra como bella, en vez de eso, la piensa desde el lenguaje y como lenguaje.

Ahora bien, la pregunta de Barthes por la estructura del relato se inscribe en este horizonte de “desacralización” del arte, que queda marcado como condición de emergencia de la identidad entre literatura y lenguaje. Empero, la teoría de Barthes no incorpora algunos momentos de dicho horizonte, y eso es lo que le da un cierto carácter de “tardío” al estructuralismo.

Queda aún por explicitar la relación de la literatura con el mundo y a partir de ahí con la verdad, pues es en ese punto donde Barthes se cifie a los postulados metafísicos.

La relación del relato con el mundo escapa del análisis de Barthes intencionadamente, ya que la estructura ha de ser definida en términos estrictamente inmanentes; se trata de una unidad cerrada con una organización interna. El corte relato-mundo es meramente metodológico, puesto que es imposible dar cuenta del sentido del relato si se hace una *epoché* total del mundo:

[...] el código «narracional» sea el último nivel que pueda alcanzar nuestro análisis sin correr el riesgo de salirse del objeto-relato, es decir, sin transgredir

la regla de inmanencia que está en su base. La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia³

¿Dónde encuentra su justificación la “regla de inmanencia”⁴? ¿Se trata solamente de un principio metodológico sustentado en el proceder de la lingüística estructural? ¿Qué se gana al hacer caso omiso del mundo? Lo primero que se gana es alejarse del problema de la imitación y, con él, del de la degradación ontológica. Lo segundo es una mayor aproximación a la identidad y unidad del relato, puesto que incluir el problema de la relación del relato con el mundo implica la inclusión simultánea de temas que rebasan el objetivo de alcanzar la identidad, por ejemplo, la asunción explícita o implícita de una determinada ontología que aclare una cierta idea de mundo y/o de realidad.

Si el relato, como el arte, ha de ser explicado desde sí mismo, entonces parece innecesario pensar cómo trata éste con lo real o qué lugar ocupa entre el resto de los entes. Parece innecesario y sin embargo no lo es, puesto que el relato sólo puede ser pensado al margen del mundo desde una abstracción teórica, esa misma que separó al sujeto del mundo y luego intentó unirlos durante siglos. Si la pregunta que guía el análisis de Barthes es la estructura del relato, parecería entonces que basta con descifrar los elementos constitutivos, esos que pueden ser identificados y delimitados y validados más allá de cualquier circunstancia y presumir una universalidad difícilmente alcanzable desde una perspectiva trascendente (con respecto al relato) que incluya el mundo, porque la inclusión del mundo parecería dar cuenta del contenido y la pretensión de universalidad se lleva mejor con un análisis formal que con uno material. Pero la relación relato-mundo no necesariamente conduce hacia un análisis material, sino que puede ser estrictamente ontológico, en eso consiste la perspectiva de Gadamer, y desde ahí se puede defender una universalidad, aunque muy distinta de la defendida por los análisis formales, como los de los kantismos y neokantismos.

¿Por qué entonces la regla de inmanencia? ¿Para no tomar una posición que comprometa ontológicamente el análisis, el cual *debe* detenerse en el discurso? Puede ser, pero Barthes no se detiene ahí, en la clausura del discurso al margen del referente, ese que, en sus palabras,

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ La regla de inmanencia es fundamental en la teoría estructuralista, como lo reconoce Ricœur: “una estructura puede definirse como el conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades. La inmanencia de las relaciones, es decir, la indiferencia del sistema a la realidad extralingüística, es un corolario importante de la regla de cierre que caracteriza una estructura”, *Tiempo y narración II*, p. 421.

corresponde a “otra semiótica”. Barthes cruza la frontera, que él mismo ha impuesto, en dos ocasiones: cuando habla del tiempo y cuando habla de la mimesis

El análisis del tiempo incluye una distinción entre “cronología” y “lógica”. La sucesión cronológica de las acciones no se identifica con su concatenación lógica y causal, *i.e.*, “uno después de otro” no es lo mismo que “uno a causa de otro”. El relato rebasa la mera cronología, no basta con disponer los hechos sucesivamente, sino que hay que organizarlos lógicamente, por ello el análisis “descronologiza” y “relogiciza”: “la tarea consiste en llegar a dar una descripción estructural de la ilusión cronológica”.⁵ Se trata de una ilusión porque en el relato “el tiempo no existe”, la supuesta temporalidad es un sistema, un modelo de organización. Con esto Barthes asume que aquello que sea el tiempo sí existe en la realidad (pertenece al referente), a diferencia del relato, que queda marcado negativamente, como “ilusión”, y simultáneamente asumiría que lo cronológico es propio de lo real y lo lógico es propio del discurso. Pero Barthes ni se detiene en explicar qué sería el tiempo ni tampoco cómo se separa la cronología de la lógica (veladamente parecería decir que se da una cronología sin lógica, un tiempo sin orden —más allá del cronológico— ni organización).

Por otra parte, como señala Ricœur, la separación entre tiempo y ficción le impide al estructuralismo dar cuenta de la incidencia del texto en el mundo de la praxis y supedita en demasía la “inteligencia narrativa” a la “semiótica narrativa”. Asimismo, la separación tiene un importante corolario para el análisis, Barthes se propone “eliminar la dimensión cronológica de la narración en favor de su estructura lógica. Lo hará subordinando cualquier aspecto sintagmático, por lo tanto, temporal, de la narración al aspecto paradigmático, es decir,acrónico, correspondiente.”⁶ Además de lo problemática que resulta tal subordinación (que, por más que se intente, nunca llega a ser total, como apunta Ricœur en su análisis de Greimas⁷), lo que me ha importado señalar es el cruce de la frontera de la inmanencia, el cual también se lleva a cabo al incorporar el tema de la mimesis.

Si Barthes afirma que en el relato el tiempo no existe, es lógico presuponer que la afirmación se extiende a todo lo “real”, de modo tal que se niegue una relación o función mimética. Así como la temporalidad del relato tiene que ver más con un modelo organizativo capaz de romper la mera sucesión, que con la experiencia del tiempo vivido, con el tiempo cosmológico o con el tiempo del calendario, así también el relato tendrá que ver más con el lenguaje (o, más exactamente, con el código de la lengua) que con la realidad. Esto quiere

⁵ Barthes, *loc. cit.*, p. 18.

⁶ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 424.

⁷ Cf. Ricœur, *loc. cit.*, p. 444 ss.

decir que se trata mucho más de una relación relato-lenguaje que de una relación relato-realidad.

El relato aparece como una instancia que puede ser pensada como un juego combinatorio de los elementos del código o de los códigos: el de la lengua y el del relato. Para que el juego combinatorio pueda darse tienen que estar dados los elementos que habrán de ser organizados en una nueva combinación. Esta posición del estructuralismo de Barthes tiene la virtud de permitir al análisis escapar de la discusión con respecto a la imitación y de juzgar todo el relato y todo su modo de ser a partir del modo en que se da la imitación, esto es, tal posición permite pensar el relato al margen de lo real y dentro de un terreno exclusivamente lingüístico.

Desde cierta perspectiva, esto podría parecer un evidente “progreso” que se libra del atolladero del *topos* de la imitación y sus problemas como la (supuesta) fidelidad o el qué de la imitación (la forma, el contenido, la esencia...), para que una vez superado tal planteamiento, el análisis pueda posarse en un terreno más seguro, el de la lingüística.

Las diatribas de Barthes contra la mimesis encuentran su lugar en este horizonte, sin embargo, en su afán por pensar el relato sólo desde el lenguaje, realiza una interpretación facilista de la mimesis que le permite alcanzar su objetivo. Tal interpretación se basa en una lectura demasiado literal de la mimesis como imitación y este último concepto está reducido a su acepción moderna que lo entiende como mera copia o duplicación. De ese modo, Barthes se opone tajantemente a las “pretensiones del realismo” dentro del relato que serían algo así como la apariencia de realidad, ya que no se trataría de copiar lo real, sino de combinar los elementos de los códigos.

El relato no es lo que es por copiar, sino por combinar, aunque lo que el argumento obvia es que tal combinación o el modo como se ejecuta depende o históricamente ha dependido de las “pretensiones de realismo”, *i.e.*, de la verosimilitud, y aquello que parece y aparece como lo verosímil se ha transformado históricamente atendiendo al cambio de las visiones del mundo, lo que genera un cambio en las posibilidades de combinación.

Supongamos que el relato, su estructura, es una serie de elementos combinados e integrados a partir de los códigos, pero también a partir de cierta libertad con respecto a éstos. Luego, la organización y disposición no sucesiva sino lógica al interior del relato, que Barthes explica por la relación relato-lenguaje, no puede eliminar por entero la relación relato-realidad, porque la regla de combinación escapa a cualquier análisis y escapa al postulado de la inmanencia. Escapa incluso a la pretensión de ser constituida rígidamente, porque la manera en que se ejecutan la combinación y la integración es siempre contingente y no necesario, es

una posibilidad entre otras muchas cuya ejecución atiende a la *phrónesis*, al *sensus communis*, a una visión del mundo, a una tradición..., y se mide con la pretensión de verosimilitud, la cual se liga inexorablemente con un determinado modelo o modelos de realidad. Quizás a partir de esto se pueda afirmar que el relato no surge del lenguaje (como códigos), sino de la humana existencia y a ella estará vinculado indefectiblemente.

Pero para Barthes el relato no es mimesis, sino estructura:

Así, en todo relato, la imitación es contingente; la función del relato no es la de «representarse», sino el montar un espectáculo que nos sea aún muy enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple⁸

Una vez más el autor separa precipitadamente lo “natural” de lo “lógico”. Si no hay mimesis, orden mimético, es porque la sucesión “natural” no se da como en el relato, *i.e.*, ordenada y combinada según una lógica, pero Barthes asume que la realidad se da al margen de la ordenación y la organización y aquí rebasa la frontera de la inmanencia, aunque para regresar a ella. Esto es, las rápidas consideraciones con respecto a la realidad, que están hechas como antítesis del relato, tienen la función de separar al relato del mundo, de la realidad que no es más que una secuencia y “una secuencia es esencialmente un todo en cuyo seno nada se repite”.⁹ No es necesario comentar el supuesto de linealidad detrás de la afirmación.

Barthes es contundente en la separación relato-mundo para hacer del relato algo meramente inmanente cuyo único referente es el lenguaje, pero no el lenguaje en sentido ontológico, sino lingüístico. Con Barthes, el relato no se trata más que de un juego de palabras y de sentidos:

El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos el leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: «lo que sucede» en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada; «lo que pasa», es sólo lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado.¹⁰

Y sin embargo el relato hace ver, es una visión del mundo y en él sucede algo; sucede tanto la transformación del mundo por y en el texto como la del lector, porque el relato no es sólo lenguaje que se da la vuelta sobre sí mismo, sino que el relato es mimesis, su función no es exclusivamente lingüística, es también mimética, y esto no lo ve Barthes.

⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ *Idem.*

Al ser reduccionista la posición de Barthes con respecto a la mimesis, no sorprende que apunte: “G. Genette tiene razón al reducir la *mimesis* a los fragmentos de diálogo referidos”.¹¹ La versión de la mimesis de Barthes se apoya en la de Genette, es pues, tiempo de analizarla. Cuando Gérard Genette se da a la tarea de delimitar las fronteras del relato en “Frontières du récit” se enfrenta a la categoría de mimesis desde Platón y Aristóteles. El análisis que lleva a cabo de la mimesis lo hace descartar la categoría y suplantarla por la de diégesis. Si bien la fundación de la categoría de diégesis es del todo pertinente para la narratología, como se ha visto en el estudio de Pimentel¹², la comprensión de Genette de la mimesis es en más de un sentido cuestionable, lo que hace también cuestionable la desaparición de esta categoría en la narratología.

Desde el primer momento sorprende la reducción que hace Genette de la mimesis, sobre todo al ser esta categoría de tan amplio alcance en el pensamiento griego, puesto que se hace presente en el ámbito ontológico, ético, epistémico y poético, y esto implica que pensar la mimesis fuera del contexto filosófico en el que se inserta, es de entrada un acercamiento impropio que genera más de una confusión, *e.g.*, señalar la identidad semántica del concepto en Platón y Aristóteles. Obviar el contexto filosófico al momento de tratar una categoría filosófica —que sólo derivadamente es una categoría poética— genera la multiplicidad de imprecisiones en las que continuamente incurre Genette.

El uso que hacen Platón y Aristóteles de la mimesis para explicar la poesía es radicalmente distinto, ya que en Platón tiene una carga que es ontológicamente negativa del todo ausente en Aristóteles. Lo primero que es indispensable señalar es que en Platón y Aristóteles mimesis es un concepto amplio que abarca toda poesía y que la explica en su relación con lo real¹³ y sólo

¹¹ *Ibid.*, p. 38, nota 74.

¹² *Vid. supra*, “Muestra de una perspectiva narratológica”.

¹³ Presento a continuación algunos momentos en Platón y Aristóteles donde hacen un uso extensivo de la mimesis tanto en sentido ontológico, como incluyendo distintas manifestaciones artísticas, con el fin de hacer conspicuas las amplias acepciones del término, las cuales están completamente desaparecidas en la discusión de Genette.

Platón.

República. 373b. “toda clase de cazadores y de imitadores, tanto los que se ocupan de figuras y colores cuanto los ocupados en la música; los poetas y sus auxiliares, tales como los rapsodas, los actores, los bailarines y los empresarios; y los artesanos fabricantes de toda variedad de artículos”

República. 598b: “En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen”.

Fedro. 250b: “De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo”

Cratilo. 430b: “¿Luego convienes conmigo en que el nombre es una imitación de la cosa? [...] ¿Entonces también admites que las pinturas son, de una forma distinta, imitaciones de ciertos objetos?”

Critias 107b: “Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso una imitación y representación”

posteriormente es un concepto limitado que explica la poesía según represente dramática o narrativamente.

Esta segunda acepción es la que interesa a Genette, sin embargo, no sólo omite que está directamente ligada con la primera, además el autor francés toma esta segunda acepción como definitoria de toda poesía y a partir de ahí deriva conclusiones del todo insostenibles.

Genette, preocupado por el estatuto “imitativo” de la poesía, distingue, de la mano de Platón, la mimesis como simple imitación, de la diégesis, la cual implicaría una transformación de lo representado. Si la mimesis es simple imitación, entonces se trata de una repetición y no de una representación, y lo único que puede ser mimetizado por el lenguaje verbal es una realidad verbal, esto es, un discurso. De ese modo, lo dramático sería “más imitativo” que lo narrativo, en la medida en que no hay variación ni transformación, porque la imitación directa: “elle n’est pas à proprement parler représentative, puisqu’elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif”.¹⁴

Genette concluye que al presentar el discurso directo del personaje (y en eso consistiría la mimesis) “le travail de la représentation est nul”¹⁵. Hasta aquí la plétora de categorías que emplea el autor francés es dudosa, puesto que distingue “imitación”, “representación” y “reproducción”; “imitación” y “reproducción” caerían en el campo semántico de la mimesis y “representación” en el de la diégesis.

Otros ejemplos en: *República*, 596d-598c, *República*, 401b, *Sofista*, 234b, *Timeo*, 29b-c, *Leyes*, 2.668b-c, 7.817b, 10.897d-e.

Aristóteles.

Poética. 1.1447a15: “La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditiámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— reproducciones por imitación”.

Poética. 3.1448a20: “Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la manera de reproducir imitativamente cada uno de los objetos. Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representado a los imitados cual actores y gerentes de todo”.

Poética. 8.1451a30: “como en los demás casos de reproducción por imitación”.

Retórica. 1.11, 1371b4-10: “lo que constituye una imitación, como la escritura, la escultura, la poesía, y todo lo que está bien imitado, incluso en el caso de que el objeto de la imitación no fuese placentero”

Política. 1340a30-40: “Y ocurre que en las demás sensaciones no hay imitación ninguna de los estados morales, por ejemplo en las del tacto y el gusto, pero en las de la vista la imitación es ligera. Hay, en efecto, figuras con tales efectos, pero en escasa medida, y no todos participan de tal sensación; además, no son imitaciones de los caracteres, sino que las figuras y colores presentes son más bien signos de esos caracteres, y estos signos son expresión corporal de las pasiones. [...] En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter y esto es evidente”

Otros usos de “mimesis” en diferentes contextos se encuentran en los siguientes ejemplos: *Metafísica*, A,6, 987b11-14, *Metafísica*, A,6, 988a7, *Política*, 1261b3, *Ética nicomaquea*, 3.7, 1115b32.

¹⁴ G. Genette, “Frontières du récit”, en *Figures II*, p. 53.

¹⁵ *Idem*.

Es claro que la discusión de fondo con estas categorías no es la relación dramático/narrativo, sino el estatuto “imitativo” de la poesía, del que Genette se asume como detractor al citar, por ejemplo, la siguiente frase que sintetiza su posición: “Le mot *chien*, dit William James, ne mord pas.”¹⁶ Y me parece que tal es la discusión de fondo, puesto que “diégesis” tendrá en este texto una acepción más amplia que cuando la emplea para nombrar el “universo diegético”. Pero antes de analizar la extensión de “diégesis”, veamos la reducción de “mimesis”.

¿La mimesis no es representación sino imitación? Difícil hacer esta traducción moderna del concepto griego. Mimesis es las dos cosas dependiendo del periodo en el que se inserte. La traducción latina de mimesis es “imitatio” y de ahí se sigue para las lenguas modernas “imitación”, “imitation” y “Nachahmung”¹⁷. La primera acepción de estas categorías está muy lejos de su significación contemporánea, que implica una simple reproducción. El concepto de “imitación” tiene una valoración negativa para la estética contemporánea, pero es importante recordar que esto se debe a la pérdida de sentidos que ha sufrido el concepto. Cuando los latinos traducen la “mimesis” de la *Poética* de Aristóteles por “imitatio”, no requerían hacer una amplia justificación del término, como lo hace García Bacca al traducir la mimesis por “reproducción imitativa”.¹⁸

Cuando el *topos* de la *Ars imitatur naturam* es severamente cuestionado durante el romanticismo¹⁹, la “imitación” comienza a ceder paso a la “representación”, por ejemplo, en Hegel, quien habla ya no de la imitación-*Nachahmung* de la naturaleza, sino de la representación-*Darstellung*.²⁰ Pero este cambio de conceptos no tiene tanto que ver con la

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Del siglo XV al XVIII “imitación” y “representación” eran términos intercambiables. De hecho, la teoría del arte como imitación de la naturaleza constituyó “the core of neoclassical thinking from the sixteenth to the eighteenth century, and then to have been the main target of new, explicitly antimimetic models of art that arose in the second half of the eighteenth century and during the period of romanticism.” (S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, p. 351).

¹⁸ Cf. J.D. García Bacca “Introducción a la *Poética*”, en Aristóteles, *Poética*.

¹⁹ El romanticismo es claramente heredero de la estética kantiana, la cual permite el rompimiento con la tradición anterior al postular un juicio de gusto puro y desinteresado. Esto, sin embargo, no significa que la *Crítica del juicio* se aparte del *topos* del arte como imitación de la naturaleza, es preciso recordar que la caracterización del juicio de gusto puro no se deja conciliar tan fácilmente con la definición de arte de Kant como representación de ideas estéticas, definición que se inserta claramente en la tradición de la imitación de la naturaleza: “Kant not only admits the involvement of concepts in the experience of those arts but treats them in a way that falls within the terms of mimeticist tradition: that is, as fundamentally representational and embodying a relationship to natural appearances that Kant dubs the production of a ‘second nature’, a formulation that echoes the old motif of the artistic ‘imitation of nature.’” (S. Halliwell, *op. cit.*, p. 10)

²⁰ “Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre *Darstellung* den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt”, Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 27 (las cursivas son mías).

idea de fondo (en más de un sentido las tesis románticas pueden ser comprendidas desde la “mimesis de la naturaleza”), como con el desgaste del término “imitación” que llega a significar casi exclusivamente “copia” de los motivos naturales y del arte clásico, como tan acertadamente apunta Stephen Halliwell en su texto *The Aesthetics of Mimesis*. En ese sentido, la intención del arte contemporáneo de pertenecer a una era “posmimética” es más un problema de comprensión filosófica-estética de los términos “mimesis”, “imitación”, “reproducción” y “representación” que el surgimiento de una “nueva era” del arte como se deja leer la tesis de Arthur Danto: “Después del fin del arte”.²¹

La mimesis griega difícilmente se deja apresar en los conceptos contemporáneos de “copia” e “imitación”. El giro de Genette al pasar de la “imitación” a la “representación”, que consuma en la frase: “*Mimésis, c’est diégésis*”²², repite el movimiento de los románticos, y esto se hace también claro cuando el francés anuncia que se propone: “contester la théorie même de l’imitation, qui conçoit la fiction poétique comme un simulacre de réalité”.²³

Ahora bien, cuando Genette afirma que mimesis es diégesis, coincide con autores contemporáneos como Gadamer y Ricœur, puesto que la frase implicaría que no hay presentaciones directas dentro del relato, no hay una transposición directa de la realidad, sino una transformación, *i.e.*, una re-presentación y configuración, aunque, a diferencia de Genette, estos hermeneutas puntualizan la relación del texto con el mundo, justo como sucede con la mimesis aristotélica.

Un último punto a discutir es la extraña limitación que hace Genette de la mimesis al sostener que: “Platon et Aristote aient préalablement et implicitement réduit le champ de la littérature au domaine particulier de la littérature représentative: *poiésis* \approx *mimésis*.”²⁴ Con esto Genette afirma que mimesis no es un concepto aplicable a la poesía lírica, satírica y didáctica y que éstas no pertenecerían al campo de la literatura. Pero, primero, *poiésis* en este contexto no es *poietes*, *i.e.*, no es poesía sino creación (*poiésis* como una acción que a diferencia de la praxis produce algo distinto del agente). Segundo, no existe un concepto tal como el de “literatura” en los griegos. Tercero, la poesía lírica, satírica, didáctica, dramática y épica son artes

²¹ Cf. A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, donde el autor señala que la mimesis es un término definitorio de la obra de arte que sólo aplica para un periodo histórico ya rebasado. En ese sentido, divide la historia del arte en una era de la imitación, una era de la ideología y una era posthistórica (que correspondería a la segunda mitad del siglo XX). No obstante, Danto reconoce que “«Mimesis» era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX.” (p. 68). En todo caso, el arte contemporáneo, sentencia el autor, ya no es explicable ni comprensible desde la mimesis.

²² Genette, *loc. cit.*, p. 56.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

miméticas tanto para Platón como para Aristóteles, así como la pintura, la danza y la música. Cuarto, Genette toma la definición que Aristóteles da de la tragedia para concluir que la poesía lírica, satírica y didáctica (más la latina poesía elegíaca) están excluidas del campo de la *Poética* —y, por ende, de la literatura— porque no son “representaciones de acciones”.²⁵ Aquí basta señalar lo obvio, la definición que Aristóteles da es la de la “tragedia” como *mimesis praxeos* y no la de la poesía en general, ¿cómo inferir desde ahí que Aristóteles excluye los otros modos de la poesía del campo de la literatura?

Por todo lo anterior, me parece insostenible la crítica de Genette a Platón y Aristóteles y, por consiguiente, al concepto de mimesis.²⁶

Por supuesto que el estructuralismo no se agota en su crítica al concepto de mimesis ni en su pretensión de dar “la estructura” del relato. Por esto, regreso ahora a Barthes y al importante giro que da en *S/Z*, con lo que simplemente intento dar cuenta de ello de manera breve.

²⁵ Recordemos que la definición que Aristóteles da de la tragedia es “reproducción imitativa de acciones (*mimesis praxeos*)”, *Poética*, 1449b24.

²⁶ “Frontières du récit” no es el único texto donde Genette discute el problema de la mimesis. No es el único ni tampoco el principal, sin embargo me ha interesado discutir las afirmaciones ahí contenidas debido a que presentan las tesis del teórico francés sobre la mimesis que han influenciado las posiciones de otros autores con respecto a la mimesis, como es el caso de Barthes y de Cohn. En ese sentido, mi interés se ha centrado no tanto en el estudio particular de Genette como en la incidencia de sus tesis sobre la mimesis. Cabe mencionar que Genette aborda ampliamente el problema en *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, texto que constituye un extenso estudio sobre lo que podríamos denominar la historia efectual de *Cratilo*. En dicho estudio, Genette realiza un recorrido diacrónico que enlaza el *Cratilo* de Platón como hipotexto con sus hipertextos. El recorrido se centra en el análisis de la relación entre las palabras y las cosas, más bien se centra en las discusiones y posicionamientos que históricamente ha generado el intento por establecer (o negar) tal relación. La condición (o presunta condición) mimética de las palabras lleva a Genette a analizar desde teorías sobre el origen del lenguaje, hasta teorías que establecen la mimesis de las palabras por onomatopeya, desde teorías que sustentan la mimesis a partir de una metafísica teológica como en el caso de Agustín, hasta teorías que niegan radicalmente todo postulado de la mimesis como la lingüística estructural de Saussure.

Sin embargo, si no me he detenido en este texto es porque precisamente la relación palabra-cosa no incumbe al desarrollo de esta investigación puesto que el problema de la relación entre un signo verbal y un referente no verbal es, desde el horizonte de *Cratilo*, un problema epistémico que busca dilucidar o incluso garantizar la adecuación entre la palabra que nombra y el objeto nombrado, sólo en la medida en que se presente tal adecuación se podrá hablar de “verdad”, de ahí que el tema de la verdad epistémica se imbrique con el de la capacidad mimética de las palabras. Esta investigación no se sitúa en tal nivel de argumentación, ya que al pensar la relación lenguaje-mundo no reduce el lenguaje a la palabra o al signo, ni reduce el mundo a la cosa, al objeto empíricamente constatable o al referente empírico, asimismo tampoco piensa la relación lenguaje-mundo en términos de adecuación epistémica, ni muchos menos se sitúa en un horizonte de reflexión que pueda preguntar si las palabras son las cosas o si las palabras refieren a las cosas, y todo el análisis genettiano se inserta en tal horizonte, el cual le permite ubicar en la tradición del cratilismo “ilusiones referenciales” e “ilusiones semánticas” creadas en un intento “mimológico” por equiparar las palabras con las cosas.

En todo caso, lo que este horizonte de reflexión elude son planteamientos ontológicos con respecto al lenguaje, al mundo ya la relación entre ambos, y justo por eso adolece de un análisis de la mimesis que la sitúe en un contexto más amplio que el epistémico y su problema de adecuación con las cosas. La mimesis ha de ser pensada desde la ontología y precisamente eso es lo que esta investigación pretende hacer.

En dicho texto el francés reconoce que:

Se dice que a fuerza de ascensis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo [...] en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos [...] en cualquier relato: tarea agotadora [...] y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia.²⁷

A partir de esto, es posible decir que Barthes reconoce la diferencia del texto, ésta es su íntimo elemento, su íntima constitución.

Cuando habla de diferencia, Barthes deja claro que no se refiere con tal concepto a una cualidad irreductible que podría señalar la especificidad o singularidad de cada texto, más bien, con diferencia se refiere a algo que no puede ser estatizado, se refiere a algo que se enlaza con la infinitud de los textos, así como con la infinitud de los lenguajes. Barthes compele a ver en el texto su infinita diferencia, a ésta es a la que se le puede someter a evaluación. Ahora bien, ¿cómo determinar desde ello lo que marca un texto y más aún su valor?

En un giro que lo lleva hacia el problema de la recepción y la lectura, Barthes señala que tal evaluación sólo puede estar vinculada a la práctica de la escritura, no sólo de lo ya escrito, sino de lo potencialmente susceptible de ser escrito²⁸, y ¿quién si no el lector es quien puede convertir en acto esa potencia?: “Lo que está en juego en el trabajo literario [...] es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto.”²⁹

Desde tal afirmación se abre la pregunta ¿qué significa interpretar un texto? Para Barthes el trabajo de interpretación no consiste en otorgarle un sentido al texto, sino en constatar y reconocer la pluralidad que lo constituye. El texto no es una estructura de significados, sino un universo de significantes, en ese sentido, es posible acceder a él no desde una sola vía, sino desde diversas vías, tan diversas como infinito es el lenguaje.

Desde esta perspectiva, la interpretación, lejos de ser arbitraria, reconoce que el ser del texto radica en su pluralidad. Mientras más plural sea un texto, menos escrito está antes de su lectura. Ello no significa que la lectura sea algo anterior al texto, lo que es anterior es la pluralidad de otros textos incorporados, por ello leer es un trabajo, un trabajo de lenguaje; leer es encontrar sentidos y esto, dice Barthes, es designarlos, pues “la lectura no consiste en

²⁷ Barthes, *S/Z*, p. 1.

²⁸ Esto recuerda la “negatividad” del texto de Iser.

²⁹ Barthes, *loc. cit.*, p. 2.

detener la cadena de los sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto”³⁰, sino en abrir su pluralidad.

A pesar de esta nota de flexibilidad que adquieren las tesis de Barthes, la función mimética del texto permanece igualmente negada, pues se trata, hasta cierto punto, de pensar y postular el ser de la pluralidad de manera intratextual, más allá de lo verdadero, más allá de toda “empiria”.³¹

Una vez tocado el tema de la “pluralidad” del texto, vale la pena detenerse en uno de los autores que lo ha introducido con radical contundencia: Bajtín.³² Pero antes de pensar tal tema, hay que mencionar cuál es la relación que el teórico ruso establece entre el texto y el mundo, así como entre el texto y el autor, para posteriormente abordar la “dialogicidad” y el “plurilingüismo”, dos elementos constitutivos y conformadores de la pluralidad del texto literario, más concretamente; del texto narrativo.

Cuando Bajtín se pregunta qué es un texto apunta que su interés al analizar el texto y preguntarse por él es su carácter verbal. El primer señalamiento consiste en afirmar que todo texto tiene un sujeto que es el supuesto autor, y advierte que algunos análisis lingüísticos pueden hacer caso omiso del problema de la autoría.

¿Cuáles son los límites bajo los cuales podemos considerar que algo es un texto? Hay que considerar el texto como enunciado, con diferentes funciones y de diferentes géneros.

Para determinar un texto como enunciado se necesitan dos momentos, el primero es lo que Bajtín llama el proyecto del texto o su intención y el segundo, la realización de tal proyecto o tal intención. Las relaciones entre estos dos aspectos determinan el carácter del texto.

El texto como enunciado puede ser visto como una “mónada”, una unidad que expresa y muestra desde sí otros textos posibles. El texto es el diálogo con otros textos posibles. Este diálogo expone a su vez otra característica importante de un texto: su carácter bipolar. Por un lado, un texto siempre presupone de alguna manera un sistema de signos comprensible por una colectividad: “si detrás de un texto no está una lengua, ya no se trata del texto”.³³ Esto es, en todo texto y como sostén del mismo se encuentra el sistema de la lengua. En este sentido, el texto a la vez que comparte un mundo, también es algo individual e irrepetible y en eso

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ *Cf. Ibid.*, p. 23-24.

³² Se podrá objetar que este apartado lleva por título “Muestra de una perspectiva estructuralista”, y que Bajtín no es estructuralista. Sin embargo, no pretendo discutir la problemática frontera entre formalismo y estructuralismo, así como tampoco el problemático sitio en el que la historia de las interpretaciones ha ubicado a Bajtín, como formalista, como crítica marxista del formalismo, como la evolución lógica del pensamiento formalista o como una frontera del formalismo.

³³ M. Bajtín, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”, en *Estética de la creación verbal*, p. 296.

consiste precisamente su sentido; hay algo que pertenece al texto mismo, éste sería el segundo polo, ligado al aspecto de la autoría, aunque se realiza únicamente con los medios de la lengua. La bipolaridad implica, así, por un lado, el sistema de la lengua que hace que el texto pertenezca, por así decirlo, a una colectividad y, por otro, la singularización de ese algo colectivo que se logra gracias a una determinada subjetividad, la cual actualiza o ejecuta tal sistema. Esto hace del texto un sistema significante y signico, que no se identifica con la lengua.

La lengua es un sistema de signos por cuyas convenciones siempre puede ser descifrado y traducido a otros sistemas de signos, a diferencia de esto, el texto no puede ser traducido entera y absolutamente, más aún, no hay un texto de textos único, lo que puede haber es una teoría del texto. No hay texto solo, sino que surge de su encuentro con el lector, es como el encuentro entre dos autores “el texto no es una cosa, por lo tanto, la otra conciencia, la del que lo recibe, no puede ser eliminada ni neutralizada”³⁴. De este modo, Bajtín postula que el enfrentamiento con el texto consiste en una relación dialógica, sin embargo, el diálogo no es entre el texto y lector (como lo será para la hermenéutica contemporánea), sino entre dos subjetividades o dos conciencias: autor y lector. Visto desde este horizonte, el texto se convierte en una especie de medio o puente que logra comunicar a las subjetividades. No se trata, así, del encuentro con el texto, sino del encuentro con el autor o, mejor dicho, del diálogo con el autor a través del texto. No sorprende que autores posteriores, como el mismo Barthes, en su afán por pensar el texto, critiquen precisamente esta reducción del texto a puente comunicativo entre subjetividades.

Bajtín argumenta que para analizar un texto es posible realizar un acercamiento desde cualquiera de los dos polos: la lengua o el “acontecimiento irrepetible del texto”. Este último factor encuentra su justificación en la subjetividad, todo texto es expresión libre de una personalidad, por ello su explicación no se reduce a una explicación causal ni científica. La imposibilidad de agotar un texto en tal tipo de explicación se debe en gran medida al carácter complejo que tiene la subjetividad en Bajtín, y no, como lo será para la hermenéutica, al carácter complejo del lenguaje. Sin embargo, ello no excluye que exista una lógica interna del texto, puesto que sin ésta aquél no podría ser comprendido ni reconocido.

El tema del autor es, de hecho, lo que le permite a Bajtín rebasar el nivel inmanente del sistema de la lengua, aunque salir de la inmanencia del lado de la subjetividad implica correr

³⁴ *Ibid.*, p. 298.

el riesgo de una “subjetivización” de la estética (en términos gadamerianos), riesgo que la teoría del ruso toca cuando señala el diálogo entre conciencias:

El ver y el comprender al autor de una obra literaria significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de una *explicación* actúa una sola conciencia y un solo sujeto; dentro de una *comprensión* actúan dos conciencias y dos sujetos. No puede haber una actitud dialógica hacia un objeto [¿por ende, hacia un texto?], por lo tanto la explicación carece de momentos dialógicos (aparte del momento retórico-formal). La comprensión siempre es dialógica en cierta medida.³⁵

Y si es siempre dialógica es porque implica siempre la relación entre dos sujetos, en medio de los sujetos siempre cabe preguntar ¿dónde queda el texto *qua* texto? El texto sería, desde tales consideraciones, expresión de la subjetividad (e interioridad) del autor. Sin embargo, esto no es completamente así para Bajtín, puesto que el texto es la expresión “subjetiva” de un mundo “objetivo”, es manifestación de una conciencia que expresa algo y al expresarlo lo refleja, hay pues objetos reflejados en el texto a través de la subjetividad del autor que es quien, en última instancia, refracta el reflejo.³⁶

La refracción del reflejo introduce el tema de la pluralidad, puesto que en el caso de una obra literaria (particularmente de una novela) el autor crea un discurso único y total, pero configurado por una gran variedad de enunciados, de hecho es posible decir que aun en el discurso directo del autor se encuentra una gran cantidad de discursos ajenos, es una especie de habla indirecta que tiene que ver con la misma pluralidad de la lengua.

En el texto hay básicamente dos planos de ejecución del sentido, uno se encuentra en el discurso del autor y el otro en los discursos de los personajes, éstos participan en la vida representada y representan a su vez un punto de vista. El autor está fuera del mundo representado (o universo diegético) aun cuando ha sido creado por él; él da sentido al mundo que crea y tiene un punto de vista más elevado, ya que los discursos de los personajes son algo así como objetos del discurso del autor y su punto de vista.

Aun cuando se habla de dos planos de sentido o dos planos discursivos, éstos no se dan necesariamente por separado, hay una relación dialógica entre ellos, siendo el plano del autor la última instancia de sentido.

Ahora bien, a la tesis del reflejo se aúna la de la transformación. En el texto, los enunciados que son totalidades de sentido nunca son solamente reflejo de algo dado y ya existente, sino

³⁵ *Ibid.*, p. 302.

³⁶ Para Bajtín, la relación entre texto y realidad es una relación entre signo y significado, y justo por ello tal relación incluye la posibilidad de comprensión.

que pueden crear algo nuevo e irreplicable. Lo dado se transfigura y se convierte en lo creado, de hecho, para Bajtín es más factible señalar que podemos comprender lo dado a través de lo creado y no a la inversa. Con esto queda claro que el autor ruso continúa manteniendo la distinción entre una realidad en sí que existe autónomamente y que es reflejada por el texto, y aquello que el texto crea; los estatutos ontológicos entre lo “dado” y lo “creado” tienen que ser necesariamente distintos.

El tema de la pluralidad dentro del texto narrativo es abordado más ampliamente por Bajtín en *La palabra en la novela*, texto en el que lo primero que aclara es que su investigación intenta trascender la escisión entre el formalismo abstracto y el ideologismo abstracto. Desde su perspectiva, tanto forma como contenido están unidos en la palabra.

Aclara también que su análisis no se perderá ni en la estilística ni en el estudio de los géneros, ambas cosas las considera secundarias frente a un análisis del fenómeno de la palabra.

