

# Estética del discurso literario



Renato Prada Oropeza

*Biblioteca*  
**Universidad Veracruzana**  
**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

ESTÉTICA DEL DISCURSO LITERARIO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Ricardo Corzo Ramírez*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

*Enrique Agüera Ibáñez*

Rector

*José Ramón Eguíbar Cuenca*

Secretario General

*Alejandro Palma Castro*

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

*José Carlos Blázquez Espinosa*

Coordinador de Publicaciones de la FFyL

**Renato Prada Oropeza**

**ESTÉTICA  
DEL DISCURSO LITERARIO**

**El discurso narrativo-literario**



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial



*Biblioteca*  
**Universidad Veracruzana**  
**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**  
Xalapa, Ver., México  
2009

Diseño de portada: Lizeth Pedregal.

Clasificación LC:	P302.7 P72 E8
Clasif. Dewey:	401.41
Autor personal:	Prada Oropeza, Renato, 1937-
Título:	Estética del discurso literario : el discurso narrativo-literario / Renato Prada Oropeza.
Edición:	1a ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.
Descripción física:	601 p. ; 21 cm.
Serie:	(Biblioteca)
Nota bibliografía:	Bibliografía: p. 591-601.
ISBN:	9786077605140 (UV) 9786074870138 (BUAP)
Materias:	Análisis del discurso narrativo. Estética. Hermenéutica.
DGBUV 2009/05	

Primera edición, 29 de mayo de 2009

© Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial  
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz  
Apartado postal 97, C. P. 91000  
diredit@uv.mx  
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
4 Sur 104  
Facultad de Filosofía y Letras  
Av. Juan de Palafox y Mendoza 229  
Puebla, Pue., C. P. 72000

ISBN: 978-607-7605-14-0 (Universidad Veracruzana)

ISBN: 978-607-487-013-8 (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Impreso en México  
Printed in Mexico

*Para Elda,  
como siempre*



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el producto de una *investigación teórica* sobre el *discurso literario*, cuya primera etapa atiende al discurso narrativo. Aclaremos sus pretensiones y alcances.

Una *investigación teórica* responde a una pregunta o, al menos, hace un esfuerzo por cumplir con la inquietud que una pregunta despierta. Pero ¿cuál es nuestra pregunta? ¿Qué alcances epistemológicos tiene? Esclarecer esto presupone lo que entendemos por un preguntar teórico. Recurramos a lo que Heidegger establece en *Ser y tiempo*:

Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca. *Preguntar es buscar conocer el ente en lo que respecta al hecho de que es y a su ser-así*. La búsqueda cognoscitiva puede convertirse en “investigación”, es decir, en una determinación descubridora de aquello por lo que se pregunta. Todo preguntar implica, en cuanto preguntar por..., algo *puesto en cuestión*. Todo preguntar por... es de alguna manera un interrogar a... Al preguntar le pertenece, además de lo puesto en cuestión, un *interrogado*. En la pregunta investigadora, es decir, específicamente teórica, lo puesto en cuestión debe ser determinado y llevado a concepto. En lo puesto en cuestión tenemos entonces, como aquello a lo que propiamente se tiende, lo *preguntado*, aquello donde el preguntar llega a su meta. El preguntar mismo tiene, en cuanto comportamiento de un ente –del que pregunta– su propio carácter de ser. El preguntar puede llevarse a cabo como un “simple preguntar” o como un cuestionamiento explícito. Lo peculiar de éste último consiste en que el preguntar se hace primeramente transparente en todos los caracteres constitutivos de la pregunta misma que acaban de ser mencionados. (2003: 28. Sólo las cursivas del primer enunciado nos corresponden.)

Con nuestra mente en estos “momentos estructurales” de la pregunta, como el propio filósofo los llama, llevemos nuestra atención al título de la investigación: *Estética del discurso literario*, y particularmente del *narrativo-literario*. Entonces nuestra pregunta es sobre el *carácter estético* del discurso narrativo-literario. No nos preguntamos sobre una estética a secas, sino sobre una *manifestación* específica, determinada: la de un discurso, de una unidad lingüística de comunicación que circula, *dis-curre*, en nuestra socio-cultura: de una novela, de un cuento, por ejemplo, o mejor, del cuento y de la novela que se manifiestan como sendos discursos narrativo-literarios. Nuestro *interrogado* es un tipo de discurso particular, y nuestra pregunta, por ello, se interesa, se centra en la pretensión estética de este discurso. Si quisiéramos declarar nuestra cuestión en un enunciado, lo más aproximado sería: “¿En qué *consiste* el carácter estético del discurso narrativo-literario?” Nuestro *ente* no es la estética en general, sino un ente más delimitado: el ente del discurso literario, en su manifestación narrativa. Pero, ¿acaso lo particular no supone lo general –en nuestro caso, una estética que abarque como un género (en sentido lógico) a una especie? Eso afirma la lógica, la disciplina racional por excelencia. Sin embargo, quizás al preguntarnos sobre “lo que es y su ser-asi” del discurso estético, y no de la estética a secas (general), ya se halla una postura teórica que enmarque nuestra investigación. Quizás en esta pregunta se esconde ya la negación de una estética general, de la cual sólo habría que *deducir* la estética literaria como una consecuencia lógica, con ligeros ajustes terminológicos y, acaso, metodológicos, pues se trata, al fin y al cabo, de una *estética particular*, que en ningún caso debe contradecir o negar los valores de una estética *mater*; la cual, a su vez, es una *parte* de un sistema más amplio, el sistema filosófico, cuyos principios, contenidos en un sistema, debe respetar, pues le ofrecen el sustento final, definitorio. Nuestro preguntar

entonces tiene todo el aire de ser un “cuestionamiento explícito” a un proyecto tradicional de la estética, y un “desvío” de la cuestión a algo más a la mano y menos pretencioso. Nos preguntamos, como ya lo dijimos, sobre la *consistencia* estética del discurso narrativo-literario. El primer capítulo y el quinto están dedicados a deslindar el alcance y los límites de nuestra investigación: el primero expone –en los rasgos que nos interesan y no de manera exhaustiva– el desarrollo de la estética como parte de un sistema filosófico, los prejuicios de esta postura y las limitaciones a que constriñe con respecto a la investigación estética del discurso narrativo-literario. El quinto, y último del libro, revisa a la luz de la investigación de los tres capítulos anteriores, lo que se postuló en el primero. Además, vuelve a considerar algunos aspectos pendientes, aprovechando la contribución de teóricos contemporáneos a los cuales apenas se les prestó la atención merecida, o se los pasó por alto hasta entonces, precisamente para esta oportunidad.

Al focalizar nuestra pregunta al ser del discurso narrativo-literario, se atiende a un “objeto” ostensible, que se manifiesta en una *praxis* particular en nuestra vida socio-cultural en cuanto leemos una novela, un cuento, esto es, un *discurso específico* explícitamente presentado como un *hecho cultural*, como un *fenómeno*, en el sentido propio del término. Por ello, el capítulo segundo abordará la *fenomenología* de este discurso. Desde la aparición de *Investigaciones lógicas* de Husserl, en los albores mismos del siglo pasado, la filosofía, o al menos una corriente abierta en la misma, ya no puede ser lo que era. Ignorar los aportes de ese filósofo fundacional sería una limitación impuesta por una especie de miopía y dogmatismo intelectual.

Además, para no eludir la *constitución semiótica* del discurso narrativo-literario, aunque no postulemos que el estudio de la articulación del sentido, de la significación y de la significancia del

mismo nos ofrezca una respuesta al *ser* del discurso narrativo-literario, es decir a su *constitución* ontológica, queremos, en el tercer capítulo, analizar este aspecto que sostiene, precisamente, su manifestación y la hace posible.

Un discurso, todo discurso, se realiza en la *interpretación* que un receptor hace del mismo de manera pertinente. No abordar este factor decisivo de la manifestación estética es reducir la investigación sobre su condición ontológica a una quimera que sólo existe en las elucubraciones de algunos filósofos. El capítulo cuarto atiende a esta exigencia de toda manifestación.

El presente libro es, pues, una investigación teórica que al preguntarse sobre la *constitución* del discurso literario, al ser movido por la pregunta *¿en qué consiste* el ser de un discurso narrativo-literario?, corresponde a una investigación *ontológica*, no metafísica, pues no comprende en su pregunta el presupuesto de descubrir una *esencia* que defina al discurso narrativo-literario. Hacer esto sería simplemente desplazar la postura racionalista a otra zona de elucubración: de una estética universal a una particular. El alcance ontológico de la pregunta tampoco pretende ir, más allá del discurso, a un espacio oculto detrás de las manifestaciones o fenómenos estéticos. La constitución ontológica *está* en lo que *es* la manifestación discursiva, en aquello que la establece en cuanto *dis-curso estético* gracias a una *praxis* sociocultural, cuya validez, si se quiere hablar así, no está fuera del espacio y el tiempo, del flujo histórico del hombre. El arte, después de todo, es una de las actividades (*funciones*) que nos caracteriza como seres humanos, al menos en nuestro tiempo, como también la filosofía, la religión, la ética, la política... El arte es una manifestación dentro de nuestro incesante hacernos un mundo, dentro de nuestro comunicar un mundo a otros hombres, a otras culturas y a nosotros mismos, pues este mundo que constituimos nos constituye a su vez, en una circularidad indisoluble que establece la

dimensión sociocultural de nuestro ser: el fundamento ontológico mismo que hace posible nuestra emergencia humana.

Esta obra es la primera de un proyecto que debe concluirse con la investigación sobre el otro gran discurso literario: el poético. Aprovecharemos esa oportunidad para atender a un problema inherente a todo texto estético literario: la poética que los autores enuncian explícitamente, lo cual en el presente libro no es siquiera anunciado, pues será uno de los problemas tratados en el libro que aborde el discurso poético.

El quinto capítulo reemprende la exposición de los teóricos de la estética contemporáneos para ubicar nuestra problemática en la perspectiva postmoderna, y termina con nuestras conclusiones, tituladas significativamente “Puntos suspensivos”.

\*\*\*

Este libro es producto de la buena voluntad de muchas personas que, con un espíritu amplio y fraterno, no sólo me brindaron su apoyo sino que participaron de algún modo en mi trabajo: Elda, mi compañera desde siempre, cuya entrega y afán de servicio carece de límites y me reconfirma en la idea de que *la mujer es sobre todo entrega sin límites a la vida*, a nuestra vida. Sara Luz Páez, Andrea Leticia Ramírez, Raquel Velasco, Irma García y Rosario Bonilla, quienes colaboraron, sin dar muestras de fatiga ni impaciencia, en la preparación del texto escrito. Además, concurren, sin duda, la excelente disposición del Dr. Raúl Arias Lovillo, rector de la Universidad Veracruzana, quien me brindó el tiempo libre para llevar a término mi proyecto, tal como la del Dr. Alejandro Palma, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, siempre solícito en ofrecerme su apoyo.



# I. HIPÓTESIS DE TRABAJO, REVISIÓN HISTÓRICA Y PLANTEAMIENTO DE LA CUESTIÓN

## Postulado fundamental

Al contrario de lo que afirma la filosofía tradicional, cuyo fondo permanentemente idealista<sup>1</sup> se pone de manifiesto –con sus características y exigencias teóricas– en las investigaciones estéticas, nosotros partimos de la hipótesis de trabajo, para el presente texto, de que la *praxis* estética<sup>2</sup> humana no responde a una manifestación de un aspecto esencial nuestro, en el sentido de que primero *somos constituidos en cuanto seres dotados de una esencia completa y, en el fondo, definitiva, y, luego esa esencia se manifiesta mediante un número de facultades (raciocinio, comportamiento ético, etcétera) o*

---

<sup>1</sup> La confianza en el valor explicativo de la esencia humana –o de un aspecto de ésta–, sea espiritual o “material”, delata la íntima raíz del fondo idealista del pensamiento filosófico en algunos de sus grandes exponentes, aunque éstos se declaren abiertamente contra tal postura. Esta confianza presupone dos principios “metafísicos”: 1. la preexistencia al pensamiento y a la formación conceptual de las cosas que ya contienen sus elementos propios y distintivos, característicos de su *esencia*, y 2. la capacidad humana de captar y reproducir esta esencia en sus propios valores que no traicionan para nada la “realidad” de la misma (para algunos sistemas filosóficos el valor intelectual que corresponde a la esencia es el *concepto*). En este sentido, incluso marxistas “materialistas” como Lenin caen en esta posición; no por nada éste sostuvo que la obra de arte es un “reflejo” de la realidad, es decir, de una *realidad ya dada*, previa a la *praxis* estética.

<sup>2</sup> Por ahora tomada de esta manera general e indiferenciada que luego será corregida por nuestro planteamiento teórico.

*de obras* de estas facultades; sino que, al contrario, gracias a la *praxis* estética –entre otras–<sup>3</sup> nos constituimos en *hombres*, o, mejor, constituimos nuestro mundo humano objetivado en una dimensión de expresiones propias y características, diversas a otras, y cuyo conjunto es nuestra cultura, nuestra *realidad sociocultural*. La *praxis* estética “llena”, con sus manifestaciones, aspectos y series de sentido propios y únicos, en cuanto sólo esta actividad, este *hacer* y ningún otro, puede llenar de sentido este mundo, mundo que contiene, en permanente comunicación y dialéctica de interrelaciones, los valores cognitivos, éticos, religiosos, políticos... De ahí que invirtamos el método –*camino*– tradicional, y no nos preguntemos sobre qué aspecto o cualidad esencial nuestra halla su expresión o manifestación en la *praxis* estética, sino al revés: qué *sentido* de nuestro ser ontológico –que en el fondo es un *hacerse-ser*, un *existente o eseciente*, como gusta decir la filosofía postexistencialista– viene a configurar el sentido manifestado en el símbolo estético, *presente* en la obra estética. Aunque parezca que de esta manera estemos postulando una especie de “invención social” de la realidad, lo que queremos decir es que el *hombre social*, al constituir su mundo, al “abrirse paso” en el magma confuso de sus inicios, presenta entre sus manifestaciones de ordenamiento y sentido del mundo lo que Jakobson llama de manera general la *función poética*, como un elemento característico y constitutivo de una serie de “objetos” y actos. Aunque al principio –según la teoría evolucionista dominante–<sup>4</sup> se halla todavía como adherida, como una especie de lujo parasitario, al canto ritual, al acto ritual, y se muestra en la fabricación de

---

<sup>3</sup> Entre las que resaltan la *praxis* lingüística, la productora de nuestros medios de subsistencia, la ética, la política, la religión, etcétera.

<sup>4</sup> Como lo vimos en nuestro libro anterior, *Literatura y realidad*, no hay ninguna prueba –“documento”– que apoye esta versión radical –y a nuestro parecer un tanto simplista– salvo el hecho de que las manifestaciones rituales y discursivas míticas son “adornadas” con elementos o factores *poéticos*. Sin embargo, esto

utensilios o instrumentos: el instrumento de caza, el objeto doméstico, presenta pequeñas “marcas”, hechas intencionalmente por el hombre, pequeñas presencias manifiestas que no apoyan su función práctica, para la que “sirve”, sino que parecerían en cierto modo distraerlo al hacerlo –paradójicamente– más notorio: un rito mítico “acompañado” de un ritmo en la danza, en la música; un instrumento de combate adornado con vistosos penachos, una ruda vasija de piedra decorada con rayas o figuras geométricas... En fin. Todo esto, hasta el momento, un poco más tardío, en que estas “funciones” se independizan –siguiendo siempre la presentación esquemática de la teoría evolucionista que en la nota anterior pusimos en duda; pero aún aceptándola “históricamente”, vemos que “sincrónicamente” estas funciones sólo “retrasan” la aparición de las series culturales de acuerdo con el pobre y simple esquema del hombre del que parten: un ser simple, por no decir simplón, rudo, burdamente animalesco. Estas manifestaciones no se liberan en ningún momento del mundo, sino que se independizan de otras manifestaciones precisamente para enriquecerlo, en su afán de ordenarlo y darle sentido. El mundo sociocultural constituye la realización de una humanidad cuyos sentidos objetivados (míticos, religiosos, prácticos, estéticos...) actúan a su vez sobre el hombre y le abren no sólo nuevas vías cognitivas, sino nuevas *praxis* sociales, nuevas maneras de realizar el mundo, dentro de horizontes complejos y dinámicos, susceptibles de continua movilización.

---

no quiere decir que muchas expresiones que subsistieron durante milenios y que se separan en su expresión misma de las rituales y míticas, como las pinturas de muchas cuevas o algunos “diseños rupestres”, hayan jugado un papel ritual y no sean de plano *expresiones estéticas puras*, no subordinadas ni “adheridas” a otras. Es sabido que “junto” a los discursos míticos “serios”, o sobre las cosas “serias” de las culturas que los relataban, existían ya, desde los albores de las culturas más antiguas, los cuentos “no serios”, es decir, para “divertirse”, pasar un rato agradable junto a la hoguera... En algunas culturas llamadas actualmente “primitivas” subsisten estos dos tipos de manifestaciones orales.

En la presente investigación no partimos de ninguna consideración *diacrónica* –aunque eventualmente debemos realizar algunas ligeras excursiones “históricas”. (Sin duda, está de más para los estudiosos la advertencia de que, como ya lo aclararon en un breve pero fundamental ensayo Tynianov y Jakobson, no solamente es imposible sino artificial y carente de sentido aislar en la realización de las series culturales las dos dinámicas de objetivación del sentido –sincrónica y diacrónica– ya sea en el lenguaje como en toda serie cultural: la una implica a la otra; halla, por decirlo así, en la otra su complemento, que por su constitución misma exige... Si bien metodológicamente es legítimo y pertinente un estudio que se limite a una sola de ellas.)

El título de nuestra investigación pareciera conducirnos a ofrecer, de entrada, una definición lógicamente válida, o al menos provisional, del “discurso” estético, cosa que no haremos por lo que se verá después, aunque podamos aproximarnos, en el curso de nuestra investigación, a algunas precisiones conceptuales que de algún modo conciernen a nuestro objeto de análisis, lo *deslindan* o delimitan conceptualmente. Por ello, a modo de una primera excursión teórica, quisiéramos prestar atención a las preocupaciones de Erich Kahler,<sup>5</sup> quien empieza por refutar la imposibilidad de que la teoría filosófica pueda definir el arte.

La postura que merece las reservas de Kahler tiene cuatro debilidades notorias: 1. la gran variedad de definiciones encontradas o contradictorias, ninguna de las cuales es adecuada y satisfactoria por completo;<sup>6</sup> 2. el hecho de que las definiciones no

---

<sup>5</sup> Quien en su ensayo, que nos sirve de punto de referencia, se limita a responder a las afirmaciones de un wittgensteniano: Morris Weitz.

<sup>6</sup> Aunque Kahler no lo dice, tengamos en cuenta que este argumento también fue esgrimido contra la filosofía, la lingüística, la semiótica y sus objetos de estudio cuando se presentaron como totales, omnicomprendivas. Este argumento sólo puede ser el indicio de que nos encontramos frente a “objetos” sumamente

estén expuestas a verificación o falsificación, según lo requiere la concepción lógico-positivista; 3. tratar de encerrar en un concepto –haciendo uso de los planteamientos de Wittgenstein– el carácter expansivo y creativo de las artes, lo cual es ridículo. En las artes no vemos, como en los juegos, nada que sea *común* a todas ellas, sino a lo sumo similitudes, relaciones, parecidos de familia;<sup>7</sup> 4. en el término “arte”, designado como propiedad de una obra, hay una confusión entre descripción y evaluación; en el juicio “Esto es una obra de arte” *están implícitas normas de excelencia*.

Con base en estos cuatro criterios se niega la posibilidad de definir algo que no tiene “propiedades necesarias y suficientes”. Y al ser impotente en cuanto a definir su objeto, la estética no sería una disciplina científica. Ahora bien, Kahler concede que si estrechamos la definición a la exactitud lógico-matemática

...habremos también de abandonar toda investigación de la naturaleza de cualquier entidad real e, incluso, de toda comunidad verbal seria. Todas las entidades o fenómenos reales son, hasta cierto grado, fluctuantes y “abiertas”, tanto en lo estructural como en lo temporal. Ninguna de sus propiedades, tomada por separado, es exclusivamente suya, ninguno de sus “conjuntos de propiedades” engloba su carácter, ninguna de tales combinaciones de características es completamente verificable. Ningún personaje o acontecimiento histórico queda totalmente definido por sus datos verificables, ningún fenómeno social por sus estadísticas. (1975: 155-156.)

---

complejos y frente a teorías que, por tanto, enfocan aspectos parciales de los mismos y que muchas veces pueden ser complementarias.

<sup>7</sup> La cita que ofrece Kahler es la siguiente: “Lo que encontramos no son propiedades necesarias y suficientes, sino tan sólo ‘una complicada red de similitudes que se traspasan y entrecruzan’, de modo que podemos decir de los juegos que forman una familia, con parecidos de familia, pero sin ningún rasgo común [...] El problema de la naturaleza del arte es como el de la naturaleza de los juegos [...] Si miramos con atención a lo que llamamos ‘arte’, tampoco allí veremos propiedades comunes: sólo hileras de similitudes.”(1975: 159.)

Entonces, esta situación de encerrar en su discurso una serie de definiciones precarias, incompletas, insuficientes y difíciles, si no imposibles de verificación, es común incluso a ciertas ciencias empíricas. Esto no debe llevarnos a abandonar –según Kahler– la búsqueda de definiciones, aunque éstas, como en el caso del arte, sean *contemporáneamente subjetivas*, es decir, definiciones que aspiren a una validez general al reunir los rasgos característicos que el arte ha desarrollado hasta nuestros días.

Kahler, antes de ofrecer la suya, responde a las objeciones de Weitz, a quien concede, con la honradez y amplitud que caracterizan a este humanista, que al referirse la estética a una actividad humana, sus juicios sobre la obra artística no podrían estar exentos de una evaluación, aunque ésta debe ser consciente y encaminada a una meta específica. Sin embargo,

...no es la evaluación la que aclara la naturaleza de una actividad específica. Por el contrario: la evaluación se fundamenta en la mayor o menor aproximación a una tarea específica. Esto puede decirse del arte tanto como de cualquier otra actividad. La evaluación es incapaz de ayudarnos a obtener una mejor comprensión de la naturaleza del arte. La evaluación se deriva de la comprensión y la descripción de la naturaleza específica del arte. (*Ibidem*: 162-163.)

El problema de Weitz –y de todos los autores declaradamente “cientificistas”– es la inspiración en un positivismo lógico; al menos en la reducción de la definición a la concepción estrechamente lógica, concepción de la cual no sabemos hasta qué punto se puede liberar una definición, pues *debe* responder, de algún modo, a las exigencias de esta disciplina. Por ello, Kahler propone replantear la constitución misma de la definición cuando se trata de actividades que ofrecen una movilización tan particular en sus resultados, a lo largo de la historia, y una variabilidad tan compleja en sus manifestaciones contemporáneas. De ahí que plantee que toda definición debería obedecer a dos requisitos un tanto di-

ferentes de la estrechez lógico-conceptual, que se somete sólo a los criterios de la razón:

a) La definición debe ser *estrictamente específica*; es decir, la combinación de las propiedades de la entidad que va a describirse habrá de ser distintiva y exclusivamente suya, sin que pueda aplicarse a ninguna otra entidad.

b) Deben establecerse distinciones según *los centros*, no según los *límites*, porque no existe ninguna entidad verdadera sin límites fluctuantes. (*Ibidem*: 163.)

Estos dos puntos requeridos para una definición más concorde con el objeto estético nos parecen aceptables, sobre todo el segundo. Sin embargo, no nos convence la afirmación de que estos dos requisitos sean suficientes para fundamentar una definición *universal y totalizadora* del objeto estético, porque tal objeto estético no existe simple y llanamente: los objetos estéticos se agrupan en series cuyos procedimientos y elementos de producción son tan diferentes como la música y la escultura, la arquitectura y la poesía, la cerámica y el cine... Por eso planteamos aproximarnos a una comprensión de la producción del *efecto estético particular*; es decir, realizado por procedimientos y mecanismos específicos: los del *discurso narrativo-literario*, que no pretendemos extender a los de la cerámica, ni a los de la música, por ejemplo; aunque en todos ellos se hable de “arte” y de “objeto estético” como producto de actividades particulares. En esto nos parece más razonable la postura de Wittgenstein, quien habla más bien de una “familia”, una gran y heterogénea familia,<sup>8</sup> cuando se habla del arte en general; una familia cuyos miembros, si bien son “parientes”, hablan diferentes lenguajes, puesto que utilizan diferentes formas de expresión, lo cual nos lleva a supo-

---

<sup>8</sup> En el capítulo V nos referimos a la sugestiva propuesta de Wittgenstein y su impacto en los filósofos analíticos.

ner, según la *isomorfía* de la articulación del sentido del lenguaje, que también configuran diferentes formas de contenido: dicen “otras cosas”; esto implica que lo que “se puede decir” por medio *de*, o, mejor, *en* un cuento, no se pueda ni pretenda decir en una sonata para piano. Este aspecto de nuestra hipótesis de trabajo –que postula la “existencia” de estéticas particulares, de acuerdo con las *manifestaciones (formas de la expresión) particulares*– parece continuar la evolución intelectual misma en la consideración de la estética y la filosofía del arte: desde una integración de la segunda en la primera, más general, a una distinción y separación de dos esferas, finalmente, al contemplar la posibilidad que las artes mismas, así como una totalidad, *refieren* a una constelación de realizaciones socioculturales, manifiestas en discursos, productos éstos de procedimientos y mecanismos diferentes, aunque pudieran ser considerados, algunas veces, como análogos: constelación que delimita la autonomía y establece, en ese juego dialéctico de correlaciones, propias a los objetos humanos, su interacción con otros discursos de otras series culturales; esto siempre dentro de los parámetros y paradigmas que su propia serie, y en el caso, el propio discurso, establecen y dinamizan:

La experiencia precede a todo método. Se podría decir que la experiencia es *a priori* y el método *a posteriori*. Mas esto solamente resulta valedero como una indicación, ya que la verdadera experiencia no puede darse sin la intervención de una especie de método. (Zambrano, 1993: 48.)

### **La estética “clásica”**

Como nuestra investigación no concierne a un examen diacrónico del problema, es decir, no se trata de una investigación histórica, no echaremos mano de la *historia de la estética*. No obstante, ocasionalmente recurriremos a ella, pues sabemos también

que mantenerse en los estrictos límites de una *sincronía* no sólo no es posible sino que puede llevar a “inventar el hilo negro”, sobre todo en problemas que han preocupado al pensamiento de la humanidad –particularmente de Occidente– desde hace casi ya más de dos milenios y medio.<sup>9</sup> Por ello, en las páginas que siguen realizamos una ligera incursión en el pensamiento filosófico de Occidente, en cuyo seno se presentaron los primeros atisbos y las consideraciones sistemáticas de estética.

Sabemos que el término mismo para designar la disciplina que nos ocupa fue tomado por Baumgarten en un sentido que no se refiere a la belleza en general sino al aspecto del *sentir*, de *lo sensible*.

Los historiadores de la estética encuentran como sus antecesores a los presocráticos, seguidos por el pensamiento socrático, platónico y aristotélico.

Entre los planteamientos presocráticos resaltan los pitagóricos y los sofistas. Los primeros, descubriendo en la *armonía* el concepto central: sus bases de consideración se hallan conformados por las matemáticas y la música, ésta en estrecha relación con aquélla. Pitágoras concibe el universo como un *cosmos* (orden), fundado tanto en la *simetría* como en la *armonía* establecida por ella. Esta teoría matemático-musical tiene una fuerte connotación ética, en la que funda su teoría de la *catarsis*, pues la música –y la poesía adherida a ella– ejerce su acción curativa sobre la moralidad del alma, al engendrar directamente sentimientos de armonía, orden y bondad. Esta *catarsis* es generada por el sentimiento de simpatía del alma humana ante ciertos elementos matemático-musicales. En estos planteamientos ya se descubre la inclusión de lo *bello* en lo *bueno*.

Al abandonar ese carácter “utilitario” del arte, los sofistas son los primeros que pretenden un acercamiento al texto poético ba-

---

<sup>9</sup> Para una historia de la estética remitimos al lector a los textos citados en la bibliografía, particularmente al libro de Tatarkiewicz.

sado exclusivamente en el análisis retórico. También en estos esfuerzos ya podemos vislumbrar los primeros intentos por descubrir la “intención” del autor: ver *en la poesía un valor autónomo separado de la moral*. Si se quiere, para Protágoras lo que interesa en un poema no es su valor *catártico*, sino la coherencia estética y su valor “lógico” persuasivo.

Quizás éste sea el contexto más pertinente para situar uno de los diálogos “socráticos” de Platón, el *Ión*, pues se enfrenta a una forma de retórica, precisamente la que interpreta una obra poética, la homérica, ya que Ión se precia de ser uno de los rapsodas que cree “merecer de los homéridas una corona de oro”. Y este enfrentamiento es frontal al postular que el rapsoda representa a un poeta, cómo éste crea su poesía impulsado por una “fuerza divina”, la inspiración que actúa a modo de la piedra magnética:

...Exactamente igual, la Musa hace por sí misma inspirados, y por medio de estos inspirados hay otros que experimentan el *entusiasmo*: se forma así una cadena. Todos los poetas épicos, en efecto, los buenos poetas, recitan todos esos bellos poemas, no precisamente gracias a un arte sino por estar inspirados por un dios y por estar poseídos de él. Otro tanto hay que decir de los buenos poetas líricos: de la misma manera que las gentes que son presa del *delirio* de los coribantes no son dueñas de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos. (Platón, 1977: 146. Las cursivas nos corresponden.)

Fuera de esa importancia dada al “origen” de la obra poética –y a lo que llamaríamos hoy el “efecto estético”, y a la interpretación consiguiente, que se remonta al delirio o inspiración producida por el mismo dios, o por su respectiva musa–, este diálogo temprano también hace dos afirmaciones importantes: una directa sobre la unidad de las artes: “la poesía es un sólo y mismo arte, que se llama poética [...] ¿la pintura en su conjunto no es un sólo y mismo arte?”; y la que más bien se infiere de las argumentacio-

nes de Sócrates: la poesía afirma una serie de cosas cuya “verdad” incumbe verificarlas a las personas conocedoras de ellas (los marinos, los guerreros, etcétera); de lo que resulta la clara correspondencia de los enunciados poéticos con las “realidades” referidas. Además, no olvidemos una consecuencia lógica de la subordinación del poeta a la inspiración: el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Estamos a gran distancia, en la típica actitud clásica sobre el arte aquí manifestada, de la concepción de sistema autónomo y de su valor cognitivo actual. De hecho, la estética –y la filosofía del arte– no se conciben sino como apéndices o, mejor, “partes” subordinadas del sistema filosófico general. Esto ocurre con mayor claridad en los dos diálogos platónicos escritos en plena madurez: *El banquete* y *Fedro*.<sup>10</sup> El tema del amor se halla estrechamente vinculado al de la belleza y

---

<sup>10</sup> Jaeger, aunque preocupado por ubicar con precisión el momento en que Aristóteles se incorpora a la Academia, y no en sí por establecer una estricta cronología de las obras de Platón ni su problemática, postula que el estagirita, a su ingreso, se enfrenta a una nueva etapa que coincide con la redacción del *Teeteto*, inmediatamente posterior a *Fedro*. “El *Teeteto*, que es contemporáneo de la entrada de Aristóteles en la Academia, es el primero de un grupo de diálogos radicalmente diferentes de los anteriores, así por su forma como por su contenido, y preludia el desplazamiento de los principales intereses filosóficos de Platón a los estudios metodológicos, analíticos y abstractos. En este grupo queda el equilibrio entre los elementos estéticos del espíritu de Platón y los filosóficos destruido en favor de los últimos. Las disonancias, claramente perceptibles a los oídos finos, empiezan a aparecer en el *Teeteto*. No se deben tanto a la falta de pulimento externo en la forma, cuanto a la conquista del impulso dramático de Platón por su interés abstracto por el método, al perseguir, sin solución de continuidad, una sola cuestión a lo largo de toda una trayectoria. Cabe, en rigor, encontrar al dramaturgo Platón incluso aquí, en la medida en que es capaz de poner de manifiesto una peripecia y una complicación incluso en el desarrollo de ideas abstractas y metodológicas. Mas a pesar de lo artísticamente trabajado de su construcción, resulta significativo que precisamente este diálogo parezca a la mayoría de los filósofos modernos ‘el mayor esfuerzo filosófico’ de Platón”. (Jaeger, 1997: 36.)

éste al de la estética general de su sistema; aunque, casi como una consecuencia de esos intereses centrales, y en su afán por ofrecer un sistema de pensamiento amplio, preocupado también por aspectos que no son nucleares, toca a las artes o deja inferir lo que de ellas resulta en el sistema.

*El banquete* mantiene con *Fedro* y *Fedón* una íntima afinidad, tanto por los temas y la doctrina filosófica expuesta como por la composición y la magnífica y francamente bella manera de exponer sus ideas. Para muchos, *El banquete* es el diálogo más bello de todos los escritos por Platón. El diálogo “dramatiza” la puesta en escena de la discusión sobre el amor: propuesta del tema, orden de la participación de los convidados, en la parte dedicada a la libación y discusión; la participación de Sócrates; y un final un tanto divertido: el elogio que Agatón, simulando mayor embriaguez que la que le domina, hace de las virtudes de Sócrates, sobre todo en relación con sus jóvenes admiradores. Quizás de las intervenciones orales en elogio del amor, las de Erixímaco y Aristófanes sean las más interesantes. La primera presenta al amor como el sentido del equilibrio y la sana ponderación; y la segunda, como el deseo y la persecución del “todo” anterior a la división de los hombres en sexos, cuando éstos subsistían en un solo ser, el andrógino: “buscar nuestra *otra parte*”. De todos modos, ninguna interesa directamente a nuestro tema, salvo la exposición de Sócrates, quien pone en boca de Diotima (una mujer, para muchos intérpretes de la obra, inventada por el propio Sócrates para esta ocasión) el planteamiento platónico de ascensión en los grados de belleza, objeto único del amor:

He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro: empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión y, valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas

ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta, y llegar a conocer por último lo que es la belleza en sí. Ése es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! –dijo la extranjera de Mantinea–, en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí. (*Ibidem*: 589.)

La contemplación de la belleza en sí no nos ofrece precisamente ninguna obra de arte ni el arte tomado en su totalidad –si tal cosa puede ser posible. La belleza no es nombrada con relación al arte en ninguna parte del diálogo. Y sólo en el párrafo final se dice que Sócrates aseguró a su somnoliento y agotado auditorio, que “era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico, también lo es cómico”.

El *Fedro* –subtitulado significativamente por algunos: “sobre la belleza”, y por otros: “sobre el amor”, pues amor sólo puede haber de lo bello y lo bello sólo es susceptible de ser contemplado por el amor, según nuestro filósofo– es un diálogo que concentra, en cierto modo, tal constelación de temas caros a Platón, que llevó a Schleiermacher a tomarlo como una especie de abreviatura programática de toda su filosofía. En lo que respecta a nuestro interés, resaltan varios aspectos, algunos de ellos más bien connotados e inferidos, pues la relación del amor con la belleza sigue siendo, como en *El banquete*, no con la estética u obra artística, sino con lo bello en sí, que viene a identificarse con lo bueno y lo verdadero en el *topos uranos*, el mundo celeste de las ideas.

Como en el primer diálogo que mencionamos en esta parte, Platón reconfirma su creencia en que la producción artística es producto del arrebato producido por las musas y no de un talento y una planificación meramente humanos:

La tercera forma de posesión y de locura [las dos primeras fueron las que causan la adivinación y la iniciación religiosa], la que procede de las Musas, al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y en todas las formas de

poesía y, celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad. Pero cualquiera que, sin la locura de las Musas, acceda a las puertas de la Poesía confiando en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ése es él mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos. (*Ibidem*: 863.)

Esta actitud ante la “producción” artística difiere totalmente de la que llevará a Aristóteles a prestar atención a las obras de su tiempo con un método que sea del dominio del intelecto y no de la posesión “demoníaca” o mítica, aunque podemos encontrar resonancias de esto en la actitud romántica posterior de la producción artística y en las concepciones que atribuyen la obra a la producida por la “inspiración”, que nada tiene que hacer con el afán cognitivo o explicativo de la interpretación. También el puesto asignado a esta “locura”, debajo de las exaltaciones proféticas e iniciaciones báquicas, nos brinda un asidero para poder estudiarla al menos con la seriedad que otros temas merecen para Platón. El alma misma del poeta, por ello, no logra siquiera atisbar el lugar supraceleste: “El lugar supraceleste ningún poeta de esta tierra lo ha cantado ni lo cantará jamás dignamente. Es, pues, así (se ha de tener, en efecto, la osadía de decir la verdad, y sobre todo cuando se habla de la Verdad): la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia, piloto del alma, ocupa este lugar.” (*Ibidem*: 865.)

Tanta es la desvalorización, dentro de la jerarquía otorgada por la aproximación a la realidad en sí del alma del artista, que realmente estamos a una distancia abismática respecto a la equiparación entre filosofía y poesía, hecha ya en nuestros días por María Zambrano, y por la atención concentrada del último Heidegger sobre la obra de ciertos poetas. Incluso, su discípulo “rebelde”, Aristóteles, tendrá una actitud significativamente diferente al atender en su *Poética* a la manifestación verbal artística de su época. Veamos el puesto que Platón otorga al alma del artista:

[La primera, al de un hombre] destinado a ser amigo de la sabiduría o de la belleza, o amigo de las musas y entendido en el amor; la segunda, al de un rey que se somete a las leyes, o guerrero y apto para el mando; la tercera, al de un político o al de un buen administrador o negociante; la cuarta, al de un gimnasta amigo de las fatigas físicas, o al de alguno destinado a curar los cuerpos; la quinta, tendrá una vida de adivino o de iniciación; a la sexta se adaptará bien un versificador o cualquier otro relacionado con la imitación; a la séptima, el artesano o el trabajador de la tierra; a la octava el sofista o el demagogo, y a la novena, el tirano. (*Ibidem*: 865.)

Aquí parece resonar todavía el eco de las razones por las que en *La República* el filósofo desterrara del Estado ideal al poeta y a la poesía: simple versificador e imitador de una imitación (el mundo visible de nuestra humilde Tierra), aunque la belleza –no la artística, por supuesto– goza de una cualidad notable aun en nuestra condición terrestre, gracias a la exaltación religiosa:

Ahora bien: la justicia, la templanza y todas las demás cosas preciosas para el alma, no poseen ningún resplandor en sus imágenes de este mundo; sólo mediante órganos imprecisos, y a duras penas, pueden unos pocos, recurriendo a las imágenes, contemplar el género de lo representado en ellas. La belleza, en cambio, pudimos verla en todo su esplendor cuando, con el coro bienaventurado y siguiendo nosotros a Zeus, y otros a otro dios, contemplamos la visión beatífica y divina iniciándonos en la iniciación que es justo considerar como la más bienaventurada, y celebramos ese misterio en nuestra integridad y sin haber experimentado todos los males que posteriormente hemos sufrido, siendo a su vez simples, íntegras, inmóviles y beatíficas las visiones que durante nuestra iniciación y al término de ella contemplábamos en un resplandor puro, puros nosotros y sin la marca de este sepulcro que ahora llamamos cuerpo, que nos rodea y al que estamos condenados, como la ostra a su concha. (*Ibidem*: 866-867.)

Este sistema hermético de una realidad pura y suprasensible no puede dar ocasión y cabida a una consideración ponderada sobre la obra artística tal como la pictórica, la escultórica y la literaria. El párrafo citado nos hace resaltar otro carácter que, si bien no pertenece

a la belleza artística, será luego relacionado con ella; por ello creemos que no le falta razón a George Dickie para señalar lo siguiente:

Quizás el más permanente e importante resultado de la teoría de Platón fue el establecimiento de la noción de contemplación como una idea central de la teoría de la belleza y, consecuentemente, en la teoría de la experiencia estética. Casi todas las teorías subsecuentes han mantenido, de un modo u otro, que la experiencia de la belleza o, de manera más general, la experiencia estética implica la contemplación. *Cuando filósofos como Platón hablan de la contemplación, con ello quieren decir un tipo de meditación en el cual una persona tiene como objeto de su atención una entidad no sensitiva, por ejemplo, la Forma de la Belleza o la Forma de la Triangularidad. Sin embargo, obviamente hay otro tipo de “contemplación”, que es algo como la atención fija hacia un objeto, el cual puede ser, por supuesto, un objeto del mundo de los sentidos. (1997: 8. Las cursivas nos pertenecen.)*

Ahora bien, de una manera u otra, ya sea en cuanto al origen de la obra artística (la inspiración arrebatadora), en cuanto a la actitud del receptor sobre ella (la contemplación) o en cuanto a la unión con valores atribuidos a la entidad supraceleste (la verdad y la bondad), prevalecerán las teorías que dentro de sus sistemas abrazadores “incluirán” también a la belleza artística. La tradición clásica se halla dominada por esa tendencia y se olvida el examen intelectual de la manifestación artística que, al menos parcialmente, hiciera Aristóteles en su *Poética*. En su introducción a *Obras*, del estagirita, aclara Francisco de P. Samaranch: “La *Poética*, junto con otras obras cuya reliquia son breves fragmentos truncados o simples alusiones autorizadas, constituye el mundo literario de Aristóteles.”(1964: 75.) Y aunque reconoce que también la *Retórica* toca algunos aspectos concernientes a lo que llamamos nosotros “lenguaje poético” (la metáfora, el metro y el ritmo, por ejemplo), nos precisa:

La *Poética*, dentro de un sistema aristotélico, admite una dimensión más extensa en la subjetividad. Y, hasta cierto punto, era lógico que

fuera así, aun en el mismo Aristóteles. El hecho oratorio se veía necesariamente atado por una serie de tensiones utilitarias. Doblegar un juez, trazar una trayectoria política, abrir silenciosamente un cauce a una idea o una actitud. Forense, política o demostrativa, la oratoria no podía desentenderse de la vida real. Y, por ello mismo, la *Retórica* queda tallada en una decidida objetividad.

Cuando el rigor platónico de la verdad creó la crisis entre arte y oratoria, Aristóteles halló el arbitraje legítimo del concepto de *eikós*, la verosimilitud. Los extremismos quedaron conciliados con una idea flexible como la vida real misma. (1964:75.)

La *Poética* es una obra –aunque la tengamos fragmentada, y bien pudiera haber correspondido más a una serie de apuntes que a un texto orgánicamente concebido en cuanto tal– que marca un hito en los estudios estéticos, y particularmente literarios –con todas las limitaciones que pudiera tener–, por las siguientes razones:<sup>11</sup>

1. Atiende a las obras mismas con un método inductivo, resolviendo problemas que las propias obras presentan, por ejemplo el de su género, la naturaleza de las acciones, etcétera. Este grandioso ejemplo no es seguido sino por la retórica posterior, aunque no con la misma intencionalidad: atender a la obra en su totalidad. Sólo Jakobson y Hamburger, en el siglo XX, pueden de alguna manera situarse como los reiniciadores de una poética de amplias dimensiones, aunque obviamente dentro de horizontes epistemológicos diferentes.
2. Ofrece postulados que conciernen directamente a la “naturaleza” de las obras artísticas, tales como la *mimesis*, la verosimilitud y el efecto en el receptor (la *catarsis*).
3. No ubica la poética dentro de su sistema ontológico, pues en su *Metafísica* no hay un tratamiento sistemático de lo bello como

---

<sup>11</sup> A ella nos referimos más extensamente en nuestro anterior libro (véase Prada, 1998).

una categoría del “ser en cuanto ser”. De este modo nos encontramos ante una actitud diametralmente diferente a la platónica, para la cual la belleza, la verdad y la bondad de la Idea se remiten como elementos casi inseparables.<sup>12</sup>

Sobre el valor conceptual de la mimesis ya hablamos en nuestro anterior libro. Abordaremos el problema de la *catarsis* al enfren-

---

<sup>12</sup> Con el rigor fundante de la disciplina filosófica, nos dice en el Libro Cuarto: “Hay una ciencia que estudia el ser en cuanto ser y sus propiedades accidentales. Esta ciencia no se identifica con ninguna de las que hablan parcialmente del ser, porque ninguna de las demás ciencias se ocupa del ser como ser, con universalidad. Estas otras ciencias, por el contrario, amputando una parte del ser, estudian tan sólo sus accidentes, como hacen, por ejemplo las ciencias matemáticas. Pero al ser nuestro fin inquirir los principios y las causas supremas de los seres, es evidente que estas causas deban tener de por sí alguna naturaleza definida. Por tanto, si también los que inquieren los elementos de los seres investigaron estos principios, es necesario que consideraran los elementos de los seres, no en tanto que son accidentales, sino en cuanto son seres. Por esta razón, también nosotros debemos estudiar las causas del ser en cuanto ser.” (1964: 945.) Y un poco más adelante, al hablar del carácter analógico del ser, instaura el gran problema de la esencia de una manera paradigmática que seguirá repercutiendo, y muchas veces de manera definitiva, hasta nuestros días, pues los grandes filósofos del siglo XX no se hallan tan desprendidos de estos planteamientos y de este interés ontológico específico (Husserl, Heidegger, Zubiri...): “El ser se entiende de muchas maneras, como hemos distinguido antes, al tratar de las diferentes acepciones de los términos filosóficos. Ser significa, en efecto, la esencia y la forma determinada de cada cosa, y también la cualidad, la cantidad y cada uno de los demás atributos que se predicán de esta manera. Pero al admitir tan múltiples sentidos, es evidente que hay entre ellos un sentido primigenio, y es éste que el ser es la forma definitiva de las cosas, la sustancia o esencia. Pues cuando atribuimos a un ser una u otra cualidad, decimos que es bueno o es malo, etc.; pero no decimos que mide tres codos o que es hombre. Mientras que cuando pretendemos expresar su naturaleza propia, no decimos que es blanco o caliente, o que mide tres codos de altura, sino que es hombre o que es dios. Y los demás seres sólo se llaman seres en cuanto son cantidades, cualidades, modificaciones o algo análogo de un ser propiamente dicho”, nos dice al inicio del Libro Séptimo (*ibidem*: 985. Las limitaciones de la concepción analógica es abordada en nuestro libro *Hermenéutica, símbolo y conjetura*).

tarnos a la interpretación de Jausse en el capítulo IV, concerniente a los problemas de la recepción estética. Sin embargo, no debemos desligar estos conceptos, sobre todo el de la *mimesis*, del concepto de *verosimilitud*, tras el cual creemos vislumbrar el postulado que se hará, en nuestros días, del “mundo posible” instaurado por la obra literaria. Así, en el capítulo IX de la *Poética*, el cual lleva el significativo subtítulo de “La poesía es más filosofía que la historia”, Aristóteles plantea algo tan importante como descuidado por la crítica literaria y la estética de nuestros días, que creemos conveniente citar íntegramente:

Ahora bien: también resulta evidente, por lo que hemos dicho, que la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido, cuanto contar aquellas cosas que *podrían haber sucedido y las cosas que son posibles*, según una *verosimilitud* o una necesidad. En efecto: el historiador y el poeta [épico] no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa –se podría haber traducido a verso la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa–; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro *los que podrían suceder*. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella; ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo genérico, es decir, que un hombre de tal clase hará o dirá, verosímil o necesariamente, tales o cuales cosas: es a este tipo de representación a la que tiende la poesía, aunque atribuya nombres a sus personajes; lo particular es lo que ha hecho Alcibíades o lo que ha sucedido. (*Ibidem*: 87. El subrayado es nuestro.)

Como se puede ver, Aristóteles no dice simplemente “verosimilitud”, sino que la relaciona, la equipara, con “necesidad”: la verosimilitud, regla de calificación del discurso literario, es, entonces, su *necesidad* interna, su coherencia textual como diríamos hoy. Tampoco hay una descalificación del poema épico con relación a su “ficcionalidad”. Todo lo contrario: sólo la mentalidad positivista moderna ofrecerá este argumento negativo. Sin embargo, Aristóteles, si bien ve claramente que el discurso poético instau-

ra valores “generales”, no parece percibir que éstos los mantiene, si se puede decir todavía así, en relación con la particular e individual manifestación discursiva: la Maga, ese gran personaje de *Rayuela*, no es la mujer en general, aunque no se le puede confundir con una persona particular. A este problema tendremos que atender posteriormente. De todos modos, gracias al genio de Aristóteles, este discurso se nos presenta dentro de un marco de pertinencia: la verosimilitud textual.

### **La estética del gusto**

En el siglo XVIII, la especulación inglesa se dirige –siempre sin separar una teoría del arte de una teoría de la belleza, que luego es distinguida de lo sublime y lo pintoresco– de preferencia a elucidar el problema del gusto, es decir, el acceso a la belleza, lo que puede permitirle un análisis adecuado de la experiencia estética. La teoría estética llega a ser su primera preocupación y la teoría del arte se subordina a ella: el interés por el arte no se halla dentro de su primer foco de atención, sino depende de una teoría del gusto acerca de la belleza en general.

De este modo, a diferencia del filósofo alemán, Baumgarten, que dio nombre a la disciplina *estética*, y que concebía el arte como una manera de conocimiento compartido por la facultad sensitiva y la facultad intelectual –y, por lo tanto, como un modo de conocimiento inferior frente al puramente intelectual–, los filósofos británicos limitan la experiencia de la belleza a la facultad sensorial, y la conciben como un fenómeno de gusto.

Entre ellos destaca Shaftesbury, quien al parecer por motivaciones más bien teológicas, al atender a la magnificencia de la naturaleza, fue uno de los primeros en interesarse por lo sublime como una clase superior de belleza. Asimismo, es pionero al fijarse y centrar su especulación, con respecto al objeto del gusto, en el *de-*

*sinterés* que motiva a éste último. Esto tiene consecuencias en su concepción moral, que para él se halla ligada a la estética: un acto goza de un mérito moral cuando es motivado por el desinterés de la persona. El desinterés hacia el objeto bello distinguiría también la contemplación estética del afán de poseer ese objeto, lo cual es algo totalmente distinto. Muchas veces ambas actitudes –la contemplación y la posesión– pueden entrar en conflicto.

Un poco más entrado el siglo XVIII, Hutcheson hablará del sentimiento de la belleza como un placer. Distingue, frente a Shaftesbury, la existencia de varios sentidos *internos* que fundan, aunque relacionados con ciertas clases de objetos externos, nuestros sentimientos de belleza, de bondad, etcétera. Ahora bien, estos sentimientos no son conocimientos, puesto que son inmediatos, libres de pensamientos y cálculos. El sentido de la belleza, para él, es pasivo, una reacción simple e inmediata que no deriva de ningún conocimiento previo de principios, proporciones o causas, ni del uso posible de los objetos.

Edmund Burke se preocupa por establecer la distinción entre lo bello y lo sublime. Rechaza la teoría de los sentidos internos –pues se le hace imposible demostrar que los haya– y relaciona lo bello con el amor (placer positivo), mientras que lo sublime ocasiona el placer relativo que llama *deleite* (*delight*). Las cualidades de los cuerpos son el origen del amor, “o alguna pasión similar a él”, mientras que lo sublime es ocasionado por objetos oscuros o tremendos que inmediatamente causan temor o terror, superados los cuales, abrimos el campo a la experiencia de lo sublime.

En todas estas teorías no se deja de percibir, al menos como trasfondo, la presencia o la inspiración de la actitud romántica.

Hume, el gran filósofo motivado por la obsesión de apegarse a la Tierra y a lo que nuestro cuerpo es capaz de ofrecer a sus especulaciones teóricas, es aún, sin duda, el más agudo pensador pre-kantiano en este tema. Pone desde el inicio el acento en el de-

sacuerdo que existe entre los hombres respecto al gusto, diferencias debidas a las características accidentales de las circunstancias en las que se encuentran los hombres. Sin embargo, si bien no se puede discutir sobre el gusto, no podemos concebir que no haya una distinción de calidad entre las obras artísticas, y que se tenga por ello que caer en el escepticismo. Para evitar este escollo, precisamente, propone el siguiente argumento: seleccionemos un par de obras de arte muy diferentes entre sí –una gran obra y otra pobre–; en esta situación, salta a la vista que aun el escéptico tiene que admitir que una obra es mejor que la otra. Dickie, cuya exposición seguimos en esta parte, cita este argumento, sin advertirnos que el agudo empirista cae en una falacia argumentativa llamada *petitio principii*, que consiste en echar mano de un supuesto para probarlo: ¿cómo podemos llegar a ese acuerdo previo de seleccionar un par de obras, una grandiosa y la otra pobrísima, si no aceptamos una uniformidad de criterio que sitúe a una obra en un polo y a la otra en el opuesto?

Este argumento se compagina mal con su propuesta de que hay reglas de composición que, fundadas en la experiencia, no son otra cosa que “observaciones generales respecto a lo que ha sido universalmente tomado como placentero en todos los países y en todas las edades”. Ciertamente ahora el problema es desplazado a la naturaleza de estas reglas y al gusto del que las capta. Y este gusto debe estar regido a su vez por ciertos requisitos: serenidad de la mente, concentración del pensamiento, la atención debida al objeto, evitar los caprichos de la moda y los errores de la ignorancia y la envidia. Además, debemos aceptar que el “gusto mental” es más agudo en algunos individuos que en otros, es decir, que hay una diferencia, con lo que retornamos al punto inicial de su propuesta, que debe ser completada por su siguiente afirmación, en la que ya aflora la postura kantiana, aunque ésta es declarada en toda su complejidad y sutileza: “A pesar de que es

cierto que la belleza y la deformidad, más que la dulzura y la amargura, no son cualidades de los objetos, sino que pertenecen por entero al sentimiento, interno o externo, se debe aceptar que ciertas cualidades están en los objetos, las cuales son apropiadas por naturaleza para producir estos sentimientos particulares.”<sup>13</sup>

De esta manera, Hume pone el origen de la belleza y la deformidad en una correspondencia: por una parte, se trata de sentimientos (o sensaciones, en un sentido más “espiritual” si se quiere que el dado al término en español –Hume usa el amplio lexema *feelings*); pero, por otra, no abarca simplemente los sentimientos, sino que éstos se relacionan estrechamente con ciertas cualidades del objeto (no simplemente con cualquier impresión del mismo). Sin embargo, Hume no puede superar el punto de partida de que no hay un criterio que pueda establecer una medida del gusto aceptable por todos, lo que queda como un punto insuperable junto con la aspiración que aflora en su postulado de universalidad y “eternidad” de ciertas obras gracias a su composición, arriba señalada.

### **El juicio estético kantiano**

La teoría estética de Kant, tal como se presenta en la última *Crítica*, es fruto de un desenlace que lleva en su elucubración unos veinte años: el tiempo del arduo e intenso trabajo que corresponde a la consolidación –con grandes y reformuladas posiciones apenas sospechadas desde fuera– del sistema crítico:

Remitémonos a los años 1765-1766. Después de publicar su ensayo sobre lo bello (1764), Kant incorpora la estética en el programa de sus cursos y, mientras que la *Dissertatio* permitía prever la realización de

---

<sup>13</sup> Citado por Dickie, 1977: 18.

un plan ya concebido anteriormente, que comprendía el sistema de la filosofía, el gran programa crítico establecido en 1771 incluye el estudio de lo bello bajo el nombre de una crítica del gusto. Este plan se precisa en 1772: Kant se propone continuar la propedéutica crítica con una metafísica que trate *de la naturaleza, de la moral y de los principios del sentimiento, del gusto y de los apetitos sensibles* [...] La *Crítica del juicio*, que completa en 1790 *la síntesis crítica, trata de lo bello y de la finalidad orgánica*. Es indispensable separar provisionalmente estos dos objetos. Acabamos de recordar que lo bello, e incluso una crítica del gusto, entraban en los proyectos de Kant desde la concepción de su plan filosófico general, pero que ignorábamos casi todo acerca de su realización. La *Crítica*, explicando el término estético como conocimiento sensible, distingue éste de la teoría de lo bello, que es inútil –dice el texto– tratar como principio racional, puesto que sus fuentes y sus principios son empíricos. En cuanto a la finalidad orgánica, Kant la excluye del número de categorías. La teleología no figura entre los principios constitutivos de la naturaleza. [...] Con todo, al reeditar la *Crítica* teórica, y después de haber redactado la *Crítica* moral, Kant corrige la nota que acabo de citar mitigando el carácter empírico de la crítica del gusto. En efecto, sus principales orígenes, pero no todos, son empíricos. Su convicción parece quebrantada. Kant se ha dado cuenta de que había allí un dominio que explotar con éxito para el pensamiento crítico. (Vleeschauwer, 1962: 126-127. Las cursivas, salvo las que marcan la obra, son nuestras.)

Como vemos, resaltan algunos aspectos que delimitan la investigación kantiana: lo estético no se halla fuera del ámbito del conocimiento, de la relación trascendental que se entabla entre un “objeto” y la persona –cuya naturaleza debe ser esclarecida en la tercera *Crítica*–, entre lo general (la regla, la ley, el principio) y lo especial (que los conceptos empíricos establecen en su relación con las leyes, haciendo a éstas infinitas; sólo se le puede reconocer como “objetivamente” constituyente de lo general); además, la tercera *Crítica* atiende a dos objetos: la finalidad orgánica y lo bello (éste último abarca también lo artístico y no se concibe una dilucidación aparte, aunque se le atienda como integrado al juicio del gusto). Respecto a la dualidad, es algo característico de su

época y no se vio en ningún momento como extraño que se comprendiera bajo un principio único lo bello y la teleología, lo cual le llevará a someter lo bello al principio de una teleología subjetiva, y la sumisión de ambos a la facultad de juzgar: la crítica se ordena gracias a lo que Kant llama *juicio reflexionante*, para distinguirlo del *determinante*:

*La facultad de juzgar es la facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal. Si lo dado es lo universal (la regla, el principio, la ley), la facultad de juzgar, que subsume lo particular en lo universal (aun en el caso de que, a fuer de facultad trascendental de juzgar dé a priori las condiciones únicas en que sea posible efectuar esa subsunción), es determinante; pero si lo dado es sólo lo particular, y para ello hay que encontrar lo universal, la facultad de juzgar es sólo reflexionante. (Kant, 1961: 22. Las cursivas y negritas del primer enunciado son nuestras.)<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Para aclarar lo afirmado por Kant citamos la exposición de José Gaos al respecto: “Hay una facultad de pensar lo especial bajo lo general: el juicio. En el pensar lo especial bajo lo general son posibles dos casos inversos: que lo general esté dado o no. Si está dado no hay más que hacer que subsumir lo especial bajo lo general, determinando, especificando, esto. Es el caso del ‘juicio de determinación’. Por no haber en él más que hacer, no interesa a la *Crítica del juicio*. Pero si no está dado lo general bajo lo cual pensar lo especial, hay que ‘reflexionar’ sobre esto para encontrar aquello. Es el caso del ‘juicio de reflexión’. Es asunto de la *Crítica del juicio*. Es, en efecto, el que se encuentra con lo especial, y que se encuentra con ello como contingente relativamente a lo general, y a pesar de ello, como integrando un orden cognoscible; y por ende es el que juzga que es como si la naturaleza no multiplicase las entidades, etc., o, en suma, especificase lo general de ella en forma apropiada a fin de hacer posible el conocimiento de lo especial de ella, o el que sienta el ‘principio de la finalidad de la naturaleza’ que detallarían las leyes de la no multiplicación de las entidades, etc. Principio caracterizable como apriorístico, final, formal, subjetivo, trascendental. El sujeto no puede *conocerlo a priori* en la naturaleza, por no ser constitutivo de ésta. Pero tampoco puede *sacarlo de la experiencia*, de la observación de la naturaleza –aunque esta observación lo *confirme*: es la condición de posibilidad *a priori* de la unidad de la experiencia de la naturaleza, incluso lo especial de ella. No puede sacarlo de ninguna otra parte: *el juicio de reflexión sería tal sólo aparentemente, en realidad*

El juicio *determinante* es el fundamento del conocimiento empírico y científico (por ejemplo: “Esta mesa es pesada”); mientras que el otro consiste en, mediante la reflexión, encontrar un concepto que *se aplique a algo cuando este concepto todavía no es dado*, pues sólo es expresado lo particular (ese algo). Ejemplo de esto: cuando en el mundo biológico tratamos de pensar un concepto más genérico que subsume dos o más especies de animales. *Éste sería también el caso de lo bello asignado a un objeto, puesto que la belleza no es un concepto que se refiera a alguna cosa en el mundo.* Esto hace que no se trate de un concepto en el sentido anterior: ni el juicio teleológico ni el estético, que se halla en el fondo o en su ámbito, si pudiéramos decir así, corresponden, como se puede inferir, ni al entendimiento –provisito de las categorías *a priori* que regulan el conocimiento científico y de los objetos en general– ni a la razón, en orden de los principios de la voluntad, fundamentos de la ética. Sin embargo, en la tercera *Crítica* se plantea precisamente la posibilidad de que el juicio sea la función que subsuma las impresiones bajo leyes intelectuales (*a priori*): *la diversidad de la naturaleza debe ser explicada, y se halla regida por leyes que esta Crítica del juicio somete a una investigación trascendental, es decir, leyes de toda facultad de juzgar, la cual se halla en relación con el sentimiento.* Por tanto, atañe a la preocupación estética (en el sentido amplio dado por Kant al término, que, como ya vimos, no corresponde con el actual):

---

*sería un juicio de determinación. No puede, pues, más, ni menos, o tiene que dársele a priori a sí mismo, adjudicando a la naturaleza una finalidad– para el conocimiento de ella por él, el sujeto: una especie de servicialidad de la naturaleza hacia el conocimiento, hacia el sujeto mismo, que es diferente de la finalidad práctica, de las costumbres o del arte, pero que puede y debe formarse por analogía con ésta.” (1997: 326.)*

...el concepto de *finalidad* [...] establece esta relación entre el conocimiento y el sentimiento. Las categorías son necesarias; su mecanismo se desata automáticamente sin que el entendimiento tenga que proponerse un fin que realizar por intermedio de ellas. Las formas particulares de la naturaleza no son inteligibles más que si suponemos su existencia, gracias a su finalidad hacia la facultad de juzgar. Ahora bien, al alcanzar un fin se experimenta siempre un cierto placer. El acuerdo de lo percibido con las *categorías* no engendra ningún placer y no evoca ningún sentimiento, como consecuencia de la falta de un fin por alcanzar gracias a ese acuerdo. Pero comprobar la convergencia de las leyes empíricas con el fin que nuestra razón se propone, provoca un *sentimiento: el logro se traduce en sentimiento agradable, el fracaso en decepción*. Es, pues, una vez más, la *suposición* de una finalidad en la naturaleza hacia la constitución racional del espíritu humano; lo que permite incluir en la organización subjetiva de este espíritu: juicio y sentimiento, solidarios en su buena como en su mala fortuna. (Vleeschauer, 1962: 131-132. Las cursivas son nuestras.)

Cuando Kant atiende –en esto siguiendo las preocupaciones de los que abordan lo estético en su época– a “lo bello”, obviamente sitúa su problema *dentro de la facultad de juzgar*. Concretamente habla del juicio de gusto estético. Al respecto:

*Para discernir si algo es bello o no, referimos la representación, no por el entendimiento al objeto con vistas al conocimiento, sino por la imaginación (tal vez unida al entendimiento) al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste*. Por lo tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, un juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo. Pero toda relación de las representaciones, y aun de las sensaciones, puede ser objetiva (y entonces significa lo real de una representación empírica); no así la que se refiere al sentimiento de agrado o desagrado mediante la cual nada se indica del objeto sino que en ella el sujeto se siente a sí mismo tal como afectado por la representación. (1961: 45. Las cursivas son nuestras.)

Y en una nota a pie de página hace la siguiente aclaración:

La definición de gusto en que nos fundamos es la siguiente: *el gusto es la facultad de juzgar lo bello*. El análisis de los juicios de gusto tiene que descubrir qué se requiere para llamar bello a un objeto. Investigué los factores a que atiende en su reflexión esta facultad de juzgar, guiándome por las funciones lógicas para juzgar (pues en el juicio de gusto se conserva siempre una referencia al entendimiento). (*Idem*. Las cursivas nos pertenecen.)

Podemos poner en claro –además de lo que ya salió a la luz en lo que expusimos– lo siguiente:

1. La estética, como la teleología, son abordadas en cuanto a la facultad judicativa: ambas forman parte del sistema crítico, por lo que una de sus características, y no la menos importante, desde la perspectiva de Kant, descansa en su articulación teórica con las partes ya establecidas en las dos *Críticas*. Una estética instaurada desde exigencias propias y, sobre todo, como es el caso en nuestro presente trabajo, desde la *producción* o *praxis* artística, desde la *obra*,<sup>15</sup> no es de interés en un edificio especulativo de tales dimensiones elucubrativas que mueve al poderoso intelecto kantiano a filosofar.
2. Así como hay el entendimiento y la razón, hay una facultad de juzgar sobre lo que *es* un objeto bello: el *gusto*.
3. El juicio estético (del gusto) es solamente *subjetivo*: nada indica del objeto sino que en él el sujeto *se siente a sí mismo* tal como es afectado por la representación. Esto no quiere decir que no tenga la pretensión de universalidad, pues en cuanto juicio es trascendental.

---

<sup>15</sup> En cuya *instauración* juega un papel decisivo el receptor que actualiza el *efecto estético* en cuanto por su *cooperación activa* surge la obra estética. La instancia judicativa es posterior a esta *praxis* y no pertenece a ella, sino a un distanciamiento racional, a una subordinación o sometimiento de la *praxis* estética a la facultad de juzgar.

4. El juicio estético en nada contribuye al conocimiento del objeto “bello”. Sabemos que sólo los juicios no reflexivos responden a la esfera del conocimiento. Esta característica, si bien se halla afinada en la naturaleza del juicio y no en la característica de la obra estética, actualmente tiene muy pocos sostenedores, pues la dinámica cognitiva de la obra de arte es uno de los valores de ésta que enriquecen la investigación y la concepción estéticas. Creemos que Kant paga un alto precio, al menos en la estética, en su afán sistemático, que hace que el valor cognitivo se halle ya confinando a los juicios sintéticos *a priori* propiamente, y que, fuera de la experiencia volcada en ellos gracias a las categorías trascendentales, no se pueda aspirar a ningún otro tipo de conocimiento.
5. “El placer que da lugar al juicio de gusto *es ajeno a todo interés.*” (*Ibidem*: 46. Las cursivas nos pertenecen.) Kant define el sentido de este término:

Llamamos interés al placer que asociamos a la representación de la existencia de un objeto. De ahí que, al propio tiempo, ese placer esté relacionado siempre con la facultad de apetecer, ya sea como motivo determinante de ella, ya sea porque esté necesariamente enlazado con tal motivo determinante. Ahora bien, en la cuestión de si algo es bello, no pretendemos saber si para nosotros o para cualquier otro tiene, o puede tener siquiera, algún interés la existencia del objeto, antes bien cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión). (*Ibidem*: 46.)

Un poco más adelante, en el mismo párrafo, Kant establece la siguiente precisión para no dejar duda a su afirmación anterior, sobre todo respecto al valor del interés:

...para decir que un objeto es bello y para demostrar que tengo gusto, *lo que importa es lo que en mí mismo haga con esa representación y no la eventual dependencia mía de la existencia del objeto.* Nadie podrá discutir que un juicio de belleza que vaya unido a un interés, por mínimo que sea, resultará parcial y no será un puro juicio de gusto. *Pa-*

*ra hacer de juez en cosas de gusto, se requiere no tener la menor preocupación por la existencia de la cosa, antes bien que nos sintamos perfectamente indiferentes a este respecto. (Ibidem: 47.)*

Adorno en su *Teoría Estética* se refiere de esta manera a la concepción kantiana del desinterés estético:

En la *Crítica del juicio* es revolucionario el estrechamiento que da a la vieja estética del efecto por medio de la crítica immanente, aun cuando no abandone el ámbito de esa estética. Todo el subjetivismo kantiano, de forma análoga, tiene su peso específico en la intención objetiva que le es propia, en el intento de salvar la objetividad por medio del análisis de los elementos subjetivos. *El desinterés, que él subraya, le aleja del efecto inmediato al que la complacencia quiere conservar, y esto prepara la quiebra de la supremacía de esa complacencia [...] La doctrina de la complacencia desinteresada es pobre ante el fenómeno estético, lo reduce a lo formal, algo tan cuestionable en su aislamiento, o a los llamados objetos sublimes de la naturaleza. La sublimación hasta la forma absoluta olvida el espíritu de las obras de arte, bajo cuyo signo se ha hecho la sublimación. (1980: 21. Las cursivas nos corresponden.)*

Y frente a la teoría freudiana expone el siguiente parangón:

De Kant procede por primera vez el reconocimiento, nunca después desmentido, de que la conducta estética está libre de deseos inmediatos; Kant liberó el arte de ese deseo trivial que siempre quiere tocarlo y gustarlo. Al mismo tiempo, este motivo kantiano no es ajeno a la teoría psicológica del arte: también Freud cree que las obras de arte no son satisfacciones inmediatas de deseos, sino transformaciones de la libido, primariamente insatisfecha, en rendimiento socialmente productivo, aun siendo claro que así se presupone sin crítica el valor social del arte por un respeto ingenuo de su validez pública. El hecho de que Kant haya subrayado mucho más enérgicamente que Freud la diferencia entre el arte y los deseos pasionales contribuye a la idealización del mismo; pero también hace que el arte quede constituido por la separación entre la esfera estética y la esfera empírica. (*Ibidem*: 22.)

La concepción dialéctica de Adorno, quizás por ser una *dialéctica negativa*, le permite ver con suma agudeza la profunda paradoja que implica que por vía del desinterés se alcance un sentido más profundo del interés:

No hay arte que no contenga en sí, en forma de negación, aquello contra lo cual choca. *Al interés propio del arte tiene que acompañarle la sombra de interés más salvaje, si es que el desinterés no quiere convertirse en indiferencia, y más de un hecho habla en favor de que la dignidad de las obras de arte depende de la magnitud de los intereses a los que están sometidas [...]* Su teoría del arte [de Kant] queda desfigurada por la insuficiencia de la doctrina de la razón práctica. El pensamiento de que lo bello posea algo de autonomía frente al yo soberano o pudiera llegar a tenerla, es considerado por su filosofía como deshonesta desviación hacia mundos inteligibles. El arte, al igual que aquello de lo que antitéticamente brotó, queda así desposeído de cualquier contenido y en su lugar se coloca algo tan puramente formal como la complacencia. *Su estética se convierte, de forma bastante paradójica, en hedonismo castrado, en placer sin placer. No hace justicia ni a la experiencia estética, en la que ciertamente juega un papel la complacencia aunque no sea todo, ni al interés presente, a las necesidades reprimidas o insatisfechas que siguen vibrando en su negación estética y convierten a las obras de arte en algo más que en modelos vacíos.* El desinterés estético es el que ha ampliado el interés más allá de su particularismo. El interés en la totalidad estética desearía ser, objetivamente, interés por una exacta estructuración de todo. (*Ibidem*: 23. Las cursivas son nuestras.)

Si reconsideramos la actitud teórica kantiana dentro de los marcos conceptuales aquí dilucidados, podemos decir que la *tercera crítica*, *La crítica del juicio*, viene no sólo a colocar la última pieza del “rompecabezas” del sistema kantiano, sino que culmina la tarea filosófica, otorgándole a la metafísica el valor de un *saber*, precisamente el saber de lo suprasensible que la *primera crítica* puso fuera del conocimiento científico al haber restringido la intuición sensible al concepto de experiencia. De algún modo es el remate de la larga preocupación de Kant por

“recuperar” –con idoneidad teórica y dentro del sistema,<sup>16</sup> por supuesto– la metafísica, tan cara, después de todo, al pensamiento filosófico occidental; una metafísica no dogmática –en las intenciones kantianas– de la que le despertara la severa crítica empirista de Hume.

Sabemos que, a pesar de que la *primera crítica* negó el valor de conocimiento al saber de sí: “el conocimiento es fruto de una actividad constructiva, y el sujeto no se construye a sí mismo” (*ibidem*: 19), la *segunda crítica* abrió una brecha con su concepto del sentir como un modo de saber algo que no es ningún objeto definible. Como no podemos abundar al respecto –en cuanto a la ética se refiere–, nos limitamos a señalar que ella es una metafísica puesto que presenta sus teorías derivándolas de principios *a priori* y se refiere a objetos determinados del entendimiento. A pesar de ser una filosofía *pura* no es meramente formal como la lógica: *su objeto es la razón pura práctica*; es decir, esta *crítica* parte de la razón que sustenta la moralidad. Siguiendo esta convicción metafísica, la *Crítica del juicio* parte también de algo concreto: los *hechos* del sentimiento y la creación artística. Por ello, esta *crítica* se halla vinculada al método trascendental.

Para Kant la satisfacción o, mejor, el placer se origina en el descubrimiento del orden y, sobre todo, de una finalidad en la disposición de éste (teleología). Ahora bien, si este sentimiento es subjetivo y contingente (no se trata de una categoría ni de una ley), el fundamento de satisfacción de un propósito, de una finalidad, es sólo conocido *a priori*, posee validez universal y debe producir un sentimiento de placer a todos.

---

<sup>16</sup> Y con esto se reafirma nuestra tesis de que la estética, para la metafísica tradicional, es una *parte* de un todo –el sistema filosófico– cuya validez e importancia teórica ya están *pre-vistas* por el rompecabezas dentro del cual entra esta pieza –la estética– para completarlo.

Además del placer o gusto que produce este “concepto” de finalidad en la naturaleza o en los objetos naturales, Kant admite –y le otorga una atención preferencial en el orden de su *crítica*– el juicio estético mismo, el motivado por lo bello.<sup>17</sup> La concepción y delimitación kantiana de estos juicios la ofrecemos glosando las palabras de Kant del capítulo “Deducción de los juicios estéticos puros”, cuyo encabezado expresa precisamente que se delimita a lo bello y no a lo sublime:

- 1) Todo juicio estético que pretende tener validez general, para todo sujeto, necesita una deducción, apoyada en un principio *a priori* (es decir, una legitimación de su pretensión) que debe añadirse a su exposición si se refiere a un placer o disgusto por la forma del objeto. Así son los juicios de gusto sobre lo bello de la naturaleza, pues sólo se refieren a la aprehensión de esta forma.
- 2) La deducción, es decir, la garantía de un tipo de juicio se halla justificada o se impone únicamente en caso que el juicio pretenda valer como necesario; asimismo, cuando aspire a tener *universalidad subjetiva* (procurar el asentimiento de todos), aunque no sea juicio de conocimiento, sino sólo de agrado o desagrado por un objeto dado, que no se funda en conceptos de una cosa (conocimiento) al ser un simple juicio de gusto.

Estos dos puntos sirven de fundamento para establecer los alcances del juicio estético –que no es, en ningún momento, del orden cognoscitivo ni moral para Kant–; pero no por ello son *a priori* y trascendentales, al menos en su pretensión subjetiva. El segundo punto justifica la investigación *crítica* de la “facultad de juzgar” que corresponde propiamente al título del libro. A esto debemos añadir las siguientes aclaraciones:

---

<sup>17</sup> Que Kant distingue de lo *sublime*, como lo hace el romanticismo.

Para Kant el juicio estético: “Esta flor es bella” equivale a enunciar simplemente una pretensión que se presenta al agrado de todos, pues lo agradable de su color y su constitución no le conferiría “derecho” alguno para ser tomado por todos como tal (universal), puesto que un color puede ser desagradable para algunos. Pues bien,

¿qué cabe suponer de ahí sino que la belleza debe considerarse como una cualidad de la flor misma, que no se rige por los distintos pareceres y otros tantos sentidos, antes bien por ella deben regirse éstos cuando pretendan juzgar sobre el particular? Y, sin embargo, no ocurre así, puesto que el juicio de gusto consiste en llamar bella una cosa solamente por aquella cualidad por la que se rige según nuestro modo de percibirla. Además, de todo juicio llamado a demostrar el gusto del sujeto se exige que el sujeto juzgue por sí, sin necesidad de explorar previamente por experiencia los juicios de los demás, enterándose de si aprueban o desaprueban el objeto, o sea, que su juicio se formule no como imitación, porque una cosa guste realmente a todos, sino *a priori*. Cabría pensar, sin embargo, que un juicio *a priori* necesita contener un concepto del objeto para cuyo conocimiento contiene el principio, mientras que *el juicio de gusto no se funda en conceptos, y en ningún caso es juicio de conocimiento, sino únicamente juicio estético.* (*Ibidem*: 132. Las cursivas nos corresponden.)

El juicio de gusto no se determina ni se sostiene como tal mediante argumentos o pruebas. Por ejemplo, el que no encuentra bello un edificio, un paisaje o un poema, no se someterá a la coacción de otras opiniones que lo ensalcen.

El juicio de gusto es formulado como *un juicio singular sobre el objeto y no debe ser confundido con un juicio que corresponda a un conocimiento* y que, por tanto, se trate de un juicio gnoseológicamente universal. Por ejemplo, cuando decimos: “Esta rosa es bella” manifestamos nuestra relación particular con un objeto que nos es agradable y que causa placer verlo. Por tanto sólo tiene un valor *subjetivo*, aunque parece pretender imponerse como si fuese un juicio objetivo basado en razones de conocimiento, co-

mo si fuese el resultado de una demostración y no simplemente de un efecto que esa flor tiene sobre nosotros.

De todo lo anterior, Kant infiere que “no es posible ningún principio objetivo del gusto”, puesto que no se puede llegar como conclusión a deducir que un objeto sea bello, ni demostrarse que lo sea; es decir, el juicio de gusto no descansa en ninguna fuerza demostrativa, sino sólo en la reflexión del sujeto sobre su estado propio. También se deduce que “el juicio de gusto [o estético] se distingue del lógico en que el último subsume una representación bajo conceptos del objeto, mientras que el primero no efectúa subsunción alguna bajo conceptos, pues de otra suerte podría imponerse por demostraciones el aplauso necesariamente universal”. (*Ibidem*: 137.)

Como se ve hasta aquí, el problema estético es reducido a una facultad de juicio muy particular, pero juicio al fin: resultado de una experiencia, la reflexión, que se separa de la *praxis* siempre previa a la emisión del discurso y que corresponde a un “resultado” del objeto (“la rosa”) con el sujeto, trata de *manifestar* el impacto de esa relación subjetiva. También de los ejemplos dados se infiere que Kant, como muchos filósofos hasta Hegel, no marcan una separación tajante entre “naturaleza” y arte, o, mejor, entre una “belleza” natural (un paisaje, una flor) y una “belleza” en la obra de arte (un cuadro, una sonata, un poema). Sin embargo, esto último no quiere decir que Kant no haya dedicado gran parte de sus elucubraciones de la *tercera crítica* al arte, a pensar la relación judicial con la obra de arte. Veamos dos de los aspectos más sobresalientes de sus planteamientos:

1. El juicio de gusto que declara “bello” algo no debe tener ningún interés práctico como razón determinante. Aunque esto no quiere decir que el juicio estético no pueda ir asociado a ningún interés, el cual puede ser *empírico* –como una inclinación

propia de la naturaleza humana— o *intelectual* —como cualidad de la voluntad de ser determinada *a priori* por la razón. Ambos “intereses” contienen un placer del juicio estético. De esta manera, se proporciona el fundamento para un interés por el gusto en sí, y sin atender a otro interés extraño. Así, la base última a la que apunta el juicio estético es el *placer*; de modo que se puede decir que “*El Astillero es bello*” equivale en el fondo (en su fundamento o base) a: “*El Astillero me gusta.*”

*Empíricamente*, lo bello interesa sólo en sociedad, y si admite *la tendencia a la sociedad* como natural en el hombre, y la *aptitud*<sup>18</sup> para ella y la propensión a ella, es decir, la sociabilidad, como un requisito del hombre como criatura destinada a la sociedad, es decir, como cualidad correspondiente a la humanidad, es imposible que deje de considerarse también el gusto como una facultad de juzgar todo aquello mediante lo cual es posible comunicar aun el sentimiento propio a todos los demás, y, por lo tanto, como medio de fomentar aquello a que por inclinación natural todos tendemos. Un hombre abandonado en una isla desierta no engalanaría para sí solo una cabaña ni su persona, ni buscaría flores, y menos las plantaría, para adornarse con ellas; antes bien sólo en sociedad se le ocurre ser no sólo hombre sino tam-

---

<sup>18</sup> En nuestro libro *Literatura y realidad* hemos asentado, con suficientes argumentos e insistencia, que el hombre *es social* y no sólo “tiene una tendencia o aptitud” para ello: nacemos, más aún: *somos* concebidos en sociedad. Nuestra individualidad (personalidad) la asumimos *dentro y en los parámetros* de una sociedad dada, de nuestra sociedad, cuando el valor *persona* es un valor de nuestra cultura, pues parece que no lo es de *todas* las culturas, ni siempre debe imperar en las relaciones sociales ni con los objetos. Por ejemplo, el autor comunitario (el que corresponde a instauraciones estéticas de una comunidad y no de un individuo) no tiene una relación *personal* con la obra estética en cuanto tal. Aunque también es verdad que podemos resistir y hasta rechazar ciertos elementos de nuestra cultura; o lo que puede parecer lo mismo: modificarlos; por ejemplo, en las series artísticas, cuando proponemos nuevas formas estéticas en oposición a las consagradas como válidas. Esto queda como un problema de la psicología profunda y de la antropología filosófica: la asunción de la personalidad, la capacidad de la persona para *crear e imponer* nuevos tipos y formas en las manifestaciones de las diversas series.

bién, a su manera, hombre cortés (el principio de la civilización), pues de tal se juzga quien desea y sabe participar su agrado a los demás, y a quien no satisface un objeto si no puede compartir con otros el placer que le cause. (*Ibidem*: 148-149.)<sup>19</sup>

2. Kant no logra desprenderse de la relación íntima de lo “bello” y lo “bueno” tan cara a la metafísica occidental desde Platón, pues piensa que un interés por la belleza de la naturaleza es un motivo que revela a un espíritu bueno y manifiesta una disposición de ánimo favorable al sentimiento moral:

Tenemos *la facultad de juzgar simplemente estética*, que sin conceptos nos permite juzgar formas, *encontrando en el mero juicio de éstas un placer que al propio tiempo atribuimos a todos como **regla***, sin que ese juicio se funde en interés alguno ni lo provoque. Tenemos también, por otra parte, *una facultad de juzgar intelectual*, que nos permite determinar *a priori* un *placer* para meras formas de máximas prácticas (en cuanto por sí mismas se califican para la legislación general), *placer que atribuimos a todos como **ley***, sin que nuestro juicio se funde en ninguna clase de interés, aunque sí lo provoca. *El agrado o desagrado se llama, en el primer juicio, del **gusto**; en el segundo, del **sentimiento moral***. (*Ibidem*: 152. Las cursivas y negritas nos pertenecen.)

Pasamos, en esta indispensable referencia a las tesis kantianas, a las cuatro distinciones que el filósofo propone para tener una concepción más cabal y propia de lo que en el sistema se entiende por arte: *a)* entre *naturaleza* como hacer en general y *producto de una obra*, *b)* entre la *ciencia* y el *arte*, *c)* entre *artesanado* y *producción artística*, y *d)* entre “arte mecánico” y “arte bello”:

---

<sup>19</sup> Robinson Crusoe parece ofrecer un ejemplo contrario a lo afirmado por Kant, aunque se trata de un mundo posible instaurado por las novelas de Defoe, Tournier y Coetzee: autores que tematizan sus “aventuras” de naufrago en la isla desierta.

- a) Se habla de arte en relación con un producto de un hacer u obrar particular, de ahí los términos ‘obra de arte’ usados con propiedad; mientras que el producto de un hacer general, que no obedece a la razón motivada explícitamente por producir una obra única, sino que se mueve por un impulso simple, se denomina producto natural. Kant aclara esto:

Lícitamente sólo cabría calificar de arte lo producido con libertad, es decir, mediante una voluntad cuyos actos tienen por fundamento la razón, pues aunque se suele denominar obra de arte el producto de las abejas (los panales construidos con regularidad), se hace así atendiendo únicamente a la analogía de este producto con la obra de arte; pero en cuanto se advierte que las abejas no hacen un trabajo fundado en una reflexión racional, se dice en seguida que éste es un producto de su naturaleza (del instinto) y como arte se atribuye sólo a su creador.<sup>20</sup> (*Ibidem*: 155.)

- b) El arte se distingue también de la ciencia “como la facultad práctica” de la teoría, como la técnica de la *teoría*: “no se llama arte tampoco lo que se puede hacer en cuanto *se sabe ya lo que hay que hacer*, cuando, por lo tanto, *se conoce suficientemente el solo efecto deseado*. Sólo se llama arte aquello que, aun siendo enteramente conocido, requiere, sin embargo, que *se adquiera previamente la habilidad para hacerlo; en esto consiste el arte.*”<sup>21</sup> (*Ibidem*: 155. Las cursivas nos pertenecen.)
- c) Para distinguir entre artesanía y arte, Kant recurre a la relación que su tiempo establecía entre los productores, su acción y su

---

<sup>20</sup> Aquí ya asoma la categoría estética, tan cara a la estética romántica del *creador*, cuya resonancia teológica no se puede dejar de sentir.

<sup>21</sup> Como se puede ver –si se atiende a las cursivas– Kant no se separa del concepto tradicional de arte como “técnica”; así, como ya lo vimos, los griegos hablaban ya del “arte” de la agricultura en relación a la geometría, del “arte” de la navegación en relación con la astronomía como conocimiento (en estos ejemplos introducimos algunas palabras del propio Kant).

obra en cuanto a la retribución económica. El artista, para Kant, considera su producción como un *juego*, es decir, ocupación en sí *agradable*; mientras que el artesano la considera como un *trabajo*, como una ocupación forzosa y, por tanto, desagradable o molesta, y motivada sólo por su efecto: la retribución.<sup>22</sup>

- d) Kant afirma perentoriamente que no hay *ciencia* de lo bello, sino sólo *crítica*; tampoco existe una ciencia bella, sólo arte bello: “en cuanto a la primera, habría que resolver en ella científicamente, es decir, por argumentos, si algo debe ser considerado bello o no; y si perteneciera a la ciencia, el juicio sobre la belleza dejaría de ser juicio de gusto.” (*Ibidem*: 156.)

Kant habla de un *arte mecánico* cuando el autor se limita a ejecutar los actos requeridos para producir la obra; mientras que para él, el *arte estético* es movido únicamente para producir un placer, agrado. Esta distinción se puede mantener a medias en nuestra sociedad, en la cual tenemos obras “estéticas” hechas mediante formas muy bien calculadas y eficaces para producir en el público un fuerte efecto de agrado: los *best sellers*, por ejemplo. El riesgo de la “manipulación” del placer o agrado en la época actual del capitalismo de consumo es permanente, si consideramos el papel decisivo de la publicidad. Sin embargo, Kant nos aclara,

---

<sup>22</sup> Aquí aflora el menosprecio burgués por el trabajo “manual” (“ocupación en sí desagradable”), que funda el prestigio de las “artes liberales”, propiamente burguesas. Si tenemos en cuenta las grandes manifestaciones estéticas artesanales de nuestros pueblos americanos, especialmente los que cuentan en sus orígenes con la vertiente étnica (Bolivia, Perú, Ecuador, Guatemala, México), creemos que ese adjetivo lo tendríamos por dudoso. Aunque sí podemos decir que la obra artesanal se halla más ligada al objeto “de uso” (vestimenta, artículos de comedor, instrumentos en general), del cual no se independiza totalmente, sino para revestir el valor de un elemento “decorativo”. Tampoco está exenta la característica de la “producción” en serie, aunque manual. Quizás este aspecto le haría colmar con lo que luego Kant llamará “arte mecánico”.

con la frase que hubiera merecido un desarrollo más extenso de su parte, pues penetra en algo que distingue al arte en cuanto tal y la producción “estética” del agrado del público: “El arte estético puede ser, a su vez, *agradable* o *bello*, según que su fin sea que el agrado acompañe las representaciones como *meras sensaciones* o como *medios de conocimiento*.” (*Ibidem*: 157. Las cursivas son nuestras.)

Ahora bien, luego de estas distinciones, y amparado por ellas, Kant nos da su concepción del arte bello como la obra producida por el *genio* que, aunque se sujeta a reglas, es *libre*, sin dejar de dar siempre la impresión de ser “natural”. Como puede verse, aquí es fundamental la constitución del genio que introducirá un elemento que escapa a la previsibilidad racional; por tanto, un margen de “capricho” o irracionalidad –no muy consecuente, pues luego toda la elucubración teleológica que sigue, casi las dos terceras partes de la obra, trata de subsumir la elucubración estética en la ética, fin supremo de la acción kantiana.

Finalizamos, con una breve consideración sobre el factor que da fundamento, en definitiva, a varios postulados kantianos en relación con la obra de arte, el genio:

Genio es *el talento (don natural) que da la regla al arte*. Y como el talento, como facultad productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que *genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte [...]* *El arte bello no puede inventar por sí mismo la regla en virtud de la cual haya de crear su producto*. Pues bien, *como sin una regla previa no es posible calificar de arte un producto, por necesidad debe la naturaleza dar en el sujeto (y mediante la disposición de las facultades de éste) la regla del arte, es decir que el arte bello sólo es posible como producto del genio*. (*Ibidem*: 159. Las cursivas son nuestras.)

Esta caracterización del genio en definitiva como un *don* –de ahí ese residuo de “capricho” que indicábamos anteriormente– tiene

necesidad de un complemento que lo ubique en el sistema:<sup>23</sup> no se debe pensar que el genio hace simplemente lo que le venga en gana, tengamos en cuenta que su producto debe ser estético, es decir, juzgado como bello, en términos de la época. Esto, de algún modo, obliga a la mediatización de las reglas, de lo “académico”:

...para realizar un fin [*telos*] se requieren ciertas reglas de las cuales no es posible librarse. Ahora bien, como la originalidad del talento constituye uno de los elementos esenciales (pero no la única) del carácter del genio, hay espíritus ligeros que para demostrar que son genios en ciernes no encuentran nada mejor que emanciparse de la sujeción académica de toda regla, creyendo que se puede evolucionar mejor en un caballo salvaje que en uno domado. El genio sólo puede proporcionar material abundante para *productos* del arte bello; pero *su elaboración y su forma requieren un talento ejercitado académicamente* para poder hacer de él un uso que se *sostenga ante la facultad de juzgar*. (*Ibidem*: 162. Las cursivas nos corresponden.)

De este modo, el filósofo circunspecto pone todavía un coto a lo que luego se desbordará en la concepción del genio romántico; aunque el recurrir al genio, y al don que la naturaleza hace en él y mediante él, muestra su límite individualista y la concepción todavía teleológica de una obra artística, a pesar de que el sometimiento a “reglas” pudiera anunciar una nueva perspectiva –precisamente *desde* las reglas y *mecanismos* que, al menos en cuanto a la articulación simbólica y del sentido del discurso, no necesitará echar mano de ese sujeto poderoso (de alguna manera imagen del Dios creador mediante el *logos racional*).

---

<sup>23</sup> Ya dijimos que para la filosofía tradicional y, añadimos, sobre todo para la moderna, el *sistema* está primero: la preocupación fundamental está puesta en la adecuación de todos sus componentes, como en un rompecabezas. En nuestro caso, la estética como pieza restante, debe llenar el hueco dejado, si no quiere ser arrojada fuera como inútil al sistema.