A Bajtín le interesa estudiar la palabra fundamentalmente en la novela, porque es ahí donde se expresa con toda su pluralidad, dado que la novela es fundamentalmente un fenómeno pluriestético, así como plurilingual y plurivocal. Cabe mencionar el esfuerzo que el autor ruso realiza en dicho texto por pensar la novela más allá de la estilística y de la teoría de los tropos. Dentro de la novela, las unidades estilísticas (también llamadas compositivas) que se pueden encontrar son heterogéneas y consisten básicamente en: 1. Narración literaria directa del autor. 2. Estilización de las diferentes formas de narración semiliteraria (escrita), costumbrista (cartas, diarios...). 3. Formas literarias del lenguaje extra artístico del autor (razonamientos morales, filosóficos...). 4. El lenguaje de los personajes individualizado desde el punto de vista estilístico.

Todas estas unidades se integran, se combinan en un sistema y quedan subsumidas en el todo de la novela. De hecho, la especificidad de la novela radica en la unidad de tales unidades subsumidas. Los estilos se combinan, de modo que, señala Bajtín, “el lenguaje de la novela es el sistema de la «lengua»”³⁷.

A partir de esas consideraciones, Bajtín define a la novela de la siguiente manera:

[...] la novela es la diversidad social, organizada artísticamente del lenguaje y a veces de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género, lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes, lenguajes de autoridades [...] así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo

³⁷ Bajtín, *La palabra en la novela*, en *Teoría y estética de la novela*, p. 80.

individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado.³⁸

Los discursos del autor, del narrador, los géneros que se combinan, los personajes y sus lenguajes son unidades compositivas por medio de las cuales se da el plurilingüismo en la novela, el cual la hace ser completamente plural (quizás como ningún otro discurso), así como representante de diversas visiones del mundo, porque el lenguaje, para Bajtín, es una concepción del mundo. Además, todas estas unidades compositivas no se encuentran de manera yuxtapuesta, sino dialogizada³⁹ y es justo tal dialogización lo que compone lo característico del estilo novelesco.

Toda palabra es dialógica y esta posibilidad tiene su más plena expresión en la novela. Con dialogicidad de la palabra se refiere a que ésta nunca es neutra, es expresión de un mundo, de una ideología, de una interpretación: el enunciado en la novela no es un objeto, es algo vivo; hay intencionalidad en la palabra, ésta incluye una atmósfera social. Esto constituye el fondo indispensable de voces que operan tras la voz del autor.

En este sentido, la dialogización de la palabra “no sólo se encuentra en el objeto con la palabra ajena. Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia de la palabra-réplica prevista”⁴⁰.

Ahora bien, la novela comparte con todo discurso la característica que Bajtín llama la posibilidad de la comprensión recíproca, porque esto constituye la esencia de toda palabra activa; un diálogo comprensor. El lector mismo es ya un diálogo que entra en diálogo ya no con el autor (aunque éste sigue siendo el origen o *arché* del texto en el que se resume la intencionalidad), sino con el texto, el texto que no es sino otro diálogo: es un punto de encuentro del que ha de brotar algo nuevo, algo que va más allá de una mera comprensión pasiva, puramente receptiva.

En este sentido, podríamos decir con Bajtín que la lectura añade, aumenta, diversifica el texto porque éste se liga al lector como una respuesta se liga a una pregunta. Los universos del texto y del lector se interrelacionan para crear algo nuevo a partir de una relación dialógica, precisamente como en la fusión de horizontes y la dialéctica de la pregunta y respuesta de Gadamer.

³⁸ *Ibid.*, p. 81.

³⁹ Quizás no sólo dialogizada, sino también confrontada, y si se encuentran en confrontación, entonces es posible complejizar y densificar las perspectivas propuestas por Iser con el plurilingüismo de Bajtín. La novela, o más ampliamente el relato de ficción, se caracterizaría por un plurilingüismo y un pluriperspectivismo.

⁴⁰ Bajtín, *La palabra...*, p. 97.

Por todo esto, en la novela la dialogicidad se convierte en “el acontecimiento de la palabra misma”. Así, la palabra es un texto sobre el mundo, una perspectiva sobre éste, un diálogo con éste, pues no existe la palabra pura, desnuda, el lenguaje no es nunca un medio neutral de nada, en este sentido, el texto literario es también un diálogo entre lenguajes, entre distintos lenguajes y por tanto entre distintos mundos, entre distintas visiones del mundo.

En conclusión, quizás no haya teoría que evidencie con más fuerza que el estructuralismo los límites de aquellas teorías literarias que tratan de pensar la literatura al margen de la ontología. La literatura parece rebasar, parece desde siempre haber rebasado su caracterización teórica, su conceptualización, su circunscripción a categorías limitadas y limitantes. La obra de arte literaria escapa a la mirada teórico-reflexiva, por ello, las teorías construidas desde supuestos pertenecientes al racionalismo moderno muestran conspicuamente el abismo que separa al discurso literario del discurso teórico sobre la literatura.

La pretensión de “verdad” de la teoría literaria de corte científicista es absolutamente discordante con la pretensión de verdad de la literatura. Tan discordante que aquélla ni siquiera puede dar cuenta de la pretensión de ésta. Y si no puede dar cuenta es porque ha repetido el movimiento ejecutado por la metafísica, a saber: ganar la verdad para el discurso teórico y negarla para el literario. Justo por eso algunas teorías literarias han evitado pensar la mimesis, pensar la relación que el texto establece con el mundo. Negar tal relación conduce hacia la pregunta: ¿Cómo pensar el relato de ficción al margen del mundo, si el relato está ineludiblemente inscrito en el mundo y a él regresa? Además, la negación de la relación relato-mundo va de la mano con una mirada empirista que reduce la idea de “mundo”, de “realidad”, de “hechos”... Las serias dificultades que ciertas teorías encuentran al momento de pensar y de tratar de explicar la “representación” en el texto literario se debe a la concepción de mundo que presuponen. Esto quiere decir que finalmente se trata de la asunción de una ontología sobre la cual se funda y fundamenta la teoría del texto, mas en tanto esa ontología (o mejor dicho onto-teo-logía) quede incuestionada y asumida sin más, la brecha que separa la visión del mundo abierta por la literatura y la asumida por la teoría será infranqueable.

Reconocer los cambios en las visiones del mundo, que generan y promueven otras nociones —por ejemplo, filosóficas— de “mundo”, es también reconocer su incorporación en el discurso literario, el cual las inventa y descubre gracias a su función mimética. Todo discurso literario es profundamente mimético:

[...] el concepto de mimesis [...] nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda mimesis, incluso creadora,

sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la mimesis de Aristóteles.⁴¹

⁴¹ Ricœur, *La metáfora viva*, p. 65.

CAPÍTULO II

HERMENÉUTICA Y RELATO DE FICCIÓN

Dentro del ámbito filosófico, Paul Ricœur ha realizado uno de los más exhaustivos análisis del relato de ficción desde una perspectiva hermenéutica. ¿Dónde se inserta tal análisis y en calidad de qué? Esta pregunta tendría como intención ubicar las reflexiones de Ricœur sobre el relato de ficción en el corpus de su filosofía atendiendo a un hilo conductor. Sin embargo, su filosofía o el desarrollo de la misma parece carecer de un hilo conductor o pregunta fundamental de orientación. No está constituida como sistema, sino como fragmentos que parecerían resistirse a ser aglutinados en torno a un eje. Sin duda alguna, la filosofía de Ricœur es de carácter fragmentario aun cuando regrese insistentemente sobre ciertos temas y problemas.

La unidad de su pensamiento es mucho más el resultado del esfuerzo de la lectura, que del modo en que se organizan los temas, los cuales surgen en una sucesión que encadena las obras del autor de manera residual, esto es, como si la culminación de una obra dejara un tema pendiente que será abordado por la siguiente obra. Este carácter residual y fragmentario de la obra de Ricœur no es del todo gratuito, sino que se corresponde con una cierta idea de filosofía heredera de la crisis de la razón, la cual genera una “sistematicidad quebrada”, en palabras del autor, quien se ha referido a su trayectoria del siguiente modo:

[...] debo insistir hoy en el carácter fragmentario de mi acercamiento a los problemas. Cada uno de mis libros ha querido responder a una cuestión que se me ha impuesto con contornos muy precisos. Y las obras que han seguido surgieron de cuestiones no resueltas por la precedente y a menudo rechazadas por ella como un residuo repelido por el muro de su cerca.¹

¹ P. Ricœur, “Autocomprensión e historia”, en Tomás Calvo y Remedios Ávila (eds.), *Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*, p. 28.

Esto no quiere decir que no haya habido intentos de unificar la obra de Ricœur en torno a un cuestionamiento guía, por ejemplo, el de M. Maceiras², quien trata de explicar el pensamiento del francés a partir de la pregunta por el “yo” o por el “quién”, con lo que se logra un muy pertinente encadenamiento que puede ir desde la filosofía de “lo voluntario y lo involuntario” hasta el problema de la identidad narrativa que se juega a contrapunto entre historia y ficción. También es posible construir tal encadenamiento desde el eje del lenguaje, que ya ocupa un lugar importante en *Finitud y culpabilidad* a partir del problema del símbolo³, y que quedará en el centro en textos como *La metáfora viva*, *Tiempo y narración* y *Sí mismo como otro*, hasta llegar al problema de la historia y la escritura en *La memoria, la historia, el olvido*.

De ese modo, desde la perspectiva de Maceiras, el análisis del relato de ficción encontraría su lugar en la pregunta por el “quién” y apuntaría hacia la constitución de la identidad personal en términos narrativos, *i.e.*, la identidad narrativa. Desde la perspectiva del lenguaje, tal análisis podría ser pensado como una mirada a uno de los modos de manifestación lingüística, cuyo estudio permitiría comprender de manera más precisa —en comparación con hermenéuticas de corte general, como la de Gadamer— el modo de ser del lenguaje, si bien acotado a la narratividad.

Estas dos perspectivas no son excluyentes, no obligan a escoger sólo una, además permiten insertar dicho análisis en un contexto amplio. Dentro de un contexto más acotado, el análisis del relato de ficción se inserta en el problema de la narratividad, que incluye tanto ficción como historia. Esto quiere decir que el estudio de Ricœur sobre el relato de ficción no está enfocado propiamente a la constitución de una ontología del mismo, puesto que no se trata tanto de desplegar el modo de ser del relato, como de pensarlo a partir de la función de la narratividad orientada hacia la temporalidad y la historicidad. Esto provoca que el análisis del relato de ficción se estructure en torno al problema del tiempo.

Preguntarse por la narratividad, en tanto uno de los modos de manifestación del lenguaje, es para Ricœur preguntar por su vinculación con una determinada forma de vida, con un modo de darse la existencia y ésta se da en términos históricos:

The ultimate problem is thus to show in what way history and fiction contribute, in virtue of their common narrative structure, to the description and redescription of

² Cf. M. Maceiras, “Paul Ricœur: una ontología militante”, en Tomás Calvo y Remedios Ávila (eds.), *Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*.

³ Cf. Ricœur, “La criterología del símbolo”, en *Finitud y culpabilidad*.

our historical condition. In a word, what is ultimately at stake in our inquiry is the correlation, or better the mutual belonging, between narrativity and historicity.⁴

La relación entre historicidad y narratividad es, entonces, el eje o hilo conductor de la pregunta por el relato de ficción, que implica, de primera instancia, que el relato refiere a la historicidad, esto es, que no se juega sólo en el nivel del sentido. El relato dice la existencia —la existencia histórica—, la describe y la redescubre, y al decirlo tiene una incidencia sobre ésta.

Lo primero que cabe resaltar es el foco en la historicidad como caracterización básica y primordial de la existencia. Si el relato al referir la existencia actúa sobre ésta, esto no implica para Ricœur una interpretación en términos psicologistas que condujera hacia el placer estético o hacia la moral, sino que conduce hacia el centro de la existencia, que, con Heidegger, podríamos considerar desde la triada historicidad-temporalidad-finitud. Así, desde *Ser y tiempo*, el relato actuaría sobre la constitución fundamental del ser-ahí. Es relevante mencionar desde el principio el foco en la historicidad porque esto llevará a Ricœur a tomar importantes decisiones sobre el modo de ser del relato.

Lo segundo que cabe resaltar es la relación realidad-existencia, porque desde ahí será explicada la función mimética del relato. Si éste refiere al mundo es porque se trata ya siempre del mundo histórico en el que se desarrolla la humana existencia. En ese sentido, cuando Ricœur piensa el relato lo hace en función del referente, de aquello hacia lo que el relato apunta y que lo trasciende. El relato “hace cosas” y transforma el mundo.

Una vez marcada la relación entre historicidad y narratividad como horizonte de la reflexión ricœuriana, basta señalar que no me detendré en el análisis del problema del tiempo, sino en la idea de relato de ficción que Ricœur construye a partir de la mimesis. Para ello, expondré primero la noción de relato de ficción y desde ahí abordaré el problema de la mimesis.

El concepto de trama es central para la idea de relato y por ésta se puede entender:

[...] a sequence of actions and experiences of a certain number of characters, whether real or imaginary. These characters are represented in situations which change or to the changes of which they react. These changes, in turn, reveal hidden aspects of the situation and the characters, giving rise to a new predicament which calls for thought or action or both. The response to this predicament brings the story to its conclusion.⁵

⁴ Ricœur, “The narrative function”, en *Hermeneutics and the Human Sciences*, p. 274.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

Tres puntos son clave en esta definición: secuencialidad, transformación y conclusión. Esto da al relato una dirección y una teleología, puesto que las acciones ahí representadas están organizadas y han de conducir hacia una conclusión, de modo tal que lo aparecido cobra sentido por y desde la conclusión.⁶ La organización de las acciones no es necesariamente cronológica, *i.e.*, el orden de la acción puede no coincidir con el de la narración, generando una combinación secuencial, por un lado, y, por otro, lógica-causal. El relato impone su propio orden a la acción para construir totalidades significativas, y a esto Ricœur le llama “extraer una configuración de una sucesión”.

De ese modo, parecería que, por un lado, hay un orden secuencial y cronológico, y, por otro, uno lógico y configurativo. La oposición cronología-lógica parece repetir el modelo estructuralista de Barthes, sin embargo es muy pronto para afirmarlo, baste por el momento con señalar algunos cuestionamientos que no podrán ser dilucidados sino hasta abordar el esquema de la triple mimesis que explica la relación relato-realidad.

El orden es impuesto sobre la acción, ¿cuál acción? Si se trata de la acción representada en el relato, ésta aparece ya siempre ordenada, de modo tal que no hay una acción pura que después encuentre su orden y organización. Si se trata de la acción acaecida en el mundo real, que operaría como “materia prima” del relato, ésta tampoco aparece al margen del orden y además está ya siempre significada en tanto que algo. Ahora bien, ¿qué orden? Lo cronológico no es evidentemente “menos orden” que lo lógico. ¿En qué consiste el orden de la cronología que apuntaría *strictu sensu* hacia el orden del tiempo? ¿Y el orden lógico sería el rompimiento de tal cronología, como una especie de desviación?⁷ ¿Es el orden cronológico simplemente secuencial y, por ende, lineal, *i.e.*, “uno después de otro”? ¿Y tal linealidad no sería también lógica, como el tiempo del calendario o el del reloj? ¿Y no hay también un orden en el tiempo circular en vez del lineal, como el de los fenómenos naturales, *e.g.*, las estaciones o el día y la noche? Y el tiempo histórico, que es el tiempo de la acción y de los acontecimientos, ¿es lineal y secuencial o circular, o se da según el triple presente de Agustín o según los tres éxtasis del tiempo de Heidegger (advenir-sido-siendo)?

⁶ Ricœur discute ampliamente el problema del cierre o conclusión de la obra con el texto de F. Kermode *The sense of an ending*, en *Tiempo y narración II*, p. 408 ss.

⁷ Para una explicación de las estructuras temporales del relato, Cf. L.A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 42 ss, donde la autora caracteriza y analiza las concordancias y discordancias entre el orden de la historia y el orden del discurso. La discordancia entre el orden de la historia y el del discurso genera anacronías, como la analepsis (interrupción del relato para dar cuenta de un suceso anterior al momento que está siendo relatado) y la prolepsis (interrupción del relato para dar cuenta de un suceso posterior, posterior al momento que está siendo relatado).

Desde estos cuestionamientos, no queda ya claro en qué consistiría el orden impuesto a la acción, o, mejor dicho, la afirmación que no se puede decir tan fácilmente es que el orden cronológico correspondería al “mundo real” y el lógico al discurso. Lo que sí queda claro es que el relato acompasa ambos órdenes para crear la totalidad significativa.

El paradigma de orden sufre un giro cuando Ricœur lo analiza desde la *Poética* de Aristóteles y la idea de trama (*mythos*) como principio de concordancia, el cual tiene tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada.⁸ La trama construye un todo, una totalidad que en tanto tal tiene principio, medio y fin; y esto es una organización lógica: “si la sucesión puede subordinarse de este modo a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema.”⁹

La trama genera un cierre, un contorno en el cual ha de insertarse esa totalidad, es, así, un límite, una figura o configuración que para ser tal tiene que cortar y separar, y ese corte crea una unidad, en eso consiste el principio de orden.¹⁰

Si sólo dentro del relato algo vale como principio, medio y fin y en esto consiste básicamente la ordenación, entonces se entiende que para Ricœur el “vínculo interno de la trama es más lógico que cronológico”.¹¹ Pero tal “lógica” tiene que ver con la creación de una figura, de una conformación (como la *Gebilde*-conformación de Gadamer), de una obra en el sentido de *érgon*, de algo que se erige y llega a ser en medio (y no por encima de) del espacio y del tiempo homogéneos de la cotidianidad.¹² Así, no se trata de dar un orden a la acción, como si ésta no apareciera ya siempre ordenada, sino de configurarla dentro de un límite, un contorno y un cierre. Este orden de la configuración es el orden lógico, pero, Ricœur pregunta acertadamente, de qué lógica se trata ya que no puede tratarse de la lógica del discurso teórico, al cual corresponde una

⁸ Aristóteles, *Poética*, 50b23-25.

⁹ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 93.

¹⁰ El orden y la creación de una figura son dos temas constantes en la descripción que las estéticas hacen de la obra de arte, por ejemplo, Nietzsche en *Nacimiento de la tragedia*, donde la relación Apolo-Dionisos permite dar cuenta del arte en términos de destrucción y con-figuración de un orden. En ese sentido interpreta Heidegger la presencia de Apolo en la estética de Nietzsche, dios de la medida, de la figura, del límite, de la forma, es, pues, el dios que permite la creación de algo en tanto que algo, la aparición del ente: “Los estados artísticos son aquellos estados que se ponen a sí mismos bajo la suprema orden de la medida y de la ley” Cf. Heidegger, *Nietzsche I*, p. 129.

¹¹ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 94.

¹² La homogeneidad de lo cotidiano que opera como continuo se rompe con el espacio y tiempo lúdicos, según Gadamer, pero también hay otras experiencias de fractura, como la de lo sagrado que, según M. Eliade, rompe el espacio y tiempo homogéneos de lo profano. Cf. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*.

inteligibilidad propia. De la mano de Aristóteles, Ricœur distingue tres inteligibilidades que corresponderían a tres órdenes del discurso: teórico, práctico y poético; cada uno actuaría según sus propias reglas de conformación, para el primero sería la lógica y para el segundo la *phrónesis*, queda por dilucidar la “lógica” del tercero o “lógica poética”.

Esta división, que de primera instancia parecería muy pertinente, tiene no obstante varias aristas. La primera es la delimitación entre los discursos, así como la delimitación de sus campos de acción y “efectos”. La segunda consiste en impedir la jerarquización que daría a la teoría un rango preeminente que obligaría a lo poético a medirse y validarse con lo teórico y lo práctico. La tercera tiene que ver precisamente con la pertinencia de la separación, ya que la comunicación entre las distintas esferas puede convertirse en un problema como en Kant, donde la razón teórica y la práctica sólo encuentran un endeble lazo de unión en la *Crítica del juicio*, en la cual, a pesar de todo, no llega a postularse una “razón estética” que opere como puente entre lo fenoménico y lo nouménico.

Si me detengo ahora en Kant es porque su división entre juicio lógico, práctico y estético, más allá de la criticada subjetivización en la que se funda, puede abrir un camino de interpretación para, a pesar de todo, mantener la división pero no en un terreno entre el fenómeno y el noumeno, sino como discursos distintos que generan distintas aperturas de la realidad, puesto que ésta no es de suyo ni teórica, ni práctica, ni estética, esto es, no hay fenómenos teóricos, ni morales, ni estéticos, sino, con Nietzsche, interpretaciones teóricas de los fenómenos...

Desde Kant, una flor puede ser percibida por un sujeto como un objeto de conocimiento y entonces encontrará su determinación en el concepto. Una flor así percibida puede ser clasificada por la botánica o en general ser objeto de preguntas teóricas. La misma flor puede también ser percibida en términos estéticos desde el juicio de gusto y entonces no ser determinada por el concepto. También puede ser percibida como instrumento y desde ahí provocar disquisiciones morales acerca del comportamiento del ser humano con respecto a la naturaleza (aunque aquí claro que el juicio recae directamente en la acción del sujeto).

De este modo, la misma flor aparece en contextos diferentes que, más allá de Kant y más acá de la hermenéutica, la hacen ser diferente en cada caso, *i.e.*, el ente se desoculta en cada caso de manera distinta dependiendo del plexo de significaciones desde el cual emerja, esto es, los discursos constituyen aperturas de la realidad y visiones del mundo, de modo tal que la realidad se abre (como posibilidad) teóricamente, prácticamente y estéticamente, sin que tales aperturas

necesariamente se contrapongan, incluso no necesariamente se prestan a una jerarquización ni a favor de lo teórico, como lo hizo la tradición racionalista, pero tampoco a favor de lo práctico, como a veces se deja leer el “a-la-mano” heideggeriano, el cual junto con el “ante-los-ojos” como caracterizaciones del modo de aparecer del ente evidentemente constituyen una omisión de otro aparecer que no es ni a-la-mano ni ante-los-ojos sino estético.

Ahora bien, si el modo en que los entes le hacen frente al ser-ahí puede ser teórico, práctico o estético, entonces el discurso desde el cual emergen es susceptible de tal distinción, aunque movедiza y con una frontera más porosa que rígida. La distinción de los discursos podría ser derivada por el orden según el cual organizan lo re-presentado (en sentido gadameriano). Dicho orden difícilmente podría ser objeto de un *órganon* (y no hay ejemplo más claro de esta imposibilidad que la *phrónesis*), más bien se trataría, en todo caso, de apuntar ciertas notas distintivas. Esto implicaría buscar la especificidad del relato de ficción no en la “irrealidad” de lo relatado, sino en el modo como se organiza el relato, y hacia allá se dirige la “lógica poética” que Ricoeur intenta desplegar, la cual, más allá de Aristóteles, puede encontrar varios puntos de apoyo en los análisis formalistas y estructuralistas.

Siguiendo a Aristóteles, Ricoeur defiende una inteligencia mimética que se relaciona con la tesis del aprendizaje por el reconocimiento. ¿Qué es lo que se aprende y se reconoce? Si para Gadamer lo que se reconoce es a uno mismo (en un sentido muy hegeliano) gracias al *continuum* histórico, para Ricoeur este movimiento tiene que ver con los “universales poéticos”, son éstos los que se aprenden y reconocen.

Los universales poéticos, si bien diferentes de los filosóficos, son universales en tanto pasan de lo particular a lo general, y de lo efectivo a lo posible. De ese modo, se podría afirmar que la poesía no representa acontecimientos singulares y concretos, como sí lo hace la historia, sino generales y posibles, de ahí se derivará la “identificación” del espectador con la trama, lo que generaría como efecto los sentimientos de *eleos* y *phobos* en el espectador. La generalidad de los acontecimientos representados provocaría que el espectador reaccionara en el sentido del “eso podría sucederme a mí”, pero sólo porque lo representado es posible y general. Así interpreta, por ejemplo, I. Düring el efecto sobre el espectador.¹³

¹³ Cf. I. Düring, *Aristóteles*.

Si Aristóteles define la tragedia como *mimesis praxeos*¹⁴, entonces esa praxis es la que debería ser general y posible. Pero esto implicaría que los universales se refieren al qué de la tragedia o del relato, esto es, a los sucesos que representa, los cuales, en tanto universales, tendrían que ser o ahistóricos o suprahistóricos para que un espectador no contemporáneo pudiera reconocerse en ellos. Desde aquí se abre la pregunta ¿cuáles serían esos sucesos o esas acciones universales? ¿Habría que hacer una especie de taxonomía de tales acciones del tipo de *Les deux cent mille situations dramatiques* de Étienne Souriau, o bien, por ejemplo, tomar las funciones de Vladimir Propp como acciones universales?

Ricœur no despliega los universales poéticos a partir del “qué”, sino del “cómo”, esto es, no son los acontecimientos los que deben ser generales, sino el modo en que se les organiza: “lo posible, lo general, no hay que buscarlo en otro sitio distinto de la disposición de los hechos, ya que es este encadenamiento el que debe ser necesario o verosímil. En una palabra: es la trama la que debe ser típica.”¹⁵ Pero la trama no es la estructura del estructuralismo francés, de hecho, Ricœur pretende “to re-establish the primacy of plot over structure”¹⁶, es decir, darle primacía a la diacronía en vez de a la acronía. La universalidad ha de ser susceptible de transformación histórica puesto que la verosimilitud o aquello que aparece como verosímil se transforma históricamente.

La verosimilitud, que opera por generalidad y posibilidad, no depende de los sucesos, no son éstos los que deben ser verosímiles, sino la manera en que se disponen y se encadenan. Por supuesto que en el relato de ficción la “inverosimilitud” de los acontecimientos no detrimenta en nada ni el efecto sobre el espectador ni la incidencia sobre el mundo de la praxis, lo que sí lo hace es un “mal” encadenamiento de las acciones, una subversión de la lógica y una falta de seguimiento; los sucesos aparecen como completamente injustificados, por ende, como inverosímiles, cuando parece que la acción “B” no se sigue de la acción “A”.

La disposición de los hechos en estos términos de seguimiento de una acción a otra implica un principio de causalidad: “una a causa de otro”, distinto de la sucesión “uno después de otro”. La narratividad se caracteriza precisamente por este engarzamiento causal de las acciones, allí donde

¹⁴ “Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones (*mimesis praxeos*) esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de hombres en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza”, *Poet.*, 1449b25.

¹⁵ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 95.

¹⁶ Ricœur, “The narrative function”, p. 280.

dos o más acciones están conectadas causalmente hay relato. Dos acciones, aunque sean sucesivas, si están lógico-causalmente desvinculadas no constituyen ningún relato. Y si la condición necesaria del relato es esta causalidad, entonces en ella ha de residir la generalidad, la posibilidad, la verosimilitud y la universalidad, es decir, los universales poéticos: “Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad”.¹⁷

La ordenación de la trama es su principio de coherencia, de organización interna. Si la trama es verosímil no lo es en relación con el “mundo real”, porque los sucesos ahí relatados imiten la realidad y pretendan cierta fidelidad. La verosimilitud no se mide con el exterior, sino con el interior, de modo tal que el mundo deja de ser el parámetro secreto de adecuación; la trama, en tanto que juego, instituye sus propias reglas (de ordenación, de coherencia...) y es de su relación con éstas de donde emerge su verosimilitud. Por eso, para Ricœur, lo fundamental es el “cómo” de la trama y no el “qué”. Esto es lo que le permite ganar una autonomía y heautonomía para el relato de ficción en términos de constitución de validez, sin que eso se traduzca en una autorreferencialidad.

De ese modo, la heautonomía del juego gadameriano se transforma en Ricœur en una lógica de ordenación de los acontecimientos que opera por un acto de síntesis en el sentido de “tomar juntos”, ya que encadenar lógico-causalmente dos acciones que de primera instancia aparecen como inconexas es efectuar una “síntesis de lo heterogéneo”, y eso es justamente lo que caracteriza la trama, que sería entonces un poder o fuerza de reunión, reunión que genera un cierre, una figura, un orden.

El principio de causalidad con el que se crea la coherencia no es igual al principio de causalidad filosófico, el cual opera según la *proposición del fundamento* y pretende dar un orden racional a todo lo real encadenado todo en términos de causalidad y necesidad. La causalidad poética no pretende ser empíricamente constatable ni tampoco adecuarse a los principios lógico-filosóficos, sino que obtiene su coherencia y verosimilitud de otra parte que no es ni el reino de la lógica cimentado en el principio de no contradicción, ni tampoco el reino supuestamente causal de la naturaleza, y ¿qué hay entre lo lógico y lo natural?, ¿no será acaso lo prático-fronético?, ¿en qué

¹⁷ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 97.

se basa la pretendida coherencia de la trama? Ricœur señala al respecto que la poesía “No ve lo universal, lo hace surgir. ¿Cuáles son sus criterios?”.¹⁸

Una vez señalada la heautonomía, ¿no tendrían que ser internos dichos criterios? Esto es, si el relato de ficción no se mide con el “mundo real” y tampoco con el discurso teórico, bastaría entonces con señalar que los criterios de coherencia, verosimilitud, ordenación, lógica poética..., los funda el relato mismo, el cual se autorregula y autovalida. Mas si el argumento se detuviera ahí, entonces la lógica poética no se distinguiría mucho de la lógica filosófica, que ha sido capaz de fundar un ámbito de verdad que sólo se mide internamente pero que no dice nada del mundo, de modo tal que el juego de demostraciones lógicas por reglas (del tipo “p” \supset “q”, “p”, por lo tanto “q”, por *modus ponens*) bien podría asemejarse al de la lógica poética que realizaría la ordenación como mero juego de palabras al modo de *un coup de dés*.

Sin embargo, el relato de ficción dice el mundo y hacia él se dirige. Por ello, el elemento que falta para pensar los criterios es precisamente el lector —que está inserto en el mundo—. El relato está dirigido hacia el lector o, con Gadamer, la obra es re-presentación para alguien y esto se traduce, para Ricœur, en un principio retórico de persuasión. No basta, pues, la poética, ésta ha de acompañarse de la retórica. Por esta razón la búsqueda de los criterios ha de orientarse hacia el ámbito práxico-*fronético*, en la medida en que la incidencia del relato de ficción se da sobre el mundo de la praxis. Por ello tales criterios han de ser históricos y devinientes, lo que hace que la trama no sea reductible a la estructura, la cual, pensada como “a closed set of internal relations between a finite number of units”¹⁹, da cuenta de las relaciones de modo inmanente, sin tomar en cuenta la “realidad extralingüística” o extratextual.

Para Ricœur, la trama tiene características diacrónicas y sintagmáticas que no pueden ser subsumidas, como en el modelo actancial de Greimas, a la acronía de la estructura profunda y a un aspecto paradigmático. Esta subsunción tiene como objetivo “to elaborate a syntax of mutual relations between typical roles defined at the level of deep structures and to establish as systematically as possible the rules of transformation of these fundamental relations.”²⁰

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Ricœur, “The narrative function”, p. 281.

²⁰ *Ibid.*, p. 282. Ricœur discute ampliamente la intención del estructuralismo de descronologizar y logicizar el relato, tanto en Barthes como en Greimas, intención que conlleva la subsunción anotada. Sin embargo, Ricœur apunta que ya el mismo Greimas reconoció en *Du sens* la imposibilidad de reducir la lucha a una estructura acrónica: “la prueba, la búsqueda, la lucha no pueden reducirse a la función de expresión figurativa de una transformación lógica; ésta es más bien la proyección ideal de una operación

Las reglas de transformación de las relaciones no son la lógica poética que da cuenta de la verosimilitud y la coherencia, puesto que esta lógica está orientada hacia lo que trasciende al texto y las reglas son completamente immanentes y, en el caso de Greimas, fundamentadas en la sintaxis.

La transformación fundamental que ocurre en el relato de ficción es la presentación de un orden inicial que ha de ser roto o subvertido para que finalmente vuelva a ser restaurado. El paso del rompimiento a la restauración es, para Ricœur, necesariamente temporal y cronológico, y por ello constituye una “narrativización” de la trama que no se deja subsumir en el modelo acrónico, puesto que la transformación pasa por la prueba, la búsqueda y la lucha, cuyo resultado es incierto e indeterminado: “The quest is truly the crux of the process without which nothing would happen. Hence the diachronic reading of the narrative cannot be absorbed into the achronic reading”.²¹

La acronía que caracteriza a la “racionalidad semiótica” opera en un doble sentido. El primero es el recién expuesto que consiste, brevemente, en reducir el relato —más bien su estructura— a una serie de unidades relacionadas entre sí. Mas no es seguro que tal esquema dé cuenta del relato ya que en éste algo “sucede”, algo que sobrepasa al esquema como una especie de excedente.

La lectura del texto literario hace una y otra vez la experiencia de que éste es algo más que su estructura, es algo más que unidades relacionadas entre sí, pero dado el exceso racionalista del estructuralismo, éste ni puede ni le interesa dilucidar el excedente, que sería, propiamente, la experiencia del arte. Esa experiencia se desarrolla en la lectura sucesiva y cronológicamente (que no linealmente, como apunta Iser con la noción de “punto de vista móvil”), lo que quiere decir que el paso de una unidad a otra o de una función a otra no se agota en una relación de disyunciones y conjunciones, puesto que es imposible suponer que el eje del deseo (donde A desea a B, según el modelo de Greimas²²) se agota en la regla de transformación que marca una disyunción que puede concluir en una conjunción. La relación entre A y B en el eje del deseo no es solamente una bina que se puede unir y desunir. Esa relación al interior del relato se da

eminentemente temporalizadora” (*Tiempo y narración II*, p. 448). Esto se debe a que el resultado de la lucha, que puede terminar en éxito o fracaso, es aleatorio y por ende muestra de la libertad y ésta no puede ser reducida a una categoría sémica elemental.

²¹ Ricœur, “The narrative function”, p. 285.

²² El modelo actancial de Greimas propone pensar el relato a partir de tres ejes compuestos por oposiciones binarias explicadas a partir de conjunciones y disyunciones. El primer eje tiene la forma “A desea a B” y es el del deseo, el segundo es el de la comunicación “destinador-objeto-destinatario”, el tercero es el pragmático “adyuvante-oponente”.

cronológica y sucesivamente (frente a Barthes, para quien dentro del relato “el tiempo no existe”) y ahí algo sucede, y sucede en la trama y en el lector.

El segundo sentido de la acronía tendría que ver con la inscripción de los componentes de la narratividad en el cuadrado semiótico dentro del plano de la estructura profunda. Esto dota al modelo de una sospechosa aprioricidad y trascendentalidad, puesto que parece que tal modelo funciona como la condición de posibilidad (en términos de universalidad y necesidad) de cualquier relato, lo que da al modelo una validez ahistórica y atemporal, sería entonces válido en todo tiempo y espacio.²³ Pero su pretendida validez ha de ser socavada en el momento en el que se introduzca el devenir y la transformación histórica. ¿Puede este modelo dar cuenta de las “metamorfosis de la trama”?

Para pensar dichas metamorfosis habrá que regresar a la idea aristotélica de *mythos*, que se define como *mimesis praxeos* y como disposición de los hechos. Es importante marcar la doble definición porque la mimesis crea la disposición y, al mismo tiempo, la mimesis sólo está ahí por la disposición. Esto quiere decir que si la tragedia es *mimesis praxeos*, sólo lo puede ser girando y ordenándose en torno al *mythos*, puesto que éste queda definido en la *Poética* como *mimesis praxeos*²⁴, a esto le llama Ricœur una relación de esencia: “el *mythos* es la mimesis. Más exactamente, la «construcción» del mito constituye la mimesis”.²⁵

Por el momento no discutiré el problema de la mimesis, sino la disposición de los hechos, la cual es para Ricœur sinónimo de “narración”: “llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos”.²⁶ Esta noción de narración incluye tanto epopeya como drama, y partiendo de Aristóteles, Ricœur pretende extenderla hasta incluir cuento popular, tragedia, epopeya, comedia y novela, *i.e.*, todo lo que cabe bajo el concepto general de relato de ficción. La noción de narración se extiende también al relato histórico.

La disposición de los hechos encuentra su piedra de toque en la concordancia generada por la causalidad en la conexión lógica de los hechos. El principio de concordancia, al establecerse por el “tomar juntos” de la síntesis de lo heterogéneo, es en realidad una concordancia discordante,

²³ El carácter simplista y cuasi monádico del modelo lleva a Ricœur a afirmar sarcásticamente que “Cualquiera que sea el carácter complejo de su elaboración, el modelo se recomienda por su sencillez y su elegancia”, *Tiempo y narración II*, p. 447.

²⁴ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450a3: “la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones”.

²⁵ Ricœur, *La metáfora viva*, p. 59.

²⁶ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 88.

i.e., hace concordar lo discordante, crea y restituye un orden que se ve subvertido por ciertos momentos de la trama como la “peripecia”, el *pathos* o suceso desastroso y la *hamartía*, todos estos momentos, más el de la “anagnórisis”, quedan englobados en el concepto general de “cambio”, “tomado en su definición más amplia, como el que ‘invierte el efecto de las acciones’”.²⁷

De ese modo, la concordancia se da sobre lo discordante y constituye el triunfo del orden, esto quiere decir que sólo hay trama porque algo cambia, porque hay un orden roto que pide ser reinstaurado. La trama no conoce, entonces, lo estático e inmóvil²⁸, sólo existe donde algo se transforma, y como el cambio necesita tiempo y ocurre en el tiempo, la trama se vincula inexorablemente con el tiempo: tiempo y narración, tiempo y relato.

Debido a que el cambio es esencial a la trama, Ricœur puede extender el *mythos* trágico al *mythos* en general (más allá de las características propias de la tragedia, como el *pathos* o los sentimientos de *eleos* y *phobos*). Sin embargo, Ricœur se excede en su generalización cuando interpreta que el cambio de la dicha al infortunio, típico de la tragedia, es extensible a todo relato: “no será preciso conservar con el cambio la referencia a la dicha y al infortunio? ¿No tiene, en definitiva, cualquier historia narrada algo que ver con reveses de fortuna, tanto para mejor como para peor?”²⁹ Pues no, cualquier historia relatada no tiene que ver necesariamente con la dicha y el infortunio, como es el caso de muchas novelas contemporáneas, por ejemplo, la *nouveau roman*, particularmente el caso de M. Duras. Este desliz puede fácilmente transformarse en una impronta ética y precisamente hacia allá se dirigirá el pensamiento de Ricœur, cuando, en un *tour*

²⁷ *Ibid.*, p. 100, donde Ricœur cita a su vez a Aristóteles, *Poética*, 52a22.

²⁸ ¿La trama no conoce lo estático e inmóvil justo como no lo conoce tampoco la vida y el ser? ¿De ahí la relación entre historicidad y narratividad? Y esta imbricación del orden (instaurado por la trama) y el devenir (instaurado por el cambio), acaso no se deja traducir en los términos de la ontología de la obra de arte que Nietzsche presenta con la pareja Apolo-Dionisos en *Nacimiento de la tragedia*, que, luego, Heidegger interpreta (desde la voluntad de poder y la esencia del arte como el “gran estilo”) como principio de conservación y transformación: “El gran estilo es la voluntad activa de ser, pero de manera tal que conserva en sí el devenir” (Heidegger, *Nietzsche I*, p. 134). ¿Y no es precisamente la ontología de la obra de arte en Gadamer una muestra de la relación entre orden y devenir a partir del concepto de juego como vaivén, que va y viene del orden al devenir y viceversa: una comprensión del mundo que tarde o temprano ha de desmoronarse para dar paso al nacimiento de otra comprensión? Y ya Heidegger sentenciaba que: “Poesía es fundación por la palabra y sobre la palabra. ¿Qué es lo fundado? Lo permanente [...] Lo permanente es, justamente, lo que tiene que ser detenido contra la arrebatada corriente, y hay que liberar de la confusión lo simple, y hay que enfrentar a lo desmedido la medida.” (Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 29). Pero, ¿qué es lo que deviene y lo que se ordena? ¿La *mimesis praxeos* o, a través de ésta, el mundo y la existencia?

²⁹ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 100.

de force, convierta la “identidad narrativa” —propuesta que constituye la conclusión de su reflexión en *Tiempo y narración*— en el punto de arranque de una ética de corte aristotélico-kantiano en *Sí mismo como otro*.

Si el *mythos* aristotélico es el hilo conductor del análisis de Ricœur, esta categoría deberá abarcar las metamorfosis que la trama (y los géneros literarios) ha sufrido a lo largo de la historia de la literatura. Para ello, el hermeneuta se propone ensanchar el *mythos* sin que pierda su identidad, partiendo del supuesto de que la trama es todavía una categoría pertinente que permite dar cuenta incluso de la narrativa contemporánea que se esfuerza por romper con los cánones y los paradigmas de orden.

Desde un plano formal, la construcción de la trama queda definida “como un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa.”³⁰ La idea de orden, aunada a la de unidad completa son las que, desde ciertas perspectivas, no serían aplicables a la novela contemporánea, dando por resultado que la categoría de trama sea inoperante. Sin embargo, en vez de desechar la categoría, lo que habría que repensar es la idea de orden, dado que éste no alude exclusivamente a las reglas que, desde una versión dogmática y limitada, presenta la *Poética* de Aristóteles. Es decir, no solamente hay orden donde una historia se deja seguir fácilmente a partir de una sucesión cronológica, que pese a analepsis y prolepsis, se puede reconstruir sin mucho esfuerzo por y en la lectura. El orden tampoco es exclusivo de una organización que presente una situación inicial, su desarrollo y finalmente su conclusión, y esto se traduce en que la “unidad completa” no necesariamente se refiere al cierre, dentro de la historia, de las situaciones (conflictivas) que motivan las acciones.

La novela contemporánea organiza los sucesos siguiendo un paradigma de orden distinto al sostenido por la antigüedad clásica y la modernidad. La transformación del paradigma no equivale a la destrucción de todo orden. El cisma producido en todos los ámbitos del saber (incluida la literatura) por la muerte de Dios ha generado una evidente transformación en la organización de los discursos, puesto que ciertas nociones, como la linealidad del tiempo, el principio de causalidad, el progreso y la estabilidad de las estructuras, la objetividad y por supuesto el “sujeto”, han dejado de figurar como modelos de comprensión del mundo, luego, los discursos han buscado conformarse ya no según los parámetros del racionalismo, sino a partir de

³⁰ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 384.

la movilidad y transformación de perspectivas que presenta y fomenta la tardomodernidad. Estas perspectivas, que bien pueden caber en la “transvaloración” nietzscheana, no son la anulación de todo orden y valor, sino su transformación en aras del reconocimiento de la finitud, temporalidad e historicidad³¹ ontológicamente constituyentes tanto de todo discurso como de nuestro modo de ser.

De ese modo, una novela como *Pedro Páramo* presente un orden y constituye una unidad completa, si bien la historia relatada no puede ser ordenada cronológico-sucesivamente por la lectura y el final de la historia no es ningún cierre, sino que parece estar marcado por la inconclusión. ¿Hace esto de *Pedro Páramo* una novela sin trama o sin orden? Difícilmente, antes bien, experimentamos allí el desmoronamiento del tiempo lineal y sucesivo para representar un tiempo fragmentado y roto que sólo puede operar a partir de la comprensión del mundo abierta desde la muerte de Dios.

Estas cuestiones conducen a pensar el problema de la trama diacrónicamente y eso es precisamente lo que Ricœur se propone hacer, atendiendo a la pregunta ¿cómo ha operado el principio de la síntesis de lo heterogéneo a lo largo de la historia de la literatura? A esta pregunta subyace una más: ¿desde dónde explicar la transformación histórica de la trama? Ese “desde dónde” tendría dos posibilidades, que, siguiendo a Jauß, corresponderían con la historia de la literatura o con la historia pragmática. Esto es, o la transformación de la trama se explica por motivos implícitos a la historia de la literatura, como cambios de estilo, surgimiento de nuevas corrientes..., pero sin tomar en cuenta su correspondencia (al menos su posible correspondencia) con la historia pragmática y con la historia de la filosofía; o bien se explica desde la historia pragmática.

¿Dónde encontrar el horizonte que dé cuenta de tales metamorfosis que, por lo demás, puede ser, o en todo caso sería deseable que fuera, tanto pragmático como estético, es decir, que incluyera tanto la historia de la literatura (y/o del arte) como la historia pragmática? Ese horizonte bien puede ser concebido como un “orden del cambio”, por ejemplo, como en Hegel, para quien el movimiento del espíritu se convierte en el principio explicativo de la historia del arte, de modo tal que dentro del sistema hegeliano las transformaciones no son gratuitas, sino que se deben —y ahí encuentran su justificación— al progreso del espíritu al entrar en un nuevo y superior estadio.

³¹ La triada finitud-temporalidad-historicidad es un martillo que no ha cesado de golpear los pilares que sostienen al racionalismo.

El problema radica en suponer que las transformaciones históricas (de la literatura o de lo que sea) son explicables a partir de un orden. En todo caso, ese orden no podría trascender a la historia (a menos que se quiera apelar a un principio metafísico, eterno y trascendente), sino ser inmanente y, por ende, no podría estar antes de que ocurran las transformaciones. Entonces, no se trataría de un principio según el cual éstas ocurran, sino un principio formulado posteriormente (como el búho de Minerva de Hegel) que actuaría como hilo conductor o como perspectiva, o como condición de emergencia, *i.e.*, como una interpretación entre otras muchas posibles, cuya finalidad sería comprender las metamorfosis en su relación con el mundo y, simultáneamente, comprender las transformaciones del mundo histórico en su relación con las metamorfosis de la trama.

Una vez explicitado en qué sentido se trata de dar un orden al cambio, regresemos a Ricœur para analizar las metamorfosis que señala.

He ya apuntado la transformación de la trama a partir de la configuración temporal, *i.e.*, la tendencia a romper la cronología, así como el orden de “principio, medio y fin”. Otra transformación tiene que ver con la subordinación que Aristóteles pedía de los caracteres a la trama, la cual se ha invertido “vemos, en la novela moderna, que la noción de carácter se libera de la de trama, luego compite con ella e incluso la eclipsa totalmente.”³² Es posible hacer coincidir esta transformación con, primero, el surgimiento del idealismo moderno y, segundo, con la muerte del sujeto moderno y la fragmentación de la conciencia.

A partir de la relación trama-personaje, Ricœur apunta tres metamorfosis: La primera es la de la ampliación de la esfera social que se da con el auge de la novela picaresca. Esto quiere decir que ya no solamente se narran las acciones de los dioses, los héroes legendarios o los reyes, sino las de la gente del pueblo, común y corriente. Como si sólo el cambio en la historia pragmática hubiera hecho digna de narración la vida del pueblo, y también como si una vez que ésta se eleva al rango de “susceptible de ser relatada” posibilitara otras transformaciones hasta culminar, quizás, con la revolución francesa. Que la novela moderna comience con *Don Quijote*, que justamente relata las aventuras de un hombre común y corriente, ¿no significa que esta novela abre la modernidad?

La segunda metamorfosis comienza con la novela educativa que presenta tanto una complejidad psicológica, que permite el “despertar” del personaje (como en el *Werther* de Goethe), como una

³² Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 386.

complejidad social dado que la transformación psicológica del personaje está interrelacionada con el espacio social en el que se desarrolla. Y esta metamorfosis llega hasta el siglo XIX, donde, según, Ricœur, desde Balzac hasta Tolstoi hay una coincidencia o acompasamiento entre trama y personaje, porque el desarrollo de la complejidad psicológica del personaje obliga a una “complejidad episódica mayor”.

Este acompasamiento entre lo social y lo psicológico ¿no podría sugerir el paso del “yo” al “tú”, el surgimiento de la alteridad como constitutiva de la conciencia, de la autoconciencia hegeliana?, ¿no implicaría el rompimiento de la tautología yo≈yo, para hacer del yo el resultado del enfrentamiento con el mundo, otra vez, como en Hegel? El yo que es el nosotros³³... Pero el reinado del yo habría de terminar. Tercera metamorfosis, nacimiento de la novela de “flujo de conciencia”: “lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia e inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas.”³⁴ La trama parece perder aquí su sitio, justo tras la muerte de Dios y sobre la tumba del sujeto. La metafísica se encuentra resquebrajada y por sus resquicios ha emergido la sombra, el margen de la filosofía: lo otro del sí mismo, lo otro de la conciencia que ha hallado su lugar de expresión, su discurso propicio en el “flujo de conciencia”, que quizás sea mejor llamarle el flujo del abismo (dionisiaco), el flujo de la psique más allá —o tal vez a pesar— del yo.³⁵

La trama, insisto, insiste también Ricœur, parece perder aquí su sitio, pero ¿puede emerger el abismo sin orden, sin sucesión, al margen de la figura, el contorno, el límite? ¿Puede emerger Dionisos sin Apolo? Si ha de haber expresión figurativa, *i.e.*, si ha de haber discurso, éste no puede aparecer más que con y en el orden y medida apolíneos (siempre creadores), mas aquel Apolo que habla el lenguaje de Dionisos y no el de aquel otro *daimón* llamado Sócrates (ése del

³³ ¿Y no se expresa ese “yo que es el nosotros” en la novela polifónica que Bajtín ubica particularmente en Dostoievski? (Cf., Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*)

³⁴ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 387.

³⁵ ¿No coincide con la muerte de Dios el surgimiento de otros narradores —más lábiles— distintos del narrador omnisciente, como si aquel narrador clásico representara al yo y a la conciencia, y estos nuevos narradores al sujeto muerto? ¿No hay entre filosofía y literatura un cambio análogo entre siglo XIX y siglo XX que se deja ver, por un lado, en los narradores y los personajes y, por otro, en las concepciones de subjetividad? ¿No aparece el ser-ahí encarnado y singularizado bajo el nombre de Clarissa Dalloway?

orden estable y perenne, ése del “todo tiene que ser inteligible para ser bello”, ése, pues, el Sócrates de Nietzsche³⁶).

“Metamorfosis de la trama” sentencia acertadamente Ricœur, en vez de “muerte del arte narrativo”, porque ahí donde algo aparece como obra de arte, ahí aparece también el orden en cualquiera de sus múltiples manifestaciones (porque la máscara de Dionisos no es una, sino muchas).

Pero la novela de “flujo de conciencia”, ¿se inscribe todavía en la definición aristotélica de *mythos* como *mimesis praxeos*? ¿Hay aquí alguna praxis? ¿No cede acaso la acción su lugar al pensamiento? ¿El cambio de “novela de acción” a “novela de carácter” y a “novela de pensamiento” permite seguir hablando de *mimesis praxeos*? Sólo hay dos opciones: o la novela ha dejado de ser *mimesis praxeos*, o el concepto de praxis se amplía para abarcar las metamorfosis. Ricœur seguirá la segunda opción.

Es posible distinguir tres tipos de acción: 1. Acción sobre el mundo fenoménico, *i.e.*, el efecto de la acción recae sobre el mundo. 2. Acción sobre el mundo fenoménico y sobre la conciencia, *i.e.*, el efecto de la acción recae sobre ambos polos, el personaje se transforma psicológicamente por su acción en el mundo social. 3. Acción sobre la conciencia, *i.e.*, el efecto de la acción recae casi exclusivamente sobre la psique del personaje, son acciones que surgen de y recaen en los sentimientos, emociones y pensamientos. Grosso modo, el primer tipo de acción sería típico de la epopeya, la épica, la novela de aventuras... El segundo para la novela educativa y en general para el siglo XIX (Balzac, Tolstoi, Flaubert y en algún sentido Proust). El tercero para la novela del siglo XX (Woolf, Lispector, Duras).

Este orden impuesto a las metamorfosis es cronológico y al mismo tiempo no lo es, porque no implica que en el siglo XX no se den los otros tipos de acción, ni tampoco que en los siglos anteriores no haya “acción psicológica” (un buen contraejemplo puede ser tanto Sófocles como Shakespeare). Más que excluyente, este orden opera cuantitativamente o por incidencias.

Ahora bien, si el término “praxis” es capaz de englobar estos tres tipos de acción, entonces el relato de ficción continúa siendo *mimesis praxeos*:

La esfera delimitada por el concepto de *mimesis praxeos* se extiende hasta donde se extiende la capacidad de la narración para “brindar” su objeto por estrategias narrativas que engendran totalidades singulares capaces de producir un “placer

³⁶ Para este punto remito a mi artículo “El Sócrates de Nietzsche”, en *Theoría*, Revista del Colegio de Filosofía, no. 14-15.

propio”, por un juego de inferencias, de expectativas y respuestas emocionales, por parte del lector.³⁷

De ese modo, *mythos* sigue siendo disposición de los hechos y representación de la acción, incluso cuando el hecho sea un sentimiento. Que el ámbito de lo afectivo se encuentre en un primer plano desde el romanticismo ha provocado que el relato de ficción no se centre tanto en lo “exterior” como en lo “interior”, en ese ámbito que históricamente fue considerado como lo no importante, como lo no determinante frente a la acción práctica y al pensamiento teórico-reflexivo, porque, desde la perspectiva del racionalismo filosófico, el ámbito de lo afectivo, de lo interior, el espacio de las emociones y los sentimientos no sólo ha sido ubicado en el lado de lo ininteligible y no conceptualizable, sino también en el lado de lo irracional, de lo no digno de ser conocimiento ni condición de verdad.

En este contexto, para el relato de ficción no es sino hasta el siglo XX donde lo exterior puede aparecer como irrelevante frente al mundo interior, como en *La señora Dalloway*, novela en la que, leída desde el paradigma de la novela de aventuras, literalmente no pasa nada, pero si se puede decir que “no pasa nada” es porque tradicionalmente solamente “pasa algo” o sólo tiene estatuto de “algo” la acción sobre el mundo fenoménico o la transformación del personaje gracias a un aprendizaje que lo hace ser “mejor” moralmente. Pero en el mundo de Clarissa nada pasa en ese día relatado y ella no se transforma para ser “mejor” ni tampoco, como en el ideal romántico, se salva “por el arte” como el protagonista de *En busca del tiempo perdido*. Clarissa está ahí (como concluye la novela “For there she was”) sin aprendizaje ni transformación, no se suicida como Emma Bovary, ni tampoco se “emancipa” de la cotidianidad anquilosada de su matrimonio para ir en busca de la aventura al lado de Peter Walsh. Tampoco se vuelve escritora para “salvarse”, porque, muy a tono con el nihilismo tardomoderno, ¿de qué habría de “salvarse”?, ¿de la vida? Porque, entonces, dice Nietzsche en el ensayo de autocrítica en *Nacimiento de la tragedia*, el arte aparecería como el “mago que salva”, como consuelo metafísico para salvarnos..., ¿de qué?

El “no pasa nada” de *La señora Dalloway* se engarza con el problema de la verosimilitud, además de poner en primer plano el *pathos*. Cuando el *pathos* adquiere esta relevancia encuentra una cierta correspondencia con la inversión nietzscheana que hace de lo afectivo y lo corporal lo fundamental de la condición humana y ya no la razón teórica. También encuentra tal

³⁷ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 388.

correspondencia en el existenciario heideggeriano del “encontrarse”, que hace del estado de ánimo un condicionante de nuestro estar en el mundo y del modo en que ahí estamos. Pero también encuentra correspondencia con el existencialismo francés y con la filosofía española (como en el caso de Unamuno, Ortega y Zambrano) y con todas aquellas corrientes que han buscado la diferencia ontológica en un sitio distinto al “animal racional”, a la razón teórica y al logocentrismo.

La filosofía continental del siglo XX (además de Nietzsche y Freud), al rescatar el *pathos* y llevarlo del margen al centro, ha provocado una comprensión del mundo, una visión del mundo en la que se inserta este tipo de “novelas de pensamiento”, las que en aras de la verosimilitud hacen corresponder la visión del mundo que presentan con los modelos del mismo que la filosofía ha presentado y a partir de los cuales se configura el mundo fenoménico. Así como Clarissa Dalloway no cabe en el esquema clásico de “heroína”, porque ni transforma el mundo ni a sí misma, así también la visión del mundo del siglo XX está marcada por el nihilismo³⁸ que elimina la fe en la “salvación” ya sea colectiva (como en el espíritu absoluto de Hegel o en *El señor de los anillos* de Tolkien) o individual (como en *Aurelia* de Nerval o en un cierto Nietzsche propositivo, como el de *Zaratustra*).

Verosímil es, según esta visión del mundo, que “no pase nada” como en *L'amour* de Duras, o bien que aquello que pase no salve a nadie, como en *1984* de Orwell, donde a pesar de que la situación presentada pediría, desde un horizonte de expectativas conformado, por ejemplo, a partir de la épica, que el protagonista, Winston Smith, o bien muriera como mártir o bien encabezara una exitosa revolución, pero no ocurre “nada”, todo queda igual y cualquier principio de salvación se disuelve. Y eso, justo eso, es lo verosímil para una novela del siglo XX y no que tras la revolución se alcance el reino de la felicidad o de la *liberté-égalité-fraternité*.

Esto parecería indicar que a pesar de tantas metamorfosis de la trama, el principio de verosimilitud sigue ocupando un lugar fundamental, o quizás *el lugar fundamental*, como si todas las metamorfosis encontraran el “orden del cambio” en el intento de lograr la verosimilitud. Y si así fuera, entonces la relación relato-mundo a partir de la mimesis se convertiría en el problema central de una ontología del relato de ficción, tal ontología podría mostrar que las visiones del mundo que presenta y abre el relato de ficción se vinculan con las visiones del mundo que

³⁸ “¿Qué significa el nihilismo?: Que los valores supremos pierden validez. Falta la meta; falta la respuesta al ‘por qué’”, Nietzsche, *La voluntad de poder*, § 2.

presenta y abre la filosofía, y que en tal vinculación opera un principio de verosimilitud que se mueve, que históricamente se ha movido según las transformaciones de las visiones del mundo, de los modelos de “realidad”, de la configuración de la existencia...

Es necesario, así, abrir y desplegar el problema de la verosimilitud. ¿Qué quiere decir “verosimilitud”? Dice Ricœur: “Este afán por lo verdadero en el sentido de ser fiel a la realidad”³⁹. Pero esta definición se acerca demasiado al concepto de “copia”, el arte como copia de la realidad. ¿Y si verosimilitud se entiende como “decir el mundo”, “decir lo real”? Si el relato de ficción es verosímil cuando dice el mundo, entonces no habría por qué pensar la verosimilitud como “ilusión de realidad” o “apariencia de realidad”, porque esto relega a la ficción a ser meramente verosímil (como en Aristóteles), mientras que el discurso teórico, ése sí es verdadero.

La verosimilitud no tiene por qué ser una versión atenuada y disminuida de la verdad. La ficción es verdadera como *alétheia*, donde al decir el mundo también lo crea; es, al mismo tiempo, verosímil porque dice nuestro mundo y en él nos reconocemos. Mas esta verosimilitud no se traduce en un afán de adecuación con el “mundo de los hechos empíricamente constatables”, se trata, antes bien, de un afán por decir el mundo como constructo y plexo de sentidos. Luego, dado que el mundo, que las acepciones de mundo se transforman históricamente, y si el relato de ficción pretende decir el mundo, entonces ha de transformarse, porque aquello que dice se mueve constantemente. Para transformarse, el relato ha de metamorfosear la trama, porque el mundo abierto por el positivismo racionalista no se dice igual que aquel abierto por el nihilismo o por la hermenéutica. Y en el “no decirse igual” la trama cambia la disposición de los hechos, cambia aquello que se entiende por “hecho”; el relato se transforma con el mundo y cada transformación del mundo obliga al relato a cambiar (y surge, por ejemplo, el monólogo interior tras la muerte del sujeto moderno cartesiano-kantiano) y cada transformación del relato obliga al mundo a cambiar. ¿Quién dice que la “ficción” no ha configurado y constituido aperturas del mundo en las que hemos sido, en las que somos?

La trama cambia en función de la verosimilitud, Ricœur lo ejemplifica del siguiente modo: la versión empirista del mundo que presenta Locke, aunada “A la creencia, expresada por Locke, en el valor referencial directo del lenguaje desprovisto de adornos y figuras”⁴⁰, provoca el surgimiento de un género nuevo que busca corresponderse, en aras de la verosimilitud, con esta

³⁹ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 389.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 391.

visión del mundo y para ello habría de deshacerse de estilos y tramas tradicionales con el fin de relatar las experiencias ya no de héroes legendarios, sino de gente común y corriente, como sucedería, según Ricœur, en el caso de Defoe, Richardson y Fielding.

Esta búsqueda de correspondencia encuentra un fuerte impulso en el realismo que tiene una clara ambición representativa. Pero el que aquí la ambición sea explícita no quiere decir que solamente se halle en esa corriente, puesto que el relato de ficción ha buscado desde siempre decir el mundo (y con el mundo, la humana existencia). Sin embargo, la ambición (que no es más que conciencia del afán mimético) del realismo genera una paradoja:

[...] acaso era menester desechar las convenciones en nombre de lo verosímil para descubrir que el precio que hay que pagar es un aumento de refinamiento en la composición; por lo tanto, la invención de tramas cada vez más complejas y, en ese sentido, cada vez más alejadas de la realidad y de la vida.⁴¹

Esto implica, por un lado, la toma de conciencia de la novela como “arte de ficción”, y por otro, el aumento de complejidad del discurso literario, pero esto definitivamente no es exclusivo del realismo, la complejidad del monólogo interior y del discurso indirecto libre que caracteriza a buena parte de la narrativa contemporánea ¿no busca precisamente con tanto artificio ser más verosímil? Claro que esa verosimilitud sólo puede ser tal tras la muerte del sujeto moderno, pero, más allá de eso, es posible afirmar que el modo en que la narrativa contemporánea da cuenta del pensamiento y sentimiento de los personajes pretende ser “más mimético” (a pesar de que critique la ambición de fidelidad a la realidad del realismo y naturalismo) en un franco rechazo a la claridad de la conciencia del personaje que presenta, por ejemplo, el realismo, como si, a final de cuentas, la narrativa contemporánea pudiera decirle a la decimonónica “en realidad es así como pensamos, así de caótico, y no todo ordenado, claro y distinto” (la narrativa contemporánea, en ese sentido, presenta una idea diferente de subjetividad —diferente a la moderna— que se corresponde con los resquebrajamientos filosóficos del *cogito*).

En este sentido, Ricœur señala que: “la defensa de una ficción fragmentada e inconsistente no se justifica de modo distinto a como en otro tiempo se hacía la defensa de la literatura naturalista.”⁴²

Mas, la complejidad del discurso, la suma de artificios ¿provoca que las tramas estén “cada vez más alejadas de la realidad y de la vida”, como sentencia Ricœur? ¿No será, más bien, que la realidad y la vida se experimentaban en siglo XIX de manera análoga a como la ficción lo

⁴¹ *Ibid.*, p. 392.

⁴² *Ibid.*, p. 394.

presentaba y que ahora la realidad y la vida aparecen para nosotros entre el abismo y el caos⁴³, bajo el signo convencional y uniforme de “crisis”, aunque todavía y por momentos aparezca el mundo bajo el orden del relato tradicional, debido a que el horizonte del presente no se forma al margen del pasado?

Ricœur insiste en la paradoja y entonces pregunta: “¿Cuántas convenciones, cuántos artificios son necesarios para escribir la vida, para componer por la escritura su simulacro persuasivo?”⁴⁴ No se trata de un simulacro, sino de una conformación de la vida, de la humana existencia que aparece tan artificiosa como una trama compleja, o ¿es acaso que la vida —lo pretendidamente “otro” de la ficción— aparece al margen de complejísimas redes de sentido? No hay, por ello, ningún “esfuerzo asintótico” por acercar la trama a la vida, como si la existencia fuera lo natural y la escritura lo artificial. Ricœur tiene razón cuando apunta que “hoy es la presunta incoherencia de la realidad la que exige el abandono de todo paradigma”⁴⁵, sin embargo, su ataque contra la narrativa contemporánea —la que, según él, ha reducido la función de la mimesis a mera copia— revela una nostalgia (en sentido nietzscheano) por los valores de antaño, que en este caso concreto se refieren al orden anterior: una trama con personajes identificables y bien delimitados, así como una organización temporal coherente.

Si, para Ricœur, la ficción “redobla el caos de la realidad”, ¿se trataría entonces de que la ficción ordenara la realidad a toda costa, a cualquier precio atendiendo a los paradigmas canonizados por la tradición? ¿No será, más bien, que el caos adquiere forma de “caos” y queda inscrito en un orden gracias a la ficción, la cual nos enseña a ver, nos hace ver el caos en tanto que caos? Hay que recordar en este punto a Gadamer, quien sentencia que todo arte, incluso el arte contemporáneo —o, más bien, precisamente este arte— es testimonio de orden y re-presentación de lo que es, de lo que somos.

Todavía falta por analizar algunos puntos de las consideraciones de Ricœur sobre las metamorfosis de la trama. He ya anotado en qué sentido ha de pensarse “el orden del cambio”

⁴³ En este punto coincido con Iser, para quien el cambio entre novela realista y novela contemporánea tiene que ver con la transformación de esquemas de percepción del mundo, y yo diría que si se transforman esos esquemas se transforma también la visión del mundo. “the traditional realistic novel can no longer be regarded as a mirror-reflection of reality, but is, rather, a paradigm of the structure of memory, since reality can only be retained as reality if it is represented in terms of meaning. This is why the modern novel presents reality as contingent and ‘meaningless’, and in doing so it shows a reaction to conventional habits of perception by releasing reality from the illusion-making structure of memory.” (Iser, *The Act of Reading*, p. 125)

⁴⁴ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 392.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 394.

como inmanente a la historia para intentar dar cuenta de tales metamorfosis. Además, Ricœur se esfuerza por pensar un “orden en movimiento” que se relacione más con una inteligencia narrativa, que con la racionalidad semiótica del estructuralismo. Esto quiere decir que si, como lectores, podemos comprender una trama ya sea clásica o contemporánea, se debe a la “sedimentación” de ciertos esquemas y paradigmas que conforman —casi como “pre-comprensión”— la inteligencia narrativa. A la sedimentación Ricœur le da el nombre de “tradicionalidad” y por esto hay que entender no una especie de “folclor” ni tampoco un canon rígido y estable, sino más bien la “tradicición” gadameriana, la cual incluye, entre otras cosas, ese flujo constante entre pasado y presente que se llama “*continuum* histórico”. La tradición es la fuerza del orden, puesto que crea los modelos bajo los que se puede inscribir todo cambio.

En ese sentido, las metamorfosis de la trama se insertan en el orden de la tradición y específicamente en el de la tradición literaria, porque, siguiendo a Northrop Frye, la literatura se escribe sobre la historia de la literatura. La tradición opera como trasfondo sobre el que se ejerce el cambio, pero éste no queda más allá de aquélla, puesto que el horizonte de la tradición es irrebasable en la medida en que no hay ningún lugar no-histórico desde el cual se pudiera observar la historia; la “situación hermenéutica” (en terminología de Gadamer) se presenta y se experimenta siempre como insuperable, como irrebasable. Ricœur llama al orden de la tradición “transhistórico”, más o menos en el mismo sentido en el que Gadamer defiende una supratemporalidad para la obra de arte en la que aparece de modo paradigmático el *continuum* y la fuerza vinculante de la tradición. Con respecto a la tradición Ricœur señala que:

El orden que puede desprenderse de esta auto-estructuración de la tradición no es ni histórico ni antihistórico, sino transhistórico, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo. Aunque implique rupturas, cambios repentinos de paradigmas, estos mismos cortes no son simplemente olvidados; tampoco hacen olvidar lo que les precede ni aquello de lo que nos separan: también ellos forman parte del fenómeno de tradición y de su estilo acumulativo. Si el fenómeno de tradición no entrañara este poder de orden, tampoco sería posible apreciar los fenómenos de desviación.⁴⁶

El argumento de Ricœur no sólo recuerda a Gadamer, también tiene una clara tonalidad hegeliana: la tradición opera por acumulación y eso es lo que le da al orden una característica “transhistórica”, pero no —y eso a diferencia de Hegel— progresiva y teleológica. La acumulación tiene que ver más bien con la pervivencia del pasado en el presente, con la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 395-396.

conformación de éste a partir de aquél, lo que provoca que el cambio pueda ser encadenado (aunque, insisto, no teleológicamente) con un eslabón hacia atrás y otro hacia delante, *i.e.*, todo rompimiento es rompimiento con la tradición y por ello ha de ser comprendido en relación con ésta, desde ahí se abre la dialéctica de la pregunta-respuesta y la necesidad de comprender el texto desde su horizonte, que no es la época en la que surge ya que el horizonte queda también conformado por la historia efectual.

La desviación, entonces, sólo se comprende como respuesta al orden anterior que queda roto en aras de la fundación de otro orden, bien decía Nietzsche que toda construcción requiere una destrucción, pero ¿destrucción de qué? Desde esta perspectiva, se trataría de la destrucción-transformación del orden anterior, de ese modo, el relato de ficción ejecuta tres transformaciones-rompimientos de orden: el primero es interno y ya estaba apuntado en relación con la historia relatada, la cual presenta una situación inicial en donde se rompe un orden que se reinstaura como conclusión. El segundo tiene que ver con la historia de la literatura o la tradición literaria en la que cada obra singular se inscribe y frente a la cual reacciona. Aunque tal reacción se dé en términos de repetición, implica un rompimiento porque no hay repetición idéntica, de lo contrario la obra no sería singular, sino producción en serie. El tercero tiene que ver con el mundo. La obra presenta una visión del mundo que rompe o choca con la visión del mundo abierta en la "cotidianidad de término medio" (Heidegger) o con el "sistema de lo real" (Iser). Siempre se puede argüir que hay obras que no pretenden romper, sino confirmar una visión del mundo (como una novela que no haga más que aplaudir la ideología de un partido, de un grupo social...) Mas, al igual que en el caso anterior, no hay identidad, es decir, por más fiel que la obra pretenda ser, no puede presentar una visión del mundo idéntica a la que aparece en la cotidianidad, habrá siempre elementos diferentes, por ejemplo, el "poner de relieve" de manera simplista y reduccionista la posición del "enemigo" contrastará con el modo en el que el supuesto "enemigo" aparece en la cotidianidad.

Todo relato de ficción choca y rompe el orden del mundo, aunque no sea polifónico (Bajtín) y presente una sola voz como guía, como resumen de la visión del mundo que el texto intenta hacer aparecer. Con esto quiero decir que aun cuando el relato no haga chocar dentro de sí mismo distintas visiones del mundo y distintas perspectivas (como, según Bajtín, lo haría paradigmáticamente la obra de Dostoyevski y también como lo hace buena parte de la narrativa contemporánea que tiende a ser particularmente polifónica y a no presentar una visión del mundo

como definitiva y “correcta”) siempre se confrontará —y ahí está el rompimiento— con otras visiones del mundo trascendentes al texto pero implícitamente contenidas en él, y hay que tener en cuenta que tal contención operará también con la historia efectual, *i.e.*, hay visiones del mundo que sólo desde el horizonte contemporáneo pueden aparecer como implícitamente contenidas dentro del texto. Esto se puede entender desde el heideggeriano conflicto entre “mundo” y “tierra”, pero también con los “aspectos esquematizados” de Ingarden, sólo que no en relación con el objeto (como correlato puramente intencional), sino con la visión del mundo (en tanto que tal correlato).

Regresemos a Ricœur y las metamorfosis de la trama, puesto que el argumento recién expuesto necesita apuntalarse en el concepto de triple mimesis que aún no abordaré. Las metamorfosis encuentran un cierto orden a partir del rompimiento de paradigmas, en este caso, literarios. Ricœur tratará de esbozar un “orden de los paradigmas” de la mano de la *Anatomía de la crítica* de N. Frye, puesto que tal estudio estaría realizado según la “inteligencia narrativa” y no según la “racionalidad semiótica”, ya que su explicación es diacrónica.

Más allá de las conclusiones metafísicas y teleológicas de Frye criticadas por Ricœur,⁴⁷ vale la pena detenerse en el orden propuesto por el autor en cuanto a las configuraciones narrativas para ampliar el previamente expuesto, que sólo incluía novela picaresca, educativa y de flujo de conciencia.

Ricœur se centra en la teoría de los “modos de ficción” que se distinguen de los “modos temáticos”.⁴⁸ La organización propuesta por Frye parte de un criterio estructurador tomado de la *Poética* de Aristóteles: “el poder de acción del héroe, que puede ser mayor, menor o comparable al nuestro”⁴⁹. Este criterio es una perspectiva (en sentido hermenéutico) que construye un orden

⁴⁷ A la crítica de Ricœur habría que agregar una contra el positivismo y cientificismo de Frye, quien en la introducción anuncia que la crítica literaria debe de contener un elemento científico, puesto que: “La presencia de la ciencia en cualquier disciplina cambia su carácter de lo casual a lo causal, de lo azaroso e intuitivo a lo sistemático, mientras preserva de invasiones externas la integridad de esa disciplina.” (N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 21)

⁴⁸ Los modos de ficción se refieren al héroe (o personaje) y su sociedad, *i.e.*, son internos, mientras que los temáticos son externos porque aluden a la relación entre escritor y su sociedad. Cf. Frye, *Anatomía...*, p. 78.

⁴⁹ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 397. El criterio de Frye resulta sumamente interesante desde una perspectiva que piense el problema de la subjetividad (y de la conformación del sujeto) a partir de la literatura. La propuesta ricœuriana de “identidad narrativa” bien podría reformularse a partir de un muy pertinente eje de estructuración formado a contrapunto entre los modos de ficción de Frye y los modos de presentar la conciencia del personaje expuestos por D. Cohn en *Transparent Minds*, autora a la que Ricœur cita en su texto “La identidad narrativa”, pero que ya no incluye en *Sí mismo como otro*.

que tiene el carácter de posibilidad, dado que la transformación del criterio generaría otro orden y otra historia de la literatura.

Otro punto interesante es que los “modos de ficción” se dejan armonizar muy bien con la historia pragmática (Jauß), lo que puede generar, a mi juicio, una muy pertinente ejecución contemporánea del sistema hegeliano con respecto al modo en como tal filosofía relaciona el devenir del espíritu en términos socio-políticos con el devenir del mismo en términos epistémicos, estéticos y de historia del arte. Aunque por supuesto que tal ejecución tendría que prescindir del carácter progresivo y eurocentrista del sistema hegeliano, que organiza y explica el devenir de peor a mejor, hasta atreverse a sentenciar que el arte hindú corresponde a una cultura bárbara, al mismo tiempo que afirma que la consumación (como *Vollkommenheit*) del arte se realiza en el romanticismo alemán.

Ahora bien, el orden que Frye da al desarrollo histórico no es progresivo, sino que tendería hacia la circularidad⁵⁰, como si el momento actual de la literatura se correspondiera con el más antiguo, el del mito. La circularidad operaría por un movimiento que comienza con el mito, después se desprende de éste en aras de la verosimilitud y finalmente, por ironía, tendería a regresar hacia el mito. Para Frye, la verosimilitud y con ella la “tendencia mimética misma” no representa la fuerza que genera los movimientos en la literatura, como recién lo he defendido, sino una de las dos fuerzas, siendo la primera precisamente la mimesis y la segunda el *mythos*, que aunque derivado de Aristóteles, Frye no lo interpreta como “trama”, sino como “mito”, el polo opuesto de la verosimilitud. Sobra aclarar que la mimesis está comprendida por el autor de manera muy reducida y muy apegada a la tradición de la novela realista, puesto que no hay tendencia hacia lo verosímil ahí donde el “héroe puede hacer lo que le da la gana”.