A pesar de la atención prestada por nosotros a la estética kantiana, hay, por supuesto, muchos puntos capitales y aspectos de la misma que no pudimos desarrollar, aunque sea en un breve esbozo. Por ejemplo, la remisión a la cosa, tanto en la belleza natural como en la belleza estética: “Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una *representación bella* de una cosa.” (*Ibidem*: 163.) Lo que parece llevar a aferrarse a ello, incluso a sugerir que la belleza natural se alcanza o se la apercibe gracias a la belleza estética, es la unión íntima que ofrece a ambas manifestaciones la *teleología*, supremo concepto *a priori* y base de todo juicio estético trascendental, en definitiva.

Antes de pasar al último gran filósofo que abordaremos en este capítulo, queremos expresar algunas reservas críticas a esta concepción de la estética, siempre, está claro, desde nuestro ángulo o perspectiva.

Lo primero es el *primado de la ética*, tan caro a Kant, el pietista, que le hará imposible contemplar la posibilidad de una autonomía tanto de la “función estética” como de las obras llamadas “bellas estéticamente”. Lo segundo, *la consideración subordinada de la estética artística*: subordinada a una teoría general de la capacidad de juzgar, en primer lugar; luego, en el espacio que le ofrece la meditación de la *tercera crítica*: intermedio y necesitado de la precisión de las elucubraciones posteriores sobre el juicio teleológico y el *telos* en general (de ahí que mientras considera al arte, parece, sólo parece, haberse “olvidado” del juicio, aunque la problemática muestre, de vez en cuando, su rostro), en la estética kantiana seguimos sometidos a una “estética de lo bello” (y de “lo sublime”), aspecto que gracias a las investigaciones del formalismo ruso, Bajtin, el estructuralismo, la semiótica y la teoría de la recepción, así como a la disciplina que alberga a ésta última, la hermenéutica, sufre una transformación radical.

Una estética del discurso narrativo-literario tiene que descartar los límites que advertimos en Kant y no temer, en ningún momento, abordar otros tipos de categorías: los mecanismos literarios, las relaciones pragmáticas (autor implícito/lector implícito), el efecto estético, donde quizás no encontremos “lo bello” sino su contrario o, más precisamente, una articulación del símbolo que no lo semeje a un objeto de la “naturaleza”, ni se deba a su impulso teleológico.

### **El espíritu y el arte: Hegel**

Como lo afirma Ortega y Gasset, Hegel funda todo su monumental sistema en un principio que responde a la unidad universal en su desarrollo dialéctico: el *espíritu*, que Ortega y Gasset escribe con mayúscula y entre comillas, y efectivamente, cuando uno se adentra, por mínimo que sea, en el frondoso, variado e inmenso universo conceptual de uno de los talentos más especulativos de la historia de la filosofía, siente la tentación, y no pocas veces cede a ella, de marcar de alguna manera visible los grandes conceptos hegelianos (“Razón”, “Espíritu”, “Realidad”, “Ser”...) para connotar que uno está refiriéndose precisamente a estos grandes principios ontológicos. Hegel en su máxima preocupación que es la de encontrar un punto de vista, un punto central de apoyo, que no sea uno cualquiera, “sino que sea aquel único desde el cual se descubre la verdad entera, la verdad absoluta. Sea nuestro punto de vista no el nuestro, sino precisamente el universal o absoluto” (Ortega y Gasset, 1958: 104), nos presenta al *espíritu: la realidad única, universal, absoluta*. El mismo mundo circunstancial que aprehendemos por vía empírica no es otra cosa que el espíritu disfrazado, que cubre en el trayecto del espíritu a sí mismo, a su destino último y pleno, esa apariencia que el conocimiento filosófico desentraña, desenmascara. Ahora bien, como lo dice Ortega

y Gasset con una claridad tan propia de él: “El atributo principal del Espíritu en Hegel es conocerse a sí mismo. Es, pues, una realidad que consiste en comprensión, pero lo comprendido es ella misma. Lo cual supone que es, a la vez, incompreensión, porque de otro modo no consistiría en un movimiento y esfuerzo y faena para hacerse transparente a sí misma.” (*Ibidem*: 106.)

Si en el universo todo, en el espacio y en el tiempo, sólo hay un principio que cuenta, el espíritu, todo tiene que “explicarse” a *partir* de él, *por* él y, en definitiva, *en* él. Y el desarrollo especulativo de este ser único y primario –que se enajena<sup>24</sup> en las cosas de la naturaleza y, mediante la conciencia humana y su constante dialéctica en la historia, vuelve a sí mismo, enriquecido, en cierto modo después de este “recorrido” ontológico– lo tenemos expuesto de una manera descriptivo-especulativa en una de sus principales obras: *Fenomenología del espíritu*, que viene a ser una “historia” especulativa de la metafísica misma de las manifestaciones de lo real:

El que lo verdadero sólo es real como sistema o el que la sustancia es esencialmente sujeto se expresa en la representación que enuncia, lo absoluto como *espíritu*, el concepto más elevado de todos y que pertenece a la época moderna y a su religión. Sólo lo espiritual es lo *real*; es la esencia o el *ser en sí*, lo que se mantiene y lo determinado –el *ser otro* y el *ser para sí*– y lo que permanece en sí mismo en toda determinabilidad o en su ser fuera de sí o es *en* y *para sí*. Pero este ser en y para sí es primeramente para nosotros o *en sí*, es la *sustancia espiritual*. (Hegel, 1966: 19.)

---

<sup>24</sup> “Enajenación” que Plotino ya había presentado como desbordamiento, y que debe ser diferenciada del abajamiento –de procedencia cristiana– propuesto por Vattimo, dentro de otro marco de preocupaciones hermenéuticas para una actitud ética muy próxima a la actitud piadosa y humilde con “el otro”, sobre todo cuando éste, por una concepción ideológica, es considerado “inferior”: el niño, el alumno, el ignorante.

En todo el desarrollo especulativo de esta “historia” metafísica de la sustancia espiritual, apenas dedica algunas páginas al arte. El arte merece la atención en cuanto, dentro de la religión, manifiesta el movimiento de la “obra abstracta y singular”, que parte del modo inmediato y objetivo, “hacia la autoconciencia”, casi como un substrato movilizador del culto religioso, hasta llegar a la obra de arte espiritual, forzosamente universal (aunque sea la manifestación de los pueblos, de los “bellos genios nacionales particulares que se agrupan en un panteón cuyo elemento y cuya morada es el lenguaje” (*ibidem*: 421). Aunque Hegel dedica algunos párrafos a ciertas formas de manifestaciones literarias (la epopeya, la tragedia, la comedia), siempre lo hace desde el marco de la religión como mayor desarrollo de la autoconciencia del espíritu.

Ahora bien, a pesar de ello, sorprende la concepción de la estética y, sobre todo, del arte, que Hegel nos brinda tanto en su breve *Introducción a la estética* como en el amplio texto de su curso de *Estética*, publicado por sus alumnos, y que trataremos de sintetizar en los siguientes párrafos.

### *La superioridad de lo bello artístico*

Si bien Hegel acepta una belleza de la naturaleza, se apresura a descartar ésta como objeto de su estudio en una estética, pues *lo bello artístico es superior al ser un producto del espíritu*:

Al ser superior el Espíritu a la Naturaleza, *su superioridad se comunica igualmente a sus productos* y, por consiguiente, al arte. Por ello, lo bello artístico es superior a lo bello natural. Todo lo que procede del Espíritu es superior a lo que existe en la Naturaleza. *La más funesta idea que atraviesa el Espíritu de un hombre es mejor y más elevada que el mayor producto de la Naturaleza, y esto justamente porque participa del Espíritu y porque lo espiritual es superior a lo natural.* (1990: 10. Las cursivas nos pertenecen.)

Esta superioridad de la obra de arte le viene, como claramente se ve, de ser engendrada por el espíritu y al participar directamente del mismo y, “por consecuencia, de la verdad, de suerte que lo que existe sólo existe en la medida en que *debe su existencia a lo que le es superior* y no a lo que es en sí, y *sólo posee lo que posee gracias a lo que le es superior. Sólo lo espiritual es verdadero*”. (*Ibidem*: 10-11. Las cursivas nos pertenecen.)

Y ésta es la razón para que la estética como disciplina filosófica se dedique, para Hegel, sólo a la elucubración de las obras artísticas.

La dignidad de la obra de arte justifica ser objeto del estudio filosófico y, más aún, que este estudio constituya un “anillo necesario” en el conjunto de la filosofía, de esta totalidad que une a las partes entre sí por la necesidad del espíritu, “se encierra en sí misma y, en esta unión con ella misma, forma un mundo de verdad” (*ibidem*: 16).

### *El arte como expresión enajenada del espíritu*

Hegel rechaza la concepción científicista que niega al arte la dignidad de poder ser estudiado, pues las obras parecen manifestaciones particulares (no generales), caprichosas: meros ejercicios de la libertad, carentes de criterio. También rechaza la concepción “negativa” del arte, pues las obras artísticas, en el fondo, son una manifestación del espíritu: “Ahora bien, el arte y sus obras, al nacer del espíritu y ser engendradas por él, *son de naturaleza espiritual, mientras que su representación adopta una apariencia sensible*, si esta apariencia está impregnada de espíritu. En este sentido, el arte está más próximo al espíritu y a su pensamiento que la Naturaleza exterior inanimada e inerte. *El espíritu se encuentra a sí mismo en los productos del arte.*” (*Ibidem*: 28. Las cursivas nos corresponden.)

Sin embargo, al considerar el “desarrollo” inmanente del espíritu, y de acuerdo con el concepto elevado que tiene de la filosofía, Hegel no tiene más remedio que caracterizar al arte de una forma todavía enajenada del espíritu, aunque ya obra del mismo:

*El concepto es lo universal que subsiste en sus manifestaciones particulares, que se supera a él mismo y al otro y posee también el poder y la actividad necesarios para suprimir la alienación que se ha impuesto. Por esta razón, la obra de arte, en la cual el pensamiento se enajena de sí mismo, forma parte del terreno del pensamiento conceptual, y el espíritu, al someterla al examen científico, no hace más que satisfacer la necesidad de su naturaleza más íntima. Al ser el pensamiento lo que constituye su esencia y concepto, el espíritu no está satisfecho hasta que impregna de pensamiento todos los productos de su actividad y los hace, de esta manera, verdaderamente suyos. Ahora bien, el arte [...] lejos de ser la forma más elevada del espíritu, sólo recibe su verdadera consagración en la ciencia. (Ibidem: 28-29. Las cursivas son nuestras.)*

De este modo, “el anillo del arte”, necesario en el desarrollo del espíritu para llegar al pensamiento por naturaleza, la filosofía, se halla, si se quiere, en un escalón más bajo de la gran recuperación de sí mismo, descrito metafísicamente en *Fenomenología del espíritu*. Hegel trata de atenuar esta concepción, al pretender descubrir que el arte perdió, en su época, la áurea de gran espiritualidad que le daba no sólo su vecindad, sino su estrecho vínculo con la religión en los periodos antiguo, clásico y medieval.

Hegel se preocupa también de aclarar que frente a la apariencia del mundo natural, la apariencia del arte no es una simple ilusión, pues el arte, ya nos dijo, es un mundo de verdad:

*Sabemos que la realidad verdadera existe más allá de la sensación inmediata y de los objetos que percibimos directamente. Es más bien, pues, al mundo exterior que a la apariencia del arte a lo que se aplica el calificativo de ilusorio [...] El arte abre un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero, por un lado, y el contenido verdadero de los acontecimientos, por el otro, para revestir a es-*

*tos acontecimientos y fenómenos con una realidad más elevada, nacida del espíritu. Una vez más, de esta forma, lejos de estar en relación con la realidad corriente, de simples apariencias e ilusiones, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera. (Ibidem: 33-34. Las cursivas son nuestras.)*

Esta concepción idealista del arte, tan manifiesta en los párrafos citados, no le impide, sin embargo, ofrecernos una nueva característica de su estética, pues contrariamente a las concepciones que enaltecen el arte hasta la grandiosidad celestial, este idealista, consecuente y pensador de primera línea, postula que el arte, la obra de arte, no es objeto de veneración sino de estudio:

*La obra de arte solicita nuestro juicio; sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen concienzudo. Respetamos el arte, lo admiramos; ya no vemos en él algo que está superado, la manifestación íntima de lo Absoluto; le sometemos al análisis de nuestro pensamiento, y esto no con la intención de provocar la creación de obras de arte nuevas, sino más bien con el fin de reconocer la función propia del arte y su lugar en el conjunto de nuestra vida. (Ibidem: 38. Las cursivas son nuestras.)*

### *Contra la teoría del arte como imitación*

Antes de finalizar esta breve exposición de una concepción del arte preocupada por hacerla entrar en un sistema filosófico como en el famoso lecho de Procusto, veamos otro aspecto sumamente novedoso del pensamiento hegeliano: el rechazo de la reducción de la obra de arte a una copia de la “realidad”:

Al pretender que la imitación constituye el fin del arte, que el arte consiste, por consiguiente, en una fiel imitación de lo que ya existe, se pone en suma el recuerdo en base de la reproducción artística. *Es privar al arte de su libertad, de su poder de expresar lo bello. Ciertamente el hombre puede tener interés en reproducir apariencias como la Naturaleza produce sus formas. Pero sólo puede tratarse de un interés puramente subjetivo, al querer demostrar el hombre su destreza y*

*habilidad, sin preocuparse del valor objetivo de lo que tiene la intención de reproducir. Ahora bien, tiene valor por su contenido, en la medida en que éste participa del espíritu. Al imitar, el hombre no pasa de los límites de lo natural, mientras que el contenido debe ser de naturaleza espiritual. (Ibidem: 42-43. Las cursivas y negritas nos pertenecen.)*

Al contrario de una imitación de la naturaleza, Hegel piensa que nuestra concepción o, mejor, nuestra manera de captar la belleza natural, goza de la influencia del arte; por ello, Gadamer se apoya precisamente en esta actitud teórica para su planteamiento como un punto de partida:

La aguda reflexión de Hegel sobre la relación de lo bello en la naturaleza con lo bello en el arte alcanzó un resultado válido: *lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte*. El modo en que una cosa de la naturaleza es admirada y gozada como bella, no es algo que venga dado fuera del tiempo y del mundo, en un objeto “puramente estético” que posea su fundamento demostrable en la armonía de formas y colores y en la simetría del dibujo, tal como podría leerla en la naturaleza un intelecto matemático y pitagorizante. *Si la naturaleza nos gusta, ello es algo que sucede más en conexión con un interés de gusto, el cual está determinado y troquelado por la creación artística de una época*. La historia estética de un paisaje, por ejemplo de los Alpes, o el fenómeno de transición de la jardinería, constituyen un testimonio irrefutable. *Queda por tanto justificado tomar la obra de arte como un punto de partida cuando se quiere determinar la relación entre estética y hermenéutica*. (1996: 57. Las cursivas son nuestras.)

La estética como estudio de las obras creadas por el hombre y no como una teoría filosófica que comprenda también a los objetos llamados naturales; la superioridad de las obras de arte frente a cualquier “producto” de la naturaleza, al ser la expresión del espíritu, aunque en una forma enajenada (ya que es una manifestación todavía particular y no conceptual, propia del pensamiento); el reconocimiento de su importancia como un “anillo” de la gran manifestación total, y la importancia, vital para el arte, de su estudio, análisis que “recupe-

rará” el contenido conceptual de la obra artística: todos estos grandes jirones de la estética de Hegel son dignos de llamar nuestra atención, aunque no compartamos en ningún momento el puesto de subordinación del arte en relación con la religión y la filosofía, ni mucho menos, consideremos la manifestación artística como una expresión enajenada, al ser particular, del espíritu.

Su tesis de la *muerte del arte*, quizás la que más resonancia tiene en la filosofía contemporánea debido al examen crítico que de ella hace principalmente Vattimo, la exponemos en el capítulo v.

### **La concepción marxista**

No tomar en consideración la concepción marxista de la estética nos haría al menos sospechosos de un cierto oportunismo, dado el aparente “triunfo definitivo” del capitalismo y la caída rotunda de los llamados países socialistas que abrazaron una interpretación del pensamiento de Marx, y no podríamos esquivar la carencia teórica de abordar algunos de sus puntos que tanta influencia tuvieron, y todavía tienen, en la situación de la crítica literaria, incluso en autores que ignoran por completo los postulados marxistas. El oportunismo sospechoso de ignorar a un sistema teórico-práctico que inspiró –quizás en una versión política demasiado “pragmática”– al leninismo tiene, además, sin remisión, el cariz de una frivolidad insoslayable: dar por “muerto” un sistema teórico como el marxismo, ante un hecho histórico que se lo toma como vitalmente vinculado a él: la caída de los países que pretendieron construir un sistema político-social diferente al capitalismo industrial, el socialismo, al que algunos autores llaman *socialismo real*,<sup>25</sup> simbolizada

---

<sup>25</sup> Denominación un poco precipitada y, como todas las etiquetas, no sólo abstracta sino insostenible, al menos frente a una consideración crítica desde la perspectiva misma del marxismo y de la construcción de un sistema que sea

por la aparatosa caída del muro de Berlín. Si bien no podemos ignorar la repercusión que los acontecimientos políticos mencionados tuvieron y la importancia capital que tienen en la actual revisión que ciertos teóricos marxistas y partidos políticos alineados al sistema de pensamiento marxista están haciendo actualmente, y cuyo resultado todavía está por verse en manifestaciones discursivas y estrategias políticas que empiezan a vislumbrarse poco a poco, tampoco, por ello mismo, podemos dar por muerto un pensamiento que se quiere –y demostró serlo en varias oportunidades– *dialéctico*, es decir, de fluctuar al ritmo del movimiento que mantiene tanto al pensamiento como a la “realidad”, incluso de llegar a producir cambios en sus categorías. Sin embargo, nuestra exposición de este renglón del pensamiento actual apenas quiere ser un ligero esbozo que continúa el desarrollo de las ideas estéticas resumidas anteriormente por nosotros.

Y si situamos tal concepción en el presente capítulo y no en el último es porque nuestro planteamiento de la realidad sociocultural y su constitución dialéctica debe muchísimo a Marx (en realidad parte, se funda, en una de sus clarividentes tesis ya enunciada y asimilada en nuestro libro anterior, *Literatura y realidad*), a un Marx un tanto “especulativo” para la concepción de los marxistas más afines a las posturas economicistas vertidas en *El Capital*.

El marxismo sistemático, deudor de esa actitud, toma muchas categorías como las características impostergables e ineludibles de su sistema conceptual. Así, si nos guiamos por Lukács, hay al menos dos fundamentales: a) *La existencia de una realidad pri-*

---

“realmente” distinto al modo de producción capitalista y descansa en la voluntad y contribución del pueblo (al que se integra el proletariado, sin duda) y no en la decisión de una cúpula burocrática de un partido político. No olvidemos, por otra parte, que lo que se impuso como ideología en la Unión Soviética y los países afines es la *interpretación* leninista que tiene marcadas y radicales diferencias con las de Gramsci, Luxemburgo y la Teoría Crítica.

*maria representada (reflejada) luego por el pensamiento (o, en nuestro caso, por el arte):*

*...para captar adecuadamente las cosas hay que empezar por captar clara y precisamente esa diferencia entre su existencia real y su estructura nuclear interna, entre las representaciones formadas sobre ellas y sus conceptos. Esa diferenciación es el primer presupuesto de una consideración realmente científica, la cual, según las palabras de Marx, “sería superflua si la forma fenoménica y la esencia de las cosas coincidieran de modo inmediato”. Por eso lo que importa es, por una parte, desprender los fenómenos de la forma inmediata en que se dan, hallar las mediaciones por las cuales pueden referirse a su núcleo, a su esencia, y comprenderse en ese núcleo; y, por otra parte, conseguir la comprensión de su carácter fenoménico, de su apariencia como forma necesaria de manifestarse. Esta forma es necesaria a consecuencia de la esencia histórica de los fenómenos, a consecuencia de su génesis ocurrida en el terreno de la sociedad capitalista. (Lukács, 1969a: 9. Las cursivas a excepción de la última son nuestras.)*

Como se puede verificar en este párrafo perviven dos concepciones de “realidad”: la referida en el párrafo inmediatamente antes citado de Marx, que sería la realidad social –concretamente, la capitalista–, y una realidad en sí, esencialista. Esta ambigüedad ha hecho que muchas veces las dilucidaciones marxistas teóricas parezcan postular una realidad de tipo hegeliano, aunque traída a la tierra en una especie de repetición filosófica de la “proeza” aristotélica respecto del pensamiento platónico: la famosa pirámide puesta sobre sus bases propias: la postulación de una realidad en sí, representada luego (“reflejada”, dirán las interpretaciones menos dialécticas) por la conceptualización humana. Esta concepción no escapa al modelo del *trivium*: “cosa real”/“concepto”/“signo” que domina el pensamiento occidental desde Aristóteles, y, por tanto, ubica a los teóricos marxistas que lo siguen dentro de la *tradición esencialista*. La otra concepción de realidad emerge tanto en la cita de Marx como en la parte final del párrafo anterior del propio Lukács.

La postulación de elementos *subyacentes* en la simple manifestación, en los fenómenos, elementos que responden a la esencia, da el fundamento para concebir un estrato de la realidad social como la base (estructura) de otras manifestaciones (supraestructura); las más de las veces se pierde de vista que la relación entre estos dos niveles, que representa como una metáfora el edificio social, es dialéctica, una “concentración de muchas determinaciones”.

b) *La totalidad concreta es la categoría de la realidad.* El marxismo no se contenta con explicar algunos fenómenos de algunas relaciones sociales o algunas causas: pretende penetrar en la *totalidad* de la realidad social; por ello se trata de una teoría, en un sentido meramente descriptivo y no político, *totalitaria*, aunque nunca quiere perder la concepción dialéctica de la relación de las partes de este todo. Por esta razón piensa que “la categoría de totalidad no supera en modo alguno sus momentos en una unidad indiferenciada, en una identidad” (*ibidem*: 14). Esto le lleva a esclarecer, o, mejor, *explicitar con mayor claridad* en qué consiste la interacción de los elementos de un todo:

Si la interacción se entendiera como mera acción causal recíproca entre dos objetos por lo demás inmutables, no sería posible acercarse ni un paso más al conocimiento de la realidad social respecto de lo conseguido por las cadenas causales unívocas del materialismo vulgar [...] También hay interacción cuando, por ejemplo, una bola de billar en reposo recibe el choque de otra que se mueve; la primera se pone en movimiento, la segunda se desvía a causa de su choque, etcétera. La interacción de que aquí se trata tiene que rebasar la influencia recíproca entre *objetos por lo demás inmutables*. Y la rebasa precisamente en su referencia al todo: *la relación al todo se convierte en la determinación que determina la forma de objetividad de todo objeto del conocimiento; toda alteración esencial y relevante para el conocimiento se expresa como transformación de la relación al todo, y, por tanto, como transformación de la forma misma de objetividad.* (*Ibidem*: 15. Las cursivas nos corresponden.)

Si por totalidad entendiéramos un sistema dado, es decir, no absoluto, como hacen pensar los ejemplos ofrecidos por el propio Marx,<sup>26</sup> estaríamos dentro de una de las contribuciones importantes a las ciencias humanísticas en las que confluye también Saussure, el funcionalismo y el estructuralismo. Pero la cuestión es que muchas veces se llega a concebir a esta totalidad como una abstracción primaria, que ofrece su dinámica y razón de ser a los otros estratos de la realidad social: *el arte producido en la sociedad burguesa* (en el modo de producción capitalista) es un “*arte burgués*”, *sin remisión*; o sólo es posible concebir una relación de las series con la realidad primaria, dentro de un edificio muy bien establecido en sus leyes y compartimentos: la de la base estructural (*la realidad en su esencia primaria y determinante*) y la superestructura ideológica, dependiente de ésta, aunque la dependencia sea muchas veces conceptualizada como una mediatización con una relativa autonomía.

La concepción de una realidad total que es aprehendida por una teoría privilegiada gracias a su método dialéctico no deja de imprimir en el marxismo un carácter teórico no exento de un aura *iluminista*; en realidad, es un sistema de pensamiento que se halla todavía dentro de las resonancias racionalistas y empiristas del iluminismo francés e inglés; por ello, la única forma de conocimien-

---

<sup>26</sup> “Un negro es un negro. Sólo en determinadas circunstancias se convierte en un esclavo. Una máquina de hilar algodón es una máquina de hilar algodón. Sólo en determinadas circunstancias se convierte en capital. Arrancada de esas circunstancias es tan escasamente capital como el oro por sí mismo dinero, o como el azúcar precio del azúcar” (citado por Lukács: 15). Si se analiza bien estos ejemplos, los enunciados “un negro es un negro”, “una máquina de hilar algodón es una máquina de hilar algodón”, caen en la falacia de la abstracción que están atacando con las afirmaciones que las contraponen: un negro es negro sólo en una red de relaciones que hacen de él un individuo de una raza dada y no por su “esencia” o en sí.

to que concibe es la que aprehende la esencia de la realidad ya dada, y la aprehende en definitiva por la razón, aunque la *praxis* juegue un papel en su tarea. Para transformar el mundo, primero hay que conocer sus leyes y su naturaleza: de esto no duda el marxismo; pues, incluso la famosa tesis de que ya llegó la hora de transformar el mundo y no de simplemente conocerlo, implica, como lo hizo ver Heidegger, su conocimiento, que ya es una transformación y bastante fundamental en el establecimiento del mundo.

Ahora bien, respecto de nuestra preocupación actual, la estética en este sistema tiene que ser “acomodada” en concordancia con sus principios, su *totalidad*. En este sentido, todavía nos parece que Hegel no deja de asomar con su sonrisa idealista, aunque bajo una piel –sólo en cuanto revestimiento realmente– “materialista”, es decir, realista: *la fidelidad a un “en sí” que existe con independencia del hombre, de su praxis sociocultural*.

### *El arte como reflejo*

Tenemos que abrir un espacio parentético a nuestra exposición para advertir que lo que llamamos la “teoría estética marxista” no corresponde exclusivamente al propio Marx, quien no dejó un cuerpo de teoría orgánica a propósito, sino a elaboraciones posteriores de sus seguidores, especialmente quienes continúan las teorías leninistas, sobre todo desde una postura “oficial” del Estado soviético, o al menos se adhieren e identifican con ella. Aunque muchas veces tomen cierta distancia crítica, ésta no llega a tomar la magnitud de las posturas de los intelectuales de la Teoría Crítica (Adorno, Horkheimer y sus compañeros y discípulos de la llamada Escuela de Frankfurt).

En una exposición clara y metódica –aunque el final de la misma nos deje ante una perspectiva de problemas abiertos– el filósofo mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, quien tiene el mérito de

haber prestado atención especulativa al problema estético desde sus primeros ensayos, y nunca como algo aleatorio que entraría en un rompecabezas ya armado sobre la mesa, caracteriza la postura teórica leninista en dos puntos capitales: el carácter ideológico del arte y la teoría del reflejo. Atendamos primero a la última, pues está más próxima a nuestro interés teórico.

Sánchez Vázquez advierte que no debiera trasladarse sin más la teoría del reflejo “del conocimiento científico, para la cual fue elaborada, al dominio del arte” (1976: 19):

En verdad, solamente cabe hablar de *reflejo artístico cuando el arte cumple una función cognoscitiva* y, a la vez, cuando este reflejo muestra una serie de rasgos característicos que no se pueden dejar de tomar en cuenta: carácter específico de la realidad reflejada, papel peculiar del sujeto en la relación estética, funciones propias de la imaginación, los sentidos, la emoción y el pensamiento en ella, etcétera. En suma, *incluso en un arte que refleja la realidad, el reflejo artístico difiere radicalmente del científico.* (*Ibidem*: 19. Las cursivas son nuestras.)

De este modo, sin embargo, la teoría del reflejo parte siempre de una realidad primigenia, organizada y constituida por una esencia, aunque ésta sea producto de una “dialéctica”, y, por tanto, establecida como fuente y objetivo de nuestra actividad en sus múltiples facetas. La científica y la artística serían dos de ellas: ambas “reflejan” esta realidad –o partes de ella– en cuanto la reproducen, la “capturan” con sus métodos y actitudes: intelectual, *conceptual*, la ciencia; “imaginativa” (en imágenes), la estética; y luego la expresan en sus manifestaciones propias. *La correspondencia de este reflejo* –la manifestación que reproduce o expresa la realidad con esa *realidad*– *es la verdad*, sea científica o artística; y aquí surge una diferencia fundamental entre ciencia y arte:

La verdad artística no se determina por la correspondencia plena entre el arte e ideología, pero tampoco –y en esto se diferencia del conocimiento científico– por su plena concordancia con la realidad objeti-

va tal como existe fuera e independientemente del hombre. En un cuadro o en un poema no entra, por ejemplo, el árbol en sí, justamente el árbol que el botánico trata de aprehender, sino un *árbol humanizado*, es decir, un árbol que testimonia la presencia de lo humano. Así pues, cuando se habla de verdad artística o de *reflejo de la realidad en el arte*, estos términos tienen que pasar de un plano filosófico general a otro propiamente estético. Sólo así, al cobrar una significación peculiar, puede hablarse del arte como forma de conocimiento. (*Ibidem*: 33. Las cursivas nos corresponden.)

Y algunas páginas más adelante hace la siguiente aclaración al referirse al pensamiento de Lukács, que no deja duda alguna:

...mientras que en el conocimiento científico la esencia puede ser separada conceptualmente del fenómeno, en el arte no puede conservar su autonomía fuera de éste. *El arte es, pues, una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre*. Esta realidad, por supuesto, se halla en proceso constante de cambio y de ahí la necesidad de que varíen los medios de expresión. La historicidad de la realidad objetiva impone, a su vez, una historicidad de los medios expresivos, y, con ello, *determina* el movimiento mismo del arte. Sin embargo, lo que permite diferenciar al gran arte del que no lo es y, al mismo tiempo, lo que explica la supervivencia de la verdadera obra artística es *su capacidad de reflejar la realidad*, la fuerza y profundidad con que *capta la esencia de lo real*. (*Ibidem*: 40. Las cursivas nos corresponden.)

Como se ve, en esta filosofía no se duda de una realidad en sí, objeto de la aprehensión humana. En este punto estamos en una actitud prekantiana, metafísica, dentro de una concepción no extraña en el fondo al aristotelismo y al tomismo, aunque se habla aquí de una realidad dinámica, dialéctica. Sin embargo, frente a la filosofía tradicional, el marxismo adscribe un comportamiento cognitivo al estético: *la actividad artística es una forma de conocimiento*, no conceptual sino “humanizadora” de la realidad. Como en el capítulo III abordaremos este aspecto, por ahora baste haberlo señalado. El conocimiento que nos puede ofrecer es, siempre, de una realidad preexistente, de la realidad social a la que pertenece el arte mismo. De ahí

que le cueste aceptar otra forma de manifestación estética que la realista. El marxismo tiene una preferencia casi obtusa y miope por la codificación estética propia del realismo, que en la pintura no puede desprenderse del figurativismo ni en literatura de la configuración espacial distintiva y característica, de la identidad del personaje, de la relación lógico-causal de las acciones en el tiempo, aunque dentro de los márgenes que esta codificación establece pueda realizar variaciones sumamente interesantes, que llegan incluso a constituirse en aportes estéticos: los espacios temporales, la focalización interior.

*Lo que interesa fundamentalmente al marxismo, en cuanto al reflejo que pueda presentar el arte, es su **relación** con la sociedad y, muy particularmente, con la sociedad burguesa.* En realidad, se puede observar una cierta dicotomía en el discurso marxista en general: un apresuramiento teórico a la deducción desde sus principios sistemáticos, al pensar el estatuto del arte, y una inteligente y aguda percepción de la obra de los grandes realistas clásicos (Balzac, Goethe, Tolstoi) respecto de la enajenación humana de la sociedad que sus discursos configuran, aunque esta agudeza crítica se pierde y obnubila cuando se enfrenta a discursos que ya no están dominados por la codificación literaria realista, como los de Kafka. Sin embargo, en este preciso momento surge ante nosotros el otro aspecto que, según el marxismo, tiene toda manifestación que corresponde a la supraestructura, el *ideológico*, que muchas veces viene a suplantar a la concepción del arte como *conocimiento*: el arte –como toda manifestación “espiritual”– refleja la realidad social, desde su condicionamiento social, desde su perspectiva que marca y determina su situación en la “lucha de clases”.

### *El arte como ideología*

En su por demás interesante libro *Lenguaje y silencio*, el brillante teórico y crítico literario George Steiner dedica toda una sección,

titulada precisamente “Marxismo y literatura”, a varios aspectos de la estética marxista que conciernen directamente a la literatura. En todos ellos se cierne una extraña sombra que destila un estado de ánimo, producto de la mezcla de la admiración del estudioso honesto y el desconcierto reservado o de rechazo franco muchas veces, ante la ambigüedad –o, mejor, parcialidad ideológica– que ciertos marxistas, desde Lenin, muestran con relación a la literatura, pues va desde el resuelto asombro por las grandes obras, que pertenecen ya a la tradición occidental, hasta la condena de manifestaciones literarias que no caben dentro de sus cánones.

Con la seguridad y franqueza de quien sabe lo que dice y no es movido por ningún sectarismo limitante, Steiner sitúa el problema de la concepción marxista de la literatura enfocada al aspecto ideológico, en detrimento de la intencionalidad estética en dos posturas de los fundadores de este sistema teórico: Engels (cuyas ideas a propósito del valor estético y de la función ideológica se reducen a fragmentos epistolares), amplio defensor de la intencionalidad estética como primer elemento que debe ser considerado en la obra literaria, y Lenin –a decir verdad, el Lenin político y no el Lenin crítico de las obras de Tolstoi, las cuales admiraba, tanto como Engels las de Balzac–. He aquí las propias palabras de Steiner, que nos ubicarán de lleno en la raíz del problema que, como veremos, se origina en el encuentro, muchas veces polémico, de dos perspectivas diferentes:

En los orígenes de la teoría marxista de la literatura hay tres textos celebrados y canónicos. Dos de ellos son citas de cartas de Engels; el tercero se contiene en un corto ensayo de Lenin. En noviembre de 1885, Engels escribió a Mina Kautsky: “Bajo ningún concepto soy contrario a la poesía tendenciosa y programática (*Tendenzpoesie*) en cuanto tal [...] Pero creo que la tesis debe surgir de la situación y la acción mismas, sin que se haga explícita referencia a ella. Y creo también que el autor no debe poner en manos del lector la futura solución histórica de los conflictos sociales que describe.” Al escribir en inglés a Margaret Harkness, a principios de abril de 1888, Engels fue más

preciso: “Estoy muy lejos de ver un error en el hecho de que usted no haya escrito una novela claramente socialista, una *Tendenzroman*, como decimos los alemanes, para gloriarse los puntos de vista políticos y sociales del autor. Mi parecer no es ése en absoluto. Cuantas más opiniones del autor permanezcan ocultas, tanto mejor para la obra de arte.” En virtud de este principio, Engels defiende su preferencia por Shakespeare, en detrimento de Schiller, y de Balzac en detrimento de Zola. El tercer texto [pertenece a Lenin], sin embargo, es del todo diferente. En un ensayo acerca de “la organización del Partido y la literatura de partido”, publicado en *Novaia Jizn*, en noviembre de 1905, escribió Lenin: “La literatura tiene que convertirse en literatura de partido... ¡Abajo los *littérateurs* sin partido! ¡Abajo los superhombres de la literatura! La literatura tiene que convertirse en una parte de la causa general del proletariado, ‘un engranaje y un tornillo’, en el mecanismo socialdemócrata, uno e indivisible, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase trabajadora. *La literatura debe convertirse en parte integrante del trabajo organizado, metódico y unificado del Partido Socialdemócrata*”. (1994: 301-302. Las últimas cursivas nos pertenecen.)

En este párrafo plantea tanto el conflicto interno del pensamiento marxista en relación con la literatura, como el desplazamiento de la consideración teórica a la ponderación de su función ideológica (ésta última presente sutilmente en el propio pensamiento de Engels). A esto debemos añadir que las palabras de Lenin, emitidas antes de la toma del poder por el futuro Partido Comunista, tienen una intención francamente panfletaria, de arenga, muestran su áurea de discurso político en una asamblea popular. La actitud marxista vinculada a la “función social” o al impacto en la sociedad de una obra literaria es una actitud incuestionablemente ideológica,<sup>27</sup> que atiende a un hecho o a un factor enfatizado de la obra literaria, y que, por tanto, subordina su argu-

---

<sup>27</sup> En el sentido de una falsa conciencia y/o “explicación” acrítica perteneciente a una clase o grupo social, fundada en algo “ya dado” como primordial que no es puesto en duda. Volveremos más adelante sobre el problema de la ideología.

mentación a un “estado de cosas” indiscutible: la revolución social. Esta actitud ideológica, si tomamos al marxismo como una unidad doctrinaria, vemos que presenta, como dijimos, un conflicto interno: decidir sobre la pertinente ponderación de la autonomía estética –la obra, como quería Engels, marcada por su valor estético en primer lugar– o subordinarla a otra de mayor importancia y alcance, que decidiría, en definitiva, su suerte: el impacto social en favor de una nueva sociedad. Una vez en el poder, y constituido el Estado soviético, la balanza se inclina, por supuesto, ante la tesis de Lenin, hecha oficial en 1934 por Zhdanov<sup>28</sup> en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. El problema se politiza, pues viene a connotar una postura afín al leninismo o contraria a él, motivada sobre todo por un oportunismo político que no pone en duda la competencia teórica de Lenin acerca de problemas literarios y estéticos; al contrario, la invocación de las teorías leninistas del reflejo y del compromiso político de la obra literaria es el santo y seña de una ortodoxia indiscutible y prepotente. El crítico invoca y menciona a Lenin muchas veces con el único fin de estar “libre de toda sospecha”. Esto se intensifica en el periodo estalinista, uno de los más negros y tristes de la historia. Lo significativo de este periodo es que el “realismo socialista” y la crítica literaria no dan, en los dominios del imperio soviético, indicios indiscutibles de manifestaciones de gran nivel: los formalistas rusos, el propio Bajtin no se mueven, en sus planteamientos más importantes, dentro del ámbito marxista.

---

<sup>28</sup> Steiner no deja ninguna duda sobre la postura de Zhdanov y su responsabilidad: “En sus palabras al Congreso, Zhdanov escogió deliberadamente las palabras de Engels para rechazar su sentido en nombre del leninismo: ‘Nuestra literatura soviética no teme ser acusada de «tendenciosa». En efecto, la literatura soviética es tendenciosa, pues en una época de luchas de clase no hay ni puede haber una literatura que no sea literatura de clase ni tendenciosa o, según se dice, apolítica.’” (1994: 303-304.)

No hay un aporte narrativo que esté a la altura del realismo de Tolstoi, Dostoievski o Chejov. Tendremos que esperar a los últimos años del dominio “leninista” para encontrarnos con el atisbo de una nueva literatura, ya no puritanamente militante: Bykov, Rasputin, Aimatov, que carecieron, sin embargo, de una crítica literaria marxista que estuviera a su altura; pues el crítico marxista ortodoxo se reduce a “dos funciones: ser intérprete del dogma del Partido y determinador de la herejía” (*ibidem*: 305).

Sin embargo, no todo es tan negro, por no decir tan rojo. Steiner piensa que los investigadores que viven geográfica y políticamente distantes de la Unión Soviética, a los que llama “paramarxistas”, dan indicios de preocupaciones teóricas válidas y fecundas. Éstos se encuentran en Alemania (Adorno, Benjamin...) y en Francia (Goldmann y su escuela).

Para Steiner, Goldmann “ofrece un ejemplo más puro y estricto de la crítica dialéctica” (*ibidem*: 309). En este aspecto, la opinión que le merece una de las obras más importantes del teórico francés, *El Dios oculto*, es de gran respeto, libro dedicado a dilucidar el contexto jansenista de Racine.

Si bien nadie puede discutir la importancia *vital*, para la comprensión más completa y cabal de una obra, de sus relaciones, incluso de subordinación, en el ámbito ideológico de la misma respecto a los factores socioeconómicos y las otras series culturales, como la religiosa y la ética, muchas veces querer identificar con la mayor precisión posible estas relaciones puede conducir a una simplificación, a la postre a un “olvido” de lo característico de la obra artística: su *efecto estético*; pues a pesar, o, mejor, contando con esos condicionamientos –propios de toda manifestación de cualquier serie, no sólo la literaria–, la obra literaria debe *desde ella misma* exhibir los indicios que nos lleven a establecer las relaciones y el grado de dependencia, la cual no es unidireccional, como lo demuestran los movimientos sociales ocurridos durante

el desmembramiento del universo socialista soviético y europeo: también va de la supraestructura (de una serie de ella, la religión, por ejemplo; e incluso la ideología nacionalista o consumista) a los “cimientos” socioeconómicos. Y pueden tener tal magnitud y fuerza que removerán, e incluso, cambiarán estos cimientos.

De todos modos, el aporte de los estudios marxistas sobre la literatura está en hacernos ver su interrelación dialéctica con el fundamento socioeconómico y las series culturales de la supraestructura, y el factor ideológico –las más de las veces inconsciente o involuntario– que permea las manifestaciones intelectuales y, en general, “espirituales” menos sospechosas.

Goldmann también advierte que la relación entre la ideología de un autor –determinada por su papel en la sociedad– y el contenido de su obra no obedece a una determinación mecánica. Esto hace problemática la concepción determinista del leninismo, si no abre una brecha insalvable en ella. La historia de la literatura –principalmente del realismo desde sus orígenes a nuestros días– nos da contundentes ejemplos de una ruptura entre la postura ideológica asumida por el autor-persona y el contenido de su obra. Pensemos, en nuestra literatura actual, en el *tacherista* Vargas Llosa y sus novelas *Conversación en La Catedral*, *El paraíso está en la otra esquina*, para citar las que vienen a nuestra memoria. Ahora bien, “si un novelista reaccionario alcanza un realismo mayor que ese otro que se declara explícitamente ‘progresista’, queda en entredicho toda concepción del compromiso ideológico”, como infiere claramente Steiner (*ibidem*: 316).

En todo este punto parece que nosotros también hemos utilizado el término *ideología* no siempre en el mismo sentido: por una parte hemos hablado –aunque sin mayores detalles– de la atención que el marxismo pone en el carácter ideológico de la obra literaria, atención que nos lleva, indudablemente, a descubrir relaciones intelectuales de la obra con motivaciones de un grupo o una clase so-

cial. Aquí no se puede discutir los aportes y la certeza de ciertas investigaciones: la ideología está en todas partes de las manifestaciones socioculturales y de la producción material; incluso hay series cuya dominante es francamente ideológica como las surgidas en torno a la publicidad consumista (*spots* televisivos), radionovelas, telenovelas, etcétera. El problema está cuando el receptor, en una interpretación “marxista”, extiende el imperio de la ideología a *todo* el discurso estético –particularmente literario– y lo ve como el elemento característico y unificador, dominante de la misma intencionalidad estética, y organizadora de su “sentido” o “significación”. En este caso, creemos que el propio marxismo, o, mejor, un cierto tipo de marxismo, cae en una actitud ideológica –y éste es el otro sentido de ideología que usamos en esta parte. Además, debemos incluir la manipulación “política” que introduce en su concepción y valoración de las obras, concibiendo como un valor estético su grado de compromiso con la causa liberadora del ser humano.

Antes de pasar al siguiente punto quizás convenga explicar un poco el concepto de ideología, y volver, gracias a ello, a la relación con la serie literaria estética. Para ello atendamos a dos teóricos marxistas. El primero, Raymond Williams, en uno de los libros para nosotros más esclarecedores sobre la difícil relación entre un sistema tan poderoso de teoría como el marxismo, y la literatura, parte de una precisión que nos parece correcta y, de hecho, la hacemos nuestra:

El concepto de “ideología” no se origina en el marxismo ni en modo alguno está confinado a él.<sup>29</sup> Sin embargo, existe evidentemente un

---

<sup>29</sup> Más adelante, nos ilustra sobre su origen y su utilización no marxista: “El concepto de ‘ideología’ fue acuñado en las postrimerías del siglo XVIII por el filósofo francés Destutt de Tracy. La intención era que configurara un término para la ‘ciencia de las ideas’. Su utilización dependía de una comprensión particular de la naturaleza de las ‘ideas’, que era ampliamente la que manifestaban Locke y la tradición empirista.”

concepto importante en casi todo el pensamiento marxista, especialmente sobre la literatura y las ideas. La dificultad consiste entonces en que debemos distinguir tres versiones habituales del concepto, que aparecen corrientemente en los escritos marxistas. Estas versiones son, claramente: *a*) un sistema de creencias característico de un grupo o clase particular, *b*) un sistema de creencias ilusorias –ideas falsas o falsa conciencia– que puede ser contrastado con el conocimiento verdadero o científico, *c*) el proceso general de la producción de significado e ideas. Dentro de esta variante del marxismo, las acepciones *a*) y *b*) pueden ser efectivamente combinadas. (1980: 71.)

Nosotros en la concepción que dimos de ideología en una nota anterior combinamos *a*) y *b*), y no conferimos su origen sólo a una clase, a la clase dominante, aunque es indudable que la ideología de ésta se impone en casi todos los aparatos de dominio social; pues, el “machismo” como una de las ideologías más perniciosas que impiden la liberación humana y las justas relaciones entre hombres y mujeres no sólo atraviesa “casi” toda la historia de ciertas latitudes culturales, sino que se presenta –bajo revestimientos y manifestaciones variadas– en las diferentes clases sociales, y su dominio no se limita al ético-social, sino que se halla muy presente en algunas religiones y sus ritos correspondientes, y en prácticas de organización social tales como la división del trabajo. El tercer concepto de ideología nos parece el más problemático en cuanto puede confundirse con la “concepción del mundo”, si bien en una concepción que no se remita al marxismo, ni lo tome en cuenta, puede ser usado, y lo es, de manera más coherente para eludir conceptos más particularizados como el de filosofía.

Adolfo Sánchez Vázquez propone distinguir cuatro sentidos de ideología: general, estética, del autor y de la obra. La primera la define del siguiente modo: “La ideología es: *a*) un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que: *b*) responde a intereses, aspiraciones e ideales de una clase social en un contexto social dado, y que *c*) guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones o ideales.” (*Op. cit.*: 82.)

Las otras tres clases de la ideología en realidad no son tales, sino partes de la misma, pues no la contradicen o tienen diferente sentido, sino manifiestan diferentes tipos de integración a esta ideología general: forman parte de ella. Así, la estética es una “región particular dentro de la ideología general; comprende el conjunto de ideas, valores o creencias con respecto al comportamiento estético o artístico de los hombres” (*ibidem.* 83). En este concepto, la ideología goza de un estatuto que es muy difícil, o imposible, ligar a una función cognoscitiva e integradora de nuevos valores relacionados con un nuevo estado de cosas, no sólo en cuanto al desarrollo de la misma manifestación estética (las vanguardias y los aportes de ciertas corrientes del mundo sociocultural), sino del mundo mismo, como es nuestra concepción desarrollada a lo largo de *Literatura y realidad*.<sup>30</sup>

La limitación de este concepto de ideología resalta cuando Sánchez Vázquez define la ideología de la obra de arte:

*La ideología de la obra* [la cuarta clase de ideología, según Sánchez Vázquez] es la ideología tal como se presenta objetivada o formada en la obra, constituyendo su aspecto *significativo o ideológico*. Al examinar las relaciones entre ideología y realismo en las novelas de Balzac, de acuerdo con los juicios de Engels, necesitamos operar con *cierto concepto* de la obra artística o literaria. (*Ibidem.*: 84. Las cursivas nos corresponden.)

Al parecer, según podemos inferir de este párrafo, la ideología constituye el aspecto significativo o semántico, el llamado *contenido* (que es equiparado al ideológico sin más), concepción con la cual no estamos de acuerdo: el contenido se halla constituido por la conformación simbólica del discurso que obedece estrictamente a la intencionalidad estética, es decir, al *efecto estético* que

---

<sup>30</sup> El propio Sánchez Vázquez, cuya teoría comentamos, acepta y apoya la función cognoscitiva del arte, y, por tanto, de la literatura.

quiere producir en el receptor. Que en algunos casos esta conformación semántica del símbolo tenga una función secundaria y subordinada en la obra estética, y sea “ideológica”, eso es otra cosa, y con esto estaríamos de acuerdo. Cuando la función ideológica llega a primar sobre la estética, la obra en cuestión deja de ser una obra artística, para convertirse en un panfleto, en una exposición narrativizada de una ideología. Querer reducir ese “cierto concepto de la obra literaria” a la ideología –según el concepto de “ideología general” que nos ofrece el filósofo, ya citado por nosotros– es sumir la obra estética en una indistinción tan generalizada como peligrosa: la obra estética de vanguardia estaría al mismo nivel que una “novela televisiva”, manipuladora de las “buenas conciencias”. Sin embargo, aun en este difícil problema de la relación entre ideología –siempre en el sentido que tomamos nosotros– y manifestación estética tenemos “casos” en los cuales no son tan nítidos sus límites con su función estética, al menos en el *horizonte* de su producción inicial: la *Divina Comedia* (en literatura) y *El Juicio Final* de Miguel Ángel (en pintura) son dos magnos ejemplos en que la presencia de la ideología católica tomista es un factor indiscutible; sin embargo, no parece interferir mayormente en la recepción estética, pues el lector no los toma en cuenta con su valor original, sino que los resemantiza, gracias a nuevos parámetros de significancia. Lo mismo ocurre en el siglo XX respecto de los filmes de Eisenstein, sobre todo en relación a las dos partes de *Iván el terrible* cuyo vínculo con el estalinismo está fuera de duda, pero lo cual no es tomado en cuenta, al menos como factor determinante, por la recepción estética.

Además, esta concepción de la literatura como ideología, en el sentido dado por Sánchez Vázquez, haría muy problemática su misma concepción, que compartimos casi totalmente –salvo algunas diferencias de índole semiótica– de tomar a la obra como una

...totalidad concreta o sistema de relaciones internas y externas. Esta totalidad puede ser considerada bajo el prisma de diversos aspectos: formal, material y significativo. Cada aspecto involucra forzosamente a los otros, razón por la cual no puede hablarse de la unidad de aspectos, factores o elementos que existieran antes o al margen de la obra, o que –una vez integrados en ella– pudieran concebirse separadamente [...] no cabe hablar de aspectos diversos que se integran en la obra, sino de aspectos que *en* la obra, *en* la totalidad, siendo lo que son, son a la vez indisolublemente los otros. (*Ibidem*: 84.)

Salvo la reserva, que depende de la diferente concepción semiótica que se tenga de la obra o del discurso, de separar lo *formal* de lo *significativo*, por una parte, y, por otra, de separar lo formal de lo material (si entendemos por esto los procedimientos y mecanismos constructivos), excepto este planteamiento suscribimos esta concepción, confiriéndole precisamente a la intención estética del discurso la función unificadora de otros factores, inmanentes o trascendentes en un sistema simbólico.

No queremos pasar adelante sin precisar que la concepción c) de ideología descrita por Williams (“El proceso general de la producción de significados e ideas”) es legítima y muy extendida fuera del marxismo –de hecho fue la originaria–, y no nos referimos a ella en este apartado, sino a la que consideramos más propiamente marxista.

### *El arte como una forma de conocimiento*

Como vimos, la teoría del reflejo suponía dos formas de representar la realidad preexistente: la científica (conceptual) y la artística (imaginativa). Algunos marxistas con una concepción más crítica y dialéctica, sin pertenecer a la actitud que revisa más a fondo sus principios, como son los teóricos que Steiner llama *paramarxistas*, conscientes de la importancia del papel del arte en la constitución del mundo sociocultural, llegan a postulaciones teóricas que compartimos, aunque tengamos que decantar de

ellas ciertas incoherencias o, en algunos casos, imprecisiones que surgen, paradójicamente, del afán de permanecer fieles al *sistema* como una *totalidad* inquebrantable. Estas postulaciones, como las que reproducimos a continuación, de Adolfo Sánchez Vázquez, las creemos sumamente próximas a las nuestras y significan, de algún modo, una especie de rehabilitación del arte del reduccionismo a una ideología entre otras:

Dejemos, pues, que el realismo extienda sus riberas sin que ello signifique excluir ni absorber otros fenómenos artísticos y busquemos un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular —realista, simbólica, abstracta, etcétera— y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que puede dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana. Sólo así escaparemos también, desde un punto de vista marxista, a las limitaciones de una concepción meramente ideológica, sociológica o cognoscitiva. Ciertamente, el arte tiene un contenido ideológico, pero sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad<sup>31</sup> para integrarse en una nueva realidad que es la obra de arte. Es decir, los problemas ideológicos que el artista se plantea tienen que ser resueltos *artísticamente*. *El arte*, a su vez, *puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla creando una nueva realidad, no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos artísticamente*. Olvidar esto —es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento— es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. (1976: 44. Las cursivas del primer enunciado nos corresponden.)

---

<sup>31</sup> Aquí creemos encontrar una incoherencia con su concepción de ideología y sus cuatro divisiones de la misma: al perder su sustancialidad, la ideología deja de ser el elemento o factor decisivo del discurso narrativo-literario, pues se subordina a otra: a la intencionalidad estética que llega incluso a neutralizarla, si no a arrinconarla a un plano realmente insignificante en la “explicación” de la obra, como es el caso de la ideología feudal-católica respecto a *Don Quijote* o de la liberal-burguesa respecto a *Rajo y Negro*.

Como vemos, Sánchez Vázquez no abandona la teoría del reflejo (esto sería ir demasiado lejos para un intelectual marxista), sólo establece su particular calidad en la obra estética: una diferente vía que la científica para penetrar en la esencia de lo real, que tampoco se cuestiona. Aunque estas postulaciones abren una serie de cuestiones para un marxismo cerrado, ortodoxo, creemos que son muestras de una visión aguda del problema estético y de la estrechez de la concepción mecanicista para resolverlo.

Ahora bien, despejado relativamente este escollo de las relaciones con la ideología, volvamos al punto que señala nuestro subtítulo: *el arte como una forma de conocimiento*. En esto, el marxismo realiza también un trabajo de deslinde previo: distinguir el conocimiento científico del artístico, para evitar la duplicación de la función cognoscitiva, sin restar la importancia del aporte estético a nuestro conocimiento del mundo. Por una parte, esta distinción está dada al establecer que la ciencia es un conocimiento *conceptual*, mientras que la estética lo es *imaginativa*. Claro que tanto el origen de esta diferenciación como su valor epistemológico no corresponden propiamente al marxismo, sino tienen hondas raíces hegelianas, que siguiendo la lógica del sistema, subordina todo conocimiento definitivo al conceptual. Si evitamos esta subordinación, resurge el planteamiento del sentido del conocimiento estético –sea “imaginativo” o “creativo”–. Por ello, Sánchez Vázquez, rescatando la postura marxista más apropiada a esta situación del problema, nos plantea lo siguiente:

...si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es mera duplicación –mediante imágenes, parábolas o símbolos– de lo que la ciencia o la filosofía dan ya –mediante conceptos–, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este *objeto específico es el hombre, la vida humana*. (*Ibidem*: 34-35. Las cursivas nos corresponden y ponen en evidencia la herencia racionalista hegeliana: hay una esencia, una “realidad objetiva” independiente del hombre.)

Esta concepción está inspirada en el Marx de los *Manuscritos económicos y filosóficos*, aunque reduce el alcance –para nosotros mucho más rico e importante– de la *humanización* de lo dado en la naturaleza por el hombre: *el hombre humaniza todo lo que encuentra en su contorno o lo que proyecta o lo trasciende para constituir su mundo*. La ciencia misma es una humanización, aunque su perspectiva no sea la relación inmediata e individual, sino la generalidad conceptuable o racionalizable mediante otros medios (la formulación matemática, y en algunos casos, la novela histórica y social, por ejemplo). Como lo postulamos en *Literatura y realidad*, sin ceder a la reproducción que “refleja” un mundo ya dado, el arte, como la ciencia, como la religión, corresponde al esfuerzo *humano por darse un mundo, construir un mundo*. El arte instaura un mundo posible, en relación directa, íntima y explícita con el receptor: una obra estética, una novela compromete *mi* actitud receptiva, de manera íntima: me engancha, podríamos decir, a una *complicidad existencial* en la *praxis* de su realización, más que ningún otro discurso, aunque esto no me lleve a *acciones* que manifiesten en series éticas o políticas esta *praxis*: ella se sustenta por sí misma en cuanto *praxis* estética. Lo que no quiere decir que no tenga repercusiones en nuestras posteriores realizaciones estéticas y se relacione con otras series culturales, por ejemplo, la ritual, para prestarle algunas de sus características –el ritmo, la simetría, etcétera– como “adornos” en sus manifestaciones: la función estética se presenta en casi todos los discursos y manifestaciones humanas, aunque en el arte, en la obra artística, es la dominante y la que conduce y subordina a ella todo otro elemento, como el figurativo, que está en función estética en un cuadro y no como “reflejo” de una realidad cuya existencia o no existencia previa a la manifestación estética no es significativa en cuanto al afecto estético se trata, sino pudiera ser un complemento de inteligibilidad en el proceso de su *explicación* e, incluso, de su *interpretación*.

Sánchez Vázquez, un pensador honesto, abierto y de amplísima cultura, como pocos, no puede abandonar, en definitiva, el lastre “marxista” de pensar la realidad sociocultural como un *sistema unificado*, donde todo encuentra su manifestación y explicación *gracias al factor constituyente de la ideología dominante*, la cual a su vez responde a la estructura del modo de producción. Un mundo en el cual la relación dialéctica integradora no esté encomendada a una relación entre una base y una parte que es expresión forzosa de ella, *unificada por la ideología*; un mundo de relaciones multipolares y de verdadera integración en una situación de equilibrio, siempre precario, que no sea forzosamente de un rompecabezas donde todas las piezas encuentren su acomodo estático, sino de elementos que se subordinen o que dominen de acuerdo con la dinámica de la intencionalidad de cada serie sociocultural, en la cual tanto la base económica como la ideología de una clase dominante juegan un papel importante, pero muchas veces no decisivo ni determinante, y donde se hace difícil, incluso imposible, descubrirlas como partes integrantes de manifestaciones discursivas particulares, aunque en otras suelen estar a flor de piel. Además, en este mundo dinámico ambos elementos pueden ser determinados, en su constitución y manifestación particular por otros, por ejemplo, el artístico, el religioso, el científico.

Para terminar esta atención a la postura marxista, queremos señalar –aprovechando las ideas de Steiner– sus aportes a los estudios literarios que deben al menos ser considerados por todos los críticos interesados en un abordaje más competente y ponderado de la obra literaria:

1. *El concepto de disociación entre el autor y la obra*: el autor-persona de una obra no siempre transmite en ella su concepción personal. Incluso puede darse el caso de que el autor-persona

no logre captar la significación objetiva de sus propias obras, ni el alcance conceptual de las mismas.

2. *La distinción*, importante para la historia literaria y la crítica que se enfrente a las obras de codificación realista, que, desde Engels, hizo *entre realismo y naturalismo*: “En el naturalismo hay acumulación; en el realismo, aquello que Henry James llamó ‘economía sucinta’ de la forma orgánica.” (Steiner, 1994: 321.)
3. *La conciencia social de la obra*, pues el marxismo agudizó el sentido crítico del tiempo y el espacio que constituyen el contexto de la obra. Si tenemos en cuenta que la sustancia de la expresión y del contenido no son estéticas, sino que pertenecen a elementos sociales: la lengua y la “realidad del sentido común”, una de las tareas de la crítica –si bien no la única ni la más importante– está en desentrañar la *re-formulación* que el discurso estético hace de esos factores sociales, y la relación que a través de ellos puede establecerse con otras series culturales. Por último, el *aporte* de la *re-formulación estética* en la creación del mundo sociocultural, que corresponde a la “carga” cognoscitiva que todo discurso literario estético auténtico ofrece al mundo.

Terminaremos la referencia al marxismo actual examinando un texto de Sánchez Vázquez que corresponde a su último libro, *A tiempo y destiempo*, una suerte de miscelánea representativa del pensamiento de este filósofo mexicano, que nos exhibe las virtudes y limitaciones del discurso marxista que, como el católico de las esferas “oficiales”, no logra desprenderse de los denominados lastres que les impiden responder con solvencia a los paradigmas de nuestros tiempos, y ofrecen la impresión de hablar un lenguaje que hace esfuerzos por decir algo nuevo con conceptos viejos, al menos los que consideran sus fundamentales, que en el fondo no son otra cosa que viejas e infecundas ideologías.

En el ensayo “Modernidad, vanguardia y posmodernismo”, del libro mencionado, caracteriza la estética moderna (la surgida en el Renacimiento y fundamentada de manera sistemática en el Iluminismo) con los siguientes conceptos:

El nacimiento y consolidación de la estética como disciplina filosófica, sistemática y autónoma es inseparable del proceso de formación y afianzamiento de la modernidad. Aunque las reflexiones sobre lo bello y el arte se remontan a la antigüedad griega y salen al paso, otra vez, a la largo de la historia de la filosofía, la estética se funda cuando el arte como actividad práctica humana y la belleza como valor se distinguen de otras actividades y otros valores. Y se funda, asimismo, cuando el saber acerca de su objeto se autonomiza respecto de otros saberes [...] *Pero semejante liberación y confianza sólo se dan en las condiciones históricas, sociales y culturales de la modernidad.* (2003: 190. Las cursivas nos corresponden.)

Las palabras resaltadas por nosotros fundarán la incapacidad de apertura a lo que rebase la modernidad: como el marxismo es un sistema racionalista, propio de la metafísica moderna, Sánchez Vázquez puede caracterizar el cimiento de la teoría y práctica de la estética moderna en ciertas ideas o, mejor, postulados propios de la metafísica moderna: 1. Diferencia y autonomía, 2. dinamismo y cambio, 3. Racionalismo, 4. Progresismo, 5. Universalismo, y 6. Proyecto de emancipación. En algunos de ellos –menos en el 2– el filósofo ve su ambigüedad, e incluso, el giro pernicioso que llegan a tomar para el destino de la humanidad.

Con esta actitud se presenta la otra cara del filósofo que ha resuelto sus conflictos en aras de una concepción propiamente dialéctica:

La modernidad, que Marx identifica con el capitalismo, se pone de relieve en el irresistible desarrollo de las fuerzas productivas –de la ciencia y la técnica correspondientes–, así como en este “deshacerse en el aire” de lo que parecía más estable y sagrado. Ciertamente, el estallido del inmovilismo tradicional exige un proceso de seculariza-

ción o disolución de los principios trascendentes que lo legitiman. (*Ibidem*: 192.)

No hay aquí ninguna mención al eurocentrismo, que llevó también a Marx a postular leyes “universales” (después de todo Marx es europeo y responde a una tradición europea del pensamiento racionalista), que en realidad eran propias del modo de producción y de la realidad sociocultural de Europa Central, que no se desvanecen tan fácilmente en el aire, al soplo de la razón y el cambio “progresista”: existen atavismos, propios de la religión, de concepciones míticas e ideológicas, más fuertes que el dinamismo y el cambio que la razón quisiera imponer en todos los componentes de un mundo complejo. Quizás la suerte de los regímenes del llamado “socialismo real” (más sujetas a las concepciones metafísicas del racionalismo moderno de lo que se pudiera creer) sería otra; y con ella la de la situación de la hegemonía del neofascismo que luego pretende implantarse desde el Imperialismo norteamericano actual.

### **El arte y lo bello**

Volvamos a nuestra intención central: realizar una investigación teórica sobre lo que constituye al discurso narrativo-literario como un discurso estético, es decir, en términos que hicieron tradición en *discurso artístico*. Este planteamiento, enunciado de la última forma, se ubica en una tradición del desarrollo de la civilización occidental que, en el transcurso de su largo y laborioso peregrinar intelectual, acuñó, poco a poco, el concepto de arte como característico –en este caso en función adjetival– de unas obras especiales, realizadas deliberada e intencionalmente por el hombre (una obra artística) y/o como un *hacer* también distinto y característico del hombre: el arte frente a la ciencia, frente a la filosofía, a la religión, etcétera; y sobre todo frente a ciertas

actividades, también manuales, como las artesanías. Todos sabemos que no siempre fue así:

El llamado arte clásico que tenemos a la vista es una producción de obras que, en sí mismas, no eran primariamente entendidas como arte sino como configuraciones que se encontraban en sus respectivos ámbitos, religioso o secular, de la vida, como una ornamentación del modo de vida propio y de los actos consiguientes: el culto, la representación del poderoso y cosas semejantes. Pero desde el momento en que el concepto de “arte” adoptó el tono que para nosotros le es propio y la obra de arte empezó a existir totalmente por sí misma, desprendida de toda relación con la vida, convirtiéndose el arte en arte, es decir, en *musée imaginaire* en el sentido de Malraux, desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte, comenzó la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que el arte se ha liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición, volviéndose discutible en ambos lados: ¿es esto todavía arte? ¿De verdad que eso pretende ser arte? ¿Qué se oculta en esta paradoja? ¿Acaso el arte ha sido siempre arte y nada más que arte? (Gadamer, 1998: 59-60.)

Las últimas grandes preguntas que plantea el filósofo alemán tomando en cuenta la actividad artística que, desde fines del XIX más o menos, ha venido a sacudir y renovar por completo no sólo lo que se pueda entender por función estética explícita, es decir, artística, sino sus grandes “valores axiológicos” o, hablando francamente, categorías tipificadoras de sus productos (la belleza y afines), surgen también cuando uno se toma el trabajo de realizar un estudio diacrónico sobre este terreno, como lo hace Wladyslaw Tatarkiewicz, en su erudito libro *Historia de seis ideas*, pues ese recorrido nos enseña, en primer lugar, que el hombre siempre en cuanto *hombre* ha ejercido esta función estética, aun sin saber que se trataba de una acción con nombre específico, distinta y distintiva de su ser hombre:

*El arte existe no sólo allí donde se encuentra su nombre, donde se ha desarrollado su concepto y donde ya existe una teoría establecida. Es-*

tas formas no estaban presentes en las cuevas de Lascaux; sin embargo, allí se crearon obras de arte. Incluso allí donde el concepto y la institución del arte tengan que morir obedeciendo a ciertos preceptos vanguardistas podemos suponer aún que la gente seguirá cantando e imaginándose figuras de madera, imitando lo que ven, construyendo formas y dando una expresión simbólica a sus sentimientos. (1997: 78. Las cursivas son nuestras.)

Pues si durante periodos larguísimos de su historia, todavía no registrada como tal porque carecía de la escritura para hacerlo mediante el discurso historiográfico, el hombre realizó obras de arte, unas veces para soportar, adornar en el sentido más profundo de este término, otros discursos: el mítico, el religioso, el ritual (político, o simplemente social), otras, como actividades autónomas: los cuentos maravillosos orales, la pintura y la escultura meramente “representativas”,<sup>32</sup> la danza no ritual..., si durante esos periodos nebulosos para nosotros, el hombre ya hacía arte sin saber que lo hacía de una manera distintiva, como lo hace a partir de que concibe su tarea y su obra como dignos de un ejercicio particular, de un esfuerzo justificante en sí mismo, el llegar a esta concepción llevó, en su forma nítida y clara de nuestros días, muchos milenios. Aún en una época ya relativamente cercana, pues las culturas que ejercitan permiten e incluso apoyan su realización, el arte, los griegos y los latinos entienden a éste como el ejercicio de una destreza o habilidad propias para producir cosas, y distinguen las diversas artes con relación a los objetos y la clase de destreza que se precisa para realizarlos:

---

<sup>32</sup> Es decir, no subordinadas ni a la religión ni a la ideología del poder político-religioso: la obra escultórica *El escribano* en el arte egipcio; las obras de danzarinas y las “representaciones” eróticas del hindú; *El niño sacándose una espina*, *La niña y la serpiente*, en la latina, etcétera.

La expresión “arte” se deriva del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego *technē*. Sin embargo, *technē* y *ars* no tenían en gran medida el mismo significado del que hoy día tiene “arte” [...] *technē*, en Grecia, *ars* en Roma y en la Edad Media, incluso en una época tan tardía como los comienzos de la época moderna, en la época del Renacimiento, significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el almacén de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar un audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas, sin preceptos: el arte del arquitecto tiene sus reglas, diferentes de las del escultor, del alfarero, del geómetra y del general. De este modo, el concepto de regla se incorporó al concepto de arte, a su definición. (*Ibidem*: 39.)

La destreza se vincula, como vimos, al manejo o aplicación de reglas, y como éstas no eran explícitamente captadas en la poesía, por mucho tiempo a ésta no se le consideraba un arte,<sup>33</sup> sino producto de un arrebato muy parecido al místico, la inspiración sú-

---

<sup>33</sup> La regla es dada por la razón. Por ello, el rechazo de la poesía en *La República*, gobernada por los filósofos, sacerdotes de la razón, es comprensible dentro del sistema platónico e incluso dentro de la concepción griega de *logos* regido por la razón. De ahí, la pertinente aclaración de María Zambrano en este respecto: “El *logos* –palabra y razón– se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que hombre; alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua; alguien le tiraniza. En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la sombra del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, le extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es, realmente, el infierno.” (1996: 33.)

bita. También por ello impresionó más la vinculación de las luego llamadas “bellas artes” con las artesanías, por eso no las dividieron sino que, en lugar de ello, llegaron a denominar a las primeras *liberales*, pero no con relación al liberalismo posterior, sino en cuanto “liberadas”, y a las segundas, *vulgares*, que en la Edad Media pasan a ser “artes mecánicas”. Sólo en nuestra época, en la concepción tradicional, se hereda la concepción del arte como producción de la belleza, y que en esta producción “imita” a la realidad (en las artes pictóricas a la naturaleza). La imitación, en su forma más elaborada y sutil, es la *mimesis*, que fue estudiada por nosotros en *Literatura y realidad*. La forma rústica de esta concepción encuentra su último reducto en la tristemente famosa teoría que concibe al arte como “reflejo de la realidad”. Como ya atendimos suficientemente a esta concepción –tanto en nuestro libro mencionado como en los anteriores párrafos– nos centraremos, en el presente estudio, en la que piensa que el arte es una representación de la belleza. Pero antes queremos dejar claro que la noción misma de arte no es para nosotros un concepto claro y distinto, sino una noción *abierta*:

Esta opinión surgió como un caso especial de la observación general que se hizo respecto a que existen algunos términos de uso común que se resisten a ser definidos con cualquier grado de exactitud. Según la naturaleza de estos términos, su denotación en cualquier caso tiende hacia una extensa área, según sea el contexto en el que se utilicen. Los variados objetos que se supone que “denotan” no tienen, de hecho, ningún rasgo común. Wittgenstein, que fue el primero en pensar esto seriamente, dijo que los objetos denotados poseen, a lo sumo, un “parecido de familia”. A esta categoría de conceptos se la denominaba como “abierta”. En poco tiempo, todos los conceptos básicos de la estética como, por ejemplo, la belleza, la experiencia estética y el arte, se relegaron a esta categoría. La opinión de que el arte es un concepto abierto se propuso, entre otros, por el esteta americano M. Weitz (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1957). “Es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no

simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica”. Es algo implícito a la creatividad del arte que “los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes: por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse nunca de antemano”. Por consiguiente, el “supuesto básico de que el arte pueda ser tema de cualquier definición realista o verdadera es falso de antemano”. (Tatarkiewicz, 1997: 62.)

Ahora volvamos al otro problema dejado pendiente, el de la belleza. Ya vimos que la belleza no siempre se adjudica al arte como su característica nuclear, sino que los filósofos idealistas y racionalistas, y los teólogos deudores de éstos, ven en la belleza –como en la verdad, en el bien, en la unidad– una de las categorías metafísicas del ser o de la Idea (en el caso de los teólogos: de Dios). La belleza artística es un desprendimiento de este concepto; por lo tanto, no es exclusivo de la obra de arte que la corresponda desde sus comienzos. La definición que manifiesta a la belleza como rasgo distintivo del arte parece ser un poco tardía y, en definitiva, la heredamos del siglo XVIII. Aunque aclararemos que la conexión que existe entre arte y belleza viene desde Platón, se repite en el curso de la historia con matices diferentes: todos ellos, desde sus inicios, no conciben lo bello como un rasgo distintivo del arte o, mejor, de la obra de arte. Incluso Kant, en el siglo XVIII, hereda la concepción del fundador de la estética, Baumgarten, que concibe la belleza sensorial como la más típica, en confrontación con la cual debe desprender el concepto estético de la obra artística establecido por Batteaux.<sup>34</sup> Ahora bien, en todo este aparente desarrollo de un concepto, lo que se descubre, si se examina con mayor atención, es que en cada periodo o en cada una de las

---

<sup>34</sup> Incluso el término *estética* que, en cuanto primera etapa de la vida, propuesto por Kierkegaard, se refiere al hombre dedicado al goce de los sentidos, cuyo prototipo el pensador danés encuentra en Don Juan.

elucubraciones sobre la belleza nos encontramos ante una noción sumamente ambigua:

Pero la belleza es una noción ambigua. En su sentido más amplio, la palabra puede significar cualquier cosa que agrade; no es tanto un concepto, sino un cierto tipo de exclamación, un signo de aprobación. En un sentido más restringido, se entiende muy a menudo como el significado de un cierto tipo de equilibrio, claridad y armonía de formas. *Pulchrum est quid commensuratum est* (lo bello es armónico), escribía Cardano en el siglo XVI. Esto está muy bien siempre que nos refiramos al reino del arte clásico, pero se duda que un sentido tan restringido de la belleza tenga algún significado cuando se hace referencia al arte gótico, al barroco o a gran parte del arte del siglo XX. No tiene en cuenta la lucha gótica por lo sublime, o la riqueza del barroco, y se opone verdaderamente a ellos. Por tanto, no puede servir para definir todo tipo de arte. El hecho de que la definición sobreviviera tanto tiempo parece que se debió en gran parte a este significado dual de la belleza; tanto el significado que era más extenso como el más especializado podía evocarse en su ayuda según las circunstancias. Pero el resultado fue que la definición era demasiado amplia o demasiado restringida. (*Ibidem*: 56-57.)<sup>35</sup>

Esto desde una preocupación lógica, como la que mueve al autor citado. La cuestión, sin embargo, para nosotros obliga a una actitud más radical si tenemos en cuenta la *praxis* discursiva misma de los

---

<sup>35</sup> En cuanto al origen del término, Tatarkiewicz nos ilustra con claridad: “Lo que en castellano moderno se denomina *bello*, los griegos lo denominaron *kalon* y los romanos *pulchrum*. La palabra latina siguió utilizándose durante toda la época antigua y medieval, desapareciendo, sin embargo, con el Renacimiento, que la substituyó por una nueva palabra, *bellum*. El desarrollo de este nuevo término fue bastante peculiar: originándose en *bonum*, vía el diminutivo *bonellum* fue abreviado a *bellum*. En un principio, la palabra se aplicó sólo a mujeres y niños; más tarde designó todo tipo de belleza, eliminando totalmente la palabra anterior *pulchrum*. Ninguna lengua moderna ha adoptado una palabra que se derive de *pulchrum* [para el concepto de bello], aunque muchas hayan adoptado la palabra *bellum* de un modo u otro: los italianos y los españoles, *bello*; los franceses, *beau*; los ingleses, *beautiful*.” (*Ibidem*: 153.)

últimos tiempos, a partir de fines del siglo XIX y, sobre todo, las nuevas propuestas ofrecidas por los mismos factores de la producción discursiva (autor implícito, lector implícito y sistema) que obligan a una recepción e interpretación totalmente nuevas. Discursos tales como *La metamorfosis*, *Ulysses* (sobre todo el último capítulo), *Malone meurt*, *Sobre héroes y tumbas* (sobre todo el capítulo “Informe sobre ciegos”) y tantos otros, no pueden ser tomados en el mismo sentido estético que los realistas y clásicos. Obligan a suspender el juicio común que las redujera a un valor que no quiere decir nada respecto a ellas. Es como si en pintura afirmara que *El grito*, *Guernica* o el *Autorretrato* de Tamayo son “bellos” y que su contemplación produce un *placer estético*, un *goce*, como ocurre con la admiración que nos ocasiona un paisaje o una mariposa.

Quizás convenga dar un paso atrás y dilucidar primero el desgaste mismo del concepto de belleza o lo bello en la tradición occidental para regresar a precisar nuestra propuesta con respecto a este “valor” estético, a su pertinencia o impertinencia de persistir en utilización teórica.

Se puede decir que la teoría general que se formuló en la época clásica de la filosofía y en gran parte del mundo antiguo consiste en definirla como la proposición de las partes, en la proporción y ordenamiento de las partes y en sus interrelaciones. Esta teoría, ciertos estudiosos como Tatarkiewicz, de quien tomamos toda esta parte informativa, la llaman la *Gran Teoría* de la estética europea:

Han existido pocas teorías en cualquier rama de la cultura europea que se han mantenido durante tanto tiempo o que hayan merecido un reconocimiento tan grande, y son pocas las que comprenden los diversos fenómenos de la belleza de un modo tan comprensivo. La Gran Teoría se inició con los pitagóricos, pero sólo en su versión más limitada [la que afirmaba que la belleza ha de encontrarse sólo en aquellos objetos cuyas partes mantengan relación entre sí como los números pequeños: uno-a-uno, uno-a-dos, dos-a-tres, etcétera] Se basaba en la observación de la armonía de los sonidos; las cuerdas producen

sonidos armónicos si sus longitudes mantienen la relación de los números simples. Esta idea surgió rápidamente de un modo parecido en las artes visuales. Las palabras *armonía* y *simetría* estaban estrechamente relacionadas con la aplicación de la teoría a ámbitos del oído y la vista respectivamente. Que pasara del primer ámbito al segundo, o que se desarrollara independientemente en éste último, es algo que no es seguro; lo seguro es que durante el periodo clásico en Grecia, dominó en ambos. (*Ibidem*: 157.)

En sus modificaciones trató de presentarse con el mayor “objetivismo” posible y abarcar a “todas” las manifestaciones artísticas, aunque es fácilmente identificable, como lo fue de hecho, con el arte llamado clásico –con ciertas manifestaciones privilegiadas de este arte–. Pues si se mantiene incólume casi hasta el siglo XVIII es porque, según creemos, la verdadera historia del arte de Grecia y Roma, como la de la Edad Media, sobre todo la de la llamada Baja Edad Media, está por escribirse, pues la “selección” que se hace bajo la ideología del ideal metafísico de lo bello deja a un lado las composiciones poéticas y narrativas que ya ejercitan formas de manifestación que no quieren precisamente guardar las proporciones en el ordenamiento de las partes e interrelaciones. *Gargantúa y Pantagruel*, *La Celestina* y el arte juglaresco nos ofrecen ejemplos de su poca o ninguna solemnidad clásica.

Sin embargo, ya en el siglo XVIII podemos decir que se presenta la primera crisis conceptual del concepto de belleza con la inevitable presencia del barroco y el arte romántico; crisis que es reforzada, en una segunda acometida contra el clasicismo, o, mejor, contra el ideal de una belleza con las prácticas estéticas de los creadores mismos en pintura (expresionistas, cubistas, abstractos, etcétera), música (la música atonal) y la narrativa que ya hemos mencionado y abordaremos en el próximo capítulo.

Gracias a la *praxis* estética misma, la teoría del arte como actividad que produce el *objeto bello* deja de ser pertinente, a pesar del esfuerzo kantiano, cuya limitación teórica vimos arriba. En

esta crisis juegan un papel importante, fuera de la presencia de las manifestaciones artísticas ya mencionadas, ciertos pensadores ingleses como Addison, Hutcheson, Hume, Home:

La belleza, decían estos escritores, no consistía en ningún tipo especial de proporción o disposición de sus partes –como demostraba la experiencia cotidiana–. Los románticos llegaron incluso más lejos, afirmando que la belleza consiste realmente en la ausencia de regularidad, en la vitalidad, lo pintoresco y la plenitud, así como en la expresión de las emociones, que tienen poco que ver con la proporción. Las actitudes que se tenían hacia la belleza no cambiaron tanto sino que se invirtieron; la Gran Teoría parecía estar ahora peleada con el arte y la experiencia. (*Ibidem*: 170.)

El recurso a divisiones y contraposiciones que, de alguna manera, reafirmaría la primacía de la belleza: sus graduaciones de *lo bonito*, *lo bello*, *lo sublime*; así como aceptar que *lo feo*, *lo grotesco*, llegan a ser categorías estéticas, no lleva a nada, mucho menos la consideración de un creador prodigioso, *el genio*, como el factor decisivo para la presencia de lo bello o sublime en el arte. Este factor es demasiado *ad hoc*, demasiado *excepcional*, y plantea muchos más problemas sin solución teórica coherente que los que trata de resolver. Además, la nueva situación que se presenta desde la influencia de la lingüística en la crítica y teoría literaria a partir de los formalistas rusos, el Círculo Lingüístico de Praga, el *New Criticism*, el estructuralismo y los planteamientos de la hermenéutica, nos permite postular que, sin dar un nombre que cargue con el peso conceptual racionalista, podemos hablar de un *efecto estético* que se produce en la *praxis* discursiva de ciertas manifestaciones que no se reduce a su carga conceptual, a su referencialidad al mundo preexistente o a efectos psicológicos: emociones, placeres o pasiones (tan circunstanciales y tan sujetas a condicionamientos personales que no pueden ser dignos de una atención teórica en este respecto, es decir, en cuanto a la producción estética se refiere) y que no se confunden tampoco con la

función religiosa o mítica de ciertos símbolos transmitidos por discursos narrativos: los discursos estéticos no pretenden ponernos en contacto o transportarnos a situaciones trascendentales con una alteridad fuera de este mundo.

Este *efecto estético*, si bien es inconcebible sin la captación (de ahí la importancia de la *intuición*, como veremos en los dos próximos capítulos) por medio de los sentidos (la vista o el oído en la narración literaria), no se reduce al instante de su percepción sensorial, como es el caso del impacto de un paisaje, de la belleza de una flor, de un trino de pájaros en el bosque, del paso apoteósico de una mujer bella.<sup>36</sup> La índole misma del discurso (sostenido por una articulación del sentido de elementos por mínimos que éstos sean), así como su comprensión a la que obliga su propia dinámica (esto será abordado en el capítulo 4) nos lleva a superar el sensualismo. La constitución semiótica a la que responde el discurso estético, en la cual la *forma de la expresión* (que en parte nos viene por los sentidos) se halla indisolublemente unida a la *forma del contenido*,<sup>37</sup> que hace de cada discurso un sistema

---

<sup>36</sup> Dentro de nuestros códigos socioculturales, por supuesto. (No queremos dejar la oportunidad de notar –como veremos a partir del capítulo II– que el “objeto” estético produce en nosotros una cierta fruición que nos “engancha” a contemplarlo (cuando se trata de un cuadro) o a seguir su lectura (en los discursos literarios); precisamente, considerar los “mecanismos” y “artificios” propios de su manifestación discursiva es la tarea que desarrollaremos en el capítulo III.

<sup>37</sup> Aunque esta unión de los dos planos es también inseparable en el discurso de la lengua común, como en todo otro tipo de lenguaje (ya lo dijimos, pero conviene repetirlo: en el discurso artístico el *cómo* –forma de la expresión– es el *qué* –forma del contenido–), podemos decir que en el discurso estético la fusión obedece a la intencionalidad de producir el efecto y no solamente a la de comunicar, pues una versión de una charla cotidiana no la traiciona totalmente (así como la de un reportaje, entre otro tipo de discursos), pero en el discurso estético esto es imposible: la versión es posible “fuera” del discurso estético: en la crítica o en la interpretación hermenéutica, previa suspensión de su funcionalidad estética.

particular, *único*, que podrá ser reproducido con ciertas variantes –lecturas, en nuestro lenguaje común–, que pueden ser realizados una y otra vez: en cada oportunidad, en cada lectura, se ins-taura nuevamente “el mismo discurso” pero *distinto*, al actuali-zar una comprensión diferente, *otra* interpretación de su símbolo; tanto más diferente si la lectura es realizada desde pers-pectivas de actualización que involucren la entrada en juego de valores diferentes, que el discurso *soporta* como su actualización *real y única* cada vez. *Un discurso realmente estético no se agota en la recepción sensorial instantánea ni en una inteligibilidad mental: la comprensión es apenas el paso de ingreso a otra lectu-ra, más rica, más comprometedora de nuestro destino y de nues-tro mundo.* Incluso, la “explicación” que me pueda ofrecer una ciencia formal de su articulación discursiva, como la lingüística o la semiótica, apenas es una especie de “preparación” (controlada y metódica) para reiniciar el intento de una nueva y más rica intuición estética que sostenga mi comprensión profunda, no defi-nitiva del discurso estético. ¿Cuántas veces puede uno leer –ac-tualizar *estéticamente*– una novela como *62 Modelo para armar*? ¿Habrà una lectura definitiva y definitoria de *El astillero*? ¿Qué interpretación podrá dar cuenta de todo lo que es *Pedro Páramo* o *La muerte de Artemio Cruz* o *La guerra del fin del mundo*?

## II. FENOMENOLOGÍA DEL DISCURSO NARRATIVO-LITERARIO

Desde Platón, la filosofía mantiene un desgarré, que pretende resolver u ocultar recurriendo a elucubraciones sagaces, veladas muchas veces por una erudición siempre sospechosa: por una parte, la aceptación y “el apego a nuestras percepciones sensibles”, evanescentes; y, por otra, la adhesión a la garantía de una estabilidad confiable que se esconde tras ellas y las “explica” ante las exigencias de nuestra razón, *fente del verdadero saber*, pues “no concedemos la categoría de tal saber a ninguna noción sensorial, aunque las experiencias sensitivas sean fundamentalmente verdaderos conocimientos de lo singular; pero de ninguna cosa nos dicen el porqué, como, por ejemplo, por qué es caliente el fuego; antes nos dicen tan sólo que es caliente” (Aristóteles, 1964: 912). La condición humana cognoscitiva se halla escindida entre lo que ahora llamamos el fenómeno (producto de la percepción sensorial-corporal) y la *idea* o *concepto*. Esta actitud domina incluso a la teología tomista, cuya fuente no sólo de inspiración sino de indagación de la verdad parece ser sobre todo el pensamiento del Estagirita y no el evangélico, pues uno de sus seguidores, Étienne Gilson, en la primera mitad del siglo XX, dedica uno de sus estudios al problema metafísico: *El ser y la esencia*. Por ello, la filosofía que no piensa transgredir los linderos de la razón implantada desde los filósofos griegos, principalmente desde Parménides, tomará como una tarea obligatoria de su teoría el deslinde entre el ser y la esencia.

En todos estos trabajos elucubrativos resuenan también las palabras, que vienen a sumarse a las del Estagirita en el fondo,

del gran constructor del sistema metafísico moderno, Hegel: “por existir la filosofía, esencialmente, en el elemento de lo universal, que lleva dentro de sí lo particular, suscita más que otra ciencia cualquiera la apariencia de que en el fin o en los resultados últimos *se expresa la cosa misma*, e incluso se expresa en su esencia perfecta, frente a lo cual el desarrollo parece representar, propiamente, lo no esencial” (1966: 7). En este capítulo queremos rescatar –sumándonos a los esfuerzos de Heidegger, Sartre, Levinas y Merleau-Ponty, aunque con la intención explicitada en nuestra Introducción– *la potencialidad explicativa de la descripción fenomenológica*, propuesta por Husserl respecto de nuestro interés teórico presente: la fundamentación de una estética del discurso narrativo-literario, rescatando los esfuerzos teóricos que parten de la utilización del método y de las propuestas a él inherentes cuando, a principios del siglo XX, se funda la fenomenología.

## **La fenomenología y su doble carácter**

### *El fenómeno*

José Gaos, en la concisa introducción a las *Meditaciones cartesianas*, titulada “Historia y significado”, aclara que en *Ideas...* Husserl pone en relieve que la fenomenología es:

*...la ciencia eidética descriptiva o ciencia descriptiva de las esencias de los fenómenos puros, o de los fenómenos de la conciencia pura, o simplemente de la esencia de la conciencia pura.*<sup>1</sup> En esta definición aparecen bien coordinadas como igualmente importantes las dos par-

---

<sup>1</sup> Gaos designa como equivalentes conceptos que precisamente marcarán la divergencia interpretativa: *la esencia de los fenómenos puros* y *la esencia de la conciencia pura*. También el propio Husserl presenta la radical ambigüedad que escindiré su pensamiento entre una superación del idealismo y un idealismo radical.

tes que hay en la fenomenología de Husserl y del distinto conocimiento de las cuales depende el cabal (*sic*) [entendimiento] de la fenomenología en su evolución a través de la obra de Husserl mismo, de su difusión y proliferación en la filosofía contemporánea y de su significación histórica y filosófica total: *la ciencia descriptiva de esencias o de una esencia, la ciencia eidética descriptiva y el objeto de esta ciencia, la conciencia pura en conjunto y los fenómenos integrantes de esta conciencia en detalle.* (1996: 18-19. Las cursivas nos pertenecen.)

De esta forma, la consigna tan difundida por Husserl: “¡a las cosas mismas!” presenta dos fases o al menos dos “instancias” cuya complementariedad se hace difícil de realizar, aunque también en ambas lo que es esa “cosa misma” parece muy problemática, al menos en el horizonte de la filosofía europea, dentro de cuya tradición se inserta forzosa y voluntariamente Husserl, quien pretende radicalizar la reflexión cartesiana para una renovación de la filosofía, y, de este modo, ofrecer los fundamentos seguros de una filosofía como *ciencia pura*.

En los márgenes de nuestro interés teórico actual, nos interesan algunos de sus conceptos fundamentales, tanto metodológicos como teóricos, para ver su utilidad respecto de una concepción de la estética literaria, tal como nosotros la concebimos. Creemos que la aclaración de Gaos acerca del remate *esencialista* en un sentido idealista nos permite organizar un poco el examen de estos conceptos fenomenológicos –marcados por su atención preferente– a los dos “objetos” de su estudio, en cuyo desarrollo –y explicitamos de una vez nuestra concepción del “sistema” husserliano– se hará presente el carácter doble que pueden tener sus postulados: el de un método descriptivo riguroso del cual hicieron uso, si bien imponiéndole algunas modificaciones, varios filósofos e investigadores de otras disciplinas (antropólogos, sociólogos, teólogos, etcétera), y el de una fuerte *dirección* idealista; estas dos caras de la fenomenología husserliana corresponderían a: 1) *la concepción de esencia* y los conceptos que ella suscita en la teoría

fenomenológica respecto de su aprehensión, su método postulado para ello –precisamente, el fenomenológico– y, muy particularmente, la *epoché* o “puesta entre paréntesis”, que le llevará a la reducción *eidética* (de las esencias). Para este aspecto tendremos que referirnos inicialmente a las *Investigaciones lógicas I y II*, y a las *Ideas... y 2) la concepción de la evidencia apodíctica* y el *ego trascendental*, planteado como un punto de partida fundamental en *Meditaciones cartesianas*, que se presentan por el propio Husserl en el horizonte de las resonancias del *cogito*.