Notemos, de pasada, que la imitación de la naturaleza en la ficción produce, no verdad ni realidad sino plausibilidad, y la plausibilidad varía en peso de una mera concesión superficial, en un mito o en un cuento folclórico, a una especie de principio censor en una novela naturalista. Anticipando nuestra interpretación de la historia, podemos considerar nuestros modos romántico, mimético elevado y mimético bajo como una serie de mitos, *mythoi* o fórmulas de trama *desplazados* que avanzan poco a poco hacia el polo opuesto de verosimilitud y luego, por ironía, comienzan el movimiento de vuelta.⁵¹

⁵⁰ “Nuestros cinco modos giran evidentemente en círculo”, Frye, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹ *Ibid.*, p. 77. Curiosamente parecería repetirse en Frye la tesis de Ricœur que hace de la mimesis la fuerza que jala hacia el mundo y del *mythos* la fuerza que separa; aunque es menester precisar que si bien ambos parten del mismo horizonte, a saber: la *Poética* de Aristóteles, mimesis y *mythos* tienen dentro de sus teorías acepciones muy disímiles.

Una vez explicada la manera en como Frye organiza el movimiento, es momento de detenerse concretamente en los modos ficcionales. Frye desarrolla su análisis en dos planos paralelos: cómico y trágico. Sigo a continuación el resumen de Ricœur para presentar el desarrollo de los modos.⁵²

Al plano trágico corresponde la separación del héroe de su sociedad y al cómico la reincorporación y se desarrollan en cinco estadios que dependen del poder de acción del héroe: 1. Mito. El héroe es superior en clase a los demás seres humanos y al medio ambiente. En el plano trágico se trata de historias “dionisiacas” (Hércules, Orfeo, Cristo...)⁵³ y en el cómico de “apolíneas” (Hércules, Mercurio, *La divina comedia* de Dante debido a que incorpora el tema de la salvación)⁵⁴. Si en lo trágico se trata de dioses que mueren, en lo apolíneo se trata de dioses recibidos en la comunidad de los dioses, y por ello hay dioses simultáneamente trágicos y cómicos, como Dionisos que como Dionisos zagreo muere despedazado a manos de los titanes y después como hijo de Zeus y Sêmele —entre otras versiones— forma parte del Olimpo. Otro tanto se puede decir de Cristo crucificado y resucitado.

2. El romance. El héroe es superior en grado a los demás seres humanos y al medio ambiente. Este héroe ya no es divino ni realiza acciones divinas, sino maravillosas. Aquí se inscriben el cuento popular, el relato maravilloso y las leyendas. En el plano trágico está el relato maravilloso de tono elegiaco (como la muerte de Roldán y la muerte del Cid) y en el cómico de tono pastoril e idílico (*Dafnis y Cloe*, el *western* contemporáneo).

3. Mimético elevado. El héroe es superior en grado a los demás seres humanos pero ya no al medio ambiente. Corresponde a gran parte de la épica y la tragedia (sería en buena medida el héroe aristotélico de la *Poética*). En el plano trágico estaría el héroe trágico de la tragedia griega, así como el del siglo XVIII de Shakespeare a Racine. En el cómico se ubica paradigmáticamente la comedia de Aristófanes.

4. Mimético bajo. El héroe es “uno de nosotros”, ya no es superior. Aquí se ubica la mayor parte de la comedia y la ficción realista (Balzac, *Madame Bovary*, *Fausto*, *Hamlet*, *Wuthering Heights*, Henry James, Dickens) En la comedia se representan bribones inteligentes y despiadados como

⁵² Cf., Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 397 ss.

⁵³ Cf. Frye, *op. cit.*, p. 56 ss.

⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 66 ss.

en Balzac y Stendhal. Frye también ubica aquí la nueva comedia de Menandro y la novela picaresca.

5. Ironía. El héroe es inferior a nosotros en poder o inteligencia. Este último modo no tiene nada que ver con la ironía romántica, sino con la definición aristotélica de “*eiros*” como el ser humano que se menosprecia a sí mismo. “El término ironía indica una técnica de parecer menos de lo que se es”⁵⁵, cuyo mejor ejemplo es quizás Sócrates en la *Apología* de Platón. Para el plano trágico los ejemplos serían Septimus en *La señora Dalloway*, el Libro de Job, K. en el *Proceso* y Gregor Samsa en *La metamorfosis*. Para el plano cómico el tartufo de Molière, Chaplin, *Las nubes* de Aristófanes.

El despliegue de los cinco modos ficcionales es y no es cronológico, como se ve claramente, por un lado, hay un desarrollo cronológico que “desplaza continuamente su centro de gravedad de lo alto hacia lo bajo, desde el héroe divino hacia el de la tragedia y de la comedia irónica”⁵⁶, pero, por otro lado, se observa que textos de la antigüedad clásica —como la *Apología* de Platón— se inscriben en el último modo, el de la ironía, al mismo tiempo que relatos modernos —como el *western*— se inscriben en un modo como el de lo maravilloso.⁵⁷ El orden, además, es tanto descendente (el paso del mito a la ironía) como circular (el regreso de la ironía al mito).

Sin embargo, el orden en el que se desenvuelve “el estilo de la tradicionalidad europea y occidental”⁵⁸ no se aplica sólo con los modos de ficción, sino también con la teoría de los símbolos, como “estructuras verbales hipotéticas” que se despliegan en tres fases: 1. Literal. El poema se lee como poema. 2. Formal. Carácter alegórico que pone a la literatura en una relación oblicua con la naturaleza. 3. Arquetípica, que Ricœur interpreta como “el esquematismo nacido de la sedimentación de la tradición”⁵⁹. 4. El símbolo como mónada, tiene que ver con el sentido anagógico de la exégesis bíblica.

Más allá de la significación específica que tiene la teoría de los símbolos en el estudio de Frye, lo que me interesa señalar es la conclusión a la que llega Ricœur:

⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁶ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 398.

⁵⁷ Un buen ejemplo del carácter no cronológico del esquema es la consideración de Frye según la cual las diferentes concepciones de Platón sobre la poesía se pueden ubicar en el esquema de los cinco modos ficcionales: *Fedro*-mito, *Ión*-romance, *Banquete*-mimético elevado, *República*-mimético bajo, *Cratilo*-ironía. Cf. Frye, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁸ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 394.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 400.

En primer lugar una investigación de *orden*, precisamente porque las culturas han producido obras que se dejan agrupar entre sí según semejanzas de familia, que actúan, en el caso de los modos narrativos, en el plano mismo de la construcción de la trama. En segundo lugar, este orden puede asignarse a la imaginación creadora, cuyo esquematismo forma. Finalmente, en cuanto orden de lo imaginario, implica una dimensión temporal irreductible, la de la tradicionalidad.⁶⁰

El orden dado a las metamorfosis de la trama no es extrahistórico ni trascendente en la medida en que se conforma al interior de la tradición y como tradición, y precisamente esto hace del orden algo distinto de una mera cronología que se limite a enlistar grandes obras y autores. Justo como sucede al interior de la trama, la mera sucesión como “uno después de otro” no basta, se necesita un orden lógico, *i.e.*, “uno a causa del otro”, pero la causalidad no es del tipo de la causalidad filosófica, puesto que atiende, sobre todo, al principio de coherencia y concordancia, el cual se mueve históricamente en busca de la verosimilitud, que actúa como “universal poético” (y eso en contra de la tesis de Frye).

El orden del cambio ha de ser, pues, verosímil y logrado a partir de la dialéctica de la pregunta – respuesta, pero sin ser teleológico, puesto que, a diferencia de la trama y también a diferencia de Hegel, el cambio histórico no se da en función ni de una conclusión ni de un *telos*.

Es como si le impusiéramos al flujo de la historia de la literatura el orden propio de la construcción de la trama y después, por extensión, por transposición, por extrapolación y todo esto sustentado en la teoría de la mimesis, impusiéramos ese mismo orden a la historia pragmática. Este movimiento que va de la construcción de la trama, a las metamorfosis hasta llegar a la historia del mundo no hace sino repetir la tesis gadameriana según la cual el arte es fundación y ordenación del mundo: re-presentación del mundo por la palabra poética, como también sostuvo Heidegger.

Pero ¿se justifica el salto de la construcción de la trama a las metamorfosis y finalmente al mundo y a la humana existencia? La narratividad, como ha sostenido Ricœur, da cuenta del mundo, mas el modo en que se construye la trama no es idéntico en el caso del relato de ficción y en el caso del relato histórico puesto que sus pretensiones de verdad son diferentes. Antes de tocar el problema de la verdad, que concierne al estatuto ontológico de la mimesis, es posible señalar que si trama-*mythos* es para Ricœur “disposición de los hechos” y “*mimesis praxeos*”, entonces la construcción de la trama opera tanto para la ficción como para la historia. Luego, es posible

⁶⁰ *Ibid.*, p. 403.

relatar la historia de la literatura disponiendo los hechos cronológica y lógicamente, como lo ha hecho Frye, a partir de una representación de la literatura, representación que, como señalé desde un principio, es una perspectiva entre otras muchas posibles, y que justo como perspectiva opera como un principio de selección, puesto que no representa toda praxis, entendida esta última como “praxis poética”.

La trama puede relatar tanto ficción como historia de la literatura, como la historia pragmática. Es posible sostener una imbricación entre la historia de la literatura y la pragmática, como hacen Hegel en su *Estética*, Nietzsche en *Nacimiento de la tragedia* y Zambrano en *Filosofía y poesía*. De ese modo, se puede vincular una cierta historia del mundo con una cierta historia de la literatura y una cierta historia de la literatura con una cierta historia de la filosofía gracias a una analogía.⁶¹

En ese sentido, el orden descendente-circular de los modos ficcionales en Frye puede ser comprendido desde la secularización de la filosofía y desde el eje de la metafísica y de la subjetividad (o, en sentido opuesto, puede generar una perspectiva para la comprensión de la secularización y de la metafísica). La ficción, comprendida e interpretada desde el esquema de Frye, puede abrir la siguiente mirada en tanto que posibilidad: El cambio del “mito” y lo “maravilloso” hacia lo “mimético” puede corresponder por analogía con un movimiento secularizador representado por la primera acepción de la muerte de dios y el nacimiento del sujeto: el orden divino quedará en segundo plano frente al orden humano que encuentra su principal fundamento en el sujeto como principio ontológico y de exterioridad. Cuando Dios o el Ser se convierte tan sólo en el garante de la verdad, de la adecuación entre el concepto y el objeto, acontece la primera muerte de Dios, puesto que éste pierde su lugar central para que el sujeto lo ocupe.⁶² Es en este momento cuando se vuelven dignas de ser narradas las vidas ya no de los dioses ni de los héroes con una superioridad innata, sino, en el mimético bajo, la de los seres humanos comunes y corrientes.

Esta transformación del “poder de acción del héroe” es un movimiento de secularización, donde el “héroe” va perdiendo poco a poco atributos divinos hasta llegar a ser humano, demasiado humano. Pero, quizás, si el héroe se humaniza es porque la muerte de Dios se traduce en que lo

⁶¹ Tomo el concepto de analogía de M. Beuchot: “lo análogo es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad”, *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 38.

⁶² Cf. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, cuarta parte.

humano ya no tiene que recubrirse con el manto divino para poder ordenar el mundo (y el rey se transforma en jefe de Estado, una vez acaecido el *cogito ergo sum* y los dioses huyen, con Hölderlin, en los tiempos de penuria).

El paso del “mimético bajo” a la “ironía” bien podría coincidir con la segunda acepción de la muerte de Dios, la que anuncia el hombre frenético de Nietzsche. La secularización alcanza su punto más álgido porque Dios ha muerto y nosotros lo hemos matado, no hay arriba y no hay abajo⁶³ y aparecen personajes que ya no pueden ser llamados “héroes”, como Gregor Samsa o como Clarissa Dalloway: inferiores a nosotros en poder y en inteligencia. Se cierne la sombra del nihilismo donde el mito resurge con toda su fuerza, pero no se trata de ninguna “fiesta del asno” (*Zarathustra*), sino de la aparición del ámbito de lo sagrado en medio de tanta secularización inmaculada, limpiada por el cientificismo de corte positivista, por la teoría del conocimiento, por la filosofía analítica. El mito resurge particularmente al comprender el arte desde la experiencia de lo sagrado, en Nietzsche, en Benjamin, en Heidegger, en Zambrano, en Gadamer... Como sentencia Vattimo⁶⁴, desde este horizonte ¿cómo distinguir entre experiencia del arte y experiencia religiosa-sagrada? La secularización de los detractores de la metafísica se convierte en remitologización, llegar al mito por la ironía (la de Frye, pero también la de los románticos) en un movimiento descendente-circular, circularidad ¿como el eterno retorno? Pero este orden es sólo una posibilidad que se basa en el poder mimético y *poiético* de la literatura. Es tiempo ahora de analizar el problema de la mimesis en la hermenéutica de Ricœur.

⁶³ Cf. Nietzsche, *La ciencia jovial*, § 125.

⁶⁴ Cf. G. Vattimo, *Más allá de la interpretación*, p. 103 ss.

2.1. LA TRIPLE MIMESIS

El concepto de mimesis es el hilo conductor del análisis de Ricœur sobre la metáfora y el relato, hasta cierto punto en el mismo sentido en que el concepto de juego es el hilo conductor de la ontología de la obra de arte en Gadamer. Luego, como el juego es la re-presentación y ésta es la mimesis, los dos hermeneutas centran su reflexión en el mismo concepto. ¿Por qué la mimesis? En el caso de Gadamer la mimesis se vincula con la pretensión de recuperar la verdad del arte y algo parecido sucede con la filosofía de Ricœur, la cual postula una “verdad metafórica” y defiende una pretensión de verdad propia para el relato de ficción.

Pensar la verdad requiere pensar el arte —y, acotadamente, la metáfora y el relato de ficción— en su relación con el mundo, con el ser y con nosotros. Dicha relación puede ser comprendida en términos de mimesis. Al interior de la propuesta ricœuriana esto quiere decir que el lenguaje ha de ser pensado desde su intencionalidad ontológica, esto es, el lenguaje no se agota en la relación significado-significante, sino que va hacia el mundo, en eso consiste la intencionalidad que, leída con Husserl, hace del lenguaje un polo intencional que refiere el mundo. Por ello, el problema de la referencia será central en el análisis de Ricœur sobre el relato. Será la referencia, desplegada a partir de la mimesis aristotélica, la que le permita a Ricœur sostener la función ontológica del lenguaje, la cual consiste en decir “lo que es” heurística y creadoramente.

En ese sentido, la mimesis postula la relación del lenguaje (y particularmente del lenguaje poético) con el mundo, aunque tal relación se transforma dependiendo del tipo de lenguaje del que se trate. Así, a la metáfora corresponde el poder de redescrición de la realidad¹, mientras que el relato se enfoca más en la refiguración de la experiencia temporal:

Mientras que la redescrición metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*.²

El centro de la narración en la acción está derivado de la definición de *mythos* como *mimesis praxeos*, mas no hay que olvidar que el término *praxis* ha sido ampliado hasta abarcar pensamientos y sentimientos. Desde tal ampliación, parece no resultar del todo clara la

¹ Cf. Ricœur, *La metáfora viva*.

² Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 33.

pertinencia de la distinción entre referencia metafórica y función mimética del relato, sobre todo si consideramos que el relato de ficción incluye metáforas poéticas.

Pero antes de problematizar la diferencia entre metáfora y relato de ficción es necesario analizar la función mimética del relato.

Al extraer el concepto de mimesis de la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur lo liga con el de *mythos* y establece el binomio mimesis-*mythos*, el cual se traduce en que el *mythos* es *mimesis praxeos* y disposición de los hechos, lo que implica para la mimesis que ésta sólo se da en y por la trama, al mismo tiempo que esta última sólo se da en y por la mimesis.³ A esta co-dependencia Ricoeur la llama una “relación de esencia”, y será precisamente esto lo que le permita salir de la acepción platónica de mimesis, puesto que la mimesis es *poiēsis*, es creadora o productora de algo y no mera copia. “La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama.”⁴

Esa disposición de los hechos es un orden (síntesis de lo heterogéneo; concordancia discordante), como se ha ya señalado, entonces lo que crea la mimesis es fundamentalmente un orden. La praxis ordenada aparece como el correlato de la acción mimética: “La acción es lo ‘construido’ de la construcción en que consiste la actividad mimética”.⁵ Si la acción es lo construido, ¿a partir de dónde se construye?, ¿cuál es la relación que establece la mimesis con el mundo de la acción previo al relato? No se trata ni de imitación, ni de “redoblamiento presencial”, mimesis es “el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si.”⁶

Si “mimesis” abre la ficción, entonces todo relato de ficción es mimético, pero ¿en qué sentido abre el espacio de ficción? ¿Por qué la representación abre la ficción? Además, ficción ¿en qué sentido? Ricoeur da una definición de este último término: “Reservo, sin embargo, el término de ficción para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico.”⁷ La definición es negativa e implica que la ficción tiene otra pretensión de verdad que no tiene que ver con el relatar los sucesos, para decirlo con Ranke, *wie es eigentlich war*. El rompimiento entre historia y ficción se da por el modo en que estos

³ “la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones (*πρόξενος ὁ μῦθος ὁ μίμησις*); llamo, pues, *trama* o *argumento* a la peculiar disposición de las acciones”, Aristóteles, *Poética*, 1450a4.

⁴ Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷ Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 377.

discursos se relacionan con el mundo, así, siguiendo a Aristóteles, un discurso relata las cosas como sucedieron y el otro como podrían haber sucedido según verosimilitud.⁸

No me detengo en discutir la pretensión de verdad del relato histórico (que de por sí ya es problemática),⁹ lo que me interesa es marcar la oposición que Ricœur establece entre el

⁸ "De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedió, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella [...] empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular", Aristóteles, *Poética*, 1451a36-1451b10.

⁹ No discutiré el tema. Me limito a hacer algunas indicaciones. La pretensión de verdad del relato histórico está directamente ligada con el pasado acontecido, al cual este tipo de relato le debe cierta fidelidad. Esa fidelidad constituye también un límite, puesto que el relato ha de representar y reconstruir "lo que fue". Si el compromiso de la historia está en su fidelidad a "lo que fue", el estatuto de este pasado histórico o pasado acontecido no es en ningún sentido evidente. ¿Qué es el pasado acontecido? Definitivamente no es ningún objeto cerrado, definible y asequible a la conciencia teórica, ésta no puede aprehenderlo cabalmente, porque éste no es cabalmente, *i.e.*, no está dicho y acabado, sino que difiere y deviene según las apropiaciones e interpretaciones que de éste se hagan.

Este carácter complejo del pasado lleva a Ricœur a pensarlo en *Tiempo y narración III* bajo el signo de "lo Mismo", "lo Otro" y "lo Análogo". Con esta triada de conceptos pretende hacer frente al enigma del pasado, del "haber sido" que se afirma como "real". Bajo el signo de "lo Mismo" se pretende anular la distancia temporal gracias a una "reefectuación" o "reenactment" del pasado que, así visto, puede aparecer como "lo mismo" que aquello que se relata. Bajo el signo de "lo Otro" el pasado aparece como alteridad, como lo diferente, siempre desviado frente al discurso histórico, de modo tal que lo acontecido y lo relatado no alcanzan a identificarse. El signo de "lo Análogo" permite pensar una correspondencia entre el relato y lo acontecido sin afirmar ni la completa identidad, ni la completa diferencia, sino una semejanza, la cual se plantea entre el ser y el no-ser: lo acontecido es y no es lo relatado, *i.e.*, "es como". Pero este "ser como" depende tanto de la identidad como de la diferencia: "En la caza del haber-sido, la analogía no actúa aisladamente, sino en unión con la identidad y la alteridad. El pasado es, sin duda, lo que, en primer lugar, hay que reeefctuar según el modo de la identidad: pero es tal realmente por el hecho de que es el ausente de todas nuestras construcciones. Lo Análogo, precisamente, lleva en sí la fuerza de la reeefctuation y de la distanciaci3n, en la medida en que ser-como es ser y no ser." (*Tiempo y narraci3n III*, p. 862).

La caza del "haber-sido" se relaciona también con el problema de la explicaci3n hist3rica y con el estatuto del archivo, el documento y la huella que, por decirlo de alg3n modo, permiten el anclaje del relato hist3rico en "lo que fue" en la medida en que constituyen un apoyo al referente del relato, esto es, al acontecimiento propiamente dicho, cuyo estatuto epistemol3gico Ricœur ya ha cuestionado, por ejemplo, en *Historia y narratividad*. Si bien estos temas son desarrollados en *Tiempo y narraci3n*, Ricœur regresa a ellos en *La memoria, la historia, el olvido*, texto en el que la relaci3n entre historia y epistemolog3a es central. El problema del conocimiento hist3rico se relaciona con una fenomenolog3a de la memoria tanto individual como colectiva, esto es, entre la memoria de las personas individuales y la p3blica de las comunidades, puesto que la pretensi3n de verdad de la historia depende, en alg3n sentido, de la fidelidad de la memoria. Sin embargo, para Ricœur se trata de pensar el "reto epistemol3gico" de la historia con una cierta autonom3a frente a la experiencia de la memoria, con el fin de plantear una "operaci3n historiogr3fica" constituida por tres fases: documental, explicativa/comprensiva y representativa.

La primera de éstas corresponde al establecimiento de la prueba documental y por ello es la que más se relaciona con la memoria, la tercera corresponde a la configuraci3n literaria o escritura de la historia y la segunda es la que trabaja directamente el problema de la explicaci3n hist3rica y, por ende, es la que más autonom3a pretende ganar frente a la memoria. La fase de la explicaci3n hist3rica tiene que ver con el encadenamiento de los hechos, concretamente con su aclaraci3n a partir de la pregunta "por

“como si” de la ficción y el “como fue” de la historia, ficción *versus* realidad histórica. El espacio de ficción queda caracterizado como un ámbito donde no hay cosas, sino cuasi-cosas, pero ¿qué le da el carácter de cuasi-cosa a la cosa?, ¿su estatuto verbal? Y si así fuera, entonces ¿qué es una cosa, acaso un objeto empíricamente constatable? Este carácter de “cuasi” hace que el planteamiento de Ricœur quede, por lo pronto, atrapado en la dicotomía metafísica realidad-ilusión y que deje en suspenso el estatuto ontológico del mundo que abre y funda el relato de ficción, porque, a partir de lo dicho, se trataría de un cuasi-mundo. Con esto se evidencia el problema que siempre acompaña a una teoría sobre la mimesis que distinga entre realidad y ficción, entre cosas y cuasi-cosas, entre juicios y cuasi-juicios (Ingarden).

La mimesis poética —que no es la mimesis histórica— abre el reino del “como si”¹⁰, el cual no está cerrado sobre sí mismo, sino que la ficción establece un corte al mismo tiempo que una unión con el mundo de la praxis, puesto que como se trata de representar la acción, ésta pertenece no sólo al ámbito poético, sino también al ético, al “dominio real”.

El texto se relaciona con el mundo de la praxis y por ello “es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al ‘antes’ de la composición poética”.¹¹ Este “antes” será denominado como “mimesis I” y encuentra su contraparte en el “después” o “mimesis III” que apunta hacia el lector. La vinculación entre estas dos mimesis es la mimesis II, la mimesis-creación. El corte y la unión que establece la ficción con el mundo de la praxis es explicado por Ricœur con este esquema de la triple mimesis, puesto que el texto incluye un “antes” que evidencia su pertenencia al mundo, su haber surgido del mundo, e incluye también un “después” que lo hace volcarse fuera de sí y más allá de sí, que apunta hacia la recepción misma y que le hace regresar al mundo.

El corte y unión por la triple mimesis postulado por Ricœur genera, de entrada, el siguiente cuestionamiento que tiene que ver con el “antes” y el “después”. Estas categorías parecerían inscribirse en el orden de la temporalidad, como si mentaran una especie de disposición u

qué”, la cual constituye la guía en tal encadenamiento. Esta idea de explicación es uno de los principales factores que evitarían, según Ricœur, “deslizarse al reino de la ficción”.

La multiplicidad de modos de explicación (causal, por razones...) lleva a Ricœur a romper el antagonismo en la dupla explicación/comprensión, para hablar más bien del modo en que la explicación se relaciona con la comprensión, con el fin de dar cuenta de la relación entre éstas y la construcción de la trama, pero sin confundir esto con la construcción de la trama propia de la ficción, ya que le interesa mantener la diferencia: “¿cómo la historia, en su escritura literaria, logra distinguirse de la ficción? Plantear esta cuestión es preguntar en qué la historia sigue siendo o más bien se convierte en representación del pasado, cosa que la ficción no es, al menos en intención, si lo es de alguna forma por añadidura.” (*La memoria, la historia, el olvido*, p. 250).

¹⁰ Hay que recordar que este “como si” no está entendido en sentido kantiano.

¹¹ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 103.

organización cronológica, un antes y un después en el tiempo, de modo tal que mimesis I existiría previamente al relato y mimesis III posteriormente. Al interpretar el esquema como orden temporal, mimesis I y mimesis III sería ontológicamente autónomas con respecto al relato. Pero esta no es la única posibilidad de interpretación, mimesis I y mimesis III también podrían pertenecer al relato y constituir su modo de ser, luego, el “antes” y el “después” no serían tanto un orden temporal, como las marcas de “trascendencia inmanente” del relato, *i.e.*, una huella de su pertenencia al mundo y de la inscripción o inclusión del mundo dentro del relato mismo.

Esbozadas así las posibilidades, una de ellas identifica mimesis I y mimesis III con el mundo de la praxis, y la otra hace de éstas, estructuras textuales o modos de ser del texto que lo vinculan indefectiblemente con el mundo, pero que excluyen del análisis la idea de mundo de la praxis, *i.e.*, no hay un desarrollo de una ontología del mundo. A mi juicio, el estudio de Ricœur oscila entre las dos posibilidades sin ser del todo claro al respecto, sin embargo es necesario hacer un análisis minucioso de la triple mimesis antes de tomar una posición al respecto.

La vinculación del texto con el mundo sostenida por Ricœur se arraiga en la praxis porque tiene un “doble vasallaje”: ético y poético. Del lado poético hemos visto ya la idea de *mythos* como *mimesis praxeos* donde praxis se extiende hasta abarcar acciones, pensamientos y sentimientos, desplegándose así en tres ámbitos: “práxico”, “tético” y “pático”. Del lado ético la praxis no tiene que ver con una deontología, sino más bien con la *Sittlichkeit* hegeliana, con la *phronesis* aristotélica, con el *sensus communis* de Vico, con la “tradición” de Gadamer. “Ética” hace, entonces, alusión al mundo en el que se desarrolla la humana existencia, y “poética” hace alusión al relato de esa existencia. Con esto quiero decir que el término praxis, que permite definir el relato como *mimesis praxeos*, puede ser comprendido no sólo como mera acción, sino, en términos más generales, como existencia.¹²

¹² Ya he señalado con Coñn, y a través de ésta con Hamburger, la relevancia de la ficción en la representación de la existencia a partir de la representación de la conciencia de los personajes. En ese mismo sentido, Ricœur señala (también siguiendo a Hamburger) que: “ningún arte mimético ha ido tan lejos en la representación del pensamiento, de los sentimientos y del discurso como la novela. La inmensa diversidad y la indefinida flexibilidad ha hecho de ella el instrumento privilegiado de la *psique* humana” (*Tiempo y narración II*, p. 514). Y desde estas consideraciones, ¿no podríamos extender la hipótesis de Ricœur sobre el tiempo, *i.e.*, la refiguración del tiempo por el relato, hasta que abarque toda la existencia? “El tiempo se hace tiempo en la medida en que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (*Tiempo y narración I*, p. 113). ¿No será que la existencia se hace humana en la medida en que se articula de modo narrativo? Pero, ¿se distingue “tiempo” de “existencia”? ¿Desde la interpretación de *Ser y tiempo*, no es la temporalidad la constitución fundamental del ser-ahí?

Entre relato y existencia, entre ética y poética, ¿no podría haber una “relación de esencia” como la que se establece entre mimesis y *mythos*? Si así fuera, entonces tendríamos que afirmar que la existencia —la humana existencia, esa que consiste en darse un “segundo nacimiento”, en expresión de Zambrano— no se da al margen del relato, ni éste al margen de aquélla. ¿dónde marcar, desde esta perspectiva, el “antes” y el “después”?¹³

Pero regresemos a Ricœur. La conexión entre ética y poética toca también el problema de la verosimilitud, puesto que ésta no responde exclusivamente a una “lógica poética”, sino también a aquello que puede ser aceptado de manera convincente por una determinada tradición. Lo verosímil, a diferencia de una noción de lo verdadero que pretende ser universal y necesario, ha de adecuarse a la circunstancia, al contexto, es esto lo que abre el marco o el margen de lo verosímil en el que el texto se inscribe, pero también es a esto a lo que el texto responde y hacia donde se dirige. Por ello, la verosimilitud se deja inscribir en el esquema del “antes” y el “después”, al igual que el placer trágico aristotélico: “el placer del reconocimiento se construye en la obra y, a la vez, lo experimenta el espectador.”¹⁴ El placer del reconocimiento está, pues, directamente ligado con la verosimilitud y ésta con el mundo de la praxis, de modo tal que la ejecución del reconocimiento depende, para decirlo con Gadamer, del *sensus communis*, de la tradición que vincula al texto con el lector. El reconocimiento depende de la re-presentación de una verdad común que emerge dentro del campo de lo verosímil, el cual “es el resultado común de la obra y del público. Lo convincente nace de su intersección”.¹⁵

Aquí se revela el entrecruzamiento entre el “antes” y el “después” de modo tan contundente que parecen confundirse, y al mismo tiempo parece también confundirse el orden de la estructura textual con el orden cronológico. La verosimilitud o la norma de lo verosímil depende de la tradición, la cual no sólo incluye la historia pragmática, sino también la historia de la literatura; luego, la construcción de la trama atiende a un principio de verosimilitud, de

¹³ En este punto vale la pena mencionar el problema de la identidad narrativa que Ricœur trabaja en *Sí mismo como otro*. La conclusión de *Tiempo y narración* anuncia ya el tema de la “comprensión de sí” lograda en la conjunción o entrecruzamiento del relato histórico y el de ficción, y esto permite postular una identidad personal conformada a partir del relato de la historia de una vida. El relato es una “mediación privilegiada” (Cf. *Soi-même comme un autre*, p. 138) en la comprensión de sí, la cual es alcanzada, aunque nunca de modo definitivo, gracias a la interpretación de sí, esto es, se trata de interpretarse a sí mismo a partir del relato histórico y del de ficción. Dado que para Ricœur el problema central de la identidad personal reside en la permanencia en el tiempo, introducirá las categorías de “*idem*” e “*ipse*”, las cuales le permiten pensar la identidad desde aquello que permanece, pero también desde aquello que difiere, que es extraño; *idem* e *ipse* respectivamente. Cf. *Idem*, particularmente estudios V y VI.

¹⁴ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

concordancia discordante, que se inscribe en y responde a un momento de la tradición, a una determinada apertura del mundo y es hacia esta apertura hacia la que se dirige, como si el “antes” y el “después” se fusionaran y también como si se refirieran a un orden cronológico que lleva al texto a inscribirse en el imaginario verosímil de un cierto periodo histórico que incluye y abarca igualmente al espectador. De ese modo, la apertura del mundo encierra dentro de sí al texto y al lector, porque nada escapa a la apertura, nada se encuentra fuera o por encima de una situación hermenéutica, todo queda inscrito en la historia.

¿Es acaso que con esto se cierra el círculo en torno al momento originario e histórico que vio nacer al texto, y en torno al lector que pertenece a ese momento? Por supuesto que no, porque para que eso sucediera se necesitaría una historia lineal y progresiva que dejara tras de sí como mero residuo y olvido los momentos anteriores, se necesitaría un presente autónomo en su conformación, un texto que no hiciera más que reproducir las condiciones existentes, un texto cerrado y acabado que no deviniera según su historia efectual, un lector conformado desde la subjetividad trascendental y no como ser-en-el-mundo y como advenir-sido-siendo. En suma, se necesitaría que Dios no hubiese muerto, pero Dios permanece muerto¹⁶ y sobre su tumba se alza la finitud que otorga al texto una temporalidad, la temporalidad estética del juego y la fiesta que lo hace inscribirse en una apertura del mundo que deviene tanto como el texto mismo y que mantiene siempre irresoluta la tensión entre texto y lector.

La apertura abarca al texto y al lector, mas no es un círculo cerrado, sino un horizonte que, como dijera Gadamer, se mueve al paso de quien camina. En la apertura del mundo que incluye al mundo, al texto y al lector se despliega la triple mimesis que, aunque contenida en la apertura, hará operar la función de corte propia de mimesis II. Si mimesis II queda caracterizada como aquello que corta y rompe con el mundo de la praxis, entonces sólo puede ser comprendida como lo que media, lo que está entre dos, *i.e.*, como la mediación entre el “antes” y el “después” entendidos cronológicamente. Mimesis II es, así, lo que parte y emerge del mundo pero para separarse de éste y posteriormente regresar (regresarnos) al mundo, regreso que únicamente cobra su acepción de regreso porque hay una partida, un viaje, un corte, una separación que no ha de permanecer como tal, como “lo distinto a” o “lo otro de”, sino que ha de consumarse en la fusión, en la con-fusión¹⁷; tras la experiencia de lectura, el lector que ha comprendido, interpretado y aplicado el texto no podrá —quizás tampoco

¹⁶ “¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!. [...] ¡Nunca hubo un hecho más grande —y quienquiera nazca después de nosotros, pertenece por voluntad de este hecho a una historia más alta que todas las historias habidas hasta ahora!”, Nietzsche, *La ciencia jovial*, § 125.

¹⁷ Por esta razón no coincido con el “fusión sin confusión” de Ricœur, *Cf. Tiempo y narración III*, p. 900.

querrá— encontrar una respuesta a la pregunta ¿dónde termina el texto y dónde empieza el mundo?

El corte o la mediación de mimesis II es sólo un momento en la realización de la comprensión (como la distinción de los horizontes gadamerianos) que actúa bajo el estatuto del “como si”, esto es, como si el mundo del texto y el mundo de la praxis corrieran sobre ejes asintóticos, cuando, de hecho, están ya siempre contenidos en una apertura del mundo, en un único horizonte.

De lo anterior resulta que el texto se juega en su mediación y vinculación con el mundo:

[...] el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo *mimesis I* y *mimesis III*, y que constituyen “el antes” y “el después” de *mimesis II*. [...] *mimesis II* consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto¹⁸

Para Ricœur, el texto no se consume al interior de sí mismo, es más, su función es la mediación. Hay que recordar que en su ontología de la obra de arte Gadamer también habla de mediación (*Vermittlung*), sólo que mientras que la de Ricœur se ejecuta entre el “antes” y el “después”, la de Gadamer se refiere a la necesidad del texto o de la obra de ser re-representada en cada caso, y además se elimina cuando emerge el sentido y la comprensión de la obra que hace indistinguibles el texto de su lectura. Ambas hermenéuticas —y ésta es quizás una de las principales características de la estética-hermenéutica— coinciden en el planteamiento de base: pensar el texto por el mundo, aunque Ricœur se centre particularmente en el problema del tiempo.

Si mimesis II es la mediación entre mimesis I y mimesis III, la acción de leer será aquella que realiza el recorrido y que las reúna, por ello, para Ricœur al igual que para Gadamer, el texto sólo se ejecuta y consume en la lectura, la cual pasa por el proceso de prefiguración del campo práctico (mimesis I), su configuración en el texto (mimesis II) y su refiguración por la recepción (mimesis III).

Mimesis I es una operación de prefiguración que constituye la estructura de “anclaje” del texto en el mundo. Ricœur explica el anclaje en el siguiente sentido:

Cualquiera que pueda ser la fuerza de innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal.¹⁹

¹⁸ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

El “antes” del relato queda caracterizado por la pre-comprensión del mundo de la acción, puesto que si el relato es *mimesis praxeos*, entonces la realización de la mimesis requiere pre-comprender la praxis que representa. Ahora bien, antes de preguntar en qué consiste la pre-comprensión, preguntemos quién lleva a cabo o a quién pertenece tal pre-comprensión, ¿al autor o al lector?, ¿quién debe de pre-comprender la praxis antes de enfrentarse a la *mimesis praxeos*? Quizá en esta pregunta por el “quién” se cuele el prejuicio gramatical que Nietzsche denuncia en *Voluntad de poder* al respecto del *cogito* cartesiano: presuponer que a todo acto corresponde un sujeto como causa, como agente. Afirmar que antes de la configuración del relato el mundo de la acción está pre-comprendido bien podría apuntar más hacia la estructura de la pre-comprensión que hacia el acto de un sujeto, en todo caso, debería de referirse a la constitución ontológica del mundo como lo ya siempre comprendido e interpretado (Heidegger) que a un ejercicio de la conciencia que conoce.

A mi juicio, la pre-comprensión debería de referirse a la constitución ontológica del mundo y al modo de ser del ser-ahí, pero parece que la argumentación de Ricœur no procede en esa dirección, o hasta cierto punto sí lo hace y hasta cierto punto no. Sin embargo, si la pre-comprensión se refiere a la constitución ontológica del mundo, entonces el “antes” del relato sería el mundo de la praxis y, por lo tanto, “antes” y “después” corresponderían mucho más a un orden cronológico que a operaciones-estructuras textuales, las cuales serían entonces exclusivas de mimesis II. Con esto he adelantado ya mi conclusión: identificar mimesis I y mimesis III con el mundo de la praxis y reunir las por la mediación de mimesis II, lo que describe un movimiento circular (una especie de círculo hermenéutico) que sería la piedra de toque de la relación mimética del texto con el mundo y del mundo con el texto cruzada por la lectura.