Ahora bien, de una manera mucho más decisiva y clara que Gaos, Merleau-Ponty, al tomar la fenomenología de Husserl como el punto de partida para un desarrollo ejemplar de la filosofía, cosa que en realidad estaba fuera del interés de Gaos, nos dice en el “Avant-propos” de *Phénoménologie de la perception*:

...La fenomenología es el estudio de las *esencias y de todos los problemas que conducen a definir las esencias*: la esencia de la percepción, la esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero *también la fenomenología es una filosofía que instala las esencias en la existencia y no piensa que se pueda comprender al hombre sino es a través de su “facticidad”*. Es una filosofía trascendental que pone en suspenso, para comprenderlas mejor, las afirmaciones del mundo natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo “ya está ahí”, antes de [nuestra] reflexión, como una presencia inalienable, y cuyo esfuerzo total es volver a encontrar ese contacto ingenuo con el mundo para darle por fin su estatuto filosófico. (1985: II. Las cursivas nos corresponden.)

Merleau-Ponty, como dijimos, nos ofrece una interpretación que no contradice la postulación de Husserl, ambigua al respecto. Ambigüedad que permite interpretaciones “aclaratorias”, como la de Merleau-Ponty, aunque esto lleve inevitablemente a poner el acento en uno de sus aspectos: el *eidético-idealista* o, de plano, a tomar la fenomenología como la afirmación de la “facticidad” que no remite a una esencia oculta en ella, como su fundamento metafísico. La fenomenología es fecunda, creemos, por esta am-

bigüedad, ya que a partir de ella (de uno de sus aspectos) es posible plantear y desarrollar una nueva actitud ontológica como la de Sartre, Heidegger, Schutz, Levinas y tantos otros grandes “fenomenólogos”, al menos en cuanto al punto de arranque de sus propios sistemas filosóficos se refiere. Jean Paul Sartre también se dirige a subrayar un aspecto particular de la fenomenología a propósito de una nueva ontología:

El pensamiento moderno ha realizado un progreso notable al reducir lo existente a la serie de apariciones que lo manifiestan. Se apunta con ello a suprimir un cierto número de dualismos que causaban situaciones embarazosas a la filosofía y a reemplazarlos por el *monismo del fenómeno* [...] Por cierto que eliminó, en primer lugar, el dualismo que oponía en el existente *lo interior* a *lo exterior*. *Ya no hay más lo exterior de lo que existe, si se entiende por ello una piel superficial que disimularía a la mirada la verdadera naturaleza del objeto [...] Las apariciones que manifiestan al existente no son ni interiores ni exteriores: todas tienen valor y reenvían a otras apariciones, ninguna privilegiada.* [La “cosa”] no indica nada que esté *detrás de ella*: apunta a sí misma y a la serie total. De esto se sigue que el dualismo del *ser* y *parecer*<sup>2</sup> encontrará más el derecho de ciudadanía en la filosofía. (2003: 11. Las cursivas, salvo *detrás de ella*, nos pertenecen.)

De estos dos filósofos franceses podemos tomar como contribución para nuestra estética particular lo siguiente: *en la obra de arte ya está su ser*, en su presentarse está su “razón de ser” y no tenemos que recurrir a una esencia del “ser en sí” para alcanzar “lo que una obra de arte” nos dice o, en definitiva, *es*. En su *aparición (fenómeno)* está su ser, pues en su *existencia* está su *esencia*; la obra no reenvía a otro mundo ontológico, escondido, eterno, de las ideas o esencias.

---

<sup>2</sup> En sentido ontológico, y no el semiótico que le da Greimas.

La relación entre Husserl y Heidegger es un tanto enigmática, pues a pesar de ser este último uno de los discípulos más talentosos del fundador de la fenomenología contemporánea y remontarse a ella como *el* método de su ontología, y a pesar de afirmar que la *ontología sólo es posible como fenomenología* (2003: 58), curiosamente en toda la parte de *Ser y tiempo* dedicada al problema del método fenomenológico no nombra ni una sola vez a su maestro. Por lo demás, en su libro *Ontología hermenéutica de la facticidad*, que corresponde a sus apuntes de un curso dado en 1923, lo menciona junto a otros tres hombres decisivos en su formación filosófica, según su opinión: Lutero, Aristóteles y Kierkegaard.<sup>3</sup>

El capítulo I de la primera parte de *Ser y tiempo* lleva por título precisamente: “Observación previa: fenómeno y fenomenología”, y luego de esbozar una breve historia del término “fenómeno” nos dice sobre éste: “Fenómeno es el modo de ser objetivo de algo, un modo *ciertamente señalado*: el estar presente de un objeto por sí mismo. Así pues, con ello no se decide nada en absoluto sobre lo concreto de las cosas, *no se hace referencia alguna a ningún sector determinado de cosas*. ‘Fenómeno’ designa un modo señalado de ser-objeto.” (2000: 92.)

---

<sup>3</sup> En el prólogo de este tratado nos dice: “Mentor en la busca fue *Lutero* joven; modelo, *Aristóteles*, a quien aquél odiaba. Impulsos me los dio *Kierkegaard*, y los ojos me los puso *Husserl*. Esto vaya para aquellos que sólo ‘entienden’ algo cuando pueden hacer cuenta de las influencias históricas, ese pseudoentendimiento de la curiosidad siempre ajetreada, es decir, esa aversión hacia lo único que verdaderamente importa. A esos hay que aligerarles en la medida de lo posible su ‘línea de entendimiento’, para que se vayan por sí mismos a pique. De ellos nada se debe esperar. Sólo se interesan por lo pseudo” (2000 : 22). En este periodo inicial de su investigación hay una ausencia notoria, que después marcará una presencia insoslayable: Nietzsche, sin quien el *nihilismo* de su ontología no hubiera adquirido el carácter que tiene.

Dos páginas más adelante se refiere a la relación entre el fenómeno y la fenomenología:

Fenómeno es primeramente no una categoría sino [algo] que hace referencia ante todo al cómo del acceso, de la aprehensión y la verificación. En consecuencia *fenomenología* es ante todo un *modo de investigar*, en concreto: *hablar de algo tal como ese algo se muestra y sólo en la medida en que se muestra*. Es decir, para cualquier ciencia una pura trivialidad; y, no obstante, algo que en la filosofía, y ya desde Aristóteles, ha ido quedando más y más olvidado [...] *Fenomenología* es, por lo tanto, un *cómo de la investigación, aquel que actualiza los objetos en la intuición y sólo habla de ellos en la medida en que están ahí en tal intuición*. (*Ibidem*: 95-96. Las cursivas del enunciado “hablar...” son nuestras así como a partir de “aquel...”.)

Creemos que con la siguiente cita quedará más claro lo que el Heidegger de entonces, casi tres años antes de *Ser y tiempo*, nos ofrece como una interpretación tanto del fenómeno como de la fenomenología, todavía con relación a una hermenéutica más explícita y sin marcar una diferencia mayor con su maestro:

Considerándola desde *su posibilidad*, hay que entender la fenomenología como algo que no es manifiesto ni obvio. *La posibilidad tiene un modo propio de asumirse y verificarse*, no se **tropieza con ella en la rutina maquinal ni tiene carácter temático**. “Asumir una posibilidad” significa: **asumirla y configurarla en su ser**, es decir, **lo que de posibilidades hay en ella bosquejado**.

Fenomenología es, pues, un peculiar *cómo de la investigación*. **Los objetos llegan a determinarse tal como ellos mismos se dan. La indagación se ocupa en lograr la actualización de la cosa**. Se propone con esto una vía que la hermenéutica de la facticidad trata de seguir.

**Los objetos deben tomarse tal como ellos en sí mismos se muestran, es decir, tal como aparecen ante un determinado mirar**. Ese mirar surge de un estar-orientado en ellos, de un estar ya familiarizado con el ente. Ese estar familiarizado es en la mayoría de los casos **fruto de un haber oído, de un aprendizaje. El aquello-acerca-de-lo-cual está así presente en el modo transmitido de ver y fijar las cosas**. (*Ibidem*: 98-99. Las negritas son nuestras.)

Antes de exponer la nueva interpretación que Heidegger hará tanto del fenómeno como de la fenomenología en *Ser y tiempo*, queremos resaltar, en esta primera versión de sus planteamientos sobre el tema que tratamos, algunas ideas claves para una estética: 1) *fenómeno es el estar presente de un objeto por sí mismo*; pero esto no quiere decir un modo o categoría ontológicos del ser de la cosas, sino que involucra un “método”, en nuestros términos, para acceder a la “cosa en persona”; por eso, aclara: 2) un fenómeno es primeramente no una categoría sino algo que hace referencia ante todo al *cómo del acceso, de la aprehensión y la verificación*. En consecuencia, *fenomenología es ante todo un modo de investigar*; en concreto: *hablar de algo tal como ese algo se muestra y sólo en la medida en que se muestra*. Ahora bien, 3) *la fenomenología es un cómo de la investigación, aquel que actualiza los objetos en la intuición y sólo habla de ellos en la medida en que están ahí en tal intuición*; ésta se halla, de algún modo, ya familiarizada para ejercer su tarea con el mundo en el cual está, en el que se muestra la cosa: 4) *por ello, si bien los objetos deben tomarse tal como ellos en sí mismos se muestran, es decir, tal como aparecen ante un determinado mirar, ese mirar surge de un estar-orientado en ellos, de un estar ya familiarizado con el ente. Ese estar familiarizado es en la mayoría de los casos fruto de un [ya] haber oído, de un aprendizaje. El aquello-acerca-de-lo-cual está así presente en el modo transmitido de ver y fijar las cosas*: por ello, entra aquí una dimensión de la fenomenología, vista sólo por Heidegger: 5) *los objetos llegan a determinarse tal como ellos mismos se dan. La indagación se ocupa en lograr la actualización de la cosa*. Se propone con esto una vía que la *hermenéutica* de la facticidad trata de seguir. Según estos puntos, podemos decir que, para nosotros, la obra literaria se nos “muestra”, se nos *da* en la *intuición fenomenológica* porque estamos ya “en medio” de lo que la hace presente en cuanto tal; y está “presente” to-

da ella, “en persona”, en el discurso estético, aunque tiene necesidad de una indagación hermenéutica de esta manifestación. El énfasis sobre la hermenéutica, tan cara a Gadamer, parece desaparecer en *Ser y tiempo*, aunque en realidad no es así, como veremos inmediatamente, sólo que Heidegger parece creer que después de haber propuesto su tarea y presencia, ya no es necesario mencionarla: la ontológica *hermenéutica* está siempre ahí, porque no puede no estar si se quiere pensar el ser del ente.

Una de las obras fundantes del llamado “giro hermenéutico”, y que quedó inconclusa por voluntad de su autor, *Ser y tiempo*, dedica su capítulo primero a la “necesidad, estructura y primacía de la pregunta por el ser”, es decir, a una elucubración eminentemente ontológica; y sólo parte del capítulo segundo reserva una aclaración, *desde* la perspectiva ontológica previa, sobre “el método fenomenológico de la investigación” de la nueva ontología. Prestemos nuestra atención, breve y concisa, a algunos puntos importantes planteados en la misma.

Apenas resumida la tarea de la ontología: “Destacar el *ser* del ente y explicar el *ser mismo*”, se apresura a añadir:

[Con la ontología] no se trata de responder a las exigencias de una disciplina ya dada, sino al revés: de partir de las *necesidades objetivas de determinadas preguntas* y de la *forma de tratamiento exigida por las “cosas mismas”* podría configurarse tal vez una disciplina. Con la pregunta conductora por el sentido del ser, la investigación se encuentra ante la cuestión fundamental de toda filosofía. *La forma de tratar esta pregunta es la fenomenológica*<sup>4</sup> [...] El término “fenomenología” expresa una máxima que puede ser formulada así: “¡a las cosas mismas!”, frente a todas las construcciones en el aire, a los ha-

---

<sup>4</sup> Unas frases más adelante aclara el sentido de “fenomenología” que acabó de usar: “La expresión ‘fenomenología’ significa primariamente una *concepción metódica*. No caracteriza el qué de los objetos de la investigación filosófica, sino el cómo de ésta.” (*Ibidem*: 51.)

llazgos fortuitos, frente a la recepción de conceptos sólo aparentemente legitimados, frente a las pseudopreguntas que con frecuencia se propagan como “problemas” a través de generaciones. Pero *podría objetarse que esta máxima es demasiado obvia y que, por otra parte, no hace más que expresar el principio de todo conocimiento científico. Y no se ve por qué esta trivialidad haya de incluirse explícitamente como característica de una investigación. Efectivamente, se trata de “algo obvio”, y esta cosa obvia la queremos ver de cerca...* (2003: 50-51. Las cursivas y negritas nos pertenecen.)

Antes de pasar a su tesis central en este capítulo, tesis que marca un evidente distanciamiento con su maestro, Husserl, nos ofrece su concepto de fenómeno:

*Fenómeno, el-mostrarse-en-sí-mismo, es una forma eminente de la comparecencia de algo. En cambio, manifestación significa un respecto remisivo en el ente mismo, de tal manera que lo remitente (lo anunciante) sólo puede responder satisfactoriamente a su función si se muestra en sí mismo, es decir, si es fenómeno. Manifestación y apariencia se fundan, de diferentes maneras, en el fenómeno.* (*Ibidem*: 54. Las cursivas y negritas nos pertenecen, salvo: “Fenómeno” en la frase inicial, “manifestación” y “remitente”).

Con lo que “el-mostrarse-en-sí-mismo” no está tan a la mano, puesto que requiere de un método para “hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra y hacerlo ver como se muestra desde sí mismo” (*ibidem*: 57). Pues el ente mismo, en su mismidad, puede estar oculto en su manifestarse: ésta es la paradoja ontológica que hace posible el ejercicio del método fenomenológico:

*Fenomenología es el modo de acceso y de determinación evidenciante de lo que debe constituir el tema de la ontología. La ontología sólo es posible como fenomenología.* El concepto fenomenológico de fenómeno entiende como aquello que se muestra *el ser del ente, su sentido, sus modificaciones y derivados*. Y este mostrarse no es un mostrarse cualquiera, ni tampoco algo así como un manifestarse. **El ser del ente es lo que menos puede ser concebido como algo “detrás” de lo cual habría otra cosa que “no aparece”.**

*“Detrás” de los fenómenos de la fenomenología, por esencia no hay ninguna otra cosa: en cambio, es posible que permanezca oculto lo que debe convertirse en fenómeno. Y precisamente se requiere de la fenomenología porque los fenómenos inmediata y regularmente **no están dados. Encubrimiento es el contraconcepto de “fenómeno”.** (Ibidem: 58. Las cursivas y las negritas nos pertenecen.)*

El darse en el “encubrimiento” es la característica del ente que parece querer distraernos de su *ser*, de su *sentido*, de lo que en realidad quiere decirnos en su fenómeno. Con Heidegger, apoyados luego en Levinas, tomamos a la estética como *fenomenología del ser de la obra de arte*, en nuestro caso, del *sentido* de su *ser*.

Finalmente, para Heidegger, desde sus iniciales indagaciones ontológicas, nunca estuvo oculto el carácter *hermenéutico* de la tarea:

De la investigación misma se desprenderá que *el sentido de la descripción fenomenológica en cuanto método es el de la **interpretación** [...] La fenomenología del Dasein es **hermenéutica**, la significación originaria de la palabra, significación en la que designa el quehacer de la interpretación [...] Esta hermenéutica se convierte también en una “hermenéutica” en el sentido de la elaboración de las condiciones de posibilidad de **toda investigación ontológica.** (Ibidem: 60. Las cursivas y las negritas nos pertenecen.)*

De este modo, si bien la obra de arte, el discurso narrativo-literario, es un fenómeno, éste se muestra a la *intuición* ocultando su ser, su sentido, en una primera comprensión de la misma. Por ello precisa de un método de desenmascaramiento que *de-vele* a la obra de su “apariencia” y le permita decirnos lo que tiene que decirnos. Pues la obra es una manifestación en una lengua, y *toda ella* está en su decir. El ser de éste su decir es lo que la obra literaria es, no hay una esencia oculta en ella: la *forma de su expresión* es la *forma de su contenido*: su sentido está en *cómo* se nos da: *lo que es su cómo*.

Pero nosotros, si bien tomamos la estética como una tarea de la ontología fenomenológica, pensamos que ésta es una *ontología particular*. Veamos lo que queremos decir con ello, apoyándonos en la interpretación que Levinas hace de un aspecto de la fenomenología.

Levinas, a propósito de la concepción husserliana de la ontología, el carácter de ser del fenómeno, nos dice que “esa estructura del ser en la cual se interesa la ontología no es la misma por todas partes: *diferentes regiones del ser (Seinsregionen) tienen una constitución diferente y no pueden ser pensadas con la ayuda de las mismas categorías*” (2001: 21. Las cursivas nos pertenecen.) Sin embargo, y aquí surge la ambigüedad de la concepción de ser en Husserl: como *fenómeno*: la presencia “en persona”, y como *esencia*: lo ideal, formal; pues, al hablar de estas *ontologías regionales*, o *particulares* como las denominamos nosotros, parece estar pensando en las ciencias particulares (la física, la psicología, etcétera), aunque no totalmente, como se deduce de las siguientes palabras de Levinas:

Ciertamente, se pueden aplicar universalmente nociones como las de *objeto, relación, propiedad*, etcétera. Pero la estructura que se expresa en estos conceptos comunes a todas las regiones del ser es puramente *formal*. Ahora bien, según Husserl, lo formal, tal como el concepto de *objeto en general*, no es el género superior del cual todos los otros no serían más que especies. *Hay que distinguir entre el género y la forma, pues la universalidad de la forma trasciende toda generalidad [...] La ontología que describe la esencia del espacio, de la causalidad, de la materialidad, y, en el dominio de la conciencia, la de la voluntad, de la sensibilidad, etcétera, no es un caso particular de las ciencias de las formas que Husserl llama ontología formal*. Las categorías materiales, ontologías en el sentido propio del término, son diferentes según los dominios del ser. Ellas delimitan, según la expresión de Husserl, la existencia de *regiones*. Cada región es objeto de una *ontología regional*. (*Ibidem*: 21. Las cursivas y las negritas de los enunciados son nuestras, no así de los términos sueltos.)

Levinas relaciona esta postura ontológica de Husserl con su preocupación antinaturalista, que mueve en gran parte no sólo sus

*Investigaciones lógicas* sino un libro poco atendido por los estudiosos de su pensamiento: *La filosofía como ciencia estricta*, en el cual quiere dejar asentada la *universalidad* de la ciencia que estudia la *esencia* del ser que estaría fuera de alcance tanto de las ciencias de la naturaleza como de las *ontologías regionales*. Aunque aquí surge nuevamente el Janus que Husserl esconde en el fondo de su espíritu:

Las regiones del ser difieren entre ellas no solamente por sus esencias y sus categorías que delimitan sus esencias, sino además en su *existencia*. El mismo hecho de *ser*, de *estar ahí*, no es una característica vacía y uniforme que se añade a las esencias, que serían las únicas en tener el privilegio de poder ser diferentes entre ellas. *Existir no significa la misma cosa en todas partes* [...] No podemos dejar de mencionar aquí este nuevo problema de la ontología, que consiste en tomar como objeto de investigación no solamente la esencia del ser, sino además su existencia, y preguntarse *lo que significa que el objeto sea*. ¿Cuál es el modo de existir de las diferentes *regiones* del ser? (*Ibidem*: 22.)

Levinas, en esta temprana época de su actividad filosófica, integra dos elementos para nosotros importantes en el pensamiento total de Husserl: la posibilidad de establecer una ontología particular (“regional”) y el fundamento ontológico de éste: la importancia del modo de existir del objeto investigado en relación con su esencia. De este modo, por una parte, situamos nuestra estética dentro de la familia de “ontología particular”, con características específicas, temas y objetos de investigación determinados por el *modo de existir, de ser* en el mundo de nuestro objeto de investigación: el discurso literario-estético. Su modo de existir tiene una relación directa con su mostrarse, descubrir su esencia. Ahora bien, precisamente la concepción que de manera clara ofrece de la esencia en sus conferencias sobre Descartes, dadas en el Colegio de Francia, parecen remarcar el lado “idealista” de Husserl.

## La esencia y el fenómeno

No podemos dejar de hablar de la *esencia* –al menos referirnos a ella, sin enfrascarnos en los problemas que como tal plantea esta categoría tan fundamental para la metafísica tradicional–, pues el fundador de la fenomenología sitúa su filosofía en este terreno, *propio* para él de su investigación. Todavía, entonces, parece repetir lo que desde Platón, en el fondo, se vino diciendo: que el estudio de la esencia es el terreno propio de la filosofía, distinto del científico particular.<sup>5</sup>

Ya desde sus primeras investigaciones propiamente fenomenológicas –con mayor precisión, en las llamadas *Investigaciones lógicas*, cuya segunda edición fuera revisada dentro de la perspectiva cimentada en las *Ideas...*– Husserl ve la necesidad epistemológica, para una fundamentación científica de que ésta (la ciencia y/o la teoría) se halle fincada en la unidad de sus principios y, en definitiva, en *un principio*:

Las verdades de una ciencia tienen *esencialmente unidad* cuando su conexión descansa en lo que ante todo hace de la ciencia ciencia; y esto es, como sabemos, el conocimiento por el fundamento, o sea, la explicación o fundamentación en sentido estricto. *La unidad esencial de las verdades de una ciencia es la unidad de explicación*. Pero toda explicación hace referencia a una teoría y encuentra su conclusión en el conocimiento de los principios de explicación. La *unidad* de explicación significa, pues, *unidad teórica*, es decir, según lo expuesto anteriormente, unidad homogénea de leyes fundamentales o, por último, *unidad homogénea de principios explicativos*. (1995: 195.)

---

<sup>5</sup> La “denuncia” de Heidegger del olvido del Ser a favor de la *esencia* de las cosas, propia de la metafísica griega desde Parménides, entonces, también alcanzaría a su maestro, quizás el último gran “metafísico” de la esencia.

Este concepto de esencia –en su dimensión epistemológica de *fundamento de una ciencia o de una teoría*– tiene una relación lógica íntima con la verdad, captada en el concepto: “La justificación lógica de un concepto, esto es, la justificación de su posibilidad ideal, se verifica remontándose a su esencia intuitiva o deducible.” (*Ibidem*: 200.)

Tal concepto de esencia como el fundamento definitivo e ideal de la ciencia y de la teoría –es decir, de la esencia por vía epistemológica– halla su complemento en el concepto de esencia como el “objeto” de la intelección científica (y fenomenológica): “Se trata de la *intelección de la esencia* de los respectivos conceptos y, desde el punto de vista metodológico, de fijar en forma inequívoca y con rigurosa distinción las significaciones de las palabras.” (*Ibidem*: 202.)

En *Ideas...* Husserl, en su afán de deslindar con mayor precisión y propiedad los alcances de la fenomenología, atiende desde el inicio de su actividad filosófica al conocimiento “natural” y su relación con la experiencia, que es su principio real. Las ciencias que se “fundan” o “salen” de esta actitud original son las ciencias del “mundo”, de nuestro “ser en el mundo”: “El mundo es la suma de objetos de una experiencia posible y de un conocimiento posible por la experiencia.” (1989: 15.) De este modo, el interés teórico se precisa de una manera más determinada, si se quiere, pues lo que interesa a la descripción fenomenológica (filosófica) es el mundo que se establece en la *intuición donadora de conocimiento*, la percepción, o, mejor, la experiencia. Pero entendamos bien: la experiencia no es de hechos: “*La fenomenología pura o trascendental no puede ser establecida como ciencia que trate sobre los hechos, sino sobre las esencias* (ciencia ‘*eidética*’); una ciencia tal apunta únicamente a establecer un ‘conocimiento de esencias’ y de ninguna manera de ‘hechos’.” (*Ibidem*: 7.)

Como Husserl, o mejor, su pensamiento ontológico no es objeto de este libro, sino lo que éste puede aportar a una estética del

discurso narrativo-literario, consideramos que en cuanto nadie puede negar que el discurso narrativo-literario es un “hecho verbal” nos conviene ahora seguir la ruta que el mismo Husserl había trazado.

### **El lenguaje y el conocimiento: hacia una fenomenología de la expresión y de la significación**

En *Investigaciones lógicas*, partiendo de una concepción discutible y nada lingüística del lenguaje, Husserl dedica toda su primera investigación a problemas que este subtítulo denota.

La concepción de lengua de la que Husserl parte es la que afirma que “el idioma es evidentemente uno de los auxiliares y herramientas del pensar”; por ello, urge su estudio, pues es imprescindible afinar tanto el conocimiento de esta herramienta (sobre todo en el rubro de la significación) como el uso de ella. De este modo, el interés es más bien utilitario, o propedéutico en el mejor de los casos, que un interés centrado en el lenguaje mismo, labor reservada a Saussure y a la lingüística contemporánea, parta ésta o no de los fundamentos saussureanos.

Husserl se apresura pues a establecer que la investigación sobre el lenguaje se halla dentro de la indagación lógica, y que, por lo tanto, no se interesa por el lenguaje o, con más precisión, por la lengua, ni sus manifestaciones discursivas, como diríamos hoy, ni mucho menos por una articulación del sentido del discurso lingüístico que pudiera no corresponder a la estructura lógica:

No se trata de consideraciones gramaticales, en sentido empírico, referido a uno u otro idioma históricamente dado, sino de consideraciones de esa universalísima índole que pertenece a la esfera más amplia de una *teoría objetiva del conocimiento* y –en íntima conexión con ésta– de una *fenomenología pura de las vivencias del pensamiento y del conocimiento*. Ésta, así como la *fenomenología pura de las vivencias en general* –que envuelve a aquélla–, *se refiere exclusivamente a las*

*vivencias aprehensibles y analizables en la intuición, con pura universalidad de esencia, y no a las vivencias apercebidas empíricamente, como hechos reales, como vivencias de hombres o animales vivientes en el mundo aparente y dado como hecho de experiencia. La fenomenología expresa descriptivamente, con expresión pura, en conceptos de esencia y en enunciados regulares de esencia, la esencia aprehendida directamente en la intuición esencial y las conexiones fundadas puramente en dicha esencia. (1995: 216. Las cursivas del enunciado a partir de “se refiere exclusivamente...” nos pertenecen.)*

Esta cita –si bien enmarcada en la preocupación lógica– nos ofrece algunos aspectos centrales que conciernen tanto a la fenomenología como a la esencia:

La primera, la fenomenología, es explícitamente señalada como una disciplina *descriptiva*; pero no de fenómenos de la vida cotidiana o del pensamiento individual en cuanto tales, sino de la *esencia* aprehendida en la *intuición esencial*; mientras que la segunda, objeto de la descripción fenomenológica, es aprehensible en la *intuición, directamente*, aunque hay el peligro de “contaminarse”; de ahí la necesidad de una disciplina estricta que llegue a ella. Además, la esencia es universal, clara y distinta, según la tradición cartesiana.

Toda investigación teórica termina, para Husserl, en enunciados o, mejor, en juicios: éstos son los elementos últimos de la expresión verbal. “De esta manera, los objetos de la teoría pertenecen –en definitiva– a *expresiones* verbales y forman con ellas una unidad *fenomenológica*” (*ibidem*: 217). Este planteamiento no involucra para nada *todavía* a la lingüística, pues se mantiene en los límites estrictos de la lógica, para la cual el concepto se presenta como una significación conceptual, más o menos vacilante, de la palabra. Por ello, la tarea del análisis fenomenológico es “llevar las *ideas lógicas*, los conceptos y leyes, a la *claridad y distinción* epistemológica” (*ibidem*: 218), una meta similar a la que lleva a los positivistas lógicos a fundar la lógica simbólica, aunque

entre ésta y la fenomenología hay diferencias radicales y fundamentales. Ahora podemos calibrar teóricamente, aunque sea someramente, la consigna “a las cosas mismas”; es decir, tratar de penetrar en lo que son “las cosas mismas” para Husserl, descubrir su valor epistemológico (en cuanto puntos de arranque y fundamentos) y filosófico, pues no parecen ser –estas “cosas”– las que nos salen al encuentro simple y llanamente en el mundo cotidiano, las que manipulamos a diario en nuestro contorno físico, del mundo del sentido común.

Si bien, Husserl expresa el gran lema que impactó directamente en sus grandes discípulos, “queremos retroceder *a las cosas mismas*”, pocos se percatan de que la *intuición* se halla demasiado ligada a “lo mentado por *las significaciones de las palabras en expresión de la ley*”, a su valor racional.

La divisa “a las cosas mismas” es la que corresponde a la *intuición de la esencia*. En otras palabras, la “cosa misma” es la esencia. Y no estamos ante un aristotelismo que explica la “presencia” de la esencia en la cosa que, gracias a la abstracción, es retirada por el intelecto agente y remitida al concepto: *todo el esfuerzo de Husserl será ahora dilucidar la relación de la intuición de estas esencias, mediante la descripción fenomenológica que trabaja, como lo sabemos, poniendo entre paréntesis (o corchetes) todos los obstáculos que se interponen entre la esencia y su aprehensión intuitiva: los prejuicios presentados por la cultura, por una concepción común o una teoría acrítica o prejuiciada: el naturalismo, la psicología y el historicismo*. De todos modos, la concepción de esencia husserliana no deja de ser problemática, situación que se agudiza cuando trata de relacionarla a la *certeza absoluta* y al ego *monádico*, ambos trascendentales, lo que lo lleva inevitablemente al idealismo –un idealismo muy particular, como veremos más adelante.

Por ahora, nos importa examinar, aunque sea muy brevemente, lo que la “Investigación primera: expresión y significación”

desarrolla, pues tiene una relación directa con nuestro presente estudio y la concepción de lengua (y, sobre todo de *signo*) en la fenomenología de su fundador.

Empieza con una dilucidación, para él importante:

*Todo signo es signo de algo; pero no todo signo tiene una **significación**, un “sentido”, que esté “expresado” por el signo. En muchos casos no puede ni siquiera decirse que el signo “designa” aquello de lo cual es llamado signo. Y aun en el caso de que este modo de hablar sea justo, hay que observar que designar no vale siempre tanto como aquel “significar” que caracteriza las expresiones. En efecto: *los signos, en el sentido de indicaciones (señales, notas, distintivos, etcétera) no expresan nada, a no ser que, además de la función indicativa, cumplan una función significativa. (Ibidem: 233. Las cursivas nos corresponden, las de Husserl están en negritas.)**

Este párrafo –en el cual se hace problemática, sobre todo después de las contribuciones de Saussure en lingüística y de Jakobson y Tynianov en poética, la postulación de la existencia de un signo sin significación, al menos si se considera que el signo se presenta siempre en un discurso o en un contexto que le confiere el valor de discurso, aunque fuera uno solo– establece una distinción entre la función *indicativa* (que correspondería *grosso modo* a la referencial) y la *significativa*. El acierto que preludia las investigaciones semióticas de Eco, de que la función indicativa (referencial) presupone la función significativa, es realmente notable y no encuentra lugar en la concepción que la cita nos ofrece. No podemos imaginarnos las funciones de las señales de tránsito en el semáforo, por ejemplo, si no han sido dotadas previamente mediante una convención –más o menos arbitraria– de valores significativos: rojo: detenerse, amarillo: precaución, verde: pasar. Ejemplo de ello son los llamados “indicios” o “señales” (los restos de una fogata como indicio de que en ese lugar se hizo fuego), los cuales –por lo menos en el caso enunciado– funcionan como tales gracias al sen-

tido que la convención y la competencia cultural le otorgan, y que un “receptor” actualiza en un marco dado, preciso.

Al atender lo que llama “señal” –correspondiente al “indicio” postulado por la semiótica actual– le preocupa la naturaleza de conexión que enlaza a ésta con “lo señalado” (con el objeto). Como todavía Husserl carece del concepto –nuevamente postulado por Saussure– de *arbitrariedad fundada en la convención social* y no en la “naturaleza” de los elementos sgnicos, realiza todo un esfuerzo titánico para demostrar que esta conexión no es motivada por la intelección: juicios deductivos motivados por la necesidad o probabilidad. Si hay una motivación, para Husserl, ésta se halla en la esfera volitiva.

En Husserl adquieren un valor especial los signos “significativos” (ya nos dijo que podía haber signos no significativos) o llamados por él preferentemente *expresiones*:

El término *expresión* es tomado aquí, sin duda, en un sentido limitado, cuya esfera de validez excluye muchas cosas que en el habla normal son designadas como expresiones. De esta suerte es preciso siempre hacer violencia al idioma, cuando se trata de fijar terminológicamente conceptos para los cuales sólo disponemos de términos equívocos. Para entendernos, por de pronto, establecemos que todo *discurso* y toda parte de discurso, así como todo signo, que esencialmente sea de la misma especie, es una expresión; sin que importe nada que el discurso sea verdaderamente hablado –esto es, enderezado a una persona con propósito comunicativo– o no. (*Ibidem*: 238.)

Como ya antes nos había dicho que para que una *expresión* sea tal debe tener *función significativa*, ahora, a modo de aclarar lo que se entiende por tal, relaciona enfáticamente la expresión con la intención comunicativa. El problema se plantea para Husserl –si tenemos en cuenta la concepción que tiene el filósofo del *ego monádico* (véase el siguiente punto)– en cuanto a cómo se puede comunicar una significación, mediante la expresión sgnica, de un sujeto a otro. Por ello, toma como tarea inmediata aclarar que

respecto de la expresión se distinguen su parte “física”, el signo sensible, y “cierto conjunto de vivencias psíquicas” que son designadas como la significación de la parte sensible. Para dar una solución compatible con su sistema filosófico, empieza por rechazar esta binariedad entre la marca sensible (signo sensible) y la vivencia. Para ello postula otras distinciones más pertinentes: “Se ha distinguido en todo nombre lo que el *nombre ‘notifica’* (esto es, esas vivencias psíquicas) y lo que el *nombre significa*. También se ha distinguido entre lo que el *nombre significa* (el sentido, el ‘contenido’ de la representación nominal) y lo que el *nombre nombra* (el objeto de la representación).” (*Ibidem*: 239. Las cursivas son nuestras.)

Pero sigamos con su argumentación, que delimita su investigación a la *expresión* en cuanto tal:

...esta comunicación se hace posible porque *el que escucha comprende la intención del que habla*. Y la comprende en cuanto que concibe al que habla no como un persona que emite meros sonidos, sino como una persona que **le habla**, que ejecuta, pues, con las voces ciertos actos de prestar [...] Si consideramos este nexo, reconocemos en seguida que todas las expresiones, en el discurso **comunicativo**, funcionan como **señales**. Son para el que escucha señales de los “pensamientos” del que habla; es decir, señales de las vivencias psíquicas que dan sentido –como también de las demás vivencias–, todas las cuales pertenecen a la intención comunicativa. Esta función de las expresiones verbales la llamaremos **función notificativa**. El *contenido de la notificación son las vivencias psíquicas notificadas*. (*Ibidem*: 240. Las cursivas nos pertenecen, mientras que las cursivas en negritas son del autor.)

A manera de resumen, Husserl reduce el planteamiento de la función comunicativa del signo a su valor indicial de un estado psíquico o mental –las “vivencias psíquicas”–, en el que emite el discurso, en el fondo conjetural y a que la comunicación efectiva de significación no es posible salvo con esa limitante. Aquí da la impresión de no haber logrado superar el relativismo psicológico

al cual siempre vio como uno de sus adversarios teóricos principales. Por ello, años después, y ante un auditorio conocedor de la filosofía cartesiana,<sup>6</sup> presentará los fundamentos de un idealismo trascendental, basado principalmente en el *cogito* como el cimiento de la certeza del conocimiento, de la comunicación con el *alter-ego* de la mónada trascendental.

A partir de estos conceptos establecidos, Husserl emprende la tarea de esclarecer el alcance teórico y las funciones de ciertas categorías relacionadas con el signo. Todo ello dentro de la descripción fenomenológica del discurso cotidiano. De ahí la importancia que concede a la referencia, a la cual llama significación objetiva. Realizaremos un ligero examen de estas propuestas, aunque, repetimos, no están establecidas para el discurso estético-literario, pues jamás realiza una mínima excursión fenomenológica sobre éste. Sin embargo, un dato fenomenológico indiscutible es, como ya lo dijimos, que el discurso narrativo-literario está hecho de una lengua: toma como su material constructivo, si se quiere, una lengua, aunque no se reduce a ella.

Así, lo que le preocupa es la conexión entre el fenómeno de la expresión, en cuanto simple fenómeno físico del signo, y su intención significativa, cuando “nuestro interés, nuestra intuición, nuestra mención [...] se dirige exclusivamente a las cosas mentadas en el acto de dar sentido”. La expresión (del signo) siempre involucra el carácter intencional de la vivencia que señala al objeto mentado; sin embargo, su concepto de expresión está muy cerca de la de significante (como imagen verbal) dada por Saussure, aunque todavía no en el mismo campo de investigación teórica: “No entendemos naturalmente por expresión este producto sonoro exteriorizado *hic et nunc*, la voz fugitiva que jamás retorna idéntica. Entendemos la expresión *in specie*.” (*Ibidem*: 246.)

---

<sup>6</sup> Sus célebres *Meditaciones cartesianas*, traducidas parcialmente al castellano.

Por ello, al extender su consideración al juicio (como enunciado y acto de juzgar) establece prácticamente la misma distinción:

Todo el mundo contestará a esa cuestión diciendo que lo que el enunciado enuncia es siempre *lo mismo*, sea quien sea el que lo formule afirmativamente y sean cuales sean las circunstancias y tiempos en que lo hagan; y ello es precisamente eso: que *las tres alturas de un triángulo se cortan en un punto*, ni más ni menos. En esencia se repite pues “el mismo” enunciado; y se repite porque es justamente la forma de expresión una y propia de ese *quid* idéntico que se llama su significación [...] Mi acto de juzgar es una vivencia efímera, que nace y muere. No lo es, empero, lo que dice el enunciado; no lo es este contenido: *que tres alturas de un triángulo se cortan en un punto*; este contenido no nace ni muere. *Tantas veces como yo –u otro cualquiera– exteriorice con igual sentido ese mismo enunciado, otras tantas se producirá un nuevo juicio. Los actos de juzgar serán en cada caso diferentes. Pero lo que juzgan, lo que el enunciado dice, es siempre lo mismo. Es algo idéntico, en estricto sentido de las palabras; es una y la misma verdad geométrica. (Ibidem: 247. Las cursivas nos pertenecen.)*<sup>7</sup>

Al introducir, no sabemos si subrepticamente, “la verdad” del juicio Husserl, guiado siempre por la descripción fenomenológica del discurso común que, curiosamente, toma como “material” descriptivo a los enunciados del discurso científico (geométrico o matemático, pues más consecuente hubiera sido tomar como enunciado “Mi sombrero es negro”, por ejemplo), es impelido a postular una clase de significación que ha tenido muy poca acogida posteriormente entre los filósofos del lenguaje y los lingüistas: el sentido *impletivo*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Aquí ya aflora la posición *esencialista*, idealista, de la que no podrá librarse nunca.

<sup>8</sup> Husserl declara explícitamente que no reconoce una diferencia entre significado y sentido y condena el trabajo de Frege de “emplear un término para la significación y otro para los objetos expresados” (véase núm. 15: 253-254), es decir, entre sentido y referencia, precisamente uno de los aportes decisivos de este teórico. Aunque, en el fondo, la distinción fregeana subyace en el extenso párrafo que citamos y, para nosotros, es más clara tal como la expone Frege.

Antes de ocuparnos de ella, señalemos que Husserl distingue entre la *objetividad* mentada en la significación y lo expresado por ella:

Toda expresión no sólo dice algo, sino que también lo dice *acerca de* algo; no tiene sólo su sentido, sino que se refiere también a algunos objetos. Esta referencia es, a veces, múltiple para una y la misma expresión. Pero nunca coinciden el objeto y la significación

[...]

Los nombres nos ofrecen los ejemplos más claros de separación entre la significación y la referencia objetiva. Con los nombres se emplea –en este último sentido– la expresión de “nombrar”. Dos nombres pueden significar distinta cosa y nombrar una misma. Así, por ejemplo: *el vencedor de Jena y el vencido de Waterloo...*

[...]

Puede también ocurrir, inversamente, que dos expresiones tengan la misma significación, pero diferente referencia objetiva. La expresión *caballo* tiene la misma significación en todos los giros que aparece. Pero si decimos: *Bucéfalo es un caballo* y luego decimos: *ese penco es un caballo*, es claro que, al pasar del uno al otro enunciado, ha acontecido un cambio en la representación que da sentido al término. Su “contenido”, la significación de la expresión *caballo* ha permanecido sin duda intacta; pero la referencia objetiva ha cambiado. Por medio de una y la misma significación representa la expresión *caballo* una vez a Bucéfalo y otra vez a un penco. (*Ibidem*: 249.)

Como se ve, esta distinción la establece Husserl nuevamente *desde* la cosa misma, tal como la concibe, es decir, desde la *idealidad noemática*, en la cual la significación al ser igual al concepto lógico es establecida de una vez por todas, no su función referencial que va a depender de la intención designativa del hablante. Para poder aclararnos un poco el matiz idealista de la postura husserliana a este respecto hagamos un poco de fenomenología del discurso cotidiano, y pongamos para ello entre paréntesis los enunciados científicos y la concepción de la significación como idéntica al concepto (entidad inteligible, inalterable y universal): si decimos “Julio Cortázar”, “el autor de *Rayuela*” y “el traductor de

los cuentos de Poe”, obviamente estamos ante tres “signos” diferentes (entendiendo éstos como una magnitud lingüística variable y no idénticos a la palabra). Ahora bien, ¿estos tres “signos” pueden referirse al mismo “objeto”, cuando en un enunciado lo hagamos funcionar como tal? Quizás podemos decir que las referencias podrían coincidir al señalar (“referir”) al mismo “individuo”; pero, ¿es la misma persona aquélla reducida a su nombre, a su relación con productos de dos actividades diferentes: una novela y unos textos traducidos (lo que hace de este “individuo” un autor de obra de ficción –una de las más importantes de la literatura latinoamericana– o el sujeto de una labor un tanto “mecánica”, verter de una lengua a otra la obra de otro autor)? Creemos que Husserl intuye el gran problema lingüístico, de consecuencias ontológicas; por ello, postula la *significación impletiva* o *sentido impletivo*:

No le es esencial a la expresión, como ya hemos dicho, la referencia a una objetividad actualmente dada, que cumpla la intención significativa. Mas si incluimos este importante caso en la consideración, vemos que en la referencia al objeto, si está realizada, pueden señalarse como expresadas dos cosas más: por una parte el *objeto mismo*, como objeto mentado de una manera u otra, y, por otra parte, y en sentido propio, su correlato ideal en el acto del cumplimiento **significativo** (acto que lo constituye), esto es, el **sentido impletivo** [...] *En esta unidad de coincidencia entre significación y cumplimiento de la significación, corresponde a la significación, como esencia del significar, la esencia correlativa del cumplimiento de la significación; y éste es el sentido impletivo y, como también puede decirse, el sentido expresado por la expresión.* (*ibidem*: 251-252. Las cursivas y las negritas a partir de “significativo” nos corresponden.)

Este sentido impletivo sería para nosotros la función referencial de la expresión (del signo) que se establece sólo y cuando, en la comunicación cotidiana, la intuición del receptor “capta” esa conexión entre signo y “objeto”, es decir, cuando la función referencial se realiza al establecer “realmente” la relación entre significación

del signo y el objeto al cual se refiere el que utiliza el signo. Para dar un ejemplo, basado simplemente en el decir la verdad de un referente, en una anécdota que le oí a un amigo: supongamos que Cortázar<sup>9</sup> –cosa que no es verdad, sino una suposición– hubiera sido muy adicto a no soltar la botella sino cuando ésta lo soltaba a él: al preguntar en su vecindario por su nombre, nadie interioriza la *función impletiva* del signo expresado, “nadie lo conoce por su nombre” (en otras palabras su nombre no “refiere” a nadie); echamos mano a “el escritor de *Rayuela*”, tampoco con el éxito esperado: su vecindario lee cuando mucho ciertos semanarios amarillistas, ignora que exista esa espléndida novela; cuando estamos al borde de la renuncia de nuestra investigación del domicilio del escritor, alguien nos dice: “¿No es un hombre que siempre anda borracho?” Al fin hemos encontrado el significado –para esta oportunidad– del individuo buscado, y, por lo tanto, su referencia, pues todo el vecindario lo conoce por su debilidad alcohólica. Ahora bien, la función referencial de ese sentido del individuo buscado cumple o llena su intención significativa en ese instante de intuición. “*Sentido impletivo es, pues, el que cumple o llena la intención significativa de la expresión*”, como lo aclara el traductor de la obra que estamos citando (*ibidem*: 251, nota 6).

Ahora bien, ¿cómo postular un *sentido impletivo* en el discurso narrativo-literario? Retomemos las palabras de Husserl citadas arriba y que pusimos en cursivas:

*En efecto, cuando la intención significativa está cumplida sobre la intuición correspondiente; o, con otras palabras, cuando la expresión es referida en nominación actual al objeto dado, entonces se constituye el objeto como “dado” en ciertos actos y nos es dado en ellos –si la expre-*

---

<sup>9</sup> Tomamos el nombre del gran escritor argentino en lugar de otro conocido precisamente por su adicción alcohólica para no regodearnos con el ejemplo. Que Julio Cortázar nos perdone, esté donde esté.

*sión se acomoda realmente a lo intuitivamente dado— de la misma manera en que la significación lo mienta. En esta unidad de coincidencia entre significación y cumplimiento de la significación, **corresponde a la significación, como esencia del significar, la esencia** correlativa del cumplimiento de la significación; y éste es el sentido impletivo y, como también puede decirse, el sentido expresado por la expresión. (Ibidem: 251-252. Las cursivas y las negritas nos corresponden.)*

Esta propuesta responde a la consideración del objeto referido en el enunciado. Ahora bien, ¿es posible aplicar todo esto, y el procedimiento de correspondencia, al lenguaje estético-literario? Para ubicarnos tengamos en cuenta que Husserl está pensando en una “esencia del significar” de la lengua común. A este aspecto nos referiremos en el siguiente párrafo, al atender la postura fenomenológica de Merleau-Ponty. Ahora queremos ver si las palabras de Husserl pueden aplicarse sin más a nuestro tema central. En el discurso narrativo-literario, nos encontramos con enunciados como: “Al abrir la puerta de mi cuarto vi que mi vecino estaba de pie en la puerta del suyo”.<sup>10</sup> En primer lugar, como lector en el momento de leer no sé quién “emite este enunciado”. Algo barrantamos sobre el sentido y el significado “puerta de mi cuarto”, pero carece, en ese momento de su lectura, del marco enunciativo del que goza el enunciado común, que le permita realizar la “correspondencia impletiva”: el objeto referido no está fuera del actual enunciado, ni del vecino. Tendrá que leer todo el cuento para asignar sus respectivos valores, que no tendrán la misma función que en el discurso de la lengua común. La realización de la significación cabal —y de su sentido— se dará ya no en una correspondencia, en primer lugar, entre “significación y cumplimiento de significación”: pues la interpretación del lector efec-

---

<sup>10</sup> Inicio del cuento “Las partes” de Virgilio Piñera.

tuará (apoyado en la estrategia del autor y la *intentio operis*) la articulación del símbolo, que rebasa la función signíca y nos obliga a escuchar los aportes de ciencias y disciplinas trans-lingüísticas, trabajo al que se consagra ya más de un siglo y el cual Husserl no tuvo oportunidad de atender: estaba suficientemente ocupado en construir un edificio conceptual impresionante.

Pasemos a revisar, siquiera someramente, los estimulantes aportes de la lectura crítica que de las teorías del lenguaje de Husserl hace Merleau-Ponty. Empieza el filósofo francés con una precisión importante:

Justamente, puesto que el problema del lenguaje no pertenece, dentro de la tradición filosófica, a la filosofía primera, Husserl lo enfrenta de manera más libre respecto de los problemas de la percepción o del conocimiento. Lo coloca como un problema central, y lo poco que dice es original y enigmático. Este problema permite, mejor que otro, interrogar a la fenomenología y no sólo repetir lo que dijo Husserl, sino volver a comenzar su esfuerzo, volver a tomar, *antes que sus tesis, el movimiento de su reflexión*. (2003: 136. Las cursivas y las negritas nos pertenecen.)

La actitud de Merleau-Ponty, entonces, en relación a las propuestas fenomenológicas de Husserl en el gran problema del lenguaje, es ejemplarmente crítica, como debe ser la de un filósofo, más amigo del pensar que del sujetarse a un tutor de manera incondicional. Y con esta actitud descubre un contraste innegable entre las primeras posturas de Husserl, ofrecidas en las *Investigaciones lógicas*, y las últimas. En las primeras se nos presenta al lenguaje como un objeto puesto frente al pensamiento; de esta manera sólo jugaría un papel de sustituto, una ayuda-memoria secundaria de la comunicación; al contrario, en sus escritos posteriores “el lenguaje aparece como una manera original de alcanzar a ciertos objetos, como el cuerpo mismo del pensamiento o como el pensamiento que, sin él [sin el lenguaje] se mantendría

como fenómeno privado, y que gracias a él adquiere un valor intersubjetivo y, finalmente, una existencia ideal.

Seguimos el desarrollo de Merleau-Ponty porque nos interesa precisamente cómo, partiendo de la fundación de la fenomenología, podemos enfrentar nuestro problema y el potencial ontológico de la teoría. Con esta aclaración epistemológica continuamos con nuestra exposición.

Merleau-Ponty se basa en ese desarrollo encausado por otros autores para afirmar algo que nos parece de suma importancia:

[La fenomenología no es un esfuerzo] para reemplazar las lenguas existentes en el cuadro de una eidética de todo lenguaje posible, es decir, por objetivarlas delante de una conciencia universal *objetivante e intemporal*, sino como una vuelta al *sujeto hablante*, a *mi contacto con la lengua que yo hablo* [...] Resultado de tantos accidentes es incomprensible que la lengua pueda significar lo que sea sin equívoco. Al tomar el lenguaje como un *hecho ya realizado*, residuo de actos de significación pasados, registro de significaciones ya adquiridas, el estudioso [*savant*] pierde inevitablemente la claridad *del hablar*, la fecundidad de la expresión. *Desde el punto de vista fenomenológico, es decir, para el sujeto hablante que usa su lengua como medio de comunicación con una comunidad viviente, la lengua encuentra su unidad* [...] [es] *un sistema en el cual todos sus elementos concurren al esfuerzo único dirigido hacia el presente o el futuro, y por lo tanto se halla gobernada por una lógica actual.* (*Ibidem*: 138-139.)

Como vemos, el filósofo francés distingue, de acuerdo con lo que se ha venido haciendo, un *lenguaje como objeto del pensamiento* y un *lenguaje como algo mío*. Si se quiere cumplir la divisa de Husserl: “¡A las cosas mismas!”, resulta obvio que se debe prestar atención a la manifestación, esto es, al segundo lenguaje. Aunque las dos disciplinas pueden entrar en acción, pero aquí ya se hace presente otra disciplina, la fundada por Saussure, de la que hecha mano Merleau-Ponty:

*El pasado del lenguaje [la diacronía] ha comenzado por presentarse, la serie de hechos lingüísticos fortuitos y que la perspectiva objetiva pone en evidencia que se ha incorporado a la lengua [sincronía] que, en cada momento, era un sistema dotado de una lógica interna. Entonces, si es considerado según un corte transversal, el lenguaje es sistema, es preciso que lo sea en su desarrollo. Saussure está en la razón al mantener la dualidad de las perspectivas [...] [pues] bajo otra relación la diacronía sostiene la sincronía. Si, considerado según un corte longitudinal, el lenguaje cuenta con el azar, es necesario que el sistema de la sincronía cuente con fisuras en las cuales el elemento bruto pueda insertarse. (Ibidem: 140. Las cursivas nos pertenecen.)*

Como puede notarse en los enunciados en cursivas, según los aportes de Saussure, se impone una doble tarea en la descripción e investigación de un lenguaje: en primer lugar, no podemos negar el movimiento “histórico” en su devenir; en este sentido hemos de concebirlo “como un equilibrio en movimiento”; pero debemos admitir que, si bien una significación “actúa” en la sincronía,<sup>11</sup> el sistema realizado en ella acepta siempre cambios latentes, no está hecho de significaciones unívocas y fijas: “Se tratará no de un sistema de formas de significación claramente articuladas una sobre la otra, ni de un edificio de ideas lingüísticas construidas según el plan riguroso, sino de un conjunto de gestos lingüísticos convergentes, cada uno de los cuales será definido menos por una significación que por su *valor de empleo*.” (Ibidem: 141.) Los términos puestos en cursivas por nosotros son similares a los que el último Wittgenstein manifestó, aunque esto puede ser actualizado por las contribuciones de la lingüística textual posterior que nos habló de los marcos de actualización, que nos ofrecerían el espacio para una expresión con una signifi-

---

<sup>11</sup> Un hablante actual del español dice “hermosura” y puede que ignore que en el siglo de Cervantes se decía “fermosura”; además, saber esto no le es útil en su comunicación *actual*.

cación. Si describimos, fenomenológicamente, ocurre que yo uso un término dentro de una red de relaciones que le confieren una “potencialidad” de significación que se actualiza en el marco pertinente: el marco<sup>12</sup> “permite” el uso, pero el signo empleado ya está “cargado” de una potencialidad (que le otorga, como vimos, tanto la diacronía como la sincronía).

Como aclaramos en la nota anterior: el marco de su uso es la plataforma de su “valor de empleo”. Ahora bien, si hacemos una breve incursión en el lenguaje narrativo-literario, en la *praxis* discursiva, resaltan algunas características propias, diferentes a la realización del lenguaje común: el discurso está fijado por la escritura; por lo tanto, sin un *lector* no es más que una “cosa” (un libro en mi estante o sobre mi escritorio), el lector *actualiza* el discurso. Y en esta actualización entran en juego tanto la “diacronía” como la “sincronía” muy particulares del lenguaje literario en el cual está escrito el discurso: no olvidemos que estamos ante un *discurso escrito* que contiene sus propias reglas de juego, que este discurso no tiene la misma función que la del discurso común: tiene una *intencionalidad estética* que me configura en *todo* el discurso. Además, si está el lector, hay un emisor (que no es el autor-persona, pues éste se encuentra fuera del “marco” del discurso: si opina sobre el mismo lo hace como un “lector” más: desde ese nivel semiótico): *el autor implícito* que ha desplegado sus “estrategias” de articulación del discurso, incluso a un “lector” modelo para su discurso. Si atiendo a la condición de estos dos factores (autor implícito/lector implícito), vemos que, si bien son dos “factores” del discurso estético, corresponden a papeles que el hombre puede jugar: yo como “lector” de una novela cumpla una especie de contrato convencio-

---

<sup>12</sup> Los marcos corresponden a convenciones socioculturales; pero en el caso de nuestra lengua hablada tienen sus elementos propios: los deícticos o *shifters*: yo/tú; aquí/allí; ahora/entonces, etcétera.

nal: debo poner entre paréntesis mi imagen del autor-persona, que puede interferir, digamos que sea una persona que me cae mal por sus ideas políticas o cierta conducta social: debo jugar el papel de lector que el texto me pide para convertirse en discurso viviente.<sup>13</sup> Además, el texto está ahí, cargado de una potencialidad que encierra un discurso, tiene una *intentio operis* como dice Eco, que no puedo pasar por alto, manifestada por el género, su composición, etcétera, que me permite cierta movilidad interpretativa, es cierto, pero no “cualquier” interpretación. Mi interpretación tiene que ser pertinente.

Por ahora, dejaremos este tema para atender a una propuesta de Merleau-Ponty respecto de la pretendida universalidad del lenguaje, tan importante para Husserl y la filosofía esencialista, que nos parece fundamental :

...Lejos de que las lenguas particulares aparezcan como la realización “enturbiada” de ciertas formas de significaciones ideales y universales, la posibilidad de una tal síntesis es problemática. *Si se alcanza la universalidad no será mediante una lengua universal que, al situarse más acá de la diversidad de las lenguas, nos ofrecería el fundamento de toda lengua posible, pero por un paso oblicuo de la lengua que hablo y que reinicia el fenómeno de la expresión de otras lenguas que aprendo a hablar; la cual practica el acto de la expresión según otro estilo; las dos lenguas, y finalmente todas las lenguas dadas, sólo serían eventualmente comparables a la llegada y como totalidades, sin que sea posible reconocer los elementos comunes de una estructura categorial única.* (Ibidem: 141-142.)

Esta posición fenomenológica la compartimos totalmente, y queremos hacer resaltar cómo este filósofo, como muchos franceses, hace una asimilación abierta que es válida para nuestra época, en

---

<sup>13</sup> También es obvio que yo “debo” poner entre paréntesis ciertos prejuicios estéticos, conceptuales y muchos otros para dejar “hablar al texto”: “ir a la cosa” misma.

frentada a nuevos paradigmas que ya no descansan en el racionalismo, universalismo, esencialismo y la famosa “ley natural”.

Creemos que en el campo particular de nuestra investigación, dentro del mismo dominio de las ciencias humanísticas como la antropología, la sociología, la psicología, la semiótica y la lingüística, tenemos mucho que aprehender para nuestro ejercicio ontológico, para nuestra comprensión de lo que hacemos y somos –que en nuestra concepción se implican mutuamente–, pues más allá de lo que hacemos no hay un reino celeste de nuestras intenciones y desvaríos mentales. Y en lo que a la lengua y su constitución sociocultural se refiere, la lingüística y la semiótica tienen mucho que ofrecernos. Ya vimos cómo Merleau-Ponty no duda en recurrir a la primera, en las ideas de su fundador, Saussure, y enfrenta problemas que Husserl ni siquiera se había imaginado.

El lenguaje literario está fuera de los dominios lingüísticos estrechos, tiene otras reglas y normas de articulación de sus discursos porque su unidad de sentido no es el *signo* sino el *símbolo*. Y esto puede ser verificado por un simple y directo “experimento”: no se puede realizar ninguna descripción fenomenológica del discurso poético, es decir, de la *praxis* poética sino en cuanto éste ofrece ciertas características especiales de su articulación que, si bien “nacen” o “surgen” en el discurso del lenguaje común, no se reducen a ellas, comprometen una competencia discursiva, tanto en el emisor como en el receptor, como ya lo demostramos, y volveremos sobre ello muy brevemente a continuación. Además, el discurso estético-literario contempla elementos propios que sólo pueden ser descritos *desde* una disciplina fenomenológica que tome en cuenta el *mostrarse* de ellos en la “cosa en persona”: un cuento, una noveleta, una novela; o, para una poética, un poema. Y vamos mucho más allá: el discurso narrativo-literario modeliza un mundo –como todo lenguaje– y en él emerge la *verdad*, una verdad que sólo él ofrece al darnos qué pensar. El discurso litera-

rio en general, y el narrativo en particular, *integran* la configuración de nuestro mundo, forman una parte dinámica de nuestra cultura. Sobre esto volveremos en el capítulo IV.

Creemos que ya estamos preparados, sobre todo por los adelantos que ofrecimos, para dar una descripción fenomenológica del discurso narrativo-literario en cuanto *manifestación* de un *lenguaje*, en cuanto *praxis* estética. Para esto tomemos la experiencia de una *lectura* como el *hecho y espacio propio de su realización*: un discurso estético-literario es un *discurso realizado por un acto particular, el hecho de leer*, como el discurso lingüístico común lo es en el *hecho de hablar*. Y este hecho involucra un marco de realización –del mismo modo que la realización lingüística– que está marcado en nuestra cultura actual en el acto de tomar un texto impreso (en un libro, una revista, un semanario cultural, y lo que va haciéndose cada vez más presente: en una página *web*), y someterse *dócilmente* a la *convención sociocultural del acto de leer un discurso estético, con sus reglas propias*, lo que el discurso nos ofrece. Este simple acto supone en primer lugar: nuestro *ser, estar* situados en el mundo, en nuestra sociocultura que, desde nuestra entrada al “espacio” que habitamos, se nos ofreció como nuestra “circunstancia”, con un término caro a Ortega y Gasset, aunque empleado por nosotros con una significación y connotación más amplias y móviles: el mundo se abre a mí “ingreso” en él y me ofrece un espacio lleno de significaciones, de marcos, de papeles actoriales que debo jugar para moverme en él. De algún modo –en realidad de diferentes modos– actúa el mundo sociocultural sobre mí para configurarme a sus paradigmas, parámetros y valores que lo consolidan en cuanto un mundo sociocultural con sus rasgos distintivos, diferentes a otros. “Veo”, me “abro” a la vida, a mi estar-en-el-mundo, desde esas “ventanas”, desde esos “escenarios” inevitables. Por eso podemos afirmar que al nacer, si soy la tábula rasa imaginada por los anti-

guos, cosa que la psicología social empieza a desmentir siquiera como posibilidad, ésta deja de ser tal apenas mis pulmones respiran el primer aire gélido que la “expulsión del paraíso” le ofrece: sobre esta tábula rasa empiezan a inscribir sus rasgos distintivos los paradigmas de sonidos, movimientos, etcétera, que se presentan como el mundo familiar del neonato.

En este marco establecemos nosotros la pre-comprensión que tenemos de un hecho o un discurso antes de ubicarnos frente a él para establecer una relación de comprensión, de conocimiento.

Volvamos a la tarea de nuestro acto de leer: tomamos un libro de Virgilio Piñera y empezamos a leer el cuento “La caída”. Ya sabemos, pre-comprendemos, muchas más cosas de las que nos imaginamos: un cuento es una narración de una historia, tiene una extensión corta que si pasa de las cuarenta páginas ya estaremos tentados a llamarlo “noveleta”; la historia es sobre unos sujetos especiales llamados “personajes” (son antropomorfos: “hombres”, “mujeres”, “niños”, de tal manera que éste puede ser un escollo para su interpretación cuando los confundimos con las personas de carne y hueso con las que nos topamos en la vida diaria), todo lo cual debemos tomar en cuenta para comprender lo que este discurso nos dice en su totalidad: desde el título al punto final. También sabemos que este discurso se inserta dentro de una categoría que llamamos “género” (si no tengo en cuenta los códigos que esta pertenencia despliega como característicos, puedo quedarme perplejo), etcétera. Desde esta pre-comprensión se abre camino mi comprensión, se ejerce mi intuición de lo que este cuento “me dice”, pues se trata de un discurso y, por lo tanto, *algo* comunica; y esto que comunica está en él mismo de manera “acabada” y “total”: no tengo que recurrir a otro elemento extraño al discurso para que me aclare algo (el autor-persona por ejemplo, pues éste no se encuentra a mi alcance; además, aún siendo mi vecino, es posible que lo que me diga me desvíe de mi

intuición, pues se trata de una interpretación más; el autor-persona está hablando desde su perspectiva, desde su intuición: es, en suma, “otro” lector más), al menos en primera instancia y en forma decisiva con relación a su sentido y significación.

Para no fatigar a nuestro lector, resumamos en los siguientes puntos lo que una descripción fenomenológica establecería sobre nuestra *praxis* estética de la lectura de una narración literaria:

1. Convención sociocultural: abrir el libro y empezar la lectura = aceptar la instauración del espacio literario. Esta característica supone la competencia del que lee (lector implícito, y su emisor –autor implícito– para poder ser “leído”).
2. El discurso narrativo-literario tiene un principio marcado: el título.
3. El discurso narrativo-literario tiene un final, y desde este final se articula la totalidad de su sentido, significación y significancia. Sólo tengo capacidad de interpretar el sentido de un discurso narrativo-literario cuando lo he concluido: a partir del punto final adquieren sentido todos los elementos desplegados anteriormente.
4. El discurso narrativo-literario funciona dentro de un contexto: en primer lugar: el hipertexto (género); y, luego, otro texto literario: la lectura literaria es una práctica semiótica tensiva: pues “además” del discurso que se está leyendo están presentes (*in absentia* muchas veces) los otros textos sin los cuales no sería posible su instauración.
5. El discurso narrativo-literario suspende la función referencial de sus “signos” pues estos están subordinados a la instauración del símbolo. No es posible un sentido impletivo puesto que el ente instaurado por el discurso narrativo-literario está en él y no tiene correspondencia con un objeto externo.

6. El discurso narrativo-literario nos dice algo propio, aunque no directamente: pide una hermenéutica (interpretación).
7. El discurso narrativo-literario puede o, mejor, debe gozar de varias interpretaciones contemporáneas y diferentes, incluso divergentes, siempre y cuando respeten la *intentio operis*.

Como sobre estos puntos importantes volveremos en los dos próximos capítulos, queremos continuar con algunos conceptos que la fenomenología nos ofrece con relación al objeto de nuestra presente investigación.

### **El ego trascendental, fundamento de la certeza**

Las *Meditaciones cartesianas* de Husserl parecen seguir las huellas de las *Meditaciones metafísicas* de René Descartes, pues inicia la búsqueda de la certeza dejando “todas las convicciones válidas hasta ahora, y con ellas todas las ciencias”. Sin embargo, en el fondo se trata de una *rectificación* del valor del *cogito*, en cuanto se trata de una radicalización de la duda cartesiana en la *epojé* (puesta entre paréntesis) de todo lo que no lleve a la certeza fundamental y apodíctica. Esta radicalización encuentra que Descartes toma como modelo la geometría deductiva; y así, apenas hecho su gran descubrimiento del *ego cogito*, no se aferra a él para construir los fundamentos de una ciencia absoluta y universal, sino que sigue pensando en el modelo geométrico.

Si bien Husserl declara que la idea directriz de su investigación “será, como para Descartes, la de una ciencia que hay que fundamentar con radical autenticidad, y *últimamente la de una ciencia universal*” (*ibidem*: 47. Las cursivas son nuestras), esta tarea se propone como posible sólo en cuanto se parta de una concepción del *ego cogito* tomado en su radicalidad, como lo vimos en la nota anterior. Por ello, parte de algo que ya está presente en el

descubrimiento cartesiano: la *evidencia o certeza absoluta*, cuya naturaleza es aclarada en los siguientes párrafos:

En lugar de estar presente la cosa en el modo del mero asumirla “a distancia”, en la *evidencia* está presente la cosa, “ella misma”, el hecho objetivo, “él mismo”, o sea, que el sujeto que juzga es consciente de este mismo. Un acto de juzgar meramente presuntivo, *al pasar en la conciencia a la correspondiente evidencia, se ajusta a las cosas, a los hechos mismos*. Este paso lleva en sí el carácter de confirmación de la mera asunción, el carácter de una síntesis de identificación concorde; es conciencia evidente de la justeza de aquella asunción a distancia de la cosa. (*Ibidem*: 51. Las cursivas nos corresponden.)

[...]

Yo no puedo formular o admitir como válido *ningún juicio que no haya sacado de la fuente de la evidencia*, de “experiencias” en las cuales me estén presentes *las respectivas cosas y hechos objetivos “ellos mismos”*. Ciertamente también en este caso he de reflexionar en todo momento sobre la evidencia correspondiente, sopesando su “alcance” y haciéndome evidente *hasta donde llegue*, hasta dónde su “perfección”, *el efectivo darse las cosas mismas*. (*Ibidem*: 54.)

Como se puede ver, Husserl afirma la presencia de la “cosa misma” en la evidencia, en cuanto el sujeto está consciente de ello; es decir, se trata de una presencia inmediata, por lo tanto, *intuitiva* en la conciencia del *cogito*; De ahí el valor que tiene para Husserl el método de alcanzar esta *intuición, este ponerse frente a la cosa misma* que es la fenomenología que ha puesto entre paréntesis todas las instancias mediadoras. Sin duda alguna, estamos ante una concepción de la experiencia muy diferente a la meramente empírica, aunque no la rechace totalmente sí, gracias a la *epojé*, logra despojarlas de sus componentes factuales que pudieran ser un lastre para llegar a una evidencia intelectual (noemática); cosa que aclara el segundo párrafo: se trata de la evidencia de la *existencia y de la esencia* de las *cosas mismas*: “un llegar a ver con el espíritu las cosas mismas”. *Sólo esta evidencia intelectual es el fundamento del juicio válido*. Estamos ante una concepción del *ego cogito* más

radical que la cartesiana, sin duda; asimismo, la dimensión ontológica de la “cosa misma” ahora muestra su naturaleza ideal. Se trata de la *esencia evidente*: el espacio en que se pone con respecto al empirismo lógico y al abstraccionismo aristotélico es equidistante, y se puede decir que esta posición forma un triángulo equilátero con los anteriores, movida por la firme convicción de ser *una filosofía rigurosa en cuanto ciencia pura*, pues se halla fundada tanto en la certeza apodíctica ofrecida por la *intuición* de la “naturaleza de las cosas mismas”, gracias a la *descripción* fenomenológica permitida por la *epojé* que cumple las veces –aunque no se reduzca a ella totalmente– de la duda cartesiana: el poner entre paréntesis permite al *ego trascendental* captar la esencia universal que es la cosa misma. Por ello, la tarea de las dos últimas meditaciones, la cuarta y la quinta, será explorar los alcances del “ego trascendental mismo” (“Meditación cuarta”) y los alcances trascendentales del subjetivismo monadológico (“Meditación quinta”), sin soslayar, ni siquiera por un instante, el idealismo franco que Husserl abraza, aunque “limitado” fenomenológicamente al *ego trascendental*, que no es, indudablemente, el ego personal, el de cada uno de nosotros en cuanto seres individuales.

Para llegar a ese *ego trascendental*, Husserl pone en marcha la llamada *reducción eidética*, que nos ofrece “el tejido mismo de la *experiencia* en cuanto contiene la posibilidad de poder ser recorrido y definido en sus estructuras invariables” (*ibidem*: 87).

Dentro de ese marco, Husserl puede afirmar que:

1. “Los objetos sólo son para nosotros, y sólo son para nosotros lo que son en cuanto objetos de una conciencia real y posible.” (Husserl, 1996: 119.) De algún modo, entonces, la misma conciencia es una consecuencia de la *intencionalidad trascendental del ego*, pues “sólo es lo que es en referencia a objetos intencionales” (*idem*). Sólo hay que tener el cuidado de no ver en

la referencia una vivencia en sentido empírico, de ahí que imponga un *eidós despojado de toda facticidad*.

2. Que de este modo, incluso en la “libre variación” de las percepciones imaginables, el *eidós* así alcanzado vale con *universal esencia* y con *necesidad esencial*, incluso para una percepción fáctica, “supuesto que hay que considerar en todo *factum* como el mero ejemplar de una pura posibilidad” (*ibidem*: 126).
3. La *intuición del ego* es la fuente de la certeza y de la evidencia, y él mismo se da cuenta de ello, con transparencia, como ya lo había dicho Descartes: “El *eidós* mismo es un universal intuitivo e intuible, puro *incondicionado*, esto es, no condicionado por ningún *factum*, con arreglo a su propio sentido intuitivo. Es también *anterior a todos los conceptos*, en el sentido de significaciones, de términos, que hay antes bien que forjar adecuados a él como conceptos puros.” (*Idem.*)

Aquí vislumbramos una especie de *círculo vicioso* entre la *reducción eidética* y la *epojé* que, según entendíamos, *tenía* que llevarnos a ella, pues ahora no se presenta como el “resultado” de ésta, de la *epojé*, sino como la que guía su ejercicio (pues parece, en cierto modo, su meta y, a la vez su punto de partida). La reducción permite al *ego trascendental* (no individual, ni sujeto a las vivencias de éste) precisamente discernir lo que son las cosas mismas, es decir, lo que la *epojé* debe trasponer al poner entre paréntesis. Así, la *fenomenología eidética* se establece como un estudio de la ley esencial y universal que *está* en la intuición que sobrepasa a lo trascendental: esencial y universal. Estamos, pues, ante una filosofía franca y abiertamente idealista que, en el fondo, se postula como una *fenomenología eidética pura, ejercida por el ego trascendental*. De ahí el interés de Husserl por que dirija al *ego puro*, y lleve la meditación cartesiana a su radicalismo consecuente, el *ego* en cuanto un ego que no se halla limitado por la fac-

ticidad, sino que recurre a las universalidades y necesidades esenciales, “por medio de las cuales se refiere el *factum* a sus fundamentos racionales, a los fundamentos de su posibilidad pura, y se le hace científico (se le logifica)”. (*Ibidem*: 127.)

Este *ego* no puede ser, en ningún momento, un simple *ego individual*, concreto: el que vive una historia individual, el que es movido por una voluntad y conciencia individual (el “yo” reivindicado por Kierkegaard). Dentro del sistema conceptual de esta filosofía, esto haría desembocar el proyecto de una filosofía rigurosa (es decir, en el fondo, como veremos luego, de una *egología*, de una intuición eidética de mi mismidad) en la reconsideración reflexiva, en la descripción empírica de las vivencias presentadas en la corriente de la conciencia monádica. En realidad, el proyecto se desvanecería para Husserl, apenas abordara este dominio del “ego empírico”.

Esto se capta si se tiene en cuenta que Husserl, para llegar a ese *ego trascendental*, pone en marcha la *reducción eidética* (llamada por Fink simplemente “reducción fenomenológica”). Esta reducción nos ofrece el tejido mismo de la *experiencia* del *ego* en cuanto contiene la posibilidad de poder ser recorrido y definido en sus estructuras invariables.

Antes de abordar el próximo punto y de “asimilar” esta teoría a la nuestra, al menos bosquejemos la característica puesta en relieve por Husserl, en este aspecto: *la toma de conciencia de sí que involucra el ego trascendental; toma de conciencia que es, en el fondo, la base fundamental de una nueva clase de objetividad, asentada en el seno mismo de la subjetividad del ego*. Este sentido indudable de la fenomenología puesto en realce por Fink es innegable, y pone en mutua relación la toma de conciencia y la reducción eidética; atendamos ahora a la primera, para luego en el siguiente punto centrarnos en la segunda. Para profundizar esta toma de conciencia de sí recurramos al propio Fink, quien nos

ofrece un aporte que nos parece decisivo para nuestra investigación, pues tiene una concepción que marca las diferencias propias al sistema husserliano:

Toda toma de conciencia de sí sale del saber sobre la situación en la cual nace, comienza y que quiere hacer transparente. ¿Cuál es, entonces, de dónde sale la toma de conciencia de sí del método fenomenológico fundamental? No es una situación de la vida determinada, más o menos contingente, sino una *proto-situación* que soporta todas las situaciones determinadas y cambiantes: *encuétrase el sí mismo del espíritu en el mundo*. El mundo no se halla solamente dado en las múltiples experiencias del ser, de las cosas del mundo externo, y de los datos del mundo interno, sino que es *pre-dado* como *campo* de experiencias reales y posibles, como el conjunto de *horizontes* co-dados [...] *El mundo en su totalidad es familiar y horizontalmente pre-dado*, sea sobre un modo que pasa de la determinación mundano-ambiente a una “ingerminación” abierta [...] Pero, ¿qué significa, entonces, esta pre-donación universal del mundo? Nada sino un *sistema*, extremadamente complejo de *valores de ser, de tendencias intuitivas y no intuitivas*, de modos de aparición que se despliegan en múltiples modos de conciencia y que forman la *base evidente* de todos nuestros modos de relación con el ser. Esta base de validez no es jamás puesta en relieve por sí misma, la estructura de esos modos de darse no se cuestiona jamás, ni la manera en que sabe ser fundada su indudable certeza. (1990: 188-189. Las cursivas son nuestras.)

Ahora bien, para nosotros, esta relación de lo pre-dado del mundo es la situación en que se encuentra el yo-persona que nace *dentro de una sociedad*,<sup>14</sup> o, mejor, de una *sociocultura* que establece el *horizonte*, que no es para nosotros –como para Fink y Husserl– universal y, por lo tanto, metafísico: la situación dialéctica mundo/yo-persona se establece dentro de paradigmas y pará-

---

<sup>14</sup> Somos arrojados al mundo, no a la naturaleza. Es decir, contrariamente a una situación de orfandad, debemos ver una situación de espera y preparación del mundo de los otros que nos antecedieron y que crearon un *hogar*, una cuna que nos *espera*: estar-ahí (*da-sein*) es estar en medio del mundo, ser-en-el-mundo.

metros relativos a los valores fundados por una cultura y, aunque esto parezca una redundancia, *funcionales* dentro de ella. La *interiorización*<sup>15</sup> de esos valores, objetivados en sus manifestaciones discursivas gracias a la *semiosis* propia del ser humano, nos corresponde a cada uno de los miembros de la sociedad en nuestro “hacer” en el mundo: la actitud ontológica de un yo en sí y de un ser en sí es una actitud mental adquirida dentro de una particular concepción filosófica propia del mundo sociocultural Occidental. Lo que nos lleva a concebir la posibilidad –como simple virtualidad– de una actitud ontológica consciente, la cual en su realización estará *condicionada* conceptualmente por esa misma relación, es decir, por los parámetros epistemológicos y axiológicos que son permitidos y están en plena vigencia en nuestro mundo y en nuestra relación –siempre desde un *aquí* y un *ahora*–; ésta puede tomar una dirección de oposición y superación del sentido común vigentes, o de los valores instituidos en las manifestaciones discursivas de las series culturales (el yo-persona puede, acompañado de la competencia respectiva, decidir cambiar cierto tipo de relaciones o cierta vigencia de valores estéticos, éticos, cognitivos). Por ello, la relación mundo/yo-persona es dialéctica, y debe mantenerse en esa *tensión constitutiva*, sin la omisión de uno de los polos. Aquí reside para nosotros el fundamento de una diversificación ontológica, no universalista.

Desde nuestra perspectiva, no podemos postular un “ego trascendental”, sino un *sujeto trascendental* como una “materialización” de todo lo que la sociedad que nos precedió: el mundo de sentidos y significaciones que articula el sujeto social trascendental humano en sus realizaciones objetivas. En este sentido, su legado a través de los textos que nos ofrece, de la tradición todavía

---

<sup>15</sup> Este concepto lo desarrollamos en el capítulo siguiente.

viva en la memoria colectiva corresponde a una cierta “diacronía” sistemática<sup>16</sup> que se nos brinda en las series culturales. En nuestro mundo actual, pleno de la circulación de discursos, es inevitablemente sincrónico, aunque esta sincronía de los discursos tampoco es un todo compacto e inmóvil, sino que, a su vez, presenta también zonas a-sistemáticas (“resquebrajaduras”) que permiten su movilización: ya lo dijo Mukarovsky: a toda regla establecida en un sistema se contrapone una antirregla que, a su vez, se establecerá como regla. De este modo “evolucionan” las series culturales. Obviamente estas reglas deben estar codificadas y también las nuevas propuestas para nuevos tipos de discurso. Dentro de estos sistemas también se deben proponer códigos que sean comprensibles al receptor o los acepte como válidos, si no quedan en meros intentos.

Todo lo anterior supone la *semiósfera*: el espacio de articulación de una cultura en una sociedad viva, así como su horizonte con relación a otras culturas. Si este horizonte mantiene fronteras dinámicas abiertas será posible el crecimiento dinámico de una cultura; si es hermético, la cultura se anquilosa y tiende a “encogerse” cada vez más ante el empuje de las culturas vecinas. De este modo, el “sujeto trascendental” que postulamos no tiene ninguna denotación ni connotación idealista: es, como lo dijimos, la materialización del “espíritu” de una sociocultura: es el mundo que nos “recibe” en su seno cuando nacemos y nos modeliza, nos da un modelo del mundo que nos configura en cuanto miembros de ese mundo. Esto nos permite movernos, transitar de un discurso a otro, de un papel de sujeto a otro, tener una *identificación* ante los otros miembros de nuestra comunidad: la *identidad*

---

<sup>16</sup> Quisiéramos que se tome este concepto en su valor “débil”: su coherencia y su red de relaciones todavía vigentes, pero que no denota un “todo cerrado”, sino permeado por “resquebrajaduras” que hacen posible su factibilidad y fragilidad.

–al menos en nuestra cultura hispanoamericana– nos la da el “otro” que pertenece a mi mundo, con el cual comparto una serie de valores y papeles, con el que intercambio *discurso*.

En los discursos literarios y su recepción también tenemos que “asimilar” las fértiles concepciones husserlianas: el sentido, la significación y la significancia de un discurso narrativo-literario que “leo” (supuesta mi competencia e interiorización) son captados mediante una intuición y no por el razonamiento o deducción. Sin embargo, si bien hay una *intentio operis* que marca los linderos del ejercicio de mi intuición, no olvidemos que tanto las series como sus discursos correspondientes son convencionales y corresponden a paradigmas socioculturales: sería una aberración semiótica postular la existencia de una “esencia” en sí de una obra estética, de un género literario; mucho menos su universalidad y “perennidad”: el tránsito de un discurso de un género a otro, de una serie a otra, es tan dinámico que nunca podemos predecir ni el futuro ni el dominio temporal de uno de ellos.

### **La reducción eidética y el subjetivismo**

La fenomenología eidética se establece como un estudio de la ley esencial y universal que está en la intuición fáctica que sobrepasa hacia lo trascendental. Estamos ante una filosofía idealista que se postula como una fenomenología eidética *pura* ejercida por el *ego transcendental*. De ahí que el interés se dirija al *ego* puro, “al *ego* en cuanto *ego* en general, recurriendo a las universalidades y necesidades esenciales por medio de las cuales se refiere el *factum* a sus fundamentos racionales, a los fundamentos de su posibilidad pura, y se lo hace científico (se lo logifica)”. (*Ibidem*: 127.)

El subjetivismo de la fenomenología es, si se quiere, paradójicamente la puerta de entrada, la vía para alcanzar la objetividad requerida, su pretensión de *fundación* de la filosofía misma; este

subjetivismo es la consecuencia teórica de la toma de conciencia de sí, a la que apela y recurre la gestión fenomenológica.

Pero, ¿cómo se puede pretender que una toma de conciencia de sí corresponda o sirva de base a una fundación de la *verdadera objetividad*? Para responder a esta cuestión se debe tener en cuenta la concepción del *ego transcendental* al que llega Husserl: “El espíritu, en la toma de conciencia de sí radicalizada por la “reducción fenomenológica”, debe cumplir un *movimiento* sobre sí mismo, debe llegar a sí mismo”, aclara Fink (*ibidem*: 185). Esto mediante “una *intensificación y transformación* de la toma de conciencia de sí natural a la experiencia fundamental que hace aparecer la *esencia auténtica*, oculta, del espíritu, y, al mismo tiempo, el sentido propio de la esfera natural de donde la toma de conciencia de sí ha salido”. (*Idem*. Las cursivas nos corresponden.)

Tenemos, entonces, que *epojé*, *reducción eidética* y fundación asentada en el *ego* se hallan en una relación de mutua implicación, y no se sabe cuál es primero en su valor epistemológico y metodológico. En este orden, la constitución de la fenomenología, método de descripción de las cosas mismas, sustenta primero su reino propio asentado en esta trinidad inquebrantable. La misma intuición eidética no llega a ser otra cosa que una designación distinta de la puesta en marcha de esta sutil y portentosa máquina del pensamiento puro, centrado primero en el *ego*:

La fundación *fenomenológica* de la filosofía no se puede lograr si no es rechazada con el rigor más extremo toda exigencia ingenua de la comprensión de sí ontológico-mundano, si el espíritu no es impelido, en una vuelta sobre sí mismo, a interpretarse *puramente* como el “sí” que es el soporte y el operador de la validez de todas las “comprensiones de sí” naturales. El proyecto de la fenomenología sólo es posible por el método fundamental de una abstención consecuente, de una *epojé*. (*Ibidem*: 188.)

Esta *epojé* sustrae al *ego* del mundo “natural”, concebido como un dato objetivo, tan caro al realismo ingenuo, pero al precio de

convertir al *ego* en una *mónada* que, a diferencia de la concepción leibniziana, ni siquiera se preocupa por la posibilidad de tener o no tener ventanas.

La única actitud que permite el acceso a la esencia de la constitución formadora del mundo es la actitud "*trascendental*", es decir, la actitud engendrada por la reducción fenomenológica. Ella determina *totalmente* la idea de la filosofía fenomenológica que está de este modo en oposición radical con la idea filosófica [tradicional], la cual, idéntica bajo sus múltiples formas, nace *sobre el suelo de la validez del mundo*, es decir en la "*actitud natural*". *La idea fenomenológica de la filosofía no puede ser jamás interpretada en el horizonte de la idea tradicional de filosofía, puesto que establece un concepto de filosofía radicalmente nuevo. El concepto mundano de "ciencia" tampoco podría servir de guía para la comprensión de la fenomenología.* (*Ibidem*: 195. Las cursivas de los últimos enunciados nos pertenecen.)

El fundamento del *ego trascendental* no es el Espíritu hegeliano, pero, como él, "contiene", a fin de cuentas, *todo* gracias a su trascendentalidad. Este fundamento obliga a tener una nueva concepción de ciencia y de conocimiento radical y fundamental. Pero también tiene pendiente dilucidar un problema ineludible para validar su reducción fenomenológica al *ego individuo (persona)*, el de la *alteridad*: de ahí que la "Quinta meditación", "en que la esfera trascendental del ser se revela como intersubjetividad monadológica", dedica todo su esfuerzo a esta tarea. Labor teórica ya circunscrita por su concepción del *ego trascendental*, fundante e inamovible eje de todo lo que se pueda concebir:

Tenemos que conseguir mirar en la intencionalidad explícita e implícita en que, sobre el suelo de nuestro *ego trascendental*, se manifiesta y se verifica el *alter ego*; tenemos que conseguir ver cómo, en qué intencionalidades, en qué síntesis, en qué motivaciones se forma en mí el sentido, "otro *ego*" y bajo el título "experiencia unánime de lo otro", se verifica como existiendo –y, a su modo, incluso como estando ahí él mismo–. Estas experiencias y sus rendimientos son en efecto hechos trascendentales de mi esfera fenomenológica: ¿puedo expo-

ner íntegramente el sentido de “otro que existe” de alguna manera que no sea consultándolas a ellas? (Husserl, 1996: 150.)

Husserl veía en la comunicación lingüística sólo una conjetura de su efectiva realización; ahora a ese *análogo* a mi *ego* no le puede conceder toda la amplitud de ser una *alteridad plena* que me constituye con sus actitudes y respuestas; en cierto modo: sin la *imagen* que el otro me ofrece, no como un espejo reflejante de mi presencia, sino como lo que de mi yo repercute, ocasiona y se ofrece, *sin esa imagen nos falta una parte de nuestro ser en el mundo: esta dialéctica como la dialéctica con el mundo nos constituye en cuanto seres-en-la-sociedad, en cuanto personas*. Así como en el discurso común el /tú/ no llega a constituirse real y fundamentalmente en mi interlocutor: aquél para quien yo soy –a su vez– un /tú/, fundamento lingüístico de la subjetividad y de la verdadera realización discursiva dentro del marco de la enunciación, así tampoco el /yo/ se constituye sin un /tú/ dentro del marco de la comunicación cotidiana, y, en el fondo, y como su real fundamento, dentro de la realización misma de la *trascendencia* del *ego*. Como vemos, Husserl, si bien no logra desprenderse de la densa tradición idealista, nos ofrece todo un andamiaje conceptual para que, gracias a sus contribuciones, podamos ofrecer una nueva postura filosófica, depurada del lastre idealista.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver este problema de la alteridad con el nuestro? En el discurso narrativo-literario se relata la “historia” de un personaje, no de una persona. Con la persona me encuentro en mi mundo cotidiano, no con el personaje. Sin embargo, una ligera reflexión nos ilustra sobre situaciones significativas: 1) muchos críticos y lectores comunes que no se despojan de su experiencia cotidiana, hablan del personaje como un *alter ego* del autor. Lo que es un desliz de funciones y formas discursivas elementales. El autor no se halla representado por el personaje, por más que éste se halle inspirado en algunas escenas

autobiográficas: el personaje es una “persona de papel”, nunca sirve de indicio para reconstruir la vida del autor (como algunas colecciones populares lo hacen): pertenecen a series diferentes: el autor nace, vive y muere en nuestro mundo finito una sola vez, mientras que el personaje lo hace cuantas veces se lea la obra. Con el autor es posible entablar un diálogo, tener una entrevista, etcétera, pero no con el personaje: éste es un *valor o elemento* literario con relación a otros personajes, otros programas narrativos (planeados, que obedecen a una lógica interna del relato). El autor no sabe lo que será de él dentro de un momento. El elemento al que pertenece el personaje es el texto literario –actualizado en la praxis de la lectura–, es un constituyente de un discurso simbólico, susceptible de muchas y diversas interpretaciones a través de la historia de la literatura, incluso contemporáneamente. Del autor puedo leer una biografía, que tiene valor referencial en cuanto tenga correspondencia con documentos que la acrediten: una vez que muere el autor, muere para siempre: no se reproduce su valiosa vida en sus personajes, ni siquiera en su “predilecto”. Esto en cuanto al autor y a la falacia de tomar el personaje como su *alter ego*.

Con relación al lector: nunca al leer un cuento o una novela esperamos una revelación de nuestra identidad por más que el personaje pueda cumplir papeles “semejantes” en el discurso. Nosotros nos enfrentamos con nuestra vida cotidiana, finita, fáctica, con papeles socioculturales que no dependen de nuestra elección y que realizamos de una u otra manera. El personaje cumple el mismo programa narrativo cada vez que realizamos la lectura del texto. En ese sentido se halla fijado; por lo tanto, guarda con nosotros diferencias fundamentales, aunque pueda influir en nuestra conducta, o su programa narrativo haya sido inspirado “en la vida real”: está en una función de una serie sociocultural diferente: me abre un mundo posible, enriquece mi

mundo. Pero no puede ser mi *alteridad*, pues siempre que lo lea estará en sus mismas funciones, mientras que mi vecino puede cambiar de un día a otro, mostrarme fases de su vida que me obliguen a ubicaciones y actitudes distintas, y por estos medios descubrir mi “personalidad”. Si la identidad e identificación me la da el otro, éste no es un personaje literario obviamente. Y lo mismo ocurre conmigo: sería insano buscar mi identidad en la respuesta que un personaje dé a mis actos, a la realización de mis papeles.<sup>17</sup> Desde nuestras primeras lecturas, muchas de ellas en la escuela, se nos ha “enseñado” a interpretar los personajes de acuerdo con las personas de nuestro contorno o de la lógica cotidiana; esto forma casi parte de nuestra mentalidad; por ello, liberarnos de este hábito y prejuicio es una de las tareas de la fenomenología y de la semiótica. El mínimo examen o la más elemental descripción de lo que hace un personaje con relación a otros, el lugar en que vive y, sobre todo, ver el sentido total del discurso, en el cual es un elemento más, algunas veces uno de los más importantes, pero no deja de ser “una persona de papel”, sujeta a diferentes reglas y valores que las de mi vecino. Por ello, hablar de una “psicología” del personaje es un riesgo de proporciones terroríficas. Un colega objetó en un evento académico al ponente que hablaba del “complejo de Edipo” de equis personaje argumentándole que en el relato literario en cuestión simplemente éste “no tenía madre”. Y no tiene madre por la sencilla razón de que el discurso no la menciona, como es el caso de nuestro sin par Don Quijote.

---

<sup>17</sup> Cosa distinta pasa con Don Quijote y Madame Bovary, que “imitan” actitudes de personajes de discursos literarios; el primero, de las novelas de caballería; la segunda, de las revistas que le llegan de París.

## La intuición

Aunque ya hablamos de la intuición, queremos insistir un poco en este concepto porque Husserl se refiere a él en varias partes de su obra, y para aclarar algunos aspectos de la misma que nos conciernen, tomemos uno de los párrafos importantes:

Para captar una esencia en persona y de manera *original*, debemos partir de intuiciones empíricas correspondientes, pero también de *intuiciones sin relación con la experiencia y que no tocan (conciernen) la existencia* de intuiciones “puramente ficcionales”. Formemos libremente la imagen de cualesquiera figuras espaciales, de melodías, de procedimientos sociales, etcétera; o bien forjemos ficcionalmente actos como los de la experiencia, de lo agradable, etcétera; por medio de la “ideación” podemos, en ocasión de esos actos, tener toda clase de esencias, una intuición original e incluso eventualmente adecuada: que sean las esencias de forma espacial, de melodía, etcétera, que respondan al *tipo* particular considerado. Entonces *es indiferente que una esencia de ese tipo sea efectivamente dada o no en la experiencia actual*. (1989: 24-25. Las cursivas de la última frase nos corresponden.)

Al librar el ejercicio de la intuición sólo del contacto empírico y extenderlo al libre ejercicio de la imaginación (“ideación”), Husserl amplía el dominio de la intuición, y se libera en algo del influjo empírico. De este modo, la cosa misma (y su correspondiente esencia) no es siempre un sujeto de la intuición empírica y, por lo tanto, no se halla siempre en el mundo de la empiria, y no es un “existente individual” en el sentido estrechamente empírico al cual se somete incluso el aristotelismo y el kantismo. El mundo de los *hechos*, objetos de la intencionalidad intuitiva, no corresponde estrechamente al *mundo de los sentidos*. La intuición capta otro tipo de esencias, gracias a su ideación; aunque siempre serán las esencias el apoyo del pensamiento, mismo que “se establece sobre las esencias puras –el pensamiento sin contaminación, sin mezcla de hecho y esencia– requiere por *fundamento subyacente* la visión de la esencia” (*ibidem*: 25). Se abre aquí una

actitud diferente a la empirista y aristotélica-tomista para las cuales el contacto empírico repetido y, en el fondo, factual, nos lleva al establecimiento ya sea de un “concepto general” (empirismo) o a la aprehensión de la sustancia para el segmento.

En la importancia concedida al juego de la variación mental –si bien no se trata todavía de la variación discursiva frente a lo cotidiano, que sería para Husserl ir demasiado lejos, encontramos un elemento de indudable valor para postular nuevas perspectivas de la función estética respecto al mundo, en el sentido que le damos a este concepto, como veremos en el próximo punto, pues vislumbramos en esta concepción original de la intuición y de su valor cognitivo una nueva posibilidad de ampliar la función estética. Por de pronto, detengámonos todavía un poco en el análisis del sentido de la intuición fenomenológica según Husserl; para ello aprovecharemos las aclaraciones de Levinas basadas, en este respecto, sobre todo en las *Investigaciones filosóficas*, que nos llevan a precisar mejor la intuición al distinguirla de la intención significativa. El filósofo francés afirma que no se trata de una simple diferencia de grado:

Como si se tratara de oponer un bosquejo impreciso, una imagen pálida a una pintura viviente y perfecta. Decir que la intuición actualiza la pura y simple intención que tiende a su objeto es decir que en la intuición nos relacionamos directamente al objeto, que lo captamos. *Hay una gran diferencia entre apuntar a un objeto y captarlo. La intención significativa no posee nada de su objeto: sólo lo piensa. Que la intención significativa no sea una intuición confusa, se deduce del siguiente hecho: nos dirigimos, por ejemplo, a una proposición matemática, podemos comprender el sentido, analizar las diferentes articulaciones, sin, por ello, ver con evidencia las relaciones y los objetos ideales que expresa.* (2001: 103. Las cursivas son nuestras.)

La intuición se caracteriza por una plenitud; podemos decir que la intención significativa sólo piensa en el objeto, y la intuición nos *da algo del objeto mismo*. El filósofo argentino Francisco Ro-

mero hace algunos años oponía pertinentemente la intuición y el discurso, tomado éste último como un desarrollo, un discurrir de la razón:

El conocimiento ocurre en dos maneras: por intuición y por discurso. En la intuición el conocimiento se nos da en modo inmediato, directo; en el discurso se arriba al conocimiento por un camino más o menos largo. Conozco por intuición que la pared que tengo delante es blanca y que el todo es mayor que la parte; conozco por discurso que Sócrates es mortal cuando razono que todo hombre es mortal y que Sócrates lo es por ser hombre. Los conocimientos intuitivos, por principio, se bastan a sí mismos. Poseen valor autónomo de conocimiento, y son además el inevitable punto de partida para los conocimientos discursivos: todo discurso cognoscitivo, en efecto, arranca de ciertos conocimientos que no pueden a su vez ser discursivos, pues si lo fueran caeríamos en un regreso al infinito, y el discurso sería imposible como método de conocimiento. En la geometría, por ejemplo, la evidencia intuitiva de los axiomas y de ciertas propiedades de las figuras vale como conocimiento por sí y además sirve de fundamento a las demostraciones que, por discurso, nos traen otros conocimientos. (1945: 49.)

Aunque Romero no parece haber prestado atención al desarrollo posterior de la fenomenología, debido a una pléyade de “discípulos” –directos o indirectos– que ahora se nos presenta como una tarea obligatoria, y, además, porque su preocupación es más de índole gnoseológica que ontológica o estética, nos sorprende con la siguiente afirmación tan cercana a la tesis central de Heidegger (“Toda comprensión supone una precomprensión”):

...Todo conocimiento sería originariamente un reconocimiento, *el reconocimiento de que el complejo aprehendido configura un objeto perteneciente a la clase, al grupo diseñado por el concepto correspondiente. Los actos de conocimiento que atribuyen al objeto notas o relaciones peculiares han de suponerse posteriores al acto originario que introduce el “esto” en una clase, acto de mayor alcance cognoscitivo sin duda cuanto más restringida sea la clase en que logremos introducir el objeto; pero que supone las inclusiones previas en las clases máximas.* Si digo: “el papel es blanco, dista de mí treinta centímetros, es liso, et-

cétera...”, todos estos juicios presuponen el del *reconocimiento* del objeto: “esto es un papel”. Ese reconocimiento del objeto no es, con todo, *lo primario*. *Si conozco es porque he sido afectado, porque algo ha llegado o se ha producido en mí...* (*Ibidem*: 52-53. Todas las cursivas nos pertenecen.)

Romero no quiere sacar mayor partido de las elucubraciones sobre la intuición fenomenológica, que considera dentro de otras intuiciones más, ni tampoco se aparta de la tradición vericondionalista de la tradición racionalista que toma tanto al sujeto (individuo en una actitud cognitiva) y al objeto como dos entidades “frente a frente”, como al juicio lógico, expresión indubitable de esta experiencia definitiva. En este sentido, está en una posición ontológica diferente a la nuestra y a la que sostiene nuestra estética.

Para terminar con las valiosas observaciones del filósofo argentino, recurrimos otra vez a sus palabras:

...Entre las muchas observaciones a la *Crítica de la razón pura*, una posee especial significación para el problema del fenómeno y sobre todo para su momento cualitativo, la que denuncia la confusión de dos instancias fenoménicas diferentes, el fenómeno como cosa y la aprehensión de la cosa en cada toma o presentación: la confusión advertida por Renouvier y aclarada por Husserl en el instructivo apéndice final de las *Investigaciones lógicas*. Reconocida la diferencia entre el fenómeno-cosa y el fenómeno-aprehensión, la cualidad en cuanto perteneciente al fenómeno-cosa adquiere una objetividad que se contrapone a la subjetividad de la misma cualidad considerada en el fenómeno-aprehensión [...] Husserl no necesitaba de ella para plantear en términos nuevos el problema de la cualidad; *le ha bastado trasponer la cualidad en cuanto momento vivencial al plano de las esencias, para introducir la cualidad en el orden de la razón, librándola así del usual menosprecio a que la condenaba la atribución de extremo e insalvable subjetivismo.* (*Ibidem*: 59-60. Las cursivas nos corresponden.)

Las afirmaciones resaltadas por nosotros ubican la interpretación de Romero, como la de Gaos, dentro de la tradición gnoseológica y ontológica demasiado pegada a la metafísica tradicional,

aunque dentro de ella, advierte la importancia de “trasponer la cualidad [el fenómeno]”, en cuanto momento vivencial, al plano de las esencias. Mientras el mundo de las esencias y nuestra facultad de aprehenderlas no se ponga en seria duda, no puede ser inquietante ningún método: basta comprender sus límites e intenciones gnoseológicas. Levinas y Heidegger, ya tempranamente, advierten que la fenomenología y la intuición de “esencias” (esta categoría será revisada fundamentalmente por ambos, aunque desde ópticas diferentes) tienen una importancia ontológica vital para superar la metafísica tradicional. Para aclarar esta nueva situación volvemos sobre el pensamiento de Levinas.

Levinas –como Heidegger y Merleau-Ponty, entre otros grandes “seguidores” de la original propuesta husserliana de una fenomenología como un nuevo método filosófico– se da cuenta de que hay un giro ontológico que descarta la metafísica tradicional (aunque quizás el mismo Husserl no lo advierta totalmente o no enfatice este giro de manera radical). Sin duda, gracias a la fenomenología, “la teoría del ser podrá, pues, ubicarse en un punto de vista desde el cual estudiará, de alguna manera, *el ser en cuanto ser*, considerando en él las categorías que son la condición de su existencia misma. *La teoría del ser deviene una ontología*” (2001: 20. Las cursivas y negritas nos pertenecen).

Pero, ¿qué clase de ontología se instaura a partir de lo que se nos muestra? Si bien Husserl habla todavía de una *ontología formal* (a la que le otorga todavía una trascendencia general), ésta no es “el género superior” de la cual las otras ontologías sólo serían sus especies, sino que:

La ontología que describe la esencia del espacio, de la causalidad, de la materialidad, en el dominio de la conciencia, la de la voluntad, de la sensibilidad, etcétera, no es un caso particular de la ciencia de las *formas* que Husserl llama *ontología formal*. Esas categorías materiales –ontologías en el sentido propio del término– son diferentes según los dominios del ser. Ellas delimitan, según la expresión de Husserl, la

existencia de *regiones*. Cada *región* es objeto de una *ontología regional*. Pero el estudio del ser no se halla agotado según Husserl por las ciencias de la naturaleza y las *ontologías regionales*. Una de las conclusiones de nuestro trabajo consistirá en establecer el hecho siguiente: las regiones del ser difieren entre ellas, no solamente en sus esencias y en sus categorías que delimitan sus esencias, sino también en su *existencia*. El hecho mismo de *ser*, de encontrarse *ahí*, no es una característica vacía y uniforme que se añade a las esencias que solamente tendrían el privilegio de poder diferir entre ellas. *Existir no significa en todas partes la misma cosa*. (*Ibidem*: 21-22. Las cursivas son del autor.)

Esta concepción ontológica, que permite abordar el valor propio de las ontologías regionales (aunque todavía se presenta el problema de su relación con la *ontología formal*, espacio de los universales), da lugar a una estética ontológica o, mejor, según nuestro proyecto, a una consideración ontológica de las estéticas; en nuestro caso, la del discurso narrativo-literario, pues si, como dice Heidegger en una interpretación particular de Aristóteles, “el ser brilla de diferentes maneras” y en “la obra de arte emerge la verdad”, creemos que una fenomenología pertinente nos permitirá captar ese brillo del ser que nos ofrece una novela o un cuento.

### **Hacia una fenomenología del discurso estético**

Todos los puntos anteriores apenas nos pueden ofrecer un bosquejo de las grandes aportaciones de Husserl a la filosofía, aportaciones que, como en todo sistema, tienen su núcleo inquebrantable que sostiene el sistema mismo: la certeza lograda por la *intuición eidética* del *ego trascendental*. Éste es el punto decisivo que hace de esta filosofía una de las más potentes manifestaciones del *idealismo* europeo. Dentro de nuestra visión o, mejor, proyecto de fundar una *estética del discurso narrativo-literario*, tenemos que tratar de elucidar qué es lo que podemos

rescatar de la fenomenología husserliana como elementos teóricos enriquecedores. Para ello, pensemos en nuestra hipótesis central: el mundo cultural en sus múltiples manifestaciones es algo que el hombre *realiza* como fruto de su *praxis* social (no el hombre individual). Además, *el hombre se hace al hacer este mundo*, al conferirse el mundo que le da sentido y sostén. Sin este mundo cultural, se halla perdido, no tiene razón de ser, simplemente no *es*. El mismo ser individual (*persona*,<sup>18</sup> cuando toma conciencia de su ser en su mundo) es una postura, si quiere, *adquirida*, que tiene su razón de ser y se establece en paradigmas y parámetros socioculturales, que no son los mismos para todos los hombres de nuestro planeta. El arte –y dentro del mismo, la literatura– es una de las series culturales que ineludiblemente *conciernen* al mundo, a nuestro ser-en-el-mundo, forma parte de él, pues gracias a la *praxis* estética el hombre *también* organiza, funda, se da un mundo. Por lo tanto, la *praxis* estética es una de las facetas de nuestra hominidad, de nuestro manifestar y realizar nuestra humanidad en un mundo. Este mundo tiene un sentido que se establece, se muestra, como uno de los elementos dentro del cual se realiza –en correspondencia o contradicción– la *manifestación discursiva* del quehacer humano, concretamente de la *semiosis*. Los papeles sociales que jugamos sólo son evidenciables en estas manifestaciones discursivas. Este sentido, se halla, pues, de algún modo, *objetivado*, presente en cuanto “marca”, en el discurso; presencia que los

---

<sup>18</sup> El valor de *persona* es propio de la cultura occidental y se relaciona con la tradición griega y la cristiana, a las cuales parece volver (al menos en su origen histórico); pues la *persona* es la suma de papeles socio-culturales que un individuo *asume* en el transcurso cotidiano y de su existencia; estos papeles le son “asignados” por una socio-cultura dentro de marcos específicos y paradigmas contemporáneos: ser padre en el hogar, jefe en una oficina, anfitrión de una fiesta, etcétera.

otros detectan y descifran porque, al pertenecer al seno de la sociedad que ejerce el discurso, tienen la *competencia* de poder interiorizar ese sentido, de apropiarse de él, no sólo para comprenderlo (captarlo) sino para transmitirlo a otros y, en su caso, intentar su transformación. La *semiosis* como esa capacidad de “marcar” a la manifestación de un sentido identificable, intuitivo y que, además, pueda ser “sacado” de esa manifestación para ser transmitida ya sea por el lenguaje o por otra manifestación (de otra serie, por ejemplo la mímica, la representación icónica, etcétera), es una de nuestras capacidades humanas características, fundamento de la “invención” signíca (en sentido general) y de la presentación y representación en manifestaciones discursivas, de varios *tipos* de sentido. Uno de esos tipos es el sentido estético, llamado por nosotros *símbolo estético*.

¿En qué nos puede ayudar a penetrar en lo anterior la fenomenología, a pesar del radical y fundamental idealismo de su fundador? Quizás la agudeza y profundidad de esta filosofía no le venga por la vertiente subjetiva ya descrita por nosotros en los puntos anteriores, sino porque en ella vislumbramos un pago excesivo a la tradición occidental. Tratemos de desarrollar nuestra “apropiación” de la fenomenología dentro de una estética inspirada en la siguiente intuición espléndida de María Zambrano:

La fascinación a través de un imaginario mundo heroico tiene que ser percibida por el público de una forma especialmente fuerte, que pueda hacerles salir –con el mero oír la literatura o la música o el ver las ilustraciones de la Biblia en las imágenes de las catedrales– fuera del horizonte cerrado de un mundo limitado por el analfabetismo y regulado por creencias inalterables. La apertura a otro mundo –más allá de la realidad cotidiana– es, también en nuestros días, el paso más importante hacia la experiencia estética [...] Frente a la estética mimética o realista, la esperanza en la actitud estética prerreflexiva está orientada hacia algo, que no es igual al mundo usual, sino que sobrepasa la experiencia cotidiana. (1986: 33.)

### *El sujeto trascendental*

Si bien la filosofía occidental, tanto en un examen diacrónico como sincrónico que se haga de ella, da la impresión de ser ya sea una sucesión de sistemas conceptuales o propuestas teóricas que luchan encarnizadamente unas contra otras, y que el ideal de todo filósofo que se estime y tome en serio su labor intelectual, sea el de enunciar *la* verdad o instaurar *el* método y *su* sistema: el que cambiará la historia de la filosofía, en un caso; y en el otro, en el sincrónico, de estar presente en medio de una especie de asamblea “partidista” donde cada uno habla para enunciar *su* verdad y no escucha al vecino, y si lo hace es únicamente para corregirlo. Si bien esta impresión que nos ofrece la filosofía parece, hasta cierto punto, ser la certera, esto sólo lo es para un examen que no advierta las profundas afinidades de los sistemas filosóficos, y no quiera ver en la filosofía la intencionalidad crítica radical no nada más con relación al famoso sentido común, sino con todas las propuestas conceptuales (ejercicio conceptual que dista de ser meramente intrascendente). Sin querer ver en ella la continuidad puntual de lo que se llama la *philosophia perennis* –cosa que, como un sistema, mantuviera en el fondo, los mismos criterios conceptuales y estrechara su constelación problemática a los “grandes temas de la filosofía”, con ligeras variantes terminológicas, puesto que la solución ya ha sido dada: esta imagen convertiría a esta serie vital del pensamiento en un simple artificio–; por el contrario, creemos que su estudio y, sobre todo, su ejercicio cotidiano, para adquirir tanto el uso del criterio como para enfrentarnos a los problemas propios de nuestra condición humana, no son inventados por la filosofía –como un producto químico–, sino que los encuentra en su ejercicio cotidiano, en su enfrentamiento diario con el mundo, en su gran afán de aprehenderlo y llevarnos a niveles de comprensión siempre distintos

y cualitativamente superiores. Por ello, creemos que su estudio se hace de vital importancia, de crucial importancia, para el destino de nuestro ser-en-el-mundo. Por esta concepción que tenemos de la filosofía como una disciplina fundadora y otorgadora de criterio, nos hemos involucrado en nuestra presente tarea: el examen de las ideas y de su fundamento en relación directa con el discurso narrativo-literario y su intencionalidad de producir en el receptor aquello que preferimos llamar *efecto estético*. En esta intención teórica que nos anima no hemos dudado en emprender la tarea de realizar una revisión de los principales postulados de la fenomenología husserliana, no para ver en ella una especie de vademécum en el cual encontraríamos la receta a nuestros problemas, sino una suerte de desafío riguroso y fundamental que nos ofrezca algunos elementos, dentro de nuestra intuición enunciada ya varias veces, para plantearnos y poder aclararnos, al menos, el problema del discurso literario estético.

En esta perspectiva queremos retomar el postulado de un *sujeto trascendental*, diferente de un *ego trascendental*, pues decantar luego este concepto de sus valores individuales no deja de parecer un artificio guiado sólo por exigencia del sistema.

El hombre –en cuanto un ser sociocultural que instauro un mundo, mundo que no es otra cosa que la mediación que nos hace posible instalarnos en la *semiósfera* que nos permite no sólo vivir (subsistir) sino ser lo que somos– *es sólo a través de su hacer*; y éste su hacer es darse un mundo: establecer el *sentido* en sus acciones y en sus discursos, discursos que forman series más o menos consistentes y en mutuo influjo. Esto *supone* un ejercicio del sentido, de la circulación de los discursos, que es la *semiósfera*, en cuyo espacio se ejerce la semiosis cotidiana. Sin la *semiosis*, esta actividad de dar sentido a todo lo que hace, el hombre no habría sido capaz de constituirse en cuanto tal: en un ser que vive *en y por* la cultura, y no sobrevive simplemente en un medio “natu-

ral” dado como el animal. Lo que sea esa “materia” (esa “Tierra”, según Heidegger) sin la acción social del hombre apenas podemos vislumbrarlo gracias a nuestra imaginación –artística o científica–, imaginación que se construye a partir de parámetros socio-culturales. Lo que pudiera ser ese sostén de nuestra actividad socio-cultural, de nuestro darnos un mundo, varía de una cultura a otra. Basta que comparemos los diferentes mitos de los primeros orígenes para que veamos que no hay aquí, como en muchísimas cosas, sino versiones permitidas por discursos cuyos valores semánticos y axiológicos son diferentes según las diferentes sociedades organizadas. En otras palabras, *como individuos-personas no sólo nacemos en medio de un mundo ya organizado por el hombre social* (el *sujeto trascendental* propio para nosotros), sino que incluso nuestro preguntar, nuestro conocer, *cuenta* con este mundo pre-establecido a nuestra acción individual: preguntarse sobre el origen del conocimiento de un sujeto abstracto, de un individuo como una tábula rasa frente a un objeto carente de marco de relación, y reducir la “penetración” del mundo al contacto sensorial, es un artificio: la cultura, nuestra sociedad semióticamente organizada, nos ofrece incluso la manera particular de hacer uso de los sentidos, de ubicarnos frente a un objeto. El *sujeto trascendental* de un *ego fenomenológico* es el del *hombre social* que se da un lenguaje, una proxémica, una serie de manifestaciones que, dentro de ella, son claramente distintas aunque no se hallen aisladas y haya “préstamos”, “servicios”, que una serie ofrece a la otra: la pintura puede ponerse al servicio “decorativo” de la arquitectura, “ilustrativo” de la religión.

En la frontera más recóndita a donde puede llegar el individuo-persona en su afán de conocimiento e investigación, de revisión y contribución, siempre *ya está presente el sujeto trascendental*: al menos, le precede –aunque va con él– la lengua, el sentido común. Y si logra contribuir, cambiar uno o varios de los elemen-

tos o factores de una serie, esto es posible sólo en cuanto tenga una aceptación –inmediata o tardía– de parte de ese *sujeto trascendental que es la sociedad* (el mundo socio-cultural): una innovación que nadie acepta y que no influye en ninguna obra o situación humana no tiene sentido; y sin sentido, lo repetimos, no hay nada de qué hablar.

El valor ontológico que se da al *sujeto trascendental* que proponemos debe suspender la afiliación “espiritual” o “material” que tanta confusión ha ocasionado para su justa comprensión. Sobre todo cuando vemos a estos dos aspectos en un enfrentamiento de negación: lo espiritual como la “superación”, la total antinomia de lo “material” y viceversa. Esto en el cristianismo ha tenido consecuencias atrofiadoras que significaron un detrimento de la comprensión de la condición humana misma y, para los creyentes, el valor y la significación teológica cabal de la “encarnación”: el postulado de ser un espíritu insuflado en una cápsula (cárcel) de carne y hueso, resultó el fundamento para una espiritualidad aberrante, que no sólo limitó el alcance del mensaje y la vivencia cristiana, sino que repercutió en el desarrollo de las ciencias y del dominio sobre nuestro cuerpo, cuando la Iglesia cristiana (católica y protestante) tuvo el poder de dictar los parámetros de la *praxis* científica que no le concernía. Y viceversa: el materialismo recalcitrante de ciertas doctrinas de liberación humana (concretamente del marxismo), también llevó a concepciones fanáticas, muchas veces pueriles, sobre ciertas series culturales que merecían y merecen al menos una actitud seria y respetuosa, como la mítica, la religiosa, la artística, la científica.

El *sujeto trascendental humano* es tan complejo que abarca manifestaciones “espirituales” y “materiales” para los que todavía piensan en estos términos; aunque mejor sería adjetivar como *humanas* en ambos casos, en cuanto se refieren a las manifestaciones (prejuicios) de este *sujeto trascendental*.

La propuesta de un *sujeto trascendental humano* que alberga y ofrece el fundamento a las acciones del individuo-persona, en el terreno propio de la cultura, no debe llevarnos a suprimir a éste último: el individuo-persona se establece en cuanto no sólo es miembro de una sociedad (individuo), sino en cuanto asume (para refrendarla o superarla) los elementos de su *circunstancia*, en un término caro a Ortega y Gasset, pre-establecidos con sentido antes de su “entrada en escena” en el mundo. Creemos que es de suma importancia el mantenimiento dialéctico de la tensión –al menos en nuestra cultura latinoamericana, deudora de la occidental en este aspecto– *individuo-persona/sociedad-cultura*. Esta tensión puede alcanzar grados de extrema complejidad, incluso llegar a instancias de quebrantamientos que nunca son totales sino en casos de excepción: la rebeldía respecto a ciertos predomios éticos, políticos o ideológicos; el afán innovador en series estéticas, religiosas, de moda (que es la más innovadora de todas las series, pues es una de sus marcas semióticas la no-permanencia o duración en el tiempo: la moda de *ayer* no es moda *hoy*).

Ahora bien, en la serie particular que nos ocupa, la estética, y dentro de ella específicamente la estética del discurso narrativo-literario, la presencia de un *sujeto trascendental* se hace evidente, si tenemos en cuenta que el discurso se instaure gracias a una serie de procedimientos y mecanismos narrativos *convencionales*, establecidos por una relación mínima de dos competencias que involucran al sujeto social: autor implícito y lector implícito, funciones estratégicas desplegadas en el lenguaje literario vigente. Además, el discurso narrativo-literario *utiliza* la lengua del grupo social al que pertenece el texto literario, la tradición estética que hace posible su ejercicio para reafirmarlo o para proponer su sustitución por otros paradigmas. Los dos “sujetos” (autor implícito y lector implícito) no son dos entes, sino elementos del propio discurso narrativo-literario: sin ellos, éste no se constituye en

cuanto tal; no obstante, no preexisten al discurso, aunque bien pueden ser estudiados en cuanto la suma de procedimientos, mecanismos y estrategias características o en cuanto a su competencia, sobre todo el primero, pues estos factores se hallan “marcados” en el discurso. Es el “espíritu” que vive y anima en toda manifestación estética. Con la agudeza que lo caracteriza, nos dice Adorno:

*El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. Determinarlas como espíritu está cerca de su determinación como fenómenos, como lo que se nos manifiesta, no como ciega manifestación. Espíritu es eso, lo que se manifiesta, que no es más elevado que la manifestación, pero tampoco es idéntico a ella, es lo que en su facticidad no tiene carácter fáctico. Por él, las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósmico y llegan a serlo precisamente por el hecho de ser cosas, no por su localización espacio-temporal, sino por un inmanente proceso de cosificación que las convierte en lo igual a sí mismo, en lo idéntico a sí mismo. Si no fuera así apenas podría hablarse de su espíritu, de lo que sencillamente no tiene carácter de cosa. No se trata sólo del *spiritus*, del aliento, del alma de las obras de arte en cuanto fenómeno, sino también de la fuerza interna de la obra, de la fuerza de su objetivación; participa tanto de ella como de su contrario, de la fenomenalidad, y sirve de mediación inmanente entre ambas. (1980: 120. Las cursivas nos pertenecen.)*

Y aclara inmediatamente que “el espíritu en las obras de arte trasciende igualmente *el fenómeno sensible* y *el carácter cósmico*, pero *sólo existe en la misma medida que éstos*” (*ibidem*: 120. Las cursivas son nuestras).

De acuerdo con esto podemos decir que la trascendencia del discurso narrativo-literario emerge y se sustenta en la manifestación verbal escrita y fuera de ésta no se le puede ni siquiera imaginar. En otras palabras, no podemos hipostasiar un valor o un concepto porque trascienda el fenómeno de su manifestación y, por lo tanto, *ir más allá* de sus circunstancias espacio-tempo-

rales. Es decir, si bien el discurso narrativo-literario (el *texto*, con mayor exactitud) “traspasa” esas limitantes de tiempo y espacio, no alcanza por ello a establecerse en un *topos uranos*, un lugar celeste incommovible y de eterna perennidad, donde conviven las “obras eternas”. Lo *espiritual* de una obra –como aquello que caracteriza la dinámica anti-cosificante– puede muy bien *perecer*, como de hecho perecieron muchas obras que ya no dejan “rastros” estéticos en la recepción posterior y pasan a ser simples “documentos” históricos. Esta dinámica *espiritual* es una concepción que señala a esa impronta que deja en ella el sentido estético, la función de su símbolo, que *puesta* por el sujeto humano social, permite, precisamente, su *recepción social trascendente*, en una *fusión de horizontes*, como lo diría Gadamer. Trascendencia, volvemos a decirlo, que no se limita a la sincronía (el que una obra sobrepase los alcances físico-corporales de un individuo o, incluso, sus alcances “espirituales” mediante la “traducción” que de un discurso hace otro hombre desde su horizonte sociocultural distinto en nuestros días) de la obra sino a su diacronía (la trascendencia de obras literarias como las de Balzac, para no ir más lejos en el tiempo). Las obras del sujeto social –humano, pues no conocemos a otro sujeto social propiamente dicho– llevan la marca de su hacedor: la trascendencia; trascendencia mayor o mejor según las series y las obras que las manifiestan: desde una que apenas rebasa la cotidianidad como la moda y la informativa (periodística) hasta el arte que nos ofrece obras de mayor “extensión” en el tiempo, de mayor *resonancia*; amplitud y resonancia que permiten su “traducción”, sin muchas pérdidas, a culturas que cultivan las mismas series.

Al relacionar íntimamente las manifestaciones estéticas –y, entre ellas, las narrativas literarias– con la *praxis* de este sujeto humano que no sólo trasciende las propias manifestaciones sino a los individuos que la integran, creemos que evitamos toda sos-

pecha de subjetivismo limitante y éste no se nos presenta como una alternativa teórica digna de consideración.

Ahora bien, el discurso estético narrativo-literario –por ser precisamente un *discurso*– circula en la comunidad sociocultural para la que tiene sentido, en primer lugar. Sin embargo, lo que llamamos sentido es el elemento común a todo discurso, por ello es identificado. En el caso particular de un discurso, como el que nos ocupa, este sentido es de un tipo o clase muy particular: *simbólico*. Además, se trata de un símbolo que si bien se instaure en cuanto *reformula* las formas (de expresión y contenido) de otras series primarias (la lengua y la del mundo cotidiano o sentido común de cada cultura), lo hace de un modo particular: esta re-formulación estética se establece *dentro* de una comunidad, pero se la instaure en *cada una de las manifestaciones*. Por ello se puede decir que cada una de las manifestaciones literarias narrativas (cada cuento, novela, noveleta) es *como un sistema* que tiene que ser tomado puntualmente en cuenta, sin dejar de considerar que *pertenece*, además, a un sistema estético mayor, cuyos parámetros son también válidos.

### *La epojé estética*

Lo que caracteriza a ciertos filósofos que actualmente abordan el problema de la estética<sup>19</sup> es su particular atención tanto a las manifestaciones estéticas contemporáneas –aquéllas, sobre todo, que de un modo u otro tienen una intención renovadora respecto de las del siglo XIX– como a las teorías particulares, sean estas poéticas (en el sentido amplio) como críticas. Ahora bien, si presta-

---

<sup>19</sup> Como, entre otros, a los que más mencionamos en este estudio y a los cuales dedicaremos una breve atención en el último capítulo: Vattimo, Goodman, Danto, Dickie, Gadamer, Trías, Picon y Genette.

mos una mínima atención a las más tempranas inquietudes de una teoría literaria particularmente renovadora e inspirada en los aportes de la lingüística, como el Formalismo Ruso, a las tesis de los teóricos del Círculo Lingüístico de Praga, como a las que, algunos años después, expresarán los representantes más agudos del *New Criticism*, encontramos en ellos algunos postulados comunes que podemos agrupar al menos en:

- 1) La convicción de que el discurso narrativo-literario es un *lenguaje* particular, distinto del discurso común o de la lengua en su función práctica, pero que se trata de un *hecho verbal*.
- 2) La decisión de tomar en serio las manifestaciones particulares en cuanto tales, es decir, en su constitución particular, autónoma, y de este modo evitar la reducción de la obra al autor (a sus intenciones o motivaciones psicológicas o personales como *elementos significativos*) y a su valor referencial a las cosas del mundo cotidiano (la famosa “realidad”): la obra estética manifiesta sus propios valores constitutivos, tanto desde el punto de vista de la forma de la expresión (procedimientos, mecanismos, códigos), como desde la forma del contenido (sus propios valores semánticos que se desprenden ya no de ideas extrañas al discurso mismo, sino del símbolo que se instaura en cada manifestación).
- 3) Como una consecuencia de lo anterior: la necesidad de atender a la propia configuración estética sin ver un continuismo con lo que la estética clásica entendía por sensibilidad, por una parte; y, por otra, con la conceptualización hegeliana: el discurso estético, si tiene algo que decirnos, *si presenta un sentido, es el suyo propio*. En esto es importante prestar atención a la *praxis* estética contemporánea (en pintura, las manifestaciones que van desde los expresionistas hasta la llamada pintura abstracta de un Kandinsky, por ejemplo; en música los

trabajos de Shöenberg, Ligeti, Takemitsu, Lavista, entre otros; en narrativa, los de Beckett, Borges, Cortázar, Ishiguro, Calvino, Saramago) para atender a los que nos exigen mayor compromiso como receptores estéticos.

Si tenemos en cuenta esos aportes –tanto de la *praxis* estética como de las teorías y críticas de arte que se han preocupado por esclarecerla– el camino de una *epojé* se nos muestra un tanto esclarecido. Parecería que esas actividades, sin proponérselo, realizaron lo que sin ellas sería una tarea que exigiría un mayor esfuerzo teórico: una teoría estética para poder caracterizar lo que constituiría el *eidos* –en su sentido débil de lo que caracteriza como tal, sin pretensión de universalidad ni esencialidad– del discurso narrativo-literario, que logrará su comprensión más cabal en el último punto de este capítulo cuando nos fijemos en la constitución semiótica del símbolo estético.

En algunas series culturales, tanto la historia como la misma *praxis* propia de éstas, se encargan, de algún modo, de ir poniendo entre paréntesis, guiados por una reducción a sus principios genuinos, los *elementos extraños* a las manifestaciones. Así, la filosofía lo hace con el mundo del sentido común, de la mitología, de las ciencias factuales y físico-matemáticas; la religión, con el lastre mitológico; la literatura –y la semiótica y crítica que la complementan de algún modo–, con el autor-persona, con la referencia al mundo cotidiano o del sentido común, con la lengua como sistema de comunicación práctica. La *epojé* nos sitúa frente a una manifestación autónoma –si bien no independiente– dentro de la red de otras manifestaciones: autónoma en cuanto el primer “contacto” con ella la debe considerar como si estuviera sola en el mundo –con su “mensaje” propio e irreductible a otro–, para poder prestar la atención requerida a sus valores adecuados.

Si ponemos entre paréntesis el mundo del sentido común (cotidiano), la relación referencial a un objeto, al autor-persona, parecen quedar, como producto de esta *decantación*, los valores propios del discurso narrativo-literario, tales como la “belleza”, la “fealdad”, que la estética tradicional, especialmente la romántica, tomaba como los propios de un discurso estético. De este modo, en la *praxis* estética de la constitución del discurso narrativo-literario, sus factores integrativos instaurarían sus valores estéticos propios, como características del discurso o de algunos de sus elementos. Desde el primer capítulo hemos expresado nuestras reservas contra la categorización, sobre todo cuando se la piensa concretada en el juicio de gusto o valor. Por ello, pensamos que también es la tarea de la *epojé* estética ponerlos entre paréntesis –sobre todo cuando se explicitan como “bello”, “feo” y otros similares–, al menos por la sospecha de responder más que todo a *prejuicios* nunca bien deslindados respecto a la estética de la vida cotidiana (de los sentidos): ¿qué pasa si, de pronto, no me obsesiona encontrar elementos o valores *bellos* y/o *feos* en las manifestaciones discursivas y dejo que el discurso se me presente sin estas vestimentas? ¿Todos los discursos llamados estéticos, a lo largo de la historia de una serie estética, han tenido la misma carga axiológica respecto de la llamada belleza? ¿Lo bello para los griegos era exactamente el mismo valor que para los romanos, o lo bello de una pintura renacentista –de un Da Vinci, por ejemplo– corresponde con exactitud a su representación en Brueghel “el Viejo”? Si consideramos que el sentido de un valor o de uno de sus elementos se establece con relación a otros de su propia serie, de su propia unidad discursiva, podemos, al menos, concebir que tanto lo bello como su contrapartida, lo feo, no siempre han tenido el mismo sentido, al menos en el inicio griego, pasando por su subordinación a lo religioso en la Edad Media, hasta su secularización paulatina en el Renacimiento italiano, que desemboca en

las grandes contribuciones del expresionismo, las vanguardias y transvanguardias actuales. Por ello, parece que es legítima una revisión de su estatuto, incluso de su presencia *efectiva* en las manifestaciones actuales. ¿Cuáles son las características de lo *bello* en *Guernica*, *Esperando a Godot*, *La mirada de Ulises*, para nombrar obras de distintas series estéticas?

Reduzcamos nuestra descripción fenomenológica a la actualización del efecto estético en una narración estética. Para ello, consideremos un cuento de Rulfo, “El hombre”, y un par de novelas de culturas un tanto afines a la nuestra. La más próxima, *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago (novela portuguesa) y *Los inconsolables* de Kazuo Ishiguro (novela inglesa).<sup>20</sup>

El cuento de Rulfo, “El hombre”, ofrece una narración sumamente cortada en el hilo de la diégesis (historia) con una *intriga* fragmentaria y armada con base en saltos de planos temporales, analépticos en su mayoría, muy bien establecidos si el lector sigue el desarrollo de una fábula que le toca reconstruir fragmento a fragmento: el entrecruzamiento de ofensa o daño cometido/reparación o venganza, en dos personajes inicialmente no identificados. El desenlace se da en una nueva ruptura, esta vez del orden del registro del discurso: se pasa de la relación impersonal (en “él”, aunque con algunos fragmentos de focalización interna que nos transmiten el pensamiento de los dos personajes centrales), a una relación asumida, contada por un testigo, un pobre

---

<sup>20</sup> Podríamos añadir la notable novela *Sobre héroes y tumbas* de Sabato, 68 modelo para armar de Julio Cortázar, *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa, *La vie mode d'emploi*, algunos cuentos y novelas de Italo Calvino y, sin duda, de Samuel Beckett. Pero este *corpus* sería demasiado amplio y sabe Pero este *corpus* sería demasiado amplio y, sabemos, precisamente gracias a la fenomenología, que nuestra intuición no precisa de su contacto con muchos “objetos” para deducir de ello algunos principios: la penetración intuitiva de una sola manifestación nos ofrece su característica *eidética*.

ovejero (narrador explícito), a un narratario explícito (un funcionario de la justicia), que no habla y cuyas interrupciones al discurso del ovejero sólo se infieren por la respuesta de éste. Como se ve, estamos en una narración literaria de una construcción diegética muy complicada sobre una doble venganza. Si el lector implícito pierde lo que, en lenguaje común, se llama el hilo de la diégesis (o sea, es incapaz de construir la fábula) no tiene la competencia literaria para poder realizar el cuento, pues éste se torna confuso y no le dice nada.<sup>21</sup> Asimismo, debe prestar atención e integrar en la totalidad discursiva las palabras de los personajes, el sentido de la espacialización: las montañas y el río como el obstáculo para “el hombre” que es victimado por Urquidi, su perseguidor, a quien el narrador implícito gusta llamar como “el que lo perseguía”, cuando refiere los eventos correspondientes.

La suma concentración que exige el cuento, así como la riqueza de su red de elementos que tejen el intenso y complejo discurso (que no pasa de 12 páginas) lleva al lector implícito a atender a los elementos, de preferencia diegéticos, como apuntamos, para ser capaz de reconstruir o, mejor, construir la conformación de lo que el discurso le está diciendo, es decir, de su símbolo. En este encuentro con el discurso mismo emerge en primer lugar la complicación de una construcción ofrecida como un desafío estético al lector. Luego, en el sentido que tiene que actualizar, sentido que se ofrece en el símbolo articulado por el cuento y que responde a la integración del discurso en cuanto tal, en cuanto dice *algo* en su misma manifestación. Esta es la experiencia que tenemos de la *praxis* en la que nos comprometimos desde el momento que empezamos la lectura con el enunciado inicial: “Los pies del hombre

---

<sup>21</sup> Un desafío diferente nos presentan las narraciones de Juan Benet, sin una diégesis definida, en las cuales la fábula tiende a desaparecer.

se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal...”

Como es el caso en la pintura respecto de la tradición figurativa u objetual (en términos de Gadamer), cuyo “desmantelamiento” –en aras de una manifestación que exige una participación más explícita y comprometida de parte del espectador, un “meterse más en el asunto”, aún desde el aspecto de la “construcción” misma de la conformación estética– se va gestando en diferentes aspectos y desde diferentes perspectivas estéticas, así ocurre en la narrativa respecto del “desmantelamiento” del realismo y de sus códigos, tarea que ya pasa el centenario de su iniciación, pero que continúa en la *praxis* estética actual. Esta tarea dio como resultado una decantación del discurso narrativo-literario mismo, que si bien no llega a la pureza de un relato total y prístinamente “abstracto”, puro: la naturaleza misma de las sustancias que reformulan –la lengua y el mundo común de las acciones y los valores del sentido común– no permiten su total reducción a elementos que carezcan o pierdan por completo sus valores semánticos, aunque sí su *re-formulación*, es decir, su integración en un elemento semiótico distinto al signo del discurso común, como es el *símbolo estético*, esa conformación discursiva particular susceptible de abrazar varias interpretaciones posibles.

Como “El hombre” nos obliga a poner entre paréntesis la linealidad del tiempo vivido –el tiempo del sentido–, así como la relación lógico-causal de las acciones –ésta es la línea de su ruptura con el relato realista–, la *praxis* estética, como lectores, se ha circunscrito, en lo fundamental, a responder a la intencionalidad requerida. Otra cosa nos sucede con la lectura de la notable novela *Ensayo sobre la ceguera* del portugués José Saramago.

La diégesis (la historia) no presenta un mayor problema en la relación lógico-causal: casi, en las secuencias narrativas, podemos decir que la intriga se corresponde con la fábula: la relación

de los eventos siguen una linealidad sin quebrantamientos en su continuidad que exijan una actividad del narratario más atenta. Sin embargo, los programas narrativos se tornan insólitos con relación a los del mundo común, pues la novela relata precisamente una situación humana de particular excepción: el enceguecimiento paulatino y real de la humanidad, salvo una mujer: los personajes deben enfrentar situaciones ante *un mundo insólito*, cuyas configuraciones axiológicas y semánticas son también por demás extrañas –“dantescas” diríamos, con una metáfora que correría el riesgo de “literalizar”, ocultando lo que el mundo posible de la novela devela al instituirlo–. La *praxis* estética se centra en la constitución de este mundo insólito y de los programas narrativos que los personajes tienen que inventar, y desarrollar, para enfrentarlo. Aquí estamos, en cuanto lectores, obligados a poner entre paréntesis los valores del mundo cotidiano, los programas de los papeles que el mundo ofrece a sus miembros (el de esposo, amante, amigo de familia, etcétera), pues éstos han sido marginados por el mismo discurso: el mundo en el que actúan los ciegos y se mueven es “otro”, totalmente distinto al que nos rodea, y vale sólo en la novela. Lo mismo ocurre con las acciones de los invidentes. Si logramos actualizar todas las virtualidades que el texto despliega en sus diversas configuraciones y relaciones de sus actores, podremos integrar con mayor éxito el valor de símbolo que adquiere lo que el autor implícito llama un “ensayo” (con todo el valor denotativo y connotativo que tiene este término en oposición a “novela” o “relato literario”) sobre la ceguera humana, la que se instituye en el discurso.

*Los inconsolables*, la novela de Ishiguro, también presenta un mundo insólito, menos espectacular y trágico que el de *Ensayo sobre la ceguera*, y su acento está en la ruptura casi total con las expectativas de los programas narrativos de los personajes, aún en situaciones “anormales”, pues éstas muchas veces presentan

“incrustaciones” de situaciones insólitas. Además, el valor semántico de los actores, así como su identificación narrativa en cuanto personajes, es siempre desbaratada, ya sea porque no se da la cabal dimensión semántica de los mismos, ya sea por su comportamiento que ni denota ni connota una dimensión semántica esperada por el sentido común: el mozo de hotel no desempeña, en ningún momento, el papel actorial de suegro de Ryder, y éste no deja traslucir, ni en su lenguaje, ser el yerno del famoso director de orquesta que al parecer llega a un pueblo donde nadie lo conoce, pero en el cual no sólo tiene una esposa sino, además, un hijo. El narratorio tiene que seguir las acciones de los personajes teniendo presente, en todo instante, que pueden variar de un párrafo a otro: un hombre, al parecer fuerte y sólido, puede moverse, y revelarse, como un inválido, con una pierna ortopédica: todo es posible, aunque no estamos en el país de las maravillas, feérico, sino en un pueblo común y anodino. Y como en *El castillo* de Kafka –novela inconclusa, como sabemos–, la novela de Ishiguro termina con el programa narrativo totalmente disuelto, sin el final esperado, como si el narrador se hubiera olvidado del mismo (esto no sucede en la novela de Saramago: a pesar de que el caos y la confusión total se instalan en un mundo habitado por ciegos, el programa narrativo de la supervivencia del grupo focalizado no se desvanece en una nebulosa de olvido completo).

Una breve conclusión: en todos ellos, la lectura, como *praxis* que construye el texto (tejido), atiende sobre todo a la conformación de un universo semántico propio, único, irreductible a una experiencia común, cotidiana. Cada uno de los discursos se instaura como un orden propio, autónomo en este sentido, con su organización de valores semióticos característicos e inalterables. Si bien esta instauración del símbolo propio de cada uno de los discursos lo hace gracias a extrañamientos de mayor o menor mag-

nitudo respecto del mundo del sentido común, el cual tiene que ser puesto entre paréntesis, para no interferir en la intuición de lo que *es*, *dice*, el discurso.

La conformación de sus elementos tiene como intencionalidad discursiva la constitución de un mundo propio de significaciones dadas por la alteración misma, ya sea de los valores de la lengua como de los valores del sentido común (acciones y configuraciones semánticas propias a lo que llamamos el mundo cotidiano o del sentido común). Conformación que se realiza gracias a procedimientos y mecanismos narrativos convencionales que confluyen, todo ellos, así como los códigos propios de cada manifestación, a la instauración de un valor propio, diferente del signo (que remite siempre a “algo” que no es él), y que llamamos *símbolo*: la interpretación que hagamos de éste no debe independizarse, dejar en el olvido como un medio simple de comunicación al discurso, pues sólo en él “vive” el símbolo.

*La reducción eidética y el efecto estético.  
La comprensión segunda*

Los grandes conceptos de la tradición filosófica idealista llevan un lastre que corresponde no sólo a la diacronía de su desarrollo, o, mejor, a la inercia que ha hecho posible su mantenimiento a través de siglos y culturas diferentes, sino también a la inercia del sentido común que lograron compenetrar. De ahí que conceptos tales como *esencia*, *espíritu* o *espiritual*, *idea* y el mismo *concepto*, no pueden ser concebidos sin una fuerte carga ideológica que les confiere semas de /trascendencia/, /universalidad/, /intemporalidad/ y un cierto tipo de /eternidad/ o /infinitud/ frente a la finitud y limitación de sus categorías contrarias, y de lo que parece ser la característica del mundo material y cotidiano. El mismo Husserl no llega a una renovación tan radical de la filosofía

que conciba el *eidos*, en la reducción fenomenológica que propone, como algo que no pretenda la universalidad, racionalidad y eternidad. Aunque este *eidos* sea de la cosa misma, esta cosa misma es digna de la consideración o descripción fenomenológica cuando alcanza el reino de lo universal y de lo trascendente metafísico, en el fondo, cuando hemos dejado de considerar a la cosa en su finitud y limitación, cuando la hemos “traspasado” para alcanzar su *eidos*. Sin embargo, así como nosotros concebimos que el sujeto trascendental no obliga a la identificación con el *ego cartesiano* radicalizado, sino con el ejercicio y la asunción de un sujeto social que se manifiesta *en y por* el mundo que lo constituye, del cual formamos parte gracias a nuestra interiorización, del mismo modo creemos que bien se puede plantear un *eidos* (o una esencia) constitutivo como un núcleo característico de un discurso, de una práctica o de una obra en general, sin que este núcleo significativo y distintivo sea algo que se establezca como un *en sí*, fuera de la *praxis* sociocultural en la cual adquiere su valor y vigencia: los hombres que integramos una sociocultura logramos interiorizar y luego representar conceptualmente lo que caracteriza como su núcleo constitutivo –más o menos complejo–, un *eidos* de un discurso, de una obra, incluso de una “cosa” que tenga sentido, propio sólo de esa manifestación. En discursos tales como los estéticos, este *eidos* puede –en el transcurso de la historia, o sea diacrónicamente– muy bien perder sus elementos nucleares y característicos hasta el punto de ya no conceder la significancia que tenía el discurso dado: una obra literaria, tal como la epístola, va adquiriendo con el paso del tiempo valores estéticos, ensayísticos, que actualmente no le son ya nucleares, y mantiene solamente el de ser un discurso comunicativo. Y, por el aporte de la técnica –algo que *pertenece* al hombre o, mejor, al *mundo* que el hombre constituye (y, por lo tanto, *también* lo constituye–, desde fines del siglo XIX e inicios del XX surgen grandes manifestaciones

estéticas propias: la fotografía, el cinematógrafo y la serie televisiva que deben ser abordadas teniendo en cuenta sus exigencias e intencionalidades propias.

Creemos que la decantación que produjo la *epojé* del discurso narrativo-literario –al menos de una manera provisional que será refrendada en el próximo capítulo y en el final– nos lleva a *captar*, *intuir* un núcleo que caracteriza al discurso narrativo-literario: su particular conformación (un distanciamiento intencional y premeditado del discurso cotidiano y del mundo cotidiano), su re-formulación de los elementos que “tomará” como sustancias de la expresión y del contenido en formas de expresión y formas de contenido propias sólo a las manifestaciones narrativas: en el primer nivel una diégesis particular que no corresponde a la “historia” de nuestras acciones (que pudieran ser retomadas por la crónica periodística, el discurso historiográfico, por ejemplo, ambos manteniendo un respeto por la lógica temporal y causal de los eventos). También descubrimos que la re-formulación lleva a este discurso a la presentación de programas narrativos y configuraciones semánticas espaciales o de personajes que se sostienen no por su valor referencial o, mejor, su correspondencia con el mundo del sentido cotidiano, sino precisamente por sí mismos. Por ello, es una mala lectura tratar de identificar primero lo que podría representar en nuestro mundo cotidiano para luego encontrarles su valor, su *eidos* propio: el arte, cualquier arte, no es una ilustración o reproducción tal cual de los valores de la lengua ni de los del mundo cotidiano, ni son “reflejados” en instancias que serían incomprensibles sin el auxilio de la referencia al mundo cotidiano: tanto las acciones, como las configuraciones y, algo que no mencionamos anteriormente, los *personajes* (los sujetos que asumen o padecen las acciones de otros sujetos de su mismo nivel) son *valores discursivos*, elementos que tejen y, por lo tanto, pertenecen íntimamente, en su misma constitución semiótica, al texto que instituye el mun-

do posible que reclama ser tenido en cuenta en sí mismo, sin reducirlo a otro que vendría a ser su explicación, a constituir su significación: la significación del discurso estético, como en general de todo discurso, lo dan sus elementos internos, en primer lugar. Otra cosa es que los discursos no viven, no se presentan en forma aislada como islotes que no se comuniquen unos con otros en ese “sistema de sistemas” que constituye la cultura viva de una sociedad. Esta *trascendencia* del discurso estético se calibra en su cabal importancia en lo que llamamos la comprensión segunda: una intuición estética de su carácter significativo que surge apoyada en el análisis y la interpretación (*explicación*). A desarrollar los elementos que entran en juego en esta relación de la *significancia* del discurso destinamos el próximo capítulo.

### *La intuición estética y el valor del símbolo*

La intuición propuesta por Husserl se ejerce sólo con relación a “la cosa en persona”, es decir, con el contacto (extrasensorial, pues los sentidos sólo llegan a ofrecer datos no mediatizados, sin ningún nexo que los una en cuanto “objeto”) “mental” si se quiere: es la capacidad por la cual los seres humanos penetramos en el sentido mismo de un “haz de percepciones” y les conferimos unidad y persistencia, en cuanto podemos remitirnos a él luego, ya sea como un referente o como una instancia primaria que permite una mediación, en nuestro caso, de tipo estético: el discurso no es sólo el conjunto de enunciados, seguidos en cadena, ni mucho menos el conglomerado de palabras, sino *una unidad de comunicación con sentido completo*; el estético subordina este sentido a un valor constituido por la intencionalidad y, por lo tanto, la unidad discursiva estética: el *símbolo*. Este elemento semiótico permite, además, la particular y pertinente recepción del discurso estético. Así como no hay lengua sin signo (elementos significantes), del mismo modo

no hay discurso narrativo (cuento, noveleta, novela), sin la institución –en ese mismo discurso– de un elemento propio que le da unidad y significancia en la red de relaciones discursivas de una cultura, que le confiere su valor distintivo y apoya su función comunicativa. Estamos nuevamente –como, por otra parte, en todos los valores y caracteres ontológicos que proponemos y/o describimos– en una relación de mutua dependencia; dependencia tensa que se mantiene y sostiene en una dialéctica particular, no resuelta en un tercero, en una instancia que supere la tensión.

En *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario* atendimos a la constitución semiótica del símbolo literario que reformula –en cuanto son partes integrantes de sus sustancias de la expresión y del contenido– la potencialidad significativa de la lengua y del mundo del sentido común o cotidiano. Ambas semióticas “entran”, son tomadas por el discurso narrativo en su articulación literaria. Pero al someterlas a nuevas relaciones, que son las que establecen las formas de la expresión y las formas del contenido, propias a la semiótica particular (literaria), surgen revelaciones de sentido que no coinciden con las ofrecidas por ellas, por las semióticas primarias: la lengua y la del mundo del sentido común. Esta re-formulación establece su valor propio, como decimos, que es el *símbolo estético literario*, desprendido de los signos de las semióticas anteriores, pero no reducible a ellas. *Si de un modo general podemos decir que las semióticas se manifiestan en discursos, como unidades reales en la red cultural, y que estos discursos constituyen el mundo sociocultural que habitamos, son partes integrantes y significativas del mismo.* Los estéticos lo hacen de un modo diferente a los dos primarios, así como cumplen una función diferente que la comunicación cotidiana y práctica, sin interferir con ella: tiene su propio *espacio* o *dominio* que se constituye en series culturales, cuyas realizaciones o manifestaciones son los discursos estéticos: realizaciones y manifestaciones que involucran y comprometen a ac-

tores y papeles sociales propios, verdaderos espacios “incrustados” en el mundo social cotidiano y que no se confunden con él, pues tiene sus espacios de manifestación propios: recitales, presentaciones, concursos, etcétera.

Explicitemos los dos pares de características que nos parecen distintivas frente a los otros discursos simbólicos (el mítico y el religioso); características que adquieren una constitución antinómica, especie de aporías irreductibles, pero cuyo enfrentamiento dialéctico, tenso, es para nosotros fuente de su sentido y materia para el pensamiento:

1. *Unicidad/pluralidad*: por una parte cada una de las manifestaciones narrativas se constituye en discursos singulares, únicos: aún dentro de una tematización común aparente de dos cuentos, incluso de un mismo autor-persona, nos encontramos ante *dos* manifestaciones *distintas* que configuran mundos posibles distintos, incluso encontrados: un mismo tema que circule de una narración a otra, al entrar en relaciones diferentes, adquiere una significación diferente. Por ello, no hay nada más engañoso y falaz que la agrupación de algunas antologías “temáticas”: lo que simboliza la muerte o la infancia, por ejemplo, en un cuento, puede ser totalmente diferente a otro, incluso contradictoriamente diferente para la lógica tradicional, unívoca. Esta unicidad le confiere su identidad incluso a través de la tradición y sus múltiples interpretaciones.

*Pluralidad de interpretaciones*: ya la última frase de la caracterización de la unicidad nos hizo presente el elemento antinómico: al tratarse de un discurso *multívoco*,<sup>22</sup> no hay ninguna

---

<sup>22</sup> No unívoco como el cotidiano práctico, ni equívoco que ignora la *intentio operis* y la significancia del discurso.

constricción en el discurso estético que imponga *una y sola* interpretación. El valor mismo del elemento semiótico que instituye (y lo constituye en cuanto discurso estético), *el símbolo estético*, no es des-codificado en una sola dirección semántica, sino que al ser polisémico *no sólo permite sino impone* múltiples lecturas o interpretaciones, siempre que éstas no usen el texto con intenciones no estéticas ni aberrantes. Además, a pesar de que las “escuelas” estéticas den la impresión de constituirse en especie de “capillas”, de pequeñas iglesias, esto lo es sólo en cuanto a sus interrelaciones, sus relaciones con otras manifestaciones, o por el énfasis necesario para imponer su presencia en un contexto social: las manifestaciones discursivas de estas cofradías estéticas no imponen al lector modelo ningún dogma estético: en *el arte no hay ortodoxia*. Quizás ésta sea la distinción más sobresaliente con respecto del símbolo religioso, el cual incluso goza de sus “intérpretes oficiales” y de sus “dogmas” como interpretaciones que marcan los valores semánticos de las doctrinas de las diversas “iglesias”. Aunque también podemos decir que en cuanto a su unicidad o particularidad, como manifestación, es diferente a las propias del discurso religioso: una misa católica, si bien se realiza particularmente, no implica que una variación en uno de sus elementos o componentes, por ejemplo la raza del sacerdote, la forma del templo, la haga *eidéticamente* distinta de otras misas, salvo que se introdujeran elementos realmente extraños al discurso en algunos momentos de su ritual o en componentes del mismo. (Así también podemos decir respecto del mito y la leyenda, otras manifestaciones discursivas narrativas: su *unidad/pluralidad* no tiene el mismo valor aporético.)

2. *Distinción estética/re-formulación de lo ajeno*: para caracterizar la primera aporía vamos a glosar la propuesta de Gada-

mer: la obra de arte goza sobre un rendimiento abstractivo. Nos obliga a abstraer de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original, de funciones de ciertos elementos de los que echa mano (religiosa, ritual, etcétera). De este modo se hace patente como “obra de arte pura”. La abstracción a que obliga la obra estética es positiva para su constitución: “Descubre y permite tener existencia por sí mismo a lo que constituye a la obra de arte pura.” Si bien un discurso narrativo-literario (sobre todo la novela) puede incluir en su configuración semántica (relación forma de la expresión y forma del contenido) muchos otros discursos, partes o elementos de ellos, esto lo hace mediante la subordinación a su intencionalidad estética única.

Como en la anterior antinomia, la parte final de la primera aporía enuncia ya la presencia de la segunda: propiamente hablando, este discurso se caracteriza por los llamados modelizadores secundarios, según Lotman, por reformular, “apropiarse” bajo sus propios parámetros y reglas discursivas –todos sometidos a su intencionalidad estética– de otras manifestaciones: un discurso político, religioso, una costumbre, etcétera. Dentro de las series estéticas, sólo el cinematógrafo supera al narrativo en su capacidad omnívora; por eso quizás constituye discursos de una complejidad particular, en cuya constitución la técnica juega un papel capital.

Quizás convenga terminar este capítulo con una cita de un filósofo cercano a la fenomenología en su versión originaria, Hans-Georg Gadamer, discípulo de Heidegger, quien a su vez estuvo en contacto personal con Husserl:

En el fondo, la liberación respecto a los conceptos que más estaban obstaculizando una comprensión adecuada del ser estético se la debemos a la crítica fenomenológica contra la psicología y la epistemología

del siglo XIX. Esta crítica logró mostrar lo erróneo que son todos los intentos de pensar el modo de ser de lo estético partiendo de la experiencia de la realidad, y de concebirlo como modificación de ésta. Conceptos como imitación, apariencia, desrealización, ilusión, encanto, ensueño, están *presuponiendo la referencia a un ser auténtico del que el ser estético sería diferente. En cambio, la vuelta fenomenológica a la experiencia estética enseña que ésta no piensa en modo alguno desde el marco de esta referencia y que por el contrario ve la auténtica verdad en lo que ella experimenta.* Tal es la razón de que por su esencia misma la experiencia estética no se puede sentir decepcionada por una experiencia más auténtica de la realidad. (1977: 123-124.)



### III. ANÁLISIS DEL DISCURSO NARRATIVO-LITERARIO

#### **Producción y análisis del discurso narrativo-literario**

##### *Referencia y verdad*

A pesar de que en este ensayo abordaremos el discurso narrativo-literario (novela, noveleta, cuento), creemos importante referirnos, en primer lugar, al discurso literario en general (narrativo, poético y ensayístico); es decir, al discurso verbal escrito cuya intencionalidad implícita sea *el efecto estético*, y que, por tal motivo, se halle sostenido por parámetros diferentes a los del discurso cotidiano, de efecto “práctico”, y a los llamados discursos científicos, de efecto teórico-cognitivo.

El discurso estético se apoya en una suspensión del valor referencial presente en los dos últimos discursos mencionados. Por ello, el valor de verdad (o de falsedad, su opuesto) no es un valor pertinente al mismo, es decir, respecto de lo que afirma el discurso, la verdad como *correspondencia* entre el discurso y el objeto al que éste se refiere, aunque en el discurso de índole teórico-cognitivo hay otros elementos de carácter inmanente que sostienen su constitución como tal: la coherencia interna de sus elementos, la economía de los mismos, la amplitud “explicativa” del modelo postulado, al que hay que añadir, sin duda, un nivel epistemológico que controle su metalenguaje y las relaciones integrativas y distributivas de sus elementos. Esta complejidad propia del discurso científico tiene su razón de ser en cuanto el discurso per-

mite “salir” de sí para “explicar” o proponer un modelo de explicación, de algo que no es el mismo discurso: el enunciado científico no se centra en sí mismo, es *trascendente*, si se quiere, y su verdad radica en esta trascendencia. En cambio, el discurso estético, al no referirse a algo fuera del mismo, sino al *instaurar un mundo posible*, que vale –en primer lugar– por la red de relaciones de sus elementos implícitos, no se halla sujeto al criterio de verdad o falsedad, sino, precisamente, a la *suspensión* que exige del mismo, para que, gracias a ella, instaure un mundo posible válido –es decir, en términos de teoría literaria *verosímil*–<sup>1</sup> y su constelación semántica, diferentes al mundo cotidiano. Así, pues, sobre esta suspensión, que involucra un pacto con el lector, como veremos luego, descansa la constitución, o, mejor, *instauración* de su función estética (o poética, como la llaman algunos teóricos como Mukarovsky y Jakobson). Esta suspensión de la correspondencia inmediata (referencial) con el mundo circundante en el cual el discurso narrativo-literario “funciona” como tal, y cuya consecuencia es la liberación del criterio de verdad, es una característica que no es privativa del discurso estético-literario. Consideremos los chistes o chascarrillos: la eficacia está en esa ausencia de subordinación, directa e inmediata, al criterio de verdad. Aunque alguna relación con la referencia se mantenga, en algunos casos, lo que sí es un factor decisivo para su eficacia es el no estar jamás

---

<sup>1</sup> No nos olvidemos que la verosimilitud no es la coherencia de los códigos del discurso estético-literario con los del mundo del sentido común, sino con los inmanentes en el mismo discurso: es coherente (verosímil) que en una novela de ciencia ficción un hombre se desplace de un lugar del espacio a otro, situado a cientos de miles de kilómetros, entrando en una cápsula, por ejemplo; esto será inverosímil en una novela realista. Otro ejemplo quizás más ilustrativo: es verosímil que en las novelas policíacas el detective resuelva el delito cometido, cosa que en nuestro mundo cotidiano no ocurre (los grandes crímenes políticos sin resolver son por demás conocidos) u ocurre excepcionalmente.

subordinados al criterio de verdad. También en las manifestaciones verbales populares, como en las leyendas, en las fábulas, se establece esta suspensión o se la “finge” como “ya dada”, pero jamás sujeta a una verificación. Así, en algunos chistes, por ejemplo, puede darse una “deformación” de los elementos referenciales que no deben ser “corregidos” –de acuerdo a su confrontación con ellos. Por ejemplo, si se relata un chiste sobre “el señor Presidente que está en un avión junto a otros tres ilustres mandatarios de otros países: uno ruso, otro yanqui y otro árabe...”, no se nos ocurre interrumpir el relato con una pregunta como: ¿en qué línea aérea viajaban?, o: ¿cuándo ocurrió realmente esto?–, so pena de romper el “contrato convencional” que sostiene la manifestación discursiva de este género.

La suspensión de la referencialidad en el discurso estético no quiere decir, con precisión, que el discurso sea falso; sólo quiere decir que no puede ser sometido a los parámetros de verificación ni falsabilidad, para ver si es verdadero. Tampoco podemos calificar el discurso narrativo-literario de mentiroso, como algunos escritores gustan de llamar sus textos (y, por tanto ser ellos, los autores “mentirosos”): un discurso o un enunciado mentiroso es tal sólo cuando lo que afirma, con plena intencionalidad de ocultar la verdad, es falso. La mentira es un engaño respecto de la referencialidad, de la correspondencia que debiera guardar el enunciado con el objeto al que “se hace referencia”, o pretender una referencia que no coincide con la realidad: simular una pasión amorosa, decir “Te amo” o “Te odio” cuando el referente no existe, es decir, uno no siente la pasión anímica correspondiente al enunciado.

Ahora bien, el hecho de que se suspenda la referencialidad tampoco quiere decir que el discurso no se inserte en el mundo socio-cultural donde juega un papel importante, ni que no diga nada significativo sobre el mundo, tomado éste en su valor más profundo,

amplio y usual de reducción al mundo cotidiano o al político-social: el discurso narrativo-literario, y el arte en general, como, por otra parte, todos los discursos simbólicos, integran la *construcción social de la realidad*. Incluso, es plausible que ciertos comportamientos frente al paisaje, a ciertas series culturales, como las religiosas, las rituales y las de la moda, no se presenten en la forma en que lo hacen sin el influjo directo o indirecto del arte.

El mundo en el que nacemos –el mundo sociocultural– es un complejo y dialéctico enramado de una cantidad de series culturales, entre las cuales, sin duda, el lenguaje común y el llamado mundo cotidiano o del sentido común (que incluye los papeles actoriales y la semiosis espacial de nuestras viviendas, ciudades y del “paisaje” en general), son los más amplios y los que ofrecen algunos de sus “ingredientes” a las otras series. Pero no son, en ningún momento, los únicos; ni el sentido del mundo se agota en ellos, sino que es mucho más rico.

Si bien desde el vitalismo, particularmente desde la filosofía de Ortega y Gasset, el existencialismo y la ontología existencial de Heidegger, se señaló la importancia constitutiva para el hombre de “ser arrojado al mundo”, sin un previo esquema de comportamiento (Sartre llegó a decir con una frase un tanto enfática que “tenemos que inventarnos a nosotros mismos”), aportes de una importancia incuestionable, ahora, gracias a las contribuciones de la lingüística, la semiótica, la sociología del conocimiento y la etnología, entre otras disciplinas, creemos que debemos completar esa situación manifestando que el mundo al que somos lanzados, sin nosotros haberlo pedido, es un “producto” de los seres humanos que nos antecedieron, y, por lo tanto, un mundo pleno de sentido que tenemos que interiorizar y hacer nuestro, para asumirlo, rechazarlo o imprimir en él nuevas dinámicas. Y en esto, nuevamente el arte en general, y la literatura en particular, nos ofrecen aportaciones notables y ricas, pues corresponde a la

*praxis* cognitiva del hombre instaurar la verdad, *su* verdad, como manifestación, *dentro y para* el mundo. Nuestro ser-en-el-mundo involucra también nuestro afán estético. El arte *tiene* un papel importante y vital con la verdad como presencia, como surgimiento; cosa que es muy diferente a la verdad como correspondencia, propia del discurso cotidiano y del discurso teórico-científico, la única que atiende la lógica.

Esta introducción, forzosa para poder comprender qué concepción del discurso narrativo-literario sirve de cimiento a lo que desarrollaremos en los siguientes párrafos, se hizo necesaria, hasta apremiante, pues siempre que se habla del discurso narrativo-literario se toma a éste como un “reflejo” de la realidad, que, en el fondo, quiere decir un *discurso referencial* que apunta a una situación sociopolítica que le precede y le da su sentido. Y cuando se niega esa condición se piensa inmediatamente que el discurso narrativo-literario no es parte del mundo sociocultural, que es un discurso que no tiene nada que ver con la verdad. El término “ficticio” –que hemos evitado cuidadosamente pues acarrea otros problemas que, por de pronto, no podemos enfrentar–, con el que se caracteriza al discurso narrativo-literario, no es el más idóneo, en el sentido de designar esa subordinación a una realidad previa. El término “ficticio”, en este uso, denota directamente algo negativo respecto a lo “verdadero” del mundo cotidiano.

### *La producción del discurso narrativo-literario*

El discurso narrativo-literario, como cualquier discurso estético, es el *producto* de tres factores dinámicos que, por esta razón, preferimos llamar *vectores*: el autor implícito, el lector implícito y el sistema estético. Estos tres vectores constituyen la *praxis* humana discursiva, cuyo resultado es un discurso narrativo-literario particular. Los tres *vectores* son inseparables en el momento de la

*praxis* discursiva. Todos ellos integran la producción estética y no se les puede concebir por separado. Si luego lo hacemos es por requerimientos metodológicos y en aras del desarrollo teórico. Abordaremos la explicación de estos *vectores* por vía de sucesivos deslindes con valores conceptuales con los que han sido confundidos o pueden serlo.

Las consideraciones teóricas que presentamos a continuación se refieren al discurso narrativo-literario, aunque algunos de sus elementos pudieran aplicarse a los otros dos géneros: el poético y el ensayístico.

### *El autor implícito y el autor-persona o empírico*

El autor implícito –propuesto por Bajtin y Booth, aunque sin mutuo conocimiento– es el elemento del nivel *pragmático* del discurso que corresponde a su emisor o mejor, al factor que propone una serie de estrategias, mecanismos y códigos, desplegados todos ellos en el propio discurso y nunca fuera del mismo, para ser “descodificados”, es decir, llevados a su realización en la lectura o recepción del discurso. Este emisor no es una persona sino una *instancia o estrategia discursiva* que compone el texto como una partitura para ser interpretada bajo la intencionalidad unificadora y totalizadora estética. Se trata de un estatuto de orden semiótico, pues todos los elementos que postula dentro de su organización textual son otras tantas “marcas” que responden a niveles de organización del sentido. Su importancia y valor, como vemos, está en directa relación con el receptor del cual solicita la cooperación activa para la articulación de los elementos que permanecen virtuales o potenciales sin su semiosis activa.

Ahora bien, este elemento postulado en las teorías literarias recientes es confundido con el *autor-persona*, cuya importancia social empieza a delinearse a partir de la Baja Edad Media y que,

muy particularmente, en el Romanticismo, con las concepciones sobre el *genio*, alcanza su mayor culminación teórica, así como su fetichización hermenéutica, pues se remonta a él no sólo la producción de la obra de arte sino también su interpretación. En casos extremos, el Romanticismo cae en una postura ideológica típica al afirmar la imposibilidad de explicación de las obras “sublimas” producidas por el “genio”, por la incapacidad de los alcances mentales del lector ante esa magna entidad: ellas fueron creadas por el *genio* en un arrebato de inspiración grandiosa y punto. Al pobre lector común sólo le queda el arrobamiento, y rendirle los honores estéticos –casi religioso-místicos– obligados. En nuestros días, el influjo de la *mass media*, estrechamente subordinada a los intereses de mercado, de alguna manera ha perpetuado esa recurrencia fetichizante al autor de una obra, sobre todo si ésta es galardonada con algún premio de renombre: las entrevistas, las interpretaciones que parten de sus opiniones o de las anécdotas de su vida sólo tienen el fin de crear una imagen sublimada de autor-persona que la editorial poderosa presenta como un *best-seller*. Sin duda, aquí estamos frente a un problema de índole socioeconómico que no podemos estudiar en los marcos de una estética literaria. Sin embargo, no debemos dejar de llamar la atención sobre la influencia anterior, incluso para cierta crítica que parte del autor-persona como elemento *significativo* del discurso.

La distinción entre autor implícito (factor de la *praxis* discursiva) y autor-persona o autor empírico, como lo llaman otros teóricos, descansa en el hecho innegable de que con el *sujeto* que se las tiene que ver el lector implícito del discurso no es ya, desde el momento en que el discurso fue encomendado a su competencia interpretativa, la *persona* que asume o asumió su escritura, pues no se halla presente como el real emisor del discurso, como el sujeto de una charla cotidiana. Cuando se recurre al autor-persona

para solicitar su opinión sobre “su” discurso se recurre a una persona que tiene que asumir, en ese momento, el papel de *intérprete* de su discurso, quizás incluso con menos competencia que un lector muy bien formado. Su interpretación puede tener el valor de un *indicio*, como el de cualquier otra interpretación, o, quizás de una manera más privilegiada si se trata de un autor que es *también* un lector competente (en realidad el primer lector implícito de una obra suele ser el autor-persona, o, mejor, como veremos en el siguiente punto, el autor *liminar*, una especie de “puente” entre el autor-persona y el lector implícito o receptor estético).

Estas categorías de la semiótica literaria sólo son concebibles dentro de un marco teórico que no confunde al sujeto con la persona. La persona de carne y hueso, presente *aquí* y *ahora*, que es cada uno de nosotros, puede jugar el papel de sujeto o de objeto de un vasto número de actividades, entre ellas las discursivas, algunas de las cuales “permiten” un *simulacro* de su presencia mediante el pronombre “yo”, que, como sabemos desde Benveniste, tiene su razón de ser en la subjetividad permitida por la lengua en el discurso común en relación con el “tú”, que es el receptor inmediato y potencial emisor de la réplica enunciativa. Dentro del discurso narrativo-literario, o, mejor, de la *praxis* productiva del mismo, este intercambio *yo/tú* no es posible: al ser un discurso escrito se establece, inmediata e inevitablemente, un *distanciamiento* con el marco enunciativo que instaura y funda el funcionamiento pertinente y significativo de los deícticos o embragues: *yo* (el que usa la palabra), *tú* (el receptor presente y posible replicante de la misma, es decir, un virtual yo), *aquí* (lugar circundante al que habla), *ahora* (el momento en que se emite el enunciado en el discurso común), entre otros deícticos. Todos sabemos que en el discurso narrativo-literario (escrito o no) el “yo” (simulacro de la persona que habla) desaparece realmente.<sup>2</sup> Y si en al-

gunos discursos narrativo-literarios nos topamos con un “yo”, éste es un narrador explícito, es decir, el sujeto emisor de la diégesis, el cual se puede, a su vez, dirigir a un narratario explícito, a un “tú”, ambos elementos puestos por el autor implícito para transmitir la diégesis (la “historia”) dentro de modalidades significativas distintas a una narración en tercera persona. Consideremos la última parte del cuento “El hombre” de Juan Rulfo, y estaremos de acuerdo en que toda la riqueza idiomática, toda la configuración de la “personalidad” del ovejero que “habla” a un “licenciado”, que es un funcionario gubernamental, se perdería por completo si se usara la tercera persona, pues el asesinato vengativo que relata el ovejero es, en resumidas cuentas, su *versión*, y nos obliga a una interpretación particular, distinta de si este relato fuera contado por un “él” impersonal. De hecho no sabemos lo que piensan el perseguidor, ni el perseguido, como en los fragmentos alternados anteriores. Éste es también un claro ejemplo de lo que llamamos estrategia narrativa debida al autor implícito: el factor que “decidió”, por razones estrictamente discursivas estéticas, este cambio de registro de discurso.

### *El autor liminar*

La presencia de ciertos elementos en algunos discursos que no obedecen sólo a la intencionalidad estética, dentro de la *praxis* discursiva misma, ya señalada por nosotros, nos obliga a seguir la sugerencia de Eco para atender a aquellos que muestran algunas narraciones estético-literarias, pues muchos discursos narrativo-

---

<sup>2</sup> Esto llevó a Benveniste a decir que en la “historia” nadie habla, lo cual en sentido pragmático estricto es verdad, aunque con el desarrollo de la teoría sobre el discurso se postulan diferentes tipos de emisores y receptores de acuerdo a los discursos ejercidos.

literarios presentan epígrafes, dedicatorias, algunas “explicaciones” anteriores al estricto desarrollo de la diégesis, lo que nos lleva a inquirir a qué sujeto productor podemos atribuir estos elementos que no pueden ser simplemente pasados por alto: no podemos ver en el autor-persona el remitente de un epígrafe ya que éste, el epígrafe, funciona como *paratexto*, o sea, es parte del texto de un modo liminar. Si bien su función, las más de las veces es “dirigir” una interpretación o, al menos, dar elementos semánticos que motiven o condicionen al lector en esa dirección. El epígrafe también tiene otras funciones, aunque siempre en el umbral en el que el discurso todavía es una especie de anuncio gracias al paratexto.

La presencia de este autor liminar no es obligatoria, por ello no todos los discursos narrativo-literarios cuentan con él. Pero cuando lo hacen no pueden ser, como dijimos, simplemente pasados de largo; incluso a veces se marca su *voz* en ciertos elementos ideológicos incrustados en el discurso –entre la diégesis y las configuraciones descriptivas– como espacios elucubrativos o disquisicionales que permiten al autor-persona dar la “interpretación” del valor o de los valores conceptuales de su narración. Estas intromisiones del autor-persona en el discurso del autor implícito suelen presentarse en algunas novelas de José Revueltas, que una lectura atenta puede decantar con relativa facilidad. También suelen presentarse en las narraciones literarias en los periodos de control religioso o político riguroso, totalitario, que obliga a dar estos pasos al autor-persona como una medida de carácter estratégico para quitarse de encima todo indicio de sospecha y, por lo tanto, correr el peligro de una represión personal. En las producciones realizadas bajo esquemas ideológicos estereotipados, como la “novela rosa” (las telenovelas, fuera de la narrativa escrita), la intromisión del autor liminar (que no siempre corresponde a un autor-persona, sino a los

intereses institucionales) es francamente ominosa, y llega a ser casi una especie de código de género.

Antes de proseguir, debemos hacer una aclaración. Para ello tomemos dos ejemplos notables: la novela *Abaddón el exterminador* de Ernesto Sabato y el cuento “Historia de Rosendo Juárez” de Jorge Luis Borges. La primera comienza así:

En la tarde del 5 de enero, de pie en el umbral del café de Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle, sintió que un hecho inexplicable se producía: a pesar de mantener la mirada en su dirección, Sabato siguió de largo, como si no lo hubiese visto. Era la primera vez que ocurría algo así y, considerando el tipo de relación que los unía, debía excluir la idea de un acto deliberado, consecuencia de algún grave malentendido. (1979: 11.)

Mientras que el segundo lo hace de este modo:

Serían las once de la noche. Yo había entrado en el almacén, que ahora es un bar, en Bolívar y Venezuela. Desde un rincón el hombre me chistó. Algo de autoritario había en él, porque le hice caso enseguida. Estaba sentado ante una de las mesitas; sentí de un modo inexplicable que hacía mucho tiempo que no se había movido de ahí, ante su copita vacía [...] Me invitó a que tomara algo con él. Me senté y charlamos. Todo esto sucedió hacia mil novecientos treinta y tantos. (1974: 1034.)

Ahora bien, la novela de Ernesto Sabato presenta un personaje que coincide en su configuración con el autor-persona del cual lleva su nombre. ¿Se trata entonces de la persona que, sabemos, es también autor empírico de una de las novelas cumbre de nuestra literatura, *Sobre héroes y tumbas*, y de algunos ensayos magistrales? No, sino de un personaje que toma la sustancia del contenido y, en cierta medida, también la sustancia de la expresión (su nombre y lenguaje) de la persona, pero una vez ingresada en el sistema literario novelesco de *Abaddón el exterminador*, debe ser considerado como un personaje más, de hecho la persona de car-

ne y hueso no puede mantener contacto diegético (en las acciones) ni sostener un diálogo con los personajes de *Sobre héroes y tumbas*, como lo hace el Sabato de su última novela. Tampoco puede descender al submundo de los ciegos, ubicado precisamente en los laberintos subterráneos sobre los que descansa el Buenos Aires de “Informe sobre ciegos” de *Sobre héroes y tumbas*, y que vuelve a presentarse, en una configuración más detallada y con mayor carga ontológica, en *Abbadón el exterminador*. El Ernesto Sabato de carne y hueso no puede bajar a este lugar demoníaco porque en la ciudad de Buenos Aires, que todos podemos visitar, simple y llanamente no existe: es una “creación” narrativa de la espacialización de “Informe sobre ciegos”.

El propio autor implícito aclara esta función dentro de un contexto del desarrollo discursivo de la novela y de carácter metalingüístico (en esta parte Sabato se convierte en un indicial *S.*, que no es inocente y nos recuerda a los *K.* de las novelas de Kafka).

[...] no hablo de un escritor dentro de la ficción. Hablo de la posibilidad extrema de que sea el escritor de la novela el que esté dentro. Pero no como un observador, como un cronista, como un testigo.

¿Cómo, entonces?

Como un *personaje más, en la misma calidad que los otros*, que sin embargo salen de su propia alma. Como *un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos*. Pero no por espíritu acrobático, Dios me libre, sino para ver si así podemos penetrar más en ese gran misterio. (1979: 248-249. Las cursivas nos corresponden.)

El cuento de Borges también introduce entre sus elementos discursivos un narratario explícito, que comienza –por lo que se verifica en el fragmento citado– siendo un narrador explícito (en primera persona, aunque heterodiegético, es decir, que no entra luego en la “historia”) que no es nombrado, aunque según las señas que da el narrador explícito, Rosendo Juárez, no se trata de otro que el autor de una “novelita” que propaló los “infundios”

que le contara el “difunto Paredes”: el cuento se presenta como una corrección o rectificación del famoso relato “Hombre de la esquina rosada”, cuyo autor-persona es, como todos sabemos, Jorge Luis Borges, y en cuyo discurso se presenta a un Borges como el narratario explícito, pues se le nombra en el párrafo final como al confidente del gran secreto y nudo del relato: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí” (1974: 334). Tanto en el cuento primero, publicado en 1935, como en el segundo, publicado treinta y cinco años después, se presenta a Borges como el narratario explícito, expediente elegido por el autor implícito para poder transmitir el relato en el lunfardo porteño y bajo dos *perspectivas* diferentes. En ambos, el narratario explícito es Borges en cuanto elemento interno del relato, si bien el relato corresponde a dos “guapos” diferentes, y al segundo narratario lo identificamos sólo por inferencia intertextual, problema que plantea otras relaciones que no podemos abordar en el presente ensayo.

### *El lector implícito y el lector-persona*

El polo semiótico que “recibe” todo lo propuesto por el autor implícito en el discurso narrativo-literario es el lector implícito, llamado por otros teóricos *lector modelo*. Este factor dinámico que sigue las estrategias de recepción depende de su competencia para poder articular los diferentes mecanismos y procedimientos literarios, así como descodificar pertinentemente las marcas presentadas por el discurso. Todo discurso, de alguna manera, preestablece a su receptor. En este sentido ofrece una estrategia de lectura, es decir, un “lector modelo” –como propone Eco–. “Quiere” ser leído de una forma y no de otra. No se trata de ninguna imagen que el autor-persona se forme en su mente, pues esta imagen al ser psicológica es muy limitada y siempre será reba-

sada por la acción del lector implícito, por una parte; y, por otra, corresponde sólo a ese *vector* capaz de actualizar pertinentemente un discurso. La imagen de un receptor virtual que tenga el autor-persona en su mente permanece fuera del discurso, se trata del dominio psicológico; aunque, muchas veces, en las dedicatorias o aclaraciones intencionales que anteceden a algunos relatos, el autor liminar suele declarar el tipo de lector que quisiera como “modelo” para su discurso; hay que tener al menos la suficiente malicia para tomar este *expediente literario* ya sea como una injerencia de orden ideológico o como un recurso irónico, como sucede con algunas “advertencias” al lector del Marqués de Sade.

Así como ocurre con el autor-persona, sucede con el lector-persona, que somos nosotros en el momento en que nos disponemos a internarnos en el “bosque narrativo”, para echar mano de una denominación última del inefable Umberto Eco: todos los “elementos” que nos caracterizan como tal o cual “persona” (prejuicios, simpatías, antipatías, vivencias más o menos privadas, relaciones sociales, etcétera) debe ser puesto entre paréntesis y no permitir, por nada del mundo, su ingreso en nuestra actividad de lectores. Por ejemplo, si tal sistema estético nos resulta molesto, si tal autor-persona se nos hace un ser indigno de la fama que goza, si tales tematizaciones nos parecen o las sentimos carentes de valor ético, etcétera. Sólo lograremos ser el lector implícito que el discurso requiere si nos ponemos a la altura del diseño semiótico –de la “estrategia narrativa”, dice Eco– frente al cual el autor implícito espera nuestra acción subordinada a sus propuestas. De esta manera, parece establecerse una relación de mutua correspondencia e integración entre el autor implícito y el lector implícito.

Como vemos, la realización de este *vector* depende directamente de la competencia literaria y sociocultural requerida de manera directa por el discurso mismo. Si bien el estatuto semiótico de este *vector*, como, por otra parte, del anterior, es más com-

plejo de lo que esta aproximación teórica puede dar a entender. Nunca debemos dejar de considerarlos como factores constitutivos del nivel pragmático del discurso, y, por lo tanto, de su significación o de su articulación de sentido. Creemos que todos podemos estar de acuerdo en que sin un sujeto emisor y un sujeto receptor no hay discurso posible, y que el estatuto semiótico de estos dos factores depende de la intencionalidad del discurso, en nuestro caso, *estética*, y de los elementos que bajo esa dependencia fundamental son establecidos en el discurso mismo. De esta manera, tenemos que tanto el autor implícito como el lector implícito son dos factores directamente subordinados a la función estética o poética.

### *El factor sistema*

Cuando hablábamos del autor implícito, como cuando postulábamos su correspondiente *vector*, el lector implícito, nos referíamos a una competencia supuesta como requisito para su actuación pertinente, para la producción de la *praxis* estética, que llamamos obra literaria. Ahora bien, creemos que parecería poco consistente, o por lo menos descuidada, la teoría que de pronto pasara por alto lo que esta competencia implica. Y ahora se nos presenta el tercer *vector*, factor imprescindible del discurso: el *sistema*.

El discurso narrativo-literario, como cualquier discurso, es un entretrejo de varios niveles y elementos de manifestación, los cuales constituyen un verdadero *sistema*,<sup>3</sup> siempre que tomemos a es-

---

<sup>3</sup> Para nosotros el “sistema” no es un conjunto cerrado, hermético, sino que puede contener elementos asistemáticos que presentan “resquebrajaduras”, por las cuales se introducen elementos de otros sistemas, incluso en ciertos elementos de articulación semiótica. Además, el sistema debe presentar fronteras de apertura e intercambio con valores de otros sistemas.

te tercer factor, como a los dos anteriores, como un elemento de carácter esencialmente dinámico. En el sistema convergen las relaciones de sustancia y forma, dentro de los niveles postulados por el modelo de Hjelmslev, si bien, tanto la lengua como el mundo del sentido común ofrecen la sustancia de ambos niveles, la *forma de la expresión* y la *forma del contenido*, y su interrelación determina la articulación del sentido en un discurso dado. Por ello, tanto la lengua como las constelaciones semánticas que ofrece el mundo cotidiano se hallan *re-formuladas*; es decir, en cuanto en el discurso narrativo-literario son *nuevos* valores, no meramente reductibles a las sustancias,<sup>4</sup> las cuales tampoco son susceptibles de ser omitidas: el sistema literario, en su manifestación discursiva, presupone, en primer lugar, la *competencia lingüística* y la *competencia de las relaciones semánticas* (valores) que la cultura, en sus series del mundo común, instauro, es decir, en nuestra preocupación teórica actual, dentro de un contexto sociocultural y dentro de una cadena histórica indudable. Sin la competencia de estos dos grandes sistemas nos mantendríamos en el umbral del discurso, o franca y totalmente fuera del mismo. La competencia de la lengua es la más importante de estas sustancias, pues teniendo aquélla, si se trata por ejemplo, de una “lectura” de una obra narrativa de otro horizonte cultural, distinto al nuestro, tenemos la posibilidad de realizar, en cuanto lectores implícitos, una “traducción” a los elementos de nuestra cultura, una aproximación semántica más o menos apta para la comprensión del discurso. Pero si carecemos en abso-

---

<sup>4</sup> Que pertenecen, según la teoría de Lotman, a la lengua común que toma la obra literaria como “material”. El problema para los discursos literarios radica en que este “material” (*sustancia*) tiene una constitución semiótica: es manifestada por discursos anticuados, con sentido, significación y significancia. De ahí la importancia de nuestra propuesta teórica, de la *re-formulación semiótica* propia de la nueva serie cultural.

luto de la competencia lingüística, todo atisbo interpretativo nos está vedado. Además, la lengua contiene, en sus configuraciones semánticas, elementos de una concepción del mundo: es un sistema modelizante primario,<sup>5</sup> como lo dijo Lotman, modelización que el discurso narrativo-literario tiene en cuenta para manipularla de acuerdo con su intencionalidad discursiva, ya sea abriendo en ella dimensiones inusitadas o estableciendo “distorsiones” semánticas que articulan una *re-modelización*, una nueva modelización respecto a la ofrecida por la lengua y, en relación con la cual puede llegar a constituir incluso reales agramaticalidades semánticas.

No sólo las competencias lingüísticas y el mundo del sentido común nos habilitan para jugar el papel de lectores implícitos. Para esto es necesaria la competencia del sistema literario implicado en el discurso. El sistema literario despliega su estrategia discursiva de acuerdo con la intencionalidad estética: todos los elementos que componen el sistema de un discurso están en esa función, se hallan subordinados al efecto estético que pretenden producir. Es lo que pudiéramos decir, su *razón* de ser. Por ello, los mecanismos, procedimientos y códigos narrativos no pueden ser nunca pasados por alto: no es lo mismo un relato en primera persona (narrador explícito) que en tercera (narrador implícito), pues un “yo” que asume el discurso, como ya lo vimos anteriormente, obliga a ciertos procedimientos y prohíbe otros: por ejemplo, no se puede utilizar la focalización interna con los personajes del relato,<sup>6</sup> aunque se privilegia la exteriorización del pensamiento (mediante juicios explícitos de valoración inclusive) del narra-

---

<sup>5</sup> Esto es, nos ofrece un modelo de un mundo –del que formamos parte y nos configura– diferente al de otros modelos de mundos que otras lenguas que confieren a otros horizontes socioculturales.