El argumento de Ricœur tiende a identificar la mimesis I con una comprensión práctica focalizada en el autor y en el lector, *i.e.*, en un determinado “quién”, y para eludir los problemas de la variación histórica de la comprensión práctica (que separaría, por ejemplo, la comprensión del autor de la del lector no contemporáneo), la explica por tres rasgos formales: estructurales, simbólicos y temporales.

La comprensión práctica es una competencia que radica en haber comprendido la acción (comprenderla e interpretarla en tanto que algo) antes de acceder o de enfrentarse a la *mimesis praxeos*, *i.e.*, la inteligibilidad de la función mimética depende de la competencia del autor y del lector para comprender la praxis. Por ello, el “pre” de la “pre-comprensión” mienta en Ricœur el “antes” del relato y no, como en el caso de Heidegger, la comprensión previa al conocimiento teórico.

Los rasgos estructurales de la comprensión práctica hacen alusión a la identificación de la acción a partir de ciertos elementos que le son propios y que permiten distinguirla de otras cosas, *e.g.*, del movimiento físico. A esos elementos Ricoeur les llama “red conceptual” y en ella se incluyen: agentes, fines, medios, circunstancias... Estos elementos se encuentran en una relación de intersignificación y constituyen un orden paradigmático y sincrónico, cuya significación es sólo virtual. Esta “semántica de la acción” implica que identificar y comprender algo como algo es tener la competencia para responder a las preguntas “¿qué?”, “¿por qué?”, “¿quién?”, “¿cómo?”, “¿con o contra quién?”²⁰, *i.e.*, adquirir el dominio de la red conceptual.

Pero comprender la estructura de la acción según este orden paradigmático no basta, puesto que la composición narrativa y, por ende, la comprensión narrativa, requieren no sólo el dominio de la red conceptual, sino también la comprensión de rasgos discursivos propios de orden sintagmático que dispongan y encadenen (sucesiva y lógicamente) las acciones. Estos rasgos discursivos aluden a las reglas de composición narrativa, cuyo dominio, o por lo menos familiaridad, es indispensable como parte de la competencia y la pre-comprensión del autor y lector.

En consecuencia, la inteligencia narrativa no se limita a suponer la familiaridad con la red conceptual constitutiva de la semántica de la acción; requiere, además, familiarizarse con las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia.²¹

Sólo en ese orden diacrónico los elementos adquieren significación efectiva, y eso se traduce en que si bien la semántica de la acción puede prestarse a una cierta acronía, la inteligibilidad de la composición de la trama requiere una comprensión de las transformaciones históricas o metamorfosis de la trama. Por ello, en esta comprensión práctica debería de incluirse el “horizonte de expectativas” de Jauss y el “punto de vista móvil” de Iser. Comprender una acción no es nunca un proceso que se dé al margen de la discursividad (el orden paradigmático es un constructo teórico que sólo tiene pertinencia metodológica), puesto que la acción nunca aparece “pura”, sino en un plexo de significaciones que provoca que el lector la interprete y comprenda a partir de ciertas anticipaciones y expectativas, y además que vaya transformando tal comprensión (a partir de las protensiones y retensiones que conforman el “punto de vista móvil”) según se desarrolle el discurso.

²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 117.

²¹ *Ibid.*, p. 119.

Antes de seguir analizando qué elementos o rasgos podría incluir la comprensión práctica (que claramente se entrecruza con la comprensión narrativa, porque la semántica de la acción no puede prescindir de la diacronía de la discursividad) es menester detenerse en el segundo y tercer anclaje, esto es, en los rasgos simbólicos y temporales, pero no sin hacer una observación previa. El entrecruzamiento de las dos comprensiones representa un problema para el esquema, puesto que si la comprensión práctica no se delimita con respecto a la comprensión narrativa, entonces ¿qué queda por incluir en la mimesis III?

El planteamiento ricœuriano tendrá que distinguir la competencia del lector del efecto del texto sobre el mundo, sin embargo, no es seguro que mimesis III se limite al “poder efectual” del texto y mimesis I a la competencia, porque más bien parece que la intención es definir mimesis I por la pre-comprensión de la acción y no por la competencia del lector, la cual puede ser mucho más amplia que tal pre-comprensión en la medida en que en ella se deja escuchar esa pregunta que tan problemáticamente ha respondido Gadamer: ¿Qué debe saber el lector?

En todo caso, si mimesis I ha de ser la pre-comprensión, yo me orientaría mucho más a entenderla desde los existencialistas heideggerianos del “comprender”, el “interpretar” y el “encontrarse”, y de la estructura gadameriana del “prejuicio”, antes que limitarla a la praxis, pero la adherencia de Ricœur a la definición aristotélica de la tragedia como *mimesis praxeos* lo lleva a cerrar en demasía el círculo en torno al problema de la praxis. Y ello aunque después haya una clara falta de concordancia, puesto que en *Tiempo y narración I* la semántica de la acción está explicada por fines, motivos, agentes..., pero cuando en *Tiempo y narración II* amplía el concepto de praxis para que incluya sentimientos y pensamientos con el fin de que la definición de *mythos* como *mimesis praxeos* siga operando para la “novela de carácter” y la “novela de pensamiento”, no desarrolla ya ninguna “semántica de la acción”, *i.e.*, no explica cómo opera la pre-comprensión de la acción según rasgos estructurales cuando la acción puede ser también un sentimiento o un pensamiento, y no me parece claro que el “orden paradigmático” de la acción sea idéntico al del sentimiento o al del pensamiento.²²

Veamos, pues, el “segundo anclaje” que tiene que ver con los rasgos simbólicos de la acción. La semántica de la acción descrita paradigmáticamente es insuficiente para dar cuenta de la comprensión práctica y del modo en que aparece la acción antes de estar inscrita en el relato. La acción nunca aparece de manera pura, *i.e.*, sin ningún sentido, por el contrario, toda acción está ya siempre comprendida e interpretada como algo, la acción significa. A este carácter

²² ¿No podríamos tomar la *Ética* de Spinoza como el punto de arranque para elaborar una “semántica del sentimiento”? Y no sólo Spinoza, también Pascal, Nietzsche, Zambrano...

significante Ricœur le llama “símbolo”²³: “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: siempre está *mediatizada simbólicamente*.”²⁴ Esto quiere decir que la acción está ya siempre inserta en un plexo de significaciones que la contextualizan y la hacen estar interpretada o “mediatizada simbólicamente” según la cultura (Cassirer) o la tradición (Gadamer). Las acciones son constructos de sentido culturales, y la inscripción de la acción en el contexto cultural permite su comprensión en tanto que algo. Esto hace que los símbolos, “interpretantes internos de la acción”, conviertan a esta última en un “cuasi-texto”, en algo presto y dispuesto a ser relatado. Por todo ello, los rasgos simbólicos de la acción le dan a ésta su tonalidad hermenéutica.

Mas es preciso no confundir el modo como funciona el constructo de sentidos entre Gadamer y Ricœur. Si para este último la acción se encuentra mediatizada simbólicamente se debe a que se trata de una acción humana realizada dentro de un contexto cultural y significativo, pero esto no implica que la constitución del mundo *qua* mundo sea de orden lingüístico, como en el caso de Gadamer, para quien el mundo es lenguaje y por ello es significación y redes de sentido. Las aseveraciones de Ricœur sobre la acción no se hacen extensivas a la noción de mundo, la cual, dicho sea de paso, no desarrolla el hermeneuta francés más que someramente. Debido a que no necesariamente tal caracterización se hace extensiva al mundo, la idea de “cuasi-texto” pertenece sólo a la acción, el mundo en Ricœur no es un texto ni tampoco un relato, puesto que para él algo tiene que existir para que algo pueda ser relatado.

Por supuesto que la marca de “cuasi” no deja de ser problemática, ya que así como el texto sólo contiene y representa “cuasi-cosas”, la acción sólo configura un “cuasi-texto”, y entre la “cuasi-cosa” y el “cuasi-texto” quizás al planteamiento de Ricœur se le cuele un “cuasi-empirismo” que lo lleva a concebir a la mimesis I como el “plano empírico y práctico”.²⁵

El carácter simbolizado de la acción incluye también “reglas de descripción” dadas por el contexto o red simbólica en la que la acción se inscribe y “reglas de prescripción”, las cuales evidencian una vez más el anclaje ético el cual, insisto, no es deontológico, sino que tiene que ver con el carácter axiológico que tiene toda acción en un determinado marco cultural. Si la acción aparece simbolizada, esto quiere decir que también aparece valorizada y juzgada según

²³ Es preciso recordar que ésta no es la única acepción de “símbolo” en la filosofía de Ricœur, ésta oscila entre aquello que tiene un doble sentido (e.g., en *Finitud y culpabilidad* y *Freud: una interpretación de la cultura*) y aquello que tiene una mezcla lingüística y no-lingüística, i.e., un componente “empírico” (e.g., en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*).

²⁴ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 119.

²⁵ Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 473.

las normas (más como *sensus communis* que como imperativos) establecidas implícitamente por y en una tradición.

Para Ricœur una acción no puede ser éticamente neutra, y eso hace que el relato —en tanto *mimesis praxeos*— no pueda estar al margen de la ética y de sus valoraciones, y que, por ende, el lector no pueda suspender todo juicio de valor. Esto no significa que Ricœur apueste por una condena o exaltación moral del texto en el mejor estilo platónico, sino que hay que distinguir entre el juicio de valor inevitable que el lector hace sobre las acciones de los personajes y la extrapolación de tal juicio a la totalidad de la obra. ¿Cómo entender la catarsis y el placer estético si la obra no fuera capaz de mover los valores del lector? ¿Cómo entender la re-presentación de una visión del mundo que genera el texto si eliminamos de tal visión toda interpretación no sólo ética, sino también moral? El texto también re-presenta interpretaciones morales de los fenómenos, no hay neutralidad ética al relatar la acción porque ésta se encuentra inserta en un horizonte, en una red de significaciones que la cargan de sentidos éticos, epistémicos, estéticos, políticos, sociales...

El “tercer anclaje” de la función mimética está constituido por los rasgos temporales de la acción, los cuales indican que ésta tiene estructuras temporales que después se transforman en el relato y que son inductoras de narración.

¿Cuál es el rasgo temporal de la acción previa al relato? Desde el principio de su reflexión sobre el tiempo con el triple presente de Agustín, Ricœur se asume como detractor de la visión del tiempo lineal que hace inconexos pasado, presente y futuro y que entiende el presente como una serie de “ahoras sucesivos”. Por ende, la acción previa al relato, *i.e.*, la de la cotidianidad, no se piensa ni como horas sucesivos, ni tampoco aislada del antes y el después, del ayer y el mañana. Si se trata de la acción cotidiana, luego, la estructura temporal que le corresponde es la de la cotidianidad.

Más allá de la crítica —un tanto reduccionista— que Ricœur hace a *Ser y tiempo* en *Tiempo y narración III*, el análisis heideggeriano del tiempo de la cotidianidad, nombrado “intratemporalidad”, será retomado por el hermeneuta para dar cuenta del rasgo temporal de la acción y distinguirlo de la experiencia más originaria del tiempo, denominada “temporalidad” y constituida por los tres éxtasis del tiempo (advenir-sido-siendo). La temporalidad es el sentido de la “cura” (*Sorge*) propia y la unidad de la estructura de la “cura”, lo que significa que la temporalidad es una de las caracterizaciones fundamentales de la existencia:

El sido surge del advenir, pero de tal suerte que el advenir sido (mejor, que va siendo) emite de sí el presente. A este fenómeno unitario de este forma, como

“advenir presentado que va siendo sido”, lo llamamos la “temporalidad”. Sólo en tanto el ser-ahí es determinado como temporalidad, se hace posible a sí mismo el caracterizado “poder ser total y propio” del “precursor estado de resuelto”. *La temporalidad se desemboza como el sentido de la cura propia.*²⁶

No es la temporalidad lo que preocupa a Ricœur, porque al tener como horizonte la *mimesis praxeos*, no se trata tanto de la constitución temporal y finita de la existencia, como de la constitución de la praxis que se da en la cotidianidad de término medio. Ésta es otra de las consecuencias importantes que tiene en el planteamiento de Ricœur el haberse ceñido a la definición aristotélica del *mythos* por la *mimesis praxeos*. Como el centro de la argumentación no es la existencia, sino la praxis (aunque en el fondo sean indisociables), ubicará el problema del tiempo de lado de la intratemporalidad, para hacer de la representación de la acción temporal en el relato una configuración de la experiencia del tiempo.

Otro punto que hay que resaltar es que la temporalidad de la acción cotidiana y posteriormente representada en el relato no es el tiempo de la obra, no es, pues, la temporalidad estética que está caracterizada como “supratemporalidad” (Gadamer), la cual tampoco se identifica con la temporalidad del ser-ahí. La intratemporalidad es un tiempo “impropio” que se da en la cotidianidad de término medio y es un tiempo con el cual contamos y del que disponemos, es el tiempo datable, mensurable, el del reloj, el del calendario. Esto quiere decir, para Ricœur, que es el tiempo en el que se desarrolla la acción cotidiana, es el tiempo “de los trabajos y los días”. Y precisamente este tiempo es el que es susceptible de ser relatado y diversificado en y por el relato.

De todo esto Ricœur concluye que:

[...] imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano; su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.²⁷

¿Qué es, entonces, *mimesis I*? A pesar del sentido “práctico” y “empírico” con que Ricœur la caracteriza, *mimesis I* no es el mundo de la praxis, no es el mundo previo al relato, sino una pre-comprensión de la acción, y se trata de una pre-comprensión porque es la comprensión o competencia previa que tienen autor y lector antes de enfrentarse al binomio *mythos-mimesis praxeos*. Por supuesto que sin la comprensión previa de la acción el autor no podría relatar ninguna acción, ni el lector podría entender el relato. La pre-comprensión recae de este modo

²⁶ Heidegger, *Ser y tiempo*, § 64, p. 354.

²⁷ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 129.

en la subjetividad, pero no en un acto de la conciencia teórica, sino en la familiaridad que ya siempre tenemos con el mundo de la praxis. Mimesis I tampoco es marcas textuales que funjan como huella de la incorporación del mundo en el relato.

¿Pertenece mimesis I al texto, a la acción, o a la subjetividad que crea-lee? Con la conclusión recién apuntada de Ricœur, parecería que pertenece a la subjetividad, pero no hay que poner todavía punto final, puesto que mimesis I tiende a oscilar entre la acción, el mundo, el texto y la subjetividad. De cualquier modo, el enraizamiento de la composición de la trama en la pre-comprensión del mundo de la acción no se agota en el análisis de Ricœur, puesto que pre-comprender la acción incluye el modo en que nos relacionamos con el mundo, el modo como estamos en el mundo, ¿cómo estamos en el mundo? ¿Cómo comprendemos el mundo de la cotidianidad para que después esa comprensión se transforme en el relato gracias a la función mimética? ¿Es posible enraizar la mimesis I en la analítica trascendental del ser-ahí? ¿Es mimesis I el horizonte gadameriano del lector? ¿No podría ser mimesis I la visión del mundo previa al relato, para que de ese modo se explicara el que Ricœur identifique hasta cierto punto el “repertorio” de Iser con la comprensión del mundo de la acción pero ya aparecida en y configurada por el relato?

Dejemos por el momento estos cuestionamientos para preguntar directamente por la mimesis II que está caracterizada como la mediación entre el “antes” y el “después” y como la apertura del reino del “como si”, del reino de la ficción.

El carácter de mediación, entre la pre-comprensión y la “pos-comprensión” de la acción, es explicado por Ricœur atendiendo a tres razones. La primera es una mediación

[...] entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo. A este respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes [...] o que transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia.²⁸

Esta función de la trama Ricœur ya la había analizado bajo el motivo de “síntesis de lo heterogéneo” que representa literalmente una creación, crear un orden a partir de la sucesión. De ese modo, el carácter sucesivo de los acontecimientos individuales se convierte en una especie de materia prima sobre la que opera la construcción de la trama y que transforma en un orden lógico-poético.

La segunda razón es la concordancia-discordancia, *i.e.*, la capacidad de la trama de tomar juntos diferentes elementos para construir un “*holon*”. Esta función queda denominada como el paso de lo paradigmático a lo sintagmático, en la medida en que los elementos pertenecen

²⁸ *Ibid.*, p. 131.

al orden paradigmático y al tomarlos juntos y extraer una configuración de una sucesión, *i.e.*, al narrativizarlos pasan al orden de lo sintagmático.

La tercera razón tiene que ver con los caracteres temporales que dan a la trama dos dimensiones: una cronológica y sucesiva y otra lógica y configurativa; esto hace de la trama una síntesis de lo heterogéneo.

En realidad, las tres razones se implican mutuamente, puesto que parece que las tres hacen alusión a la capacidad de la trama de dar un orden, de organizar los acontecimientos individuales en un encadenamiento lógico-poético. Ya hemos visto en qué medida la función de orden caracteriza a la construcción de la trama. En ese sentido, el corte impuesto por mimesis II es la fuerza que separa del mundo porque organiza los acontecimientos “de otro modo” y los configura en una unidad, en un todo que concatena los sucesos de manera verosímil y de modo tal que el encadenamiento pueda ser seguido por el lector. “Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos.”²⁹

Esta congruencia, junto con la capacidad de “seguir una historia”, rompe la linealidad del tiempo representada en la trama por el “entonces y entonces” de la irreversibilidad del tiempo del reloj, del calendario, de los trabajos y los días, de la intratemporalidad. Y la rompe no sólo gracias a los juegos con el tiempo que hace la trama (como la analepsis y la prolepsis), sino también porque seguir una historia no es leer linealmente el paso de los acontecimientos, sino que la lectura opera como el vaivén del juego de protensiones y retensiones, de tema y horizonte, como lo hemos visto con el “punto de vista móvil” de Iser.

La disposición de los hechos que crea la trama configura una temporalidad significativa que, gracias a la capacidad de seguir la historia, permite que la trama pueda sintetizarse en su “tema”, el cual es una construcción ejecutada por la lectura y forma parte del “objeto estético”, que ha sido caracterizado por Gadamer, por Ingarden y por Iser como algo construido.

El modo como la construcción de la trama organiza los acontecimientos deja ver claramente la función de corte de mimesis II y la instauración del reino del “como si”, que, dado lo anterior, no tendría tanto que ver con el carácter “irreal” o “ficticio” de las entidades aparecidas en el texto o con su ser “cuasi-cosas”, como con el encadenamiento comprendido como concordancia-discordante y síntesis de lo heterogéneo. El encadenamiento en que

²⁹ *Ibid.*, p. 134.

consiste la disposición de los hechos es literalmente el “como si”, esto es, como si los acontecimientos estuvieran relacionados, más que causalmente, significativamente, de ese modo, las relaciones establecidas lo son entre significados y sentidos. La *poiésis*, entonces, consistiría en un poner en relación de significancia todo con todo, al menos todo lo que aparece en el relato, que por principio de saturación (Ingarden) es significativo y notable (Barthes).

¿Darle sentido a algo, más bien darle “otro sentido” (porque todo aparece ya siempre comprendido e interpretado como algo), poner en pie el sentido no es equivalente a relacionar aquello que de primera instancia aparecía como inconexo, o bien modificar una conexión, una concatenación para generar otra distinta? Si la obra, como señala Gadamer, es la fuerza que nos permite ordenar lo que continuamente se nos desmorona, ¿no podríamos pensar este ordenamiento que se enfrenta (como Sísifo) al desmoronamiento como un poner en pie sentidos volviendo a contar la historia, cualquier historia, que ha de contarse, relatarse una y otra vez cambiando en cada caso la disposición de los hechos, la relación entre los acontecimientos individuales?³⁰

Si así fuera, entonces podríamos jugar (Gadamer) con el “como si” (Ricoeur) y el experimento (Nietzsche)³¹ y transformar incesantemente las historias, más bien los relatos que hacen de este mundo un mundo humano, porque poéticamente habita el ser humano en esta tierra (Heidegger)³², es decir, creando sentidos. Quizás desde esta noción de experimento, que no siempre se ha sabido y asumido como tal, como posibilidad, como perspectiva, como visión del mundo, podamos considerar la narratividad como una necesidad ontológica, vital (Zambrano)³³ que nos compele a relatar siempre (tanto individual como colectivamente), a estar siempre relatando una y otra vez aquello que somos y que hemos sido, volver a contar la historia, todas las historias, la personal, la socio-política, la de la filosofía, la de la literatura, en fin, la historia humana, porque no basta, no sacia decirla, relatarla una sola vez, porque ningún relato puede asumirse como definitivo, al contrario, con cada transformación de la visión del mundo hay que volver a contar todo. ¿No ha generado cada cisma, como la modernidad, como la muerte de Dios, un llamado ineludible e inevitable para volver a relatarlo todo y poner en pie sentidos tras el desmoronamiento, sin que esto signifique, claro está, un inicio desde cero?

³⁰ ¿No sería el psicoanálisis una de las más contundentes muestras de esto?

³¹ Cf. Nietzsche, *La ciencia jovial*.

³² Cf. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*.

³³ Cf. Zambrano, *La España de Galdós y “Misericordia”*, en *A propósito de Benito Pérez Galdós y su obra*.

Cada relato no es más que un “como si”, un experimento que se resiste al anquilosamiento y a la estaticidad. Cada relato es una máscara, una posibilidad de desocultamiento, de envío del ser. Pero ¿qué hay detrás del “como si”? ¿Acaso un “así es efectivamente”? ¿Un mundo de los hechos, un mundo inteligible, real y verdadero que permanece frente a la transitoriedad de los múltiples relatos? Detrás de la máscara sólo se oculta otra máscara, detrás de la apariencia (del aparecer y del parecer) no hay ningún *ens realissimus* sino el juego de espejos que hace de todo *interpretandum* un *interpretans*. Juego de espejos que impide que mimesis II, el reino de la ficción y del “como si”, se convierta en el doble de la realidad, en la duplicación y en la falsedad, porque ¿cuál de los dos es el reflejo, el mundo o el texto?

Esta relación del relato con la transformación de las visiones del mundo la hemos visto ya con las metamorfosis de la trama, pero aún falta por explicarla a partir de dos categorías que Ricœur introduce: “esquematización” y “tradicionalidad”. Este par de categorías tiene por finalidad explicar la conformación de la trama según ciertas reglas, así como la variación y transformación histórica de las tramas y de las reglas.

La “esquematización” está extraída de la filosofía kantiana, veamos cómo se justifica tal inclusión y para qué le sirve al argumento de Ricœur. El esquema trascendental es aquello que en la *Crítica de la razón pura* permite vincular el concepto puro del entendimiento con la intuición sensible. Tal vinculación se hace necesaria en la medida en que el concepto puro es heterogéneo en relación con la intuición sensible:

Nun ist klar, daß es ein Drittes geben müsse, was einerseits mit der Kategorie, andererseits mit der Erscheinung in Gleichartigkeit stehen muß, und die Anwendung der ersteren auf die letzte möglich macht. Diese vermittelnde Vorstellung muß rein (ohne alles Empirische) und doch einerseits intellektuell, andererseits sinnlich sein. Eine solche ist das transzendente Schema.³⁴

De ese modo, el esquema es el que hace posible subsumir bajo conceptos las intuiciones de la sensibilidad y permite relacionar y aplicar un concepto, *e.g.*, “triángulo”, a todos los fenómenos que caigan bajo dicho concepto, *e.g.*, triángulo equilátero, isósceles, etc. Debido a que el esquema trascendental vincula el concepto con la intuición sensible, ha de ser por una parte homogéneo con la categoría y, por otra, con el fenómeno, lo que lo hace ser simultáneamente intelectual y sensible.

³⁴ Kant, *KrV*, A 138; B177. “Es, pues, claro, que debe haber un tercero, que debe estar por una parte en homogeneidad con la categoría, y por otra con el fenómeno, y que haga posible la vinculación de la primera con el segundo. Esta representación intermedia debe ser pura (sin nada empírico) y no obstante, debe ser por una parte intelectual y por otra sensible. Una representación tal es el esquema trascendental”. La traducción es mía.

El esquema es un producto de la imaginación trascendental, la cual genera las reglas o el procedimiento (*i.e.*, el esquematismo) que permite la aplicación del concepto a la intuición sensible. El esquematismo es una regla de síntesis de la imaginación que, justo por ello, es la mediación entre sensibilidad y entendimiento.

El esquema trascendental coincide con el tiempo, el cual, por un lado, es homogéneo con la categoría, puesto que, en tanto intuición pura de la sensibilidad es universal y *a priori*, y, por otro, es homogéneo con el fenómeno, dado que está contenido en toda representación empírica.

El esquematismo trascendental kantiano explica una parte de la constitución de la subjetividad trascendental y del modo en que ésta opera al construir objetos de conocimiento. Pero Ricoeur se pregunta por la construcción de la trama en tanto mediación entre el “antes” y el “después” del relato. ¿De qué le sirve el esquematismo? La trama y el esquema tienen ambos una función de mediación, este último vincula elementos heterogéneos, a saber: concepto e intuición sensible, ¿vincula también la trama elementos heterogéneos, a saber: mimesis I y mimesis III, de modo tal que la trama, al igual que el esquema, ha de ser por un lado homogénea a mimesis I y, por otro, a mimesis III? Y si el esquema es sensible e intelectual en atención a la mediación, ¿lo es también la trama? Además, la trama, la construcción de la trama ha sido explicada como la “síntesis de lo heterogéneo”, y ¿no es precisamente eso lo que hace la imaginación trascendental gracias al esquematismo?

Parece tentador justificar de este modo la inclusión del esquematismo en el planteamiento de Ricoeur, sin embargo, el argumento tiene un problema fundamental. Para Kant fenómeno y categoría son completamente heterogéneos porque son ontológicamente heterogéneos, la categoría no procede del fenómeno, luego, es totalmente independiente, y justo por eso es necesario vincular ambos términos a través de un tercero que tenga homogeneidad con los dos. Esta heterogeneidad de base no se presenta en la relación mimesis I-mimesis III, porque la pre-comprensión o la prefiguración del mundo de la acción no es heterogénea en sentido kantiano con respecto a la pos-comprensión o configuración del mundo de la acción. Luego, la mediación de mimesis II no es la mediación del esquema porque la mimesis opera por circularidad.

Entonces, ¿cómo incluye Ricoeur el esquema?

La construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre lo que hemos llamado la punta, el tema, el ‘pensamiento’ de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los

episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace. Así, se puede hablar del *esquematismo* de la función narrativa.³⁵

Desde aquí podría parecer que la trama tiene una parte intelectual, el tema, y una sensible, la presentación intuitiva. Pero no es la interpretación de Ricœur, porque lo que le interesa del esquematismo es que “La imaginación creadora no sólo no existe sin regla, sino que constituye la matriz generadora de reglas”³⁶. ¿Reglas de qué? De síntesis de lo heterogéneo, *i.e.*, de los acontecimientos individuales que se encadenan por la disposición de los hechos, por la construcción de la trama. Y esa síntesis depende del tiempo, el cual, desde el esquema kantiano, es homogéneo con el fenómeno, es, entonces, el tiempo de los episodios y los cambios de fortuna que generan el desenlace, es el tiempo “de los trabajos y los días”. Es también homogéneo con la categoría, es, entonces, el tiempo del “tema” que es el “tiempo narrativo”, el cual lejos de ser atemporal (atemporalidad que se presentaría por el resumen de la trama en el tema), se convierte en una abstracción intelectual que rebasa el tiempo sucesivo y fenoménico, es, pues, su condición de posibilidad y, por eso, el tiempo narrativo “media entre el aspecto episódico y el configurante”³⁷, *i.e.*, entre la sucesión del “uno después del otro” y la causalidad del “uno a causa de otro”.

El esquematismo, en tanto regla de síntesis, en Ricœur, a diferencia de Kant, no opera acrónicamente, sino que se inserta en el devenir histórico, en la tradición. Esta categoría está tomada de la filosofía germana —tanto de Heidegger como de Gadamer— que la entiende como “transmisión-*Überlieferung*” y no como “tradicionalismo-*Tradition*”.³⁸ En ese sentido, Ricœur aclara que “Entendemos por ésta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético.”³⁹

Apelar a la tradición no es apelar a la estaticidad de un pretendido canon y su autoridad, sino al más cabal reconocimiento de que toda transformación se da sobre el trasfondo de la historia, la cual posibilita la transformación y abre el horizonte en el que ésta ha de ser comprendida. El cambio histórico en las reglas que norman la síntesis de lo heterogéneo procede de la tradición, de su movimiento, el cual se realiza en el juego (¿también como vaivén?) de la “innovación” y “sedimentación”, y éste no quiere decir otra cosa que: algo ha de conservarse para que algo pueda transformarse. El cambio o la dialéctica entre

³⁵ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 136.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁸ Ésta es una de las grandes aportaciones de Heidegger. Cf. *Ser y tiempo*, §74.

³⁹ Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 136.

transformación y conservación es la que explica la posibilidad de construir una tipología de las tramas, como la de Frye, y la que genera los paradigmas en los que se inscribe toda obra literaria y frente a los cuales reacciona.

Según Ricœur, la sedimentación opera y se produce en varios planos: (1) sedimentación de la forma de concordancia discordante, *i.e.*, la trama como disposición de los hechos y síntesis de lo heterogéneo; (2) sedimentación de los géneros literarios y (3) sedimentación de los tipos, que tienen que ver con el modo en que las obras singulares disponen los hechos.

De ese modo, el paradigma está conformado por la sedimentación de forma, género y tipo, y se erige como regla generada por la imaginación creadora, que no solamente regula el modo en que se construye la trama, sino que también permite la inserción de toda obra singular en una forma, un género y un tipo. Aun cuando las metamorfosis de la trama hagan difícil tal inserción, sobre todo de manera unívoca y definitiva, toda obra surge en una tradición y en ésta ha de insertarse. En ese sentido, las obras singulares representan el momento de la innovación frente a la sedimentación, pero nada puede ser completamente “nuevo”, porque algo ha de conservarse para que algo pueda ser transformado, y es precisamente esta liga de la obra singular con los paradigmas sedimentados lo que constituye la tradición narrativa, la cual no es sino el juego de fuerzas entre sedimentación y desviación con respecto a tal sedimentación. La desviación opera por grados, *i.e.*, qué tan desviada está la obra (el abanico se abre entre la “aplicación servil” y la “desviación regulada”) y por planos, *i.e.*, de qué planos (forma, género y tipo) se desvía.

Ricœur concluye al respecto que: “la posibilidad de la desviación se inscribe en la relación entre paradigmas sedimentados y obras efectivas”⁴⁰, y esto deja ver nuevamente el doble vasallaje de la praxis, por un lado ético, que la hace anclarse al mundo de la praxis y, por otro lado poético, que la hace anclarse a la historia de la literatura. Así, la obra singular encuentra su lugar en medio de y como mediación con la literatura y con el mundo, ambos horizontes representan el trasfondo del surgimiento de toda *poíesis* poética, la cual, justo por ello, es necesariamente histórica y ha de ser comprendida en su historicidad mundana y literaria.

La visión del mundo creada por la obra es siempre el resultado del enfrentamiento con otras visiones del mundo y esto hace que la obra pertenezca ya siempre a un mundo, al cual ha de pertenecer también el lector si pretende comprender aquello que la obra dice. ¿Cuál es el papel que juega el lector en esta mediación? Esta pregunta conduce hacia mimesis III, el momento de la pos-comprensión y refiguración que lleva de vuelta el texto hacia el mundo —

⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

tras el corte impuesto por mimesis II—, lugar en el que se encuentra su consumación plena y su sentido y que revela el estatuto ontológico de la mimesis: el texto no es sin el mundo. Será el “poder efectual” del texto el que haga que la afirmación anterior se dé la vuelta; el mundo no es sin el texto.

¿Cómo describe Ricœur la mimesis III? Nuevamente se alía a la hermenéutica gadameriana y afirma que la mimesis III se corresponde con el momento de la “aplicación”. La “aplicación” en Gadamer forma parte de un todo unitario que distingue sólo metodológicamente tres momentos: comprensión, interpretación y aplicación. No sólo el último de éstos hace referencia al lector o intérprete, pero sí es el que alude directamente al efecto del texto sobre el lector. Para Gadamer comprender es siempre también aplicar, lo que implica que el enfrentamiento con el texto no nos deja nunca inalterados, y además implica que el texto debe ser aplicado de manera distinta en cada caso.

El momento de la aplicación enfatiza la posición gadameriana según la cual texto y lector no son esferas separadas, como si la experiencia que el lector hace con el texto quedara como algo externo, como una especie de conocimiento objetivo. Por el contrario, el enfrentamiento con la alteridad conforma la subjetividad, hace móviles las fronteras que definen el binomio yo-tú o yo-alteridad a tal punto que la comprensión opera por la fusión de horizontes, cuya versión ricœuriana es la siguiente: “*mimesis* III marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica.”⁴¹

¿Intersección o fusión? Dos elementos fusionados son indistinguibles, mientras que la intersección entre dos hace que se genere un espacio que no es ni de uno ni de otro, sino el fruto de la intersección, ¿como la metáfora, cuyo sentido no es ni el término A, ni el término B, sino la interacción de ambos que crea C, donde C no es igual a A+B?

Intersección y fusión dicen lo mismo: que el encuentro del texto con el lector tiene como “efecto” la transformación del mundo de la praxis por la mediación de la lectura. La intersección enfatiza la tensión entre los polos, pero ahí donde se intersectan, *i.e.*, en el momento de la comprensión (que incluye la interpretación y la aplicación) no pueden sino fusionarse, fusión que, a su vez, sólo indica el momento de la comprensión o el modo de ser de ésta y que, justo por eso, la fusión no elimina la tensión, al contrario, texto y lector permanecen como polos opuestos cuyo enfrentamiento da como resultado el poner en pie el(los) sentido(s), y el sentido no pertenece exclusivamente al texto ni al lector, sino que éstos

⁴¹ *Ibid.*, p. 140. Ricœur reconoce explícitamente que su definición está próxima a la noción gadameriana de fusión de horizontes, *Cf. Ibid.*, p. 148.

han de atestiguar el sucumbir de su pretendida autonomía cuando acaece la comprensión, que también tiene el modo de ser del juego: los jugadores —texto y lector— son la condición de posibilidad para que el juego —el sentido— acceda a su re-presentación, pero no son, ni uno ni otro, el único factor determinante en esta manifestación, sino que el juego es un acontecer. Falta por preguntar cómo funciona la intersección en el planteamiento de Ricœur. Ésta marca el punto de encuentro o reunión con la mimesis I, ya que implica la transformación de la pre-comprensión del mundo de la acción por el entrecruzamiento del mundo del texto y el del lector.

Lo primero que ocupa al hermeneuta es desestimar la presunta circularidad de la triple mimesis, puesto que parecería que a pesar del paso por mimesis II, mimesis I y mimesis III se identifican, “el punto de llegada parece conducir al punto de partida”. Sin embargo, tal preocupación por la circularidad antes de evidenciar un problema para el argumento, deja ver con claridad el lugar que ocupa mimesis I, el cual se mostraba hasta cierto punto confuso en el análisis anterior, ya que oscilaba entre la pre-comprensión del lector, la del autor, el carácter ya siempre simbolizado del mundo de la praxis y el “repertorio”. En suma, la pregunta que acudía constantemente era ¿qué mienta mimesis I, el mundo del lector o el mundo de la praxis que el texto incorpora en tanto que repertorio? ¿Dichos mundos encontrarían su distanciamiento sobre todo en el tiempo, *i.e.*, el mundo del lector no coincide con el de la praxis cuando texto y lector no son contemporáneos?

¿Cómo puede aparecer la presunta circularidad? Definitivamente no hay circularidad si mimesis I mienta el mundo de la praxis o la visión del mundo que el texto incorpora como repertorio y mimesis III mienta la reconfiguración del mundo de la praxis del lector. Y no hay circularidad porque se requeriría identificar el mundo de la praxis que antecede al texto con el del lector, tal identificación sólo podría suceder si ambos fueran contemporáneos (e incluso eso sólo bajo una mirada demasiado homogeneizadora que fuera incapaz de distinguir visiones del mundo diferentes operando en el mismo periodo histórico), o bien si se pretendiera romper toda tensión entre el horizonte del pasado y el del presente gracias a un sistema de progresión acumulativa como el de Hegel.⁴²

Por ende, la circularidad sólo se podría entender si mimesis I fuera la pre-comprensión del lector del mundo de la acción y mimesis III la pos-comprensión, donde mimesis II es un corte o suspensión del mundo de la cotidianidad del lector, al cual ha de regresar tras la experiencia

⁴² En este punto se hace necesario recordar que si Gadamer habla del reconocimiento del lector actual en el texto pasado no es por identificación de pasado y presente, ni tampoco por progresión acumulativa, sino por el *continuum* histórico, el principio de la historia efectual y el prejuicio.

de lectura. Esto implicaría que la triple mimesis se ocupa de dar cuenta del efecto del texto sobre el lector y no de la relación del texto con el mundo a partir de la mimesis o representación. Ciertamente, Ricœur analiza el modo en que el mundo se incorpora al texto en tanto que repertorio, pero esta incorporación atañe exclusivamente a la mimesis II, a la construcción de la trama y no se despliega en el recorrido de la triple mimesis, ésta tiene que ver con la transformación que sufre el lector tras enfrentarse al texto. Las palabras de Ricœur parecen evidenciarlo desde el principio de su estudio:

Distinguiré, en su momento, tres sentidos, al menos, del término *mimesis*: reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción, acceso al reino de la ficción y nueva configuración mediante la ficción del orden precomprendido de la acción.⁴³

Ahora se hace posible analizar cómo se enfrenta Ricœur a la circularidad, la cual no niega, sino que intenta establecer un círculo “sano” a diferencia de uno “vicioso” que sería el fruto de la identidad y la tautología. Así, lo que Ricœur tratará de ganar será la diferencia, ¿entre qué? Entre el mundo de la acción pre-comprendido o, lo que es lo mismo, el mundo dado en la facticidad de la cotidianidad, y aquel refigurado por el enfrentamiento con el texto. ¿Desde dónde postular tal diferencia? Desde el texto y ello en dos sentidos: primero habrá que distinguir fehacientemente el texto del mundo de la praxis, pero sin caer en la autonomía del reino estético y la autorreferencialidad, y, segundo, habrá que insistir en el poder transformacional del texto, *i.e.*, en su capacidad poética.