<sup>6</sup> El narrador en primera persona propiamente no puede “entrar” en sus pensamientos, pues se halla en el mismo “nivel” diegético.

dor explícito. Tampoco es posible la doble focalización ni el discurso indirecto libre, salvo muy forzosamente. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en la organización temporal de la diégesis: la oposición *fábula/intriga* puede, por la acción de un narrador sutil o “astuto”, neutralizarse en favor de la intriga, haciendo que el narratorio no sea capaz de reconstruir la fábula, o sea, el orden lógico-causal de las acciones (no poder, por ejemplo, “ubicar” una acción precisa respecto a otra u otras). Estas estrategias pertenecen al sistema literario potencialmente y son actualizadas en cada discurso en particular. Lo mismo ocurre con los códigos, cuyas marcas muchas veces son características de los géneros literarios: ciertos tipos de títulos, de comienzos discursivos: “Había una vez...”; mientras que *La maldición de los Dain* de Dashiell Hammett inicia de esta manera: “Aquella chispa que destellaba entre la yerba a poco menos de dos metros del sendero de ladrillo azulado, era, indudablemente, un diamante. Un diamante pequeño, de un cuarto de quilate como mucho, y sin montar. Me lo guardé en el bolsillo y empecé a escudriñar el césped tan minuciosamente como pude sin ponerme a gatas.” (1972: 19.): el primero instauro el “tiempo” propio del lugar del “nunca jamás” adecuado de los cuentos de hadas, mientras que en el segundo tenemos la presencia de un típico código de investigación propio de la “intriga” policíaca. El sistema literario, en cuanto lenguaje, abre tantos o mayores problemas que los que despertaron la postulación de lengua y habla, que llevó a fundar una parte importante de la lingüística, la pragmática, y a postular teorías tan decisivas como las de los “actos del habla”: cada obra es, en el fondo, un sistema o debe ser tomado como tal, y por este motivo la *reformulación* que establezca de los elementos virtuales que le ofrece el sistema que integra la sustancia (de la expresión y/o del contenido) para que formen nuevas relaciones en la forma (de la expresión y/o del contenido) pueden dirigirse incluso a contrade-

cir su vigencia, por ejemplo: la parodia. O a postular una nueva serie de valores críticos respecto a los vigentes: pensemos en novelas como *La señora Dalloway*, *Ulysses*, *62 Modelo para armar*, *Farabeuf*, *La obediencia nocturna*, entre otras, en las cuales el lector implícito o modelo llega a ser formado en múltiples intentos de la *praxis* estética o, de plano, presentarse muchos años después de que las novedades propuestas hayan sido rechazadas por los lectores de su tiempo: esos discursos, al innovar códigos y mecanismos literarios, por el momento carecían de lectores competentes. Quizás podemos afirmar que el único lector implícito que tenían era el autor, en su función receptora por supuesto.

Apenas hemos podido señalar la importancia semiótica de este *vector* de la *praxis* productora del discurso. Los problemas pendientes y los temas a explorar son indefinidos, pero creemos que ésta es la característica positiva de una teoría que pretende un grado de fertilidad conceptual.

Como ya lo vimos en *Literatura y realidad*, con la postulación de estos *factores* queremos responder de manera pertinente a la exigencia de superar las falacias del *autor-persona* (recurrir a las vivencias o concepciones personales del autor como elemento *explicativo* del discurso), de la *recepción* (cuando a ésta se la reduce a los efectos psíquicos: en los sentimientos y estados de ánimo del lector) y del texto cuando se lo concibe como establecido, “creado” definitivamente. Nuestra postura es muy similar a la de los formalistas rusos, estructuralistas praguenses, franceses,<sup>7</sup> aunque con

---

<sup>7</sup> Con Mukarovsky y el estructuralismo praguense se debe tomar en cuenta la fuerte concepción que se tiene de la función estética como uno de los componentes de la comunicación dentro de convenciones sociales, mientras que con los estructuralistas franceses nuestra diferencia fundamental está en que no somos estructuralistas, aunque empleemos el análisis estructural como una parte de nuestro método explicativo.

éstos diferimos al incluir el *sistema* como tercer *factor*, y, además, al “integrar” la obra en el marco del modelo hermenéutico de comprensión-interpretación-comprensión, que nos obliga a tomar en cuenta la *significancia* del discurso, es decir, su *valor* discursivo en el contexto sociocultural: primero de la producción literaria y, luego, de otros discursos: el del mundo cotidiano, el de la lengua, el de las relaciones políticas, etcétera, según el propio texto lo requiera.

Respecto a los dos *factores*, como una especie de refuerzo a nuestra posición, queremos citar a Roman Ingarden, quien con el subtítulo, por demás explícito y claro, “Lo que no pertenece a la obra literaria”, dice:

...el autor, con todas sus vicisitudes, experiencias y estados psíquicos, permanece fuera de la obra literaria. En particular, las experiencias del autor durante la creación de la obra no constituyen parte de la obra creada. Suele acontecer -y nadie debe negarlo- que existan algunas relaciones estrechas entre la obra y la vida psíquica del autor y su individualidad. La génesis de la obra literaria en particular puede ser condicionada por las determinadas experiencias del autor, y puede ser que toda la estructura de la obra y de sus cualidades individuales sean funcionalmente dependientes de las cualidades psíquicas del autor, su talento, el tipo de su “mundo de ideas” y sus sentimientos; también que la obra lleve indicios de su personalidad y de este modo los exprese. Pero todos estos datos de ninguna manera cambian el hecho principal, frecuentemente despreciado, de que el autor y su obra son dos objetos heterogéneos y que con base en su heterogeneidad radical tienen que ser adecuadamente diferenciados. (1998: 43.)

En los aspectos de indudable acierto de este teórico polaco están tanto el rechazo de la *falacia del autor* –aunque, como vimos, Ingarden no la llama así– como el de la *falacia de la recepción*, a la que no hemos caracterizado todavía, pues nos reservamos este aspecto para la última parte de este capítulo: la reducción del significado de la obra al *efecto* sobre los sentimientos y estados de ánimo, de indudable orden psicológico, la cual igualmente rechaza el teórico polaco:

... los atributos, las experiencias y los estados psíquicos del lector no pertenecen a la estructura de la obra [...] la tendencia general de reducir todo valor a lo subjetivo se refuerza aún más, por un lado, por la actitud que se toma para leer una obra literaria, y por otro, por una consideración de las condiciones subjetivas que han de cumplirse si un valor es –usando un término de Heidegger– “revelado” solamente al sujeto consciente, pero que no ha de ser aprehendido objetivamente por él.

En vez de entrar en una conversación viva con la obra de arte (y en particular la obra literaria), en vez de someterla a la percepción directa (que no debe confundirse con la comprensión objetiva teórica), en vez de gozar de ella con un auto olvido característico y evaluarla solamente en términos de este gozo sin objetivar su valor, el lector frecuentemente emplea la obra literaria como un estímulo externo para evocar, dentro de sí, ciertos sentimientos y otros estados psíquicos que considere de valor, y permite que la obra literaria entre en vista solamente en el grado que sea indispensable para el cumplimiento de este servicio. Se entrega a sus experiencias, se deleita en ellas; y cuanto más profundos, ricos y fuertes sean sus estados mentales (sobre todo los sentimientos desprendidos que son a la vez fantaseados), mientras más le permitan olvidar todo (inclusive la obra de arte y su valor inherente), más alto valor se inclina a otorgar a esta obra de arte. Pero de hecho no valora la obra por su valor inherente debido a que, por su actitud, éste no lo percibe aún; más bien queda escondido por la profusión de sus sentimientos subjetivos. Se lo considera de valor solamente porque es un medio para provocar las experiencias placenteras. (*Ibidem*: 44-45.)

Estas palabras se refieren, aunque parcialmente, a una clase de interpretación aberrante o uso del texto que puede hacer el lector. Esta reducción psicológica, que acarrea forzosamente el “olvido” del texto artístico, corresponde, en parte, a la falacia del receptor, que tiene otros matices como veremos después de abordar los aspectos del análisis del texto.

### **Estructura y sentido en la obra estética según Lotman**

Todavía Occidente no está en condiciones de valorar las inmensas y decisivas contribuciones del teórico soviético Yuri Lotman,

pues apenas se tiene conocimiento de algunos de sus ensayos sobre semiótica de la cultura (gracias a los esfuerzos laudables de Desiderio Navarro por ofrecernos una antología de ellos). Sobre su concepción estructural de la obra literaria tenemos un libro completo a cuyos puntos relevantes queremos referirnos, de manera somera, en este subtítulo. Muchos de sus conceptos los hemos adoptado y utilizado en nuestros trabajos anteriores, así como en el presente, por lo que puede parecer reiterativo lo que decimos a continuación para algunos de nuestros lectores, a quienes les pedimos pasar por alto esas explicaciones.

En la “Introducción” de su estudio pone en relieve, en primer lugar, el puesto importante del arte en la organización político-social de la humanidad: “En todo el largo de la existencia históricamente establecida de la humanidad, el arte es su compañero de ruta. Preocupado por producir en la lucha por la conservación de su vida, casi siempre privado de lo estrictamente necesario, el hombre encuentra invariablemente el tiempo para la actividad artística.” (1973: 25.)

Incluso contra la acción de los poderes centrales del Estado (como en la Edad Media) que abogaban y actuaban contra el arte, éste emerge, bajo diferentes formas, como una necesidad vital casi equivalente a la de alimentarse:

En el curso de su desarrollo histórico, cada sociedad elabora formas determinadas de una organización socio-política que le es propia. Y si esta ineluctabilidad histórica nos es perfectamente clara, si no podemos explicar por qué una sociedad sin ninguna forma de organización interior no podría existir, es mucho más difícil de explicar por qué una sociedad sin arte no puede existir. La explicación en este caso consiste habitualmente en reemplazarla por un remitir, realizar una referencia al hecho de que en la historia de la humanidad no se conocen sociedades que no posean su arte (o si se presenta este caso, entonces, estas sociedades son vistas como anomalías raras, como datos de una especie de teratología social, que no hacen otra cosa que ratificar su carácter excepcional de la norma general. (*Ibidem*: 25-26.)

Nos encontramos frente a un elemento característico de la sociedad humana: ésta no se reduce a generar sus medios de subsistencia, sino que ejerce una serie de actividades “superfluas” en ese sentido estricto, pero sin las cuales no es lo que es, un ser humano pleno. Además, a esta característica se añade otra tan importante como la anterior: “Desde hace mucho tiempo, la necesidad del arte se emparenta con la necesidad del saber, y el mismo arte *es una de las formas de la lucha de la humanidad por una verdad que le es necesaria.*” (*Ibidem*: 26.)

Entonces, para este excepcional investigador, cuando hablamos de arte hablamos de una forma *vital* de la condición humana; posición que compartimos y será refrendada en el último capítulo respecto al discurso estético-literario.

La importancia de sus aportes con relación a nuestro tema se halla concentrada en su concepción semio-lingüística de la literatura, pues su tarea, al menos en el libro que citamos, consiste en fundamentar al arte como lenguaje y, luego, abordar los problemas a que esta concepción da origen.

Lotman se halla influido, de manera decisiva, por la cibernética y la informática: para él hay lenguaje mientras un individuo transmite a otro una información:

*Todo sistema que sirve a fines de comunicación entre dos o más individuos puede ser definido como un lenguaje [...] Estrictamente hablando, la afirmación, a menudo difundida, según la cual el lenguaje soporta la comunicación de la *sociedad humana*, no es necesaria, ya que se da, por una parte, la relación lingüística del hombre con la máquina y de las máquinas entre ellas, y ya no es un problema teórico, sino una realidad técnica. (*Ibidem*: 33. Las cursivas del primer enunciado nos pertenecen. )*

La definición dada por Lotman –puesta en cursivas por nosotros– es demasiado amplia y esta amplitud, como es de esperar, hace peligrar su precisión y sobre todo los postulados que descansan

sobre ella. Como no podemos discutir un problema tan estrechamente semiótico en los márgenes de nuestro presente estudio, sólo quisiéramos remitir al lector al *Trattato di semiotica generale* de Umberto Eco.

Para evitar una concepción rígida de la semiótica (dedicada, en nuestra concepción, a la articulación del discurso), el autor italiano establece dos “umbrales” de la semiótica: la “inferior”, consagrada a los problemas de transmisión de información (en el sentido de “datos”) de un “emisor” físico (una fuente) a un “receptor” físico (un “recipiente”): una fuente de agua al pasar su excedente a otro recipiente le “informa” de su nivel. A este elemento que trasmite la fuente, Eco prefiere llamarlo *señal* –y no signo, como lo hace Lotman, al menos en su primer periodo de investigación–; y esto le sirve para ofrecernos la siguiente precisión, de la que carece la teoría lotmaniana:

*El objeto específico de una teoría de la información no son los signos, sino una unidad de transmisión que puede ser medida cuantitativamente e independientemente de su significado posible; estas unidades se definen como “señales” no como signos.*

Ahora bien, sostener que las señales no representan valores para la semiótica sería más bien apresurado. Si así fuera, no sería posible tomar en consideración los varios rasgos que componen un significante (tanto en lingüística como en otro universo semiótico), dado que el significante, en cuanto tal, es perceptible, se halla estructuralmente organizado, cuantitativamente mensurable, pero puede ser independiente de su significado y posee sólo un valor oposicional. (1975: 34.)<sup>8</sup>

Eco también toma en cuenta la forma de los organismos vivientes –el nuestro entre ellos– que se regulan mediante la transmi-

---

<sup>8</sup> Eco no quiere decir que haya un sistema de significantes, organizado semióticamente, sino que los significantes pueden ser “separados” y estudiados en cuanto tales, si bien sin el significado no podemos hablar de una unidad transmisora de significación y sentido.

sión de un tipo particular de información que no llega a ser signo propiamente dicho, y que pudiera ser llamado *síntoma*.<sup>9</sup>

¿Qué decir ahora de las teorías informacionales que consideran los fenómenos sensoriales como el paso de las señales de los nervios aferentes a la corteza cerebral, incluso sobre la herencia genética como la transmisión codificada de información? La primera solución racional sería que los fenómenos genéticos y neurofisiológicos no son materia del semiólogo, mientras que la teoría informática de la genética y de la neurofísica sí lo es. (*Ibidem*: 35.)

Ahora bien, la noción de lenguaje, reducida a una transmisión de información entre dos individuos o unidades físicas, queda demasiado estrecha para la siguiente concepción de la estructura artística que prelude ya al teórico de la cultura:

Una estructura artística complicada, elaborada a partir del material del lenguaje, permite transmitir un conjunto de informaciones, *cuya transmisión es imposible con los medios de una estructura elemental propiamente lingüística. De lo que resulta que una información dada (un contenido) no puede ni existir ni ser transmitida fuera de una estructura dada.* Al relatar un poema en un discurso común, destruimos la estructura y, por consecuencia, no transmitimos de ninguna manera a quien la escucha el conjunto de información que contiene [...] Si es posible relatar el contenido nocional de *Guerra y paz* o de *Eugenio Onegin* en dos pequeñas páginas se puede sacar la deducción natural: no conviene leer las obras largas sino los breves manuales. (Lotman, 1973: 38. Las cursivas nos corresponden.)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> En este caso, como en el anterior, tanto las señales como los síntomas pueden entrar a formar parte de discursos que les otorguen el valor de códigos, es decir, que formen parte de las convenciones discursivas que los integren: para una sociedad mítica, ciertos síntomas mentales eran rasgos de códigos mágicos, presencia de los dioses, por ejemplo.

<sup>10</sup> Por no hacer muy larga la cita cortamos las siguientes frases del medio que conciernen directamente a los que se dedican a la “enseñanza” de la literatura con métodos y conceptos tomados del sentido común o de la tradición literaria

Ésta es la razón sustentada por la semiótica de que dos lenguajes no se repiten exactamente o, lo que es lo mismo, lo que se dice en un lenguaje no puede ser reproducido con precisión por otro, salvo grandes pérdidas tanto de su forma de contenido como de su forma de expresión, pues el código central suele ser el elemento que ofrece “resistencia” a ser traslado a otro discurso: ¿cómo “contar” la escena inicial de *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman sin reducirlo casi a una especie de anécdota?<sup>11</sup> Esto, los tan denigrados como mal comprendidos formalistas rusos, entendían por *forma* de la obra: su totalidad expresiva, irreproducible en otra lengua.

También ésta puede ser la razón para el surgimiento, siempre renovado, de expresiones estéticas estructuradas en lenguajes, como últimamente sucedió con el cine, y empiezan a esbozar su aparición otras, gracias al concurso de la informática.

Como regresaremos más adelante sobre los conceptos de texto y discurso, para terminar esta breve atención dedicada a Lotman, mencionemos el siguiente señalamiento que nos pone en claro la condición estructural de la obra de arte:

*El contenido nocional de la obra de arte es la estructura. La idea en arte es siempre un modelo pues reconstituye una parte de la realidad. Por consiguiente, fuera de la estructura, la idea artística es inconcebible. El dualismo de la forma y del contenido debe ser reemplazado por*

---

anticuada: “...De esta manera, el método de estudio separado del ‘contenido’ por una parte y de las ‘particularidades artísticas’ por otra, tan sólidamente implantada en la práctica escolar, se halla basada sobre una incompreensión de los fundamentos del arte, y es tan perjudicial pues habitúa al lector común a una representación falsa de la literatura, en tanto que medio de exponer de una manera amplia y bella las mismas ideas que podrían ser explicadas de manera breve...” (*Ibidem*: 38.)

<sup>11</sup> En los momentos iniciales de la lingüística, como en el pleno apogeo del estructuralismo francés, se presentó el llamado “imperialismo lingüístico”, que postulaba la total competencia de la lengua para traducir a sus códigos todos los otros lenguajes. Actualmente esto es cosa del pasado.

el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe fuera de esta estructura. (*Ibidem*: 40. Las cursivas nos pertenecen.)

Traicionando un poco su concepción informática podemos decir que el lenguaje es el mensaje: el *cómo* es el *qué* del sentido en la obra de arte literario, en el discurso narrativo-literario.

Como ya en varias oportunidades nos hemos referido a su postulado de que el lenguaje común no sólo es un medio de comunicación, sino un *modelizante primario*, mientras que los lenguajes artísticos serían *modelizantes secundarios*, en cuanto toman como “material” al primario, quizás podemos aclarar lo que también ya hemos dicho en varias oportunidades: que los lenguajes estéticos y, en particular, el literario, no siempre siguen las expectativas del lenguaje cotidiano ni de la semiótica del sentido común, sino que los distorsionan o extraen de ellos sentidos inusitados. Esto lo explicamos de una manera más amplia y pertinente más adelante.

### **El análisis y la interpretación del discurso narrativo-literario**

En la concepción de producción estética como una *praxis* dialéctica de los tres *vectores* señalados y ligeramente descritos en el subtítulo anterior, se funda el modelo de recepción estética que postulamos, inspirado en el modelo de Paul Ricoeur. Este modelo también descansa en un axioma epistemológico que no pudimos desarrollar: la objetivación del sentido que permite el surgimiento de las diferentes series culturales y sus manifestaciones particulares, llamadas discursos. La semiosis humana expresada en discursos –una de las actividades que nos caracteriza en cuanto hombres– puede, y de hecho lo hace, producir diferentes tipos de “marcas” en sus productos, marcas que cons-

tituyen unidades semánticas, susceptibles de una lectura, directa o simple y mediatizada o compleja. Estas marcas muchas veces tienen un significado que “conduce” o refiere a una cosa u objeto. Este significado, o de forma más amplia, *sentido*, sólo se actualiza en los discursos: fuera de él permanece como una potencialidad virtual que hace posible la manifestación discursiva. También, estas marcas objetivadas en los discursos suelen ser de distintos tipos. Fundamentalmente corresponden a la relación de signos –y sus códigos respectivos–, mientras que otras articulan los *símbolos*; éstos últimos constituyen las series simbólicas tales como la mítica, la religiosa (acompañada de la ritual), y todas las artísticas. Apenas tenemos el espacio para declarar que el signo es susceptible de una descodificación que, dentro de un discurso cotidiano, por ejemplo, “ofrezca” su valor significativo –y, en algunos casos, no siempre, esta significación puede ser también referida a un objeto o cosa, mientras que el símbolo abraza varios sentidos posibles; de ahí que los discursos simbólicos gocen de varias interpretaciones, no de una sola (muchas veces el poder que se arroga la propiedad de una serie simbólica, por ejemplo, el poder eclesiástico, de imponer su criterio de interpretación, como ejercicio arbitrario de su “poder” no desmiente esta capacidad interpretativa de símbolo, sino que la ratifica). Una manifestación narrativa-literaria, al pertenecer a la serie simbólica estética, es susceptible de varias interpretaciones que pueden convivir en una misma época, aunque podrían parecer opuestas entre sí, siempre y cuando se basen en un ejercicio de explicación de los elementos que convergen en el discurso en cuestión, y no traten de usarlo para fines doctrinarios o dogmáticos, no sean aberrantes, y no se presenten como *la* única, verdadera y definitiva interpretación que, incluso, pretenda suplantar al discurso. En hermenéutica las ortodoxias no tienen albergue.

*Las tres instancias del modelo: comprensión-explicación-com-  
prensión*

Para poder entendernos, además de las aclaraciones precedentes, creemos que se hace necesario explicitar un axioma importante: lo único que existe en este enramado sociocultural, que es el mundo de la sociocultura y de la comunicación humana, es el discurso, actualizado en el preciso momento en que lo ejercemos, pero cuya constitución y articulación depende de nuestra capacidad de “objetivar” el sentido en una manifestación gracias a la actualización que hacemos del potencial de sentido de una serie de sistemas que integran nuestra cultura. Cuando fijamos el discurso como un objeto de nuestra investigación, de algún modo lo *inmovilizamos*, aunque sea bajo la justificación epistemológica del estudio de sus elementos. En este caso preferimos hablar de *texto*. De este modo, para ser precisos, cuando leemos una novela o un cuento, estamos actualizando, *produciendo*, mediante la *praxis* estética, un discurso, y éste es un sistema particular, como lo explicamos anteriormente. Entonces, nuestra efectiva *praxis* estética se realiza en ese momento privilegiado de su producción, en la cual participamos activamente, y cuyo *producto* es la obra, el discurso. Concedemos que, como todo encuentro personal, vivencial, éste tenga un cierto carácter de inefable. Siempre hay algo irreductible a la mediatización del lenguaje estético y a la conceptualización cabal en nuestras vivencias internas, como, por otra parte, en la persona misma: lo que *somos* realmente, lo que *es* cada uno de nosotros no se puede definir ni describir, ni después de haber dejado el mundo de los vivos; las biografías son géneros narrativos que rellenan esta carencia recurriendo a la *ficción*: no hay biografía que no tenga una buena dosis de ficcionalización en su manifestación discursiva. Sin embargo, nuestra tendencia, y el único modo de llegar a una comprensión

que se pueda transmitir a los otros es intentar esta doble mediatización: se quiera o no, se lamente o se vea con beneplácito, apenas nos ponemos a reflexionar sobre una vivencia y una captación intuitiva, prerreflexiva, empieza a ser mediatizada por elementos conceptuales y lingüísticos (de la lengua común) que no le pertenecen en sentido estricto.

Bajo o sobre ese entendido creo que podemos proponer un modelo que no sólo dé cuenta de la captación de la obra, de esa producción estética descrita someramente en el punto anterior, sino de la operación intelectual que, después de mediatizar esa aprehensión primera, nos lleva, si quiere cumplir con su destino de una real y completa tarea estética, nuevamente a una comprensión de la obra en un grado superior, en el cual el “gusto”, si se quiere utilizar este término que en la teoría estética debe ser superado,<sup>12</sup> no se pierde, al contrario: alcanza la dimensión que exige la *praxis* estética e integra el discurso en su significancia<sup>13</sup> dentro de la red de los otros discursos que constituyen nuestro mundo.

---

<sup>12</sup> Por eso preferimos el término “frucción”, en el sentido de delectación intelectual, no racional.

<sup>13</sup> Para la aclaración de los términos /sentido/, /significación/, /significancia/, se puede consultar nuestro ensayo “Significado, sentido y significancia en el texto literario”, en el libro *El discurso-testimonio y otros ensayos* (véase la Bibliografía), y también *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Sin embargo, conviene quizás explicitar el valor conceptual de los términos que utilizamos con frecuencia en este capítulo: *sentido*, *significación*, *significancia*. Por el primero, entendemos la *potencialidad* de manifestar una serie de valores significativos de un elemento o de todo un discurso, cuando éste no es actualizado en la relación total de sus niveles de *forma de la expresión* y *forma del contenido* (la semiótica general que se vuelva a la descripción de la articulación de la *forma del contenido* exclusivamente, restringe su descripción al *sentido*): un diccionario nos ofrece la gama del sentido de un lexema; este lexema, actualizado en su valor semántico en un discurso que “funciona” como un elemento de unidad comunicativa, se convierte en un

Seamos concisos y directos en la propuesta: el modelo hermenéutico comprende tres estadios: la *comprensión fundamental* (fruto de la intuición), la *reflexión o mediatización* explicativa (fruto del análisis) y, finalmente, la *comprensión integrativa* (fruto de la hermenéutica). Tanto la comprensión primaria como la comprensión integrativa son producto de la *praxis* estética del discurso, es decir, de la interrelación dialéctica de sus tres *vectores*.

### *La comprensión fundamental*

Como lo expresa el adjetivo, esta comprensión es la primaria, la básica: el encuentro primordial entre la potencialidad virtual de la obra y la realización del lector, gracias a la intuición de éste.

Aquí debemos hacer una aclaración: la hermenéutica de Ricoeur –a la cual nos ceñimos en esta postulación, aunque con ciertas reformas que nuestro sistema estético nos impone– utiliza el término comprensión (que nosotros completamos con el adjetivo *fundamental*) en un esfuerzo teórico –para nosotros justificado y pertinente– por superar la controversia que a fines del siglo XIX y comienzos del anterior opuso las categorías cognitivas de *explicación* y *comprensión*, reservando el primer término para las ciencias llamadas de la naturaleza (en el fondo dominadas por la física y las matemáticas), y el segundo para las del “espíritu” o humanísticas. Una especie de

---

semema, es decir, en un elemento que significa, goza de *significación*; siendo ésta, por tanto, la red de relaciones dentro del discurso, gracias a la dinámica misma de sus elementos. La *significancia* sería la actualización que realiza el lector al integrar el discurso en la red de relaciones de los discursos que configuran una sociocultura dada. La hermenéutica es una disciplina que nos conduce al postulado de la *significancia* de un discurso. De este modo, si se quiere, iríamos de una potencialidad virtual casi abstracta –el *sentido*– a una presencia concreta del discurso en un aquí y ahora de la comunicación humana, la *significancia*, pasando por la etapa intermedia del valor realizado de uno o más elementos en la *significación*.

reflejo tardío, si se quiere, de aquella dicotomía pascaliana entre *esprit de géometrie* y *esprit de finesse*: sólo la *explicación* sería realmente el soporte del juicio científico, capaz de ofrecer la razón causal y proponer la anticipación que caracteriza a una ley física. La propuesta original de Ricoeur, basada en la tradición fenomenológica, consiste en no establecer una separación tajante y contradictoria entre estas dos instancias, sobre todo si se tiene en cuenta el surgimiento de la fenomenología y las ciencias formales descriptivas del sentido de los discursos (la lingüística y la semiótica principalmente), sino una especie de complementación o integración que conforma un proceso dialéctico unitario en la hermenéutica de los discursos simbólicos o, en general, del sentido.

La comprensión fundamental es el producto de la intuición (que, como ya sabemos, supone la competencia), que ante nuestro primer encuentro con el discurso “guía” nuestra *praxis* estética: en ella “captamos”, en un acto unitario y directo, lo que la “obra es”, lo que nos dice el discurso, en su red de relaciones complejas, pero también coordinadas a la intencionalidad estética fundamental. Podemos decir que en esta comprensión fundamental, gracias a la intuición estética, *ya está todo lo que la obra ofrece*, pues en ella se realiza la *praxis* estética de manera unitaria y total, somos literalmente aprehendidos por la obra –aunque esta expresión corre el riesgo de dar la idea o connotar una cierta pasividad que, sabemos, no es el caso: no hay lector totalmente pasivo, pues, categóricamente, *todo* lector es activo–. Tampoco queremos dar la idea de una comprensión cabal ingenua o primaria: desde Heidegger y Bultman sabemos que siempre hay una precomprensión: antes de leer una novela “sabemos” lo que es este discurso (en el sentido de que “sabemos” a qué hipertexto pertenece, etcétera); además, en esa instancia inicial entran en juego nuestros pre-juicios, ideas preconcebidas, expectativas, etcétera., de ahí la necesidad de una *epojé*, propuesta por Husserl y recuperada por nosotros, desde nuestros intereses teóricos en

el anterior capítulo.

El primer contacto pleno con la obra estética es primordial para movilizar todo el resto. En esta comprensión fundamental se ponen en juego todos los elementos dinámicos propuestos por el autor implícito como “estrategias” de lectura. Además, implica los componentes que constituyen el sistema (la *intentio operis*), y la competencia de parte del lector en la cual hemos insistido en el punto correspondiente.

Poniendo entre paréntesis las otras instancias, podemos describir este “momento” como aquel que se actualiza conforme vamos siguiendo el discurso y termina por entregarnos una *captación*, todavía meramente intuitiva, de la obra, como una totalidad en el instante en que llegamos al punto final de la lectura.

Este contacto fundamental ha sido sobrevalorado por algunas teorías de la recepción, al ser tenido como único por la estética romántica y por aquella que es, en gran medida, deudora todavía de esa concepción de que el símbolo o los símbolos del discurso son puestos o “creados” por la inspiración del autor (el genio), y que nosotros, en una intuición, también fugaz y casi mística, logramos captar. Al contrario, desde los formalistas rusos y los teóricos tanto del *New Criticism* como del estructuralismo (sobre todo francés), se ha visto la obra como el producto de una serie de mecanismos, procedimientos y operaciones semióticas susceptibles de análisis y cuyo efecto en el receptor es un *efecto estético*.

Si volvemos a considerar ese momento de pura intuición estética, vemos que en ningún lector, por “virgen” que sea su pensamiento o espontánea su recepción, por no decir ingenuo, se presenta sin que de inmediato y, sin tratarse de una metáfora, fatalmente no sea interferida por una reflexión sobre los elementos que confluyen en su intuición fundamental y unitaria: por ejemplo, un mínimo ordenamiento diegético (“Esto pasó antes de lo que me está diciendo el discurso”), una mínima penetración en

algunos mecanismos (“Esto lo está pensando el personaje aunque no me lo dice ninguna palabra del discurso”); es decir, la instancia de la comprensión fundamental irremediablemente es mediada por una explicación, aunque ésta sea *atematizada*, como dice la hermenéutica.

### *La mediación explicativa*

Salvo el discurso cotidiano como realización de la lengua común, todas las series verbales discursivas, incluso las científicas y las filosóficas, requieren de un estadio de mediación explicativa, reflexiva, es decir, de una instancia en la cual el receptor vuelve sobre los elementos del discurso para analizar y descubrir su intencionalidad significativa propia. Ya lo dijimos, este periodo puede ser realizado de manera atemática: como un simple ejercicio de reflexión que no entrañe la puesta en juego de un aparato conceptual específico, de un metalenguaje, o de una teoría auxiliadora. En este caso se trata de un lector a-crítico o común. Pero, al contrario, puede que el receptor se detenga con particular atención en esta acción examinadora de los valores y elementos que su intuición primaria le ofreció como materia para pensar, analizar, considerar dentro de una perspectiva conceptual orgánica que le permita una mayor riqueza y satisfacción mental: entonces el discurso captado pasa por la criba de una mediación que conducirá al lector implícito a una nueva captación de su experiencia intuitiva primaria.

Aquí se debe tener el cuidado de restringir esta tarea a la reflexión sobre los elementos que nos brinda la intuición primaria o fundamental; en otras palabras, “dejar hablar” al texto mismo. Para ello, un medio idóneo es el análisis del discurso original mediante sistemas formales de descripción, tales como la lingüística y la semiótica; aunque no son los únicos, pues tenemos también el análisis lógico, y en algunos casos el fenomenológico. Los ele-

mentos que brinda el análisis formal, por ejemplo, la semiótica, son aquellos que constituyen la *articulación* del sentido, y no la *interpretación* del discurso.

El análisis se hace más estricto y controlable si es capaz de bosquejar al menos un modelo de estructura que sostendría a la articulación discursiva. En los límites de este trabajo no podemos entrar en mayores detalles; aunque ya anteriormente echamos mano de algunas categorías de una parte de la semiótica, la narratología, tales como diégesis, actor, focalización, etcétera.

Una vez realizado el análisis de un texto se debe proceder a la interpretación de los “datos” brindados. Esta interpretación generalmente se mediatiza o se lleva a cabo con mucha más posibilidad de ofrecer un control conceptual, esto es, una mayor capacidad de ser entendidos y de no caer en una especie de monólogo intelectual consigo mismo, gracias a la utilización de una teoría interpretativa explícita, que no debe olvidar que su valor depende de poder integrar, en una etapa o instancia final de la dialéctica propuesta por nosotros, el discurso narrativo-literario “explicado” en la obra que “vuelve” a ser ella misma, y no es reemplazada por la explicación: ninguna interpretación suple al discurso narrativo-literario.

### *La comprensión integrativa*

Si el análisis o la interpretación –de cualquier tipo que sean éstos– pretenden suplantar al discurso narrativo-literario, no cumplen su función explicativa y, por tanto, interfieren en la recepción estética cabal, plena, que se logra cuando ellos se integran a lo que el discurso está proponiendo; es decir, nos permiten un nuevo acceso al discurso, una nueva lectura, ahora sí realizadora de muchas –para no decir de *todas* las estrategias, pues esto es imposible en un discurso simbólico– de las estrategias que el dis-

curso propone en su particular dinámica y complejidad, descritas anteriormente. A esta comprensión en un grado elevado la llamamos *comprensión integrativa* y no simplemente “comprensión”, como lo hace Ricoeur, pues en esta nueva *praxis* estética se trata de una nueva realización de la obra que asuma todos sus elementos y nos permita la aprehensión integral de su potencialidad estética. Con todo el bagaje que tanto las ciencias formales descriptivas como las teorías interpretativas nos ofrecen, de buena fe, creemos que nadie puede poner en duda que esta comprensión goce de una aprehensión más amplia y profunda que la primera, sin abandonar, por ello, la realización de la intención primaria del discurso, la *estética*.

Ahora bien, en la *comprensión integrativa* se presenta también la intuición, la aprehensión total e inmediata, como su motor mental, pues no se trata de una comprensión racional, realizada parte por parte gracias a procedimientos conceptuales y lógicos, procedimientos intelectuales que caracteriza a la *praxis* de los discursos científicos y teóricos en general, aunque en éstos también se presenta, en los instantes decisivos de la aprehensión intelectual, la intuición, con un carácter diferente a la intuición estética. Pero todos estos puntos representan más bien verdaderas constelaciones de problemas, propios de otras investigaciones epistemológicas y cognitivas, que apenas estamos emprendiendo en el momento presente.

## **El estatuto semiótico del discurso narrativo-literario**

### *El nivel diegético y la narratología*

A partir del célebre número 8 de la revista francesa *Communications*, dedicado al análisis estructural del relato, se perfiló con mayor precisión un nivel importante a toda manifestación narra-

tiva –literaria o no–, expresada mediante imágenes, palabras orales, palabras escritas, etcétera: el llamado nivel diegético o de la “historia”, que en la propuesta de algunos investigadores –Barthes, Bremond, Greimas, Todorov– constituye un nivel autónomo, susceptible, por lo tanto, de una descripción y un análisis semiótico pertinente. Ya son suficientemente conocidos los trabajos pioneros de Propp y Tomashevski para dispensarnos de una exposición, más o menos detallada, de los mismos; por ello, quizás sea suficiente señalar que ambos formalistas rusos tienen en común la postulación de unidades accionales mínimas, cuya constitución estructural y combinación lógica se proponen describir. Propp, centrando su atención en el cuento popular ruso, logra establecer una teoría más orgánica que Tomashevski y es, sin duda, el primer investigador en entregarnos una *lógica accional* o diegética del relato y los mecanismos de sus combinatorias –modelo circunscrito, obviamente, a su *corpus* restringido: el cuento maravilloso ruso–. Por su parte, Tomashevski, menos riguroso en cuanto a la concepción de las unidades accionales mínimas (para él los motivos), ofrece el aporte de una distinción valiosa: las acciones que son fundamentales en la cadena lógico-diegética (motivos *asociados*, para Tomashevski), y las que sólo sirven de “relleno” en la misma (los motivos *libres*); éstas últimas serán integradas como valores indiciales en el nivel superior.<sup>14</sup>

Sobre los aportes decisivos de Propp y Tomashevski descansan las investigaciones posteriores de Barthes, Bremond, Genette, Todorov y Greimas, que tienen en común, como ya lo dijimos, la postulación de un nivel autónomo, el narrativo. Sin lugar a dudas, tampoco debemos olvidar que esta pretensión teórica común luego se manifiesta en profundas y significativas diferencias que

---

<sup>14</sup> Barthes llamará, con mayor precisión, a las primeras *nucleares* y a las segundas *catalíticas*.

conducen al establecimiento de modelos particulares, como los de Bremond, Genette y Greimas, gracias a una elucubración rigurosa de un modelo teórico-analítico para establecer, con la mayor precisión posible, las unidades pertinentes y sus relaciones distributivas e integrativas, cuya estructura constituye el nivel diegético común a las manifestaciones más dispares tales como el filme cinematográfico, la novela, el teatro, etcétera.

Esta reducción teórico-metodológica constriñe a la postulación rigurosa y pertinente de un modelo descriptivo del nivel diegético, que en Bremond resulta en una lógica de acciones –en realidad, de una particular lógica de acciones: la propia a la cultura occidental– que descansa en la secuencia como unidad sintagmática mínima, así como en una descripción de los procedimientos de relación de las secuencias en cadenas sintagmáticas mayores. Mientras que en Greimas se amplía y corrige el modelo constantemente, desde su libro *Semántica estructural* a su *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, para terminar abarcando prácticamente *todo* el nivel del contenido, es decir, la *forma* del contenido. Lo que hemos llamado hasta aquí nivel diegético se escinde, para Greimas, en dos subniveles: uno profundo y abstracto, llamado *semio-narrativo* (donde se ubican los programas narrativos desarrollados por los actantes; las diferentes modalizaciones, entre otras unidades semióticas), y el otro subnivel que corresponde a la manifestación del contenido, el de la discursivización mediante las figuras actoriales, espaciales, temporales y aspectuales. Bajo el nivel *semio-narrativo* se encuentra el nivel inmanente del modelo constitucional o cuadrado semiótico, de la estructura fundamental que relaciona las unidades mínimas del contenido, los *semas*, y ofrece, así, el sustento semiótico de la isotopía semántica a la expansión de la totalidad discursiva.

La mínima indicación hecha arriba, sin embargo, nos sirve para señalar que el nivel semio-narrativo propuesto no se corresponde con la lógica de acciones de Bremond, más cercana, como se puede conjeturar, del nivel de la manifestación del contenido o, más estrictamente aún, de la discursivización de los procesos mediante los papeles actoriales. El nivel semio-narrativo tampoco tiene una referencia total con los aspectos estudiados por la narratología actual, al menos la de algunos de sus representantes más conspicuos: Boris Uspenski, Gerald Prince, Mieke Bal, Philippe Hamon, Seymour Chatman, William Hendricks y el grupo dirigido por Paul Ricoeur.

### *Evento y acción*

Courtés-Greimas caracterizan el evento de la siguiente manera:

...en semiótica narrativa puede concebirse el *evento* como la acción del sujeto –individual o colectivo–, en tanto ha sido reconocida e interpretada por un sujeto cognoscitivo distinto del sujeto del hacer y, asimismo, puede ser el actante observador instalado en el discurso (el testigo) o el narrador, delegado del enunciador (el historiador, por ejemplo). Una definición estructural del evento nos parece necesaria dado que algunos semióticos, inspirándose especialmente en las lógicas de la acción, utilizan este término como si designase un dato simple y, por decirlo así, “natural”; por el contrario, se ve que el evento es una configuración discursiva y no una unidad narrativa simple: de ahí la imposibilidad de definir el relato –cosa que algunos tratan de hacer– como una sucesión de eventos. (1982: 166.)

La acción “puede ser definida como una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización [...] La semiótica narrativa no estudia las acciones propiamente dichas, sino las acciones “en papel”, es decir, las descripciones de acciones” (*ibidem*: 21). Como se puede ver, según este modelo, la semiótica narrativa sólo se

ocupa de las acciones vertidas en los procesos narrativos y asumidas por un actor, es decir, de los *eventos*.

*El modelo greimasiano y el discurso narrativo-literario*

La apretadísima síntesis esbozada por nosotros arriba, apenas puede dar una idea del formidable andamiaje lógico-conceptual que Greimas y su escuela han logrado, poco a poco, sistematizar en uno de los modelos de análisis semióticos más completos y complejos de nuestro tiempo. Ahora bien, todo este andamiaje lógico-conceptual de primer orden se limita expresamente al análisis de la forma del contenido. Por esta razón, el modelo no considera (no tiene por qué hacerlo si se mantiene rigurosamente en el grado de abstracción que implica su constreñimiento epistemológico y metodológico señalado) la *diferencia* discursiva que entraña tomar en cuenta la relación de las formas de expresión con las formas de contenido, correspondientes en unidades semio-discursivas que “transitan” en el intercambio cultural de una sociedad dada; interrelación que soporta y engendra la significación de los mismos, por una parte, y su especificidad, al menos en potencia, por otra. Precisamente, la diferencia y la especificidad de estos tipos de discurso constituyen parte de nuestra preocupación teórica cotidiana al estudiar los textos literarios, cuyo estatus, no por ser problemático y complejo, es impensable de postular dentro de la tradición hjelmsleviana, en la cual el propio modelo de Greimas y su escuela se ubican en definitiva.

Además, creemos que en el momento actual de nuestra investigación, postular un modelo “narrativo” general para todas las manifestaciones discursivas (para *todas* las artes, entre otras) va contra nuestras intenciones iniciales, presentadas en el capítulo I, que se apartan de esa inquietud todavía demasiado racionalista a nuestro modo de ver. Y –en este momento apenas podemos

señalarlo— creemos que descansa esa pretensión de un nivel profundo semio-narrativo para todos los tipos de discurso en una consecuencia con el postulado de la relación *isomórfica* de un discurso: la correspondencia de los elementos de los dos *estratos*: la *forma de la expresión* y la *forma del contenido*,<sup>15</sup> que en el discurso estético es indisoluble y sólo puede ser puesto entre paréntesis por urgencias metodológicas.

### *La narratología y la narración literaria*

Si es comprensible que una semiótica general —la cual pretende entregar un modelo descriptivo de *toda* manifestación discursiva posible— se obligue a sí misma a la indistinción particular, no deja de parecer extraño, al menos a una primera consideración, que la actual narratología llegue también a proponer un modelo descriptivo, manteniéndose éste igualmente indiferente respecto de las particularidades discursivas, las cuales parecerían exigir la distinción funcional (en el sentido común, no lingüístico de este término) propia a los discursos particulares en la dinámica del intercambio cultural. Así, por ejemplo, Prince ofrece una interesante descripción de los mecanismos y factores narrativos, tales como el narrador, el narratario, la organización de los eventos, etcétera, sin preocuparse mayormente de echar mano, para ejemplificarlos, ya sea de los enunciados de la lengua cotidiana o de fragmentos tomados de *Père Goriot*, *La chute*, “The killers”, et-

---

<sup>15</sup> Según la cual un cambio en el nivel de la expresión —para ser precisos: en la *forma de la expresión*— tiene como consecuencia ineludible un cambio en la *forma del contenido*; y viceversa: un cambio en la *forma del contenido* obliga a establecer un cambio en la *forma de la expresión*. De ahí que hablar de un mismo “tema” (como una unidad de significación en dos manifestaciones diferentes) es muy arriesgado pues lleva a pasar por alto diferencias, precisamente, *significativas*.

cétera. Bal ya anuncia una postura que parece más interesada en las diferencias específicas de ciertos valores propiamente literarios como, por ejemplo, la del *personaje* respecto al *actor*, aunque tampoco llega a plantearse la posibilidad de su estatuto semiótico —pues de esto se trata.

Pero, ¿existe tal distinción? ¿Es posible establecer, desde una semiótica estricta, las bases epistemológicas y teóricas que deslinden el terreno científico de una pretendida distinción de los discursos narrativo-literarios?

Jakobson nos ofreció un modelo teórico que no sólo es coherente y fundamentado, sino que brinda claros y valiosos hitos en el análisis del texto poético, secundado, con mayor o menor fortuna, por otros investigadores como Nicolás Ruwet, por ejemplo. Hjelmslev, por su parte, también postula un modelo suficientemente comprensivo para ser utilizado con sumo provecho en el planteamiento de una semiótica literaria. Permítasenos aclarar nuestra postura respecto de la narratología, antes de pasar al próximo punto.

El modelo greimasiano no puede atender a la distinción discursiva que buscamos, puesto que para una semiótica general esto no es pertinente por el nivel o, mejor, el *estrato* (*strata*, según el término propuesto por Hjelmslev) en el cual ubica rigurosamente su descripción: la *forma* del contenido. Y la distinción discursiva de una narración literaria, es decir, su particularidad significativa, se da en la unión de interpenetración dialéctica con la *forma* de la expresión. Por su parte, la narratología parece ubicarse también en un plano general o generalizante en su estudio del nivel diegético de toda narración posible; sin embargo, esta teoría no establece con suficiente rigor los *estratos*, que su descripción compromete, pues se refiere indistintamente a las unidades y relaciones tanto de la sustancia de la expresión (cuando se trata de discursos literarios que utilizan la lengua) como de la

forma de la expresión (cuando aborda el estudio de las formas narrativo-literarias, tales como los mecanismos constructivos de la doble focalización, el de los planos temporales, etcétera).<sup>16</sup>

¿Con esto queremos decir que los aspectos descritos por la narratología son inconsistentes? Todo lo contrario. Creemos que gran parte de sus descripciones y análisis son sumamente esclarecedores y, por tanto, recuperables dentro de las semióticas particulares, enfrentando problemas que plantean un nivel diegético en sus objetos de estudio, aunque para ello es forzoso que se abandone el terreno de la generalización que no tiene interés en, precisamente, la diferencia.

### **Discurso literario y discurso artístico**

Nuestra experiencia estética sólo es “causada” por el discurso literario narrativo, pues el discurso es la unidad de comunicación con sentido completo: un cuento, una noveleta, una novela, son discursos. El discurso narrativo-literario se presenta, de este modo, en las dos instancias de comprensión del modelo hermenéutico presentado en este capítulo; mientras que en la instancia “explicación” lo que constituye el proceso mediador, el elemento constituido en vistas a la explicación, lo llamamos *texto*. Si bien en algunas circunstancias donde la precisión y distinción no sean indispensables para marcar instancias epistemológicamente distintas, los términos *discurso* y *texto* se pueden usar, y de hecho

---

<sup>16</sup> Henri Mitterand, en el prefacio al libro de Denis Bertrand (1985: 9), señala: “La narratología se preocupa por estudiar las categorías del relato, sus modos de generar y los mecanismos que articulan los unos a los otros, antes que las representaciones que constituyen la materia y su estructura propia. Privilegia los procesos de producción de la descripción y descuida su contenido, cuyo análisis dejará voluntariamente a cargo del lexicógrafo”.

los usamos, indistintamente; cuando la teoría lo requiera y para evitar confusiones, que se puede y se aconseja evitar, estos dos términos tienen valores semánticos distintos.

### *El texto*

Si en general se toma el texto como una magnitud delimitada sintagmática y paradigmáticamente, su naturaleza y constitución misma se halla en directa dependencia con el punto de vista que lo toma como tal objeto: el texto depende de las relaciones que en un discurso dado se *actualizan* al establecer sus respectivas correspondencias. Por ello, si se considera su “objetividad”, el problema puede ser desplazado hacia la pertinencia de la actividad manipuladora, de la actividad metatextual que las actualiza como elementos de un texto. En un mismo discurso o, mejor, sobre las dinámicas de sentido que un discurso pueda sostener *-isotopías* en sentido lato— se puede establecer, siempre que se tenga el cuidado y la atención suficientes, varios tipos de texto: un texto histórico (documento), un texto lingüístico, un texto artístico; aunque, sin duda, hay que guardarse de no confundirlos siguiendo el recorrido isotópico que los establece unitariamente. Esta unidad no quiere decir uniformidad simplificadora de valores, por ejemplo, los estilísticos, pues puede ocurrir, como lo hace notar Lotman, que en ciertos textos literarios “no sea una cierta capa estilística la portadora de significación, sino el entrecruzamiento de diferentes estilos (puntos de vista) contrastantes los que den una significación ‘objetiva’ (supraestilística)” (1973: 80). Esto no exime la explicitación del principio ordenador de esos valores heterogéneos, pues desde un punto de vista estrictamente semiótico “el texto está constituido únicamente por elementos semióticos conformes con el proyecto teórico de la descripción” (Greimas).

En un esfuerzo por precisar el concepto de texto, Lotman, quien no pierde nunca de vista el texto artístico, ofrece las siguientes caracterizaciones:

1. *La expresión.* Un texto se halla fijado en signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales. Para la literatura, se da en primer lugar la expresión del texto por los signos de la lengua natural. La expresión, por oposición a la inexpressión, obliga a examinar el texto como la realización de un sistema, su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lengua y habla el texto aparece siempre en el dominio del habla. En relación con ello, el texto poseerá siempre, al lado de los elementos sistemáticos, elementos extra-sistemáticos. Claro que la correlación de los principios de jerarquía y entrecruzamiento múltiple de estructuras lleva a que lo extra-sistemático, desde el punto de vista de una de las estructuras parciales, pueda parecer sistemático desde el punto de vista de otra, y el trascurso de un texto en el lenguaje de la percepción artística de un auditorio puede transportar, en principio, todo elemento a la clase de elemento sistemático. (1973: 91-92.)

Para Lotman, como se puede ver, una de las principales características del texto es ser manifiesto, expresado en una sustancia, lo que causa que en todo texto estén presentes elementos sistemáticos y extra-sistemáticos, aunque aclara que los mismos elementos pueden ser sistemáticos en un nivel y extra-sistemáticos en otro. Esta puntualización aproxima, en cierto modo, esta concepción del texto, al parecer más abierta que la nuestra, a lo que dijimos en el párrafo anterior: sin un punto de lectura que actualice de manera más o menos coherente sus elementos semióticos, que establezca la jerarquía sistemática pertinente, no hay texto. Pero regresemos a este autor, quien como segunda característica del texto, señala:

2. *La delimitación.* La delimitación es propia al texto. Bajo esta relación el texto se opone, por una parte, a todos los signos materialmente encarnados que no entran en su conjunto, según el principio de inclusión/no inclusión. Por otra parte, se opone a todas las estructuras

con una marca de límite no distinto, por ejemplo, a la estructura de lenguas naturales y a la infinidad (la “apertura”) de sus textos verbales [...] El texto posee una significación textual única y bajo esta relación puede ser examinada como una señal no segmentable. “Ser una novela”, “un documento”, “una oración”, significa realizar una función cultural determinada y transmitir una significación acabada (completa). Cada uno de esos textos es definido por el lector según un conjunto de marcas. Por ello, la transmisión de una marca de un texto a otro es uno de los medios esenciales de la formación de significaciones nuevas (la marca textual del documento se aplica a la obra artística, etcétera). (*Ibidem*: 92.)

Lotman parece brindarnos también una concepción más dinámica y “realista” del texto que la esbozada por nosotros, pues la suya se asienta en la dinámica sociocultural, aunque apenas se menciona. Sin embargo, esta diferencia se salda si hacemos la distinción entre el funcionamiento “natural” que un texto cumple en el seno de una sociedad, fincado indudablemente en las convenciones socioculturales, las cuales, sin embargo, lo marcan mediante códigos vigentes; y otra, a la que nos referíamos nosotros explícitamente: la actividad metalingüística que, de algún modo, incide en su objeto manipulando, actualizando o marginando algunos valores, siempre dentro de la constelación de posibilidades semánticas que el propio texto abriga.

3. *El carácter estructural*. Un texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo de dos límites externos. Una organización interna es propia de un texto, que la transforma, en el nivel sintagmático, en un todo estructural. Por ello, para reconocer un conjunto de frases de la lengua natural como texto artístico, conviene convencerse de que forman una estructura de tipo secundario en el nivel de la organización artística. Conviene notar que el carácter estructural y la delimitación de un texto se hallan ligados. Hablar de relaciones estructurales es, por supuesto, hablar de relaciones jerárquicas entre diferentes niveles: el texto se descompone en sub-textos (nivel fonológico, nivel gramatical, etcétera), pudiendo cada uno ser examinado como independientemente organizado. Las relaciones es-

tructurales entre los niveles llegan a ser una característica determinada del texto en su conjunto. Precisamente esas ligaduras constantes (en el interior de niveles y entre los niveles) dan a los textos el carácter de invariante. El funcionamiento del texto en el medio social engendra una tendencia a descomponer el texto en variantes. (*Ibidem*: 93-94.)

El hecho de postular el carácter estructural del texto no obliga a separarlo, en sus relaciones, de su entorno cultural; al contrario, la descripción inmanente a que nos mueve este último carácter no hace otra cosa que descubrir los elementos y sus relaciones que en el mismo texto, a diferentes niveles jerárquicos, “trabajan” para lograr la articulación de una significación socialmente instituida, respecto de otros textos y en el marco bullente de múltiples semiosis.

Para completar, en cierto modo, la caracterización hecha por Lotman, podemos añadir una que nos parece fundamental y que tiene honda resonancia en la concepción del texto narrativo-literario; es la señalada por Jürgen Trabant: “Un texto nunca se manifiesta en el lenguaje en general, sino en una lengua particular y concreta. El texto, en cuanto acto del habla fijado, queda comprendido ‘en el marco de una técnica idiomática histórica’. La sustancia expresiva de un texto es siempre una determinada lengua histórica” (1975: 96). Este aspecto se relaciona con el primero de los indicados por Lotman, el de la expresión –y, para nosotros, no establece una clara delimitación significativa y epistemológica con el discurso–, el cual es una especie de especificación respecto del texto literario, dentro de un modelo explícitamente hjelmsleviano. Y es precisamente en la consideración del modelo aportado por Hjelmslev que tendremos que basar nuestro intento de solución a los problemas semióticos planteados por un examen más crítico del estatuto que se pueda postular para el texto narrativo-literario.

Ahora bien, en esta tarea, las tres caracterizaciones arriba examinadas apenas pueden ofrecernos una plataforma general que no problematiza en su conjunto, de manera suficiente, el carácter *estético-literario* del discurso narrativo-literario.

### *El texto narrativo-literario*

Si bien el estudio del estatuto semiótico del texto poético goza ya de una fundamentación respetable, no se puede decir lo mismo del estatuto del texto narrativo-literario, pues éste, como ya lo vimos, es adscrito por la narratología actual a una narración indistinta (literaria o no literaria), o es analizado por el modelo greimasiano sólo en el nivel de la forma del contenido, sin tocar –por respeto a la pertinencia– los problemas de su distinción significativa: la de ser un discurso estético-narrativo. En definitiva, para ambas posturas teóricas un relato etnográfico o un informe psicoanalítico tienen el mismo valor semio-lingüístico que, pongamos por caso, “Casa tomada” o *Ensayo sobre la ceguera*, siendo así que nuestra competencia cultural y la comparación lingüística entre esas manifestaciones nos revela diferencias más o menos significativas: por una parte, los textos de Cortázar y Saramago pertenecen a tradiciones culturales, cuyos límites externos han sido establecidos por la crítica literaria; por otra, ningún relato etnográfico ni informe psicoanalítico hace uso de los mecanismos “literarios” de los que hacen gala tanto el cuento de Cortázar como la novela del escritor portugués. Y si por casualidad nos encontráramos con relatos etnográficos e informes psicoanalíticos escritos a la manera de Cortázar o Saramago, intuitivamente los señalaríamos como “demasiado” o “muy” literarios. Tendríamos la sensación o, mejor, la *convicción* de que la forma de la expresión se complica innecesariamente, de que se puede decir lo mismo de manera “más sencilla”. De este modo, al parecer, circulan

en nuestro universo cultural presente ciertos discursos articulados mediante procedimientos verbales que –con todo lo convencionales que puedan ser los elementos de las instituciones culturales– llevan la marca de “literarios” y que, dentro de una tradición sociocultural, ya casi tres veces milenaria, sirven para “reconocer” una serie indefinida de manifestaciones. Conscientes de que también pueda haber relatos literarios que hagan un uso mínimo de estos mecanismos, constituimos el *corpus* de nuestra investigación de esa serie cultural que conocemos como narrativa-literaria (cuentos y novelas) sin otras particularidades, por el momento, que la de ser discursos cargados de “marcas”, visibles a nivel de la manifestación, que les otorgan características de una significancia especial.

## **La semiosis narrativo-literaria**

### *Semiosis y discurso*

Si por semiosis entendemos “la operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la del contenido (en la terminología de Hjelmslev)” (Courtés-Greimas, 1982: 364), todo acto de lenguaje productor de discursos implica una semiosis, pues un discurso es una manifestación de una “magnitud” más o menos delimitada de un lenguaje que tiene un valor comunicativo completo.<sup>17</sup> De este modo, el problema de la naturaleza semiótica del discurso narrativo-literario, del estatuto semiótico de éste, se puede trasladar al examen de la naturaleza de la semiosis que lo

---

<sup>17</sup> Decimos “una magnitud” pues la extensión de un discurso puede ir desde un enunciado (por ejemplo: “Cuando desperté, todavía el dinosaurio estaba ahí”) a varios cientos de páginas: *Guerra y paz* de Tolstoi.

produce: a un tipo particular de discurso correspondería un tipo particular de semiosis o una combinatoria de tipos de semiosis, pues las purezas químicas sólo son postulados ideales del entendimiento. En otras palabras, la semiosis que instaura un discurso marca en su *producto*, el texto, su *intencionalidad sistemática*. Por ello describir en qué consiste esta semiosis, este acto productor de una unidad más o menos completa de sentido, es describir, en cierto modo, la naturaleza semiótica de su producto. Sin semiosis no hay acto signifiante. Pero al ser la semiosis un procedimiento exclusivo de instauración de una relación (o una serie sistemática de relaciones) entre la forma de la expresión y la forma del contenido, sólo existe en cuanto realiza esta instauración. Ahora bien, en ello, si atendemos a la teoría de Louis Hjelmslev, las posibilidades articulatorias son diferentes, así como los “productos” semióticos que de las mismas resultan.

#### *Los estratos (strata) de Hjelmslev*

La teoría de Hjelmslev sobre las relaciones entre los *estratos (strata)* de los niveles de la expresión y del contenido es el producto de una preocupación científica por afinar y perfeccionar un modelo que supere la teoría del *signo* propuesta por Saussure. Parte, pues, por un lado, de la aceptación o asunción de la unidad básica del lenguaje, el signo y, por otro, de la insuficiencia del estatuto semiótico del mismo: “Una lengua es, por su finalidad, primera y principalmente un sistema de signos; para ser plenamente adecuada debe estar siempre dispuesta a formar nuevos signos, nuevas palabras o nuevas raíces. Pero, con toda su abundancia sin límites, para ser plenamente adecuada debe ser asimismo fácil de manejar, práctica en su adquisición y uso.” (Hjelmslev, 1971: 71.)

Ahora bien, estos elementos atómicos, constitutivos de los signos, se presentan en los dos niveles del sistema: el de la expresión

(femas) y el del contenido (semas), pero se constituyen como elementos sémicos mínimos, por y con los cuales se establece a su vez la determinación de la *sustancia de la expresión* y de la *sustancia del contenido* por las respectivas *formas*, es decir: la *forma de la expresión* y la *forma del contenido*. Así, lo que Saussure había denominado simplemente significado (contenido) y significante (expresión) –partes integrantes, constitutivas del signo– ahora se muestra revisado por una dinámica más sutil y compleja. Precisiones que buscan fortalecer y no debilitar, como se pudiera creer, la íntima soldadura entre ambos niveles, pues esta dinámica constituye la *función* signo:

Las dos entidades que contraen la función de signo –la expresión y el contenido– se comportan del mismo modo en relación con ella. En virtud de la función de signo, y sólo en virtud de ella, existen sus dos *functivos*, que pueden designarse con precisión como *forma del contenido* y *forma de la expresión*. Y en virtud de la *forma del contenido* y de la *forma de la expresión*, y sólo en virtud de ellas, existen respectivamente la *sustancia del contenido* y la *sustancia de la expresión*, que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el sentido, de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir. (*Ibidem*: 85. Las cursivas nos corresponden.)

En un ensayo, publicado con posterioridad a *Prolegómenos...*, del cual proceden las anteriores citas, Hjelmslev precisa la bipartición en planos (expresión y contenido) en una relación entre cuatro magnitudes, a las que llama *strata* y aclara:

La distinción entre contenido y expresión es superior a la existente entre forma y sustancia, de tal modo que, en el decurso del análisis, la bifurcación que conduce a separar la jerarquía constituida por el plano del contenido y la constituida por el plano de la expresión se encuentra en un estadio anterior a la que separa forma de sustancia. Precisamente por eso hay que hablar, como ya lo hemos hecho y habremos de hacerlo en lo sucesivo, de la “forma del contenido”, de la “sustancia del contenido”, de la “forma de la expresión” y de la “sustancia de la expresión”, mientras que carecería de sentido, por ser

inadecuado, hablar de un “contenido de sustancia”, de un “contenido de forma”, de una “expresión de sustancia” o de una “expresión de forma”. La distinción entre contenido y expresión es la primera encrucijada, la forma y la sustancia la segunda, y la distinción entre forma y sustancia está, por tanto, subordinada a la existente entre los planos. (1972: 57-58.)

Ahora bien, Hjelmslev reduce la relación semiótica a la “contraída *solamente* por la *forma del contenido* y la *forma de la expresión*, sin el concurso de las sustancias” (*ibidem*: 60-61). (Este aspecto de la teoría será objetado precisamente por Coseriu y Trabant, como lo veremos después.)

La *sustancia del contenido* es accesible a la descripción que se ocupe del “llamado nivel de la apreciación colectiva, siguiendo el cuerpo de doctrina y de opinión adoptado en las tradiciones y usos de la sociedad considerada” (*ibidem*: 70); se halla, por tanto, fuera del alcance de la semiótica formal, aunque son abordados por la semiótica de la cultura.

Hagamos un paréntesis para aclarar que los conceptos de “denotación” y “connotación” también propuestos por Hjelmslev, fueron mal aplicados por Barthes al caracterizar a la literatura como connotativa y al lenguaje común como denotativo, pues ambas funciones puede realizarse en los dos discursos. El *Dictionnaire de linguistique* coordinado por Jean Dubois, lo define en relación a la denotación, como es usual:

La oposición entre *connotación* y *denotación* es tomada de la lógica escolástica que designaba a la definición en *extensión* por *denotación*, mientras que a la definición por *comprensión* por connotación. De este modo, el concepto /silla/ tiene por comprensión el conjunto de características constitutivas: lo que constituye una silla (una silla es un asiento, tiene espaldar, tiene patas, etcétera); en toda mención del concepto de silla esos diversos elementos se actualizan para darle significación; este mismo concepto tiene por extensión el conjunto de muebles que poseen estas características (“Esta es una silla”, “Compré dos sillas”, etcétera); toda aplicación del concepto de silla denota

uno o más elementos de este conjunto. La aplicación de este concepto bipolar a la lingüística no se halla libre de dificultades. Se podría, en una primera aproximación, definir la denotación como todo aquello que, en el sentido de un término, es objeto de un consenso en una comunidad lingüística. Por ejemplo, /rojo/ denota un color preciso, que puede ser definido en términos de amplitud de onda, para la comunidad francesa. Mientras que la connotación es aquello que la significación tiene de particular a un individuo o a un grupo de individuos dados al interior de una comunidad; por ejemplo la connotación política de /rojo/ [“Pedro pertenece a un partido rojo”, “Los rojos ya no son un peligro para los gringos”, etcétera]; esta connotación no será idéntica para todos los hablantes de español. (1973: 114-115.)

Greimas, por su parte, nos ofrece la siguiente definición: “Desde el punto de vista semántico, la connotación podría ser interpretada como el establecimiento de una relación entre uno o varios semas situados a nivel de superficie y el semema del que forman parte y que ha de ser leído en un nivel más profundo.” (1982: 82.)

Como Hjelmslev no desarrolla suficientemente sus tesis, al menos en dirección que convenga a nuestro presente interés, da ocasión a que investigadores posteriores se encarguen de revisarlas de una manera más o menos crítica, sin querer esto decir que no se sitúen dentro de sus marcos teóricos.

## **La rectificación de Trabant**

### *Crítica de las relaciones entre forma y sustancia*

Ya sabemos que la glosemática llama semiótica a cualquier dimensión manifestada con sentido completo en el que puedan distinguirse dos planos, el de la expresión y el del contenido, y que entre ambos planos se dé la función de solidaridad: cada plano condiciona necesariamente la presencia del otro. También sabemos que en los dos planos de la semiótica hay que distinguir cada vez entre forma y sustancia, de modo que se obtienen cuatro subniveles: sustancia

de expresión, forma de expresión, forma de contenido y sustancia de contenido; cuatro *estratos* según la denominación de Hjelmslev. Ahora bien, siempre dentro de la glosemática, a la relación entre forma y sustancia se conoce como “selección”, la cual es una función entre una variable y una constante. La sustancia es la variable, o sea, que no es condición imprescindible para la presencia de la forma constante, mientras que la forma sí condiciona la presencia de la sustancia. Para Hjelmslev el objeto de la lingüística es la pura forma, es decir, la dinámica de la interactuación entre la forma de la expresión y la forma del contenido, y la investigación de la sustancia corresponde a disciplinas no lingüísticas. Si tenemos en cuenta todo esto, el signo, para esta concepción, no es otra cosa que la unidad existente entre forma de contenido y forma de expresión en solidaridad denominada “función semiótica”. Precisamente estos aspectos de la teoría que se centran en la relación forma-sustancia serán discutidos por Trabant, quien se halla sumamente interesado en postular un estatuto semiótico del texto literario, aceptando que éste sea connotativo según el modelo de Hjelmslev. (En Trabant la influencia de Coseriu es determinante respecto a sus observaciones que comentamos.) He aquí una de sus observaciones:

Hjelmslev elimina del campo de la lingüística cualquier tipo de sustancia, incluso la formada, y en su área sólo cabe el estudio de la pura forma. Pero Coseriu ha demostrado que es inadmisibile excluir de la ciencia del lenguaje la sustancia formada, pues en ella (*formas con sustancia y formas de sustancia*), en una serie de formas y sustancias, están basadas las distintas disciplinas lingüísticas según los grados de abstracción del habla, y no en la pura forma. (1975: 61.)

Lo anterior conduce a una objeción más radical: “*las formas puras* de Hjelmslev *no pueden considerarse del todo independientes de la sustancia*” (*ibidem*: 66-67. Las cursivas nos corresponden). Sin embargo, el mismo Hjelmslev, en el ensayo sobre la estratificación en el lenguaje, citado por nosotros, también concibe una

interdependencia entre forma y sustancia como miembros de una paradigmática de *estratos*, basada en la función sintagmática de la selección; aunque, en definitiva:

...la forma, siempre pensada como forma pura es, empero, independiente de esa sustancia determinada, en la que se manifiesta aquí en el “texto”, puesto que –según Hjelmslev– podría ciertamente manifestarse también en otra sustancia. En consecuencia, la forma pura está en relación de “selección” respecto de la sustancia concreta en la que justamente se manifiesta. (*Ibidem*: 69.)

Según la interpretación Trabant-Coseriu:

Con su explicación complementaria, Hjelmslev no invalida la crítica a la teoría glosemática. Porque se reconozca una sustancialidad general como corolario al problema de la forma pura, no por eso el formalismo puro se entrega y se da por vencido. Mas es precisamente a éste al que ataca la crítica. A juicio de ésta, *la lengua no debe entenderse como forma pura, sino como forma que se manifiesta en una sustancia concreta*. (*Ibidem*: 69. Las cursivas son nuestras.)

Esta interdependencia es remarcada en los objetos culturales, pues en ellos la sustancia es determinada (elegida) por la forma:

Ellos son formas que asumen una sustancia, y esta sustancia no es indiferente en los objetos culturales y no puede ser ignorada; “y ello, no porque sería determinante”, sino, precisamente, porque es determinada por la forma; porque la forma elige la sustancia que le conviene, contando de antemano con las posibilidades de la sustancia elegida. (Coseriu, citado por Trabant, 1975: 70.)<sup>18</sup>

La concepción de Hjelmslev de la lengua como forma pura es la consecuencia de la reducción de la lengua a objeto matemático; por ello, Trabant-Coseriu nos dicen:

---

<sup>18</sup> Para Coseriu, entre estos objetos de cultura hay que contar con la lengua.

Tratar de ignorar la sustancia y tener sólo en cuenta la llamada forma pura no deja de ser una reducción *convencional* de un objeto cultural, la lengua, a uno matemático [...] Esta reducción es legítima, en tanto se considere convención formal o explícita, puesto que todos los objetos pueden ser estudiados *como* matemáticos. Por el contrario, es falso [...] afirmar que el modo de consideración o enfoque matemático corresponda a la realidad del objeto cultural estudiado, pues ello implica reducir *realmente* un objeto cultural a objeto matemático, es decir, transformar la lengua en otra cosa de lo que es. (*Ibidem*: 71-72.)

Basados en esa observación crítica, Trabant-Coseriu postulan como punto clave de su teoría la relación dialéctica entre forma y sustancia.

### *La sustancia del signo estético*

Como consecuencia y a la vez reafirmación de su concepción de la relación dialéctica entre sustancia y forma, Trabant afirma la integración de la sustancia de la expresión en el texto literario por una lengua “natural” o común (connotación). Se mantiene, de este modo, dentro del modelo hjelmsleviano formulado. La trabajosa dilucidación de este aspecto de su teoría es de gran interés para el investigador del texto estético. A nosotros nos importa, por lo pronto, explicitar el reforzamiento de su punto central:

Si desde un ángulo estrictamente glosemático suponemos que la semiótica denotativa constituye la sustancia de expresión del signo estéticamente connotativo, deberemos aceptar también una relación de “selección” entre esta semiótica denotativa y la constante forma estética de la expresión. Una e idéntica forma estética de expresión podría entonces manifestar por parte de semióticas denotativas distintas. Desde un ángulo absolutamente formal y, por tanto, en un plano de abstracción desde el cual la manifestación de una forma aparece como mera posibilidad, o sea, desde el cual se pueda prescindir de la sustancia –en nuestro caso de las semióticas especiales–, habría que admitir sin más dicha posibilidad. (*Ibidem*: 82.)

Terminamos con esta rápida exposición de las contribuciones de Trabant a una semiótica literaria, las cuales ratifican, si bien críticamente, el modelo postulado por Hjelmslev, y creemos que constituyen la plataforma teórico-epistemológica que nos servirá de base en la tarea de describir la constitución semiótica del texto narrativo-literario, constitución que fundamenta, además, la posibilidad de su análisis.

### **El discurso narrativo-literario: un lenguaje sincrético**

Las categorías, tan traídas y llevadas por la crítica literaria, de *forma/contenido* son sustituidas y superadas por la *forma de la expresión y forma del contenido*. En la terminología tradicional la *forma* abarca generalmente el lado material del lenguaje, de cualquier lenguaje: lo que en un texto puede percibirse por los sentidos; mientras que el *contenido* es constituido por lo que condiciona esos elementos y les da, de este modo, una significación. Ambos elementos son estáticos y entran en una relación que no los interpreta, sino los “acomoda” uno dentro del otro, por decirlo así. En estética la forma es la manifestación exterior, perceptible por los sentidos, de los objetos bellos en oposición al contenido, que es la significación de la obra artística que halla su realización en las formas.

La teoría semiótica de la literatura sustituye, por analogía con el signo lingüístico, descrito por Hjelmslev, los dos términos tradicionales por los de *expresión y contenido* y, dentro de ambos niveles, como ya lo vimos, distingue otros dos estratos: *forma y sustancia*. De algún modo “la forma de la expresión” equivale en el modelo semiótico a lo que se considera “forma” en la terminología tradicional: la imagen lingüística del texto; mientras que “sustancia de la expresión” es la lengua tomada como material de la obra literaria.

Como se puede ver, dentro del modelo semiótico que nosotros seguimos, la lengua ocupa un “lugar” preciso, el de ser *sustancia de la expresión*, la cual forzosamente constituirá, se *vertirá*, en una *forma de la expresión*, y ambos estratos integran el nivel de la *expresión* o manifestación propiamente dicha; aunque, en el fondo y estrictamente hablando, sólo la *forma de la expresión* es la captada como el estrato que porta y manifiesta el sentido: sólo las oposiciones de forma (en las cuales se hallan los elementos de la *sustancia de la expresión* como su componente que “ofrece” la virtualidad de estas oposiciones) *instituyen el sentido*, porque sólo ellas son percibidas y nos conducen a su nivel de contenido.

Así, atendiendo al nivel de la expresión –como lo hacemos por ahora–, podemos postular que la lengua “ingresa” al sistema literario –para ser *formada* por la forma literaria o, mejor, *re-formulada*– como *sustancia*, o “material” en lenguaje común. Esto debe ser precisado –en la medida de nuestras posibilidades–, pues la lengua es a su vez una semiótica (cuyo ingreso en el estrato de la *sustancia* del nivel de la expresión “integra” un lenguaje connotado según la expresión hjelmsleviana).

### *La lengua como sustancia de la expresión*

Hjelmslev puso en claro que sólo en virtud de la forma del contenido y de la forma de la expresión “existen” tanto la *sustancia* del contenido como la *sustancia* de la expresión, precisamente para el sistema semiótico en cuestión, pues fuera de la relación con su forma respectiva la *sustancia* es un *continuum a-formado*, indistinto –con relación al sentido que transmite el sistema–, en fin, una masa de virtualidades de oposiciones de sentido. De este modo, en una semiótica –y respecto a ella solamente– se establece un sistema trifásico: 1) la *sustancia amorfa* (llamada a menudo *materia* por Hjelmslev), 2) la *sustancia formada* y 3) la *forma*. Te-

niendo en cuenta la *lengua*, una de los sistemas semióticos más amplios, el propio Hjelmslev nos dice que la primera, la sustancia amorfa, es inaccesible al conocimiento; sólo la forma establece la distinción, y la posibilidad de ser conocida, y carece de existencia científica fuera de la conformación dada por la forma.

La misma sustancia formada es vista por Hjelmslev como algo que se adjunta a la forma más bien de una manera pasiva, como ya lo vimos. Por ello Hjelmslev elimina del campo del estudio de la lingüística cualquier tipo de sustancia, incluso la formada, y postula como su estudio y consideración sólo la pura forma. También vimos cómo para Coseriu “es inadmisibles excluir de la ciencia del lenguaje la sustancia formada, pues en ella (*formas con sustancia y formas de sustancia*), en una serie de formas y sustancias, están basadas las distintas disciplinas lingüísticas, según los grados de abstracción del habla, y no en la pura forma”. (Trabant, 1975: 61.)

La corrección de Coseriu a la glosemática nos parece pertinente y, como consecuencia teórica, libera a la teoría semiótica de la literatura de caer en un extremo formalismo, en sentido idealista. Además, permite postular –entre otras cosas– a la lengua (y a los lenguajes) no como forma pura, sino como forma que se manifiesta en una sustancia. De este modo se entabla entre forma y sustancia una relación dialéctica de interdependencia. Además, no olvidemos que la lengua es uno de los sistemas de articulación del sentido (semiótica) más amplios y complejos, que es tomada por otros discursos como sustancia de la expresión: el mítico, el folklórico, el religioso, el literario, entre otros.

Esto es de suma importancia para comprender la naturaleza semiótica de los discursos literarios. La sustancia es determinada en primera instancia por la lengua: son formas que *asumen* una sustancia, pero no *cualquier* sustancia sino la “presentada” por la lengua. Esta elección de la sustancia por la forma hace que és-

ta última no sea indiferente respecto de la primera, como lo creía Hjelmslev, sino todo lo contrario. Por ello podemos decir que, de algún modo, la sustancia, en esta relación dialéctica, “tiende” a la forma; o, en otras palabras, la sustancia es elegida por la forma, en razón de sus posibilidades semióticas, de las oposiciones virtuales que abriga en su seno.

Lo anterior tiene un gran valor significativo para una teoría semiótica de la literatura en general, y del discurso narrativo-literario en particular. El discurso narrativo-literario –o semiótica, para el caso– “elige” como sustancia de expresión a la *lengua* porque ella le “ofrece”, a su vez, elementos semióticos característicos que no deben ser ignorados y sin los cuales el discurso narrativo-literario no sería lo que es: una manifestación discursiva verbal, así como “no es indiferente que la lengua haya elegido el elemento del sonido para su sustancia, pues su forma está de antemano constituida para manifestarse en lo fónico” (Trabant, 1975: 72). Así, no es gratuito que el discurso narrativo-literario haya elegido una lengua para su sustancia, pues su forma está de antemano constituida para manifestarse en un código verbal (oral o escrito).

Esta constitución de uno de sus estratos, la *sustancia de la expresión*, por una semiótica, la *lengua*, hace que el lenguaje literario sea una manifestación semiótica secundaria, pues éste “presupone” otra semiótica, precisamente la lengua (sistema modelizante primario). Esto, asimismo, nos revela una de las causas de su complejidad: “*formar*” una semiótica, tomándola como sustancia, la cual ya venía compuesta de la doble relación (por una parte, sustancia/forma de cada nivel y, por otra, de sus respectivas formas) es, en cierto modo, *re-formar* (por eso, más adelante, hablamos de una *re-formulación*) una forma ya significativa para constituir una semiótica que goza de una independencia relativa: en cuanto semiótica, gran parte de su andamiaje corresponde a las relaciones inmanentes entabladas al “interior” de su

sistema. Por otra parte, como la sustancia no es indiferente a su forma y, más aún, al tratarse de una sustancia que es ella misma una semiótica (producto de la dialéctica sustancia/forma y forma de la expresión/forma del contenido), el estudio lingüístico de la literatura (no la reducción lingüística) parece ser una de las vías de acceso al descubrimiento de la verdadera re-formulación que efectúa la *semiosis estética* en la sustancia (la lengua) para “informarla” estéticamente, aunque es sólo la vía de acceso, no la explicación de todos los elementos que componen el nuevo “lenguaje”: al ser reelaborada la red de oposiciones de la lengua, por fuerza implica, por isomorfía, la emergencia de una red de oposiciones de la *forma del contenido* propia del nuevo discurso.

En el discurso narrativo-literario, la lengua como sustancia de la expresión no es la lengua hablada sino la escrita,<sup>19</sup> lo que confiere características particulares, irreductibles, al discurso narrativo-literario, pues todos sabemos que “la escritura posee medios propios de evocación, que no siempre permiten fonetizarse. Independientemente de la configuración fónica primaria, la sustancia gráfica secundaria ofrece posibilidades de una estructuración propia. Estas posibilidades pueden hacerse fructificar pensando también en la literatura” (Trabant, 1975: 91).

Hasta aquí pareciera que habláramos en un sentido bastante abstracto, cuando decíamos “lengua”, por ejemplo. Creemos necesario, por ello, aclarar que un discurso particular no se manifiesta en una lengua en general, sino precisamente en una particular y concreta: el español mexicano, el inglés canadiense, etcétera. Su fijación “material” o, mejor, su realización, es *siempre* en el marco que le ofrece una lengua histórica susceptible de fijarse con mayor o menor precisión. Esta lengua particular es

---

<sup>19</sup> En esto lo distinguimos del discurso narrativo-folklorico y mítico cuya sustancia es la lengua “hablada”.

modelada –*reformada, re-formulada*– en el marco al que “asciende” gracias al trabajo de la *forma de la expresión* estética del discurso narrativo-literario, pero no es indiferente ni desdeñable en cuanto lengua histórica, particular, al contrario: el trabajo –y, sobre todo, el resultado– de la *forma de la expresión estética* depende en cierto modo de las posibilidades que le brinda la sustancia de la expresión, la lengua particular en cuestión. No olvidemos que en las semióticas secundarias, sobre todo en las de índole “estética”, *la forma elige la sustancia que le conviene, contando de antemano con las posibilidades de la sustancia elegida*, como nos lo dijo Coseriu. Por ello, citemos una vez más las palabras de Trabant que, aunque hablan del texto literario en general, bien se aplican a nuestro propósito teórico:

El texto, en tanto que resultado de una selección de elementos que le brinda una lengua determinada, depende como forma de expresión precisamente de los elementos de esa lengua. Ciertamente hay procedimientos de estructuración artística que van más allá de los idiomas particulares, por ejemplo, la rima. Sin embargo, el que esa rima concreta aparezca en una forma de expresión concreta depende ya de la sustancia de la expresión del idioma que le sirve de base y a partir del cual selecciona la forma. (*Ibidem*: 107-108.)

No queremos terminar este párrafo sin señalar otro aspecto altamente significativo en la constitución de esta semiótica secundaria que toma en uno de sus estratos, el de la sustancia de la expresión, a otra semiótica: la relación *dialéctica*<sup>20</sup> con la forma es un elemento para tomar en cuenta, pues la semiótica primera o primaria (la que “ingresa” como sustancia) no es un *continuum* amorfo, sino un todo estructurado, pleno de significación, que sufrirá una *re-formulación*, al ser “tomada” por otra forma. Esta

---

<sup>20</sup> En el sentido de una tensión que se sostiene por la dinámica de ambos polos.

relación dialéctica descubre así las posibilidades de “maleabilidad” semiótica de la lengua, en cuanto hace aflorar oposiciones que habían permanecido sólo como virtuales antes de la modelización secundaria del sistema semiótico del cual integra una “parte”, un estrato.<sup>21</sup>

### *La sustancia del contenido*

En uno de los ensayos más esclarecedores y profundos sobre la *función narrativa*, Paul Ricoeur señala como elemento común al relato histórico y al “ficticio” (estético-literario para nosotros) su *pretensión referencial*. Y entiende por tal “la pretensión a dirigirse a alguna cosa extra-lingüística” (1980: 51).<sup>22</sup> Esta pretensión, en el discurso narrativo-literario (“ficticio”), fue llamada por Aristóteles *mimesis*. Ahora bien, esta mimesis no es una mera reproducción, *imago*, de la realidad, sino sobre todo un *hacer*:

Hay *mimesis* únicamente allí donde hay un hacer. La *mimesis* es, por consecuencia, homogénea a la *poiésis* en cuanto construcción de intrigas [...] Lo que la *mimesis* imita no es la efectividad de los eventos, sino su estructura lógica, su significación. La mimesis no es tampoco una duplicación de la realidad como la tragedia: busca representar a los hombres mejores de lo que son en la realidad. La *mimesis* trágica reactiva la realidad, es decir, la acción humana, pero según sus rasgos esenciales magnificados. En este sentido, la *mimesis* es una especie de metáfora de la realidad. (*Ibidem*: 55.)<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Además, no olvidemos que la lengua tiene también su correspondiente estrato de la forma del contenido que de algún modo tiene que integrarse en el nuevo discurso, como veremos en el próximo punto.

<sup>22</sup> La función referencial de Ricoeur es la que muchos semióticos –entre ellos Eco, sin duda– llamarían *función denotativa*. Estudiamos este problema más ampliamente, así como el de la mimesis, en *Literatura y realidad*.

<sup>23</sup> Quizás no estaríamos tan fuera del valor de la mimesis al decir que ofrece un modelo (es una remodelización de la realidad a partir de los elementos que ella

Apoyándose en estas teorías –ya esclarecidas por el propio Ricoeur–, el filósofo francés rechaza la concepción de *mimesis* como simple reproducción, como ya lo dijimos, de una realidad previa, pues nos dice que ni siquiera la percepción sensible lo es, “lo que se olvida es que la misma percepción resulta de una actividad interpretativa; además, se olvida que el enigma de la ficción reside precisamente en la *novedad* que se presenta en el ordenamiento narrativo de las apariencias” (*ibidem*: 55-56). De este modo, postula que “las ficciones no se refieren de manera reproductiva a la realidad en tanto que datos ya dados. Ellas se refieren de manera *productiva* en tanto que *prescrita* por ellas” (*ibidem*: 56. Subrayamos nosotros). Por ello, Ricoeur puede apropiarse de las palabras de Goodman: las ficciones “reorganizan el mundo en función de las obras y las obras en función del mundo”. O, “para emplear un vocabulario que pertenece más bien a la epistemología de los modelos que a la teoría estética, las ficciones *re-escriben* lo que el lenguaje convencional ya ha *escrito*” (*ibidem*: 57).

Ahora bien, reproduzcamos todavía una aclaración y una aco-tación sumamente importantes de Ricoeur: “Como toda obra poética la ficción narrativa procede de una *epoché* <sup>24</sup> del mundo ordi-

---

le ofrece); en este sentido, sería expresar un “ideal” de la forma; lo que se hace patente en la escultura: la *Venus de Milo* no es obviamente la reproducción de una mujer, sino la postulación concreta de una mujer “ideal” tanto en sus proporciones como en su apostura; lo mismo ocurre con el *Apolo de Belvedere* y el *Discóbolo*.

<sup>24</sup> “Con la *epoché* (o *epoché*), dice Husserl, nosotros ponemos fuera de juego la tesis general inherente a la esencia de la actitud natural. Colocamos entre paréntesis todas y cada una de las cosas abarcadas en el sentido óntico por esa tesis; así, pues, este mundo natural entero que está constantemente “para nosotros ahí adelante” y seguirá estándolo permanentemente como “realidad” de que tenemos conciencia, aunque nos dé por colocarlo entre paréntesis. Si así lo hago, como soy plenamente libre de hacerlo, *no* por ello *niego* ‘este mundo’, como si yo fuera un sofista, *ni dudo de su existencia*, como si yo fuera un escéptico, sino que practico la *epoché* ‘fenomenológica’ que me cierra completamente todo juicio sobre

nario de la acción humana y de las descripciones de éste en el discurso ordinario. La descripción debe ser suspendida para que la re-descripción tome lugar”. Debe producirse, gracias a la *epojé*, una especie de suspensión de la referencia “natural”, del mundo natural si se quiere, para que la acción estética (*poiésis*) instaure su mundo, su “referencia”, que no nos conduce a una cosa exterior, sino al mundo posible instaurado por el propio discurso narrativo-literario; por ello, no estamos totalmente de acuerdo con las siguientes palabras que “frenan” un poco el alcance de las anteriores:

La supresión de una referencia de primer orden –que hemos llamado por convención la “descripción” del mundo– es la condición de posibilidad de una referencia de segundo orden que aquí llamamos la re-descripción del mundo. Me parece que una obra literaria no es una obra sin referencia, sino una obra con la referencia *reduplicada* (*redoblada*); es decir, una obra cuya última referencia tiene por condición la suspensión de la referencia del lenguaje convencional. (*Ibidem*: 57.)

La “pretensión” referencial del discurso narrativo-literario, entonces, no sería otra –siguiendo el pensamiento de Ricoeur– que la de redescibir la realidad según las estructuras simbólicas de la ficción; pero, ¿qué parte de esta inmensa “realidad”? Obviamente la realidad sociocultural y, dentro de ésta, particularmente el “mundo” de las acciones humanas: “la historia y la ficción [del discurso narrativo-literario] se refieren ambas a la *acción*

---

existencias en el espacio y en el tiempo. La *epoché* fenomenológica distingue con precisión a la filosofía de todas las otras ciencias que se interesan en la existencia del mundo y de los objetos en él comprendidos: y, por lo tanto, hace del filosofar una actitud puramente *contemplativa*, a la cual puede revelarse en sentido fenomenológico-trascendental la esencia misma de la realidad” (Abbagnano, 1984: 418). Para ver el uso que hacemos de esta categoría, basados en el propio Husserl, consultar el capítulo anterior.

*humana*, aunque lo hagan sobre la base de dos pretensiones referenciales diferentes” (*ibidem*: 57). (En nuestra teoría, expuesta en *Literatura y realidad*, postulamos que el discurso narrativo-literario *instaura* una realidad o, mejor, una parte o dimensión de la realidad. Ahora vimos el fundamento semiótico del mecanismo discursivo: la re-formulación de otras semióticas –primordialmente de la del lenguaje y de las acciones humanas–, es decir, de sus respectivas *formas de expresión y contenido* en otras redes de relaciones, *formas* significativas de las manifestaciones estéticas.)

Remitimos al lector al ensayo de Ricoeur –y a los otros tres reproducidos en el libro *La narrativité*, cuya versión en español se encuentra en *Semiosis* 22-23– para seguir las propuestas tan enriquecedoras de este filósofo de primer orden sobre la ontología del relato literario. Queremos apoyarnos en las anteriores citas para teorizar, desde la semiótica, nuestro discurso, en relación con nuestras preocupaciones actuales.

El contenido del discurso narrativo-literario –el significado en terminología saussureana– le es dado por el universo de las *acciones humanas*, las cuales forman parte de una semiótica primaria, llamada por Greimas, como ya lo vimos, del mundo natural, y quizás fuera mejor llamarla del mundo común o cotidiano, distinto a la otra primaria: la semiótica de la lengua.

Ahora bien, así como en el nivel de la expresión la lengua “entra” en la estructura semiótica del discurso narrativo-literario como sustancia para sufrir la re-articulación de la forma estética, propia de esta semiótica, del mismo modo postulamos que en el nivel del contenido el *universo accional humano* (perteneciente a una semiosis más amplia, pero articulado, conveniente y significativamente, según las culturas particulares en programas culturales de acciones: papeles figurativos y temáticos de sus diversos actores sociales) “ingresa”, pues, en el estrato de la sustancia del



semióticas científicas que toman como sustancia de su contenido a otra semiótica: la gramática, la lingüística, pues al “volcarse sobre” otra semiótica no lo hace para rearticular una nueva significación en ésta (en el objeto-semiótico), sino para explicitar, aclarar, un aspecto o mecanismo de la misma. Eso no pasa con la semiótica del universo accional humano y del sentido común cuando son “tomados” como sustancia de la semiótica literaria (en el discurso narrativo-literario); pues, en este caso, asistimos a una verdadera rearticulación semántica que descubre en el mundo sociocultural nuevos valores y relaciones. Aquí radica la carga ontológica del trabajo estético que no “re-produce” o “refleja”

---

como hiponímica. Se trataría de un fenómeno que se ha procurado precisar, en otro lugar, con el nombre de definición oblicua. En su tipología de las semióticas, Hjelmslev ha previsto una clase particular de *semióticas connotativas*. El único punto común entre la connotación de conceptos (situada a nivel lexemático) y los lenguajes de connotación (que sobredeterminan los discursos) reside en el reconocimiento, más bien intuitivo, de una desviación o de una relación oblicua que existiría entre un significado primero, ‘denotativo’, y un segundo significado ‘connotativo’. Sin embargo, para postular la existencia de un plano del contenido connotativo se necesita hacer intervenir la función semiótica (o semiosis) que lo vincularía a un plano de la expresión. Éste no puede identificarse con el plano de la expresión correlacionado con el significado denotativo, si no resultaría un solo plano del contenido. También Hjelmslev postula un plano de expresión que es ya una semiótica (una lengua natural, por ejemplo). La semiótica connotativa sería entonces una especie de meta-semiótica de tipo particular” (Greimas, 1982 : 82). Se sabe que el propio Hjelmslev abandona después la caracterización de las semióticas como denotativas y connotativas por las científicas y no científicas; las connotativas corresponderían a las últimas; las meta-semióticas, cuyo plano del contenido es una semiótica, se hallarían a su vez divididas en científicas y en *semiologías* cuya semiótica-objeto es no científica. De lo anterior se puede inferir que el procedimiento (*semiosis*) connotativo se puede extender a dimensiones sintagmáticas diversas de un discurso (a lexemas) o a *todo* el discurso; en este último caso instituiría una semiótica no científica o connotativa. Estas dos dimensiones de la connotación coexisten en el siguiente párrafo de otros autores “...Se hablará de *lengua denotativa* cuando ninguno de los planos [de la lengua] es por sí mismo un lenguaje (ejemplo: las lenguas naturales en su uso habitual). Cuando el

simplemente valores *ya dados* en el universo semántico de semióticas primarias (o modelizantes primarias, para hablar como Lotman), sino que modeliza, a su vez, esos “materiales” en sus discursos, es decir, nos ofrece *otro modelo* que el del mundo cotidiano y de la lengua. Ofrece otro mundo posible.

Por último, queremos señalar otro aspecto: así como la sustancia de la expresión no es la *lengua* en abstracto sino una lengua particular, del mismo modo la sustancia del contenido no es el mundo *sociocultural* en sentido lato y abstracto, sino un mundo sociocultural concreto, dentro de horizontes *materiales* más o menos precisos y que corresponden a relaciones sociohistóricas determinadas. Esto, como en el caso del nivel de la expresión (de la lengua), implica una *competencia* cultural concreta y específi-

---

plano del contenido es por sí mismo un lenguaje, uno se encuentra en presencia de un meta-lenguaje (ejemplo: la lengua técnica utilizada para descripción de lenguas naturales). En fin, si el plano de la expresión es ya un lenguaje, se trata de una *lengua connotativa*. Hay connotación para Hjelmlev, en efecto, cuando el elemento significante es el hecho de emplear tal o cual lengua. Cuando Stendhal emplea una palabra italiana, el significante no es solamente el término utilizado sino el hecho de que para expresar cierta idea el autor haya decidido recurrir al italiano, y este recurso tiene como significado una cierta idea de pasión y de libertad, relacionada, en el mundo stendhaliano, con Italia. Las lenguas naturales, en su uso literario, ofrecen un ejemplo constante de lenguaje connotativo: en este uso, el significante es menos la palabra elegida que el hecho de haberla elegido” (Ducrot-Todorov, 1972: 40-41). Como sale a luz, explícitamente, en esta cita una cosa es el uso connotativo que todo lenguaje puede hacer de una dimensión cualquiera de otra lengua y otra la construcción e instauración de semióticas connotativas (o no científicas) que usan en el nivel de su expresión, como sustancias de la misma, otras semióticas o lenguajes. Una meta-semiótica científica sería aquella que, como sustancia de contenido, utiliza otra semiótica. Como se puede ver, la suerte y la constitución de las llamadas “*semiologías*” permanece un tanto confusa, sobre todo porque no es precisado el valor de “científico”: son definidas en parte por esta carencia. Intuitivamente podríamos estar de acuerdo en que el discurso literario corresponde a esta clase de meta-semióticas, aunque también sea no-científico al ser connotativo.

ca. De ahí que ciertas reformulaciones de algunos programas ac-  
cionales o papeles temáticos sean *in-significantes* fuera de ciertos  
marcos socioculturales precisos. Por ejemplo, que un ministro de  
Dios (sacerdote) tenga relaciones maritales o pretenda tenerlas  
es *in-significante*, como fuente de conflicto religioso, en un hori-  
zonte protestante donde se permite esto, pero sí es significativo  
en un horizonte católico,<sup>26</sup> como ocurre con la célebre tragedia  
poética en quechua *Manchay Puytu*, novelizada por el escritor  
boliviano Néstor Taboada Terán, y en *Camila*, el film argentino,  
basado en una narración literaria.

Sin embargo, tenemos que añadir dos observaciones críticas  
que nos obligan a abandonar tanto la postura de una referencia  
desviada o secundaria de Ricoeur, como la de una semiótica con-  
notativa de Hjelmslev. En primer lugar, si bien parece que Rico-  
eur se apega bastante a la versión de Aristóteles de mimesis, ya  
en nuestro libro anterior, *Literatura y realidad*, vimos que la con-  
cepción griega parece más volcada a la acción de *producción* que  
de imitación o reproducción de la realidad ya dada, plena de sen-  
tido y significación en sí misma (una actitud ontológica tradicio-  
nal que, al menos, es deudora del idealismo, sino cae francamen-  
te en él). Aun si se plantea como característica de la mimesis  
literaria, la reproducción desviada de una realidad dada no deja  
de *presuponer* esa realidad primaria como dada *previamente* al  
discurso y reproducida por él: lo que se hace, en el fondo, es miti-  
gar un tanto la teoría del reflejo, pero no abandonarla. En el fon-  
do se sigue pensando que la significación de un signo (en este ca-  
so del signo literario) lo constituye el objeto dado previamente,  
preexistente al acto de concebirlo (captarlo en el concepto) y re-

---

<sup>26</sup> En el próximo capítulo nos ocupamos con cierto detenimiento de esta cate-  
goría hermenéutica de *horizonte* y su incidencia en la articulación discursiva y su  
relación con el receptor de su producto, el discurso.

presentarlo en el signo (el *trivium* tradicional, reproducido con variantes por diversas escuelas, como lo demuestra François Rastier). Nuestra postura teórica no admite ni siquiera esa forma tímida de referencialidad para el discurso narrativo-literario.<sup>27</sup> En segundo lugar –respecto al uso que hacemos del modelo de Hjelmslev– creemos que, tanto el ilustre semiótico danés como la vulgarización que hizo del mismo Roland Barthes, sólo extienden una función, la connotativa, que ya existe en el lenguaje –y en forma dominante en el uso que del mismo hacen ciertos sectores marginados de una población– y que nos permite sobre todo la inferencia (que se basa en los semas que Rastier llama aferentes), que extiende, decimos, a todo un “lenguaje”, el literario, para caracterizarlo. Por eso, en este caso, preferimos hablar de lenguaje sincrético. Sin embargo, el modelo de Hjelmslev nos sirve de fundamento para lo que postularemos enseguida.

La naturaleza de estas relaciones entre lenguajes continentes y lenguajes contenidos obliga a recurrir a la teoría del sincretismo para explicarnos mejor lo que pasa en los discursos que las manifiestan, si se tiene en cuenta que un discurso (o texto) sincrético como el literario se muestra, precisamente, como *un texto* y no como tres, y que el trabajo del *símbolo estético*, que es su razón de ser, no instaure simplemente una significación connotada, sino algo completamente distinto al sentido y a la significación del signo del lenguaje común.

El sentido y la significación que ofrecen la base para la conjetura interpretativa de los discursos simbólicos son instaurados por la *praxis* propia a cada discurso; la función referencial (el hecho de señalar a “objetos” fuera del discurso) varía desde el reli-

---

<sup>27</sup> Para mayores detalles y una consideración más amplia de los problemas que conciernen al asunto, véase *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*.

gioso, que, en algunos casos, pretende tenerlo, al mítico, que los ubica fuera de toda posibilidad de verificación (“En el principio...”, “En la época de los dioses...”, etcétera), hasta el artístico que no lo tiene, o, si se prefiere, lo instaura “dentro” de su dominio; aunque su *significación* lo integra al mundo, hace que el discurso estético “nos diga algo” sobre lo que somos y lo que es o puede ser nuestro mundo, desde su constitución propia y no meramente de “reflejo” de otra: la dimensión estética del mundo *es* algo que le pertenece al mundo puesto que corresponde a una de las *praxis* por las cuales surge el mundo: la *ficcionalización*, que se apoya, como vimos, en la *re-formulación* de los valores significativos y de significancia de semióticas distintas –principalmente la lingüística y la del mundo cotidiano o sentido común– de la compleja red sociocultural. Los discursos estéticos *instauran* valores de sentido y significación *en* el mundo y, por tanto, deben ser tomados como correspondientes al mundo en el que se manifiestan y al cual, a su vez, constituyen: los discursos estéticos –entre ellos el narrativo-literario que es “objeto” de nuestra presente dilucidación– no son simples ornamentos, prescindibles, de un mundo particular, sino verdaderos ejes de articulación de sentidos en los cuales descansa, en circunstancias particulares de manifestación (*significancia*), el sentido especial que se le confiere al mundo.

### *Sincretismo y unidad semiótica*

El *Diccionario...*, en su primer volumen, distingue dos clases de sincretismo:

#### 1) Un procedimiento semiótico al interior de una semiosis:

El sincretismo puede ser considerado como un procedimiento (o su resultado) consistente en establecer una superposición entre dos (o más) términos o categorías heterogéneas, integrándolas con ayuda de

una magnitud semiótica (o lingüística) que las reúne. Así, cuando el sujeto de un enunciado de hacer es el mismo que el de un enunciado de estado (tal es el caso del programa narrativo de adquisición, por oposición a la atribución, donde los dos sujetos corresponden a actores diferentes), el rol actancial que los reúne es el resultado de un sincrétismo. (Greimas-Courtés, 1982: 380.)

## 2) Una semiótica y su empleo de otras en la manifestación:

En un sentido más amplio, serán consideradas *sincréticas* las semióticas que como la ópera y el cine emplean varios lenguajes de manifestación; asimismo, la comunicación verbal no es sólo de tipo lingüístico, pues incluye, igualmente, elementos paralingüísticos (como la gestualidad o la proxémica), sociolingüísticos, etcétera. (*Ibidem*: 380.)

A esta última clase –que nos interesa– se refiere el segundo volumen: “las semióticas sincréticas (en el sentido de semióticas-objetos, es decir, de dimensiones manifiestas que se dan a conocer) se caracterizan por la puesta en marcha de varios lenguajes de manifestación. Un anuncio publicitario, una historieta (*comic*), las noticias televisadas o una manifestación cultural o política son, entre otros, ejemplos de discursos sincréticos” (1986: 217). Esta descripción, semejante a la anterior, es luego enriquecida gracias a los conceptos hjelmslevianos:

Las semióticas sincréticas constituyen su nivel de la expresión –y, con mayor precisión, la sustancia de su nivel de la expresión– con los elementos que manifiestan a muchas semióticas heterogéneas. Se afirma, de este modo, la necesidad –y la posibilidad– de abordar esos objetos como todos unitarios de significación y de proceder, en un primer tiempo, al análisis de su nivel de contenido. (*Ibidem*: 218.)

Tomando en cuenta su procedimiento añade una definición menos intuitiva, que es la que nos interesa, pues de algún modo se relaciona con lo que dijimos en el anterior punto:

Se podría dar una definición menos intuitiva de las semióticas sincréticas, que caracteriza el nivel de la expresión de una *pluralidad de sustancias por una forma única*, conservando en el espíritu el hecho de que esas sustancias pueden ser ellas mismas *formas*, en otro nivel de análisis. Se considerará entonces a las semióticas sincréticas como semióticas pluriplanas no científicas, es decir, como semióticas connotativas. (*Ibidem*: 218.)

Esto evitaría la fácil y cómoda solución de definirlo solamente por el hecho de que comporta la connotación “literariedad”, puesto que esto, como dice Greimas:

...no parece que haga avanzar mucho hacia la solución, y el concepto de connotación aparece a menudo como una etiqueta cómoda, pegada a un cubretodo lleno de problemas embarazosos. Se olvida a menudo que una connotación no es un simple efecto de sentido secundario, sino que posee su estructura de signo y que, por ello, se integra en un “lenguaje” connotativo: las marcas de veridicción inscritas en el discurso enunciado se deben considerar como constituyentes del “significado connotativo”, cuya articulación global –y no los elementos singulares reconocibles uno por uno– da cuenta del “significado connotativo”. El lenguaje de connotación es una meta-semiótica oblicua: desviante en relación a la semiótica que ella connota y su organización descansa menos aún en los mismos postulados de base. (1983: 106.)

### *El discurso narrativo-literario y el mundo*

Cuando hablamos de *mundo* no reducimos éste al mundo cotidiano, al que nuestra cultura occidental llama “realidad”, sino al *mundo sociocultural* asumido y tratado de cambiar desde sus paradigmas y parámetros. No hay hombre (individuo sociocultural, en nuestra concepción) sin mundo, ni mundo sin hombre. La hominización tuvo –*tiene*, puesto que el *hacernos hombres* es siempre una tarea, un desafío actual nunca acabado– como su fundamento la *constitución* de un mundo: circunstancia, cosmología, teología, ideología... que nos constituye y nos permite constituir

nuestro horizonte y concebir otros. Por ello, en cuanto al discurso narrativo-literario, podemos decir que éste, como las otras clases de discursos, *integra* el mundo –nos *dice* algo del mundo, al ofrecernos sus valores y órdenes propios– y es *integrado* por el mundo. En los dos anteriores puntos vimos el fundamento semiótico de esta *doble dialéctica*: el discurso narrativo-literario, al postular otros mundos posibles, lo hace en el horizonte de nuestro mundo, y en relación a otros horizontes que son “traducidos” al nuestro, de manera principal por la lengua, aunque también entran en juego, en esta asimilación de otros valores ofrecidos por diferentes culturas de horizontes diversos, las otras series culturales.

La reducción lingüística, o, mejor, la referencial (apoyada en el valor del signo lingüístico y en la función referencial que se le puede dar en el discurso cotidiano) suele decir que “si la literatura nos habla de algo, ese algo pertenece al mundo”, entendiendo por mundo otra reducción: el mundo cotidiano o, al menos, el *factual*. Creemos que ya hemos abordado con suficiente extensión y detalle el problema y sus consecuencias para insistir en ello. Sin embargo, se hace necesario explicitar que el hecho de esta semiosis particular sincrética, en la cual tanto la lengua como el sistema de acciones y configuraciones espaciales integran las sustancias de la expresión y del contenido, puede facilitar la tendencia a ignorar el *trabajo* semiótico del discurso narrativo-literario que, tomando como “sustancia” (“material constructivo”) la lengua y el mundo cotidiano, articula un nuevo valor, el *símbolo*, cuyo sentido y significación depende, es constituido por el discurso mismo, por la red propia de valores que instaura: *La sombra del caudillo*, *El señor presidente*, *Yo el supremo*, *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *La fiesta del Chivo*, configuran distintos “aspectos” (mundos posibles) de la lucha por el poder político, la tiranía establecida por un

dictador, como de la degradación humana que ésta ocasiona; pero no son “ilustraciones” ni se pueden reducir a las escalofriantes tiranías de las dictaduras militares que asolaron nuestras naciones latinoamericanas. Para pasar al siguiente punto, no queremos dejar de ofrecer a la consideración del lector una concepción de la obra estética que le asigna una virtud que ejerce sobre el receptor:<sup>28</sup>

El pantheón del arte no es una actualidad intemporal que se presente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro. 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 nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de una vivencia. Por eso es importante ganar, frente a lo bello y frente al arte, un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre. La apelación a la inmediatez, a la genialidad del momento, al significado de la “vivencia” no puede mantenerse frente a la pretensión de continuidad y unidad de autocomprensión que eleva la existencia humana. La experiencia del arte no debe ser relegada a la falta de vinculatividad de la conciencia estética. Positivamente esta concepción negativa significa que el arte es conocimiento, y que la experiencia de la obra de arte permite participar en este conocimiento. (Gadamer, 1977: 138-39.)

---

<sup>28</sup> Esta concepción de Gadamer recibirá su pleno sentido en el siguiente y último capítulos, pues abordaremos un examen de sus ideas estéticas.

## *Estructura y análisis*

Hasta aquí hemos ofrecido el fundamento semiótico para el análisis y su importancia en cuanto deja hablar al texto mismo; hace que éste en su riqueza, puesta a la vista por el análisis estructural, nos hable del mundo, establezca un diálogo enriquecedor con él, con nuestro ser-en-el-mundo.

Creemos que se halla suficientemente fundamentado el papel del análisis, que *consiste en la descripción de la forma de la expresión y la forma del contenido de la obra literaria*; análisis que nos ofrece el “andamiaje” de la articulación del sentido de los virtuales elementos que, gracias a la interpretación, primero del discurso como una manifestación total y unitaria, nos ofrecerá la significación del mismo y, luego, en una segunda instancia en la cual el lector, sin dejar totalmente a un lado el discurso, lo integra en su horizonte sociocultural; es decir, traspasa los márgenes de la inmanencia textual para actualizar el valor del discurso narrativo-literario en relación con otros discursos: su *contextualidad*, la cual asume, en primer lugar, la relación con otros textos literarios (la relación de *hipertextualidad* e *hipotextualidad*, entre otras), y con otras clases de discursos: el cotidiano, el historiográfico, etcétera.

Así concebido, el análisis (semiótico, lingüístico, o de otra índole) integra la explicación como un elemento esencial; es decir, otorga a la *significancia* del discurso el valor que se merece. Sólo teniendo una idea más o menos controlada de los elementos que en una red dinámica de relaciones constituyen tanto el sentido como la significación del discurso narrativo-literario, podemos aventurarnos en la *interpretación* o *hermenéutica*, la cual nos llevará a una mayor comprensión del discurso, cuando –después de la consideración de su significancia– volvamos al discurso y lo veamos como un elemento dinámico, constituido en

nuestro horizonte sociocultural precisamente por nuestra actividad interpretativa.

## **Re-formulación estética y configuración del mundo sociocultural**

### *El mundo sociocultural y la praxis literaria estética*

La biología actual ha realizado descubrimientos sorprendentes sobre la gestación del ser humano, que empieza con una veloz carrera emprendida por millones de espermatozoides para sobrevivir en la única forma que les está permitirlo hacerlo: la fecundación del óvulo. Todos los que vimos el documental más importante de nuestra primera aventura, en la cual todavía no somos, hablando con propiedad, seres humanos, nos quedamos absortos, pendientes de un hilo, el hilo de la vida humana. Y dentro de los prodigios que presenciarnos, nos llamó la atención, de manera especial, uno: desde etapas muy tempranas de nuestro desarrollo, cuando el ser humano todavía no tiene formado el oído en totalidad, esa casi criatura humana –protozoica en su apariencia– distingue la voces familiares de la madre y del padre,<sup>29</sup> así como ya es sensible a la música; es decir, apenas empieza a esbozarse, si podemos decir esto, nuestro sustrato biológico, muy semejante al de algunos vertebrados mamíferos, nuestro contorno social ya nos “conmueve”, la sociedad, el mundo sociocultural que nos alberga en su seno al acoger a nuestra madre, nos empieza a moldear, al menos en la recepción de tres de sus más “emblemáticos” representantes: la voz de la madre, la del padre y la

---

<sup>29</sup> Obviamente /padre/ es un valor sociocultural nuestro; en otras puede ser el "tío". En realidad a este "futuro" ser humano lo vamos integrando a nuestro mundo gracias a dos actores de vital importancia: la madre y "el otro familiar".

voz de la humanidad, simbolizadas por una de las artes más sutiles de nuestra cultura, la música. Luego, el todavía ser humano virtual se va más y más involucrando con su futuro mundo a medida que éste también actúa sobre él, y, de este modo, su humanización va acrecentándose paulatinamente en esa interrelación circular mundo-hombre-mundo. Pasado el duro y feroz trauma del nacimiento –aquella mítica expulsión del paraíso– la dialéctica de esta interrelación es mucho más intensa y directa; y aunque la sociedad parece asegurar nuestra sobrevivencia, lo hace en la medida en que nosotros asimilamos sus valores, y en la medida en que ella “asimila” nuestra presencia. La llamada adaptación a la vida social involucra esta doble apertura, esta doble dinámica tensiva que, dada la dimensión y complejidad del mundo sociocultural, se extiende por toda una vida: son tantos los valores socioculturales que el mundo nos presenta que el límite temporal de nuestra existencia es demasiado corta para poder asimilar toda su riqueza y variedad, producto de una evolución milenaria, por una parte; y, por otra, nuestra conducta y relación con las posibilidades recomendables y permisibles de realización siempre corren el riesgo de ser perturbadas por nosotros, consciente o inconscientemente: nuestra estancia en la sociedad, al menos en su forma “normal” y abierta, siempre pende de un equilibrio muy precario. En este sentido el “mundo” animal presenta una seguridad y un camino de realización estable, sin mayores contratiempos que la enfermedad infecto-contagiosa en caso de un animal gregario.

La socialización del ser humano –es decir, su humanización– actúa mediante instituciones explícitamente formadas para esta tarea. La familia (llamamos así al núcleo íntimo que lo circunda y que no tiene la misma constitución en todos los horizontes socioculturales) es la primera institución encargada de inducirnos, introducirnos, en el mundo, transmitiéndonos sus valores cultu-

rales primordiales, que nos conforman y nos ubican en el mundo; y la que nos ofrece los elementos más rudimentarios de la lengua. Y con la lengua se nos abre, de una manera inusitadamente dinámica, el mundo y el ejercicio de nuestra interrelación. Cuando empezamos a “utilizar” la lengua, ésta ya ha actuado sobre nosotros pues la *interiorización* que hacemos de sus valores no se reducen a los “gramaticales”, sino al modelo de mundo que ella ofrece. Entre los cuatro y cinco años de edad ya hemos realizado gran parte de esta *interiorización*; entonces nuestra competencia humana, que no es otra cosa que nuestra capacidad de integrarnos a la vida sociocultural del mundo en que vivimos, adquiere una dinámica y una dimensión mucho más intensa y compleja. La lengua nos abre y nos introduce, como ninguna otra institución, en el mundo, al ser la manifestación más amplia y compleja de la semiosis, de esa capacidad humana de dar sentido a las cosas y al mundo. Acción que se sostiene en la semiósfera, la “atmósfera” vital para el mundo sociocultural, que nos ofrece su “oxígeno” propio para el despliegue y la práctica cotidiana de la red de discursos que configuran el mundo del ser humano. La semiosis humana, la capacidad de instaurar sentidos y significaciones sólo halla en la manifestación discursiva su expresión cabal, puesto que el significado y el sentido sólo adquieren su valor de tales en el discurso; y ésta es una expresión particular dentro de una red compleja de otros discursos agrupados en series. Es decir, que un discurso sólo adquiere su sentido, *discurre*, en una red de relaciones que no sólo le hacen posible en cuanto manifestación, sino le ofrecen su *significancia*, el nivel correspondiente más “alto” en relación a la *significación*, propia del signo, y al *sentido*, propia de la articulación discursiva implícita. Así como nadie emite “signos” (palabras) aisladas, ni enunciados aislados (pues éstos son entidades abstractas propuestas por un metalenguaje: la lingüística), tampoco articulamos un discurso porque sí,

sin una relación con otros discursos, con otras expresiones dentro de la red de manifestaciones que constituye el mundo sociocultural, nuestro mundo.

La semiosis humana, la capacidad de instaurar sentidos y significaciones, *supone y descansa* en la semiósfera como su sustento propio, la cual no sólo hace posible su ejercicio, sino que constituye la *capa* que nos establece –y es establecida en este círculo primario de nuestra hominización que abarca, como uno de sus elementos, el ejercicio de la razón y de sus discursos correspondientes–. Sin embargo, la semiósfera sólo se hace “tangible” cuando ejercemos la actividad discursiva, así como el oxígeno y la atmósfera sólo se “sienten” cuando el ser viviente realiza las acciones que lo constituyen en cuanto tal. La semiósfera no es una capa superpuesta en nuestra vida humana, como esas capas geológicas que nos descubren las montañas, sino el sustento de la dinámica misma de nuestra vida sociocultural, pues penetra y actúa también en nuestra dimensión biológica: la incesante actividad de humanizarnos, de constituir un mundo, no tiene límites y no se detiene nunca. Sólo la muerte abre el abismo ineluctable de imponer la imposibilidad de toda posibilidad. Sin embargo, el hombre también franquea este fatal abismo, o trata de hacerlo, no como Orfeo o Jesucristo penetrando a los infiernos, sino configurando sus sentidos *dentro* de nuestro mundo, dentro de nuestra sociocultura: los ritos funerarios, tan variados y complejos como las culturas que los instauran y practican, corresponden a esa modelización del mundo, de un mundo particular. En ellos emergen, se hacen explícitos los sentidos, los valores, que nuestra visión del mundo concede a nuestro ser-para-la-muerte. Las concepciones de la muerte, sus sentidos atribuidos a nuestra condición finita en esta instancia que remarca su finitud, al formar parte del sentido del mundo que caracteriza a una cultura, forman parte de nuestra modelización del mundo. De este

modo, tampoco la muerte se escapa a nuestro destino de ofrecer-nos un mundo para poder habitar en él. Vivimos, de algún modo, de acuerdo con el sentido que le demos a nuestra finitud radical. Esta instancia distingue a unas culturas de otras. En este ámbito de ejercicio de la semiosis humana, sin duda ninguna serie cultural puede atribuirse la pertinaz insistencia y la variada riqueza de obras que constituyen uno de sus acervos discursivos más ricos, como el arte; y, dentro de él la literatura: el hombre expresó discursos estéticos sobre la muerte mucho antes que la filosofía lo hiciera. Además, en socioculturas en las que no se ejerce el discurso filosófico, el pensar la finitud se manifiesta en discursos poéticos de indudable excel-situd, como es el caso de la poesía náhuatl y quechua, por ejemplo.

El discurso estético-literario se nos presenta en esta “circunstancia” que nos constituye: la actividad humana de configurar un mundo, el sentido de nuestro mundo.

Gracias a la literatura y, en general, al arte, el mundo enriquece sus valores y sentidos. Por ello, juega un papel decisivo en la constitución del hombre y su mundo. Sin la contribución del arte a la vida sociocultural del hombre, el mundo es inimaginable, pues no existe un grupo social humano en el cual esté ausente por completo la *praxis* estética, y en el cual ésta no se manifieste de algún modo.

Abordemos ahora, aunque sea someramente, algunos aspectos relacionados con la anterior tesis. El primero de ellos responde a la pregunta: ¿Cómo la persona (*una* persona) es capaz de participar en esta realización? Creemos que el concepto de *interiorización*, que ya utilizamos un par de veces anteriormente, nos puede ayudar a clarificar esta cuestión.

Antes de continuar, ofrezcamos una explicación, aunque sea de manera esquemática y sin profundizar mayormente: la semiósfera y la dimensión que nos confiere nos lleva a replantear la

reducción que se hace, desde un biologismo organicista estrecho, del hombre a su condición de “animal desarrollado”. Dentro de la cadena evolutiva, *la hominización involucra un salto cualitativo* que, sobre el sustrato biológico (la formación de un sistema nervioso y cerebral formidable), establece otro modo de realización, el del mundo cultural. Sin el espacio de una sociocultura, el hombre es inconcebible, no vive como tal, es decir, como ser humano. De ahí que podemos decir que el hombre no *deviene* hombre sino se *hace* hombre: tanto desde la acción que la sociocultura ejerce sobre él, incluso en su seno materno, como desde la acción del individuo para asimilar, “apropiarse” de su condición humana, sólo posible dentro de una sociocultura. El hombre no sólo ejerce la función biológica de comer, alimentarse, sino que lo hace de un *modo particular que da un sentido a esta función dentro de un marco cultural codificado*: establece horas y “ritos” que lo configuran dentro de un modelo de mundo, dentro de la red de valores que este modelo instituye e implica.

### *La interiorización*

La capacidad de una persona para integrarse a su mundo sociocultural, a esa amplia, compleja y codificada red de series discursivas que lo componen, está en relación directa con la *interiorización* que hace de sus reglas y gramáticas de codificación que sostienen e impulsan sus expresiones discursivas. Si bien esta *interiorización* supone una capacidad “mental” de parte de la persona, ésta no es exclusiva ni preponderantemente racional, sino *intuitiva*. En este respecto creemos que la fenomenología fundada por Husserl dio una decisiva contribución al estudio del pensamiento y de nuestra aprehensión del mundo y de las cosas. Aunque también parece suponer una “naturaleza” conceptual o al menos esencialista como elemento constitutivo de las series

discursivas: lo que sería precisamente interiorizado por el hombre. Éste no es el caso para nosotros, pues su “comprensión” (o pre-comprensión, si queremos ser más exactos) no puede ser expresada en un juicio, ni la distinción y el carácter de los discursos y papeles involucran una constitución estática y determinante de una “naturaleza” (la misma en diferentes horizontes histórico-sociales). La impredecibilidad de los cambios en las manifestaciones discursivas, en los papeles sociales y la “aparición” –muchas veces “insospechada” para la investigación sociológica e histórica– de paradigmas éticos, políticos, religiosos, etcétera, nos lleva a pensar que lo que sostiene y garantiza la realización discursiva es la red de relaciones establecidas convencionalmente por una sociocultura, como es el caso del valor del signo (su significado) para Saussure. Esta condición de la sociocultura y los discursos que la expresan y constituyen explica también la variedad de series discursivas según las socioculturas, así como los valores de significancia de sus discursos. Además, no debemos olvidar que la *interiorización* de un papel social (la del esposo o de la esposa en nuestra cultura, por ejemplo) es seguida inmediatamente de una *interpretación* por el sujeto-actor sobre lo que considera pertinente o no, respecto a lo que debe realizar o se espera que realice, así como lo que él considera pertinente en la realización discursiva de otro. Y esta interpretación no siempre es acertada, por múltiples factores interiores o exteriores al sujeto. La interpretación impertinente, por no decir errónea, llevará a un comportamiento inadecuado –incluso condenable– en el ejercicio de un papel (el del joven esposo, si seguimos con nuestro ejemplo) al violar o descuidar una regla o un acto del mismo. Además, como ya dijimos, la dinámica de los cambios socioculturales es incesante; aunque cada una de las series discursivas tiene su ritmo propio, así como sus reglas para la articulación paradigmática y sintagmática, que pone en juego un código particular de un discurso,

que lo distingue de otro. Estas dinámicas y relaciones propias de una serie no pueden ser intercambiadas o trasladadas al dominio de otras series. Un ejemplo significativo de una práctica aberrante en este orden es la “historia” del arte, cuya medida temporal es tomada de los cambios político-sociales, sin tener en cuenta que las series estéticas en su conjunto son mucho más dinámicas y amplias a la vez. Por ejemplo, los cambios en los discursos narrativo-literarios se adelantan, muchas veces, a los cambios políticos. Así, las manifestaciones discursivas de la Baja Edad Media, en los cantos de los trovadores y en las narraciones literarias ya instauran cambios que serán tomados muy entrado el nuevo periodo literario relacionado con la Edad Moderna. Además, el nacimiento y el desarrollo, así como la relación entre los géneros estéticos no es uniforme ni precisa, como se suele imaginar en los relatos históricos que los abordan. Una misma época literaria de un país como Italia implica la emergencia de elementos que, en una obra como la de Dante, serán tomados por géneros futuros del Renacimiento: la *Divina Comedia* y la *Vida Nueva* trascienden, en más de un procedimiento, de una configuración y postulación estéticas, los estrictos límites cronológicos de su tiempo (la Baja Edad Media) y son parte de la renovación literaria del Renacimiento.

Volvamos a considerar la importancia de la *interiorización*, tanto en la gestación de la obra como en su realización en la *praxis* estética de su recepción.

En primer lugar, la obra literaria –a la cual nos limitaremos por ser el objeto de nuestro presente trabajo– surge, esto no se puede negar, por la *decisión* de un *autor-persona* (de una persona que juega el papel de escritor en nuestra sociedad Occidental). Sin embargo, ella exige del *autor-persona* una subordinación –si bien no absoluta, si no no sería posible cambio alguno– al sistema que instaura, es decir, “someterse” a sus procedimientos, meca-

nismos y códigos discursivos para poder llevar a cabo su intención psicológica, personal, de escribir un cuento (por ejemplo, policiaco). Este feliz o infeliz sometimiento hará posible su recepción por el lector, pues el *autor-persona* en cuanto tal, la persona de carne y hueso, por el inevitable *distanciamiento* que involucra el texto escrito respecto a su emisor ya no está presente en el acto de enunciación ni puede realizar con éxito todo lo que se le ocurra. La recepción o lectura estética sólo cuenta con el texto para su ejercicio. Por ejemplo, cuando leemos un cuento de Julio Ramón Ribeyro, ya no estamos en contacto con su emisor “real”, como es el caso del discurso común. En éste, en la *enunciación*, en el acto de enunciar o emitir un juicio, se halla presente su *marco*, al que remite el deíctico o embrague “yo”, que lo apunta y compromete en su enunciado. Por ello, puedo interrogarle sobre el sentido de sus palabras, y sus aclaraciones son pertinentes, mientras que el cuento, en su acto de recepción se vale por sí mismo, y su “autor-persona” –su “real” generador para el sentido común–, no puede hacer nada para que el acto de recepción mejore o siga su intención psicológica.<sup>30</sup> Paradójicamente, el *autor-persona*, tan manipulado y utilizado por la empresa editora como un factor importante de consumo, es un “padre” impotente, que fuera de gozar de los beneficios económicos si su obra se “vende” muy bien, una vez en manos del lector (no del comprador o del consumidor) ya no tiene el “derecho” semiótico de intervenir, ni puede hacerlo aún recurriendo a un abogado. La razón de esta situación

---

<sup>30</sup> La intención psicológica tiene su dominio estricto en los límites de la persona y acudir a ella no sólo es impertinente para explicar el valor de un discurso estético (nadie quiere escribir un cuento o una novela fallida o incomprensible, o que sea un fracaso en el momento de su recepción, es decir, cuando la *praxis* estética del lector implícito *actualiza* la obra). Si la intención psicológica no trasciende su estatuto, no tiene ningún sentido para el destino del discurso estético, aunque pudiera tenerlo para el psicoanalista.

es sencilla desde la teoría semiótica: el discurso tiene *otro* tipo de emisor, en cuanto discurso escrito estético: el *autor implícito*. (El *autor-persona* en la instancia en que reflexiona o comenta su texto mediante *otro* discurso, está en el nivel del receptor, cuyo estatuto es distinto, como veremos luego.)

Sin embargo, la manifestación estética, al tratarse de un discurso *debe* contar con un emisor –no nos olvidemos que el *discurso es la unidad de comunicación*–, un emisor propio que “habla” *desde y en* el discurso. Aunque no tiene un deíctico con función referencial que se haga presente en el marco de la enunciación como en el discurso cotidiano, es el factor que *articula* el discurso al constituirse como la *estrategia* semiótica de una instancia del mismo. A este autor lo llamamos, como ya lo hicimos varias veces, *autor implícito* (Eco gusta denominarle *autor modelo*, denominación que evitamos por la connotación que puede tener el término “modelo” en el sentido de único o prototipo). Este factor es muy particular, pues si bien no puede entrar en un diálogo con el lector para aclarar el sentido y valor del símbolo instaurado, marca su presencia mediante los procedimientos y mecanismos *particulares* del discurso que constituyen una verdadera estrategia de articulación discursiva, como dijimos. Además, porque él, el *autor implícito*, diseña el tipo de lector que requiere su “mensaje” para ser pertinentemente descodificado, es decir, de un *lector implícito*.

Todo lo que el *autor implícito* puede decir o dice, en definitiva, está desplegado en los *códigos* establecidos como elementos vivientes a los cuales el *lector implícito* debe tomar en cuenta. Como podemos ver, en correspondencia con la “emisión” del discurso surge el factor que lo recibe, lo lleva a su realización: el *lector implícito*. Ahora bien, así como el *autor-persona* se somete al sistema que hace posible la pertinente articulación del discurso, el *lector-persona*, que toma el “contrato sociocultural” de

su recepción pertinente, también debe someterse a esa instancia que Eco, con mucho tino, llama *intentio operis*, como una respuesta teórica pertinente al autor todopoderoso que propone el sagaz Jorge Luis Borges en su cuento “Pierre Ménard, autor del Quijote”. Yo como persona llena de prejuicios y proyecciones subjetivas debo abandonar estos elementos que interfieren en mi lectura, si quiero constituirme en el receptor pertinente de todo aquello que entorpece una recepción estética pertinente. En este sentido todo discurso es dialógico, pues obliga a un encuentro cabal y constructivo en la *praxis* estética. El fruto de ese diálogo de colaboración íntima es la *obra* literaria, por ejemplo, el cuento “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro. Ahora bien, si el mismo discurso estético diseña su estrategia de lectura, la cual parte de la codificación inicial, de algún modo también la sobrepasa, puesto que la actualización del discurso abre una posibilidad de interpretación de su *símbolo*, interpretación que es multívoca,<sup>31</sup> y, por tanto, supera a *la* interpretación –única y universal–, por una parte; y, por otra, a cualquier interpretación: el discurso exige el respeto a su *intentio operis*. La equívocidad y la univocidad se hallan superadas en la lectura pertinente, irreductible a otro discurso que lo explicaría traicionando su intencionalidad central y su idiosincrasia: el cuento “Los gallinazos sin plumas” instaaura un símbolo estético que no puede equivaler a una glosa del discurso común, ni a una explicación semiótica ni filosófica, aunque la instancia de la *explicación*, de la que la hermenéutica literaria forma parte en su etapa posterior, sólo se justifica, tiene su razón de ser, si nos conduce al texto, para convertirlo nuevamente –en una segunda comprensión más pertinente y sagaz de sus alcances–

---

<sup>31</sup> Ni unívoca (una sola, la verdadera) ni equívoca (todas totalmente diversas).

en un discurso estético enriquecido, si se quiere: en el de-velamiento de su verdad.

Si volvemos a la propuesta de este apartado, tanto en el *autor-persona* como en el *lector-persona* se supone una *interiorización* de elementos ofrecidos por los “sistemas”, para la pertinente realización estética del discurso, para que puedan convertirse en *autor implícito* y *lector implícito* idóneos. Sólo en la medida en que ambos factores interioricen el papel estricto que deben jugar en la *praxis* estética que la *intetio operis* requiere, se efectuará la instauración de la obra que articula un símbolo.

El *símbolo* instaurado por esta *praxis* tan especial habla por sí solo (obviamente *en y desde* un marco sociocultural), y nos convoca a *pensar* sus valores *desde* el discurso, para trascenderlo en un sentido nuevo, inusitado para el mundo del sentido común y de la limitación de la lengua en su uso cotidiano. El *autor implícito* tiene que gozar de la competencia de poder *interiorizar* su *tematización* de tal manera que él, en cuanto persona, logre desprenderse de su circunstancia estricta y de sus valores ideológicos conscientemente abrazados: un poema de amor del poeta no nos transmite una pasión “real” que pudiera conmover al *autor-persona* en el momento de estar escribiendo el poema. Es muy posible –y hasta recomendable– que éste no se halle enamorado; y menos del sujeto configurado como objeto de su pasión que integra el valor simbólico del poema. El símbolo que hace Dante de Beatriz es ejemplar al respecto. La crítica filológica incauta, ingenua, ha perdido un tiempo precioso en “identificar” a la mujer de carne y hueso (carne y hueso en una feliz combinación por supuesto), que bien pudiera haber existido, pero que ya no “vive” en el poema, que nunca “vivió” en él, y que nunca transmitió el *símbolo* que el poema articula, y que no fue un elemento configurativo en la integración del mismo. Lo que es más, esta serie, gracias al distanciamiento, mencionado arriba, exige

una ruptura de la relación referencial con los elementos que podrían haber sido utilizados para la articulación discursiva pero que, una vez incluidos en el discurso, adquieren otro valor que el conferido por su circunstancia. La Beatriz que guía a Dante en el nivel más alto de su vida espiritual –el Paraíso– es el símbolo que trascendió para integrar el valor estético que se debe interpretar.

Lo anterior nos sirve de fundamento para afirmar que el *autor implícito* carece de sexo, y su discurso no tiene una relación directa con este elemento constitutivo de la condición humana, y base de múltiples relaciones, y, por tanto, “papeles”: así, Coetzee, Premio Nobel de Literatura, tematiza en dos de sus excelentes novelas la vida de dos mujeres, personajes centrales de ellas, una anciana y solitaria en *La edad de hierro*, y la otra, una joven enajenada por el trato degradante de su padre y su contorno, en *In the Heart of the Country*, traducida absurdamente como *En medio de ninguna parte*. Ambas admirablemente instauradas como *símbolos* que nos dan qué pensar. Estas dos novelas *femeninas*, es decir, que tematizan de manera impecable y ejemplar la “vida” de personajes femeninos y su mundo posible, suponen una actividad previa realizada por el *autor-persona* en su devenir *autor implícito*: la *interiorización* de la condición humana de la mujer en un mundo adverso y degradado por la marginación racial y sexual, mundo que es trasladado, como material, *sustancia del contenido*, al de la novela; por tanto, es *re-formulado* en los nuevos discursos que integran, en los cuales adquieren el estatuto semiótico de personajes y forman parte de un nuevo mundo, propio e independiente del originario. Coetzee logra ese desprendimiento, esa distancia de su condición existencial masculina de manera competente. Lo mismo ocurre, aunque con un diferente desprendimiento, con la novelista sin par, Patricia Highsmith, respecto a las tematizaciones masculinas, de personajes hombres que se deslizan a mundos sórdidos, sin otros valores que los de su degradación.

### *La re-formulación estética*

Hemos mencionado a grandes y ejemplares creadores con los cuales podemos entrar en diálogo a diario. Nos basta abrir uno de sus libros y someternos al contrato de la lectura, con todo el compromiso estético que esto implica cuando se trata de una obra literaria. Y todos estos creadores vivieron profundamente sus vidas, con la generosidad, que sólo distingue a los artistas y a los filósofos, de entregarnos con el gesto de amistad más franco lo que aman con el amor más genuino y puro. El arte no es posible sin esta entrega amorosa, pues toda obra impulsada por otros motivos puede desplazarse, como un animal rastrero en las librerías, y deslizarse a los anaqueles de las bibliotecas que adornan las salas de la “gente bien”, y alcanzar la cualidad degradante de la popularidad del *best seller*, ese nivel nefasto del brillo vano de obras al servicio de las pasiones morbosas o, simplemente, de la carencia de pasiones, que manchan el papel y la función de la obra de arte. Estas obras nunca lograrán una pervivencia más allá de los escasos y fugaces momentos de un hedonismo enfermo, una de las facetas características de la decadencia de los valores en nuestra época.

La lengua común es tomada por el nuevo discurso como *sustancia de la expresión*. Ahora bien, la lengua común es uno de los sistemas semióticos más amplios y complejos de la realidad socio-cultural. Juega un papel fundamental en la modelización del mundo. Pues bien, si el lector del discurso literario estético quiere captar, comprender, lo que éste dice, debe tener en cuenta que sus expectativas lingüísticas no serán correspondidas en su totalidad, como lo son en el uso cotidiano de la lengua, puesto que el discurso verbal estético no repite, no glosa, el discurso cotidiano, sino que le transmite *otra cosa*, sin sentido desde la perspectiva de la lengua común, o incomprensible si no tiene la competencia de trascender la *forma* del discurso común y aceptar que la expresión

verbal que lee es el *producto* de una manipulación semiótica, que *re-formula* el universo de significación y de sentido de la lengua, re-formulación que incluso se marca por formas agramaticales (a nivel sintáctico y semántico), evidentes en algunas metáforas. Además, este nuevo discurso, incluso, suspende el valor referencial y, por tanto, los valores de verdad y falsedad como características de algunas de sus aseveraciones, al menos en su sentido lógico verificativo. De este modo, se instaure un nuevo lenguaje, el estético, que articula un nuevo valor semiótico diferente del signo, el *símbolo estético*. Esta nueva articulación instaure un universo de expresión y sentido que enriquece el mundo sociocultural. *Sin el discurso estético el mundo sociocultural, nuestro mundo, es simplemente inconcebible, así como lo es sin la religión y el mito, los otros discursos simbólicos*. En este sentido podemos repetir la definición de Ernest Cassirer, cambiándola un poquito: el hombre es un ser simbólico, tanto en el sentido amplio que le da el filósofo alemán como en el más restringido que es el que preferimos.

Insistamos un poco en la explicación semiótica, según la apropiación del modelo de Hjelmslev, que hacemos para este propósito. El mundo, la *circunstancia* del autor-persona, es el primer material que tiene a mano. Además, una obra literaria se integra en primera instancia en su mundo, en su horizonte, como lo diría Gadamer; forma parte de él. Pero, los valores, los papeles actoriales, las codificaciones propias de los discursos de este mundo, interiorizados por su vivencia, gracias a la intuición, son tomados y trasladados como materiales, entran en la estructura del discurso literario estético como *sustancias del contenido* al ser utilizados en sus valores de significación y contenido, donde vienen a sufrir una nueva articulación, que origina en ellos un cambio en este nivel, pues son puestos en una red de relaciones diferentes a sus originarias: los papeles actoriales son ejercidos por los personajes, que no corresponden exactamente a las personas puesto que son “personas de papel”, como lo

dijo Barthes, constituidas, instauradas por medio de mecanismos y artificios verbales para ejercer esos roles actoriales, en circunstancias que son extrañas respecto a las del mundo cotidiano. No son signos que refieren a una persona del mundo cotidiano. De esta manera, la *sustancia del contenido* deviene *forma del contenido* (adquiere una nueva significación y sentido). Pero, una *forma del contenido* sólo es tal con relación a una *forma de la expresión*, y ésta es verbal, corresponde a una lengua común que en el discurso literario estético es también sometida a una re-formulación en estrecha correspondencia con el anterior nivel; por eso dijimos “gracias a mecanismos verbales”. No olvidemos que este discurso se manifiesta por medio de palabras, enunciados, cuyo origen está en la lengua común (incluso en los casos en que el *autor implícito* cree nuevas palabras o altere los enunciados regulares). Entonces, tenemos que en este espacio de la semiósfera tan particular que es el discurso narrativo-literario *convergen* dos reformulaciones: la del contenido y la de la expresión, para integrar sus respectivos niveles de *forma del contenido* y *forma de la expresión*. Esto es coherente con lo que nos dice la semiótica: la relación en el discurso sólo es entre *formas*. De este modo, se articula un valor semiótico distinto al signo, cuya referencia es la del mundo del sentido común: el *símbolo*, del cual su sentido no tiene una referencialidad fuera del discurso estético, ni corresponde estrictamente con el elemento al que una expresión de la lengua común alude: Ana Karenina y Madame Bovary son dos mujeres-símbolo que responden a valores diferentes de dos mujeres de nuestro mundo cotidiano a quienes refiere, designa el signo lingüístico del discurso común; aunque ambas sean “adúlteras”, para los paradigmas morales del mundo cotidiano vigentes todavía en la cultura occidental burguesa, el valor semántico de sus acciones, de su “infidelidad” nos descubre rasgos de significación y sentido que sólo estos grandes personajes pueden ofrecernos y en los cuales el mismo adulterio contribuye a su articulación. Estos personajes de-

jaron de ser “mujeres” en el sentido del mundo cotidiano y simbolizan algo diferente a ellas que no corresponde ni se plasma en referencia a ellas. Si bien son dos personajes femeninos unidos en matrimonio, no son “solamente” eso, pues su valor simbólico no se reduce al jugar los papeles de “mujeres infieles” dentro de nuestra sociedad, sino que debe ser interpretado tomando en cuenta el nuevo mundo posible, la nueva red de valores que las integra. Una correcta interpretación de estas mujeres-símbolos tendrá que trascender la referencialidad a cualquier “caso” de adulterio del mundo común, pues ellas forman parte de un discurso que no responde a una intencionalidad informativa (el discurso periodístico), ni científica: sociológica o psicológica, por ejemplo, que se ocupe de estudiarlos. El mismo programa narrativo de los discursos que relatan sus vidas no es propiamente el adulterio, sino el conflicto que este acto cometido por ellas causa en sus perturbados espíritus. El adulterio es un *programa de uso* –en categorías greimasianas– que sirve para el programa narrativo principal de ambos personajes literarios, que es, aunque parezca un despropósito decirlo, el suicidio: la acción radical y tremenda que pone fin a sus días dentro de discursos novelescos diferentes, lo que otorga a ambos programas narrativos valores de sentido diferentes. Esto es, no podemos decir que Madame Bovary y Ana Karenina son dos ejemplos de mujeres adúlteras. La interpretación pertinente del valor simbólico debe tomar en cuenta *toda* la red que constituye el mundo posible en que los discursos nos las presentan, y que hace de estos dos personajes dos símbolos totalmente diferentes.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Además, en el caso de Ana Karenina debemos tener en cuenta el contrapunto capital con la evolución espiritual de Levin, pues, si no lo hacemos, nuestra lectura, y su consiguiente interpretación, no es pertinente, como ocurre con las versiones cinematográficas de esta novela ejemplar que privilegian y centran toda su tematización sólo en relación con Ana Karenina.

### *La tensión semiótica y el discurso simbólico literario*

El mundo posible instaurado por la obra literaria estética se constituye gracias a un procedimiento de *re-formulación* de las dos semióticas más amplias, dúctiles y dominantes en el mundo socio-cultural: la semiótica del sentido común y la semiótica del lenguaje común. Sin embargo, si bien este procedimiento semiótico explica tanto la significación como el sentido de la obra, no deja clara la función de la significancia en la integración del discurso literario estético en el mundo, instancia decisiva que no es ajena a la semántica total del discurso, puesto que los valores significativos y de sentido se establecen, en definitiva, de *acuerdo* con el valor que el discurso constituye en su relación con su contexto.

Aclaremos, antes de pasar adelante, que la relación semántica –al ser ésta una dimensión de todos los niveles de articulación del discurso como lo propone Greimas– se establece de una manera dialéctica integral: la significación, el sentido y la significancia se constituyen en mutua interdependencia, y todos estos niveles articulan un solo y único discurso: las relaciones hiponímica e hiperonímica son verdaderas corrientes de integración del símbolo, el cual se instaure gracias a la convergencia de todos estos niveles en el acto interpretativo.

El contexto de un discurso narrativo-literario es, en primer lugar, otro texto literario o, mejor, la serie de discursos narrativos literarios con los cuales está en relación directa y que forma el género propio, así como los discursos ubicados en su “frontera”. Pero, además, dentro del género la obra tiene relaciones de transtextualidad (entre los más importantes están las relaciones hipotextuales y las hiperotextuales), es decir, la relación con las obras que las “envuelven” de algún modo, y de cuya tematización son deudoras.

Es indudable que la constelación semántica de un discurso se enfrenta con estas relaciones que constituyen el mundo del sen-

tido común y de la lengua cotidiana. Y hace esto no para insertarse en ellos, sino para constituir a su vez con ellos el mundo sociocultural que habitamos, que da sentido a nuestra vida humana. Esto parece difícil de ser aceptado puesto que afirmamos anteriormente que el discurso narrativo-literario estético emerge utilizando las dos semióticas para “superarlas” y proponer una riqueza de sentidos insospechada por ambas. Lo que instaaura el arte se opone al sentido común y a las expectativas de la lengua común; sin embargo, no podemos esquivar la realidad de que este enfrentamiento se realiza *en* el mundo. Ahora bien, creemos que esta relación de enfrentamiento, de no reducción del arte al mundo del sentido común y de la lengua cotidiana, hace surgir una semiótica *tensiva*, en la cual no se anulan ellos por completo, pues forman un polo de tensión, aunque la obra de arte mantenga su imperio de sentido en su discurso, y forme de esta manera el *otro* polo de tensión. El mundo que rodea esta primera circunstancia no puede ser eludido por mi lectura del discurso estético, no obstante que esta lectura instaure un mundo posible, su negación o subversión, al menos como hegemónico, en la configuración del mundo sociocultural. Realizo la *praxis* estética, mi actualización de la *intentio operis* desde mi *aquí* y mi *ahora*; desde mi *circunstancia*, en la cual siempre está presente el mundo del sentido común y de la lengua cotidiana. El mundo posible del discurso estético *lo re-formula*, no lo anula. En la instauración del *símbolo*, por ejemplo, de la maternidad, de un poema que tematiza el valor de la madre, los valores semióticos al constituir el símbolo desplazan algunos semas, alteran su relación jerárquica, pero no crean un nuevo ente de la nada. El símbolo de la maternidad, obviamente algo tiene que ver con una madre (denominada por la lengua y configurada por el sentido común de una cultura), pues se trata precisamente de *una* madre y no de un hijo o una abuela, aunque no reproduce puntualmente los papeles que

ejerce dentro de un hogar del mundo cotidiano (los cuales pueden ser incluso alterados). Esto en el relato. Y en el poema, el término /madre/ utilizado en una metáfora, si bien rompe con las expectativas que tengo como simple hablante de una lengua, pues distorsiona los valores semánticos del signo /madre/, no lo anulan por completo –incluso en un poema rimado puede ser de capital importancia su constitución fonética– sino que mantienen con él una relación *in absentia*: instauran los valores del símbolo en *tensión* con los valores semánticos de la lengua. Esta *tensión semántica* enriquece mi concepción del mundo; aunque, como toda tensión, la hace más dramática, menos segura. Inestabilidad que corresponde precisamente a su necesidad de ser siempre asumido (el símbolo) en cada una de nuestras lecturas, y su continua movilidad semántica siempre cuenta con esa presencia de fondo de la palabra de la lengua común. La relación tensiva permanentemente actualizada enriquece el polo simbólico, pues ninguna actualización de sus valores es establecida para siempre. Cuando los valores de una metáfora se fijan y ya no entran en tensión de novedad con la lengua, pasan a tener la función de un signo. Si digo “la copa del árbol”, esta expresión ya no es tomada por el auditorio como algo fuera de sus expectativas, pues se reduce a designar una parte del ente vegetal, se reduce a una función referencial.

### **Análisis estructural y estructuralismo**

Este último punto corre el riesgo de redundar en un aspecto que debía ser abordado antes como una advertencia para que no se interprete mal el papel que otorgamos en nuestra teoría al análisis estructural, en la etapa de la *explicación* del discurso; sin embargo, la ubicamos precisamente como remate de este capítulo para que sirva, de algún modo, de conclusión.

Al concebir el discurso narrativo-literario como manifestación de un lenguaje ya hablamos de la articulación particular que tiene éste y de sus valores y mecanismo propios que concurren a este fin. Ahora bien, no se puede analizar un lenguaje, en cuanto se manifiesta en discursos articulados y es él mismo una articulación particular susceptible de una descripción metadiscursiva sin que subyazca, de algún modo, un concepto de estructura, por mínima que ésta sea en sus niveles y componentes. Pero, una cosa es proponer un análisis basado en un modelo de estructura –un análisis estructural– y otra caer en una postura metafísica del estructuralismo. Ésta última fue la que distinguió a ciertos grandes pensadores, sobre todo franceses, de las décadas posteriores al existencialismo, de los sesenta y setenta, quizás el último vestigio de la metafísica moderna. Acudimos a las palabras de Umberto Eco para aclarar esta diferencia. En primer lugar, se asienta que el modelo estructural es un procedimiento operativo:

De las primeras tentativas de las ciencias lingüísticas a las investigaciones de Lévi-Strauss sobre los sistemas de parentesco, el modelo estructural interviene siempre para reducir las experiencias heterogéneas a un razonamiento homogéneo. En este sentido el modelo se propone como *procedimiento operativo*, como la única manera de reducir a un razonamiento homogéneo la experiencia viva de los objetos distintos. Por ello es una elaboración metalingüística que nos permite hablar de fenómenos de otro orden en sistemas de signos. En este caso, la noción de modelo estructural no implica ninguna afirmación de carácter *ontológico*. La regla del estudioso que emplea modelos en sus investigaciones, en este caso debería ser aquella de Bridgman: el modelo es un instrumento del pensamiento, útil e inevitable, por cuanto nos permite pensar cosas que no nos son familiares en términos que nos son familiares. (1999: 344.)

Continuamos con la aclaración que nos ofrece Eco en la página siguiente, aunque nos permitiremos algunas observaciones:

...para usar correctamente los modelos estructurales no es necesario creer que su elección está determinada por el objeto, sino que es suficiente saber que ha sido elegida por el método. El método *científicamente legítimo* se confunde con el método *empíricamente adecuado*. Si al investigador le va mejor pensar que está descubriendo constantes estructuralmente comunes a todas las lenguas (y a todos los fenómenos, añadiríamos nosotros), tanto mejor para él si esta opinión le ayuda en la investigación. En el fondo, como afirma Bridgman, las probabilidades están siempre en favor de los que, al buscar relaciones entre los fenómenos, están previamente convencidos de que éstas existen. (*Ibidem*: 345.)

La observación iría en estos dos sentidos: en primer lugar, desde Saussure sabemos que el método “hace” al objeto. Tomando, por supuesto el término “hace” en un sentido débil, pues aquí se trata de una relación dialéctica que integra tanto el proyecto gnoseológico que despierta una “cosa” (“algo”) preexistente a la teoría o disciplina científicas y el modelo que este proyecto moviliza: de acuerdo con nuestro método, sobre un solo “objeto” puedo establecer diferentes tipos de relaciones o condiciones de aproximaciones cognoscitivas: de los valores y de sus relaciones entre individuos y grupos de individuos, mediante un nuevo método, surgieron la sociología, la etnología y otras disciplinas con sus “objetos” propios. Para nosotros, el carácter de lenguaje como una entidad social comunicativa se halla estrechamente relacionada con la concepción de estructura, aunque a ésta no le demos una calidad ontológica, que nos serviría de baremo para establecer lo que es real o no en las relaciones entre los diferentes lenguajes. Además, sabemos que gracias a la narratología ha sido posible “descubrir” valores y relaciones similares a ciertos tipos de discursos: el mítico, el religioso y el literario (oral y escrito). Lo importante consiste, en este caso, en no dar un valor universal a los modelos (sus niveles y, sobre todo, valores), ni caer en la postura metafísica, que no la evita del todo Umberto Eco, de pensar

que existe un objeto libre de las relaciones socioculturales, entre las cuales se encuentran las ciencias y la filosofía. De la cosa en sí no sabemos nada, no sospechamos siquiera su sentido y significado.

En segundo lugar, se establece que el estructuralismo es una postulación metafísica.

Antes de recurrir nuevamente a Umberto Eco debemos recordar que se aborda la postura estructuralista de un investigador que, como antropólogo, “extiende” los postulados y las categorías teóricas de una ciencia –la lingüística– que estableció su objeto propio –la lengua– a otras manifestaciones como si fueran lenguajes. Éste no es nuestro caso, ni el de los estructuralistas dedicados al estudio del lenguaje y de la literatura, aunque la postura metafísica (llamada por Umberto Eco “ontológica”) de los últimos coincide con la de Lévi-Strauss. Y el semiótico italiano vuelve a recurrir al gran investigador de los mitos para caracterizar la postura extrema a la que alude el subtítulo con el que termina nuestro capítulo:

Considerando la naturaleza simbólica de su objeto, la antropología ha de saber describir sistemas de signos y describirlos según modelos estructurales. Encuentra sus experiencias ya *preparadas (dadas)*, y precisamente por ello, ingobernables; por lo tanto las ha de sustituir por modelos, “*c’est à dire, des systèmes de symboles qui sauvegardent les propriétés caractéristiques de l’expérience, mais qu’à différence de l’expérience, nous avons le pouvoir de manipuler*”. La mente del investigador, que se ha dejado manipular por la experiencia, se convierte en teatro de *operaciones mentales* que transforman la experiencia en modelo, haciendo posible otras operaciones mentales. Por tanto, *la estructura no pertenece al orden de la observación empírica: “elle se situe au dela”* [...] Es un sistema regido por una cohesión interna [...] En otros términos, si existe un sistema de reglas que permite la articulación de los intercambios de parentesco como modos de comunicación (códigos de parentesco), *ha de existir un sistema de reglas que prescriba la equivalencia entre el signo de parentesco, estableciendo su equivalencia formal, el mismo valor posicional de los signos, término*

*por término [...] Estas estructuras son universales en el sentido de que la misión del antropólogo es exactamente la de elaborar transformaciones cada vez más complejas con cuyos modelos se puedan explicar los fenómenos más disformes (reduciendo, por ejemplo, a un solo modelo la sociedad primitiva y la sociedad contemporánea. Esta operación es una operación de laboratorio, una construcción de la inteligencia investigadora... (Ibidem: 347-348. Las cursivas a partir de la cita en francés son nuestras.)*

Por ello, anteriormente afirmamos que el estructuralismo es uno de los últimos esfuerzos de la metafísica racionalista para poder establecer verdades universales que reproducen una constitución (“naturaleza“) también universal. Como ya expusimos –en el primer capítulo y cuando se hizo oportuno–, nuestra postura es opuesta a toda reducción metafísica.<sup>33</sup>

Para finalizar aclaramos: el aplicar un análisis estructural como método *no es estructuralismo*, sí lo es pretender que el resultado de esta acción *explica lo que la obra –o el discurso– es en su totalidad.*

---

<sup>33</sup> Y en algunos textos anteriores (véase la Bibliografía).



#### IV. INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO NARRATIVO-LITERARIO

El discurso es constituido como tal sólo en la comunicación social, y ésta involucra la *transmisión de sentido* –marcado y organizado de un cierto modo para este fin– de un *emisor* a un *receptor*. Esto, que parece una afirmación de Perogrullo, presenta sus propias complejidades si centramos la atención en la “naturaleza” del discurso, pues la función y el papel de sus elementos es, precisamente, ser *factores constitutivos* que establecen una relación, en virtud de lo que caracteriza a cada tipo de discurso que instaura los parámetros de su comunicación. Nos encontramos, otra vez, en un *círculo (vicioso)*. Siguiendo la propuesta fecunda de Heidegger, no lo rechazamos, sino haremos todo el esfuerzo para entrar en él y, en lo posible, aprovechar lo que éste nos ofrece como material para pensar y como contribución a un abordaje pertinente al problema central de este capítulo.

Para empezar enunciemos nuestra hipótesis de trabajo: cada clase de discurso requiere de una semiosis particular que proyecta un *tipo* específico de lector que lo *realiza* con propiedad, que es su *receptor idóneo*, el llamado lector implícito o modelo. Ahora bien, esto nos lleva a interrogarnos: ¿qué tipo de receptor es el del discurso estético? ¿Qué suerte de relación mantiene con la *realización estética*?

##### **En el principio era Borges**

Decir que la ficción supera la “realidad” puede ser una afirmación paradójica. A pesar de la “buena intención” que parece mo-

tivarla, empobrece el sentido mismo de la ficción, la distorsiona y la deja, en el fondo, tan mal parada que se le reduce a un servil parámetro de la “realidad”, puesto que, en definitiva, quien eso afirma se queda, en su opinión, con la “triste” y “pobre realidad”, en lo que él piensa ser la única y asfixiante “realidad” –en nuestro ámbito sociocultural–. En el mundo de la cotidianidad, si se es perspicaz y está fuera del halo de la inocencia intelectual, puede uno a su vez juzgar la “realidad” como inusitadamente rica, tan rica y variable que se termina por decidir que supera a la ficción, a lo que sea posible reducir de ella en la validación positivista. En este *ping-pong*, en ambos casos subyace, como agazapada, la reducción referencial a una “realidad” que se toma como dada, universal, fundamental y, en cierto modo, “eterna”.

Para nosotros, el caso de este *ping-pong* conceptual se desvanece según la regla discursiva para la cual ninguna de las dos –la ficción y la realidad– puede ser equiparada a la otra sin una traición, fundamental y básica, de atribución de un estatuto ontológico (sea el de “realidad”, sea el de “ficción”) que no está establecido de manera clara y de antemano, y que, por tanto, cae en una inevitable reducción a una función del discurso cotidiano: la *referencialidad*. En este caso, para el sentido común, siempre sale ganando lo que éste llama “realidad”, el mundo supuesto de las “cosas en sí”. Posición nada firme, sobre todo si se considera que la “realidad” misma es tan elusiva como oscura y acriticamente convincente: según se la piense desde una concepción rigurosa, por ejemplo la antropológica, o se halle uno inmerso en ella –en la “realidad”– como lo es para “el hombre de la calle”, el hombre del sentido común, del mundo cotidiano. En este caso, la ideología, con una especie de mala conciencia, presenta lo cotidiano como un mundo establecido y ordenado desde siempre y para siempre, y concibe la identidad semántica como lo que es “real” y, por tanto, lo que es verdadero pues una característica de la “realidad” es, por cierto, gozar, sin lugar a dudas,

de la calidad de “verdad”: un círculo vicioso indiscutible que no se ruboriza de serlo porque se ignora como tal.

En cambio, el hombre de la sospecha, el hombre que no acepta sin más lo que “se dice”, lo que “se le ofrece como establecido” por el sentido común, desconfía de estos compartimentos tan claros y precisos. Esto se acentúa si es, además, lector de discursos que tienen pretensiones diferentes: una crónica periodística, una biografía (enriquecida o empobrecida, según los casos, de un fuerte material icónico: fotografías, diseños, etc.), una novela realista, etcétera. Entonces, advierte que el discurso que pretende “reproducir” la realidad –por ejemplo, el biográfico– muchas veces, más de lo que su autor quisiera admitirlo, “cae” en la ficcionalización de su relato (subjetivización de la persona cuya biografía se ofrece, con frases como “se quedó gratamente impresionado”, “miró sin asombro”, etcétera, que de manera excepcional podrán apoyarse en datos objetivos, en *documentos* que amparen su ingreso en el discurso referencial). En el capítulo anterior vimos que la ficcionalización no es un patrimonio exclusivo de los discursos literarios estéticos.

La situación se complica un poco al tener en cuenta que la literatura llamada ficcional –y que nosotros preferimos llamar “discurso narrativo-literario con intencionalidad estética”– nos sorprende con planteamientos que, dentro del juego que ofrece la imaginación y su intencionalidad discursiva, articulan planteamientos “teóricos”: la identidad del personaje, la ambigüedad diegética, etcétera. De hecho, en las disciplinas teóricas y analíticas que se ocupan de los discursos estéticos, ésta es la situación general: la manifestación discursiva estética *precede* a la consideración teórica (sea de una teoría literaria, de una poética, o de una estética): todos los movimientos poéticos y narrativos de “vanguardia”, es decir, innovadores en sus sistemas literarios, han obligado a la teoría a revisar a fondo sus fundamentos.

Hay obras que parecen tener la clara intención de ofrecer material directo al pensamiento teórico literario, al presentar nuevas maneras discursivas como elemento dominante de su tematización narrativa. En otros ámbitos culturales tenemos los “planteamientos” que desde sus discursos narrativos nos ofrecen algunos cuentos y novelas de Pirandello, Italo Calvino, Robbe-Grillet, Natalie Sarraute, Michel Butor, António Lobo Antunes...; en el nuestro, las narraciones literarias de Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Néstor Sánchez, Salvador Elizondo, Julieta Campos, entre otras y, algunos decenios antes, del siempre eficaz en la sorpresa lúcida y el planteamiento profundo, los cuentos de Jorge Luis Borges, quizás el escritor más agudo y penetrante, en este orden de problemas, de toda la literatura en español del siglo XX.

Todo esto incide en la concepción del discurso literario que ahora, de una u otra manera, domina los planteamientos de la hermenéutica ontológica,<sup>1</sup> una de las corrientes del pensamiento postmoderno, es decir, posracionalista y, en definitiva, posttotalitario, si entendemos por ello al pensamiento que puede formular un sistema teórico que no pretenda expresar *toda la verdad* –ni mucho menos la *Verdad*, con mayúscula, de manera unívoca.

De los poemas y relatos del notable escritor argentino hemos elegido sólo dos cuentos para examinar sus riquísimos “postulados” que, de una manera directa, ofrecen fecundos manantiales a los problemas que nos inquietan sobre la suerte que corre la obra literaria en “manos” de su receptor, la función de éste en la *praxis* estética: la interpretación, que para unos no sólo es decisiva, sino determinante, mientras que para otros el imperio del texto marca su dominio absoluto: el lector se debe dejar subyugar dó-

---

<sup>1</sup> Cuyos representantes más significativos son Gadamer y, sobre todo, Vattimo; aunque por la radicalidad del último, es preferible hablar de *ontología hermenéutica*.

cilmente por él, dejar que el placer que su belleza emana impregne su espíritu. Los cuentos elegidos son “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado en el libro *Ficciones*, en 1944, y “La busca de Averroes”, publicado un lustro después en *El Aleph*. La elección no es ni fortuita ni causada por encontrar una especie de ejemplo de las teorías de la lectura o, mejor, de la recepción estética actualmente en juego. Se halla motivada en la concepción del discurso estético planteada más arriba: el primer cuento postula una posición un tanto radical del lector implícito, sin embargo, matizada en sumo grado; mientras que el segundo parece corregir ese radicalismo, al poner en juego un elemento ignorado por el primer cuento. Veamos:

### *El lector absoluto*

El primer cuento mencionado, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “imagina”, postula *ficciamente* –y este mecanismo, el de la ficción, le emparenta con la tarea de una elaboración teórica, pues siempre está “inventando” nuevos mundos posibles gracias al poder de la imaginación–, plantea la situación de un autor de Don Quijote que no sea el ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra, aunque trate de reproducir su hazaña literaria. Se trata de un autor de finales del siglo XIX y comienzos del XX; un autor casi ignorado. Incluso, lo que podría parecer peor, y lo que es ya el colmo, según las palabras del personaje –no carentes de un fino sentido irónico, indiciales de su intencionalidad–, víctima de “las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier”. Por ello, el narrador explícito empieza su relato con una “breve rectificación”, inevitable y justiciera, pues el que nos relata el “hecho” es su amigo. Comienza con la cita de la obra *visible* agrupándola en 19 incisos que van de la *a* a la *s*: sonetos simbolistas, estudios sobre aspectos filosóficos y sobre temas dispersos.

Esta obra consiste en lo que el narrador explícito llama la “obra *visible*”, como ya dijimos. Pero nos informa que la más importante, la que acapara luego su atención, es la obra “subterránea, la interminablemente heroica, la impar”. “Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (1974: 446). Como esta afirmación es una aseveración, al menos escandalosa, si no un dislate tremebundo –si es tomada literalmente y no como quiere el discurso, cuya intencionalidad simbólica se explicita al final del mismo– la aparente tarea del narrador será “justificar ese ‘dislate’” (*ibidem*: 446) ofreciéndonos los elementos, motivaciones y sentidos precisos de la gran tarea de Pierre Menard.

Menard no quiere escribir “otro” Quijote, uno contemporáneo, “sino *el* Quijote”. Para esto rechaza la fútil e irrisoria labor de “copiar” el original, pues su admirable ambición es producir unas páginas que coincidan –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes. A la primera tentación que cedió es a la que ceden los que quieren explicarse, quieren comprender un discurso de “otro”: meterse en la piel y en los zapatos de su autor, vivir su mundo. “Pero lo descartó por fácil” nos dice con un cierto humor irónico el sutil narrador; aunque luego aclara que “de todos los medios imposibles, éste era el menos interesante”. Menard quiere seguir siendo Menard y llegar al Quijote “a través de las experiencias de Pierre Menard” (*ibidem*: 447), un poeta simbolista, “devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry...” (*idem*). Es decir, un hombre hijo de su tiempo y, en cuanto escritor, de su tradición literaria.

Para seguir adelante, proponemos realizar un salto: ir hasta el párrafo final que, con la soltura de la pericia y el afán de dejar las cosas en claro, expresa sin ambigüedad posible:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (*Ibidem*: 450.)<sup>2</sup>

Menard es el *símbolo* de una empresa milenaria, tan milenaria como la literatura: la de la lectura que se realiza desde un espacio histórico y sociocultural distintos entre el emisor y el receptor. Ahora bien, si la escritura implica, por fuerza, un desfase, un *distanciamiento*, en un término valioso a Paul Ricoeur, entre el marco de enunciación y el discurso realizado, que nos llevará a concebir elementos altamente significativos que se instauran *en* y *por* este *distanciamiento*, la situación es de una distancia inevitable entre emisor del discurso y el receptor del mismo, sobre todo con respecto al texto. El espacio (de tiempo y espacio) que separa a una obra estética desde el momento de su “escritura” hasta el de su recepción o *realización propiamente estética*, puede ir de uno que media simplemente entre estas dos instancias hermenéuticas: es decir, el “autor” y el “receptor” –que tienen en común el horizonte sociocultural–, hasta la otra, la más problemática, y es la que presenta un “abismo” entre las dos instancias: la

---

<sup>2</sup> El siempre inquieto Umberto Eco afirma haber aceptado el desafío de Borges y que intentó leer *La imitación de Cristo*, un libro de una mística piadosa fundamentalmente cristiana, como si lo hubiera escrito Ferdinand Céline, autor cuya filiación anárquica de extrema derecha se permea en su cosmovisión transmitida en algunas de sus obras de manera bastante explícita, y que fuera de la posible atribución de pocos enunciados a éste último autor, la lectura no se pudo sostener, pues se traicionaba brutalmente la *intentio operis* del texto de Kempis.

de la “escritura” y la de la “lectura”. Situación que enfrenta el osado –y todo lector tiene este ímpetu primario de aventurero– Pierre Menard. Su gran desafío es salvar el mismo horizonte sociocultural entre el Quijote producido por Cervantes y el que él pretende realizar: “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito” (*ibidem*: 448), nos declara el escritor/lector “simbolista”.

Queremos detenernos aquí, por unos instantes. Si tomamos la escritura como la realización de una *praxis* que se muestra como tal sólo en la lectura, podemos decir que el *destino* del discurso escrito es su actualización por la lectura desde un *aquí* y un *ahora*, es decir, dentro de un marco y horizonte socioculturales. Como Menard, sólo podemos leer/escribir desde nuestras lecturas anteriores: leeremos el Quijote con la mirada cargada de perspectivas estéticas que nos confirieron los realistas, Kafka, los objetivistas norteamericanos y franceses, Beckett, la narración literaria latinoamericana del siglo XX y, sobre todo, el propio Borges. Y lo haremos desde nuestro horizonte sociocultural. Nuestra comprensión de un texto nos involucra, en el sentido más profundo y amplio del término, pues exige nuestra competencia de lectores formada *por* y *a través* de la tradición y circunstancia literarias en la que estamos inmersos. Y, además, como una atmósfera invisible, pero sin la cual nos sería imposible subsistir en cuanto lectores, respirar el aire del mundo estético: estamos formados por un horizonte sociocultural *desde* el cual y *en* el cual nos establecemos, *fui*mos establecidos desde nuestro nacimiento..., quizás incluso un poco antes. ¿Cómo “resuelve” el intrépido lector esta situación ineludible? Primero, y esto es de sustancial importancia, al darse cuenta de ello:

...Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal y psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto “original” y a razonar de un mo-

do irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote. (*Ibidem*: 448.)

Y a esto debemos agregar la dificultad misma de la tarea: “Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea” (*ibidem*: 448) [la escrita por Cervantes]. El lector tiene el constreñimiento de “reconstruir literalmente” una obra que, paradójicamente, *ya* está dada –la tiene “al frente”, se puede decir–, pero que sin su colaboración, sin su complicidad semiótica, no se establecería nunca como tal: no dejaría de ser un objeto, reducido a una presencia material, el libro en el anaquel de la biblioteca, sobre mi escritorio, como un pisapapeles, quizás menos decorativo incluso. Estamos, en realidad, frente a una *aporía*, que tanto apreciaba y que tanto inquietaba al autor-persona Jorge Luis Borges: mi deber, en cuanto lector, es ceñirme estrechamente al discurso ya dado –impreso–; pero sólo puedo hacerlo en cuanto lo sitúe en mi perspectiva de lectura (mi horizonte y mi marco), es decir, en cuanto lo *traicione* respecto de ciertos valores discursivos “originales”. Esto quiere decir, en cierta medida, mantenerme en las dos leyes polares, aunque, en el fondo, “razonar de un modo irrefutable” las variantes de elementos que produce mi lectura, en primer lugar introduce un componente que establece en mi acto una “desviación” en relación con la *praxis* misma de la lectura estética. Esto en primer lugar. Y en segundo, ¿desde dónde “razono” esa aniquilación? Y ¿para qué lo hago? Ya no desde la *lectura misma* o, mejor, desde el marco (en caso de un discurso contemporáneo) o el horizonte (en caso de un discurso del pasado, más o menos remoto, como es el Quijote). Emprendo esta tarea hermenéutica para *integrarla* al discurso: ella es parte del “efecto estético” que el discurso, “alejado” de mi circunstan-

cia, me impulsa a efectuar para configurar mi mundo, para hacer ese discurso “inevitable”, según la palabra clave de Menard.

Y Menard, el lector –todo lector de un discurso estético–, realiza su tarea, actualiza el *hecho estético*, desatendiendo muchos reclamos del propio discurso que en su tiempo fueron los lazos que lo unían a su circunstancia, que le hicieron surgir. Uno de los más fatales y urgentes dada la “naturaleza” del discurso es el rompimiento con la intención psicológica del hombre, la persona que escribió el discurso: en lugar de ello está la atribución que se hace al *mundo*, al horizonte sociocultural, que permite proyectar ciertos valores semánticos en el texto, uno de los casos incluso del autor-persona, aunque como lector efectivo que ejecuta el destino del discurso estético, está la apropiación que se hace del texto desde el mundo, desde el horizonte del lector, que es también un producto de otros textos, que hará de nuestra lectura una especie de palimpsesto, “en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables–” de las lecturas previas. De ahí que de los dos ejemplos –francamente diferentes en los sentidos que se pudiera dar a ellos: el de Cervantes y el de Menard; el primero, el del “curioso discurso que hizo don Quixote [*sic*] de las armas y letras” (*ibidem*: 449); y, el segundo, el ejemplo sacado del capítulo noveno de la primera parte, sobre la verdad–, el que justifica las cavilaciones originales de Menard es el hecho por el prototipo del lector absoluto. Lector absoluto, pero imposible si espera dar el valor que pretende a la virtualidad que emana de toda obra, que *se vivifica, es verdad, en la lectura, pero que también **vivifica** la acción misma de la lectura*: la *praxis* se realiza en una fusión instauradora del mundo posible que propone el discurso literario cuando el autor implícito (o modelo, para Eco) converge con el lector implícito en el espacio del sistema estético. En este caso, se efectúa algo así como una “fusión” de horizontes, en palabras de Gadamer, aunque en definitiva, será siempre desde mi *aquí* y mi

*ahora* que proyectaré, gracias a mi *praxis* estética; el mundo donde el horizonte del discurso original se halla presente, en cierto modo. La tarea de Pierre Menard dará como fruto “otra cosa” que lo que proyecta el discurso original,<sup>3</sup> al cual, de algún modo, ha condenado al exilio cultural definitivo.

En 1980, salen a la luz siete conferencias ofrecidas por Jorge Luis Borges en 1977, bajo el título *Siete noches*, libro publicado por el FCE de México. La quinta, “La poesía”, empieza con el siguiente párrafo, que no puede ser ignorado por nosotros, pues nos ayudará a redondear un poco la postura del lector absoluto, como la nuestra:

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que [Dios] es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que *son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser leído*. (1980: 101. Las cursivas nos pertenecen.)

En primer lugar, en relación con la Biblia, la afirmación de infinitas lecturas parece plausible con ciertos matices: después de todo la Biblia es la suma de varios libros, tradiciones y siglos de elabo-

---

<sup>3</sup> ¿Hasta qué punto podemos vislumbrar lo que un texto del pasado proyecta? La filología –en su tarea de reconstruir el mundo, y no sólo el texto, cuyo horizonte ya no es el nuestro– parece tener mucho que decir, al respecto; aunque siempre está latente el problema de fondo: ¿la reconstrucción filológica *desde* dónde parte? ¿A quién y con qué lenguaje se dirige? ¿Qué valores presupone?

ración que si bien el impulso “inspirador” se atribuye a Dios (una suerte de Primer Motor-Autor), éste habla de “diferentes formas”, de acuerdo con los horizontes y marcos de los “autores segundos” y, como casi en todo, permite que la voluntad del hombre (del o de los que escribieron los libros inspirados) se “filtre” y acepta la presencia de “otros” discursos además del “directamente” inspirado (mitos de culturas vecinas, pasajes incrustados, etcétera). De ahí la utilidad de la exégesis y la lingüística para “decantar” los elementos genuinos de los espurios; aunque la infinitud y absoluta variación de la interpretación (tantas interpretaciones como lectores) llevaría a hablar de infinitas Biblias, y por tanto, a la absoluta imposibilidad de entendimiento entre los lectores. Sin embargo, Borges va más allá, pues afirma la infinitud de sentidos en “cualquier libro digno de ser releído”: no sólo el simbólico (religioso, estético). ¿Ésta no es una hipérbole escandalosa? ¿Un libro de historia –digno de ser releído por un historiador o por un investigador que tenga necesidad de recabar información– entra en esta categoría? ¿Un libro filosófico? ¿Uno científico? ¿El mismo discurso narrativo-literario, cuya polisemia es una de sus características conformadoras, es tan infinito en sus pretensiones de sentido? Afirmar la infinitud de sentido de un discurso, de manera tan rotunda, así como la univocidad del mismo –salvo que se trate de un discurso práctico cotidiano, con una referencia precisa y un marco de enunciación muy presente–, no deja de ser un acto de audacia que no se sostiene más allá de ser un desafío al lector para despertar su inquietud o curiosidad. De hecho, el mismo Borges en los comentarios que ofrece en esta conferencia sobre dos sonetos, uno de Quevedo y otro de Enrique Banch, esboza una interpretación con el ánimo, creemos, de que su auditorio lo comprenda y, en cierto modo, esté de acuerdo con él o, si diverge en su interpretación, estén a la vista los dos sonetos para dilucidar el problema de su entendimiento, común a varios intérpretes.

### *El lector impotente*

“La busca de Averroes” plantea una situación quizás más dramática que la anterior: ¿Qué ocurre con mi apropiación intelectual, como lector, de un texto cuyo horizonte –y, por tanto, marco de recepción sea absolutamente diferente al mío? ¿Se hallan tan distanciadas la emisión y la recepción de manera que no haya siquiera la posibilidad de una “traducción” que mantenga, en cierto modo, todavía una cierta correspondencia con el texto original? Si repensamos la situación hermenéutica anterior –la planteada por el sagaz Pierre Menard– en la que si bien el receptor “tergiversa”, al acomodar a su mundo, el texto original, y le atribuye ciertos valores semánticos, conceptuales y estéticos, esta “manipulación” manifiesta, aunque parezca paradójico, una posibilidad de “presencia” del texto original en su nuevo horizonte, que hace posible a la realización pragmática (de recepción) restablecer su marco: después de todo, la labor de Pierre Menard da por resultado *El Quijote*, una novela paródica de los de caballerías,<sup>4</sup> en la cual los personajes mantienen una red de relaciones entre sí, con el espacio y el tiempo del relato. Se puede hablar de “temas” que no pierden su vigencia, aunque su actualización sea diferente y pertenezca a valores distintos y haya elementos que cobren un relieve particular que no tenían en el texto original, y viceversa. Sabemos que esta práctica es una lectura, interpretación que tiene el riesgo de caer, si no cae efectivamente, en una *interpretación aberrante*.

---

<sup>4</sup> Quizás un tanto particular, pues el género, como tal, ya no es paródico, al menos en primera instancia; por ello, se emparenta, en nuestra lectura, antes que con los libros de caballerías de la Baja Edad Media, con obras como *Galaor* de Hugo Hiriart y el más reciente *El caballero de la armadura oxidada* de Robert Fisher.

Averroes, el sereno Averroes, decimos, se halla, en el cuento, en una apacible tarde, en las cercanías de la “querida ciudad de Córdoba, no menos clara que Bagdad...”, inmerso en la redacción del undécimo capítulo de la obra *Tahaful-ul-falasifa* (Destrucción de la Destrucción); “su pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban, irrefutables...” Pero recuerda, con cierto turbamiento, que “la víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*. Nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir [...] Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*; imposible eludirlas” (1974: 583). El relato discurre luego por las acciones que no se centran más en esta preocupación, pues el sabio hombre había dejado la pluma y se había dicho “(sin demasiada fe) que suelen estar muy cerca las cosas que buscamos”. Llegan algunos amigos y se entablan breves disquisiciones, propias del mundo árabe. Averroes guarda un respetuoso, casi desdenoso silencio, pues sabe que sus preocupaciones en torno a la filosofía griega y, en particular, a la *Poética* de Aristóteles, no pueden ofrecerle ningún contacto con esas afirmaciones de su credo íntimo.

Al quedar nuevamente solo, el sabio siente que la conversación, en sus nebulosos senderos y laberintos subterráneos, le trae una revelación sobre esas dos palabras, oscuras e inquietantes del estagirita, *tragedia* y *comedia*: “Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas dos líneas al manuscrito: *Aristú* (Aristóteles) *denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.* (Ibidem: 587.)

Averroes puede suspirar aliviado, aunque, después de todo, ha cometido una “aberración” interpretativa que, en el ámbito de su mundo, en su horizonte, constituye una virtud: reducir a sus va-

lores, a los que a él le fueron concedidos, los extraños y amenazantes de otra cultura. Averroes parece haber solucionado su problema; pero, para el lector, ha demostrado su incapacidad de aproximarse siquiera al mismo. El perspicaz narrador, como es usual en algunos cuentos de Jorge Luis Borges, no deja de ceder a la tentación de mostrar sus cartas, algunas de ellas un tanto tramposas, es cierto, como es el caso del cuento que comentamos, pues al final exhibe una tematización oculta:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y sus rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*... (*Ibidem*: 587-588.)

He ahí la otra situación hermenéutica, ilustrada, irónicamente, por la impotencia del mismo narrador, de poder imaginar, según declara, la situación misma: siente como si en lugar de crear un toro hubiera creado un búfalo; pues su intento parte y se funda en los elementos de su horizonte: de ahí el símbolo de la desaparición final del Averroes fatigado frente al espejo de metal, su desvanecimiento personal y la de toda su circunstancia. El abismo que separa a Averroes del narrador occidental es tan inmenso que todo intento de reproducir su misma derrota (que para Averroes fue una especie de triunfo, pues logró resolver, dentro de los parámetros del Islam, un grave problema fuera de ese horizonte, que dentro de sus marcos ni siquiera podía imaginarse), está condenado al fracaso: una situación discursiva, el valor de términos de una serie cultural, de un género de esta serie, de una realización de la misma en un discurso pendiente de un marco

que escapa por completo a nuestro ámbito (horizonte) sociocultural, serán impenetrables para nosotros. En este caso la “traducción” se hace imposible y lo que queda es la “solución” de la reducción total a algunos elementos que nos brinda nuestra cultura, que, como en el caso del relato, es nada menos que una negación contundente de la identidad del valor distintivo: una traición radical y fundamental al discurso original.

### *El lector pertinente*

Ante la exaltación de Pierre Menard de imponer su designio hermenéutico a propósito del Quijote en una apropiación, casi sin límites, salvo el de tomar el texto para interpretarlo con absoluta libertad –atribuir a Céline o Joyce la *Imitación de Cristo*–, está la impotencia de la impenetrabilidad de un discurso extraño que obliga a Averroes a la reducción de dos géneros dramáticos a fragmentos “similares” que el libro de los libros (símbolo del centro de una cultura homogénea en absoluto) contiene: panegíricos y anatemas. Ambas actitudes manifiestan un límite y una solución forzada: la primera, ser una interpretación literalmente absoluta; la segunda, la impotencia de nuestro horizonte que nos impide la apropiación cultural de los elementos de otros horizontes que no tengan algún vínculo con el nuestro, que ofrezca las bases pertinentes para una *fusión de horizontes*, siempre que esto sea posible, como lo propone Gadamer. Las soluciones, en ambos casos, son extremas y, por lo tanto, llevan al mismo resultado (la “traición” a la articulación del sentido que nos ofrece el discurso), si bien en el segundo es mayor el dramatismo destructivo del texto original, su aniquilación en realidad, pues, en definitiva, es disuelto en un discurso extraño. La solución debemos buscarla en una hermenéutica y una teoría de la recepción estética, que nació en el seno de la primera; la hermenéutica se fue diseñando poco a

poco a partir de San Agustín en el mundo antiguo, Schleiermacher en el moderno; Gadamer, Iser, Jauss, Ricoeur, Vattimo y Umberto Eco en el siglo XX, en los albores fundantes de una nueva era de la teoría estética.

Asentado esto, proponemos un *lector implícito* en el discurso como una *estrategia de recepción* que el texto mismo propone. Este lector realiza una *lectura pertinente*, sin romper la tensión que la imaginación literaria de Borges acaba de proponernos. Por ello, también se puede llamar *lector competente*, en oposición a aquéllos. La lectura, en suma, como una *conjetura* en precario equilibrio, pero siempre dispuesta a fundarse gracias al desafío constante del texto estético. Lectura que –sólo ella– da vida al discurso literario estético, y que se mantiene *en y por* esta actividad y, al hacerlo, sostiene nuestro mundo como algo sólo establecido por la firme *praxis* humana, *praxis* que marca sus límites, y su grandeza insuperable. Lectura que para nosotros se mantiene *en y por* la constante *tensión* de las dos situaciones hermenéuticas posibles, planteadas, como vimos, en los dos cuentos –siempre admirables, siempre sorprendentes– del *hacedor* e *inmortal* Jorge Luis Borges.

## La situación hermenéutica

### *El hombre y la interpretación: los dos sentidos*

Desde su reactualización moderna –los trabajos fundadores de Schleiermacher,<sup>5</sup> teólogo protestante cuyo libro sobre la hermenéutica (1838) fue decisivo para el planteamiento y desarrollo de ésta– el problema de la hermenéutica se centra en el hecho de la

---

<sup>5</sup> Se puede afirmar que si bien la palabra hermenéutica tiene origen griego y es utilizada por el propio Aristóteles como título de uno de sus tratados, la hermenéutica como *interpretación* de textos tiene origen en el ámbito cristiano. Por ello, creemos muy pertinente y profunda la siguiente puntualización de uno de los

tarea de un lector con relación a un texto procedente del pasado que no se halla accesible al lector como un simple “objeto” de su tiempo, sino que tiene que ser “recuperado” precisamente por la hermenéutica. En la versión moderna de esta hermenéutica se trata de una “reconstrucción”, en cierto modo, psicológica: llegar a comprender y explicarse un texto más que su propio autor. Sin embargo, gracias a las contribuciones decisivas de Heidegger, Gadamer, Ricoeur y Vattimo, la actual hermenéutica rebasa la intención teológica de Schleiermacher e histórica de Dilthey, para convertirse, por su propia dinámica, en un problema ontológico. “La necesidad ya no se halla restringida a proveer reglas para una interpretación correcta, sino emerge una ineludible necesidad de explicar las condiciones de la misma posibilidad de entender.” (Couzens, 1982: 2.)

Así, Heidegger establece, de manera insoslayable, que la hermenéutica volcada a la interpretación de los textos se funda en una situación ontológica primordial del ser humano: la filosofía ya es ella misma una hermenéutica, pues descansa en una comprensión previa de lo que se pregunta: es una interpretación de esta comprensión primordial. La raíz o condición ontológica de la hermenéutica revela el círculo sobre el que descansa toda com-

---

teólogos que más se preocupan por el problema: “Ya desde el origen del cristianismo, el problema de la hermenéutica teológica está esencialmente ligado a la Biblia misma. El cristianismo, por una parte, se entiende así como una interpretación de una literatura precedente, a saber, la literatura del antiguo testamento. Por su esencia, el cristianismo es una *hermeneia* o interpretación del antiguo testamento, llevada a cabo desde la “situación hermenéutica” del acontecer de Jesús, considerado a la luz de la resurrección. Por otra parte, en cambio, el cristianismo no es sólo la interpretación cristiana de la literatura veterotestamentaria; esta interpretación fue ella misma consignada por escrito en la literatura del nuevo testamento, y la literatura neotestamentaria, a su vez, requiere igualmente una interpretación. La actual interpretación de la Biblia es, por tanto, interpretación de una interpretación” (Schillebeeckx, 1973: 25).

prensión, no sólo la del texto: la pre-comprensión de lo que se pregunta. Si el *da-sein*, el estar-ahí, no tuviera esta experiencia óptica primaria no se preguntaría nada. Heidegger está consciente -y lo manifiesta- de que aquí se nos presenta un círculo fundamental: precisamente, el *círculo hermenéutico*. Para él esta circularidad no sólo sostiene sino revela nuestra condición ontológica, de entes-hermeneutas, por decirlo así: el *da-sein* es un intérprete por excelencia, su *ser* es ser intérprete. Por ello, lo decisivo en la tarea filosófica no es salir del círculo –como lo sería para las ciencias lógicas y “naturales”– sino, entrar apropiadamente en él para sacar todas las consecuencias ontológicas no sólo de nuestra condición humana, sino de nuestra tarea interpretativa, calibrar la dimensión estricta que corresponda a lo que esperamos de ella. Esto sobre todo respecto a lo que nos inquieta en el presente trabajo: el discurso estético-literario. Para nosotros, no sólo respecto a lo que pide como tarea para su comprensión sino –con lo que no vamos más allá de Heidegger sino de su “discípulo” Gadamer– en cuanto exige por su constitución semiótica misma (en discurso simbólico y no sígnico-referencial, como veremos más adelante): *la interpretación es parte integrante e ineludible del proceso de la praxis* estética, en razón, como trataremos de exponer a lo largo de este capítulo, no exclusivamente de nuestra condición óptica, sino de la *constitución semiótica* del discurso narrativo-literario mismo. Éste, si bien, en algo participa de lo que Gadamer ve en la comprensión como una consecuencia lingüística de ciertos mensajes, tiene sus elementos propios que hacen surgir o instauran, en esta constitución lingüística, una diferente, la *simbólica*. Este aspecto fue puesto de relieve por Paul Ricoeur para los discursos míticos y religiosos, sobre todo, y extendido a los discursos estéticos en general.