El primer punto es abordado a partir de la concordancia discordante que parecería permitir la distinción sin muchos problemas al argüir que el mundo de la praxis es discordante y el relato es concordante. Este tema ya lo habíamos mencionado con anterioridad al preguntar si en efecto se puede hablar de un mundo carente de orden y organización, como si el mundo fuera el caos y el texto el principio de orden. Esta tesis no hace más que repetir, aunque del lado poético, el argumento moderno según el cual el sujeto ordena el mundo vía razón. En vez de sostener esto, me adhiero a la ontología heideggeriana, para la cual el mundo aparece ya siempre comprendido e interpretado, por tanto, ordenado y simbolizado. Ricœur se pronuncia más o menos en el mismo sentido: “nos adherimos desesperadamente a la idea de que el orden es nuestro mundo, *a pesar de todo*.”⁴⁴

Resulta muy facilista y reduccionista distinguir al texto del mundo apelando al “triumfo del orden” por encima del caos. Esta dicotomía conlleva un conspicuo gesto metafísico que ve al

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 141.

mundo fenoménico como lo otro de la razón, como lo otro del poder racional de ordenar y explicar. Aludir a lo poético como distinto de lo epistémico no me parece que represente ninguna salida, puesto que ¿qué más da que sea una racionalidad moderna o una racionalidad poético-narrativa si finalmente se trata de un “logocentrismo” (derrideanamente) que es capaz de dividir tajantemente lo racional y lo fenoménico?

El texto no se distingue del mundo en ese sentido, por el contrario, el mundo también es concordante y el texto también es discordante, porque ni uno es la pura ausencia del orden, ni el otro la pura concordancia, puesto que el texto abre siempre espacios de indeterminación. En todo caso, de lo que se puede hablar es de dos tipos de orden que se retroalimentan constantemente, por ello “el círculo es inevitable sin ser vicioso”⁴⁵, lo que hace ser a la interacción entre texto y mundo un juego, en el sentido del vaivén, que mantiene la diferencia al mantener la tensión en la fusión, pero no de manera absoluta, la frontera es porosa.

El segundo punto alude al poder transformacional del texto y se opone, por ello, a la “redundancia” de la interpretación, la cual se traduciría en que: “la propia *mimesis* I fuese desde siempre un efecto de sentido de *mimesis* III. Entonces la segunda no haría mas que restituir a la tercera lo que habría tomado de la primera, ya que ésta sería obra de la tercera.”⁴⁶

Ricœur intenta resolver el problema de la redundancia no tanto del lado del sentido, como del lado del relato, esto es, del lado del sentido implicaría enfatizar que no hay redundancia debido a que el texto aporta otros sentidos y otras visiones del mundo, sin embargo, Ricœur enfatiza del lado del relato y eso implica que hay acciones que si bien inscritas desde siempre en redes de símbolos, no son propiamente un relato, sino que tienen una “narratividad incoativa” y demandan ser relatadas. A eso le llama “estructura pre-narrativa de la experiencia”.

De ese modo, en vez de hablar de redundancia, el texto relataría aquello que de suyo no está relatado pero que pide estarlo. Tal estructura conduce hacia las “historias todavía no relatadas”, cuyo mejor ejemplo para Ricœur sería el psicoanálisis y los fragmentos de historia que el paciente presenta. Más allá de eso, se trataría de defender una estructura existencial de “ser enredado en historias” (que Ricœur extrae de Wilhelm Schapp) que daría cuenta de un modo “entramado” de estar en el mundo. Para Ricœur “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse.”⁴⁷ Esto habla de la necesidad vital y existencial que tiene el relato para Ricœur y que lo hace ser algo mucho más que un mero

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

artificio literario. Si somos ese ser que se da un segundo nacimiento (Zambrano), éste quedaría representado por el relato: tener un identidad, fraguarse una vida es relatarse y relatar la propia historia, la personal, la de la tradición, etc.

[...] la historia de una vida procede desde historias no contadas e inhibidas hacia historias efectivas que el sujeto podría hacer suyas y considerarlas como constitutivas de su identidad personal. La búsqueda de esta identidad personal asegura la continuidad entre la historia potencial o incoativa y la historia expresa cuya responsabilidad asumimos.⁴⁸

¿Cuál es la relación entre la historia potencial y el lenguaje? ¿Qué quiere decir la estructura pre-narrativa de la experiencia? El relato no es idéntico al lenguaje, sino que es una de sus posibles manifestaciones. Pre-narratividad no es equivalente a pre-lingüística. Sin embargo, esto no implica que conservar la tesis gadameriana según la cual “la lingüística caracteriza en general a toda nuestra experiencia humana del mundo”⁴⁹, genere una confrontación con la “historia potencial” de Ricœur, por el contrario, se complementan: nuestra experiencia es lingüística, pero es el relato, como forma de la lingüística, el que conforma y configura las identidades, en última instancia, quizás, sea el que hace de este mundo un mundo humano y también quizás narrativamente haga el ser humano de este tierra su morada. Este poder ontológico del lenguaje manifestado en el relato hace del círculo de la mimesis un círculo “sano”.

El esquema de la triple mimesis pasa por otros dos temas: el problema de la referencia, que se anuncia como el poder ontológico del relato, y la lectura, como aquella acción que ejecuta el paso de mimesis II a mimesis III.

La referencia se convierte en un tema imprescindible en el análisis de Ricœur, dado que “el texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor”⁵⁰ y eso implica no solamente que el texto necesita ser re-presentado en cada caso, sino también que algo se pone en juego en la interacción entre texto y lector: la referencia, *i.e.*, ¿sobre qué habla el texto?

Sentido y referencia son distinguidos por Ricœur no para defender la inmanencia del lenguaje literario y negar su capacidad de referencialidad, por el contrario, se trata de establecer un referente para el relato de ficción. Por ello, defenderá que la obra comunica al lector tanto su sentido, como su referente: “Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte.”⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 144-145.

⁴⁹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 547.

⁵⁰ Ricœur, *loc. cit.*, p. 148.

⁵¹ *Idem.*

El mundo proyectado por la obra es el referente y si está proyectado quiere decir que se trata de una "trascendencia inmanente", esto es, que tal mundo sale de la obra, va más allá de ésta. ¿Qué hay más allá de la obra? El mundo de la praxis, el cual es dicho (re-presentado) por la obra gracias a su función mimética, justo por eso, el *mythos* es la fuerza que separa del mundo y la mimesis la fuerza que une. De ese modo, el postulado de la referencia evita que el texto se consume a sí mismo, no solamente necesita ser actualizado en la lectura, además tiene un efecto sobre el mundo, dice algo del mundo. Decir algo sobre algo es postular un referente, lo que significa para el relato de ficción que éste no se agota en el juego del sentido, no se trata de un universo meramente semántico y autocontenido (Ricœur se opone frontalmente a la poética contemporánea "antirrepresentacionista" que encierra al texto en un sistema inmanente), sino que, en la medida en que emerge del mundo, a éste ha de regresar. El relato de ficción es, por ende, un discurso sobre el mundo, que si bien no describe directamente el estado de cosas, eso no evita que no lo pueda referir o mentar indirectamente.

La posibilidad de referencia indirecta ha sido propuesta por Ricœur en *La metáfora viva* donde defiende un "referente metafórico". Expongo a continuación brevemente dicha tesis.

La metáfora genera de primera instancia una colisión semántica, una impertinencia predicativa que debe ser superada para ganar el sentido. La atribución impertinente procede del sentido literal, el cual ha de derrumbarse, de desmoronarse para que sobre sus ruinas se alce el sentido metafórico. Esto quiere decir que el sentido metafórico procede de o tiene como base al sentido literal, porque es la significación literal de las palabras la que permite el juego del sentido, el cual, no obstante, requiere negar o suspender la literalidad para que la metáfora pueda decir aquello que tenga que decir. La relación entre sentido literal y metafórico se extiende hasta alcanzar el referente.

La metáfora refiere al suspender la relación directa con el mundo, *i.e.*, no predica directamente sobre el estado de cosas, no hay, pues, una referencia directa, ésta tiene que ser construida, al igual que el sentido metafórico, de modo tal que sobre las ruinas del referente directo se alza el metafórico. La condición de posibilidad de la emergencia del sentido y referente metafóricos es la suspensión momentánea de la relación con el mundo, puesto que para redescribirlo la metáfora necesita dejar de decirlo por un momento para después regresar a él y convertirse en una predicación indirecta sobre el mundo. Si la metáfora tiene el poder y el efecto de ser una redescrición del mundo es porque postula y genera un referente metafórico y en eso consiste su vehemencia ontológica, la cual, por supuesto, requiere que el lenguaje sea capaz de ir más allá de sí mismo, hacia el mundo y no agotarse en el juego del sentido.

La tesis de la referencia metafórica, que es una presuposición ontológica, funciona también para el relato de ficción y más o menos en el mismo sentido. La obra, gracias al poder de corte de mimesis II, abre y funda un mundo que al ser proyectado más allá de la obra se convierte en su referente. Tal proyección sólo puede ser comprendida por el anclaje de la obra en el mundo que se evidencia con la mimesis I, puesto que si la obra no estuviera ya siempre vinculada con el mundo de la praxis, si no lo llevara dentro de sí, el mundo del texto no podría ser proyectado hacia fuera, porque no encontraría lugar alguno en el mundo de la praxis en el que pudiera actuar, la ficción no sería más que ficción, el arte no sería más que arte, que se consumiría en el cerco de su autocontención. En vez de eso, Ricœur defiende que:

El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*, que, a su vez, tiene al mundo por horizonte. Referencia y horizonte son correlativos⁵²

En eso consiste el “poder efectual” del texto, en insertar una experiencia y una visión del mundo en le horizonte abierto del mundo que se convierte así en su referente. Pero si el texto puede insertar una experiencia en el mundo, puede llevar algo al lenguaje es porque, para Ricœur, “el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo. Ni siquiera es un mundo”.⁵³ El mundo aparece como lo otro del lenguaje, como lo ya siempre otro. La ontología de Ricœur se revela en este punto como completamente disímil de la de Gadamer, para quien el mundo no puede ser nunca “objeto” del lenguaje.⁵⁴

¿Cuál es la condición de emergencia de esta disimilitud entre Gadamer y Ricœur? Como posibilidad de interpretación podría decir que ambos autores comparten el interés de marcar un ontológico poder referencial para el texto, de ahí que ambos cimienten sus reflexiones en la mimesis, sin embargo, el horizonte al que se enfrentan los hace disentir en su concepción del mundo. Gadamer se enfrenta a la tradición metafísica que separa la realidad de la apariencia y que sustenta un “mundo verdadero” (en la acepción nietzscheana), justo por eso, como he ya explicado, defiende que el ser que puede ser comprendido es lenguaje. Sin embargo, la preocupación de Ricœur no se orienta preponderantemente hacia la detracción de la metafísica, sino, en el caso concreto del relato, hacia la detracción de los postulados de la lingüística y la semiótica que hacen del lenguaje un sistema inmanente de signos. Enfrentarse

⁵² *Ibid.*, p. 149.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ “el lenguaje no afirma a su vez una existencia autónoma frente al mundo que habla a través de él. No sólo el mundo es mundo en cuanto que accede al lenguaje: el lenguaje sólo tiene su verdadera existencia en el hecho de que en él se representa el mundo”, Gadamer, *Verdad y método*, p. 531.

a esto ha significado para Ricœur la defensa de un mundo extralingüístico que opere como referente del lenguaje y que patentice su intencionalidad y trascendencia, *i.e.*, el lenguaje ha de ir más allá de sí mismo, hacia el mundo.

Dado que las detracciones de los dos hermeneutas son muy distintas, su explicitación de la relación lenguaje-mundo también lo tiene que ser. pues, en última instancia, están buscando cosas diferentes, uno busca explicar la relación entre el mundo y la comprensión, el otro sacar al lenguaje de los estrechos límites en los que la semiótica y la lingüística lo habían apresado.

Si bien esto puede dar cuenta de la semejanza entre sus concepciones de mundo, falta analizar las consecuencias que tiene la postulación de la extralingüisticidad en el planteamiento de Ricœur. Lo primero que el lector esperaría al leer que el lenguaje no es un mundo (tesis que inevitablemente se convierte en un eco, aunque negativo, de la hermenéutica gadameriana) es el despliegue de una ontología del mundo. Esto es, si a diferencia de la ontología gadameriana, para Ricœur el mundo no es lenguaje, entonces, ¿qué es? Extraña que el hermeneuta francés obvie la pregunta y no desarrolle una ontología del mundo, sólo es posible encontrar algunas sentencias que indicarían qué entiende por mundo más allá de la extralingüisticidad, pero la vaguedad de sus afirmaciones impide alcanzar desde la filosofía de Ricœur una noción de mundo. En todo caso, lo que sí queda claro es que se trata del mundo de la praxis caracterizado desde la temporalidad y que en ese mundo hacemos experiencias que después relatamos, que son inductoras de narración.

Sin embargo, he de insistir en que el carácter pre-narrativo de la experiencia junto con la historia potencial no necesitan enfrentarse a la ontología gadameriana, por el contrario, pueden fungir como su extensión y como derivación. El poder efectual del texto no se anula al dejar de sostener que el mundo es lo otro del lenguaje. Que todo quede contenido en el universo del lenguaje no evita la referencialidad del texto, puesto que ese universo es heterogéneo y se mueve como el sistema hegeliano, esto es, el movimiento del espíritu genera alteridades con las cuales enfrentarse, para que posteriormente la conciencia se dé la vuelta sobre sí misma ejecutando el regreso a sí mismo desde el ser otro. Mientras el espíritu se mueva, siempre habrá nuevas alteridades a las que enfrentarse, lo que se traduce en que mientras el lenguaje se mueva, mientras haya vida del lenguaje habrá siempre algo por decir. Y todo movimiento se realiza en el lenguaje y como lenguaje. Justo por ello, el mundo en el que hacemos la cotidiana existencia puede ser una apertura, un horizonte configurado por los textos que finalmente crean nuestra situación hermenéutica (Gadamer) o nuestro estado-de-yecto (Heidegger):

[...] diré que, 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. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*). En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia.⁵⁵

Esa ampliación es el poder efectual del texto en Ricœur y se vincula o se pueda vincular con el “incremento de ser” en Gadamer, porque ampliar el horizonte de existencia es “ser más”, pues ser-ahí es ser-en-el-mundo.⁵⁶ ¿No es, entonces, la existencia el referente del texto? ¿Qué dice el texto? Nos dice, y al decirnos dice también el mundo que no es otro más que el mundo humano. Y “decir” significa “crear”, porque todo lenguaje es mimético y toda mimesis es *poiésis*.

El referente del texto es la existencia, sin embargo, en *Tiempo y narración III* Ricœur sentencia que su planteamiento “debe liberarse definitivamente del vocabulario de la referencia”.⁵⁷ ¿Por qué después del esfuerzo en *La metáfora viva* y en *Tiempo y narración I* por restituir un referente para la metáfora y para el relato de ficción, Ricœur termina por deshacerse de la categoría, junto con la “redescripción”, para suplantarlo por la de “refiguración”?

El giro ricœuriano encuentra su eje en la *poiésis*, esto es, en la necesidad de reforzar la capacidad creadora del texto, su capacidad inventiva. Parecería, así, que la categoría de “referente” hace alusión en demasía a un mentar algo preexistente aunque sólo sea previo al texto mismo, de modo tal que parecería que lo dicho por el texto se acomoda o encuentra el modo de acomodarse en esa realidad preexistente. Desde aquí, no es lo mismo referir que refigurar⁵⁸, con esta última categoría, que traduce mimesis III (siendo mimesis I-prefiguración y mimesis II-configuración), Ricœur pretende afirmar contundentemente que: “descubrir e inventar son inseparables”⁵⁹. No hay, en sentido estricto, algo dado que el texto refiere, sino que cada vez que el texto mienta algo lo inventa al mismo tiempo que lo descubre: nada era “así” antes de haber sido dicho “así”.

La cercanía con Gadamer se refuerza en este punto hasta llevar a Ricœur a afirmar que en vez de emplear la referencia, hay que adherirse a la “aplicación” gadameriana, y esto se debe a

⁵⁵ Ricœur, *loc. cit.*, p. 152.

⁵⁶ Ricœur hace alusión directa al “incremento de ser” de Gadamer, al hablar de un “agrandamiento” de la realidad por la ficción. Cf. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 153.

⁵⁷ Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 865.

⁵⁸ ¿Hay aquí un rompimiento con *La metáfora viva*, hay una separación entre metáfora y relato de ficción? Sobre este tema regresaré al final del presente capítulo.

⁵⁹ Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 865.

que tal categoría le permite aludir al efecto transformacional del texto sobre el intérprete y sobre el mundo, y proyectar un “arco hermenéutico” que va de la vida al texto y regresa del texto a la vida, es, pues, la triple mimesis ¿o el juego como vaivén que va y viene entre el texto y la vida?

Ya no es necesario insistir en que lo que permite el cambio de configuración a refiguración es la lectura (la re-presentación y ejecución), acción del intérprete que literalmente construye el mundo del texto como correlato de su estructura (Ingarden) o como objeto estético (Iser). Pero el poder efectual del texto sólo se entiende como tal si la lectura quiere decir también aplicación, *i.e.*, si leer quiere decir transformación del mundo y de la propia vida. Hacia allá se dirige Ricœur cuando señala que la función de la ficción, nombrada como “significancia”, hay que caracterizarla en términos de relevancia⁶⁰ y transformación. La ficción tiene una función de “poner de relieve” en la medida en que logra llevar el margen hacia el centro, esto es, llamar la atención sobre sentidos que yacen ocultos o que son periféricos en la cotidianidad (en esto se nota claramente la huella de Iser en Ricœur). El movimiento del margen hacia el centro es aquello que posibilita la función transformadora, ya que reorganizar los sentidos permite la generación de otros sentidos los que, a su vez, provocan, desde Gadamer, un “incremento ser”, un aparecer “de otro modo” (quizás más luminoso).

Con esto se evidencia la aplicación del texto, que Ricœur presenta de este modo:

[...] la función de la ficción que podemos indicar al mismo tiempo como *relevante y transformadora* respecto a la práctica cotidiana; relevante, en el sentido de que presenta aspectos ocultos, pero ya dibujados en el centro de nuestra experiencia de praxis; transformadora, en el sentido de que una vida así examinada es *una vida cambiada, otra vida*.⁶¹

Cada vez que la vida se relata, la vida se cambia, se hace otra (y con ello se crea cada vez), pero siempre sobre la base de la dialéctica conservación-transformación que posteriormente será expuesta por Ricœur como *idem-ipse*.⁶² Este poder ontológico del texto, que lo hace jugar sobre el binomio configurado-configurante, sólo se ejecuta con la intersección entre el mundo del texto y el del lector, puesto que es dicha intersección la que hace del texto, en tanto estructura configurada, una estructura que puede llegar a ser configurante. De hecho, es configurante en ciernes, es una posibilidad que está a la espera de su re-presentación, de su

⁶⁰ Esta investigación ya ha pasado en diversos momentos por el tema de la relevancia, *e.g.*, con el “poner de relieve” de Gadamer y también con Iser.

⁶¹ Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 865. El segundo énfasis es mío.

⁶² Cf. Ricœur, *Soi même comme un autre*, p. 12-13.

lectura, mas mientras ésta no acaezca, el texto no sólo no es una obra, además permanece únicamente como “trascendida en la inmanencia”.

El poder *poiético* del texto requiere hacer de la recepción un momento necesario, lo que implica hacer de la comprensión un elemento o momento de la ontología del texto, y eso es precisamente lo que Gadamer realiza al hacer de la “re-presentación para” un modo de ser de la obra de arte y a lo que Ricœur llega cuando reconoce que: “me han convencido de que el paso de la configuración a la refiguración exigía la confrontación entre dos mundos, el de ficción y el mundo real del lector. El fenómeno de la lectura se convertía así en el mediador necesario de la refiguración.”⁶³ Lo que se traduce en que una teoría del texto debe ser acompañada por una teoría de la lectura.⁶⁴

No abordaré detalladamente la teoría de la lectura que Ricœur presenta. Me basta con exponer una síntesis para concluir con el análisis de mimesis III. Algunas de las categorías que Ricœur recupera para desarrollar tal teoría son: “autor implicado o implícito”, que alude a las técnicas o estrategias mediante las que el texto se hace comunicable; la relación entre libertad y determinación, *i.e.*, pensar la lectura como inscrita en el texto (lo que genera un lector manipulado) o bien pensar el texto como algo creado completamente por el lector (esto remite al “nihilismo hermenéutico” que Gadamer ve en Valéry). Frente a los extremos, Ricœur se adhiere a la solución de la “reflexividad de la lectura” propuesta por Jauss, según la cual la “lectura reflectante es lo que permite al *acto* de lectura liberarse de la lectura inscrita en el texto y replicar al texto.”⁶⁵

Esta solución conduce hacia la recuperación de la tesis de Ingarden, según la cual la participación del lector hace del texto una obra. Asimismo, toma de Ingarden los lugares de indeterminación, la concretización, la idea de obra inacabada a partir de los objetos esquematizados, así como el juego de protensiones y retensiones. Esto último hace que Ricœur incorpore el “punto de vista móvil” de Iser, de cuya fenomenología de la lectura deriva una serie compuesta por estructuras dialécticas que pretende dar cuenta de la respuesta (*Wirkung*) del lector:

1. La dialéctica legibilidad-ilegibilidad. El texto, en tanto concordancia-discordante, traiciona de primera instancia las expectativas de ofrecer una “configuración legible” o absolutamente legible. Es la lectura la que termina (si en todo caso se puede hablar de conclusión) de ordenar el texto, la que construye la legibilidad y la coherencia a partir de lo que el texto presenta de

⁶³ Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 867.

⁶⁴ La inclusión de la lectura constituye una especie de “*Kehre*” entre *La metáfora viva* y *Tiempo y narración III*.

⁶⁵ Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 879.

modo siempre y necesariamente inconcluso: “el autor aporta las palabras y el lector la significación”.⁶⁶

2. La dialéctica carencia-exceso. El texto tiene una “carencia de determinación”, ya que requiere ser ejecutado y construido por la lectura, y simultáneamente tiene un “exceso de sentido”, que remite hacia su inagotabilidad.

3. La dialéctica familiaridad-no familiaridad (extrañeza). Si la lectura logra construir una coherencia a partir del texto, entonces aquello que de primera instancia parecía como lo no-familiar (aquello que frustra las expectativas de sentido) deviene familiar. Si la coherencia no llega a ser construida, lo extraño permanece como extraño. Ricœur apuesta por un punto medio que puede ser expresado como el gadameriano *topos* de la hermenéutica: entre familiaridad y extrañeza.

¿No es precisamente la concordancia discordante una especie de choque familiaridad-extrañeza? Sólo que ahora la concordancia discordante no se queda dentro de la inmanencia del texto, sino que la respuesta del lector al desafío que le presenta el texto se da entre lo concordante y lo discordante, entre aquello que le es familiar y lo que le es extraño. Es este choque el que, para Ricœur, hace de la lectura una “experiencia viva” que se mueve entre la desorientación y la reorientación, ¿entre el rompimiento del orden y su restauración, pero ya no del lado del texto, sino del lado de la lectura en su enfrentamiento con el texto?

Caracterizar la lectura como “experiencia viva” requiere, según Ricœur, pasar del “lector implícito” de Iser hacia el lector real, puesto que el lector implícito, al ser una categoría literaria y algo construido en el texto, permanece como virtual en relación con la actualización o ejecución del texto. Finalmente, es en el lector real donde el texto deviene obra y libera su poder efectual. Este paso implica girar de la fenomenología trascendental de Iser hacia la hermenéutica diacrónica de Jauß, ya que mientras el lector implícito es una categoría trascendental, el lector real requiere de la historia, concretamente de la historia de las relaciones dialógicas entre la obra literaria y su público.

Con esto, Ricœur deja claro que no basta un análisis trascendental para dar cuenta de la lectura, en todo caso la trascendentalidad con la que se describe la acción de leer ha de ser completada con una perspectiva histórica, que haga de la lectura no una condición de posibilidad, sino un efecto histórico. La síntesis que hace Ricœur de Iser y Jauß da cuenta de su propio proceder, entre Kant y Hegel, entre la filosofía trascendental que presenta las condiciones de posibilidad del texto (y que presenta al texto como condición de posibilidad) y

⁶⁶ *Ibid.*, p. 883. La inconclusión, que no es otra cosa que el carácter abierto del texto, está directamente derivada de Ingarden e Iser.

la filosofía especulativa que permite concretizar e “historizar” el sistema. ¿No es acaso la triple mimesis en parte trascendental y en parte histórica? ¿La pre-comprensión de la acción no puede ser pensada como condición de posibilidad del relato de ficción, hasta ser incluso expresada con el *a priori* heideggeriano: el relato de ficción incluye *ya siempre* la pre-comprensión de la acción, y en ese sentido sería trascendental? ¿Y el tema de las metamorfosis de la trama no incorpora la transformación histórica del modo en que se ejecuta el trascendental de la pre-comprensión? Si se trata de una ontología del relato de ficción, *i.e.*, de una indagación sobre el modo de ser de éste, ¿no tendría que estar forzosamente presentada en términos trascendentales e históricos, después de Kant y después de Hegel, justo como sucede con la analítica trascendental del ser-ahí? ¿No es la ontología de la obra de arte de Gadamer trascendental e histórica?

Ricœur recupera de Jauß la lógica de la pregunta y respuesta que permite, por un lado, considerar la comprensión de la obra como una comprensión de las preguntas que la habrían generado y, por otro lado, construir (o volver a relatar) la historia de la literatura como el encadenamiento de preguntas y respuestas. Este tema conduce directamente a la (re)construcción del horizonte de expectativas, ya que es éste el que permite comprender la obra como una respuesta a ciertas preguntas. Sólo que tal (re)construcción no sólo opera hacia atrás, no es pues la reconstrucción del horizonte original-originario de la obra, sino que también actúa en y desde el presente. “En cuanto respuesta, la recepción de la obra realiza cierta *mediación* entre el pasado y el presente, o mejor, entre el horizonte de espera del pasado y el horizonte de espera del presente.”⁶⁷

Comprender la obra es, pues, realizar la fusión de horizontes,⁶⁸ lo que permite un flujo y reflujo en la lógica de la pregunta y la respuesta, es decir, que las preguntas que el lector (re)construye no sólo tienen que ver con el pasado, sino también con este presente (que no se forma al margen del pasado⁶⁹). La relación presente-pasado que la obra establece y funda es precisamente el modelo de lo clásico de Gadamer, así como la temporalidad de lo estético.

Otro punto que es importante resaltar es que, tanto para Jauß como para Gadamer, el poder efectual del texto o la “función de creación de la obra de arte” requiere romper la cotidianidad, puesto que es en el rompimiento de la familiaridad que constituye lo cotidiano

⁶⁷ *Ibid.*, p. 888.

⁶⁸ En este punto del análisis sorprende la posición del todo acrítica que Ricœur adopta en relación con la crítica de Jauß al modelo de lo clásico de Gadamer.

⁶⁹ Otra manera de plantear la gadameriana fusión de horizontes a partir de Ricœur es con “la pregunta propiamente hermenéutica —¿qué me dice el texto y qué digo yo al texto?” *Tiempo y narración III*, p. 894.

donde la obra puede crear, puede ser “diciente”. “Pero el horizonte de espera propio de la literatura no coincide con el de la vida cotidiana.”⁷⁰ En esto consiste el poder de choque, enfrentamiento o confrontación de la literatura que la hace ser una concordancia discordante, un “otro modo” de decir, un incremento de ser operado por la transformación que el lenguaje poético genera sobre las visiones del mundo, gracias a que la obra misma es una proyección, una re-presentación de una visión del mundo, y en eso consiste su compromiso, en reflejar una visión del mundo. Por este choque, el entrecruzamiento del texto y del lector es pensado por Ricœur en términos de “lucha” en la que lo que se confronta son dos visiones del mundo, la que el texto abre y la que el lector tiene. De esa lucha depende la aplicación. Es este choque, este pensar el relato de ficción como concordancia discordante inmanente y trascendente (*i.e.*, la trama es concordante discordante al igual que el enfrentamiento del lector con el texto) lo que conduce a repensar el relato en los términos de la metáfora, para ello pretendo hacer del relato de ficción y de la metáfora un *analogon*.

En este sentido cabe preguntar ¿cuál es la relación entre *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*? ¿Cuál es la relación entre metáfora y relato de ficción? Metáfora y relato son dos de los principales temas que han ocupado a Ricœur y que ha abordado en las obras arriba mencionadas, a las que considera como obras gemelas que se asemejan sin llegar a identificarse y sin que una subsuma a la otra. Sin embargo, no me ocuparé de la relación entre dichos textos, sino que intentaré establecer una analogía entre estos dos modos en los que el lenguaje acaece: metáfora y relato de ficción.

La analogía por establecer no es, entonces, entre dos obras de Ricœur, sino entre dos modos en que el lenguaje acaece. Pero ¿cuál es la pertinencia del intento de establecer tal analogía?, ¿no estaría la metáfora, en tanto figura retórica, incluida en el relato de ficción? Y si es así, entonces podemos hablar de una analogía entre la parte y el todo, o entre un elemento del discurso y la totalidad del discurso. Además cabe preguntar ¿qué privilegia a la metáfora, frente a otros elementos, para establecer la analogía precisamente entre relato y metáfora?

Frente a tales cuestionamientos baste resaltar, por el momento, que la metáfora no es privativa del relato de ficción, sino un modo de acaecer del lenguaje, y que el relato es una estructura multiestratificada (en términos de Ingarden) y polifónica (en términos de Bajtín) que incluye diversos modos en los que el lenguaje acaece —y yo diría que el relato de ficción, a partir de la novela moderna, incluye todos los modos en lo que el lenguaje ha acaecido.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 891.

Es posible establecer dos tipos de analogía entre metáfora y relato: una analogía estructural y otra ontológica, las cuales están mutuamente implicadas. Por analogía estructural entiendo una semejanza entre el modo como operan metáfora y relato a partir de sus estructuras o elementos constituyentes, y por ontológica una semejanza en cuanto a su intencionalidad sobre el mundo. Debido a su implicación mutua las expondré entrecruzadas.

¿Qué es una metáfora y cómo opera? La metáfora es una figura retórica y a Ricoeur le interesa explicarla como tal. Esto quiere decir que se esfuerza por mostrarla en su especificidad sin diluirla hasta convertirla en sinónimo de cualquier desviación, de cualquier decir “de otro modo”. Mas explicarla como figura retórica no se traduce en abordarla sólo desde la retórica, como un artificio lingüístico que se consume en un juego de palabras. Se trata de insertar la metáfora en un horizonte hermenéutico que permita marcar sus alcances ontológicos. Este horizonte hermenéutico incluye, en el caso de Ricoeur, el horizonte de la semiótica y semántica, puesto que se apoya en los estudios de tales disciplinas para lograr una comprensión más puntual, y esto cobra sentido desde un *dictum* ricœuriano: explicar más es comprender mejor.

La metáfora no se deja entender como una palabra metafórica que sustituye una palabra no metafórica que se encuentra ausente, como afirmaba la retórica clásica, para la cual lo metafórico era traducible sin pérdida alguna de sentido, puesto que la palabra metafórica estaba “en lugar de”. La metáfora quedaba así reducida a ser un recurso estilístico que no aportaba nada esencial, puesto que estaba caracterizada como un excedente de forma y estilo, pero no un excedente de sentido, de modo tal que vaciada la forma excesiva, el contenido informativo sería idéntico al del lenguaje ordinario.

Ricoeur resume en nueve puntos las tesis principales de la retórica clásica:⁷¹

1. Distinción entre sentido propio y figurado: los tropos pertenecen al sentido figurado o impropio.
2. Designar algo con un término impropio se debe a una elección estilística, o bien a una laguna semántica.
3. Para llenar tal laguna se toma prestado un término extraño, perteneciente a otro ámbito.
4. La aplicación del término extraño constituye una desviación.
5. Tal aplicación se entiende como una sustitución de una palabra ausente, que en el caso de llenar una laguna semántica crea una catacrexis.
6. La sustitución se lleva a cabo por semejanza y se basa en la estructura paradigmática.

⁷¹ Cf. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 69-70.

7. Comprender un tropo es restituir la palabra ausente a través de una paráfrasis exhaustiva.
8. La restitución produce que el tropo no transmita ninguna información, ya que es cabalmente sustituible por la palabra ausente.
9. Si el tropo no transmite ninguna información, porque siempre se puede sustituir el término propio, entonces tiene una función meramente ornamental.

Ricœur se enfrenta a esta concepción de la metáfora que la considera inesencial en términos informativos, para afirmar, en contraposición, que la metáfora dice algo por sí misma y que lo que dice es intraducible cabalmente, no hay paráfrasis que alcance a abarcar lo dicho por la metáfora; ésta se revela como inagotable (allí coincide Ricœur con la caracterización gadameriana de la experiencia del arte).

En vez de pensar la metáfora como sustitución de un término propio pero ausente, Ricœur señala que el fenómeno de la metáfora tiene al menos dos momentos: El primero consiste en la desviación lógica, esto es, en la transgresión y rebasamiento del orden lógico del lenguaje; y el segundo consiste en la producción de sentido. De ese modo, es a partir del rompimiento del orden como se produce el sentido, el cual es la reinstauración del orden, pero no del previamente colapsado, sino de otro. “Esta transgresión es interesante sólo porque crea sentido [...] ¿no habrá que decir que la metáfora deshace un orden sólo para crear otro?, ¿Qué el error categorial es únicamente el reverso de una lógica del descubrimiento?”.⁷²

La lógica del descubrimiento, el poder heurístico de la metáfora, radica en ser una redescipción de la realidad gracias a su función mimética y referencial que la hacen ser “un cuadro de lo humano y una composición original”⁷³. Así, lo importante no es la desviación o atribución impertinente —este choque o colisión semántica funciona sólo como condición de posibilidad—, sino la producción de sentido, la creación de otro orden que, por mimesis, redescibe la realidad.

La generación del sentido metafórico por colisión semántica requiere caracterizarla como enunciado (y ya no como la sustitución de un término por otro), aun cuando la palabra “sigue siendo el portador del efecto de sentido metafórico”.⁷⁴

Este punto de vista tiene una ventaja frente al que se sitúa en la palabra, porque si la palabra metafórica se entiende a partir de algo que está más allá de ella, a saber: lo no metafórico, en contraposición el enunciado metafórico se entiende desde sí mismo, *i.e.*, desde la relación entre sus elementos.

⁷² Ricœur, *La metáfora viva*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

En este punto Ricœur sigue las aportaciones de I.A. Richards y Max Black, quienes defienden una teoría de la metáfora no a partir de la relación entre significaciones propias y desviaciones, sino contextualmente, esto es, que las palabras adquieren su sentido en un contexto determinado.

Richards, en *The philosophy of Rhetoric*, desarrolla una semántica de la metáfora a partir de tal idea y sostiene que la metáfora no es una desviación del uso ordinario del lenguaje, sino una percepción inédita de lo semejante. De ese modo: “la metáfora mantiene dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente activos en el seno de una palabra o de una expresión simple, cuya significación es la resultante de su interacción.”⁷⁵

Ya no se plantea una traslación de una palabra a otra, sino una “transacción entre contextos”, el del metaforizado y el del metaforizante, que se fusionan en una expresión única, y si se fusionan no puede haber sustitución ni paráfrasis exhaustiva dado que no hay ningún término “propio” ausente, lo dicho por la metáfora es intraducible. La terminología de Richards explica la transacción entre contextos como la relación entre dos pensamientos que aparecen desnivelados, uno es el “dato” y el otro el “vehículo”⁷⁶, y la metáfora es un todo formado por la interacción de “dato” y “vehículo”. El sentido metafórico no está en ninguno de los dos elementos, sino en el fruto de su interacción.