Pero volvamos a examinar las raíces modernas de la hermenéutica contemporánea, preocupada, como dijimos, por la com-

preensión de un texto sobre todo no actual, es decir, escrito en el pasado. Por ello, y además siempre teniendo en cuenta el fundamento ontológico de que somos “seres-en-el-tiempo”, Heidegger lleva el problema a su cimiento mismo: nuestra “esencia” desarrollada, producida (si nos es permitido utilizar este término con demasiada carga positivista) en el tiempo. Por ello, Couzens empieza su exposición de la hermenéutica de Gadamer con esta puntualización acertada:

La filosofía hermenéutica toma seriamente la cuestión de establecer las condiciones para la posibilidad de adquirir un conocimiento histórico de la cultura del pasado. La re-formulación de Heidegger de la noción de esencia abre el paso al pensamiento del ser humano como seres que *son esencialmente históricos en lugar de definirlos como una esencia que no cambia*. El ser del hombre, el cual no se halla fijado para siempre por un *eidos* eterno, es una función de la manera como se ve a sí mismo en el tiempo y en una situación histórica particular. La primacía ontológica así dada a la del ser humano histórico en la hermenéutica filosófica de Heidegger y Gadamer determina el abordaje de la cuestión con respecto a la naturaleza del conocimiento histórico. (*Ibidem*: 41.)

La consideración de nuestra radical historicidad –*ser-en-el-tiempo*– no debe llevar a interpretar la posición de esta hermenéutica ontológica como estrechamente relativista o, lo que es diferente, como un holismo determinista: una forma de evolucionismo que, en el fondo, supone la existencia de una entidad que dirige o a la cual se dirigen los individuos históricos, como hacia una “síntesis creadora”. Sabemos que desde sus primeras investigaciones filosóficas, Heidegger se halla preocupado por una ontología fundamental centrada en el *da-sein* (el *estar-ahí*), el existente no inmerso en una corriente vitalista o historicista que lleve forzosamente a los individuos a un progreso abrazado por una totalidad. Tanto en Heidegger, como en Gadamer, la cuestión real consiste en describir las condiciones de la comprensión del interés

prete que se halla inmerso en una situación *desde* la cual interpreta; y lo que es más: el *da-sein* es un ser que *comprende* y, por tanto, interpreta: por su situación óptica es forzosamente un *hermeneuta*.

El tomar como un factor ontológico decisivo el estar en una situación (*ser-en-el-mundo*) enfrenta a esta hermenéutica al objetivismo, a la dominación del objeto sobre el sujeto: la postulación de un solo y único sentido presente en el objeto, independiente del punto de vista del cual es abordado, y que serviría de criterio para valorar la interpretación (guiada por este sentido). Si este objeto único y el punto de vista adecuado, y también único, de pronto se fragmentan en sus múltiples aspectos, presencias, en el tiempo y en el espacio, se hace urgente la necesidad de un método que garantice, de algún modo, la validez de la interpretación. Una de las garantías fundamentales será su relación con la verdad. He ahí la tarea de Gadamer en *Verdad y Método*.

### *Comprender y conocer*

Creemos que una distinción fundamental de la hermenéutica ontológica debe ser expuesta antes de seguir adelante: la existente entre *conocer* y *comprender*. Para ello volvamos a aprovechar la clara exposición de Couzens:

Hay una clara diferencia entre las preguntas: *¿Conoce el poema?* y *¿Comprende el poema?* Es posible conocer el poema en el sentido de ser capaz de recitarlo o aun de ofrecer una cantidad de datos acerca del mismo. Pero no es equivalente a comprenderlo. *El conocimiento generalmente se reduce a aseveraciones factuales, mientras que comprender implica algo "más". Aunque este "más" parezca vago en comparación con las aseveraciones explícitas, sin embargo corresponde a aspectos reales de una experiencia.* (*Ibidem*: 48. Las cursivas de los dos últimos enunciados nos pertenecen.)

La *comprensión* obliga a un grado mayor de compromiso, pues es el fruto de un *encuentro* de dos dinámicas que desembocan en la *semiosis* estética que conduce a la instauración del discurso estético-literario. La obra estética, o, mejor, el discurso estético constriñe a esta actitud comprometida de la interpretación del receptor. En el lenguaje común hispanoamericano, dentro de las relaciones cotidianas, solemos hacer una distinción entre “*conozco* a tal persona” y “*comprendo* a tal persona”: la segunda expresión compromete de algún modo a una empatía con la persona referida.

Creemos necesario ordenar un poco nuestras concepciones respecto de la hermenéutica, para seguir adelante: los postulados de Heidegger sobre una hermenéutica fundamental (ontológica), gracias al influjo de la lectura que hace de Nietzsche, tienen una influencia decisiva en dos filósofos posteriores; en su “discípulo” Gadamer y en el radicalismo nihilista del filósofo más importante de la situación postmoderna, Gianni Vattimo. Éste último parte de la brecha abierta por los dos filósofos contemporáneos, y del impulso heideggeriano de “releer” a Nietzsche como una especie de “profeta-filósofo” de nuestro tiempo. Esta situación cambia el panorama de la hermenéutica, cuyas preocupaciones estaban centradas en la interpretación de los textos, primero eminentemente teológicos y, luego, míticos cuando, gracias a la influencia de la antropología funcionalista se pierde el prejuicio sobre su estatuto discursivo de ser una expresión meramente “primitiva”, y se presenta una nueva actitud en los trabajos de Eliade y los iniciales de Ricoeur, sin olvidarnos de Gusdorf. Todo ello se volcará en una nueva hermenéutica, la *textual simbólica*, que nos conduce a prestar atención a nuevos tipos de texto que los míticos: los literarios. Esto pudiera dar la idea de que en nuestros días conviven dos hermenéuticas: la original, en cierto modo *-textual-*, y la que surge con el giro heideggeriano, que funda el nacimiento de

una *hermenéutica ontológica*. Además se puede pensar que no existe ninguna conexión entre ambas, incluso que son antagónicas. Sin embargo, nosotros no creemos que esta focalización en el fundamento deje a un lado la hermenéutica textual (de la cual forma parte la hermenéutica simbólico-literaria), sino que viene a hacer emerger o explicitar, temáticamente, el orden de una situación compleja: la hermenéutica ontológica es el fundamento de la hermenéutica textual; y ésta última, como ocurre a menudo, no hace otra cosa –gracias a las manifestaciones privilegiadas que llaman su atención– que *explicitar*, poner de manifiesto, la actividad de *interpretar*, propia del hombre, aunque atienda, en el fondo, a ciertos discursos y no a la situación ontológica de manera central y exclusiva. Sin embargo, parece que bajo el lexema “interpretar” se cobijaran tres acepciones distintas, *tres semillas*: 1) el hombre *interpreta* el ser al comprenderlo (pre-comprenderlo) y preguntarse sobre él, 2) en nuestra experiencia cotidiana interpretamos el *sentido* de un gesto, 3) y, también, el hombre *interpreta un discurso*, tal como el mítico o el estético-literario, entre otros. En este último caso, *interpretar* sería *indagar sobre un sentido posible de un símbolo articulado de una manera tal que sin esta tarea el discurso estético no diría nada, no enriquecería nuestro mundo*; aunque este tercer sentido de hermenéutica *supone* una *praxis* previa de inscripción del sentido simbólico en una manifestación característica.

### *Fundamentación ontológica de la interpretación*

En el prólogo a la segunda edición de su fundamental obra *Verdad y Método*, Gadamer se apresura a aclarar la raíz heideggeriana de su concepción de la hermenéutica:

La analítica temporal del ser-ahí humano en Heidegger ha mostrado, en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es

uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino *el modo de ser propio del ser-ahí*. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de “hermenéutica“. Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar-ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo. *El que el movimiento de la comprensión sea abarcante y universal no es una arbitrariedad ni inflación constructiva de un aspecto unilateral, sino que está en la naturaleza misma de las cosas.* (1977: 12. Las cursivas nos pertenecen.)

En esta particular concepción de la comprensión como “abarcante y universal”, Gadamer inicia su elucubración ontológica por el examen de la estética pues para él “la experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto del artista como de su receptor” (*ibidem*: 13). Cómo emprende esta tarea y a qué resultados llega, lo veremos en el siguiente capítulo. Ahora nuestro interés debe dirigirse a su concepción propiamente hermenéutica, pues Gadamer da mayor nitidez al giro hermenéutico de la filosofía, al comprender la postura radical de Heidegger al respecto.

El discurso estético en general, y el narrativo-literario en particular –preocupación central del presente trabajo–, no descansan sobre la *función referencial* del signo, sino en el *valor simbólico* que el propio discurso instaura. Esto supone una serie de relaciones semióticas que trataremos de aclarar más adelante, que son la plataforma del ejercicio interpretativo o hermenéutico a que obliga el discurso estético. En el capítulo anterior vimos la puerta de entrada, para nosotros, del ejercicio interpretativo: el análisis del texto que ofrece los elementos para la *praxis* interpretativa, que nos llevará a una comprensión más cabal y profunda del discurso, la segunda comprensión de nuestro modelo hermenéutico. Sin interpretación no hay “el regreso” a esa segunda comprensión postulada en el anterior capítulo; y, por lo tanto, la intuición de todos los valores simbólicos –o de la mayor parte de

ellos— queda como simple virtualidad, sin su realización última en tanto discurso estético, es decir, en cuanto comunicación de valores en una sociedad viva.

Sin embargo, como ya lo dijimos varias veces, la situación hermenéutica no es propia sólo de la lectura estética, sino que caracteriza a una situación más fundamental de nuestro ser. A partir de Heidegger sabemos que éste es uno de los caracteres ontológicos de nuestro ser-en-el-mundo. Ya más cercano a nosotros en el tiempo, Hans-Georg Gadamer parte precisamente de los grandes y fundamentales aportes de la ontología heideggeriana para ofrecernos una versión profunda y renovada de la hermenéutica. Y en esta línea de elucubración filosófica, Gadamer representa un verdadero hito.

Esta comprensión, sin embargo, descansa en un carácter fundamental de nuestro ser que, según nuestra concepción, expuesta con mayor precisión en *Literatura y realidad*, involucra nuestro ser social “por naturaleza”, y sólo así es una garantía de la inteligibilidad, es decir, la presencia previa y omnienvolvente del ser,<sup>6</sup> la comprensión (o, mejor, pre-comprensión) que sea garante de una ontología correspondiente, *emerge en el mundo* que el hombre se da en su *praxis social*. Si bien, la comprensión no es un comportamiento subjetivo respecto de un “objeto” dado (y en esto estamos de acuerdo con Gadamer), no por ello pertenece a la

---

<sup>6</sup> Es decir, para nosotros, sin tener en cuenta esta nuestra *condición social humana* no se puede fundar una ontología e, incluso, una interpretación particular que no compartimos como la metafísica del ser con sus atributos bien definidos: unidad, universalidad, racionalidad; garante de los entes particulares, no sólo en cuanto les ofrece su fundamento de ser, sino en cuanto se constituye en los elementos ontológicos que les une y hace que emerjan en la manifestación del mundo: el caballo *es*, la casa *es*, el niño *es*... Esta metafísica no está desligada de la mentalidad griega y racionalista occidental, por tanto de culturas establecidas en el espacio y tiempo de nuestra historia humana.

“historia efectual, esto es, al ser de lo que comprende” independiente del hombre, sino a su *condición de ser social en el mundo*: el hombre comprende porque previamente, en su hacerse hombre, se ha dado un mundo comprensible; sin éste abrirse un campo, un universo de inteligibilidad, el hombre no *es* hombre, y no podría subsistir ni un instante. Si comprendemos el sentido del mundo, si encontramos *el sentido* del mundo es porque el hombre en su *praxis* social –para tener un espacio y un tiempo, sin los cuales no sería posible en cuanto hombre– lo ha puesto antes,<sup>7</sup> al darse una *habitación*, un espacio de sentido, un dominio donde establecerse, en el cual vivir y actuar, y porque ciertas actividades nuestras –entre ellas, las artísticas– nos permiten hacer avanzar, explorar más aun los linderos de este mundo, abrir otras dimensiones de significación y comprensión que las de la lengua cotidiana y del mundo del sentido común. Por ello, estaríamos de acuerdo en que el hombre es un *hermeneuta* por “naturaleza”, pues el sentido del mundo sociocultural que interpreta está instaurado por la *praxis* sociocultural del hombre que hace el mundo y al hacerlo *se hace*. Pero su constitución óptica y ontológica es mucho más rica de lo que suponía su fundación inicial, su emergencia. Además, este mundo se halla abierto a otras realizaciones. No es algo acabado, sino que goza de una potencialidad de sentidos y significaciones inconmensurables e impredecibles, como es el *destino* del hombre fuera de su radical finitud.

---

<sup>7</sup> Aquí parece ocultarse una paradoja: el hombre encuentra lo que antes *ya* instauró; o un círculo vicioso: el hombre comprende el mundo porque “el mundo” es algo hecho por el hombre. No creemos que haya un medio de eludir esta situación nada lógica, si no es la de admitirla y explorar lo que encierra como materia para el pensar: el “objeto” de la comprensión del hombre es su propio ser, su *praxis*; y en esta exploración emerge el discurso ontológico como un “producto” del pensar en un tiempo y espacio de su historia, de su destino.

Ahora bien, la comprensión de la obra artística es más compleja, según lo que propusimos en el capítulo anterior, al ser de otra índole que la de la lengua cotidiana y la del mundo común, por la dinámica que imprime al discurso, y por los factores que participan en la *praxis* estética. Ahora estamos atendiendo a uno de ellos: el receptor, uno de los factores imprescindibles para su instauración en cuanto *obra* artística del discurso estético. En la *praxis* estética, por la comprensión –que permite la intuición del ser de la obra– *el hombre establece el momento mismo de la emergencia del ser de la obra*. La comprensión primera y segunda del discurso estético es posible, halla su fundamento en el “hecho” de que el hombre comprende, se otorga la tarea de comprender el mundo y su fundamento. La obra estética es un factor importante en la tarea de dar sentido al mundo. Por lo tanto, el *ser* que se ofrece en ella, que se manifiesta en el discurso, en la interpretación del mismo, realizada en la tarea grave de leer un texto, misión que el receptor lleva a cabo, pone en su término efectivo la *praxis* estética.

Gadamer precisa, de la siguiente manera, su anterior afirmación que –salvo el término para nosotros un tanto sospechoso de “reproducción”– compartimos íntegramente:

Por eso no puedo darme por convencido cuando se me objeta que la reproducción de una obra de arte musical es interpretación en un sentido distinto del de la realización de la comprensión, por ejemplo, en la lectura de un poema o en la contemplación de un cuadro, pues toda reproducción es en principio interpretación, y como tal quiere ser correcta. En este sentido es también “comprensión”. (*Ibidem*: 14.)

Sin embargo, conviene, antes de seguir adelante, detenerse en el sentido ontológico de una hermenéutica, ofrecido por este filósofo:

La conciencia hermenéutica sólo puede darse bajo determinadas condiciones históricas. La tradición, a cuya esencia pertenece naturalmente el seguir transmitiendo lo transmitido, tiene que haberse vuel-

to cuestionable para que tome forma una conciencia expresa de la tarea hermenéutica que supone apropiarse la tradición. Por ejemplo, en San Agustín es posible apreciar una conciencia de este género frente al Antiguo Testamento, y en la Reforma se desarrolla una hermenéutica protestante a partir del intento de comprender la Sagrada Escritura desde sí misma (*sola scriptura*) frente al principio de la iglesia romana. (*Ibidem*: 16.)

Estas últimas palabras de Gadamer parecen desplazar la atención de la hermenéutica como una condición ontológica de nuestro ser-en-el-mundo, a la hermenéutica como práctica de interpretación particular: la de una disciplina interpretativa –establecida de manera explícita o no–. De ahí que se señale como su tarea “apropiarse la tradición”, cuando ésta, de algún modo, ha entrado en crisis de comprensión, se ha hecho cuestionable. Es por ello el énfasis que la hermenéutica pondrá en esta tarea, y el peso que atribuye al papel de la historia y la tradición, que marca una tarea y una concepción de la hermenéutica textual muy particular. Como nuestro trabajo se halla centrado en el problema estético del discurso narrativo-literario, apenas podemos señalar, para seguir adelante, que la hermenéutica que nos interesa estudiar es la centrada en los discursos que, como tales, circulan en nuestro *aquí y ahora*: el segundo tipo de hermenéutica; aunque no dejamos de poner de manifiesto que compartimos con Heidegger y Gadamer que el sustento del ejercicio de la segunda hermenéutica se halla constituida por nuestra condición de *intérpretes* del mundo, del mundo constituido y constituyente por el ser humano sociocultural en su *praxis* multifacética. Por eso, una aclaración del comprender, hecha por Gadamer, pone de relieve esta instancia fundamental de la hermenéutica previa: “Comprender no quiere decir seguramente tan sólo apropiarse una opinión transmitida o reconocer lo consagrado por la tradición. Heidegger, que es el primero que cualificó el concepto de la comprensión como determinación universal del ser-ahí, se refie-

re con él precisamente al carácter de proyecto de la comprensión, esto es, a la futuridad del ser-ahí. (*Ibidem*: 20.)

De este modo, la comprensión de un elemento (texto) de la tradición exige un proyecto metodológico preciso, puesto que se establece una distancia de horizontes entre el “momento” de la instauración (emisión) del discurso original y la situación sociocultural en que se ejerce la interpretación. Entre ambas instancias se abre, inevitablemente, una brecha percibida por la conciencia histórica. Esta distancia implica la posibilidad –o realidad– de un desajuste, de una falta de coincidencia entre el horizonte cultural del texto transmitido y el de su interpretación. De ahí que para Gadamer sea de vital importancia el papel del método, ligado al establecimiento de la moderna ciencia histórica, aunque esto no debe llevarnos a un historicismo, pues comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con evidencia a la experiencia humana del mundo. En Gadamer, como en Heidegger, la condición ontológica no deja nunca de establecer el polo de tensión con toda actividad humana realizada desde un *aquí* y un *ahora*. Esto obliga a aclarar la relación con el método:

En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. (*Ibidem*: 23.)

Además, no debemos ignorar que método para Gadamer no quiere decir forzosamente método científico, al menos en la reducción de éste al de las ciencias físico-matemáticas. En las consideraciones hermenéuticas, o de su fundamentación, no deja de pesar el

pensamiento de lo que se ha llamado “el último Heidegger“, tan preocupado por la obra de arte como lugar de la emergencia de la verdad:

La investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. (*Ibidem*: 24.)

Por ello, como ya lo dijimos, inicia su libro fundamental abordando precisamente la manifestación estética.

En un ensayo recogido en *Estética y hermenéutica*, que lleva el mismo título del libro y que corresponde a una conferencia dictada en 1964, Gadamer remacha sus planteamientos anteriores y presenta algunos aspectos dignos de detenerse en ellos, aunque sea de manera breve. En primer lugar, señala una problemática inherente a la manera en cómo “se comunica” la obra de arte:

Si se ve la tarea de la hermenéutica como tender un puente que salve la distancia, histórica o humana, entre espíritu y espíritu, parece entonces que la experiencia del arte caerá fuera de su ámbito. Pues, juntamente, entre todo lo que nos sale al encuentro en la naturaleza y en la historia, esta experiencia es aquello que nos habla de un modo *más inmediato y que respira una familiaridad enigmática, que prende todo nuestro ser, como si no hubiera ahí ninguna distancia y todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos*. (1996: 55. Las cursivas nos corresponden.)

Esto parece señalar un espacio semiótico propio de comunicación muy particular –“*la obra de arte se comunica a sí misma*”– que precisamente llamamos *praxis* estética. Ésta, para Gadamer, es

simplemente estética, y está fuera de la mediatización hermenéutica. Sin embargo, siguiendo siempre el planteamiento de nuestro filósofo, el hecho de que la obra de arte parezca no plantear una tarea de comprensión puesto que se realiza en “un presente intemporal”:

...no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico. Precisamente eso es lo que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica: que la obra de arte, por muy poco que quiera ser entendida de modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado; es más, incluso la exige. (*Ibidem*: 56.)

Ahora bien,

¿No es la obra –eso que llamamos obra de arte– en su origen, portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido? Sin embargo, me parece que también se le puede dar la vuelta a la pregunta. *¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de placer estético-histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir? Es en esta pregunta donde el tema “estética y hermenéutica” cobra la dimensión de su problemática propia.* (*Ibidem*: 56. Las cursivas nos pertenecen.)

De este modo queda planteada con claridad la inquietud hermenéutica de Gadamer respecto a la obra de arte: no se trata de la multivocidad de sentidos que potencialmente alberga el discurso estético para un lector o receptor contemporáneo lo que le preocupa, sino su vigencia estética –en el sentido ontológico pleno, que involucra al pensamiento y no al simple goce– a través de los tiempos.

Frente a Kant, Gadamer ve la fecundidad del planteamiento hegeliano<sup>8</sup> que nos sirve para tomar la obra de arte como punto de partida cuando se establece la relación entre hermenéutica y estética, pues sólo así tiene sentido afirmar que la obra de arte nos dice algo, aún fuera de su horizonte histórico en que surgió; y este algo pertenece al contexto de lo que tenemos que comprender y, por tanto, resulta ser objeto de la hermenéutica textual simbólica. Esta solución responde plenamente a la preocupación por el sentido histórico de la obra de arte, propia del planteamiento de Gadamer. Y es una gran contribución a la hermenéutica histórica textual, aunque creemos que se ve amenazada por una visión “demasiado” preocupada por la “legitimación” de la tradición y no por la constitución semiótica misma del discurso simbólico estético, cuyo “almacenamiento” canónico a través del tiempo constituye la “tradición”. La constitución semiótica del *símbolo* estético, su potencialidad semántica, rebasa una actualización unívoca y no se pierde en una equívocidad sin sentido. Abre el espacio de un problema previo al histórico que es precisamente el de su constitución ontológica de hacer emerger la verdad, la verdad en una lectura (o interpretación) o sea el *carácter*

---

<sup>8</sup> “La aguda reflexión de Hegel sobre la relación de lo bello en la naturaleza con lo bello en el arte alcanzó un resultado válido: *lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte*. El modo en que una cosa de la naturaleza es admirada y gozada como bella, no es algo que venga dado fuera del tiempo y del mundo, en un objeto “puramente estético” que posea su fundamento demostrable en la armonía de formas y colores y en la simetría del dibujo, tal como podría leerla en la naturaleza un intelecto matemático pitagorizante. Si la naturaleza nos gusta, ello es algo que sucede más bien en conexión con un interés del gusto, el cual está determinado y troquelado por la creación artística de una época. La historia estética de un paisaje, por ejemplo de los Alpes, o el fenómeno de transición de la jardinería constituyen un testimonio irrefutable. Queda, por tanto, justificado tomar la obra de arte como punto de partida cuando se quiere determinar la relación entre estética y hermenéutica”. (*Ibidem*: 57. Las cursivas nos corresponden.)

*radical de su eventualidad*, que sería muy imprudente reducir al juicio estético “*x es bello*”. Esta eventualidad sostiene el pensar producido por el discurso estético en el receptor, ya sea primariamente como *una* pregunta sobre su acción estética misma, ya como la apertura de *un* mundo cuyo valor debe ser establecido por la *reflexión* estética. Si la *praxis* estética no alberga como una de sus etapas culminantes el pensar realmente las obras, y no sólo las del pasado sino, sobre todo, las del presente (el *aquí* y *ahora* de nuestra circunstancia en el horizonte sociocultural que vivimos, pensamos), sólo tendría un valor efímero, como el que despierta en nuestro ánimo una puesta del sol tras las colinas, un arroyo de aguas cristalinas, y tantas cosas del mundo cotidiano. La polisemia (o multivocidad) del discurso estético –característica semiótica– se funda en ese valor ontológico: *el poner en obra la verdad*; y esta puesta en obra se *tematiza* sólo en la hermenéutica textual simbólica, aunque, como vemos, esta tarea –propia de la *explicación* de nuestro modelo– actualiza una posibilidad de sentido de las múltiples que ofrece la constitución simbólica.

Lo interesante y fecundo de la postulación gadameriana que estamos revisando descansa en advertir que el símbolo estético que emerge en un discurso, y, por ello, en un horizonte sociocultural dado, no se desgasta en poner en obra la verdad por la erosión del tiempo, al menos no hasta el punto de perder su intencionalidad estética para convertirse en un simple documento.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Para que esto ocurra, una obra estética o mejor, género estético, pierde en un horizonte histórico diferente, su calidad de tal: esto pasó con algunos discursos epistolares, incluso con el género epistolar en su conjunto, pues todavía en los primeros decenios de nuestro siglo “escribir una carta” era, al menos en ciertos círculos sociales, realizar un discurso que el receptor tomaría muy en cuenta desde su manifestación, *forma de la expresión*, como algo que debía alcanzar el valor estético, ser “bella”.

Si bien, recordando una de sus características: sólo se hace hermenéutica desde fuera del discurso comprendido (del “discurso-objeto”, si se nos permite), con otro discurso, y, en este sentido, si tomamos el término “lengua” en una acepción amplia que se confunde, en cierto sentido, con “lenguaje”, podemos decir que en la interpretación se trata de un acontecimiento lingüístico, como lo dice Gadamer, “de la traducción de una lengua a otra”, y que esta actividad presupone la comprensión: “sólo se puede traducir de una lengua a otra cuando se ha comprendido el sentido de lo dicho”(ibidem: 58). La obra de arte nos “habla”, en su lenguaje propio.

Este lenguaje del arte es la expresión de su multivocidad, del “exceso de sentido” que se halla en la obra misma:

Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia al concepto. De ello se sigue que, en la comprensión de una obra de arte, no puede bastar con la acreditada regla hermenéutica según la cual la *mens auctoris* limita la tarea de comprensión que un texto plantea. Antes bien, en la extensión del punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte se hace claro cuán poco alcanza la subjetividad del opinar para caracterizar el objeto de comprensión. (Ibidem: 61.)

La simple opinión ya descansa en el carácter ontológico de la manifestación, de la eventualidad de la *praxis* estética, y hace de la expresión estética una parte fundamental de la ontología hermenéutica, o, en su forma más limitada, de la hermenéutica ontológica. Es decir, apunta a nuestra condición ontológica misma, y a nuestra comprensión evanescente del ser, que “brilla” de diferentes modos, que se ofrece en su potencia en los entes, que lo ocultan y muestran al mismo tiempo.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Con la limitación de una cita a pie de página queremos referir estas profundas palabras de Gadamer respecto a la experiencia del arte, que, a nuestro modo

En un ensayo publicado un año después de *Verdad y Método*, “Poetizar e interpretar”, Gadamer toca la otra cara o dimensión de la hermenéutica –la que se presenta como tarea con respecto a ciertos textos, particularmente del poético–. Si bien parte –y parece no desprenderse nunca en todo el ensayo– de la tensión entre la obra del artista y la del intérprete, como si se tratara de dos actividades no convergentes sino distintas; y aunque cree ver que la “labor de poetizar se halla en una relación más estrecha con el interpretar que [en] las demás artes” (*ibidem*: 73), a pesar de estas dos limitantes tiene, por otra parte, clara conciencia de lo que Paul Valéry señaló como diferencia tajante entre la palabra del lenguaje cotidiano, del científico y del filosófico que desaparece *por detrás de lo que muestra*: “La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da en lugar de otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo.” (*Ibidem*: 74.)

Y esta característica de la “palabra poética” hace imprescindible la interpretación, la “solidaridad entre poetizar e interpretar”. Por ello se presenta a Gadamer la tarea de responder a la cuestión ¿qué significa interpretar? Para ello, siguiendo el método de su maestro, empieza por aclararnos que la palabra interpretar tiene su origen en *deuten*, que significa señalar en una dirección. Sin embargo, remarca que “lo importante es que *todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una di-*

---

de ver, la aproximan –no sabemos si peligrosa o fecundamente– al discurso religioso, al menos como lo encontramos en el Nuevo Testamento: “Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. *La obra de arte dice algo que nos confronta con nosotros mismos [...] Todo lo conocido queda ya sobrepasado. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente un encuentro consigo mismo*”. (*Ibidem*: 60. Las cursivas nos pertenecen.)

rección, es decir, *hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos*” (*ibidem*: 75. Las cursivas nos pertenecen).

Gadamer distingue entre dos sentidos diferentes de interpretar, señalar algo e interpretar como indicar:

Es claro que ambos están mutuamente conectados. *Señalar* algo significa “mostrar, enseñar” (*zeigen*), y tal es el sentido propio del signo (*Zeichen*). *Interpretar algo* se refiere siempre a un signo tal que indica o señala (*deuten*) desde sí. Entonces, *interpretar algo* significa siempre “interpretar un indicar” (*ein Deuten deuten*). Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. (*Ibidem*: 75.)

Pero inmediatamente corrige esta amplitud de la interpretación:

No hay, por ejemplo, nada que interpretar ni nada que sutlizar en la orden terminante que exige la obediencia, o en un enunciado unívoco cuyo sentido esté ya establecido. Sólo puede interpretarse aquello cuyo sentido no esté establecido, aquello, por lo tanto, que sea ambiguo, “multívoco” (*vieldeutig*). Tomemos algunos ejemplos clásicos de interpretación: el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños, lo representado por una imagen, una escritura enigmática. En todos estos casos tenemos *algo doble*: *un indicar, un mostrar en una dirección que pide que se interprete; pero, también, un ocultarse de lo mostrado en esta dirección*. Lo que se puede interpretar es, pues, lo *multívoco*. (*Ibidem*: 76. Las cursivas son nuestras.)

Excepto los sueños –aunque Gadamer no parece referirse a la interpretación psicoanalítica, sino a la adivinatoria, mágica–, los ejemplos dados de interpretación pertenecen al horizonte mítico. Sin embargo, aún en este caso, el filósofo saca dos elementos importantes, que hicimos resaltar mediante cursivas: el *mostrarse ocultándose de lo interpretado* (expresión similar a la que Heidegger utiliza para el de-velarse del ser); y, el otro, la *constitución semiótica* –estamos hablando de un valor de *significación*– del elemento interpretado: su *multivocidad*; y es ésta la que Gada-

mer encuentra en el discurso estético como una de sus características y el fundamento de la necesidad de una interpretación: “*El arte requiere interpretación porque es una multivocidad inagotable. No se le puede traducir adecuadamente a conocimiento conceptual.*” (*Ibidem*: 76. Las cursivas nos pertenecen).

Sin embargo, Gadamer no se desprende de una concepción atómica del signo, previa a los aportes de Saussure, especialmente a la de la significación como un valor, “producto” de una red de relaciones. El peso del signo insuflará en el discurso poético —el de mayor cumplimiento de la unidad sonora y significado para Gadamer— una tensión casi trágica:

Al ser lingüística, la obra de arte poética tiene en sí, frente a todos los otros géneros artísticos, una indeterminación específica, abierta. La unidad formal, que la obra de arte poética posee tanto como cualquier otra, es, sí, presencia sensible y, en este sentido, no es un simple mentar (*meinen*) algo significativo. Pero esta presencia contiene, sin embargo, un elemento de mentar (*meinen*), de remitir a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. Precisamente en esto estriba la preeminencia de la poesía sobre las demás artes, preeminencia por la cual ha sido siempre ella la que ha planteado tareas a las artes plásticas. Pues *lo que ella evoca por medios lingüísticos es, ciertamente, intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado.* (*Ibidem*: 77. Las cursivas nos pertenecen.)

Si bien la multivocidad del discurso es un trabajo que descansa en la *sustancia de la expresión* del signo o, mejor, del discurso cotidiano que le sirve de “material”, si bien ocurre esto en la articulación estética, esto no la eleva, en el discurso poético, sobre ninguna otra manifestación artística o género discursivo. La riqueza de sentido y significado no hacen del discurso estético “el monarca” de los lenguajes. No creemos que la superioridad de la poesía se pueda sostener con ningún argumento ni que se trate de esto, asunto más bien de la preferencia. De hecho el mismo

Gadamer recurre a la novela –y no a la poesía– para ejemplificar la nueva situación estética. Y sobre la inefabilidad de la intuición estética –factor de la primera comprensión para nosotros–, creemos que en la manera como se ejerce sobre ella el análisis y la reflexión, que ofrecen el material a una hermenéutica, cuya razón de ser y tarea principal está en explicitar esa intuición, radica el esfuerzo por llegar a la segunda comprensión, que será comunicable.

### **Los límites de la interpretación**

Umberto Eco, en sus libros *Los límites de la interpretación e Interpretación y sobreinterpretación*, se centra en la tarea de precisar las interpretaciones incorrectas de su teoría del *lector modelo* que nos ofreció en el importante texto *Lector in fabula*.

Como ocurre con las divulgaciones motivadas por la moda, las propuestas de Jauss, Iser y, en general, las fértiles y pertinentes aportaciones de la llamada “Escuela de Constanza“, fueron objeto de lecturas y ampliaciones demasiado atrevidas e irresponsables. Esto sucede con toda teoría nueva o, mejor, novedosa que no es examinada con suficiente atención, ni ponderada en forma cabal en sus fundamentos, propuestas teóricas y alcances efectivos. La teoría de la recepción estética en general dio origen a una hipertrofia de uno de los factores de la *praxis* estética, el lector, considerado, por esos “descubridores” y “vulgarizadores” de las nuevas propuestas, como el elemento decisivo y determinante de la suerte total del discurso narrativo-literario o, lo que es peor, el *único dueño y señor* de la instauración de un discurso estético en cuanto tal, por lo que conviene, antes de entrar a exponer los valiosos aportes de Eco, aclarar un poco esta exagerada y acrítica ponderación; aunque en parte ya lo hicimos al explayar los aportes de Borges.

### *La falacia del lector*

A las reducciones explicativas del discurso sobre el autor-persona y respecto de la referencia al mundo exterior cotidiano, es decir, a las *falacias del autor* y de la *referencialidad* –abordadas en el anterior capítulo–, debemos añadir la *falacia del lector*: la reducción del discurso estético o, para ser más precisos, del *efecto* estético a los sentimientos y/o estados de ánimo que ocasiona en el receptor, por una parte, y a la voluntad determinante de la intención del lector para definir el destino del discurso estético como tal, por otra: en su expresión extrema, el carácter todopoderoso del lector para determinar los parámetros y el estatuto mismo de un discurso como el estético, sin depender para nada de la *virtualidad* que despliega el discurso a su consideración de la *intencionalidad* discursiva.

Esta reducción, en su primer aspecto, es una simple caída en un psicologismo insostenible: hay, potencialmente, tantas respuestas “sentimentales” o de “estados de ánimo” respecto de un texto como “individuos” o sujetos que se pongan en contacto con el texto, muchos de ellos incompatibles y hasta contradictorios unos con otros, como para poder señalar, al menos, un parámetro que nos permita establecer que se trata de “una misma cosa”. En el transcurso de la vida misma de una persona –incluso en lapsos cortos como los de un día o una semana– las respuestas emocionales no son siempre las mismas ni son estables como para que nos puedan servir de criterios significativos con relación a la obra. Además, no debemos ignorar el influjo en el ánimo de una persona de factores temporales, circunstanciales y de otros sistemas comunicativos (tales como la manipulación publicitaria o de los *mass media*) que son, muchas veces, decisivos, en un nivel elemental de la recepción. El lector implícito (o lector modelo) *debe poner entre paréntesis* –para aprovechar la propuesta de la feno-

menología— precisamente estos factores que pueden llegar a distorsionar la recepción estética e impedir que “el discurso hable”, comunique sus propios valores. Una teoría de la recepción estética puede estudiar esos factores que no responden al desafío estético y que pueden ser muy interesantes para abordar problemas relacionados con la estética, aunque no estén en su campo de estudio: la frecuencia de los mismos servirán de indicios para establecer paradigmas de “respuesta”.

### *Polisemia del discurso literario y el lector implícito*

Con la claridad propia de los pensadores latinos, Eco empieza a ubicar el problema y los alcances del lector implícito desde una “arqueología” que asienta primero las dos direcciones, los dos filones independientes que han introducido el “fantasma del lector”, que corresponden, *grosso modo*, a dos subdivisiones de la hermenéutica literaria: una línea semiótica y la línea hermenéutica.

En el origen de la primera, estaría la propuesta de Barthes de un autor y que llega a una clara expresión en María Corti, teórica y novelista italiana, de *autor implícito*<sup>11</sup> y *lector implícito* para desembocar en la suya propia de *lector modelo*.

Conviene consignar su presentación, aunque para muchos lectores puede reducirse a una información superflua. Pero tengamos en cuenta que Eco tiene el cuidado de advertirnos que esta segunda línea se ubica en un cambio fundamental de los estudios literarios, y de la noción misma de discurso narrativo-literario, que surgió de una “acumulación de discusiones previas en las nuevas teorías de la lectura” (nosotros añadiríamos de muchos

---

<sup>11</sup> Sabemos ahora que Mijail Bajtin ya había propuesto anteriormente al *autor implícito*.

otros factores teóricos, entre los cuales la lingüística de Saussure y su noción de la significación como un *valor* establecido por la red de oposiciones, no juega un papel secundario):

La segunda línea –la hermenéutica– parte de la propuesta de Iser (*Der implizite Leser*, 1972), que recoge la terminología de Booth, pero apoyándose en una tradición completamente diferente (Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss y la narratología de Stazel. También tiene presente a los teóricos anglosajones de la narratividad y de la crítica joyceana). Iser empezará, más tarde, a anudar los hilos de las dos tradiciones en *Der Akt des Lesens* de 1976, refiriéndose a Jakobson, Lotman, Hirsch, Riffaterre y a algunas de mis sugerencias de los años setenta. (1992: 24.)

Una página más adelante, nos aclara de manera más estricta:

Desde los años sesenta las teorías de la recepción nacen como reacción: 1) a la obstinación de ciertas metodologías estructuralistas que presumían de poder indagar la obra de arte o el texto en su objetividad de objeto lingüístico; 2) a la natural rigidez de ciertas semánticas formales anglosajonas que presumían abstraerse de cualquier situación, circunstancia de uso o contexto en que emitieran los signos o los enunciados –era el debate entre la semántica diccionarioal [apegada al diccionario] y semántica enciclopédica; 3) al empirismo de algunos enfoques sociológicos. (*Ibidem*: 25-26.)

A esta precisa ubicación histórica –que muchos seguidores de las teorías de la recepción no tienen en cuenta, lo que les lleva a extensiones y aplicaciones muchas veces aberrantes– hace una aclaración, que es una especie de reparo importante:

...es necesario reconocer que la historia de la estética puede reconducirse a una historia de las teorías de la interpretación o del efecto que la obra provoca en el destinatario. Tienen orientación interpretativa la estética aristotélica de la catarsis, la estética pseudolonginiana del sublime, las estéticas medievales de la visión, las relecturas renacentistas de la estética aristotélica, las estéticas dieciochescas de lo sublime, la estética kantiana, numerosas estéticas contemporáneas (feno-

menología, hermenéutica, estéticas sociológicas, la estética de la interpretación de Pareyson). (*Ibidem*: 24.)

Esta afirmación nos parece acertada, aunque tengamos que matizarla señalando que la estética (como parte del sistema filosófico, ya visto en el primer capítulo) puede corresponder a la consideración del efecto que la obra estética produce en el receptor, aunque esto no se tematice realmente hasta las teorías actuales, que son las propiamente hermenéuticas, de la recepción estética. Además, sólo es posible desde una concepción del discurso como una “organización de significantes que, en vez de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado” (*ibidem*: 28), teoría que se ve reforzada si se considera el discurso estético-literario.

Como marcos de contención del desbordamiento de la importancia capital y decisiva concedida al lector, Eco enuncia dos postulados dignos al menos de ser tomados en consideración: la importancia del *significado literal* y lo que denomina la *intentio operis*.

Antes de abordar su primera propuesta, sin embargo, también debemos mencionar una precisión valiosa, sobre todo respecto del indiscutido carácter polisémico de la obra literaria y, por tanto, de la posibilidad efectiva de que se proponga más de una interpretación de ésta –manifestada siempre como discurso–. Esto en relación con la importancia concedida al lector: “No siempre el privilegio conferido a la intención del lector es garantía de la infinitud de las lecturas. Si se privilegia la intención del lector se debe prever también un lector que decida leer un texto de forma totalmente unívoca, y a la busca, quizás infinita, de esa univocidad.” (*Ibidem*: 31.)

Recurrir a la función del lector, por sí sola (como en el caso de la falacia del autor: explicar el sentido o la significación de una obra o partes de la misma echando mano de datos biográficos de la persona

que la “produjo”) no garantiza que se respete la potencialidad semántica del discurso narrativo-literario o se lo reduzca, por el contrario, a un discurso unívoco. Aunque tampoco una interpretación que se diga *libre* de la sujeción a un solo sentido sea en sí legítima. Por ello, cree Eco que se deben establecer dos “derechos” del discurso narrativo-literario: el del *sentido literal* y el de la *intentio operis*.

“Hay que empezar todo discurso sobre la libertad de la interpretación con una defensa del sentido literal” (*ibidem*: 33), declara taxativamente. Y luego explica el sentido de su afirmación recurriendo a un ejemplo del discurso común –a un género de éste–, un chiste de mal gusto de Ronald Reagan, que en una ocasión afirmó: “Dentro de pocos minutos daré la orden de bombardear Rusia”. Con razón dice que quien no entienda la lengua o, mejor, el “sentido literal”, “el primer nivel de significado” del mensaje no puede conjeturar los otros. Y aclara, un poco más adelante:

Nadie está más a favor de abrir las lecturas que yo, pero el problema es, aun así, establecer *lo que se debe proteger para abrir, no lo que se debe abrir para proteger*. Mi opinión es que, para interpretar la historia de Reagan, aunque sea en su versión narrativa, y para estar autorizados a extrapolar todos los sentidos posibles, es necesario ante todo captar el hecho de que el presidente de los Estados Unidos dijo –gramaticalmente hablando– que tenía la intención de bombardear la URSS. Si no se comprende esto, ni siquiera se comprendería que (no teniendo la intención de hacerlo, por admisión propia) hubiera bromeado. Admito que este principio puede sonar, si no conservador, por lo menos trivial, pero no tengo la menor intención de renunciar a él. Y sobre esta firme intención se desarrolla hoy gran parte del debate sobre el sentido, sobre la pluralidad de los sentidos, sobre la libertad del intérprete, sobre la naturaleza del texto, en una palabra, sobre la naturaleza de la semiosis. (*Ibidem*: 34-35.)<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> El ejemplo dado por Eco no deja de inquietarnos: se trata de un género diferente al estético ligado al marco pragmático y a las “reglas de juego” que lo originan. Además exhibe una situación particular que pone en riesgo la realización de la *intención discursiva* precisamente ante la torpeza del emisor.

Creemos que este “requisito”, postulado de esta manera tan rotunda y general, puede llevar al menos a algunos malentendidos. En primer lugar, el ejemplo, aún dentro del discurso común, no parece dar mucha luz sobre el asunto. Empleando los niveles de sentido del enunciado, postulados de la lingüística pragmática, podemos decir que el nivel *locutivo* (el que equivaldría al *literal*, más o menos) no nos autoriza a interpretar que la “intención” del bromista de mal gusto haya sido o no el de dar una orden, pues para esto tenemos que superar ese nivel y tomar en cuenta algo más que lo que las palabras sin más digan. Es decir, debemos “interpretarlas” desde el nivel *ilocutivo* (“Es una orden”, atribuimos al emisor la intención de cometer tal acto del lenguaje); y lo que era el caso aún más, si nos percatamos, con un suspiro de alivio, o un bramido de impaciencia por una torpeza, de que con ese enunciado se trataba de producir en nosotros un efecto de risa, lo hemos “interpretado” correctamente, pero tomando en cuenta su nivel *perlocutivo*: la intención, torpe esta vez, del locutor, de producir un efecto sobre su auditorio. Para esto entran en acción inmediata los marcos de la enunciación. Para que pudiera poner en juego solamente el nivel *locutivo*, o el *sentido literal*, tendríamos que despojar al discurso de su función comunicativa, o sea: reducir el significado de las palabras al diccionario, que es de lo que precisamente Eco nos libró, con su acertada teoría de la enciclopedia, al menos en el dominio de la acción discursiva.

Ahora bien, dentro de nuestra preocupación central: el discurso estético-literario, ponderemos si este postulado teórico enriquece o empobrece –desvía, sería mejor decir– la atención respecto al *tipo* de discurso (simbólico) que tenemos en nuestra lectura. Tomemos un ejemplo. Esta vez para hacer más clara la dimensión de nuestra observación, un poema:

## Terrón de sal

Sé que mi cuerpo es un terrón de sal  
y que sólo espera una gran lágrima  
definitiva  
que venga a disolver su espuma.  
Pero a veces  
mi vida crece entre mis brazos  
hasta casi dolerme  
y mi ritmo desborda  
hasta hacer resonar el cielo.  
A veces  
el mundo entero sazona  
del sabor de este grano de sal.  
Sal que yo sé que un día  
lloraré un llanto tan grande  
que habrá de disolverlo.

Veamos ahora qué pasa con nuestra “lectura” de este poema de Tomás Segovia.<sup>13</sup> Su título, “Terrón de sal”, puede dar razón de que aquí ingresamos en el texto o, mejor, en el discurso desde el nivel literal. Sabemos, sin embargo, gracias a Barthes, que estamos frente a un “código gancho”, ante un código que lo que hace es incitarnos, gracias a las expectativas que despierta en nosotros como lectores respecto de lo “que viene después”. Y el primer verso rompe mi expectativa de un sentido literal; es decir, “Sé que mi cuerpo es un terrón de sal...” me lleva a desechar el sentido literal que podía haber otorgado a “terrón de sal”: des-

---

<sup>13</sup> Tomado de *Poesía (1943-1997)*. Se trata de un poema “temprano” que pertenece a su poemario *Fidelidad (1944-1946)*.

de el inicio (en algunos poemas, desde el mismo título), como lector implícito (competente) sé que me veo ante un discurso verbal cuyo sentido literal (a nivel semántico) es *alterado, distorsionado*. El discurso estético-literario instaure, desde su inicio y en su totalidad, otro tipo de “lenguaje” que se asienta precisamente en la *ruptura* del discurso cotidiano, de la lengua común, aunque tome como “material” –*sustancia de la expresión*– la lengua (la cual, como vimos arriba, tampoco sigue en todas sus manifestaciones al sentido literal, si bien –y esto puede parecer paradójico– sin ella no pudiera ejercer una mínima expresión). Con el discurso narrativo-literario ocurre algo similar a lo que pasa con la filosofía cuando se instaure como un discurso “inquisitivo-explicativo”, como una “ruptura” frente al discurso mítico. Aunque es verdad que ambos discursos –el literario y filosófico– se “expresan” verbalmente, y en este sentido sería imposible su manifestación sin la lengua que “utilizan” para ello. También debemos tener en cuenta la ruptura con la lengua cotidiana y el sentido común, establecida por el discurso estético-literario –y con la ideología inaugurada por el segundo en su nueva conceptualización al descubrir problemas y esbozar soluciones donde aquellas sólo daban opiniones aceptadas.

Esto quiere decir que el “sentido literal” no establece un nivel forzoso en el discurso literario: la lengua española para leer el poema de Tomás Segovia, si se quiere, es, sin duda, el umbral para “entrar” al discurso, pero es sólo el umbral que, una vez transpuesto, y ya en el dominio del discurso en sí, debe ser dejado a un lado con sus expectativas y configuraciones de un mundo que el discurso estético subvierte. Una vez entrado en el discurso estético-literario, cesa el dominio de la lengua cotidiana, aunque no desaparece: se mantiene con ella una relación *tensiva* en ausencia: se trata de un “terron de sal” y no de un “terron de azúcar”, en la oposición establecida por la lengua española, con sus valo-

res semánticos y connotaciones que entrañan ambas expresiones en español y no en inglés ni en francés.

Esto no quiere decir, como lo pusimos en claro en el anterior capítulo, que la *sustancia de la expresión* –ofrecida por el mundo del sentido común– sea “indiferente” a la nueva *forma de la expresión* (y su consiguiente “forma del contenido”). En esto estamos de acuerdo con las acertadas críticas de Coseriu a Hjelmslev. De este modo, la “literalidad” –la interacción semiótica de *forma de la expresión* y *forma del contenido*– de una lengua es, a la vez, “supuesta” en la ruptura de su *re-formulación*. Sólo si logramos captar el *nuevo sentido* otorgado a los revestimientos semióticos tomados de la lengua, podemos ser capaces de captar (*comprender* en el sentido que damos a este término en nuestro modelo comprensión-explicación-comprensión) el valor o los valores del símbolo. No podemos ejercitar en este capítulo una hermenéutica del poema, pero si lo leemos atentamente, no debemos dejar de aceptar que el sentido literal es una valla o un obstáculo que nos impide conjeturar los valores ricos que reviste el título mismo: literalmente el discurso poético de Segovia, o es incomprensible o es una aberración semántica.

Al considerar la actitud de un lector sobre el texto: la de Derrida con relación a “La carta robada” de Edgar Allan Poe y la de Marie Bonaparte “que usaba el texto para sacar inferencias sobre la vida privada de Poe”, Eco nos advierte que la primera es pertinente, es decir, se trata evidentemente de una interpretación, mientras que la segunda, un *uso* con fines psicoanalíticos que subordina el texto a un ejemplo o prueba de intereses teóricos extraños a los estéticos. Esta distinción conduce al concepto medular de *intentio operis*:

La interpretación de Derrida está sostenida por el texto, independientemente de las intenciones de Poe, autor empírico, porque el texto afirma y no excluye que el punto focal de la historia es el centro de la

chimenea. Se puede ignorar este centro de la chimenea durante la primera lectura, pero no se puede fingir haberlo ignorado al final de la historia, excepto si se cuenta otra historia. En el *De Doctrina Christiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto del texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada –o al menos, si no es puesta en tela de juicio– por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*. (*Ibidem*: 39-40.)

Ahora bien, esto supone un lector que nosotros llamamos *competente*, capaz de realizar lo que Eco llama una *lectura crítica* y no simplemente *semántica*; y, en el caso del discurso narrativo-literario, la apertura a aceptar que éste puede tener varias interpretaciones que en realidad deberán ser tomadas como conjeturas que descansan en una triple relación: del autor modelo que, desde la *intentio operis*, “produce” un lector modelo capaz de lanzar, siempre en esta correspondencia mutua, una conjetura sobre el valor significativo (y de significancia) del discurso.

#### *Interpretación semántica e interpretación semiótica*

En cierto modo, como un refuerzo a su postulado de un nivel literal, aunque también sea un desarrollo de su teoría de la interpretación, Eco establece una distinción radical entre el lector semántico y el lector crítico, como ya mencionamos. Esto le da un fundamento para distinguir entre la *interpretación semántica* y la *interpretación semiótica o crítica*:

La interpretación semántica o semiósica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es en cambio aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas u otras interpretaciones semánticas. Un texto puede ser interpretado tanto semántica como críticamente, pero sólo algunos textos (*en general aquellos con función estética*) prevén *ambos tipos de interpretación*. (*Ibidem*: 36. Las cursivas nos corresponden.)

Aunque creemos que para algunos tipos de discurso narrativo (algunas narraciones míticas y bíblicas; incluso literarias: las *factuales*, la novela histórica tradicional) podría aceptarse esta doble actitud receptiva, no nos deja de inquietar que, en el fondo, la *lectura semántica* cae ya en una lectura aberrante, o sea francamente incapaz, por falta de competencia, de realizar el tipo de lectura que el discurso simbólico demanda por su *intentio operis* precisamente. Lo que es más, la *calidad estética* de un discurso narrativo-literario está en relación directa con la *lectura semiótica*; por ello, creemos que realizar una lectura pertinente, que guarde la coherencia interpretativa de todos sus elementos, del discurso poético citado arriba, no podría ser simplemente semántica, porque no sería posible, pues el discurso es, si se quiere, desde una lógica semántica del discurso cotidiano, lineal, *absurdo*: no responde a la lógica del sentido común al quebrar las expectativas del mundo y de la lengua.

Para los que nos objeten que nuestro ejemplo es *ad hoc*, les invitamos a leer un cuento de Virgilio Piñera, “La caída”, por ejemplo, y analizar su lectura para ver si se mantiene en el nivel literal o se involucra en una recepción más abierta a lo que traspasa este nivel.

### **Elementos de una hermenéutica textual simbólica**

Aunque la preocupación que mueve a Schillebeeckx (véase 1973: 42-43) es ofrecernos ciertos planteamientos que cree relevantes dentro de la aceptación de una fenomenología-hermenéutica para una interpretación del discurso religioso (la Biblia, por ejemplo), nos parece que podemos tomar sus propuestas, realizando algunos ajustes terminológicos y temáticos que nos permitan ceñirnos mejor a nuestros propósitos: *la hermenéutica textual simbólica* volcada hacia el discurso literario estético. El teólogo ho-

landés plantea tres principios que enunciaremos con la modalidad expresada:

a) *Necesidad de una pre-comprensión* (críticamente analizada) *en la interpretación de cada discurso literario*. El conjunto de esos presupuestos analizados, a los que en términos de Heidegger se puede llamar la “situación hermenéutica”, no implica ninguna resolución previa sobre lo que el discurso estético nos dice, sino que aclara los presupuestos comprensivos desde los cuales resulta hoy en día posible una comunicación con este discurso, lo que *previamente a la lectura esperamos del discurso estético-literario particular*. Esta pre-comprensión condiciona de algún modo nuestra recepción, nuestra comprensión primera que será la “base” para someterla al análisis y la explicación. Creemos que con este principio se nos abre un campo de investigación todavía virgen prácticamente, si se considera que no podemos leer bajo los mismos presupuestos una obra de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, tan intensamente preocupada por contribuir, de un modo u otro, a la formación de las nuevas naciones desprendidas del imperio español, que una obra de Arreola (pensemos en su famoso cuento “El guardagujas”), cuya intencionalidad estética se mueve por otros senderos.

b) *La circularidad del proceso de interpretación*. El sentido del discurso reacciona sobre nuestros presupuestos, los cuales se ven, de este modo, amplificados, transformados y/o corregidos: la interpretación es una *praxis* estética, sumamente dialéctica. Nuestra competencia, constituida en gran parte por esos elementos previos a la entrada en el nuevo universo que nos propone todo discurso, será puesta a prueba y tendrá que acrecentarse o muchas veces reformularse.

Todo discurso estético auténtico nos obliga a una auto-interpretación crítica, a una auto-confrontación con nuestra plataforma de expectativas: renovación y afianzamiento, en constante tensión enriquecedora y vital.

c) *La interpretación textual del discurso estético particular únicamente es posible cuando el intérprete tiene a su disposición otras clases de discursos; y haya salido del discurso simbólico, gracias a una capacidad o competencia distinta que la meramente estética que muchos, con Barthes, llaman el “placer del texto”;* en el modelo al que aludimos anteriormente será cuando el lector pase a la etapa de la *explicación*, lo que sólo podrá hacer si considera el discurso estético desde otro discurso (el semiótico, el fenomenológico, el hermenéutico, el crítico...), para lo cual puede *–debe*, estaríamos dispuestos a decir– echar mano de los instrumentos de análisis que las nuevas disciplinas ponen a su alcance.<sup>14</sup> Además, no olvidemos que “el otro discurso” es un *metadiscurso*, quiérase o no, que tiene su razón de ser sólo en cuanto explaya, tematiza elementos del discurso primario, en nuestro caso el narrativo-estético. Por ello, en el campo de la hermenéutica y de la crítica su valor *–razón de ser–* está en relación directa con el reenvío a la segunda comprensión: un discurso hermenéutico o crítico es realmente valioso si enriquece nuestra *praxis* estética del discurso originario, el cual está siempre presente (en una tensión continua y vivi-

---

<sup>14</sup> Sin embargo, como en el fondo “todo es interpretación”, creemos necesario hacer una aclaración: la lectura inmersa en el discurso simbólico (“en el placer del texto”) no deja de ser una interpretación, aunque se trata de una interpretación *atematizada* frente a la interpretación *tematizada*, que es propiamente la hermenéutica textual. Esta hermenéutica textual puede dar origen a otro discurso que exhibe su interpretación del discurso simbólico. (Véase *Hermenéutica, símbolo y conjetura*.)

ficante) mientras desarrolla su manifestación, que no es otra cosa, al final de cuentas, que el análisis de las potenciales riquezas del discurso fuente. Si bien muchas veces un discurso particular “explicativo” (hermenéutico o crítico) puede ser tan rico y profundo que dé la impresión de sostenerse por sí mismo, esto es sólo una ilusión.

A estos tres principios añadimos otros cuatro, aunque no todos pertenecen al teólogo holandés:

*d) Todo entender y, por consiguiente, toda interpretación, descansa en el presente del que interpreta (la experiencia actual del mundo, de la plataforma y fondo que constituyen su horizonte): el aquí y el ahora representan la situación hermenéutica básica de la condición humana del intérprete. “El intérprete queda sumergido en esta situación, y a tal punto que nunca puede penetrarla o hacerla completamente traslúcida con su pensamiento. Por consiguiente, antes de poder llegar a la comprensión de un texto transmitido debemos ser conscientes, ante todo, de esta situación hermenéutica; sólo así alcanzamos el verdadero horizonte de la pregunta dentro del cual esperamos la respuesta de la tradición.”<sup>15</sup>*

*e) La interpretación del discurso simbólico tiene que poner de manifiesto (“exhibir”) aquello que no se halla en las palabras (literalmente), a pesar de estar dicho en el discurso. La interpretación científica no es capaz de dar este paso, por el dominio decisivo que ejerce sobre ella el objeto (el discurso como texto histórico, como texto social, por ejemplo). “Lo pe-*

---

<sup>15</sup> Este principio lo enuncia Schillebeeckx en otro libro (1970: 40-41), preocupado más en los textos que pertenecen a la tradición occidental, como Gadamer.

cular se debe buscar allí donde la interpretación científica no encuentra nada más (Heidegger, 1956: 193).”<sup>16</sup>

f) *La interpretación del discurso simbólico nunca supe a éste, como puede ocurrir con otro tipo de discurso (muchas veces un buen resumen es preferible al original). Sólo se mantiene y tiene su valor de ser si nos obliga a una nueva lectura, a una nueva comprensión que, es posible, nos lleve a otra interpretación.* Por eso preferimos hablar de *conjetura*.

g) *El símbolo siempre permanecerá irreductible en última instancia al discurso racional de la interpretación.* Esto quiere decir, por una parte, que nunca poseemos *la* interpretación; y que, por otra, dada la constitución polisémica de un discurso simbólico, es posible más de una interpretación, siempre que sea coherente y no pretenda hacer un *uso* del discurso estético, es decir, en el fondo, suplir el valor que lo constituye por otro (el político, el religioso, el social, el psicoanalítico...). Además, es impuesto por el valor ontológico del discurso estético como *evento*: se realiza en cada lectura.

Este último punto no lo propone Schillebeeckx, aunque creemos que se halla implícito cuando acepta un pluralismo (tanto diacrónico como sincrónico) en toda interpretación del discurso religioso.

### **La Escuela de Constanza y la recepción estética**

Creemos que hasta aquí ya hemos ofrecido una concepción de la interpretación que en nuestros días es abrazada por la hermenéutica. Sin embargo, hay todavía dos voces que es preciso aten-

---

<sup>16</sup> Este principio se halla inspirado totalmente en el *tercer paso* que propone Heidegger en la interpretación de un fragmento de *Antígona*.

der aunque sólo sea como parangón: la primera, que parece ser el desarrollo, desde un ángulo particular (el interés del receptor), de la hermenéutica; y la otra, de un filósofo analítico norteamericano cuyo pensamiento escapa muchas veces a la etiqueta con la que acabamos de identificarlo.

*Experiencia estética, recepción e interpretación en Jauss*

Jauss, en la primera parte de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, nos ofrece su concepción de la *experiencia estética*, la cual rebasa el ámbito de la recepción textual y se presenta como una teoría del arte, de forma específica del arte literario, en el sentido amplio que Jauss da al término.

El arte literario, para este teórico, es considerado como una *praxis* estética que es la conjunción compleja de una experiencia básica productiva (*poiésis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*catarsis*). Ninguna de estas tres funciones de manera aislada tiene importancia en cuanto *praxis* estética, ni tampoco es dominante respecto a las otras dos. Con esto Jauss quiere superar la actitud teórica que tuvo en cuenta de manera preferente la capacidad productiva, muy pocas veces receptiva y casi nunca comunicativa (al menos como es postulada en su teoría). Ahora bien, el *placer estético* es entendido por Jauss como un factor unificador de las tres funciones; de este modo, junto a la belleza (los “valores estéticos” tradicionales) se establecen los fundamentos elementales de la experiencia estética, y la superación de la estética tradicional es más bien un replanteo dentro del nuevo horizonte abierto por la hermenéutica gadameriana, sin ir más a fondo:

La diferenciación fenomenológica entre comprender y reconocer, entre experiencia primaria y acto de reflexión, con el que la conciencia vuelve a la significación y a la constitución de la experiencia, vuelve a aparecer en la recepción de textos y objetos estéticos como diferencia-

ción entre recepción e interpretación. *La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de significación de una obra*, y menos aún con la reconstrucción de la intención de su autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, *al comprenderla con placer y disfrutarla comprendiéndola [...]* Así pues, la hermenéutica literaria tiene la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de recepción: es decir, la de aclarar, por un lado, el proceso actual, en el que *el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente*, y la de reconstruir, por el otro, *el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente*. La aplicación implica, por tanto, la exigencia de *medir el efecto actual de una obra de arte por la prehistoria de su experiencia, y la de formar el juicio estético a partir de las instancias de efecto y recepción*. (1986: 13-14. Las cursivas nos pertenecen.)

En el planteamiento anterior hay dos postulaciones que no compartimos: 1) La *comprensión primaria* (la experiencia primaria) no tiene por qué desdeñar un primario y eventual “reconocimiento e interpretación” de la obra que, en una segunda etapa o instancia de la recepción estética, la *explicación*, lleva a aclarar y penetrar el proceso actual que “el efecto y la significación del texto [estético] concretizan para el lector del presente”. Explicación que sólo tiene su razón de ser en la *praxis* estética, que desemboca en una *segunda comprensión* del discurso estético, de reflexión sobre el símbolo que *actúa en el discurso y desde el discurso*. 2) La objeción parcial que se refiere a las dos formas de recepción, la presente (actual) y la histórica: la hermenéutica que reconstruye el proceso histórico “en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente”.

La primera creemos que es característica del discurso literario: al ser un discurso simbólico, su recepción estética es susceptible de varias interpretaciones contemporáneas. El discurso literario es multívoco, no unívoco. La segunda –la que induce a diferentes interpretaciones según los diferentes parámetros so-

cioculturales que se suceden en la historia— no es un privilegio del discurso estético-literario, sino de los discursos que mantienen un sentido más o menos fijado por la semiosis humana en una sustancia formalizada, pero cuya significación varía precisamente por el cambio de parámetros, paradigmas y relaciones interdiscursivas que el transcurso del tiempo involucra. La variación de ésta puede ser de tal índole que incluso obligue al discurso a un desplazamiento de su serie: un sermón religioso, un discurso político impreso, pueden recibir diferentes interpretaciones por los lectores; y esta diversidad, incluso, puede afectar a su significancia convirtiéndose en nuestros días en un discurso historiográfico o estético. Este desplazamiento de un discurso de una serie cultural a otra se hace más evidente en algunos libros sagrados de la Biblia que, en nuestro tiempo, muchos lectores actualizan como excelentes narraciones (entre ellos es paradigmática la actitud del novelista William Faulkner). Dentro de la “permanencia” y relativa vigencia que ciertos discursos estético-literarios, a pesar del cambio de horizontes presentan (por ejemplo la *Odisea*, la *Eneida*, y muchos otros del canon occidental), hace surgir el problema que radica en establecer hasta qué punto el lector —quien a final de cuentas *realiza* el discurso— sea *fiel* a los valores significativos, y si esta fidelidad es de vital importancia, como ocurre con el discurso filosófico, pues la interpretación *histórica* de esos textos tendrá que decidirse sobre si la fidelidad al discurso leído hoy, en el presente, es posible sin sacrificar la “reconstrucción” que nos ofrecen ciencias auxiliares de indudable valor para los problemas de la arqueología que no son estrictamente estéticos: el margen de libertad derivado de la interpretación estética del símbolo que el discurso instaure se debe más al “traslado” que el lector pudiera realizar a la época histórica (paradigmas, parámetros y valores) ya periclitada, o a la dinámica que el discurso permite todavía establecer con nuestro mundo,

con nuestra circunstancia. Si recordamos el inicio de este capítulo, la obsesión de Pierre Menard no es *escribir/interpretar* el discurso del *Quijote* tal como pudo haber sido establecido en el siglo XVII, sino tal como puede él, como un lector del siglo XIX, interpretar esta novela de nuestro canon, después de los paradigmas establecidos y las perspectivas abiertas por el desarrollo mismo de la literatura, y desde los retos de nuestro tiempo.

La hermenéutica del discurso contemporáneo, en su realización como *praxis* estética o parte culminante de la misma, se asienta en la constitución semiótica del texto –el instaurar el símbolo que da qué pensar–, y por ello es tarea que por su propia índole reclama el discurso para su realización en cuanto tal, para lo que contribuyen no sólo el horizonte sociocultural y los marcos pragmáticos, sino la historia misma en cuanto dimensión diacrónica que la instancia sincrónica presenta en algunos de sus rasgos (marcas de normas o antinormas, de tematizaciones, configuraciones, de *topos* narrativos que el nuevo discurso “supone” al rebelarse contra ellos). Ésta es la interpretación que más nos interesa caracterizar en cuanto nuestra atención estética está volcada, de preferencia, hacia la recepción *actual* de un discurso *actual*, en el sentido de que *nos habla* ahora, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio. En este aspecto la fusión de horizontes propuesta por Gadamer parece incluso ser más fluida, pues lo que interesa al lector, al receptor estético, es leer *Don Quijote* como Pierre Ménard: no en un horizonte sociocultural propio de la época de su nacimiento (1605), cosa imposible, sino como contemporáneo de *Rayuela*, de *Memoria de mis putas tristes*.

El segundo tipo de hermenéutica, la histórica, se halla fuera de nuestra preocupación teórica por el momento. Sin embargo, no creemos que carezca de importancia: el acervo de la tradición es innegable, aunque no así el criterio o los criterios, las causas, las circunstancias externas al interés y a la intencionalidad estéticos

con que este acervo marcó su predominio, sobre todo para culturas como la nuestra, surgidas de la hegemonía impuesta en forma brutal de una de sus fuentes (la española) sobre la otra (la autóctona).

*Wolfgang Iser: el alcance de la interpretación*

Iser comparte con Jauss la fama de haber sido uno de los pioneros en dirigir la atención teórica al factor de la lectura como uno de los constituyentes de la experiencia estética.<sup>17</sup> En su libro *The range of interpretation*<sup>18</sup> nos ofrece una nueva versión de sus ideas que tienen muy en cuenta a la hermenéutica, pues no olvidemos que, a partir de la década de los 70 del siglo pasado, ésta se ha constituido en la nueva *koiné*, como afirma Vattimo.

Si bien Iser menciona en algunas partes a Heidegger y Gadamer en el prefacio del libro, no sigue los conceptos de ninguno de ellos y se muestra mucho más alejado del primero que del segundo, al reducir la hermenéutica a la textual.

Iser, luego de asentar que la interpretación se realiza “naturalmente” por el hombre, nos advierte que ésta no corresponde a una sola forma, por lo que dedicará su esfuerzo a ofrecernos una “anatomía de la interpretación”, y nos deja claro a qué concepción de hermenéutica se afilia:

*Una anatomía de la interpretación es de lo más pertinente puesto que a menudo asistimos a una expansión de sus géneros, de tal modo que la interpretación ya no puede ser identificada con la hermenéutica,*

---

<sup>17</sup> Ambos investigadores abordaron también problemas propios de situaciones particulares de recepción de textos literarios.

<sup>18</sup> Este libro corresponde a las conferencias llamadas “Wellek Library Lectures in Critical Theory” ofrecidas por Iser en mayo de 1994, que se dan en la Universidad de California, dieciocho años después de la publicación en alemán de su célebre libro *El acto de leer*.

como fue en el pasado. Sin embargo, la hermenéutica sigue siendo un género prominente que se ocupa básicamente de textos que se hallan abiertos a una comprensión. Pero cuando se trata de interpretar algo que no sea ni textual ni se halle inscrito de algún modo, tal como la cultura, la entropía, o aún lo inconmensurable, los procedimientos de interpretación se ven obligados a cambiar. Poner luz sobre estos cambios es el propósito de los capítulos siguientes. (2000: ix. Las cursivas nos pertenecen.)

Como se ve claramente, Iser considera una división tajante entre hermenéutica (para él reducida a lo que llamamos *textual*) y la interpretación dedicada a manifestaciones no textuales: desde la cultura<sup>19</sup> hasta aquello que llama “lo inconmensurable”,<sup>20</sup> cuyo alcance semántico se nos pierde, pues el *texto* que toma Iser para abordar la traducción que el hombre hace de Dios y trasladar su intuición en valores inteligibles a sus interlocutores es el de un místico judío, *The Star of Redemption* de Franz Rosenzweig, publicado en su versión alemana en 1922; texto místico que al parecer usa un lenguaje

---

<sup>19</sup> El problema de lo que es o no un texto se halla en relación directa con la concepción misma de la cultura que para Iser parece ser un fluido que no soporta que se “fije” en esos elementos (los textos), pues esto impediría su dinámica y constante manifestación. Pero para un antropólogo esa entelequia abstracta e intocable no existe. Así, para Geertz, a quien Iser nombra más de una vez como un apoyo a su teoría, el concepto de cultura es esencialmente semiótico, y la antropología, mediante el análisis, desentrañará la estructura de la significación de una manifestación cultural, de una acción humana que significa algo (véase 1997: 19-27). Es decir, Geertz, en palabras de su prologuista, propugna “una lectura del quehacer humano como *texto*...” (*ibidem*: 9).

<sup>20</sup> En la página 7 se refiere a Dios, el mundo y la humanidad como los inconmensurables. Esto tiene un eco kantiano cuando el filósofo moderno rechaza a Dios, el alma y el universo como objetos del conocimiento. Sólo que Kant sí puede llamarlos “inconmensurables” desde el punto de vista de la razón cognoscitiva; mientras que “mundo”, al no ser transmitido en un solo discurso, pero sí responder al horizonte sociocultural que nos constituye, quizás no llegue a ser un inconmensurable, tal como el “Dios”, que responde a otros parámetros e instancias ontológicas.

muy similar al de Heidegger,<sup>21</sup> pero que es tan ajeno para nosotros como para el judío son los textos del Maestro Eckhart o de San Juan de la Cruz. Pese a que pudiéramos hacer el esfuerzo por *traducir* el texto a nuestro horizonte, creemos que la traición a la intencionalidad del texto original ni siquiera puede ser mesurada por lectores nada familiarizados con la espiritualidad hebrea, pues el hermetismo místico tiene la particularidad de abrirse, comunicar sus “visiones” sólo a quienes participan de su universo espiritual, aunque siempre a través de nuevas intuiciones muy personales; por ello, también muchas de sus expresiones pueden ser muy parecidas a las de una ontología, sobre todo postmoderna.

De todos modos, el desarrollo de la descripción y análisis de la “anatomía” de la interpretación propuesta por Iser nos muestra una teoría que se ha ensanchado, por así decirlo, para abarcar desde la interpretación, tanto la “lectura” mística de la Torah, pasando por los sistemas etno-sociales, hasta la manifestación mística individual, sin descuidar los textos literarios. Lo que se evidencia es que Iser no puede eludir el texto, pues el de Rosenzweig, como la Torah y todos aquellos que sean catalogados por un canon, son textos; y, por tanto, la frontera entre interpretación y hermenéutica textual se pierde o es traspasada por el propio Iser, sin el menor rubor.<sup>22</sup> Y de hecho, todos los capítulos dedicados a exponer los diferentes tipos de interpretación, de acuerdo con la categoría de discurso al rango semiótico que pertenecen, sólo abordan textos.

---

<sup>21</sup> Esto lo deducimos de las notas que se refieren a esa “cercanía” entre ambos discursos, que postula principalmente Kart Löwith. Algunos lectores de textos budistas, tales como los de Suzuki, creen encontrar también una similitud conceptual entre el budismo zen y la postura ontológica de Heidegger, sobre todo cuando éste aborda el problema de la nada.

<sup>22</sup> Aunque en el segundo capítulo, “The Authority of the Canon”, ya había abordado el problema de la interpretación de textos: la Torah y la interpretación del doctor Johnson sobre Shakespeare.

La distinción entre interpretación y hermenéutica no parece ser tan firme, pues para nosotros una serie ritual puede ser “leída” (interpretada) como un texto, y creemos que lo es, como cualquier otra manifestación humana social y cultural. Incluso lo son ciertos comportamientos organizados de los animales encaminados a un fin, por ejemplo, los “ritos” de apareamiento de ciertos tipos de arañas, estudiados por un etólogo. La cuestión está en que en este caso el hombre otorga una categoría, netamente hermenéutica, a una serie de movimientos que se inician y terminan sin otra intención ni consecuencia que cumplir, como dijimos, con una finalidad limitada y precisa: la perpetuación de la especie. La filmación o grabación que haga el estudioso, así como sus croquis y lenguaje descriptivo, convierten una cadena accional (los movimientos de los arácnidos de nuestro ejemplo) en un texto, y sólo el texto es objeto de análisis e interpretación, sea éste cual sea. Por ello podemos afirmar que como para el hombre todo es interpretación, todo es, en cierto modo texto (“texto interpretado”, queremos decir); aunque los discursos articulados como unidades de significación y ofrecidos explícitamente a la interpretación humana son los que pertenecen a series culturales que utilizan signos y unidades semióticas más amplias para tejer con ellos *textos*. Los discursos humanos que circulan en la densa red de comunicación sociocultural se hallan articulados de tal modo que una interpretación *haga* de ellos textos, los convierta en unidades estructuralmente constituidas, sin traicionar su intencionalidad constitutiva: lo que le hizo surgir como discurso en un circuito de comunicación.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ya en *Literatura y realidad*, como en *Hermenéutica, símbolo y conjetura* establecimos la diferencia entre discurso y texto: el primero es la unidad comunicativa que, en cuanto tal, circula, *discurre*, en una sociedad dada; mientras que el segundo es el discurso *objeto* de una hermenéutica o de un procedimiento que investiga sus códigos, estructura y mecanismos distintivos. El texto es el discurso

Respecto a la propuesta de establecer prioritariamente una “anatomía” de la interpretación, creemos que esto siempre se ha hecho al hablar de géneros, de subgéneros o tipos de discursos, pues es obvio que no “recibimos” (leemos) de la misma manera una acta inquisitorial, que una epístola amorosa del siglo XVI; ni en nuestros días un poema de Paz, que un ensayo del mismo autor.

Si bien Iser no se refiere a la hermenéutica ontológica para considerarla con la atención que esta postura se merece, echa mano de un concepto central al mismo: el del *círculo hermenéutico*, aunque lo relaciona sólo con la hermenéutica textual. Para Iser, este concepto tiene tal importancia en su teoría que le dedica el capítulo más amplio del libro que comentamos. Antes de exponer y analizar su concepción del círculo hermenéutico, queremos atender brevemente a una caracterización importante que hace de la interpretación en el primer capítulo.

### La interpretación como traducción

Iser empieza su primer capítulo con una aclaración que podría ser aceptada por cualquier teórico de la hermenéutica textual:

Por mucho tiempo la interpretación fue tomada por una actividad que no parecía requerir ningún análisis de sus procedimientos. Había una asunción tácita de que ella venía naturalmente, aunque sea sólo porque el ser humano vive interpretando de manera constante. Invariablemente emitimos una cantidad de signos y señales como respuesta al bombardeo de signos y señales que recibimos de nuestro exterior. En este sentido podemos incluso parafrasear a Descartes diciendo: “Interpretamos, luego existimos”. Si bien tal disposición humana básica hace aparecer a la interpretación como si ésta se presentara naturalmente, las formas que toma no nos lo muestran así. Y como esto llega a constituir

---

“fijado”, establecido como objeto por una disciplina que lo estudia o analiza; incluso por una simple reflexión una vez pasada la comprensión primera.

una amplia estructura de actos de interpretación, es importante comprender lo que pasa en esos procesos mismos, puesto que la estructura revela lo que la interpretación se propone realizar. (2000: 1.)

En este párrafo encontramos lo que ya había anunciado en el prefacio: el hombre toma como “natural” la interpretación hasta darse cuenta de que no hay una sola interpretación; es decir, que esta forma natural, en el fondo no existe, pues lo que el hombre está interpretando de manera constante no es un bombardeo caótico de signos y señales, sino que esta emisión se realiza dentro de un marco sociocultural que hace que, de algún modo, se presente siempre dentro de formas constituidas, aunque nunca hagamos del ejercicio interpretativo una hermenéutica. Por ejemplo, mientras escribo estas páginas centrando mi atención en un discurso emitido (articulado) de manera intencional para ser interpretado como “teórico” por un lector, escucho los “suspiros” que mi perro emite mientras duerme, y casi subconscientemente los interpreto como una señal que es propia de mi contorno familiar. Si en mi estudio estuviera un amigo etólogo interesado en la conducta de mi compañero canino tomaría esos “suspiros” como indicios o elementos significativos; en otras palabras, siempre interpretamos desde una situación que convierte una simple emisión de una señal dada, por supuesto, en un marco sociocultural, en un texto o en parte de un texto, aunque esta expresión no haya sido realizada por su emisor con tal intención. En este caso, el receptor *crea* el mensaje, por así decirlo. También debemos tener en cuenta que si el hombre siempre está interpretando es porque nace en un mundo construido socioculturalmente y, por tanto, pleno de sentido y significación, que articula diversos tipos o géneros de discursos.<sup>24</sup> Interpretar, para el

---

<sup>24</sup> El mismo Iser parece estar de acuerdo con la concepción de que el mundo en el que vivimos es una construcción nuestra, una interpretación nuestra, del hombre; concepción que nos lleva a ver la cultura, es decir, *una* cultura, como

hombre de una comunidad sociocultural, es su manera de convivir: la cultura misma es una interpretación, de un mundo que nos constituye en cuanto miembros de una sociedad, que interiorizamos como una serie de valores manifiestos en discursos.

Iser, para precisar el *espacio* legítimo de la interpretación, distingue tres formas de la misma: primero la que podríamos llamar totalitaria, la cual afirma ofrecernos *la interpretación universal y total*, tales como el marxismo –en su forma dogmática,<sup>25</sup> no crítica–, que ya se eclipsó rápidamente con la caída del imperio soviético (aunque este ejemplo puede ser extendido al tomismo, que se presenta en nuestros días como un *neo-tomismo*, el pensamiento “oficial” de la Iglesia Católica; al islamismo, el freudismo en cuanto pansexualismo, etcétera). En segundo lugar, Iser se refiere a lo que llama, prestándose la expresión de Paul Ricoeur, “el conflicto de las interpretaciones”, cuando el ámbito de la interpretación se presenta a sí misma como “una competición: con cada manifestación interpretativa tratando de mostrarse a expensas de otras interpretaciones, para demostrar su respectiva

---

una interpretación propia de un grupo humano, que lo caracteriza como tal grupo humano. En el próximo subtítulo examinaremos el famoso círculo hermenéutico que parece constituirnos ontológicamente, pues nos dice, parafraseando el título de un libro de Nelson Goodman, *Way of Worldmaking*: “El mismo mundo en el que vivimos parece ser un producto de la interpretación” (*ibidem*: 1).

<sup>25</sup> Que se nos presenta en forma explícita y por demás ilustrativa en las siguientes palabras de Lukács: “La ciencia auténtica [y el marxismo lo es] toma de la realidad misma las condiciones estructurales y sus transformaciones históricas, y cuando formula leyes, éstas abrazan sin duda *la universalidad* del proceso, pero de tal modo que puede siempre descenderse desde esa legalidad hasta los hechos singulares de la vida, aunque, ciertamente, ello ocurra a menudo a través de muchas mediaciones. Ésta es precisamente la dialéctica, concretamente realizada, de *lo universal*, de lo particular y lo singular” (1969a: 98). En toda teoría totalitaria subyace un positivismo cientificista que ni las ciencias llamadas de “la naturaleza” ahora aceptan. Este espíritu anima también todo su ensayo “¿Qué es el marxismo ortodoxo?”, publicado en *Historia y conciencia de clase*.

importancia y profundidad; su profundidad y alcance” (*ibidem*: 3). En sus palabras, la importancia está en que “este conflicto revela que las limitaciones son inherentes a toda presuposición. Cuanto mayor sea la conciencia de tales limitaciones, mayor es el conflicto de discursos interpretativos que se apropia de unos con respecto a otros” (*ibidem*: 3). Esto último lleva a una suerte de “canibalismo” (palabra usada por Iser) entre las doctrinas (marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, postestructuralismo) con el fin de compensar sus múltiples deficiencias.

En este caso no estaríamos ante una interpretación propiamente dicha, sino frente a una franca confrontación entre interpretaciones opuestas. Situación sociocultural que, sin llegar al “canibalismo”, es la que en una sociedad abierta conduce al ejercicio de doctrinas, teorías y opiniones, todas ellas formas de interpretación viviente en un perenne diálogo (o conflicto, si se quiere, pero en sentido débil y no bélico) de diferentes corrientes filosóficas, estéticas, religiosas: una cultura que cuenta con series como la filosófica, la estética, la religiosa, la política, goza de una pluralidad de interpretaciones conceptuales, las cuales cuando surgen como “innovaciones” se muestran antagónicas de las que existían, sobre todo de las dominantes: la filosofía moderna en relación con el aristotelismo medieval, la ontología nihilista frente a la metafísica moderna; el realismo literario opuesto al romanticismo, la literatura antirrealista (la fantástica postmoderna, la objetivista) como negación de la última, etcétera. Todas esas interpretaciones que hicieron “escuela” configuran el mundo que vive Occidente, mundo que se halla siempre “expuesto” a un “conflicto de interpretaciones”, y que sin éste puede llegar a un anquilosamiento o a un predominio de una interpretación totalitaria que se imponga, no por “razones” internas de las series, sino por el poder externo, como ocurrió en la Edad Media con el catolicismo, y en la moderna con el estalinismo y el fascismo

español. Por todo eso, creemos que esta “clase” de interpretación no es tal, sino más bien que el término y la descripción de Iser se refieren a una situación cultural, propia de Occidente, en la cual se establece el contacto de interpretaciones diferentes, hasta antagónicas, que enriquecen la vida espiritual del mundo.

En tercer lugar está la que se presenta en los que Iser llama “discursos opositivos”: aquellos que los grupos minoritarios o postcolonialistas esgrimen para confrontarse con los hegemónicos. Sin embargo, según Iser, corren el riesgo de utilizar los mismos procedimientos que sus contrincantes. Muchas veces se ven obligados a usarlos para lograr sus objetivos o, al menos, para llamar la atención, y pierden de este modo la racionalidad que les permitiera distinguirlos, cayendo en un logocentrismo. No creemos equivocarnos al afirmar que ciertas reivindicaciones feministas y étnicas caigan en ese peligro apuntado por Iser: en la hipertrofia de la importancia del otro masculino, las primeras; en un racismo “acendrado” y ciego, las segundas.

Luego de haber descombrado el terreno de la interpretación, Iser propone identificar la interpretación con la traducción, pues, según el teórico alemán, toda interpretación no es otra cosa que una traducción, ya que

Cada interpretación traslada o traspone algo en algo diferente. Por ello, deberíamos prestar nuestra atención a las presuposiciones que subyacen en el espacio que se abre cuando algo es traducido a un registro diferente. “La traducción, por tanto,” escribe Willis Barnstone, “como toda transcripción y lectura de textos, establece siempre una diferencia”, como queda evidente con la división que existe entre el sujeto material [u original] para ser interpretado y el nuevo registro producido. (*Ibidem*: 6.)

A esta diferencia o este espacio que se establece siempre entre el discurso traducido y el producto nuevo (el resultado de la traducción), Iser propone llamarlo *espacio liminal*, que correspondería

a la concepción más precisa y rica semánticamente de *frontera*, propuesta por Lotman: el espacio que no corresponde al discurso objeto de la traducción ni al producto que se presenta como ya determinado dentro de la nueva serie o lengua como “otro discurso”, como el nuevo discurso, espacio semiótico de alta y dinámica tensión. “Causado por la interpretación, el *espacio liminal* está destinado a soportar la resistencia [que ofrece un texto] a ser traducido; sin embargo, también potencializa el impulso para realizar la nueva interpretación” (*idem*). Este espacio, entonces, es el lugar dinámico de tensión semántica, que si bien es establecido por los límites propios de un traslado de un sistema de codificación a otro, también genera nuevos valores semánticos que nacen propiamente del “encuentro” o, mejor, intercambio entre dos “lenguajes” establecidos.

No podemos examinar los problemas que aborda Iser al respecto, pues nos alejaría de nuestro propósito fundamental. Sin embargo, queremos ofrecer una especie de resumen crítico de lo que hasta aquí vimos de este fecundo pensador:

1. La diferencia que establece entre interpretación y hermenéutica: la primera sería más amplia, mientras que la segunda quedaría restringida al texto; esto se basa en una concepción logocéntrica del texto, que no corresponde a nuestra relación con las manifestaciones de sentido que nos ofrece el mundo; aunque la amplitud que se pudiera conceder a una simple interpretación y a una hermenéutica se debe, nos parece, como lo vio Gadamer, a que esta última se sustenta en un método; y, además, para nosotros, en una semiótica, como su fundamento, incluso para manifestaciones de la vida cotidiana (un guiño de ojos en la calle, según un ejemplo de Geertz; y este ejemplo no es tan simple como parece pues funciona como todo un discurso: es un mensaje codificado en un marco particular que le

confiere sus valores de interpretación: no es lo mismo un guiño galante a una muchacha en la calle, que un guiño a una reina o a la Primera Dama, en una ceremonia de Estado).

2. La traducción –tomado este término en un sentido estricto lingüístico o, también, si se quiere, en uno metafórico, es decir más amplio– no es propiamente una *interpretación*, sino un *medio*: no se traduce para comprender sino para *hacer* comprender. Aquí se produce una doble dialéctica: quien traduce, primero “comprende”, de algún modo, el discurso originario, intuye su sentido y significación; desde esta comprensión previa adapta el discurso originario al discurso producto que será comprendido dentro de su sistema propio. Gracias a la traducción, que es un procedimiento para ofrecer equivalencias de un sistema de codificación a otro, se pasa de un discurso a otro, no siempre de una lengua a otra. Pero, esto involucra la pérdida de ciertos códigos propios de un sistema –aquellos que lo caracterizan como tal– y la adaptación o acomodación que el sistema que traduce tiene que hacer de sus códigos y valores. El caso límite puede ser el de la imposibilidad de trasladar el sentido y la significación del discurso original al nuevo, al que se quiere ofrecer a la comprensión, es decir, a la interpretación; por ejemplo, la situación de Averroes en el cuento-propuesta de Borges. Dentro de una cultura, la traducción es el ejercicio cotidiano y frecuente para establecer la relación entre discursos de diferentes series: la crítica de un filme es el resultado de un ejercicio previo de esta traducción que el crítico ha hecho para comprender el discurso que quiere valorar.

### El círculo hermenéutico

Iser nos presenta una concepción del círculo hermenéutico muy amplia y un tanto imprecisa, o al menos parcial, si se la compara

con la que nos propone Heidegger. Un primer indicio de lo que afirmamos nos lo ofrece el hecho de que en el desarrollo de su exposición haya elegido, además de dos teóricos indudablemente relacionados con la hermenéutica, como Schleiermacher y Ricoeur –el primero uno de los fundadores de la hermenéutica moderna y el segundo uno de los más agudos y nítidos representantes de una hermenéutica textual que descansa en una sólida concepción ontológica–, a un historiador alemán del siglo XIX, Johann Gustav Droysen,<sup>26</sup> cuya importancia en la hermenéutica no es precisamente significativa. Nosotros nos reduciremos a exponer la presentación que Iser hace de los dos teóricos de la hermenéutica.

Empieza Iser declarando que el mayor evento en el desarrollo histórico de la interpretación es la emergencia de la hermenéutica propuesta por Friederich Daniel Ernst Schleiermacher, quien ofrece sus contribuciones a finales del siglo XVIII y los primeros decenios del XIX.

Ya en nuestro libro *Hermenéutica, símbolo y conjetura* hicimos una breve referencia a este teórico luterano; sin embargo, la admiración de Iser le mueve a ofrecernos una versión no sólo más amplia, sino más apasionada que la nuestra. Según Iser,

Schleiermacher en lugar de invocar a una autoridad pone su atención en la brecha que separa al texto de su receptor, lo que convierte al texto en un “lenguaje extranjero y extraño”. Esta situación de pobreza significativa se halla continuamente amenazada por la incompreensión. Por ello Schleiermacher considera a la interpretación como una práctica rigurosa de descubrimiento y de elucidación de la condición compleja que nos lleva a ver cómo la comprensión es posible. (*Ibidem*: 41.)

Para fundar y practicar una hermenéutica correcta, el teólogo protestante se basa en cuatro principios expuestos por él:

---

<sup>26</sup> Aunque esto también nos indica que la hermenéutica concierne a problemas no sólo estéticos y filosóficos, sino a la situación humana misma.