M. Black, en *Models and Metaphors*, sostiene también que la metáfora es un enunciado y precisa que es una palabra la que hace al enunciado metafórico, puesto que hay palabras tomadas metafóricamente y otras no. Transforma la terminología de Richards en “marco” y “foco” del siguiente modo: sea la metáfora “Aquiles es un León”, “león” es el foco y el resto del enunciado el marco. De ese modo logra focalizar la palabra sin regresar a la tesis de la sustitución. El sentido metafórico se crea por la interacción “entre el sentido indiviso del enunciado y el sentido focalizado de la palabra”.⁷⁷

La terminología de Richards y Black sirve para precisar que en un enunciado hay elementos metafóricos y otros no metafóricos que entran en relación predicativa. Tomemos una conocida metáfora de Hölderlin: “La naturaleza es un templo”. Aquí la palabra “templo” es el foco metaforizante del enunciado que establece una relación predicativa con el sujeto “naturaleza”. La metáfora dice que la naturaleza es un templo, mas esta afirmación leída literalmente es absurda e impertinente, cualquiera sabe que la naturaleza no es un templo, este último es un edificio construido por nosotros con determinados fines religiosos.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁶ “Richards propone llamar «dato» (*tenor*) a la idea subyacente, y «vehículo» (*vehicle*) a aquella bajo cuyo signo se percibe la primera”, Ricœur, *loc. cit.*, p. 112.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 118

Acaece en el enunciado metafórico una colisión semántica por la atribución impertinente, hay una tensión semántica entre naturaleza y templo que genera una falta de sentido en la predicación. Frente al absurdo, la interpretación se esfuerza por poner en pie el sentido, esto quiere decir que sobre las ruinas del sentido literal, se construye un sentido metafórico como fruto de una tensión que “cede resistiendo”.⁷⁸

Se abre el reino del “como si” en el que la naturaleza es comprendida como si fuera un templo. “Como si” no es una afirmación tajante pero tampoco una negación, ni se afirma que “es” ni tampoco que “no es”, sino que “es como”, sitio intermedio entre el ser y el no-ser. Este sitio en el que la naturaleza es como si fuera un templo es el resultado de la fusión o síntesis de la naturaleza y el templo, porque el sentido que pone en pie la metáfora no surge exclusivamente de los semas que componen el semema “naturaleza” ni de los de “templo”, sino que de los dos sememas se activan sólo los semas pertinentes que posibilitan la reunión o síntesis de aquello que de primera instancia aparece como heterogéneo, de modo tal que por y en la metáfora la naturaleza se sacraliza y el templo se llena de vida.

El sentido de la metáfora representa el surgimiento de un tercer término que ya no es ni la naturaleza ni el templo, sino su síntesis o fusión, y esto se deja comprender desde la fusión de horizontes de Gadamer. Como si el sentido metafórico fuera lo que emerge tras la fusión del horizonte del término naturaleza y del horizonte del término templo. Fusión que, además, se ejecuta en el *topos* de la hermenéutica gadameriana: entre familiaridad y extrañeza, porque los términos que entran en juego en la metáfora no pueden ser demasiado familiares (no habría entonces colisión semántica), ni demasiado extraños (no se podría poner en pie el sentido).

Ahora bien, la metáfora no es sólo el juego del sentido, sino también del referente, así como se pone en pie un sentido metafórico, también se pone en pie un referente metafórico, porque, “lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad”.⁷⁹ La metáfora establece una relación predicativa que no se queda dentro del enunciado, porque “el lenguaje es fundamentalmente intencional, se refiere a otra cosa distinta de sí mismo”⁸⁰, y, justo por ello, la metáfora va hacia el mundo para convertirse en una predicación que redescubre lo real. La metáfora dice el mundo mas no

⁷⁸ Ricoeur toma la expresión de Nelson Goodman, para quien “la metáfora es una aplicación insólita: la aplicación de una etiqueta familiar, cuyo uso, por consiguiente, tiene un pasado, a un objeto nuevo que, primero, se resiste y luego cede” (*La metáfora viva*, p. 311). Este “ceder resistiendo” provoca que sobre las ruinas del sentido literal, emerja el sentido metafórico: “Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango que es propiamente la denotación metafórica” (*La metáfora viva*, p. 293).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 296.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 104.

por atribución directa, sino metafórica, lo dice de otro modo hasta que éste “cede resisitendo”. La innovación semántica de la metáfora tiene un función ontológica que consiste en crear y descubrir el mundo en términos metafóricos, donde, por ejemplo, la naturaleza puede aparecer ya no sólo como un almacén en el que todo está presto y dispuesto para su explotación y consumo, sino como un templo en el que se manifiesta lo divino y en el que la vida se manifiesta como divinizada y espiritualizada.

Crear y descubrir el mundo es también el fruto de la síntesis o fusión de lo heterogéneo pero más allá de los elementos del enunciado. El mundo o lo real y el enunciado metafórico aparecen como los términos heterogéneos que entran en tensión y colisionan, de modo tal que el enunciado opera como el foco metaforizante que predica algo sobre lo real; lo que emerge de este choque es la comprensión del intérprete, que fusiona lo real y el enunciado en una comprensión metafórica de lo real.

Ahora bien, la mimesis es la categoría que permite dar cuenta del poder ontológico tanto de la metáfora como del relato de ficción:

[...] el concepto de mimesis [...] nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda mimesis, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a mythos. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la mimesis de Aristóteles.⁸¹

La mimesis, que hace que el discurso pertenezca al mundo, marca el sitio de reunión entre metáfora y relato de ficción y es el primer punto para establecer la analogía. Sin embargo, es todavía pertinente señalar algunas otras cuestiones. Por ello, vayamos ahora hacia el relato de ficción que Ricœur explica de manera semejante a la metáfora, porque aborda tanto su constitución interna y el modo en que operan los diferentes elementos al interior del relato, como la función ontológica del mismo. El relato de ficción se inserta en el reino del “como si” y ejecuta una síntesis de lo heterogéneo. Distinguir los diferentes elementos que se sintetizan en el relato y el modo en que operan es evidentemente una empresa mucho más extensa que la que compete al enunciado metafórico porque aquí no entran en juego sólo dos términos. La nomenclatura de los elementos del relato es variable dependiendo de la corriente desde la que se aborde y Ricœur tiende a hacer, como hemos visto, una síntesis de diversas corrientes, de modo tal que lo mismo incluye funciones, actantes y programas narrativos, que la distinción

⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

entre enunciado y enunciación, hasta llegar a los narradores, personajes y finalmente a las perspectivas o puntos de vista.

Para poder precisar la síntesis de lo heterogéneo retomo la categoría de perspectiva de Iser, quien diversifica la perspectiva en: perspectiva del narrador, de los personajes, de la trama y del lector.⁸²

Sólo por abordar una de las posibilidades, ejemplificaré esta síntesis con la relación que se establece entre narrador y personajes. Todo relato, para ser relato, requiere de un narrador, porque si no hay quien narre la historia no puede haber relato. Asimismo, si el relato es definido por Ricœur, siguiendo a Aristóteles, como representación de acciones, entonces requiere de agentes que realicen tales acciones, y esos agentes son los personajes de ficción. El narrador y los personajes representan una perspectiva o punto de vista sobre el mundo narrado (esa perspectiva se deja entender desde la categoría gadameriana de horizonte), tales perspectivas pueden concordar o discordar por momentos, de cualquier manera se trata de perspectivas heterogéneas que se sintetizan en la trama gracias al relato, el cual queda, pues, definido como la síntesis de lo heterogéneo.

Heterogéneas son también las acciones que el relato representa al sintetizarlas, las ordena en la trama, la cual establece relaciones temporales y causales entre tales acciones. Para que haya un relato se requiere relacionar temporal-causalmente al menos dos acciones, puesto que para Ricœur no basta con decir “lo uno después de lo otro”, en meros términos sucesivos, sino “uno a causa de otro”, en términos causales, donde tal causalidad apela a una “lógica poética” y no necesariamente a un principio fuerte de causalidad.

Así, parece que la metáfora y el relato operan de manera análoga: la primera relaciona dos términos heterogéneos, la segunda dos o más perspectivas y acciones heterogéneas. Sin embargo, el sentido metafórico surge de la colisión semántica entre los términos, ¿dónde es posible ubicar la colisión semántica dentro del relato para que esto nos permita establecer la analogía estructural con la metáfora? Primero es necesario enfatizar que tal colisión no opera necesariamente por términos contrarios ni contradictorios, como es claro en el caso de la metáfora (de ser así se trataría de un oxímoron). Con respecto a la síntesis de acciones, es posible afirmar que si bien es cierto que la representación de acciones suele generar un orden que se hila de principio a fin, también es cierto que dicho orden suele romperse, a este rompimiento del orden en la trama Aristóteles lo llamó “peripecia”, la cual constituye un cambio inesperado en la secuencia de acciones y por ende, en la trama. La peripecia se

⁸² *Vid. supra.* “Muestra de una perspectiva desde la recepción”.

traduce en un sentido que colisiona con los sentidos establecidos precedentemente, y además, genera un nuevo sentido en el desarrollo ulterior de la trama.

Las perspectivas también generan una colisión semántica, puesto que los relatos de ficción suelen incluir discordancia entre éstas, por ejemplo entre el narrador y los personajes o de los personajes entre sí, puesto que el relato, en tanto estructura polifónica, es una conjunción de múltiples voces que conllevan, mejor aún, que representan una concepción del mundo. De ese modo, en el relato se genera una tensión a partir de las perspectivas, la cual se consume en la perspectiva final, que es la del lector y que suele entrar en colisión con la del texto, tomado ya no desde su estructura interna multiestratificada, sino como una totalidad de sentido.

Esta última colisión se presenta entre los sentidos que el texto abre y los sentidos con los que el lector, gracias a su horizonte de expectativas, se enfrenta al texto. Esto nos lleva a la función ontológica del relato. Si tal función se consume en la metáfora en la redescipción de lo real, en el relato, según Ricœur, se consume en la reconfiguración de la experiencia temporal, mas yo quisiera llevar tal reconfiguración más allá del tiempo.

Para ello retomo el esquema de la triple mimesis. No veo por qué limitar el círculo de la triple mimesis a la esfera temporal, antes bien es posible ampliarlo a la existencia toda. Desde tal ampliación, lo previo al relato es la cotidiana existencia (en la cual encontramos ya una síntesis de lo heterogéneo que incluso actúa por una colisión o tensión entre el presente y el pasado, según el *continuum* histórico de Gadamer), la segunda mimesis, el relato de ficción, es la configuración de la existencia humana no sólo a partir de lo que hemos sido (como el relato histórico), sino también a partir de lo que hemos querido ser, es el espejo más íntimo de lo humano, de la *psyché* humana. La tercera mimesis es la reconfiguración de la existencia tras haber hecho la experiencia del arte.

Es la humana existencia y su horizonte (ya siempre múltiple, heterogéneo e histórico) lo que colisiona directamente con el relato de ficción, colisión semántica entre los sentidos y las visiones del mundo que abre el texto y los sentidos y visiones del mundo del propio intérprete, el cual, como en el caso de la metáfora, “cede resistiendo”, porque dejarse decir por el texto es, diría Gadamer, un esfuerzo hermenéutico; la fusión de horizontes no se ejecuta sin tensión. Entonces, es *como si* el relato fuera el foco metaforizante de la humana existencia que la dice —la crea y la descubre— “de otro modo”. Con ello queda establecida la función ontológica del relato, que más que decir el mundo, dice la vida y con ello llego otra vez a la analogía.

La metáfora redescibe lo real y funda un referente metafórico, el relato reconfigura la experiencia y la existencia. La metáfora abarca el mundo como objeto de descripción y

redescripción, el relato abarca la existencia como objeto de reconfiguración. Justo ahí, entre el mundo y la existencia se da la analogía, es *como si* se ejecutara una reunión de los mundos kantianos, porque la metáfora dice el mundo fenoménico y el relato dice el mundo nouménico del alma. Pero el mundo y nuestra existencia han de reunirse en una analogía, han de sintetizarse, fusionarse (sin llegar a identificarse), porque, como diría Heidegger, abriendo y comprendiendo el mundo abrimos también nuestras posibilidades mismas, en las que se da la existencia. Y si “todo comprender es un comprenderse”⁸³, el comprender se realiza metafóricamente y el comprenderse se realiza narrativamente, en el sentido de que mediante la metáfora comprendemos el mundo y mediante el relato comprendemos la existencia.

Por ello, más que decir que a la metáfora corresponde un referente metafórico y al relato una reconfiguración de la experiencia, yo sostendría que a ambos modos de acaecer del lenguaje correspondería un referente analógico, porque dicen lo real sin ser simple imitación pero tampoco simple juego de palabras, su relación con lo real es una analogía y lo real es, desde esta perspectiva, una analogía sintetizadora de lo que desde siempre la filosofía ha considerado como heterogéneo y se ha esforzado por reunir: el mundo y la existencia, su reunión se consuma —aunque tal consumación es ya siempre un fragmento provisorio— en el relato metafórico.

Queda, pues, por dilucidar, o al menos por indicar, en qué podría consistir ese “referente analógico” para el relato de ficción.

⁸³ “en último extremo toda comprensión es un comprenderse”, Gadamer, *Verdad y método*, p. 326.

A MODO DE CONCLUSIÓN:

HACIA UN REFERENTE ANALÓGICO PARA EL RELATO DE FICCIÓN

¿El lugar que ontológicamente ha ocupado el relato de ficción, lugar históricamente cambiante, tiene que ver con su relación con la verdad y, a través de ésta, con la mimesis? ¿Es ahí donde se ha jugado el estatuto de la ficción, se trata de una relación entre literatura y verdad? ¿Se trata, así, del discurso (el *logos*) y la verdad, y es justo allí donde la mimesis encuentra su sitio, entre literatura y verdad? ¿Repensar la mimesis sería, en ese sentido, volver al postulado de la *adaequatio rei et intellectus*?

A tales cuestionamientos parece conducir Derrida cuando afirma que la historia de la relación entre literatura y verdad se organiza por la mimesis.¹ Ahora bien, ¿se juega la historia de la literatura en la relación que ha establecido (o negado) con la verdad? La reflexión parecía ser conducida en esa dirección cuando se analizó el problema de la verosimilitud y las metamorfosis de la trama. Pero hay otra pregunta por agregar, ¿la tirante relación de la filosofía con la literatura ha dependido de las nociones y pretensiones de verdad que cada discurso ha sostenido y, por ende, ha dependido de la interpretación de la mimesis? Y —pregunto con Zambrano²— ¿la historia de la filosofía, todavía más, la fundación de la filosofía, se ha jugado desde siempre sobre el trasfondo del discurso literario, que, desde Platón, ha sido el “otro discurso”, lo “Otro” de la filosofía, ya sea como sombra, ya sea como espejo, ya sea como modelo o como lado oscuro?

Una y otra, filosofía y literatura, han sido discursos que dicen, discursos dicientes, puro *logos* (que no *logos* puro) que desde siempre se ha esforzado por ser y por fraguar el ser y por engendrar el ser del ser humano. El *logos* se enarbola como estandarte en la conquista del mundo, en la humanización de la realidad, de lo real, de lo otro, de lo aparentemente otro, de lo pretendidamente otro. ¿Con qué otra cosa, si no con la palabra, habríamos de enfrentarnos al mundo? ¿Con qué otra cosa habríamos de hacer de este mundo nuestra morada? ¿Qué

¹ Cf. J. Derrida, “La doble sesión” en *La diseminación*, p. 275.

² Cf. M. Zambrano, *Filosofía y poesía*.

habría de arrojarnos —y arrobarnos— a nosotros, los del segundo nacimiento, los que no son un ente entre los entes? La palabra y el mundo, nosotros y lo otro, y dentro del mundo, nosotros, seres de la palabra que pretenden tratar con lo otro a través de la palabra.

Lo otro estalla y se diversifica, se hace “el mundo fenoménico”, se hace “el Ser”, se hace “el alma” o “la conciencia”, se hace “la realidad”. De todas estas alteridades la palabra tendría que dar cuenta y dar sentido, dar cuenta de lo que somos y en lo que somos y por lo que somos. Finalmente, la palabra: para decirnos a nosotros y a lo otro y a la relación entre ambos. ¿Pero todo discurso logra decirnos (y en ese “decirnos” se va también el decir lo otro o decir el mundo, porque la conciencia ha ya dado la vuelta sobre sí misma)? Mejor aún, ¿todo discurso logra decir lo que anhelamos ser y la relación que queremos con lo otro?

No hay “discurso”, sino “discursos”. Una vez abierta la multiplicidad de discursos (con sus también múltiples pretensiones) viene después la necesidad del discernimiento entre ellos, la invención del parámetro y con él, la invención de la exclusión, exclusión ejecutada por la filosofía, portadora del parámetro del discernimiento entre discursos, tribunal supremo de evaluación. Si la palabra ha de tratar con el mundo, ha de fraguar el mundo y constituir una apertura de lo real, no toda palabra crea y descubre la apertura deseada (por supuesto, ¿deseada por quién o por qué? Digamos, de momento, por la filosofía). El parámetro inventado para lograr discernir los discursos fue la verdad, verdad que garantiza que el discurso, que el *logos*, efectivamente dice el *Logos*, lo Otro, lo Real.

Y la verdad se otorga o se niega al discurso (movimiento que, por pura refracción, realiza otro discurso) a conveniencia y a discreción. La verdad no sería, así, sino una prenda de orden que cambia según la apertura del mundo. Ya Nietzsche decía que las verdades son ilusiones, posiciones de la voluntad de poder, y Heidegger ya sostenía que toda palabra es ontológicamente verdadera. En todo caso, la verdad depende, o mejor dicho, el discurso verdadero lo es en atención a su capacidad y fiabilidad para decir el mundo, el cual, en tanto aparezca como “lo otro”, sería el punto que mida la adecuación.

El *logos* verbalizado se enfrenta a algo no verbal. Ese algo no puede ser todavía verbal porque en este momento es aún lo otro del nosotros. ¿Y cómo puede decir, apresar, aprehender, conocer o comprender lo verbal a lo no verbal? ¿No tendrá que ser el discurso, el *logos*, la verbalización recubierta con algo homogéneo a aquello que pretende decir?³ Entonces, si se trata de decir el *Logos* ¿habrá que transmutar el *logos*-discurso en *logos*-pensamiento⁴, y hacer del pensamiento un producto del alma, la cual, sobra decirlo, tiene algo de

³ Justo como aquella homogeneidad del esquema kantiano con la categoría y con el fenómeno.

⁴ “El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa”, Platón, *Sofista*, 263e.

homogeneidad con el Ser, e.g., la inmortalidad⁵? Parecería que la cadena de homogeneidades da al discurso filosófico su fiabilidad y le garantiza la verdad, verdad que, a su vez, es garantizada por el mismo discurso filosófico, que cierra el círculo en torno suyo para olvidar no precisamente que no conocemos en la naturaleza más que lo que previamente hemos puesto en ella, sino más bien que la naturaleza (lo otro) no es más que lo que previamente la hemos hecho ser.

¿Dónde queda ahí el “otro” discurso? ¿Cómo gana su pedazo de homogeneidad para lograr decir “lo otro”? Si uno “participa de”, el otro será “mimesis de”. Al hacer a la literatura mimética, ésta deja de ser la pura verbalización y encuentra su posibilidad de materialización, de ser en parte parecida a aquello que dice o de contenerlo en parte. Justo por eso la mimesis es lo que establece la relación de la literatura con el mundo y posteriormente con la verdad. La mimesis evita que la literatura, que el discurso poético no sea más que una quimera, un juego de palabras que se consume en el placer del espectador. Preguntar por el discurso es preguntar por su relación con el mundo, por su capacidad de descubrirlo y crearlo (y, ¿por qué no?, de conocerlo), es preguntar por el modo en que lo creado por nosotros puede tener incidencia (ontológica y/o epistémica) en lo otro, que aparece todavía como autónomo. Para que el discurso pueda ser *poiético*, debe de ser previamente mimético, y es que antes de ser “bello”, el discurso fue mimético, porque ha sido desde siempre discurso *sobre* algo, porque ha sido desde siempre configurador de mundos posibles, ha sido, pues, posibilidad de la apertura y apertura de la posibilidad.

Si la relación del discurso literario con el mundo ha dependido de la mimesis, entonces sería mejor decir que ha dependido de las interpretaciones de la mimesis. En tanto el discurso sea caracterizado como mimético, tendrá indefectiblemente una relación con el mundo (incluso cuando sea antimimético, pues entonces su relación se da por negación), pero ésta no ha sido siempre señalada como la más adecuada.

La mimesis ha sido una flecha que ha apuntado en dos direcciones contrarias, ¿cuál ha sido el viento que mueve esta veleta, la cual, dependiendo de la dirección en la que apunte, da o quita el poder y efecto ontológico, ético y epistémico del discurso literario? Es decir, ¿cuáles han sido las condiciones de emergencia de las interpretaciones de la mimesis?

⁵ “Toda alma es inmortal. Porque aquello que se mueve siempre es inmortal. [...] Si esto es así, y si lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, necesariamente el alma tendría que ser ingénita e inmortal.” Platón, *Fedro*, 245c-246a. “el alma es lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme, indisoluble y que está siempre idéntico consigo mismo, mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, multiforme, irracional, soluble y que nunca está idéntico a sí mismo”. Platón, *Fedón*, 80b.

La filosofía ha inventado ya múltiples condiciones de emergencia de interpretación de la mimesis, que suelen comenzar con Platón, para dar cuenta de la devaluación ontológica (y desde ahí epistémica y ética) del discurso literario. Por mi parte, he insistido en que la mimesis es aquello que establece o permite establecer la relación del discurso con el mundo, que, quizás hasta Hegel, aparece como lo “otro” y mientras el mundo sea “lo otro” funcionará el binomio yo/no-yo que hace del discurso el espejo que refleja, gracias a la mimesis, la imagen de lo real, de lo efectivamente real.

La imagen tiene que ser menos, más bien, debe tener menos ser que aquello de lo que es imagen, esto es, el arquetipo (Gadamer).⁶ ¿Y si el mundo dejara de ser “lo otro”? ¿Y si el espejo sólo tuviera delante otro espejo, y si la máscara sólo dejara ver otra máscara, y si el *interpretandum* fuera ya siempre *interpretans*, y si el mundo no fuera distinto de las visiones del mundo, y si la realidad fuera interpretación y el lenguaje el modo en el que el ser se envía, qué sería entonces de la mimesis? ¿Si Dios ha muerto, si Dios permanece muerto, tiene todavía algún sentido la mimesis?

Regreso ahora a Derrida, quien afirma que: “toda la historia de la interpretación de las artes literales se ha desplazado, transformado, en el interior de las diversas posibilidades lógicas abiertas por el concepto de *mimesis*.”⁷ Esas “posibilidades lógicas” se han jugado, para Derrida, del lado de la verdad, yo diría que derivadamente se han jugado del lado de la verdad y primordialmente del lado de la ontología. La lógica de la mimesis se establece y se produce por la duplicación, por generar el doble de la cosa, de esa cosa que aparece como lo otro y frente a lo cual la mimesis, lo mimetizante, simplemente se le parece o no, de modo tal que “El doble —el imitante— no es nada, no vale nada por sí mismo”⁸; el valor, y, por ende, el ser, queda del lado del modelo, del original. La mimesis es condenada por no ser sino una duplicación, una falsedad, una nada de ser, que a lo más que puede aspirar es a tener una semejanza, un parecido, un espejo fiel que no dejará de ser espejo.

En esta relación entre lo imitado y lo imitante, señala Derrida, hay también una distancia o diferencia temporal, puesto que lo imitado debe de existir previamente a lo imitante. Lo imitante es siempre posterior, siempre viene después.⁹

⁶ Y aunque la hermenéutica haya recuperado la mimesis aristotélica, Aristóteles pertenece cabalmente a este esquema, a la onto-teo-logía, a la metafísica de las dicotomías.

⁷ Derrida, *loc. cit.*, p. 281-282.

⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁹ ¿No se inserta en este horizonte la afirmación de Ricoeur según la cual algo tiene que haber sucedido para que algo pueda ser relatado y que primero hay que tener una experiencia para después poderla llevar al lenguaje?

La herencia del platonismo —que no necesariamente de Platón— es la devaluación ontológica de la mimesis, de lo mimetizante, de lo representante y duplicante y justo ahí se ha inscrito la reflexión sobre la literatura y su modo de ser, por afirmación o por negación, *i.e.*, la afirmación del “*Ars imitatur naturam*” o la negación de eso a favor de una pretendida “libertad”. Lo que se juega en realidad es un trasfondo ontológico, la ontología de la mimesis, que Derrida resume magistralmente:

Es justamente lo *ontológico*: la posibilidad presunta de un discurso sobre lo que *es*, de un *logos* que decide y es decidible de o sobre el *on* (ser-presente). Lo que es, el ser-presente (forma matricial de la sustancia, de la realidad, de las oposiciones entre la forma y la materia, la esencia y la existencia, la objetividad y la subjetividad, etc.) se distingue de la apariencia, de la imagen, del fenómeno, etc., es decir, de lo que, presentándole como ser-presente, le dobla, le re-presenta y a partir de ello lo reemplaza y le des-presenta. Hay, pues, el 1 y el 2, lo simple y lo doble. Lo doble viene *después* de lo simple, lo multiplica *después* [...] la imagen *sobreviene* a la realidad, la representación al presente en presentación, la imitación a la cosa, lo imitante a lo imitado. Hay en primer lugar lo que es, la «realidad», la cosa misma [...] luego, lo imitante, [...] La discernibilidad, al menos numérica, entre lo imitante y lo imitado, ése es el orden. [...] lo imitado es más real, más esencial, más verdadero, etc., que lo imitante. Le resulta anterior y superior.¹⁰

Resumen, éste, de la onto-teo-logía, de la historia de la metafísica, de la historia de un “error”¹¹, en la cual la mimesis se inscribe y en la que no puede dejar de insertarse. La mimesis concebida desde este horizonte no puede ser sino (o más que) lo otro de *lo que es*, por más que se le parezca, por más semejante no dejará de ser lo diferente, donde diferencia quiere decir “menos-de-valor” y “menos-de-ser”. El discurso, el lenguaje, aparece, así, como “lo otro” del mundo, como su doble,¹² como pura apariencia en el reino del Ser. Eso sólo puede suceder hasta que el ser sea apariencia y nada más que aparecer, hasta que detrás del fenómeno no se esconda ningún noúmeno, ningún fondo último, ninguna verdad que deba ser descubierta, hasta que no quede nada más que el movimiento del vaivén, del juego que va y viene entre los polos de imitado e imitante que difieren entre sí. Mas en este juego “se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles.”¹³

No es más que el movimiento del juego, la mimesis es ese movimiento que al moverse crea y genera su otro, lo que difiere, para reencontrarse después ahí, por eso la hermenéutica de

¹⁰ Derrida, *loc. cit.*, p. 288.

¹¹ Cf. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, “La historia de un error”.

¹² Preso de la metafísica, Ricœur no ha dejado de insistir en que “El lenguaje es por sí mismo del orden de lo ‘mismo’; el mundo es su ‘otro’”, Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 149.

¹³ Derrida, *loc. cit.*, p. 318.

Gadamer se asume como especulativa, como puro juego de espejos, de reflejos. Y es que nada escapa de la luna del espejo:

Estamos ante una mímica que no imita nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple. Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo. [...] En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una diada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia.¹⁴

La mimesis no imita nada porque no hay nada que pudiera imitar, nada le precede, no tiene que medirse ni adecuarse con nada. No es más que mimesis de sí misma, no es más que auto-representación, puro juego del lenguaje que se consume y se consume a sí mismo.

¿Después de esto es todavía posible hablar de un “referente” para el relato de ficción? ¿No tendríamos, más bien, que deshacernos de tal categoría porque recuerda en demasía la postulación que hace del mundo “lo otro” sin más, el no-yo, el objeto al que se enfrenta un sujeto, la *res extensa*, la alteridad metafísicamente irreductible, más aún, recuerda una dicotomía mundo sensible-mundo inteligible? Sí, tendríamos que deshacernos de tal categoría en tanto miente lo otro del lenguaje y pretenda afirmarse con insolente independencia. Mas al mismo tiempo tendríamos que mantener la categoría si queremos quedarnos con la diferencia, con la heterogeneidad al interior del círculo que todo lo abarca, si queremos, en suma, quedarnos con los dos polos —mimetizado, mimetizante— que muestren la tensión, que eviten la disolución de todo en la identidad, en la mismidad.

Si no hay simultáneamente identidad y diferencia, entonces no hay juego posible, porque no hay polos entre los que se ejecute el movimiento del vaivén, no hay oscilación, sino una estaticidad, quizás, hegeliana, pero ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse (Gadamer). El movimiento del lenguaje tiene que producir (crear y descubrir) su otro, para enfrentarse a él, esto es, tiene que generar constantemente la diferencia, mas sin olvidar que no se trata de una diferencia absoluta (nouménica), sino de un juego (del lenguaje) y un experimento (Nietzsche) que constituye precisamente la vida del lenguaje, entre ocultamiento y desocultamiento, entre “mundo” y “tierra” (Heidegger), entre Apolo y Dionisos, un eterno retorno, una circularidad que juega a abrir la realidad, que juega a presentar visiones del

¹⁴ *Ibid.*, p. 312.

mundo sin meta, sin finalidad última, y eso me parece de un nihilismo hermenéutico muy sostenible.¹⁵

¿Qué hay entre la identidad y la diferencia? La analogía. Hay que plantear, pues, un referente analógico para el relato de ficción. Para ello, retomaré la hermenéutica de Gadamer y la de Ricœur pero no a partir de los puntos en los que coinciden, sino a partir de lo que difieren, de lo que los enfrenta irreconciliablemente.

Más allá de las numerosas coincidencias que podamos encontrar en sus análisis de la obra de arte en general, o del texto literario en particular, hay un tema que los separa, quizás, irreconciliablemente: el problema del referente, el cual abre un abismo entre sus planteamientos, puesto que precisamente lo que está en juego al tratar este problema es la ontología, punto de partida en la hermenéutica gadameriana y de llegada en la ricœuriana. Al inicio o al final, eso no es lo decisivo en la ontología desarrollada por ellos, sino la presencia o ausencia del referente en sus tesis sobre el lenguaje.

Me centraré exclusivamente en la relación que hay entre el relato de ficción y un referente que se despliega como el mundo de la obra, ~~con el fin de~~ para preguntar entonces no sólo por lo que dice el texto, sino también sobre qué lo dice, distinción, pues, entre sentido y referencia.

El modelo de la hermenéutica analógica puede ser una guía que mantenga el camino de este preguntar alejado de extremos excluyentes: univocistas o equivocistas. Empleo estos términos no en relación con la apertura de interpretaciones finitas o infinitas en el texto, sino que entiendo por postura univocista aquella que ve al mundo abierto por la obra como copia o imitación de la realidad, de modo tal que la obra debe ceñirse lo más posible a una supuesta realidad dada y se ve siempre perseguida por el fantasma de la adecuación. Univocidad, ésta, que se revela como la reducción del texto a su comparación con un presunto original.

Por postura equivocista entiendo aquella que pretende alejar al mundo de la obra del mundo de la praxis, para convertirla en un sentido autónomo que sólo se dice a sí mismo en un puro movimiento autorreferente. El equivocismo postularía que el discurso literario se centra en sí mismo, despliega, sí, el paseo por un mundo imaginado colmado de sentimientos, estados de ánimo y flujos de imágenes, pero que no son nada más que ficción, ensoñación irreal.

¹⁵ Parafraseo a Gadamer: "Y esto me parece de un nihilismo hermenéutico insostenible" (*Verdad y método*, p. 136). Aunque Gadamer lo dice en alusión a la posición de Valéry, según la cual sus versos tienen el sentido que se les dé. La hermenéutica, como ha señalado reiteradamente Vattimo, es fundamentalmente de corte nihilista porque asume activamente la muerte de Dios, y esto quiere decir que se funda más allá de los valores y verdades absolutos, más allá de parámetros trascendentes y universales, más allá de sentidos y finalidades últimas y definitivas. La hermenéutica es experiencia de la finitud y en ese sentido es apertura de la posibilidad en tanto que posibilidad; puro movimiento del pensar que no se detiene en ninguna interpretación, sino que afirma toda interpretación como una posibilidad entre otras muchas posibles.

Ninguno de estos dos extremos hace justicia al mundo que despliega el relato de ficción, ni “realismo” ni “ilusionismo” exacerbados pueden dar cuenta de ese mundo creado con el solo poder de la palabra. La hermenéutica analógica puede ayudar a postular un “referente analógico” que se quede a medio camino entre los extremos del arco.

Ahora bien, las hermenéuticas de Gadamer y de Ricœur no serían ni univocistas ni equivocistas en el sentido que he planteado, sino que son el horizonte de reflexión que permite analizar este problema. Y en tanto horizonte pide ser explicitado.

De la hermenéutica gadameriana es posible derivar una idea del referente del relato de ficción sin traicionar su ontología. En esto la hermenéutica analógica también servirá como guía aunque en sentido negativo. En el *Tratado de hermenéutica analógica* de Beuchot encontramos la afirmación de que en Gadamer hay un “juego vacío de sentido”¹⁶ por carecer de referente. Es cierto que cuando Gadamer habla de la obra de arte y del lenguaje dice que su modo de ser es la auto re-presentación y que de ahí se puede seguir la conclusión de que carecen de referencia en la medida en que se representan a sí mismos, pero ¿conduce esto a un “juego vacío de sentido”?

Si Gadamer hace de la obra de arte y del lenguaje auto re-presentación es porque su hermenéutica no funciona desde un esquema sujeto-objeto en el que el lenguaje aparecería como el puente que comunica con la realidad, sino que el lenguaje *es* la realidad y en esa medida no hay nada exterior al lenguaje que pueda ser representado. Contrapuesta es la postura de Ricœur, quien defiende que algo debe existir para que algo pueda ser dicho.

En esto Gadamer sigue a Hegel. La crítica hegeliana en *Fenomenología del espíritu* a las filosofías anteriores consiste, entre otras cosas, en que la separación de sujeto y objeto implica la necesidad de tender un puente que los relacione, ese puente, llámese “conocimiento”, “concepto”, “pensamiento” o “lenguaje” será siempre un prisma deformante, porque no es saber *lo real*, sino saber *sobre* lo real, donde la preposición “sobre” significa también “encima de”, como una especie de segundo piso montado sobre la realidad (esa sería una de las consecuencias de la cosa en sí kantiana). Además de eso, el puente debe ser legitimado y validado por algo, ¿qué garantiza la certeza en la relación entre el sujeto y el objeto? Conocemos bien la respuesta con Descartes e incluso con Kant: Dios. Finalmente, estamos hablando de una onto-teo-logía (en términos heideggerianos) donde la realidad está dada y sólo nos queda buscar una adecuación entre lo que decimos y lo que es.

¹⁶ M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 98.

Gadamer es consciente de este peligro de la metafísica moderna y por eso su teoría sobre el lenguaje no dejará nada fuera del lenguaje, así como Hegel no deja nada fuera del espíritu; en vez de realidad dada, tenemos ahora una realidad creada, pero no por el Absoluto Sujeto hegeliano, sino por el lenguaje, humano e histórico. No hay en Gadamer una teología de la creación mas eso no significa que se trate de un “juego vacío de sentido”, en todo caso es una separación de aquellas metafísicas que defienden la idea de un Ser como centro y fundamento. Gadamer se alía en este punto no sólo con Hegel y Heidegger, sino también con Nietzsche y su desaparición del “mundo verdadero”, el cual había servido a la metafísica como baremo devaluador de todo aquello que no cupiera en ese reino atemporal y ahistórico de las Ideas, del Ser, de la substancia y la esencia, del fundamento, del sujeto trascendental y del noúmeno, por nombrar sólo a algunos de sus históricos habitantes.

Por supuesto que lo primero que no cabe en ese mundo es el reino del arte y de la ficción: a triple distancia del Ser, sentenciaba ya Platón.¹⁷

Si la hermenéutica gadameriana carece de referente, es porque postularlo significaría postular algo frente a lo cual los contenidos del lenguaje tuvieran que medirse (y en última instancia también validarse) repitiendo el movimiento que busca la adecuación entre el sujeto y el objeto. Con respecto al discurso literario, implicaría un mundo exterior a la obra que tendría que afirmar, por imitación, o que negar, por ser pura ilusión.

Ahora bien, Gadamer afirma que la obra abre un mundo —un mundo de ficción— que no quiere ser comparado con un supuesto “mundo real”, mas esto no significa que se agote en la pura inmanencia del sentido.

¿Qué podemos entender por “mundo de la obra”? Un relato de ficción despliega un universo en el que se desarrollan las acciones y los acontecimientos, con coordenadas espacio-temporales establecidas gracias a la trama y a los elementos descriptivos. Los lugares, personajes y tiempos sólo existen por y en el texto, el cual se constituye como un universo cerrado de sentido con sus propias reglas, en palabras de Gadamer. Es un universo cerrado porque lo que ocurre sólo tiene sentido ahí y porque es una unidad completa y acabada.

El mundo de la obra está siempre ligado con el mundo de la praxis, aunque como configuración defienda una autonomía insoslayable. Esto quiere decir que la ciudad de París aparecida en una novela de Balzac no pide ser medida en comparación con el París “real”, por ejemplo, qué tan bien representada está la disposición de las calles. El París de Balzac tiene el mismo estatuto que el pueblo de Combray de Proust, lo importante no es que París “exista” y

¹⁷ *República*, X, 597e-599a.

Combray no, sino que dentro del relato están configurados como lugares “reales” en donde acontecen acciones “reales” con personajes también “reales”, porque en la novela nadie duda de la existencia de Combray ni de la de Swann.

En todo caso, el París de Balzac es análogo a la ciudad real y con ello quiero decir que no es ni idéntico ni completamente diferente, sino análogo por un juego de semejanza.

El modelo de la triple mimesis de Ricœur ayuda a esclarecer este punto. Sin embargo, es necesario transformarlo y comprenderlo más allá de Ricœur en el siguiente modo:

Mimesis I constituye el mundo previo a la narración, el mundo de la praxis, podríamos incluso decir que es aquel en el que se desarrolla la cotidiana existencia. Previo a la narración quiere decir solamente previo al relato, puesto que este mundo se encuentra ya narrado, mediado simbólicamente, está comprendido e interpretado y se despliega en un plexo de significaciones. La constitución del mundo es lingüística, y al afirmar esto pretendo atraer el campo semántico de la configuración del mundo como el “ser-en” del ser-en-el-mundo heideggeriano. De ese modo, el mundo de la praxis queda caracterizado como el “ahí” donde se desarrolla la cotidianidad de término medio, donde ser-ahí es ser-en-el-mundo. Con este giro intento esbozar la mimesis I ya no como la pre-comprensión de la acción, puesto que hay que ampliar el ámbito que abarca la categoría que, en el caso de Ricœur, se limita a la praxis, por haber engarzado todo su análisis en la *mimesis praxeos* de Aristóteles.

Es menester ampliar la mimesis I hasta abarcar la existencia (como *Dasein*) y el mundo. Lo previo al relato no puede ser otra cosa más que el nosotros de la facticidad de la existencia, el cual no se agota en la praxis ni en la relación “práxica” con el mundo, hay que incluir lo “tético” y lo “pático”, incluso cuando esto último se encuentre completamente reducido, desafortunadamente reducido al existenciarío del “encontrarse” en la exposición de la analítica trascendental del ser-ahí en *Ser y tiempo*.

Como no es mi intención desarrollar aquí una ontología del mundo de la existencia cotidiana, me basta con cargar de sentido tal noción atrayendo campos semánticos. En ese sentido, si, por un lado, he atraído la configuración del mundo según *Ser y tiempo*, por otro lado, estoy convencida de que no basta, porque presenta una versión de lo afectivo limitada en exceso, esto es, entre lo a-la-mano y lo ante-los-ojos falta algo. Y ese algo no está tampoco incluido en la extensión de la exposición del modo como los entes intramundanos nos hacen frente según “El origen de la obra de arte”, texto en el que Heidegger de alguna manera reconoce que los entes no sólo aparecen como a-la-mano y ante-los-ojos, puesto que la obra de arte no cae en ninguna de esas dos caracterizaciones.

A partir de dicho texto, parecería que la ontología de Heidegger abarca finalmente los cuatro modos en los que la realidad puede ser abierta, a saber: tético, prático, pático y estético. Sin embargo, frente a la detallada exposición de lo prático, lo pático es abarcado por un solo existencial y por la "angustia". Quizás el esfuerzo heideggeriano por "destruir" la subjetividad lo lleva a caracterizar al ser-ahí en tal sentido y a deshacerse, tanto como fuera posible, de la afectividad, que, en contraposición, tiene una fuerte carga en el pensamiento nietzscheano. Heredero de Heidegger, Gadamer repite el mismo movimiento (tanto, que repite sin más la crítica de Heidegger a Nietzsche) al punto que lo afectivo prácticamente no ocupa ningún lugar en el desarrollo de su hermenéutica.

Más allá de Heidegger y más acá de Nietzsche, mimesis I podría ser caracterizada atrayendo los campos semánticos de *Ser y tiempo* y de *Así habló Zaratustra*.

¿Y la pre-comprensión que es condición de posibilidad, según Ricœur, de la composición y la comprensión de la trama? No es necesario sostenerla tal cual, como pre-comprensión de la acción, porque el mundo de la cotidiana existencia no se nos abre al margen de los relatos (históricos y ficcionales), que, de hecho, configuran (más allá de la conciencia, *i.e.*, actúan a "espaldas de los sujetos") las visiones del mundo que no son sino el horizonte en el que somos, el estado-de-yecto en el que el ser-ahí se encuentra ya siempre arrojado.

Si un lector puede comprender una trama es porque se encuentra ya siempre inmerso en el mundo humano, porque es parte de una tradición (en sentido gadameriano) que comprende.

Mimesis II es el relato, el texto *qua* texto que opera siempre en relación con mimesis I. En la medida en que el relato es mimesis, lo que representa es el mundo de la cotidiana existencia, pero no copiándolo, sino transformándolo porque lo dice, en expresión de Gadamer, "de otro modo", gracias, en parte, a la trama, que en tanto disposición de los hechos establece un orden de secuencialidad y concatenación. Además están las variaciones imaginativas que permiten abrir el reino de lo posible. Para que el relato pueda decir "de otro modo" tiene que suspender la referencia literal, transgresión del orden dado en el mundo de la cotidianidad.

El relato opera como la metáfora que requiere suspender el sentido literal, porque leída literalmente no produce sentido, lo que se pone en pie por la interpretación es un sentido metafórico. Lo mismo sucede con la referencia, no es literal sino metafórica.

Parece que esta suspensión de la literalidad funciona como condición de posibilidad de la ficción, sólo en la medida en que se suspenda o se niegue el sentido y la referencia literales¹⁸ se puede abrir el mundo de ficción que, paradójicamente, es mimesis del mundo de la praxis. Así, París en Balzac no es el París “real” —eso sería una postura univocista— puesto que la referencia literal está suspendida, Combray no es “irreal”, eso sería equivocismo, sino que ambos lugares serían *análogos* al mundo de la praxis. Están ligados a este mundo por identidad y diferencia. Son idénticos, París y Combray, a las ciudades y pueblos “reales”, con calles y casas y con todos esos elementos que pertenecen a la vida urbana y rural. Si podemos comprender el mundo de Combray, aunque no “exista”, es porque ese espacio nos es ya siempre familiar desde la cotidianidad, en la que también están incluidos otros relatos de pueblos y ciudades que permiten al lector la comprensión del texto.

Ello se debe, además, a que el relato no es sólo mimesis de objetos empíricamente constatables —que es, al parecer, la idea de objeto, de realidad más predominante en la historia del pensamiento occidental a pasar de ser evidentemente reduccionista e ingenua—, sino también de relaciones, de ordenaciones, de sentimientos, de emociones, de instituciones, de pasiones, de sentidos y significados, en suma, de todo lo que configura el mundo humano, por eso el texto es visión del mundo, como asegura Gadamer.

Esta relación entre mimesis I y II también la podríamos explicar siguiendo la hermenéutica gadameriana y la idea del *sensus communis* y de la tradición: el mundo que representa la obra lo vivimos como propio porque el artista expresa ahí una verdad común que nos llega por transmisión, es decir, por la tradición.

París y Combray son también diferentes al mundo de la praxis porque no son copia fiel, tienen una configuración distinta en la medida en que están insertos en otra visión del mundo, aquella que abre la obra y que la hace ser única y singular. Así como París adquiere una tonalidad propia en Balzac con respecto al París “real”, así también se distingue del París de Cortázar, debido a que ahí, en el relato, es diferente de cualquier otra ciudad real o imaginaria. Sería, entonces, un París extraño. Gadamer ya decía que el *topos* de la hermenéutica está entre la familiaridad y la extrañeza.¹⁹

Es de este modo como el referente del relato de ficción se da en un juego de identidad y diferencia, de ser y no-ser, de semejanza que no es comparación sino analogía.

¹⁸ Literalidad o plexo de significaciones que constituyen el mundo del “uno” y el público estado de interpretado.

¹⁹ Cf. Gadamer, *Verdad y método*, p. 365.

Mimesis II es análoga a mimesis I, es un “ser como”, o el “como si” que inaugura y marca el distintivo de la ficción. Pero no hay que elevar el “como si” a ser una categoría ontológica en sentido fuerte, como si, en contraposición, hubiera algo que “efectivamente es”. Es preciso recordar el juego de espejos donde nada escapa de la luna del espejo.

Con respecto a la mimesis III. Ésta corresponde al mundo del lector, o más concretamente a la intersección entre el mundo del texto y el del lector. Sería el momento de la aplicación en la hermenéutica gadameriana.

Si mimesis I no es el mundo originario que vio nacer a la obra y en ese sentido la relación entre mimesis I y III no es la distancia histórica entre el tiempo del lector y el tiempo pasado representado por la obra, ¿cómo podemos establecer una relación entre las tres mimesis?

Propongo una lectura con la dialéctica de Hegel y con la ontología de Gadamer en el siguiente sentido:

Mimesis I en tanto mundo de la cotidianidad o mundo de la praxis sería el mundo que configura la experiencia de vida del lector. Gracias al *continuum* histórico entre el pasado y el presente que Gadamer defiende, este mundo de la praxis no sería radicalmente diferente del mundo del pasado, ya sabemos que el horizonte del presente no se forma al margen del horizonte del pasado. Mas esto no significa que sea idéntico al del pasado, sería en todo caso análogo.

La mimesis II o el relato, en tanto suspensión de mimesis I sería su negación, es decir, si mimesis I es “A”, mimesis II es “no A”. La mimesis III representa el regreso al mundo de la praxis, la aplicación que hace el lector del relato; regresar al mundo de la praxis es dejar de suspender la referencia literal, sería entonces “no no A”, en donde la primera “A” y la última no serían idénticas, puesto que se ha pasado por la experiencia de su negación.

El mundo de la praxis anterior al relato no es el mismo al posterior, parafraseando a Gadamer podríamos decir que el encuentro con el texto no nos deja inalterados, ni tampoco deja al mundo inalterado. Constituye otra apertura de la realidad, pero no como si se tratara de una realidad paralela o separada, radicalmente es otra visión del mundo, y el mundo, afirma Gadamer, no es distinto de las visiones o las acepciones en que se nos ofrece.

La relación entre las tres mimesis es analógica. Entre mimesis I y II porque el relato representa al mundo de la praxis analógicamente, entre mimesis I y III porque regresar después de la ficción a la cotidianidad implica establecer una analogía entre el mundo anterior y el posterior a la experiencia de ficción y al mundo de ficción.

El referente analógico puede incluso funcionar como una especie de parámetro de corrección de las interpretaciones sin tener que recurrir a una subjetividad. Es cierto que la hermenéutica

analógica busca este parámetro de objetividad en la "intencionalidad del autor", mas esta intención me parece problemática en al menos dos sentidos.

El primero consiste en la pretensión de derivar la objetividad de la interpretación de una subjetividad, lo subjetivo se convierte en objetivo y además se trata de una subjetividad inasible, que no se presenta nunca: ¿Dónde buscar la intencionalidad del autor? Cualquier reconstrucción de la experiencia de vida del autor parece hoy inoperante, gracias sobre todo a la crítica gadameriana, entre otras, a Dilthey y Schleiermacher.

La experiencia de vida está perdida, incluso para el mismo autor, lo que queda entonces es recurrir a la representación de esta experiencia, *i.e.*, a su relato, ya sea por biografías, ya sea buscando en el texto al autor; incluso si preguntáremos al autor vivo sobre su intención, lo que obtendríamos sería un relato, una narración y nunca la experiencia pura (ya lo había dicho Nietzsche, no hay hechos sino interpretaciones, yo diría que lo que hay son relatos). Esto se traduce en que cualquier pregunta por la intencionalidad del autor nos remite a textos, interpretar un texto desde otro texto que se convierte en su contexto. ¿Dónde está el autor? En todo caso sería un reflejo emergido del juego que se da entre los textos, será, así, una interpretación.

El segundo punto problemático está en la misma idea de "intencionalidad", aunada a la de poder conocer o comprender esa "intencionalidad" que al lector le será siempre ajena. Me parece que después de la crítica de Nietzsche y Freud a la subjetividad moderna y a la conciencia, y con ello a su claridad, apelar por una intencionalidad que pueda devenir clara en la medida en que se le pide ser parámetro de objetividad, es seguir pensando en una idea fuerte de conciencia, en la idea moderna y epistémica de conciencia.

Con Dionisos y con el Inconsciente, ¿podemos decir cuál es la intención de nuestro propio decir? Y ya tratar de saber la intención de otro en términos de objetividad aparece como una empresa que desde las premisas que la sostienen sería inoperante desde un horizonte nietzscheano-freudiano.

Mas esto no significa que tengamos que renunciar a un parámetro en la interpretación, si bien móvil, histórico y perspectivístico. Interpretar es, en algún sentido, preguntar qué dice el texto y sobre qué lo dice, una mezcla de sentido y referencia, poner en pie el sentido y la referencia analógicos es el trabajo de la interpretación, y este trabajo se mide siempre con el texto, con la historia de sus interpretaciones y con el mundo de la praxis. Eso no implica que, por ejemplo, vayamos a buscar Comala al leer *Pedro Páramo*, pero sí tratar de poner en pie un referente analógico no separado del sentido que, en este caso, podría ser, como una interpretación entre otras muchas posibles, el tiempo y la historia.

Ese referente emerge por la interpretación como un entrecruzamiento del texto, la historia efectual y el mundo de la praxis.

Es de este modo como el mundo de la praxis se abre como el referente analógico del relato de ficción. No es necesario sostener, como lo hace Ricœur, el carácter “extralingüístico” del referente, éste sería ya siempre lenguaje. siguiendo la ontología de Gadamer, desde la cual se puede defender un referente “extratextual”, que no “extralingüístico”. La ficción tiene un poder heurístico, en la medida en que descubre otro modo de ver las cosas, otra manera de estar en el mundo, y tiene también un poder *poiético*, porque crea visiones del mundo que antes no estaban ahí y que desde ese momento son.

¿De qué habla el relato de ficción? Del mundo de la praxis (contenida ahí la existencia) constituido lingüísticamente. Así el movimiento de trascendencia que pide Ricœur para el lenguaje, a saber: que vaya más allá de sí mismo, que salga de sí, sería un movimiento que se cumple en el texto, va más allá de sí, hacia el mundo, pero nunca más allá del lenguaje, del lenguaje que es pura mimesis que no mimetiza nada.

Mimesis y relato de ficción, ¿qué se juega en esta relación analógica?, ¿qué sucede con y por el relato de ficción? Todavía más, ¿por qué el relato de ficción?, ¿qué de nosotros, qué de nuestra existencia se pone ahí en juego? Hay que arriesgar una última y sucinta posibilidad de interpretación.

La finitud es un modo de ser de la existencia, un modo en el que somos y en el que estamos. Sobre la finitud se abre la historicidad en la que construimos y nos otorgamos nuestras historias, nuestros relatos. Porque somos finitos, somos históricos, también somos ya siempre o necesariamente históricos, pero la historicidad es algo susceptible de ser construido y transformado, la historicidad no simplemente es, sino que transformamos el modo en que se nos da en cada caso, o, quizás, no tanto el modo, como el contenido de la historia —el contenido narrativo—, hay muchas maneras de relatar la historia, nuestra historia.

El relato se muestra como necesario, pues no basta nombrar, no basta desocultar la entraña ni llevar luz a la tiniebla del abismo, por eso —sigo aquí a Zambrano— no basta la poesía (en tanto que poesía lírica).

No basta nombrar, es menester relatar, porque es en el relato donde nos hacemos históricos, donde la historicidad llega a ser. ¿No podría el relato ser elevado a existencial: el “comprender”, el “interpretar”, el “relatar(se)”?. La historicidad llega a ser según el triple presente agustiniano o según los tres éxtasis del tiempo heideggerianos, porque ser históricos es abrirse o darse el ser como advenir-sido-siendo, es engarzar, encadenar o concatenar el sido con el siendo y el siendo con el advenir, es construir una trama a partir de los fragmentos,

¿acaso no se da el sentido unitario de la “cura” (*Sorge*) en la temporalidad? En el relato la existencia se temporaliza, se hace histórica, se hace, pues, nuestra..., humana existencia. La historicidad hay que ganarla en cada caso y adquirirla por y en la tradición. Todo temporalizarse es relatar(se), es construirse el ser, es darse un segundo nacimiento, pero no como el cartesiano que quiere partir de sí y autoparirse, sino que toda construcción, todo erigir y mostrar ha de darse sobre el trasfondo de la tradición, de lo que históricamente hemos sido y anhelado ser. Llevamos la historia a cuevas, peso activamente padecido que densifica cada momento, y que, no obstante, hemos de construir constantemente, pues hemos de relatar la historia, nuestra historia, una y otra vez, incansablemente, en un esfuerzo irrenunciable e inevitable por alcanzarnos, por inventarnos, por fraguarnos una existencia con la palabra; nosotros, seres de la palabra, de la palabra relatada.

No fue sino hasta el siglo XIX, tiempo en que la filosofía colocó la historia y la historicidad en el centro de su reflexión (Hegel, Dilthey, Nietzsche...), cuando se abrió y se fundó el espacio propicio, que no sería habitado sino hasta el siglo XX, con Zambrano primero y después con Ricœur, en el que se pudiera pensar la narratividad como un modo de ser del ser humano; no fue sino hasta que asumimos la historicidad con toda radicalidad y sin reparos y también sin cautela, no fue sino hasta que el *cogito* se desmoronó y sucumbió tras la comprensión de que no se basta a sí mismo porque no hay ningún “punto vacío” del que surja todo lo que es, no fue sino hasta entonces que el relato pudo ocupar un lugar en la reflexión filosófica y ser, la narratividad, mucho más que un género literario.

Asimismo, no fue sino hasta que Dios hubo muerto que aprendimos a buscarnos ya no en “lo que es”, sino en lo que hemos querido y anhelado y ansiado que “sea”..., hemos dejado de buscar una razón detrás de las estrellas (*Zarathustra*) para hacer del reino de la ficción el más claro y nítido espejo de eso que hemos llamado existencia, abierta en el filo de la historicidad y la finitud..., sobre el abismo, pero, “quien no es pájaro no debe hacer su nido sobre abismos.”²⁰

²⁰ Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, “De los sabios famosos”, p. 158.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR.

Teoría Estética. Madrid, Taurus, 1990.

y Max Horkheimer, *Dialéctica del iluminismo*, tr. H.A. Murena, México, Hermes, 1997.

AGUILAR, MARIFLOR.

Confrontación, crítica y hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas. México, UNAM/Fontamara, 1998.

ALEXANDER, THOMAS.

"Eros and understanding: Gadamer's Aesthetic Ontology of the Community", en L. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

APEL, KARL-OTTO.

"Constitución de sentido y justificación de validez. Heidegger y el problema de la filosofía trascendental", en J.M. Navarro (comp.), *Heidegger o el final de la filosofía*. Madrid, Editorial Complutense, 1993.

"Regulative Ideas or Truth Happening", en L. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

ARISTÓTELES.

Ética nicomaquea, tr. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2000.

Metafísica, tr. Tomás Calvo, Madrid, Gredos, 1994.

Obras, tr., estudio preliminar y preámbulo de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986.

Poética, tr. Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

Política, tr. Manuela García, Madrid, Gredos, 2000.

Retórica, tr. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 2000.

AUERBACH, ERICH.

Mimesis, tr. I. Villanueva y E. Ímaz, México, F.C.E., 2002.

BAJTÍN, MIJAIL.

Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI, 1999.

La palabra en la novela, en *Teoría y estética de la novela*, tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1986.

Problemas de la poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986.

BARTHES, ROLAND.

Crítica y verdad, tr. José Bianco, México, Siglo XXI, 2000.

"Introducción al análisis estructural del relato", en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Le degré zéro de l'écriture, París, Seuil, 1972.

S/Z, tr. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2000.

BEAUFRET, JEAN.

Dialogue avec Heidegger. París, Minuit, 1973.

BÉGUIN, ALBERT.

El alma romántica y el sueño, tr. Mario Monteforte, México, F.C.E., 1996.

BENGOA, JAVIER.

De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea, Barcelona, Herder, 1997.

BENJAMIN, WALTER.

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, tr. Andrés Weikert, México, Itaca, 2003.

BERISTÁIN, HELENA.

Análisis estructural del relato, México, UNAM/Limusa, 2003.

Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 2001.

BETTENDORF, THOMAS.

Hermeneutik und Dialog: Eine Auseinandersetzung mit dem Denken Hans-Georg Gadamers. Frankfurt, Haag und Herchen, 1984.

BEUCHOT, MAURICIO.

Hermenéutica, analogía y símbolo, México, Herder, 2004.

Perfiles esenciales de la hermenéutica, México, UNAM, 2002.

Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación, México, UNAM/Itaca, 2000.

BLEICHER, JOSEF.

Contemporary Hermeneutics. Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique. London, Routledge and Kegan Paul, 1990.

CALVO, TOMÁS Y REMEDIOS ÁVILA (EDS.).

Los caminos de la interpretación: Actas del Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur. Barcelona, Anthropos, 1991.

CLARK, S.H.

Paul Ricoeur. London and New York, Routledge, 1990.

COHN, DORRIT.

The Distinction of Fiction, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness, Princeton, Princeton University Press, 1978.

DANTO, ARTHUR.

El arte contemporáneo y el linde de la historia, tr. Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1999.

DELEUZE, GILLES.

Nietzsche et la philosophie, París, PUF, 1967.

DERKSEN, LOUISE DOROTHEA.

On Universal Hermeneutics: A Study in the Philosophy of Hans-Georg Gadamer. Amsterdam, VU Boekhandel/Usitgeverij, 1983.

DESCARTES, RENÉ.

Discurso del método, tr. Risieri Frondizi, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Reglas para la dirección del espíritu, tr. Juan Manuel Navarro, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

DERRIDA, JACQUES.

"La doble sesión", en *La diseminación,* tr. José Martín Arancibia, Madrid, Espiral, 1997.

Márgenes de la filosofía. Barcelona, Cátedra, 1989.

DICENSO, JAMES.

Hermeneutics and the Disclosure of Truth: A Study in the Work of Heidegger, Gadamer and Ricoeur. Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

DREYFUS, HUBERT.

Ser-en-el-mundo, tr. Francisco Huneeus y Hector Orrego, Chile, Cuatro Vientos, 1996.

DUTT, CARSTEN (ED.).

En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica-Estética-Filosofía práctica, tr. Teresa Rocha, Madrid, Tecnos, 1998.

ECO, UMBERTO.

Interpretación y sobreinterpretación, tr. Juan Gabriel López, Madrid, Cambridge University Press, 1997.

Los límites de la interpretación, tr. Helena Lozano, México, Lumen, 1992.

Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo. Barcelona, Seix Barral, 1965.

ELIADE, MIRCEA.

Lo sagrado y lo profano, tr. Luis Gil, Colombia, Labor, 1994.

FIGAL, GÜNTER.

"Gadamer - schriftlich und mündlich", en V.V.A.A. *Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer*. Stuttgart, Reclam, 2000.

"Phänomenologie der Kultur. Wahrheit und Methode nach vierzig Jahren", en V.V.A.A. «*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*». *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001.

FINK, EUGEN.

Oasis de la felicidad: Pensamientos para una ontología del juego, tr. Elsa Cecilia Frost, México, UNAM, 1966.

Spiel als Weltsymbol, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1960.

FOUCAULT, MICHEL.

Las palabras y las cosas, tr. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1994.

Marx, Nietzsche, Freud, Cuadernos de Anagrama, Barcelona, 1970.

FREUD, SIGMUND.

El malestar en la cultura, tr. Ramón Rey, Alianza, Madrid, 1987.

FRUCHON PIERRE.

L'herméneutique de Gadamer: Platonisme et modernité, tradition et interprétation. Paris, Cerf, 1994.

FRYE, NORTHORP.

Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Ávila, 1991.

GADAMER, HANS-GEORG.

Gesammelte Werke 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1990⁶), Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 2. Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I. Hegel, Husserl, Heidegger, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 4. Neuere Philosophie II. Probleme, Gestalten, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 5. Griechische Philosophie I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 6. Griechische Philosophie II, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 7. Griechische Philosophie III. Plato im Dialog, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Gesammelte Werke 10. Hermeneutik im Rückblick, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Arte y verdad de la palabra, tr. José Francisco Zúñiga y Faustino Oncina, Paidós, Barcelona, 1998.

El giro hermenéutico, tr. Arturo Parada, Cátedra, Madrid, 1998.

Elogio de la teoría. Discursos y artículos, tr. Anna Poca, Barcelona, Península, 1993.

Estética y hermenéutica, tr. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1998.

La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta, tr. Antonio Gómez Ramos, Paidós/I.C.E.-U.A.B, Barcelona, 1998.

La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos, tr. Manuel Garrido, Madrid, Cátedra, 1988.

La educación es educarse, tr. Francesc Pereña, Barcelona, Paidós, 2000.

La herencia de Europa, tr. Pilar Giralt, Barcelona, Península, 2000.

"Los fundamentos filosóficos del siglo XX", en G. Vattimo (comp.) *La secularización de la filosofía: Hermenéutica y posmodernidad*, tr. Carlos Cattropi y Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1992.

Mito y razón, tr. José Francisco Zúñiga, Barcelona, Paidós, 1999.

Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX, Gedisa, Barcelona, 1993.

Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1996.

Verdad y método II, Sígueme, Salamanca, 1994.

GENETTE, GÉRARD.

"Discours du récit", en *Figures III*, París, Seuil, 1972.

"Frontières du récit", en *Figures II*, París, Seuil, 1969.

Mimologies, tr. T.E. Morgan, Lincoln and London, University of Nebraska, 1995.

Palimpsestes. La littérature au second degré, París, Seuil, 1982.

GREIMAS, A.J.

"Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1976.

GRONDIN, JEAN.

Einführung zu Gadamer, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 2000.

"Hans-Georg Gadamer und die französische Welt", en V.V.A.A., *Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer*, Stuttgart, Reclam, 2000.

Introducción a la hermenéutica filosófica, tr. Angela Ackermann, Barcelona, Herder, 1999.

"Gadamer on Humanism", en L. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

GUIGNON, CHARLES, (ED.).

The Cambridge Companion to Heidegger. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

HABERMAS, JÜRGEN.

El discurso filosófico de la modernidad, tr. Manuel Jiménez, Madrid, Taurus, 1989.

Teoría de la acción comunicativa. 2 vols., tr. Manuel Jiménez, Madrid, Taurus, 1998.

HAHN, L.E., (ED.).

The philosophy of Hans-Georg Gadamer. Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

The Philosophy of Paul Ricoeur. Chicago and La Salle, Open Court, 1995.

HALLIWELL, STEPHEN.

The Aesthetics of Mimesis, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

HAMMERMEISTER, KAI.

Hans-Georg Gadamer, München, C.H. Beck'sche, 1999.

HEGEL, G. W. F.

Fenomenología del espíritu, tr. Wenceslao Roces, México, FCE, 1990.

Introducción a la estética, tr. Ricardo Mazo, Barcelona, Península, 1997.

Lecciones sobre estética, tr. Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989.

Vorlesungen über die Ästhetik I, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1999.

HEIDEGGER, MARTIN.

Aus der Erfahrung des Denkens. Pfullingen, Neske, 1954.

"Carta sobre el «Humanismo»", en *Hitos*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

De camino al habla, tr. Yves Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1987.

Der Feldweg. Pfullingen, Neske, 1963.

Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart, Reclam, 2001.

Desde la experiencia del pensamiento, tr. Joan Llinares, Península, Barcelona, 1986.

Die Technik und die Kehre. Pfullingen, Neske, 1962.

Einführung in die Metaphysik. M. Niemeyer, Tübingen, 1969.
 El origen de la obra de arte", tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
El ser y el tiempo, tr. José Gaos, México, F.C.E., 1986.
Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. V. Klostermann, Frankfurt am M., 1951.
Gelassenheit. Pfullingen, Neske, 1980.
Grundbegriffe. V. Klostermann, Frankfurt am M., 1981.
Holzwege. V. Klostermann, Frankfurt/Main, 1983.
Hölderlin y la esencia de la poesía, tr. Juan David García Bacca, Anthropos, Santafé de Bogotá, 1994.
Identidad y diferencia, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Anthropos, Barcelona, 1998.
Identität und Differenz. Pfullingen, Neske, 1983.
Introducción a la metafísica, tr. Angela Ackermann, Gedisa, Barcelona, 1997.
Kant und das Problem der Metaphysik. V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1980.
Kant y el problema de la metafísica, tr. José Gaos, F.C.E., México, 1996.
 "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*, Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1996.
 "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, tr. Eustaquio Barjau, Serbal, Barcelona, 1994.
Nietzsche I y II, tr. Juan Luis Vermal, Barcelona, Destino, 2000.
Nietzsche. 2 Bänden, Pfullingen, Neske, 1961.
Ontología. Hermenéutica de la facticidad, tr. Jaime Aspiunza, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
Ontologie: Hermeneutik der Faktizität. Gesamtausgabe, II, Bd. 63, V. Klostermann, Frankfurt am M., 1995.
Sein und Zeit. M. Niemeyer, Tübingen, 1986.
Über den Humanismus. V. Klostermann, Frankfurt am M., 1949.
Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, Neske, 1983.
Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, Neske, 1967.
Was heisst Denken. M. Niemeyer, Tübingen, 1964.
Was ist das- die Philosophie. Pfullingen, Neske, 1972.
Was ist Metaphysik. V. Klostermann, Frankfurt/Main, 1989.
Zur Sache des Denkens. M. Niemeyer, Tübingen, 1979.

HERRMANN, FRIEDRICH VON.

La segunda mitad de Ser y tiempo. Sobre Los problemas fundamentales de la fenomenología de Heidegger, tr. Irene Borges-Duarte, Madrid, Trotta, 1997.

HOPENHAYN, MARTIN.

Después del nihilismo: de Nietzsche a Foucault, Buenos Aires, Andrés Bello, 1997.

HOY, DAVID COUZENS.

The Critical Circle: Literature, History and Philosophical Hermeneutics. Berkeley, University of California Press, 1978.

HUIZINGA, JOHAN.

Homo ludens: el juego y la cultura, tr. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

HUSSERL, EDMUND.

Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, tr. José Gaos, México, FCE, 1986.

IHDE, DON.

Hermeneutic Phenomenology. The Philosophy of Paul Ricoeur, Evanston, Northwestern University Press, 1971.

INGARDEN, ROMAN.

La obra de arte literaria, tr. Gerald Nyenhuis, México, Taurus/UIA, 1998.

ISER, WOLFGANG.

The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

The Range of Interpretation, New York, Columbia University Press, 2000.

JAUB, HANS-ROBERT.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.

Probleme des Verstehens, Stuttgart, Reclam, 1999.

Toward an Aesthetic of Reception, tr. Timothy Bahti, Minnesota, University of Minnesota Press, 1982.

KANT, IMMANUEL.

Crítica de la razón práctica, tr. Dulce María Granja, México, UAM/Porrúa, 2001.

Kritik der reinen Vernunft (zwei Bände), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974.

Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974.

KUSCH, MARTIN.

Language as Calculus vs. Language as Universal Medium: A Study in Husserl, Heidegger and Gadamer. Boston, Kluwer, 1989.

LAFONT, CRISTINA.

La razón como lenguaje. Una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana. Madrid, Visor, 1993.

Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger. Madrid, Alianza Universidad, 1997.

MACANN, CHRISTOPHER (ED.).

Critical Heidegger. New York/London, Routledge, 1996.

MAILLARD, MARÍA LUISA.

María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación, Edicions de la Universitat de Lleida, 1997.

MICHELFENDER, DIANE.

"Gadamer on Heidegger on art", en L. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer.* Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

MICHELFENDER, DIANE (ED.)

y Richard, Palmer *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter.* Albany, SUNY Press, 1989.

MOGIN, OLIVIER.

Paul Ricoeur. París, Seuil, 1994.

NAVARRO J.M. Y RAMÓN RODRÍGUEZ (COMPS).

Heidegger o el final de la filosofía. Madrid, Complutense, 1993.

NIETZSCHE, FRIEDRICH.

Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, W. De Gruyter, 1999.

Las citas de Nietzsche en español corresponden en todos los casos a las ediciones de Alianza Editorial en la traducción de A. Sánchez Pascual, con excepción de *La voluntad de poderío*, tr. Aníbal Froufé, Madrid, Edaf, 1981.

PALAZÓN, MARÍA ROSA.

Reflexiones sobre estética a partir de André Breton. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991 (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas).

PEÑALVER, M.

La búsqueda de sentido en el pensamiento de Paul Ricoeur. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978.

PIMENTEL, LUZ AURORA.

El espacio en la ficción, México, UNAM/Siglo XXI, 2001.

El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. México, UNAM/Siglo XXI, 1998.

PLATÓN.

Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras, tr. J. Calonge, E. Lledó y C. García, Madrid, Gredos, 2000.

Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Cratilo, tr. J. Calonge, E. Acosta, F. J. Olivieri, J. L. Calvo, Madrid, Gredos, 2000.

Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro, tr. G. García, M. Martínez, E. Lledó, Madrid, Gredos, 2000.

Diálogos IV. República, tr. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2000.

Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político, tr. M. I. Santa Cruz, A. Vallejo, N. Luis Cordero, Madrid, Gredos, 2000.

Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias, tr. M. Durán, F. Lisi, Madrid, Gredos, 2000.

PÖGGELER, OTTO.

El camino del pensar de Martin Heidegger, tr. Félix Duque, Madrid, Alianza Universidad, 1993.

RICOEUR, PAUL.

Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. París, Seuil, 1986.

Finitud y culpabilidad, tr. Cecilio Sánchez, Madrid, Taurus, 1972.

Freud: una interpretación de la cultura. México, Siglo XXI, 1987.

Historia y narratividad, tr. Gabriel Aranzueque, Barcelona, Paidós, 1999.

La memoria, la historia, el olvido, tr. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003.

La metáfora viva, tr. Agustín Neira, Madrid, Trotta/Cristiandad, 2001.

Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I. París, Seuil, 1969.

Soi-même comme un autre. París, Seuil, 1990.

Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido, tr. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1998.

"The narrative function", en *Hermeneutics and the Human Sciences*, tr. John B. Thompson, New York, Cambridge University Press, 1982.

Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. tr. Agustín Neira México, Siglo XXI, 2000.

Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción. tr. Agustín Neira México, Siglo XXI, 1998.

Tiempo y narración III. El tiempo narrado. tr. Agustín Neira México, Siglo XXI, 1996.

RIVARA, GRETA.

El ser para la muerte: una ontología de la finitud. México, UNAM/Itaca, 2003.

RIVERO, PAULINA.

Nietzsche, verdad e ilusión, México, Gerardo Villegas Editor, 2000.

RODRÍGUEZ, RAMÓN.

La transformación hermenéutica de la fenomenología. Una interpretación de la obra temprana de Heidegger. Madrid, Tecnos, 1997.

RORTY, RICHARD.

"Der Vorlesungsgast", en V.V.A.A. *Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer.* Stuttgart, Reclam, 2000.

La filosofía y el espejo de la naturaleza, tr. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 1983.

"Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache", en V.V.A.A. «*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*». *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001.

ROVATTI, PIERRE ALDO.

Como la luz tenue. Metáfora y saber, tr. Carlos Catropi, Barcelona, Gedisa, 1990.

SARTRE, JEAN PAUL.

L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique. París, Gallimard, 1943.

SCHILLER, FRIEDRICH.

Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, tr. Jaime Feijoo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1999.

STAMBAUGH, JOAN.

"Gadamer on the Beautiful", en L. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer.* Chicago and La Salle, Open Court, 1997.

STEINER, GEORG.

Heidegger, tr. Jorge Aguilar Mora, México, FCE, 1986.

STEINER, PETER.

El formalismo ruso. Una metapoética, tr. Vicente Carmona, Madrid, Akal, 2001.

TAYLOR, CHARLES.

Hegel, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

TEYSSÈDRE, BERNARD.

L'esthétique de Hegel. París, PUF, 1963.

THOMPSON, J.B.

Critical Hermeneutics. Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1981.

TODOROV, TZVETAN.

"Las categorías del relato literario", en V.V.A.A., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

VATTIMO, GIANNI.

El fin de la modernidad, tr. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1985.

Ética de la interpretación, tr. Teresa Onate, Barcelona, Paidós, 1991.

Introducción a Heidegger, tr. Alfredo Baez, Barcelona, Gedisa, 1986.

Las aventuras de la diferencia: pensar después de Nietzsche y Heidegger, tr. Juan Carlos Gentile, Buenos Aires, Península, 1992.

Más allá de la interpretación, tr. Pedro Aragón Rincón, Barcelona, Paidós/ I.C.E.-U.A.B., 1995.

Más allá del sujeto, tr. Juan Carlos Gentile, Barcelona, Paidós, 1989.

"Metafísica, violencia, secularización", en Gianni Vattimo (comp.) *La secularización de la filosofía: Hermenéutica y posmodernidad*, tr. Carlos Cattropi y Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 1992.

Poesía y ontología, tr. Antonio Cabrera, València, Universitat de València, 1993.

y Pierre Aldo Rovatti (eds.) *El pensamiento débil*, tr. Luis de Santiago, Madrid, Cátedra, 1988.

V.V.A.A.

Begegnungen mit Hans-Georg Gadamer. Stuttgart, Reclam, 2000.

Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt, Suhrkamp, 1971.

«Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache». *Hommage an Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001.

WACHTERHAUSER, BRICE (ED.).

Hermeneutics and Truth. Albany, SUNY Press, 1994.

WALDENFELS, BERNHARD.

De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología. Barcelona, Paidós, 1997.

WARNKE, GEORGIA.

Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason. Stanford, Stanford University Press, 1987.

WEINSHEIMER, JOEL.

Gadamer's Hermeneutics: A Reading of "Truth and Method". New Haven, Yale University Press, 1985.

WOOD, D. (ED.)

On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation. Routledge, London/New York, 1990.

YÁÑEZ, ADRIANA.

Actualidad del movimiento romántico, México, UNAM, 1991.

ZAMBRANO, MARÍA.

El hombre y lo divino. F. C. E., México, 1983.

España, sueño y verdad. Siruela, Madrid, 1994.

Filosofía y poesía. F. C. E., México, 1996.

Hacia un saber sobre el alma. Alianza tres, Madrid, 1994.

"La actitud filosófica", en Ma. Fernanda Santiago (ed.) *La llama sobre el agua*. María Zambrano-Ramón Pérez Carrió. Aitana-Altea/Fundación María Zambrano, Alicante, 1994.

La confesión: género literario. Siruela, Madrid, 1997.

La España de Galdós. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.

"Misericordia", en *A propósito de Benito Pérez Galdós y su obra*, Bogotá, Norma, 1993.

Notas de un método. Mondadori, Madrid, 1989.

Pensamiento y poesía en la vida española. Ayuso, Madrid, 1991.

ZÚÑIGA, JOSÉ FRANCISCO.

El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. Granada, Universidad de Granada, 1995.