- a) Una interpretación no debe depender de la autoridad,<sup>27</sup> al contrario debe estar libre de todo vínculo con la tradición y las conceptualizaciones que se fundan sólo en su prestigio histórico. De esta manera puede asegurar con transparencia lo que pasa en una correcta comprensión. Para este exégeta de la Biblia, incluso ésta,<sup>28</sup> una “santa escritura”, debe someterse a los procedimientos de la hermenéutica, puesto que su objetivo es traducirla no en los términos de una vida comunitaria –una iglesia–, sino en los que puedan permitir su entendimiento en relación con su intención original.
- b) Si bien la hermenéutica no se centra en analizar lo que es la comprensión, ésta debe poner toda su atención en lo que lleva a ella; y en este orden de cosas, conviene tener en cuenta que todas las formas de hermenéutica especial se basan y expresan en ciertas presuposiciones, las que deberían ser analizadas en relación con sus fines.
- c) La comprensión no es el efecto de un decreto, sino que debe ser el producto de la construcción del sentido del texto.<sup>29</sup>
- d) Si todas las garantías metafísicas han desaparecido, la exégesis dogmática ha sido abandonada y los principios de la

---

<sup>27</sup> Este principio es la consecuencia obvia, si no la repetición, de uno de los puntos fundamentales que plantea Lutero contra la Iglesia Católica, centralmente autoritaria, no sólo en cuanto a la interpretación de las Escrituras, sino en su constitución misma, la cual se basa en una supuesta primacía de la institución, de la autoridad indiscutida e indiscutible del primado papal: la interpretación muy discutida de las palabras del propio Jesucristo: “Sobre esta piedra edificaré mi iglesia”, referidas a la fe de Pedro.

<sup>28</sup> Sobre todo ésta, diríamos, pues no olvidemos aquí al luterano enfrentado a la Iglesia Católica y su dominio absoluto sobre todo tipo de vida intelectual hasta la Reforma. También la condición religiosa de Schleiermacher nos explica el énfasis puesto en el rechazo de la autoridad y la tradición.

<sup>29</sup> Este principio parece redundar en el primero.

razón desacreditados, lo que resta es *el lenguaje*: “El lenguaje toma el lugar que había ocupado la autoridad...” (*ibidem*: 47).

Sobre estos fundamentos, Schleiermacher piensa responder a su anhelo de “comprender a un autor mejor de lo que éste se comprendía a sí mismo”.<sup>30</sup>

Ahora bien, el descubrimiento importantísimo que hace Schleiermacher de la función central del lenguaje en la comprensión de un texto, le lleva a abordar el problema que plantea su actitud respecto al autor y su comprensión ideal; parte de una concepción (un prejuicio) que identifica al pensamiento con el lenguaje, según la cual no hay pensamiento sin lenguaje y viceversa. Iser nos cita las siguientes afirmaciones significativas: “Una persona piensa por medio del lenguaje... Pero cuando el pensador cree necesario que se fije su pensamiento, entonces emerge el arte del habla; entonces la transformación del habla interna original y su interpretación vienen a ser necesarias.” (*Idem.*) Como la lengua es una entidad estructurada, ésta nos brinda una vía de acceso al texto que sea segura: su *gramática*. Además, como se trata del uso personal que el autor hace de la lengua, según su psicología (o, si se quiere, de su personalidad), surge la otra vía de acceso a una interpretación satisfactoria: la psicología del autor, es decir, el estudio de su psicología:

---

<sup>30</sup> Es obvio que no se refiere al “autor” de las Sagradas Escrituras, pues según algunas concepciones teológicas es nada menos que Dios mismo, aunque a través de “intermediarios” (los profetas, los redactores de los libros sagrados, los evangelistas y el propio San Pablo cuando escribe sus decisivas epístolas), los cuales nos ofrecerían una versión, de acuerdo con su interpretación, de la inspiración directa de Dios. Para los mahometanos el Autor es, sin duda, Alá mismo y el Qurán original se halla en el cielo, dominio directo de Alá.

Partiendo de esta interrelación, una interpretación gramatical nos permite delinear los elementos sobresalientes del autor en el uso del signo, y la interpretación psicológica nos lleva a inferir de este uso del signo particular el estilo del pensamiento del autor. En palabras de Schleiermacher: “Una exposición verbal puede ser de una significación máxima desde el punto de vista de la gramática cuando es creativo lingüísticamente hasta un grado excepcional y exhibe una mínima repetición: los textos clásicos. Mientras que una afirmación escrita tiene una máxima significación por el lado psicológico cuando se muestra altamente individualizado y usa mínimamente los lugares comunes: los textos originales”. Ambas perspectivas dependen una de la otra, y por “esta relación dual es evidente que las dos tareas gozan de igual importancia”. (*Ibidem*: 47.)

Esta es la primera dualidad indisoluble y fundada en la mutua relación de sus miembros que propone Schleiermacher como categorías y tareas hermenéuticas. Además, en su mutua implicación ve un *círculo* hermenéutico; propuesta teórica que no discute Iser, sino que le da el valor de una originalidad fundamental. Veamos la otra dualidad que surge según los presupuestos de esta hermenéutica.

Iser, exponiendo el pensamiento de Schleiermacher, se pregunta: “Si el lenguaje ofrece los parámetros para un uso gramatical, ¿cuáles son los que conciernen a una interpretación psicológica, diferente de la interdependencia de estos dos aspectos?” (*Ibidem*: 50.)<sup>31</sup>

El exégeta y hermeneuta luterano propone otras dos categorías interrelacionadas íntimamente, es decir, mutuamente implicadas: el *adivinatorio*<sup>32</sup> y la *comparación*. Veamos en qué consis-

---

<sup>31</sup> Estos dos aspectos son obviamente la gramática de la lengua y la psicología del autor.

<sup>32</sup> En inglés la palabra adivinación –de la cual deriva el término adivinatorio– tiene una acepción que se refiere al descubrimiento de cosas ocultas. Lo mismo ocurre en español, pues el Diccionario de la Real Academia nos da como segunda

ten y cómo llegan a reforzar el círculo hermenéutico, según una versión muy diferente a la de Heidegger y la hermenéutica contemporánea. Veamos su exposición de este nuevo binomio, prestemos atención a las palabras mismas de Schleiermacher, según la cita de Iser:

El método adivinatorio busca obtener una comprensión inmediata del autor en cuanto individuo. Mientras que el método comparativo nos lleva a incluir al autor dentro de un tipo general. Con este propósito trata de descubrir sus rasgos distintivos al compararlo con otros autores del mismo tipo. El método adivinatorio es la fuerza femenina en el conocimiento de la gente; el conocimiento comparativo, la masculina. Cada uno de los métodos se funda en el otro. El método adivinatorio se basa en asumir que cada persona es única e individual desde su propio dominio, pero tiene la receptividad de la unicidad de cada una de las otras personas [...] Estos dos métodos nunca deben ser separados. La adivinación llega a ser cierta sólo cuando es corroborada por la comparación... Aunque la comparación no ofrece una unidad distintiva. Lo general y lo particular deben interpenetrarse, y sólo la adivinación permite que esto ocurra. (*Ibidem*: 50-51.)

Según la interpretación de Iser, los dos pares metodológicos propuestos como elementos de una hermenéutica: paradigma gramatical/carácter psicológico y adivinación/método comparativo, no deben ser tomados como opuestos, sino complementarios; aun más: los dos manifiestan la circularidad propia de la interpretación, el círculo hermenéutico. Uno de ellos lleva al otro y viceversa, no pueden ser concebidos sin esta articulación complementaria de su sentido. Sólo tomando en cuenta el conjunto de esta articulación puede la hermenéutica cubrir el espacio que separa al texto de su receptor, sin caer en el recurso a la autoridad ni a la tradición:

---

acepción de adivinar: “Descubrir por conjetura alguna cosa oculta o ignorada”. En el uso común se recurre a esta acepción en expresiones tales como: “Adivina lo que pienso”, “No puedo adivinar qué propósitos le mueven”, etcétera.

El sello distintivo de la hermenéutica es el círculo que interrelaciona parte/todo, gramática/psicología y adivinación/comparación. Esto ilumina el hecho de que no existe más una autoridad dada que pueda validar qué clase de interpretación debe ser realizada. Más aún, no hay una autoridad que resida en el texto mismo; por ello se alcanzará la comprensión desde el texto por medio de variación de las operaciones circulares que ofrecen un medio de corregir y controlar esta comprensión. (*Ibidem*: 53.)

Aunque el mismo Iser expresa luego su duda a propósito de que esta circularidad, que considera de naturaleza no viciosa para consuelo de la razón, no podría llenar el espacio liminal que propuso más arriba como la frontera que no permite franquear, de una manera total, la comprensión de un texto a su interpretación, a pesar de ello, decimos, no examina más críticamente si el par de categorías metodológicas constituyen en rigor un círculo hermenéutico, pues el hecho de que uno conduzca al otro, y ambos se integren mutuamente no tiene nada que ver con la característica del círculo que descubre nuestra cualidad ontológica, por una parte; y aplicado a la interpretación nos llevaría a afirmar que lo que interpretamos –el texto en cuestión– de alguna manera ya nos es “familiar” en cuanto tenemos una precomprensión de él, de ciertos valores y códigos, que es una consecuencia de la circularidad óptica entre hacer mi mundo y el mundo que me hace.<sup>33</sup> Lo que nos propone Schleiermacher es un binomio de categorías hermenéuticas, limitadas al texto y su interpretación, que hace innecesario, superfluo, el recurso a la autoridad. Además, responden a la preocupación propia de la época

---

<sup>33</sup> Expresado de acuerdo con nuestra intuición fundamental de que el hombre es un ser sociocultural: por pertenecer a una socio-cultura de algún modo sé (precomprendo) lo que es una cierta noción o una cierta concepción –si bien de manera atematizada– previamente a mi comprensión explícita y tematizada: *habito* en el ámbito de lo que se me presenta como tarea de mi comprensión.

moderna en su versión romántica: comprender al autor mejor de lo que él se comprende. Los métodos adivinatorio y psicológico de hecho apuntan a la persona del autor. Ésta última observación nos descubre además que el último binomio (adivinatorio/comparativo) responde a la necesidad de aclarar los modos de una forma psicológica, de aproximación o explicación; de esta manera: la conjetura adivinatoria y el compararlo con una conducta mayor, dentro de la que se incluye la persona y recibe su funcionalidad y razón de ser.

Paul Ricoeur, el mayor representante de la hermenéutica francesa, es abordado por Iser a través de algunos textos que no son precisamente los más significativos respecto a la hermenéutica textual, aunque tengan un valor teórico indudable.

Iser emprende primero el estudio de Ricoeur sobre Freud y el psicoanálisis, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, y traducido al inglés bajo el título *Freud and Philosophy. An Essay in Interpretation*.<sup>34</sup>

Empieza con una aseveración pertinente: “Si la circularidad en la interpretación depende del sujeto que debe ser interpretado, el círculo hermenéutico se halla obligado a ser concebido de una manera diferente cuando lo que interesa ya no se halla en algo dado, sino en algo oculto que debe ser traducido a la comprensión. Éste es el caso del psicoanálisis.” (*Ibidem*: 69.) Aunque lo que aquí se oculta es una *simbología* muy particular que Ricoeur presenta de la siguiente manera:

De este modo se precisa, en la vasta esfera del lenguaje, el lugar del psicoanálisis: es a la vez el lugar de los símbolos y del doble sentido y aquel donde se enfrentan las diversas maneras de interpretar. A esta circunspección más vasta que le sirve de horizonte la llamaremos en

---

<sup>34</sup> En español: *Freud: una interpretación de la cultura*.

lo sucesivo “*campo hermenéutico*”; *entenderemos siempre por hermenéutica la teoría de las reglas que preside una exégesis, es decir, la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto. (Ibidem: 11. Las cursivas nos corresponden.)*

Este marco de un lenguaje muy particular, el simbólico,<sup>35</sup> sostiene toda la investigación posterior de Ricoeur relativo al psicoanálisis, en su afán de interpretar “el texto del inconsciente”. Sólo en hermenéutica, por otra parte, podemos hablar de un círculo hermenéutico; y éste se presenta, según Iser, en la interdependencia de dos instancias claves de la interpretación psicoanalítica –de acuerdo con la elucidación que hace Ricoeur: en el *arché* y *telos*,<sup>36</sup> aunque a la dialéctica que existe entre estos dos principios, que corresponden a una filosofía reflexiva, sólo dedica treinta páginas (el tercer capítulo del tercer libro), pues todo el estudio del libro es uno de los más amplios y ricos sobre el grave y complejo problema del símbolo. También tengamos en cuenta que Ricoeur tie-

---

<sup>35</sup> Una página más adelante, ofrece el concepto de símbolo: “símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que *requiere una interpretación*; y la interpretación, un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos” (: 12. Las cursivas nos corresponden y ponen de manifiesto lo que sostenemos como uno de los fundamentos de la hermenéutica literaria: el carácter simbólico de los discursos estéticos literarios, que da ocasión a varias interpretaciones por la índole misma del símbolo: ser multívoco y que no se refiere a un mundo preexistente; como es el caso del signo, al menos en el discurso cotidiano).

<sup>36</sup> Debemos aclarar que ambos términos no pertenecen a la teoría freudiana, sino son propuestos por Ricoeur para explicarse la dinámica de la interpretación que del lenguaje del inconsciente –en su afán de “filtrar” a la vida consciente– hace el freudismo, el cual al presentarse como un “análisis” y no una síntesis explicativa, ahonda en lo que Ricoeur llama *arché* (principio, origen) para referirse a los fundamentos iniciales de nuestra vida: la infancia y sus vivencias ya ocultas para nuestra memoria consciente actual y en las que tiene que “escarbar” el análisis para encontrar los principios de nuestros traumas, conflictos anímicos; incluso de ciertos caracteres de nuestra personalidad actual.

ne la prudencia y honestidad intelectuales para prevenirnos que si bien “el freudismo es una arqueología explícita y tematizada, nos remite de suyo, por la índole dialéctica de sus conceptos, a una teleología implícita y no tematizada” (1987: 403).

El *arché* es a la vez el comienzo y una indicación de lo que ha sido desplazado en el esfuerzo por identificar al sujeto del *telos*. Por su parte, el *telos* es un objetivo inconsciente, encajado en el *arché* y un incentivo que lo motiva. Ambos, *arché* y *telos*, se hallan íntimamente relacionados, y se hallan escondidos a la vista tanto del sujeto como del psicoterapeuta [...] Como hay un oculto *arché* en el *telos* y viceversa, esta pareja de arqueología y teleología no se desarrolla en una trayectoria lineal, sino circular, un movimiento de ida y vuelta para sacar a la luz el *telos* oculto en el *arché* y el escondido *arché* en el *telos*. (Iser, 2000: 74.)

Nos encontramos aquí, según Iser, ante otra expresión del círculo hermenéutico, pues según ya vimos, para este teórico una relación recíproca es de esta índole, opinión con la cual discrepamos, pues al parecer podemos encontrar otras relaciones recíprocas (en que un término remita a otro) sin que por ello haya circularidad, ni mucho menos sea hermenéutica; así, por ejemplo, entre los binomios característicos de la teoría saussuriana: significado/significante; sincronía/diacronía, entre otros. El propio Ricoeur se refiere a la interrelación como dialéctica (aunque no hegeliana, sino más próxima a la concebida por Kierkegaard en la que se mantiene el binomio y no se va a su “superación” en una síntesis). En este sentido, la arqueología y la teleología no son dos principios de la hermenéutica textual de Ricoeur, sino dos categorías de una filosofía reflexiva para comprender y constituir, de una manera más consecuente, las exigencias de una interpretación más estricta e integral. Para finalizar este subtítulo nos conviene recurrir a la aclaración de Ferrater Mora:

En la expresión “círculo hermenéutico”, actualmente muy extendida, se habla de “círculo hermenéutico” en varios sentidos, y especial-

mente en los dos siguientes. Por una parte, hay un círculo hermenéutico –por lo demás “inevitable”– en la interpretación de un texto y, en general, de *toda manifestación simbólica humana*. En efecto, una parte del texto, o del “sistema simbólico”, no puede entenderse a menos de referirla al todo, que confiere significación a la parte. Pero la totalidad del texto, o del “sistema simbólico”, se entiende asimismo en función de las partes que lo constituyen. De este modo, se va de la parte al todo, y del todo a la parte, o partes, sin que ni una ni otra, u otras, constituyan un punto de partida suficiente. Por otra parte, hay un círculo hermenéutico –asimismo “inevitable”– en todo intento de comprensión del lenguaje, estructuras significativas, marcos conceptuales, sistemas de pensamientos y de comportamientos y, en general, formas de vida y de cultura “ajenas”. Todo ello necesita una interpretación, que se da dentro del propio lenguaje, cultura, forma de vida, etc., los cuales son distintos del lenguaje, cultura, forma de vida, etc., estudiados. El “círculo hermenéutico” consiste entonces en pasar de “lo propio” a “lo ajeno” y de “lo ajeno” a “lo propio”: “lo propio” hace inteligible “lo ajeno”, pero al mismo tiempo “lo ajeno” revierte sobre, y hace inteligible, “lo propio”. La interpretación puede ser una deformación, pero ésta es “corregible” constantemente en virtud de la creciente “comprensión” de lo interpretado. (1990: 505-506. Las cursivas nos pertenecen.)

Toda esta descripción se refiere, por supuesto, a la hermenéutica tradicional, la textual. A ésta, luego del giro hermenéutico, es preciso añadir otro concepto, más fundamental y comprensivo a su vez, del “círculo” que por la lógica tradicional es llamado “vicioso”:

En la hermenéutica existencialista<sup>37</sup> heideggeriana, el “círculo aparece en el hecho de que en toda comprensión del mundo la existencia se

---

<sup>37</sup> Las categorías metafísicas de existencia, y existencialista no corresponden a la ontología heideggeriana, como lo establecieron las confrontaciones de Heidegger con Sartre y Jaspers, filósofos existencialistas. Heidegger se ubica en un esfuerzo distinto de superación de la metafísica por una ontología, que constituye, a fin de cuentas, el inicio del pensamiento postmoderno o postmetafísico, como lo llama Habermas.

comprende con él, y a la inversa. Como dice Heidegger, *toda interpretación, si ha de contribuir a producir una comprensión, debe haber ya comprendido lo interpretado*. Se trata de un círculo vicioso, pero sólo si operamos dentro de las reglas más elementales de la lógica. *El círculo hermenéutico como círculo de la comprensión se halla arraigado en la constitución existencial de la Existencia (Da-sein), esto es, en la comprensión que la interpreta*. Para Gadamer, el círculo hermenéutico es principalmente, aunque no exclusivamente, el que se da entre una tradición y la interpretación de la misma, la cual es parte de esta misma tradición. Sólo se puede interpretar una tradición –y, por supuesto, también interpretarla mal– también desde una tradición. Tanto en el caso de Heidegger como de Gadamer, el círculo hermenéutico es función del carácter finito de la existencia humana. En todo caso ofrece una *estructura ontológica que no parece hallarse en la hermenéutica clásica o literal ni en la “romántica”, más interesadas en la epistemología y metodología de la comprensión*. (*Ibidem*: 506. Las cursivas nos corresponden.)

En nuestra concepción, que funda la hermenéutica textual en una ontológica, podemos hablar de un círculo hermenéutico textual, el cual “descansa” sobre el ontológico; expliquemos esta situación compleja.

En la “etapa” de interpretación podemos hablar, en un sentido más estricto, de un círculo hermenéutico –de segundo grado o más apropiado con la etapa de interpretación textual– cuando proponemos, adaptándolo a nuestra teoría, el modelo propuesto por Ricoeur de *comprensión-explicación-comprensión*, si tenemos en cuenta que, según la fenomenología, la primera comprensión intuye lo que el discurso dice –supuesta la competencia del lector– y la explicación nos llevaría a esta comprensión de manera tematizada; la segunda comprensión es la vuelta al discurso, convertido en texto por la explicación: la hermenéutica comprende lo que el discurso ofrece y su intento de explicarlo es, en definitiva, una aprehensión del discurso; el discurso paradójicamente se explica a sí mismo, todo nuestro andamiaje teórico y semiótico para analizarlo y dilucidar sus valores sólo tiene el mérito de develar-

nos lo que *ya* estaba en el discurso. Esto en cuanto al círculo hermenéutico que se presenta en los marcos de una relación con el texto. Pero si repensamos el modelo tenemos que éste parte de una instancia inicial que es la comprensión primera; ahora bien, esta comprensión manifiesta nuestra condición ontológica: “la *comprensión*, y con ella el círculo hermenéutico, llega a ser una condición para la posibilidad de la pregunta y la experiencia humanas” (Hoy, 1982: vii).<sup>38</sup> Esta frase de Hoy condensa el planteamiento central de Heidegger en *Ser y tiempo*, quien primero aclara la relación entre *comprender* e *interpretar*:

El proyectarse del comprender tiene su propia posibilidad de desarrollo. A este desarrollo del comprender lo llamamos *interpretación*. En la interpretación el comprender se apropia comprensoramente [sic] de lo comprendido por él. En la interpretación el comprender no se convierte en otra cosa, sino que llega a ser él mismo. La interpretación se funda existencialmente en el comprender, y no es éste el que llega a ser por medio de aquélla. La interpretación no consiste en tomar conocimiento de lo comprendido, sino en la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender. (2003: 172.)

Luego, tres páginas más adelante, nos ofrece su concepción de la comprensión:

Toda interpretación que haya de aportar comprensión debe haber comprendido ya lo que en ella se ha de interpretar. Este hecho siempre ha sido advertido, aunque tan sólo en el ámbito de las formas derivadas del comprender y la interpretación, en la interpretación filológica. La interpretación filológica pertenece al ámbito del conocimiento científico. Este conocimiento pide el rigor de la demostración

---

<sup>38</sup> Este teórico norteamericano será uno de los teóricos obligados en el segundo volumen, en el cual centraremos nuestro estudio en el discurso poético. Lamentamos que en Hispanoamérica este autor no sea mencionado y examinado por los teóricos de la literatura.

evidenciante. La demostración científica no debe presuponer lo que ella tiene que demostrar. Pero si la interpretación debe moverse ya siempre en lo comprendido y nutrirse de ello, ¿cómo podrá producir resultados científicos sin moverse en círculo, sobre todo si la comprensión presupuesta se basa, por otra parte, en el conocimiento ordinario del hombre y del mundo? Ahora bien, según las más elementales reglas de la lógica, el círculo es un *circulus vitiosus*.

[...] Sin embargo, ver en este círculo un *circulus vitiosus* y buscar cómo evitarlo, o por lo menos “sentirlo” como imperfección inevitable, significa malcomprender radicalmente el comprender. No se trata de adecuar el comprender y la interpretación a un determinado ideal de conocimiento, que no es sino una variedad del comprender que se ha orientado hacia la legítima empresa de aprehender lo que está-ahí en su esencial incomprendibilidad. Por el contrario, el cumplimiento de las condiciones fundamentales de toda interpretación exige no desconocer de partida las esenciales condiciones de su realización. *Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él en forma correcta*. Este círculo del comprender no es un circuito en el que gire un género cualquiera de conocimiento, sino que es la expresión de la estructura existencial de prioridad del Dasein mismo. (*Ibidem*: 176. Sólo las cursivas del enunciado “*Lo decisivo no es...*” nos pertenecen.)

La descripción de *praxis* estética nos reveló que esta hermenéutica circular es el producto de tres vectores:<sup>39</sup> el *autor implícito*, el *sistema* y el *lector implícito*. Éste es el momento de cerrar el presente capítulo exponiendo la teoría del lector que Iser nos brinda. En un libro anterior, *El acto de leer*, Iser se preocupó por fundar una teoría de la recepción estética centrada en la acción del receptor, el lector del discurso narrativo-literario. En él, centra su atención en otro tipo de interpretación más restringida que la que comentamos en este subtítulo, pero que también ya presenta ciertas cuestiones que conciernen de forma más directa a la problemática de este capítulo.

---

<sup>39</sup> Véase el cuarto capítulo de nuestro libro *Literatura y realidad*.

## La recepción estética

En la actualidad ningún teórico del discurso estético o, mejor, de la *praxis* estética, puede negar la importancia del papel decisivo del lector. Tampoco se puede negar que gracias a Iser y, en general, a la llamada Escuela de Constanza, la importancia de la recepción estética ha logrado el lugar de la calidad teórica que goza en el presente. Por tanto, creemos necesario dedicarle nuestra atención, aunque sea someramente, para la valoración pertinente del *factor* lector, y de los problemas relacionados a la lectura e interpretación, cuya concepción de Iser expusimos en el anterior subtítulo.

En la parte final del primer capítulo de su célebre libro *El acto de leer*,<sup>40</sup> Iser asienta esta afirmación conclusiva, que es en el fondo la tesis de todo su libro:

... Como es evidente por la variedad de respuesta al arte moderno, o a los trabajos literarios a lo largo de los tiempos, un intérprete ya no puede afirmar que enseña al lector el sentido del texto, puesto que sin una contribución subjetiva [del lector] y un contexto no hay tal cosa. Mucho más instructivo sería un análisis de lo que en realidad pasa cuando alguien lee un texto, puesto que entonces el texto empieza a desplegar su potencialidad: *es en el lector que el texto llega a vivir*, y esto es verdad incluso cuando el “sentido” se ha hecho tan histórico [familiar] que ya no es relevante para nosotros. Al leer somos capaces de experimentar cosas que ya no existen y comprender cosas que son totalmente ignotas... (1980: 19.)

Ahora bien, el capítulo llega a esta conclusión aprovechando un discurso estético, *La figura en la alfombra* de Henry James.<sup>41</sup> En

---

<sup>40</sup> Nosotros nos referiremos a la traducción inglesa *The Act of Reading* (véase la Bibliografía).

<sup>41</sup> En versión española encontramos el cuento de James, con otros dos que tematizan también la creación literaria, en la magnífica colección Biblioteca personal. Jorge Luis Borges. (Véase la Bibliografía.)

realidad, gran parte de la argumentación descansa en una interpretación muy particular que hace Iser del magnífico cuento del autor inglés, pues en ella privilegia la relación entre el crítico George Corvick y el escritor Hugh Vereker<sup>42</sup> –relación triangulada, además, por el narrador, un joven crítico, en tanto es sólo a través del punto de vista de éste que nos enteramos de “todo” en el cuento, y que Iser no toma en consideración– dejando de lado, además, dos relaciones de capital importancia en la estructura actorial del relato: la del joven crítico y narrador explícito del cuento con el célebre escritor, por una parte; y, por otra, quizás la más significativa, la del joven crítico en búsqueda de la “verdad” en la obra literaria, de su explicación definitiva y definitoria que, como es de suponer en un autor de la profundidad de James, no puede ofrecer como una conclusión propia sino sólo como fracaso: el misterio de la obra en cuanto a su posibilidad de ser asida en *una* sola interpretación es ratificada tanto por el fracaso del crítico consagrado, como por la del joven; aunque esto no quiera decir que el autor haya escondido intencionalmente *su* verdad en el texto, como un hilo oculto en el diseño de una alfombra persa. Según la interpretación de Iser, el cuento nos expone que el crítico (Corvick/narrador) asume la tarea de descubrir el sentido oculto en el texto, que, en el fondo, vendría a resultar una especie de pérdida del poder del autor, pues éste es descubierto en su juego. Lo que lleva, siempre según Iser, a dos consecuencias. Primera: “al descubrir el significado oculto, el crítico ha resuelto el rompecabezas, y sólo le queda congratularse por este logro” (*ibidem*: 4) debido sólo a su talento; además, en segunda instancia, siendo la tarea del crítico la de descubrir (¿desenmascarar?) la voluntad que tiene el autor de ocultar en su obra una verdad, éste, el autor, tendrá que prevenir

---

<sup>42</sup> Obviamente ambos personajes del relato literario.

que esto no ocurra de un modo fácil y directo y ocultar esa significación (verdad) en una serie de arabescos que cubren el hilo conductor al núcleo revelador de la obra. De ahí, la relación entre lúdica y seria de acoso y ocultamiento entre crítico y autor, en la manipulación que hace el crítico de haber ya, por fin, logrado desenmarañar el texto y descubrir su significado verdadero, primero con el joven crítico y luego con su esposa, y ésta con su nuevo esposo a la muerte del crítico. Sólo al final, al enterarse de la muerte del escritor (guardián celoso de su tesoro escondido) el narrador-crítico ha aprendido la lección: su deseo de desentrañar *la* significación de la obra, la explicación única y total, queda como un deseo insatisfecho, como una vana ilusión. Y esto porque el crítico (en el relato de James los críticos, pues en realidad son tres) toma al discurso literario como algo producido por el autor para decir *su* verdad, de la cual él –el autor– es dueño absoluto.

La crítica tradicional parte de un doble prejuicio: primero que la obra literaria es algo dado en sí; y, luego, piensa que el crítico media entre ella y el lector, otorgando una explicación que se reduce, en realidad, a brindar un repertorio de elementos referenciales sobre la obra, los cuales ofrecerían –al lector– la significación de la obra. Se olvida que la significación o el sentido de la misma “no es más un objeto que se deba definir, sino un *efecto* de una experiencia” (*ibidem*: 10).

El significado como efecto es un fenómeno de asombro o perplejidad, y que este asombro no puede ser suplido por una serie de explicaciones, sino que, al contrario, las invalida. *La eficacia de la obra depende de la participación del lector*, y la explicación descansa en la separación (e incluso conduce a ello); por tanto sofocan el efecto, pues confunden el texto dado con una red de referencias, y de esta manera confinan la nueva realidad que el texto ficticio hace emerger. En vista de esta irreconciliabilidad entre el efecto y la explicación ofrecida en la exposición tradicional de la interpretación ha llegado a su fin. (*Ibidem*: 10.)

Entonces, Iser ofrece una nueva concepción de la recepción estética, que, páginas adelante, aclara, valiéndose de los aportes del New Criticism, sin confundirla con la *falacia del afecto*, es decir, del impacto afectivo que una obra pudiera tener en un lector (miedo, ternura, melancolía), pues la recepción estética concierne “a los elementos de la obra y su interrelación”. De esta manera, toma en cuenta los aportes del New Criticism en serio:

El New Criticism cambió la dirección de la percepción literaria en la medida en que alejó la atención de la significación representativa [referencial] y la dirigió a las funciones que operan dentro de la obra [...] Una función no es una significación, sino que conduce a un efecto, y este efecto no puede ser medido por el mismo criterio que se utiliza en relación a la apariencia de la verdad [...] En el momento en que el crítico ofrece su interpretación también él se halla abierto a la crítica, pues *la estructura de la obra puede ser relacionada de diferentes maneras*. Una reacción hostil a su interpretación indica que no ha sido suficientemente cuidadoso en respetar las normas habituales que han orientado la coherencia de su discurso. El lector hostil, sin embargo, pudiera colocarse en la misma situación, pues su reacción fue dictada por estándares que son igualmente habituales. (*Ibidem*: 15-17.)

Aunque ratificamos el énfasis puesto por Iser en llamar la atención sobre la decisiva importancia del papel que juega el lector en la *praxis* estética –pues esto no es posible negar sin meterse en un callejón sin salida cuando se trate de abordar el sentido y la significancia de una obra literaria– nos parece que da la impresión de olvidar que toda lectura ya *es* una interpretación,<sup>43</sup> aunque atematizada: precisamente lo que él llama “subjetividad” –el mundo del lector para nosotros, si bien más complejo que la re-

---

<sup>43</sup> Concepción más de acuerdo con su propuesta de afirmar que la interpretación es más amplia que la hermenéutica: ésta es una interpretación tematizada y sostenida en una etapa posterior a la lectura primigenia, intuitiva: la explicativa (sostenida por un análisis).

ducción a su mundo interior– y su contexto, que es el horizonte sociocultural e histórico (el *aquí y ahora*) del lector, le ofrecen los “elementos” para su interpretación: concepción del género literario que tenga, del sentido mismo de un texto estético “ficticio”, muchos prejuicios, que no son analizados con un sentido crítico, en la actualización que hace del discurso que está en trance de leer. Sin embargo, a pesar de esta observación, la teoría de la recepción estética es tan importante que obliga a exponer algunas de sus propuestas, tanto para tener una idea del nivel de la teoría literaria de nuestros días, como para completar la teoría que uno pudiera estar bosquejando, como es nuestro caso.

El segundo capítulo inicia remarcando la importancia del papel del lector. Queremos reproducir sus palabras aun con riesgo de caer en una reiteración:

La interpretación en nuestros días empieza a descubrir su propia historia, no sólo las limitaciones de sus respectivas normas, sino también aquellos factores que no podrían llegar a la luz mientras las normas tradicionales mantengan su influencia. *El factor más importante de todos ellos es, sin duda, el lector mismo, que señala la dirección del texto.* Mientras el punto focal del interés fue la intención del autor, o sentido contemporáneo, psicológico, social o histórico del texto, o la manera cómo fue construido, parece muy difícil que se le haya ocurrido al crítico que *el texto sólo tiene un sentido cuando es leído.* Por supuesto, esto fue sobreentendido por todos, y sin embargo no nos causa poca sorpresa precisamente *qué era aquello* por todos sobreentendido. *Una cosa es clara y es que esa lectura [sobreentendida] es la precondition esencial de todo proceso de interpretación literaria. (Ibidem: 20. Las cursivas nos corresponden.)*

Ahora bien, en la historia del pensamiento, precisamente estos supuestos o elementos dados por sobreentendidos son los que jamás fueron examinados con la atención debida y, por tanto, su importancia capital las más de las veces fue pasada por alto. Por ejemplo, el hecho de que el hombre es un ser sociocultural, o el hecho de que “el hombre”, o mejor la humanidad, involucra a “la

mujer” como uno de los elementos vitales en su constitución. Por eso es importante la labor –“pionera” paradójicamente– de pensadores que reparan en esos “supuestos” por primera vez y le dan la importancia que se merece, como es la labor de Iser y su grupo de Constanza.

En el desarrollo de su teoría, el “radicalismo” de su tesis desaparece, pues era simplemente una impresión falsa por su manera enfática de llamar la atención sobre la misma. Iser nos aclara que existe una interacción entre la estructura de la obra literaria y su receptor. Esa estructura del texto involucra los “aspectos esquematizados” a través de los cuales el asunto de la obra es producido y llevado a su producción concreta. Por ello, Iser propone considerar la producción literaria como resultado de dos “polos”: el *artístico*, que corresponde al texto del autor, y el *estético*, la realización hecha por el lector. La relación dinámica de estos dos polos hará surgir el código común. Para Iser no hay un código previo, en la obra:

Estas estructuras [de la obra] deben ser de una naturaleza compleja, pues a pesar de estar contenidas por el texto, no llegan a cumplir su función hasta que hayan afectado al lector. Prácticamente cada una de las estructuras discernibles en la ficción tienen estas dos caras: la verbal y la afectiva. El aspecto verbal guía la reacción y previene contra la arbitrariedad; el lado afectivo es el cumplimiento de lo que [la estructura] ha prefigurado por medio del lenguaje del texto. Cualquier descripción de la interacción entre los dos debe por consiguiente incorporar tanto la estructura de los efectos (el texto) y la respuesta (el lector). (*Ibidem*: 21)

Ya mencionamos que Iser está de acuerdo con evitar la *falacia de la afectividad*, denunciada por Wimsatt, por ello cuando habla del lado afectivo, quizás sería mejor decir *subjetivo*, en un sentido débil, que corresponda al papel jugado por el sujeto-lector en relación con la estructura propuesta por el texto. También debemos señalar que el párrafo citado propone algo similar a la *inten-*

*tio operis* de Umberto Eco, “el aspecto verbal”. Sin embargo, no hay un valor que corresponda al *autor modelo* o *implícito*.

Para preparar su propuesta del valor semántico del *lector implícito* –que se ve obligado a postular para refinar su teoría del lector en relación con el lector-persona–, Iser examina críticamente tres teorías sobre el lector: la de Michael Riffaterre, la de Stanley Fish y la de Erwin Wolff.

Antes de exponer su postura frente a estos tres teóricos, queremos ofrecer el deslinde previo que hace sobre el lector, para evitar interpretaciones ambiguas:

...En general, emergen dos categorías con respecto a la inquietud de los críticos en relación con la historia de las respuestas o con el efecto potencial del texto literario. En primer lugar, tenemos al lector “real”, conocido por nosotros gracias a sus reacciones documentadas; y en segundo, tenemos al lector “hipotético”, sobre el cual todas las actualizaciones posibles del texto han sido proyectadas. Esta última categoría con frecuencia se la subdivide en el así llamado lector ideal y el lector contemporáneo; al primero no se le concede una existencia objetiva, mientras que al segundo, aunque se encuentre indudablemente ahí, es difícil esbozar el molde de su generalización. (*Ibidem*: 27.)

Ahora bien, Riffaterre bordea una concepción “ideal” del lector, a quien denomina “superlector”, pues correspondería a un grupo de informantes que se relacionan en un punto nodal del texto: “El superlector es una especie de vara mágica, utilizado para descubrir una densidad de un potencial de sentido codificado en el texto” (*ibidem*: 30). Fish, en cambio, habla de un lector “informado”; esta información se refiere a una competencia en la lengua del texto, que abarca también su dimensión semántica, una competencia literaria. Se trata de un lector híbrido entre el ideal y el real, pues “por medio de su competencia estructura el mismo texto; esto quiere decir que sus reacciones se presentarán una después de la otra, durante el curso de su lectura, y precisamente en esta secuencia de reacciones se generará el sentido del tex-

to” (*ibidem*: 31). Fish, de este modo, muestra su deuda con la gramática generativa. Por último, Wolff nos habla de un “lector pensado” o, mejor, “proyectado” como un constructo que corresponde al ideal de lector que el autor tiene en mente. Esta propuesta, obviamente es la más débil de las tres.

A esas tres concepciones de lector, Iser contrapone su *lector implícito*:

...La cuestión es ¿qué clase de lector? Como lo hemos visto, los conceptos diferentes de un real o hipotético lector implican restricciones que inevitablemente socavan la aplicabilidad general de las teorías a las cuales se hallan vinculadas. Por ello, nosotros trataremos de entender los efectos causados y las respuestas que hacen emerger los trabajos literarios. Debemos admitir la presencia del lector sin, de ninguna manera, predeterminar su carácter o situación histórica. Lo llamaremos, por falta de un término mejor, el *lector implícito*. Abarca todas aquellas predisposiciones necesarias para que una obra literaria ejerza sus efectos no por un lado realista empírico, sino *por el texto mismo*. Por consiguiente, el lector implícito como concepto tiene sus raíces firmemente plantadas en la *estructura del texto*; es un constructo y de ningún modo debe ser identificado con el lector real. (*Ibidem*: 34. Las cursivas son nuestras.)

El lector implícito no es, pues, el lector-persona, quien se ubica en el mundo cotidiano, sino un elemento que está en los linderos mismos de lo que Iser llama *estructura* del texto. Si bien, no se trata de una categoría semiótica –que es la que nosotros identificamos desde nuestros primeros trabajos–, sino que parece hacer referencia a la constitución textual, tampoco se trata del *lector modelo* que propone Eco como una “estrategia” de recepción propuesta por el *autor modelo*, y que debe someterse a la *intentio operis*.

Ya en *Literatura y realidad* hablamos del lector implícito como un *vector* en la constitución del texto estético, al cual –sin embargo– no desligamos del *autor implícito* y del *texto literario* que se presenta en la lectura siempre desde un contexto que hemos llamado el *vector sistema*.

En la hermenéutica literaria –que corresponde a la *textual*– no podemos ignorar el papel decisivo del lector, como tampoco del autor implícito (no el autor-persona), pues se trata de un discurso y éste sólo es posible como comunicación entre un emisor y un receptor, cuya condición y dinámica varía de acuerdo con el género discursivo en cuestión. En el literario, las relaciones trans-textuales, en las cuales se halla inmerso el texto literario, son tan importantes como los otros dos vectores: el conjunto de estas relaciones y la *intentio operis* que el propio discurso presenta como su meta al ser leído –interpretado– constituye el *vector sistema*. Sin éste, el lector no tendría una orientación respecto a las propuestas estéticas que el discurso presenta; por ejemplo, el más inmediato, una especie de puerta de entrada, es el género. Este sistema incluye marcas propias (códigos) que son establecidas por una convención sociocultural y que ofrecen al lector esa pre-comprensión requerida para continuar con el discurso.

### **La interpretación para Danto**

Arthur Danto –junto con Nelson Goodman y George Dickie<sup>44</sup> es uno de los filósofos más importantes de la nueva corriente analítica en los Estados Unidos. Por ello, aunque muy brevemente, merece nuestra atención, pues su libro *The Transfiguration of the Commonplace*<sup>45</sup> ofrece muchos puntos dignos de reflexión en nuestro problema.

---

<sup>44</sup> Tanto a Goodman como a Dickie los abordamos en el próximo capítulo, en el cual también volvemos sobre Danto examinando algunas de sus tesis importantes.

<sup>45</sup> Véase la Bibliografía.

Sobre algunos de sus planteamientos volveremos en el siguiente capítulo; por ahora nos centraremos en sus ideas acerca de la interpretación de la obra artística.

Dentro del marco estricto que delimita sus reflexiones estéticas (el influjo decisivo del postulado borgiano en el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote")<sup>46</sup> y de las propuestas estéticas de la vanguardia representada por Marcel Duchamp y artistas afines (a cuyos límites nos referiremos en el siguiente capítulo), relaciona de una manera estrecha la suerte de la obra estética con su interpretación, pues piensa que cualquiera que sea el estatuto de la apreciación estética, la obra artística depende siempre de una interpretación. Ahora bien, esta interpretación la ve como una consecuencia lógica de un principio de la filosofía de la ciencia, "según la cual *no existe observación sin teoría* [...] toda reacción estética suscitada por una obra de arte presupone un proceso cognitivo que no interviene en una reacción provocada por un simple objeto" (1981: 187-88). Y aunque ante un objeto simple (una cascada, por ejemplo) podemos manifestar una apreciación estética, ésta tiene una constitución<sup>47</sup> diferente.

En los tres últimos capítulos de su libro se esmera, con todo el cuidado que caracteriza a los filósofos analíticos, en exponernos lo que es esta estructura artística, la cual manifiesta su concepción ontológica misma de la obra de arte. Si bien, algunos puntos de interrogación que plantea esta postura serán aclarados en el próximo capítulo, creemos que su concepción de la interpretación es muy similar a la que postulamos en nuestro modelo:

---

<sup>46</sup> Al cual nos referimos al inicio de este capítulo y en "En el principio era Borges" de nuestro libro *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*.

<sup>47</sup> "Estructura" en su terminología.

Los términos de observación de la ciencia se hallan de tal manera saturados de teoría que la tentativa de buscar una descripción neutra para llegar a una explicación científica que sea idealmente objetiva nos impide hacer ciencia [...] Buscar una descripción neutra, es ver la obra *como cosa* y, por tanto, no como una obra: *la interpretación pertenece de manera analítica al concepto de obra de arte. Ver una obra sin saber que se trata de una obra de arte es comparable a la experiencia que se puede tener de la escritura sin haber aprendido a leer: verla como una obra de arte es, pues, pasar del dominio de los simples objetos al de la significación.* (1981: 202-203.)

De este modo, la *vida* misma de la obra de arte, por así decirlo, pende del hilo de la interpretación, y ésta se realiza en lo que llamamos nosotros el *espacio estético*, y Danto, *el mundo del arte*. Pero, su énfasis en esta dependencia es más radical y, creemos, de una importancia acorde con nuestros puntos de vista vertidos a través de nuestra obra anterior y a lo largo de este capítulo:

En el dominio del arte, cada nueva interpretación es una *revolución copernicana*, en el sentido de que ella *constituye una nueva obra*, aun si el objeto, como el cielo [en cuanto al paso de la concepción tolemaica y copernicana], permanece él mismo en cuanto la interpretación cambia. De esta manera, un objeto *o* sólo es una obra de arte con respecto a una interpretación *I* que es una especie de función gracias a la cual *o* es *trasfigurada en una obra*:  $I(o) = O$ . En este caso, aún si *o* es una constante perceptiva, toda variación de *I* desemboca en obras diferentes. (*Ibidem*: 203.)

## V. CONCLUSIONES CRÍTICAS

Como se dice belleza poética, se debería también decir  
belleza geométrica, y belleza medicinal. Pero no  
se dice así, y la razón está en que se sabe bien cuál es  
el objeto de la geometría, y que consiste en pruebas, y  
cuál es el objeto de la medicina, y que consiste en sanar.  
Pero no se sabe en qué consiste el agradar, que es el  
objeto de la poesía.

PASCAL

En esta última parte de nuestro libro queremos reexaminar nuestros postulados teóricos. Para esta tarea aprovecharemos algunas especulaciones sobre la estética que no pudimos considerar anteriormente, sea porque el desarrollo de la problemática que nos habíamos planteado no nos lo permitía, sea porque desde el principio nuestra intención era dejar su examen para este momento, puesto que así nos ayudarían mejor no sólo a precisar nuestro planteamiento, sino a tomar en cuenta sus mismos aportes para propiciar algunas consideraciones finales, para no decir conclusivas.

Empezaremos por hacer un breve resumen de lo que fueron nuestros pasos significativos para, luego, examinando algunas teorías estéticas, volver a nuestros planteamientos iniciales con el fin de ampliarlos y otorgarles la dimensión necesaria que nos permita apreciar su alcance.

El capítulo I nos sirvió para exponer la posición clásica de la filosofía que, a lo largo de su historia, “inserta” la consideración de la estética de la obra artística dentro de un *sistema* total y totalizante. La estética de la obra de arte es pensada sólo como una

parte del sistema, al que debe, en primer lugar, su sumisión conceptual y teórica, pues, como parte del sistema, debe cuidar la coherencia con el todo, es decir, con las ideas matrices de este todo. En esta postura la *praxis* estética que nos ofrecen las obras artísticas mismas no es tenida en cuenta, y en caso de que lo sea es solamente con el valor de ejemplificación.<sup>1</sup>

El capítulo II nos dio oportunidad para utilizar los aportes del método fenomenológico precisamente al “decantar” la *praxis* estética, al permitirnos poner entre paréntesis los prejuicios del sentido común y de la filosofía de ciertos elementos que son tomados como factores decisivos de la obra literaria: el autor, la realidad cotidiana, la belleza y el placer que ésta produce en el receptor.

De este modo, la obra es, en nuestra concepción, un *discurso* que gracias a la *praxis* dialéctica de sus tres factores (el autor implícito, el lector implícito y el sistema estético) instaura el valor del símbolo, que es el que da qué pensar. Esto nos llevó a exponer, o reexponer en un marco diferente, pues ya lo habíamos hecho en un libro anterior, los fundamentos semióticos para el análisis de este símbolo estético-literario: tarea del capítulo tercero.

Como en el fondo no sólo la articulación en cuanto discurso estético sino su posible reducción fenomenológica, así como su análisis semiótico, sólo tienen razón de ser en cuanto desembocan en la interpretación de la obra, instancia en la que se juega, para nosotros, el destino mismo del símbolo estético, el capítulo 4 centra su atención en la consideración de este problema.

---

<sup>1</sup> Muy raras veces, diríamos: excepcionalmente, se encuentra un profesor de estética en nuestras facultades académicas que lea novelas, y esté más o menos al corriente del desarrollo actual de la música, la pintura, y, sobre todo, sea un apasionado cinéfilo. Un profesor de estética no tiene por qué preocuparse de esas nimiedades, pues la suerte de las obras ya fue juzgada por el sistema que enseña.

Al ser el modelo hermenéutico de comprensión-explicación-comprensión –ofrecido en el capítulo anterior– uno de los puntos básicos que sostiene nuestra tesis, creemos necesario reexaminar el valor cognitivo que concedemos a las dos instancias de comprensión. Esto nos permitirá ubicar el lugar, sin ninguna concesión a un “formalismo” ni a una actitud positivista del discurso, tanto del análisis del discurso como de la reflexión estética. De esta manera también podremos desentrañar el valor simbólico que la segunda comprensión nos ofrece, y ampliar nuestra experiencia estética.

### **El valor cognitivo de la comprensión**

En este párrafo quisiéramos aprovechar el sugestivo y por demás riquísimo libro de Bruner *Realidad mental y mundos posibles*<sup>2</sup> para aclarar un punto que es capital a nuestro planteamiento teórico: el valor cognitivo de la recepción estética que se halla implícito en el papel que concedemos a la comprensión, en las dos instancias que aparecen en el modelo comprensión-explicación-comprensión; pues, a pesar de que concebimos la comprensión como producto de una intuición y no de un razonamiento, puede quedar todavía un matiz epistemológico que no lo libere totalmente de cierta “inclinación” reductora a una captación sea por pensamiento conceptual o por la emoción, es decir, del conocimiento racional o de la aprehensión irracional. Creemos que la teoría cognitivista de Bruner nos lleva a superar esta falsa dicotomía polarizada, aunque no comulgamos con la tendencia fisiobiologista del mentalismo.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Véase la Bibliografía.

<sup>3</sup> Algunos aspectos de la reducción biológica de nuestra actividad mental cognitiva vimos aflorar en el anterior libro *Literatura y realidad*, cuando examinamos las teorías de Chomsky y Searle.

Bruner es uno de los pocos psicólogos que aborda los textos literarios en sí mismos –y, por supuesto, su efecto en el lector– de manera seria y competente, sin reducirlos a una función distinta a la estética. Por ello, ya en el primer capítulo de su libro describe dos modalidades de trabajar el discurso literario: la que parte de una teoría o un modelo general sobre el texto y busca “explicarlo” al someterlo al punto de partida y referencia teórica –llamada de “arriba abajo” por este investigador–; y la otra, la que parte desde el texto –de “abajo hacia arriba”–, cuyo enfoque se centra en una “obra determinada”: “leer un texto por sus significados y, al hacerlo, poner de manifiesto el arte de su autor” (1988: 22). En sus momentos más polémicos, el estructuralismo cayó en ésta manera de abordar un texto: Todorov, en su primera etapa teórica, llega a decir que la novela *Relaciones peligrosas* le sirve de “pretexto” para poner en marcha su modelo estructural; y en *Littérature et signification* afirma, sin dejar lugar a dudas:

La poética no tiene, pues, como tarea la descripción o la interpretación correcta de las obras literarias del pasado, sino el estudio de las condiciones que hacen posible la existencia de las obras. Dicho en otras palabras, el objeto de la poética no son las obras sino el discurso literario; y la poética se alinearé al lado de las otras ciencias del discurso que deben constituirse a partir de cada uno de los tipos de discurso. Si un estudio poético trata de una obra literaria, esta obra sólo es un lenguaje del cual se vale para hablar de ella misma. Puesto que si su objeto se halla constituido por posibles y no por reales; si su discurso es solamente teórico, su objeto real es su propio discurso más que aquél de la literatura: el objeto de la poética es ese discurso que postula, delimita y organiza su objeto aparente, la literatura: simple relevo mediador. (1967: 8. La traducción, como en todos los textos en lengua extranjera, es nuestra.)

En lo que Todorov llama poética o teoría literaria, como en la estética, el problema está precisamente en realizar su tarea “a partir” o “sin olvidarse” por un instante de las manifestaciones par-

ticulares,<sup>4</sup> pues no se trata de establecer un modelo teórico al cual, luego, se amoldarán las obras, sino ofrecer una teoría que responda y, a su vez, fundamente lo que las obras –verdaderas vanguardias cognitivas– abren como nuevos senderos estéticos que realmente hacen posible no sólo el estado actual vigente de una teoría sino su razón de ser.<sup>5</sup> Teoría que a su vez, en ese círculo tan provechoso como fértil en las ciencias humanísticas, hará posible el trabajo de “explicación” de la obra particular. Creemos que la separación rígida simplemente traiciona la “naturaleza” de los discursos: la generalidad o el grado de abstracción de una estética literaria sólo quiere decir que descansa sobre el trabajo, la *praxis* estética de las obras literarias particulares; de ahí que tanto la semiótica literaria (volcada sobre la articulación del discurso particular) como la hermenéutica y la crítica literarias que no se desprendan de las manifestaciones estéticas, son los preciosos utensilios que ofrecerán el material al trabajo elucubrativo de la teoría estética y de una teoría literaria más específica. Olvidarse de lo que la obra literaria actual –o histórica– haya logrado postular como mecanismos o procedimientos literarios, pasar por alto el “estado actual” de las propuestas literarias que encontramos sólo en las obras particulares, es caer en un pecado teórico que nos puede llevar a la dramática situación de Lukács (el repudio o la incompreensión total de lo que realmente hay que “explicar” en las manifestaciones literarias que postulan nuevos parámetros de valores y, por tanto, de lectura), o la actitud tan nefasta del “primer” Todorov: confundir la “poé-

---

<sup>4</sup> Sin querer con esto decir que se trata de una inducción, sino precisamente de un punto de partida intuitivo, como el que nos propone Husserl, aunque restándole su dimensión eidética.

<sup>5</sup> Cuando volvamos sobre el “ser obra” de la manifestación artística, iluminándonos con las teorías de Heidegger, intentaremos una profundización y dilucidación de este “aspecto” vital del arte, del discurso estético-literario.

tica” o la teoría literaria y, sobre todo, la estética, con una ciencia formal, en el sentido algebraico de este término: proponer modelos a los cuales se conformarán las manifestaciones, como ante verdaderos lechos de Procusto.

Sigamos con el planteamiento de Bruner: en el capítulo 2, “Dos modalidades de pensamiento”, postula precisamente una nueva actitud epistemológica que nos permite superar y ubicar con mayor precisión el problema planteado en el párrafo anterior, pues en él se desarrolla lo que el título promete: hay dos modos cognitivos, o de funcionamiento cognitivo humano: el *paradigmático* y el *narrativo*, como clases naturales diferentes. La primera, que también podemos llamar lógico-científica, trata de cumplir el ideal de un sistema matemático formal de descripción y aplicación:

Su lenguaje está regulado por requisitos de coherencia y no contradicción. Su ámbito está definido no sólo por entidades observables a las cuales se refieren sus enunciados básicos, sino también por la serie de mundos posibles que pueden generarse lógicamente y verificarse frente a las entidades observables; es decir, está dirigida por hipótesis de principios [...] La aplicación imaginativa de la modalidad paradigmática da como resultado una teoría sólida, un análisis preciso, una prueba lógica, argumentaciones firmes y descubrimientos empíricos guiados por una hipótesis razonada. No obstante, la “imaginación” (o intuición) paradigmática no es igual a la imaginación del novelista o del poeta. En cambio, es la capacidad de ver conexiones formales posibles antes de poder probarlas de cualquier modo formal. (*Ibidem*: 24-25).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La teoría literaria y la teoría semiótica de análisis corresponderían, según este planteamiento, a este modo cognitivo; por ello, las exigencias “empíricas” postuladas por Hjelmslev a toda teoría: coherencia implícita, economía de elementos, amplitud explicativa; y el nivel epistemológico –exigido por Greimas– de control de su metalenguaje, así como de sus niveles de postulación formal, deben ser respetados, pues son los primeros criterios de su validez.

Frente a esta acción cognitiva sitúa otra manera distinta de funcionamiento: aquella que produce narraciones, obras dramáticas, crónicas (a las que añadimos nosotros los relatos míticos) que se ocupan de las intenciones y acciones humanas, de sus vicisitudes y de sus consecuencias en el tiempo y en el espacio. Apoyándose notoriamente en Paul Ricoeur –a quien cita de pasada– aquí se tiene a la narrativa como el modo que, a través del relato de la acción humana, penetra en su condición y en su mundo; nos ofrece, en suma, un mundo.

En esta parte de su planteamiento, Bruner todavía no atribuye la característica propia al relato estético. Por ello, como constituyentes de la narración, en general, concibe “el panorama de la acción” (que incluye al agente, su intención, meta y el actuar como instrumento de la prosecución de sus fines) y el “panorama de la conciencia” (saber, sentir, pensar de los agentes de la acción).<sup>7</sup>

Cuando aborda la diferencia literaria de los relatos, Bruner supone que antes de la articulación estética del discurso narrativo-literario hay un orden primario –el de la *fábula* o material básico del relato– al que sucede la trama y su estructura dada por el discurso literario: “La trama es la manera y el orden en que el lector llega a saber lo que sucedió. Y el mismo relato puede contarse en una secuencia diferente. Esto significa, desde luego, que debe haber transformaciones de algún tipo que permitan que una es-

---

<sup>7</sup> El predominio de la “realidad psíquica” es atribuida por este teórico al autor novelesco o al dramaturgo “con el objeto de crear un efecto dramático. En realidad, es un invento de los novelistas y dramaturgos modernos la creación de un mundo compuesto totalmente con las realidades psíquicas de los protagonistas, dejando el conocimiento del mundo ‘real’ en el dominio de lo implícito” (*ibidem*: 26). Aunque esto no es tan general como cree Bruner: Hemingway, Hammett, el “objetivismo” francés y muchas manifestaciones literarias no recurren casi para nada a la “interioridad” de sus personajes, aunque ofrezcan un mundo en función de los mismos, lo que es otra cosa.

estructura básica común del cuento sea organizada en diferentes secuencias que conservan su significado.” (*Ibidem*: 31.)

Creemos que su preocupación cognitiva, situada en “lo que pasa en la mente del lector”, libra a esta afirmación de una interpretación estructuralista de un núcleo narrativo universal; y puede ser llamada en nuestra terminología, de acuerdo sobre todo con sus afirmaciones constructivistas posteriores, la “sustancia” del contenido que toda narración toma para reformularla (ya sea para subvertirla –que es lo más común– o para abrir en un programa narrativo algún nuevo resquicio de interpretación).

Partiendo de la fructífera propuesta de Iser, el discurso narrativo-literario reaviva la imaginación del lector para comprometerla con la “producción del significado bajo la guía del texto”; es decir, el discurso narrativo-literario debe permitirle al lector la acción de “escribir” su propio texto; partiendo de esta base, Bruner encuentra tres características “esenciales” en esta tarea, en “este proceso de compromiso”, como lo llama:

La primera es el desencadenamiento de la *presuposición*, la creación de significados implícitos en lugar de significados explícitos. Pues con éstos últimos, los grados de libertad interpretativa del lector quedan anulados [...] <sup>8</sup> La segunda es lo que llamaré *subjetificación*: la descripción de la realidad realizada no a través de un ojo omnisciente que ve una realidad atemporal, sino a través del filtro de la conciencia de los protagonistas de la historia [...] La tercera es una perspectiva

---

<sup>8</sup> Más adelante aclara esta propuesta con relación al pensamiento paradigmático: “Con respecto a la descripción inicial de las modalidades paradigmática y narrativa de pensamiento, diremos que las dos sin duda sacan ventaja de la presuposición, aunque sea sólo en aras de brevedad. Si se descubriera al científico o al filósofo analítico o al lógico desencadenando presuposiciones de manera encubierta, se le convertiría en el centro de bromas por complicar las cosas en lugar de dejarlas hablar por sí mismas. Sus presuposiciones deben ser inocultables, así de fácil. El escritor de ficción que *no usa* esa manera de desencadenar presuposiciones, sencillamente fracasará. Su relato carecerá de relieve.” (*Ibidem*: 40.)

*múltiple*: se ve al mundo no unívoca sino simultáneamente a través de un juego de prismas, cada uno de los cuales capta una parte de él. (*Ibidem*: 37.)

Las tres características enfocan en el fondo el aspecto cognitivo del discurso narrativo-literario, es decir, cómo la “incitación” de éste lleva al lector a una interpretación tan diferente a la que le empuja o conduce el discurso cotidiano o lógico; esta interpretación descansa, si se quiere, en dos impulsos: el dado por el discurso y en la posibilidad que el lector tenga de actualizar ese discurso virtual. Para Bruner, la “gran” narración literaria consistiría en el hecho de abordar conflictos humanos que sean suficientemente “accesibles” a los lectores. “Pero, a la vez, los conflictos deben presentarse con suficiente subjetividad para que puedan ser *reescritos* por el lector, a fin de permitir el juego de su imaginación” (*ibidem*: 46). En esta actividad se trata de:

Algo más que la asimilación de cuentos extraños a los dramas familiares de nuestra vida, aun más que transmutar nuestros propios dramas en ese proceso. No sólo entran en juego los cuentos extraños y los dramas familiares, sino algo más a un nivel de la interpretación que trasciende el relato. Es esa forma de significado atemporal que “contiene” o representa aunque no está “en” el relato [...] que comienza a captar el sentido de ese significado, esa significación que trasciende los detalles. (*Ibidem*: 47.)

Los experimentos de las reacciones interpretativas en que se apoya Bruner no dejan de ofrecer dos aspectos que los limitan notablemente: el ser muy propios a la actitud de “laboratorio” –*ad hoc* y sumamente inducidos– y, paradójicamente, descansar en una concepción “positivista” del efecto estético: susceptible de ser “obtenido” en un resumen o en “algo” tangible y como tal limitado a un marco muy estrecho: el de la intencionalidad indagadora en un *corpus* ceñido. No obstante, ellos conducen a Bruner a descubrir que, aun en las respuestas, hay una construcción literal “sobrecargada” en gi-

ros idiomáticos con respecto al discurso cotidiano que apoyan las tres características mencionadas por él.<sup>9</sup> No obstante esto, se muestra el nivel cognitivo de la comprensión (de la primera comprensión, según nuestro modelo), pero de una comprensión propia al discurso estético, puesta en relieve por este gran investigador:

A medida que nuestros lectores leen, a medida que empiezan a construir un texto virtual propio, es como si emprendiesen un viaje sin llevar mapa y, no obstante, poseen una cantidad de mapas que *podrían* dar indicios y, además, saben mucho sobre viajes y sobre la confección de mapas. Las primeras impresiones del terreno nuevo se basan, desde luego, en viajes anteriores. Con el tiempo, el nuevo viaje adquiere un perfil propio, aunque su forma inicial fuese un préstamo del pasado. El texto virtual<sup>10</sup> llega a ser un relato por mérito propio, y su misma extrañeza es sólo un contraste con el sentido de lo ordinario que tiene el lector. Por último, debe darse al panorama ficcional una “realidad” propia, el paso a lo ontológico. Es entonces cuando el lector hace la pregunta decisiva de la interpretación: “¿De qué se trata?”. (*Ibidem*: 47.)

Esta pregunta llevará al lector espontáneo a una excursión diferente: la búsqueda de aquella *explicación* que desemboca, para nosotros, en un grado mayor de comprensión del discurso, de una apropiación más plena y profunda.

La teoría de Bruner se sustenta en los aportes del cognitivismo y en una interpretación muy rica de éste con respecto a los mundos posibles: el constructivismo de Nelson Goodman.<sup>11</sup> No podemos entrar en la exposición de estos sustentos teóricos. Sin em-

---

<sup>9</sup> Véase, especialmente las páginas 41-45.

<sup>10</sup> No sabemos si se debe a una interpretación incorrecta o a una incorrecta traducción esta denominación, pues, a nuestro modo de ver, el texto *virtual* es el que requiere su actualización, se actualiza en el discurso realmente existente: la interpretación dada por el lector.

<sup>11</sup> La tesis central del filósofo norteamericano será examinada más adelante, pues es de suma importancia para nuestra concepción estética.

bargo, no queremos abandonar a este interesante pensador sin señalar que su concepción de conocimiento supera la estrechez del positivismo cientificista, pues admite que conocemos el mundo de diferentes maneras, “y que cada una de las maneras en que lo conocemos produce diferentes estructuras o representaciones o, en realidad, ‘realidades’ [...] mundos posibles alternativos”. Y los discursos literarios –para nosotros tanto los narrativos como los poéticos– son los modos de instauración de mundos posibles más formidables que nuestra realidad sociocultural.

Ahora prestemos atención a lo que sobre el arte, desde una preocupación eminentemente ontológica y hermenéutica, nos dice Gadamer, uno de los pensadores decisivos del siglo anterior y uno de los “responsables” del llamado “giro hermenéutico”.

### **La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico**

En el anterior capítulo abordamos, en parte, la concepción de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer<sup>12</sup> y nos reservamos para esta oportunidad el examen de algunas de sus propuestas en estética. La primera que nos interesa es la ofrecida en *Verdad y Método* (1977). En este fundamental texto de la hermenéutica filosófica actual, la consideración de la estética cobra una importancia metodológica capital, pues toda la primera parte del libro, “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia arte”, desarrolla lo que este subtítulo promete dentro de los marcos precisados en el “Prólogo a la segunda edición” y en

---

<sup>12</sup> A este filósofo, que influye actualmente en ámbitos diferentes al filosófico (por ejemplo, la teoría de la recepción de Jauss e Iser, aunque ninguno de ellos lo declare) le dedicamos también nuestra atención en el capítulo “Hermenéuticas” de nuestro libro *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*.

la “Introducción”, desde la concepción ontológica de la hermenéutica que expusimos en el capítulo anterior, en la cual “el movimiento de la comprensión” es considerado como “universal” y, por tanto, “abarcante”, pues radica en la verdad misma y no depende de elementos variables como los históricos y culturales.<sup>13</sup> Si “la experiencia de la obra de arte supera, por principio, siempre cualquier horizonte subjetivo de interpretación, tanto el del artista, como el de su receptor”, para Gadamer, la tarea, en cuanto a la experiencia estética está en “rastrear y mostrar lo que es común a toda experiencia de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un ‘objeto’ dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende” (*ibidem*: 14). La elucidación se propone, en otros términos, iniciar la fundamentación de la hermenéutica tomando como objeto de estudio una experiencia “sospechosa” de albergar una actitud subjetivista (Gadamer parece ver este “lastre” sobre todo cuando se recurre al autor como al elemento fundante de la experiencia). De este modo, obedece al interés hermenéutico que “empieza justamente allí donde se ha logrado evitar el error [...] que se logra alcanzar la verdad que está más allá del presente efímero, reconocible sin embargo en el hacer y en los hechos.” Sin esa “pretensión de

---

<sup>13</sup> Si nuestra interpretación no es errónea, no deja de inquietar que Gadamer parta de una concepción de la verdad bastante distanciada a la que Heidegger nos ofrece en “La esencia de la verdad”, al concluir que la esencia de la verdad es, precisamente, no tener esencia, por tanto su invariabilidad (*universalidad y eternidad*) estaría precisamente en cuestión; aunque esto no quiera decir que una vez instaurada como tal –como verdad– se la pueda ignorar como valor constitutivo del ser del ente; pero éste se da en la facticidad: he ahí la ambigüedad de un pensamiento que quiere ser fiel tanto a una tradición aristotélica como al planteamiento postmoderno.

verdad”, universal y atemporal,<sup>14</sup> libre de los limitantes subjetivos, no se legitima la acción de una hermenéutica.

En *Verdad y Método* Gadamer desemboca su amplia exposición de la tradición humanística de las ciencias del espíritu en el siguiente postulado, el cual resume también su rechazo de las posturas filosóficas con respecto al arte y aclara sus profundas raíces heideggerianas:

El panteón del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo. *También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse.* Pero esta autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la mismidad de eso otro. 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 un encantamiento. Por el contrario en él aprendemos a conocernos nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos en la continuidad de nuestro estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. ¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que *la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento*? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia de los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo *conocimiento, esto es, mediación de verdad*? (*Ibidem*: 138-139. Las cursivas son nuestras.)

---

<sup>14</sup> Aunque, como vimos en el anterior capítulo, aquí nos encontramos en un terreno poco definido, no exento de una íntima conciencia de que se pretende “algo” nuevo dentro de la tradición filosófica occidental: mantenerse a la vez fuera y dentro de ella, como en Husserl y su problema de la esencia y el fenómeno, y Heidegger y su analítica existencial.

La obra de arte manifiesta la emergencia de la verdad. Esta emergencia para Gadamer se presenta, como vimos, en el comprenderse del estar-ahí, es decir, en su finitud, en su temporalidad radical. Este comprender sólo es posible en el horizonte del tiempo, en el cual se da entonces la interpretación del ser. “La pregunta de la filosofía plantea cuál es el ser del comprenderse. Con tal pregunta supera básicamente el horizonte de este comprenderse.” (*Ibidem*: 141.) De lo que se trata, en la obra de arte, es de la presencia en el tiempo de la verdad del ser y no de su ausencia. El nihilismo es rechazado por Gadamer.<sup>15</sup> Por ello, el problema estético para Gadamer es el sendero a una hermenéutica ontológica, un repensar la emergencia de la verdad del ser:

A la preparación de esta pregunta [metafísica], tendrá que poder servir en particular la pregunta por la verdad del arte, ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego *no en el sentido de un método científico*.<sup>16</sup> Al contrario, *el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte*, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte*. (*Ibidem*: 142. Las cursivas, salvo las últimas, nos pertenecen.)

---

<sup>15</sup> Y de este modo se coloca en una corriente interpretativa diferente a la de Vattimo y del nihilismo actual. El acento puesto por Gadamer en el ser lo sitúa dentro de una metafísica en la cual la presencia de Aristóteles es capital. (Véase nuestro ensayo “Hermenéuticas” en el libro *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*.)

<sup>16</sup> Este enunciado, puesto en cursivas por nosotros, nos pone de manifiesto la disyuntiva que el amplio libro de Gadamer tratará de resolver; por ello quizá el título habrá que leerlo como “verdad o método”, y quizá el afán inicial de abordar la emergencia de la verdad en el arte no sea propiamente movido por una preocupación estética sino por situarse en la gran brecha abierta por Heidegger, al postular la emergencia de la verdad en el arte en oposición a la filosofía tradicional. Aunque Gadamer no profundizará, partirá de esta brecha para buscar de un modo u otro su relación con la tradición del pensamiento occidental, y de este modo ofrecemos una nueva concepción de la *philosophia perennis*.

Gadamer aborda el problema de la experiencia estética desde una perspectiva que la vincula con su raíz íntima y estrecha que parece delatar su situación extraña, inmediata y explícita con el comprender la naturaleza lúdica del arte: considerar al arte como un juego. Encuentra el fundamento para esta identificación en el término alemán *Spiel*, que se usa también para la representación teatral (como ocurre en inglés y en francés). Este punto de arranque –que sigue la huella tan característica de Heidegger– *desde y a través* de la lengua en la que privilegia ciertas relaciones idiomáticas,<sup>17</sup> debería ser examinado en sí mismo con mayor rigor crítico que el que nos permite tanto la naturaleza de este último capítulo como el espacio que nos vemos obligados a concederle. Sin embargo, por el momento, no queremos dejar de señalar que *supone* una capacidad en la lengua –y en el sentido común, cuya expresión es el discurso cotidiano– que es desmentida por la *praxis* estética verbal que desmitifica y desideologiza muchos de sus valores semánticos pretendidamente verdaderos. El arte y la filosofía construyen sendos tipos de discursos a contracorriente del sentido común y de lo que la lengua da por sentado:<sup>18</sup> una metáfora absorbida por el habla cotidiana deja de ser una “metáfora viva”, como diría Paul Ricoeur. Esto por una parte; y por otra, algunas formas lingüísticas del alemán, como del griego, son características de esas lenguas y de sus modelizaciones particulares y no tienen por qué ser tomadas como “revelaciones” ontológicas pertenecientes al dominio mismo del ser, del fundamento ontológico de todas las cosas, del mundo y del hombre. A lo mucho podrían tener valor para una descripción fenomenológica del senti-

---

<sup>17</sup> El filósofo mexicano Alberto Carrillo Canán califica a esta actitud de “fetichismo del lenguaje”.

<sup>18</sup> Aunque, según nuestro modelo semiótico, presentado en el capítulo 2, tome a la lengua como “materia”, *sustancia*, de la expresión.

do del mundo que esas expresiones idiomáticas manifiestan (u ocultan); y, en el caso de Heidegger y Gadamer, de sendas elucubraciones filosóficas que parten de los valores de una lengua particular, que luego superan, conduciéndonos a especulaciones notables cuya significancia filosófica descansa en gran medida en el talento extraordinario del filósofo, aunque su base filológica no sea sostenible, y no sea precisamente porque en esta base idiomática privilegiada se de-vele la manifestación del carácter ontológico de un ser en sí, sea éste el ser-ahí, o el ser-para de la metafísica occidental. Creemos que se puede –y debe– hacer ontología también desde una lengua “más humilde” o “menos dotada” para el pensamiento, como es el español o cualquier otra lengua, no precisamente de origen europeo.<sup>19</sup>

La intención de encontrar en el juego “el modo de ser de la propia obra de arte” (*ibidem*: 143) lleva a este gran filósofo a consideraciones realmente interesantes tales como la necesidad de que el actor (“jugador”) se abandone del todo en su acto (“juego”): tomar en serio el juego para no ser un aguafiestas, pues “el modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto” (*ibidem*: 144). Además, la incidencia del acto sobre el actor: “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta” (*ibidem*: 145): lo que queda constante no es “la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma”.

Ya desde *Literatura y realidad*, así como desde el capítulo segundo de este libro, planteamos el hecho de que la *praxis* estética sólo es posible por el surgimiento de una relación nueva de factores

---

<sup>19</sup> De hecho *toda* lengua es una expresión *parcial* del pensamiento de una cultura: la poesía, la narrativa, son también, y muchas veces de manera menos estrecha, sendas expresiones que la filosofía tiene –y de hecho lo hace– que reconocer como expresiones del pensar.

que involucran la “pérdida” (puesta entre paréntesis) de ciertos elementos de la “subjetividad” –es decir de elementos “individuales”, idiosincrásicos, constitutivos en cuanto tales– de la persona al convertirse en autor y lector implícitos, lo que paradójicamente permite ofrecer, como resultado de la *praxis* estética, una obra particular, individualmente significativa; y en la persona, el ejercicio de una interiorización de sí y del mundo, en una visión que no es única ni privativamente verdadera, es decir, que no es *la verdadera*. Ya vimos en el capítulo anterior que la interpretación, la lectura hermenéutica es sólo conjetural, y por ello, para nosotros, representa el ejercicio de la libertad que realiza y se realiza al actualizar la virtualidad sistemática del discurso ofrecido por el autor implícito. Virtualidad semántica que no satisface las expectativas semánticas y configurativas que nos ofrece la lengua común: la agramaticalidad semántica, y muchas veces sintáctica y léxica, es una de las características semióticas del discurso literario estético.

También Gadamer verifica una constante –siempre tomando en consideración ciertas expresiones alemanas– de hacer referencia a un movimiento que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. Esto, el hecho de que el juego no *produce* propiamente una *obra*,<sup>20</sup> pues “el juego como tal carece de sustrato”, le lleva a un postulado sumamente fecundo: la *transformación* del juego en *construcción*.

En primer lugar, entiende por “transformación” “algo que se convierte de golpe en otra cosa *completamente distinta*, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su *verdadero ser*, frente al cual su ser anterior no era nada”

---

<sup>20</sup> Propiamente no es Gadamer quien habla de “obra”, sino Ricoeur, pero creemos interpretar correctamente su pensamiento mediante este término que será objeto de nuestra atención más adelante.

(*ibidem*: 155. Las cursivas nos corresponden). De este modo, el arte llegaría a hacer emerger, en su transformación, su verdadera realidad ontológica. Cosa que es poner una serie cultural –la del juego, sobre todo la del deporte– en una especie de relación de “escaño inferior” con respecto al arte, que marcaría su verdadero destino, o, mejor, la realización de su ser mismo; lo que no nos parece justo en relación con el juego ni con el deporte que cumplen funciones culturales propias, aunque no se puede dejar de advertir cierto “parentesco” con el arte. Precisamente, la “transformación en construcción”, como veremos luego, marca una diferencia abismal entre una serie cultural y otra. Además, en cuanto es una construcción, el arte en la obra encuentra su patrón en sí mismo “y no se mide con ninguna cosa que esté fuera de él”, con la “realidad”, por ejemplo. “Ha quedado elevada por encima de toda comparación [...] porque desde ella está hablando una *verdad superior*.” (*Ibidem*: 156. Las cursivas son nuestras.)

Sin embargo, la verdadera dimensión teórica de propuesta surge cuando Gadamer aclara el “sentido” de juego que propone su discurso filosófico:

Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción. Está en su esencia el que se encuentre referida a su propia representación; sin embargo, esto significa que por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por eso deja de seguir siendo ella misma. En esto estriba precisamente la vinculatividad de toda representación: en que *contiene en sí la referencia a la construcción* y se somete de este modo al baremo de corrección que puede extraerse de ello. Incluso el caso privativo extremo de una representación absolutamente deformadora lo confirma. Se hace consciente como deformación, pues *la representación se piensa y juzga como representación de la construcción misma. A ésta le conviene de manera indisoluble e inextinguible el carácter de repetición de lo igual*. Por supuesto, en este contexto repetición no quiere decir que algo se repita en sentido estricto, esto es, que se lo reconduzca a cierta forma original. Al con-

trario, *cada repetición es tan originaria como la otra misma*. (*Ibidem*: 169. Las cursivas nos corresponden.)

La actividad estética que se centra en la transformación productora de una obra –un discurso narrativo-literario– que sólo se somete, en primera instancia, de manera decisiva (en la del sentido y significación del símbolo estético) al baremo de sus elementos o, mejor, de la relación de sus elementos que *articulan* un discurso:<sup>21</sup> he ahí uno de los puntos de nuestra tesis propuesta en el capítulo inicial de este libro.

Otra característica fundamental –que para Gadamer será decisiva– es la representación; en realidad la auto representación. “El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar” (*ibidem*: 151). El representar constituye el juego dramático, y hace de él un mundo cerrado en sí. “Pero el drama cultural o profano, aunque lo que representa sea un mundo *completamente cerrado*, está como abierto hacia el lado del espectador. Sólo en él alcanza su pleno significado” (*ibidem*: 153). El intérprete –en el sentido del ejecutante de la obra, del juego– tendrá en cuenta esta presencia de “alguien” en su representación, para que ésta resulte correcta: “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, *aunque de hecho no hay nadie que lo oiga o que lo vea*” (*ibidem*:

---

<sup>21</sup> Sin embargo, conviene quizás aclarar que nuestra perspectiva no es “construccionista”: no vamos de los elementos a la articulación del discurso, sino que partimos en sentido inverso, del discurso –como unidad constitutiva del sentido y de la significación– a sus partes: de ahí que la “explicación” constituye una instancia importante en la “apropiación” o, mejor, en la instauración del discurso estético cabal en que se basa. Supone, por tanto, la “comprensión” primera del discurso como totalidad, como unidad; además, la segunda “comprensión” sólo se integra en el discurso estético: nos hace posible un alcance y una penetración mayor que la inicial, pero del discurso estético (del cuento, de la noveleta, de la novela) y no lo suplanta.

154. Las cursivas nos pertenecen), aclaración que saca a la luz la concepción que tiene de la representación tan apegada a la “puesta en escena” y que limita a esta instancia la *praxis* estética, en la cual parece no ser importante la participación del receptor. Gadamer no ve que sin la participación del receptor no hay propiamente hablando obra estética, pues declara explícitamente en la nota 28 de la página 163: *El objeto estético “no se constituye en la vivencia de la recepción estética, sino que en virtud de su concreción y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética”* (Las cursivas nos corresponden). El ejemplo del músico que se esfuerza porque su performance “salga” bien, “es decir, resulte correcta para alguien que pudiera estar escuchándola”, refuerza nuestra tesis y debilita la suya: el intérprete (músico o actor de teatro y cine), en este esfuerzo lo que hace es desdoblarse, “proyectarse” en el receptor implícito (como si se estuviera viendo o escuchando a sí mismo); es decir, en otras palabras, se constituye él en el *factor* constituyente que es el receptor o lector implícito para el discurso estético.

Sin embargo, no podemos dejar de estar de acuerdo con la conclusión que saca de esta característica de ser representación de la obra: por ella, el juego se transforma en *construcción*. Y esta transformación implica el salto a otra realidad del mundo cotidiano:

La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él [...] 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. (*Ibidem*: 156.)

El filósofo alemán se apoya en el concepto ontológico de transformación para decirnos que “a partir de ella la llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad”. He ahí la contribución ontológica del arte; aunque para consolidar su teoría tenga que recurrir a conceptos muy caros a la tradición occidental, tales como el de la mimesis, en la cual ve su sentido cognitivo de reconocimiento:

...también lo representado, el proceso ya conocido de la tradición mitológica, es elevado por la representación a su verdad y validez. *Cara al conocimiento de la verdad el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original.* La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que *haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia.* En cuanto que no son mera repetición sino verdadero “poner de relieve”, hay en ellas al mismo tiempo una referencia a todo aquél para quien pueda darse la representación. Se puede ir aún más lejos: *la representación de la esencia es tan poco mera imitación que es necesariamente mostrativa.* (*Ibidem*: 159. Las cursivas nos pertenecen.)

La mimesis sufre, en esta concepción, una interpretación original: es la representación de la esencia, pero *no deja de ser una representación*, aunque luego sea meramente “mostrativa”. Supone al objeto “imitado” que es un Aquiles disminuido, es verdad, pero que está primero frente a su representación y, por tanto, es de algún modo antes de ser objeto de la mimesis.

Otro elemento que emerge, para Gadamer, como característico de la “representación” que develó el juego es la contingencia. Fuertemente apoyado en la “puesta en escena” de la obra teatral, nos dice al respecto:

...es en la representación y sólo en ella [...] donde se encuentra la obra misma, igual que en el culto se encuentra lo divino [...] <sup>22</sup> La

obra de arte no puede aislarse sin más de la “contingencia” de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra. Ésta pertenece realmente al mundo en el que se representa. Sólo hay verdadero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar. *Nuestra tesis es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo.*<sup>23</sup> *Es parte del proceso óptico de la representación, y pertenece esencialmente al juego como tal [...]* El juego que se produce en la representación escénica no desea ser entendido como satisfacción de una necesidad de jugar, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma. Se plantea así qué es esta obra poética según su ser más auténtico, ya que sólo existe al ser representada, en su representación como drama, y sin embargo lo que de este modo accede a la representación es su propio ser. (*Ibidem*: 161. Las cursivas pertenecen al autor.)

Cuando, para aclarar el alcance de su anterior propuesta, Gadamer habla de la interpretación, nos parece advertir la decisiva presencia, en sus consideraciones ontológicas, de las manifestaciones ópticas de lo que llama “artes representativas” –para cuya manifestación precisamente se requiere ineludiblemente de un intérprete y de un “libreto” o “partitura” previos–, como la música, el teatro y el cine, lo que cambia el valor de la “lectura” o recepción de estas artes: *su interpretación es en realidad interpretación de una interpretación*. Como nuestro propósito no es exponer una teoría estética general sino centrarnos en la del discurso narrativo-literario, apenas podemos señalar que este ser representado, esta mediación imprescindible, incide en la naturaleza de su autor implícito, pues en estos casos tanto la compe-

---

<sup>22</sup> Esta concepción de lo divino parece que es echada por tierra por Jesucristo al afirmar que el templo del Dios vivo es el hombre y que su presencia se manifestará cuando dos o más personas estén unidas en el amor.

<sup>23</sup> Estas cursivas nos pertenecen, no así las otras.

tencia como la “interpretación” del mediador constituyen el factor “autor” y, en parte, el “sistema” mismo, según nuestra propuesta. Sobre la interpretación Gadamer dice con suma pertinencia algo que parece corroborar lo que acabamos de afirmar: “La interpretación es en cierto sentido una recreación, pero ésta no se guía por un acto creador precedente, sino por la figura de la obra ya creada, que cada cual debe representar del modo como él encuentra en ella algún sentido.” (*Ibidem*: 165.)

La representación en literatura se halla en relación con su carácter escrito: “La investigación más reciente ha abandonado la idea romántica del carácter oral de la poesía épica, por ejemplo, la de Homero. La escritura es mucho más antigua de lo que creíamos y parece haber pertenecido desde siempre al elemento espiritual de la poesía” (*ibidem*: 212). De ello surge que la lectura es una forma de reproducción e interpretación: “A la obra literaria le pertenece la lectura de una manera esencial, tanto como a la declamación o a la ejecución” (*ibidem*: 213). La declamación o la ejecución en la que parece estar pensando Gadamer plantea problemas en los que no queremos entrar: la diferencia de las artes literarias representativas (la declamación u otras formas de representación) y las que se nos ofrecen en la lectura y que permiten al receptor la interpretación estética, de “primera mano”, si se quiere.

La forma de arte, no obstante, Gadamer sólo la concibe desde la ontología de la obra de arte, y no desde las vivencias estéticas que emergen en la lectura:

El concepto de la literatura no deja de estar referido a su receptor. La existencia de la literatura no es la permanencia muerta de un ser enajenado que estuviera entregado a la realidad vivencial de una época posterior, en simultaneidad con ella. Por el contrario, la literatura es más bien una función de conservación y de la transmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia oculta en ella. (*Ibidem*: 213.)

Aunque, como es notorio en el párrafo, el lector es una “función” de la tradición del canon occidental, es de importancia vital para el pensador que no quiere “dejar a un lado” la permanencia de valores ontológicos –y en el fondo ético-religiosos– que esto significa.

### *La representación*

Gadamer caracteriza la representación del siguiente modo:

Lo que queremos significar bajo el término de “representación” es un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso óntico, y no por ejemplo un acontecer vivencial que suceda sólo en el momento de la creación artística y que el ánimo que lo recibe en cada caso sólo pueda repetirlo [...] La presencia específica de la obra de arte es un acceso-a-la-representación del ser. (*Ibidem*: 211.)

En el ensayo “Estética y hermenéutica”, escrito cuatro años después de *Verdad y Método*, y publicado en español en una excelente recopilación bajo el título homónimo, precisa su postura con respecto a la obra artística, su comprensión y su relación capital con la hermenéutica, volcada a develar la comprensión del ser propio de nuestra condición humana. En él Gadamer no abandona su preocupación reductora por la obra de arte a través de la historia, de la tradición; de ahí que plantee la razón de ser de la hermenéutica con respecto a la obra artística, pues niega la vigencia de la *distancia*:<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> El concepto de *distancia* es diferente al de *distanciamiento* que postula Ricoeur teniendo en cuenta la constitución del discurso escrito y su relación con la instancia enunciativa. Gadamer se halla preocupado por dar un fundamento teórico a la vigencia de una obra de arte producida en un horizonte sociocultural distante en el tiempo.

De hecho, *existe entre la obra [de arte] y el que la contempla una simultaneidad absoluta* que, pese a todo el aumento de la conciencia histórica, se mantiene incontrovertida. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, *parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente*, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra se había figurado [...] *La obra de arte se comunica a sí misma*. (1996: 55. Las cursivas son nuestras.)

El ensayo desarrolla lo que este apretado y rico párrafo ya contiene, pues para la hermenéutica ontológica de Gadamer –surgida gracias al giro ontológico dado por Heidegger cuando funda la historicidad del hombre en su ser-en-el-tiempo– el hombre media consigo mismo y la experiencia del mundo, y se comprende, por tanto, dentro de una tradición. Dentro de este marco conceptual surge de manera legítima la pregunta de “si la actualidad de la obra de arte no consistirá precisamente en estar *ilimitadamente abierta para nuevas integraciones*” (*ibidem*: 56. Las cursivas nos pertenecen). Esto nos lleva a plantear, siempre siguiendo a Gadamer, una tarea de comprensión, una *hermenéutica histórica* que no niegue el “presente integral” de la obra de arte, sino que establezca “una pauta de lo que es adecuado” en esta interpretación de la obra artística, cuyo origen histórico está en un horizonte distante del nuestro. La pregunta que da una dimensión plena a la relación entre estética y hermenéutica es la que apunta al hecho de que la obra de arte del pasado “no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir”, sino que su *verdad* sigue vigente *a través de y en* el tiempo: “la obra de arte es de un *presente intemporal*. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de *comprensión* y que haya que *encontrar también su origen histórico*” (*ibidem*: 56. Las cursivas son nuestras). De este

modo, se perfila una doble tarea para la hermenéutica en relación con la comprensión de la obra de arte del pasado: comprender su origen histórico y su *decir algo* ahora, en nuestro tiempo; o, mejor, ver qué elemento –ontológico para Gadamer– permite a la obra estética su permanente sentido. Por ello, la pregunta se dirige a la “esencia” del arte en la obra: ésta siempre nos dice algo capital y no solamente lo que en su mundo pasado y extraño al nuestro decía. Lo que es más: su discurso parece estar dirigido a nosotros; aunque la densa cortina que establece la separación de horizontes puede llevarnos a una mala inteligencia de la recepción de este *hablarnos, decirnos* de la obra de arte. Por ello, se presenta la importante necesidad del auxilio de la hermenéutica:

...tiene un sentido bueno y mostrable decir que la obra de arte nos dice algo y que así como algo que dice algo pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Con ello resulta ser objeto de la hermenéutica. Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato. (*Ibidem*: 57.)

Ahora bien, lo que se interpreta es el sentido que declara la obra a través de la manifestación lingüística. Aunque la manifestación estética no se reduce a la transmisión lingüística:

Lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: *ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo*. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo. (*Ibidem*: 59. Las cursivas nos pertenecen.)

La obra artística (como la de la tradición) lo que nos dice es siempre algo extraño pues está más allá de nosotros. Aquí hay una extrañeza doble: no sólo que el discurso (la obra) diga algo, sino que *alguien* (no el autor) le dice algo a nuestro ser íntimo:

La comprensión del discurso *no es la comprensión literal* de lo dicho, consumando paso a paso los significados de las palabras, sino que realiza *el sentido unitario* de lo dicho, y éste se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara. Lo que dice [el discurso] puede ser difícil de entender cuando se trata de una lengua extraña o antigua; más difícil aun es *dejarse decir algo*, aun cuando se entienda lo dicho sin más. Ambas cosas son tarea de la hermenéutica. Una especie de expectativa de sentido regula desde el principio el esfuerzo de comprensión. (*Ibidem*: 60. Las cursivas son nuestras.)

Este valor dado a la comprensión –en nuestro modelo la comprensión primera– es de vital importancia para captar el valor decisivo del *receptor* o *lector* –en cuanto lector implícito para nosotros, aunque Gadamer parece seguir pensando en el lector-persona–. Y es reforzado por algo que según su planteamiento es *propio* de la obra artística:

Aquí *hay algo más que expectativa de sentido*, aquí hay lo que quisiera llamar “*sentirse alcanzado*” (*Betroffenheit*) *por el sentido de lo dicho*. Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. *La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento: es decir un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba el sentirse alcanzado [...] Todo lo conocido queda ya sobrepasado. Comprender lo que una obra de arte le dice a uno, es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo.* (*Ibidem*: 60. Las cursivas nos pertenecen.)

Esta postulación es de sumo valor si la despojamos de la connotación un tanto mística que pudiera tener en cierta interpretación: pone de manifiesto la condición ontológica del decir de la

obra o el discurso narrativo-literario, el llamado al compromiso íntimo del discurso estético que éste hace al lector, a la confrontación constante y única que nos obliga con nuestro mundo, con nuestras convicciones nacidas de la relación con la cotidianidad que nos rodea y permea nuestro ser. La obra de arte es siempre una apelación a renovar constantemente las simples expectativas, de sobrepasar todo lo tomado por nosotros como “real” y “verdadero”. En este sentido es una experiencia única, siempre renovada: la actualización que hacemos del sentido de la obra nos incumbe, pone en juego todo lo que somos, lo que vamos siendo, pues cada actualización en la lectura es única y sólo nosotros podemos realizarla y asumirla.

Este poder de convocar a nuestro ser íntimo, propio del discurso narrativo-literario, de una manera perenne y siempre presente, es decir, en cada lectura, y a pesar de que su horizonte sociocultural e histórico ya no sea el nuestro, incluso cuando la *fusión de horizontes* se hace problemática o francamente imposible, este poder emparenta al discurso estético con el religioso en cierta manera, aunque en el caso del discurso estético no se halle mediatizado por una serie compleja de requisitos: la fe y la aceptación de una cadena, más o menos sistematizada de creencias “explicativas” y de una institución con sus jerarquías establecidas, en las cuales muchas veces el papel de la tradición es determinante. Aunque también el discurso estético, como todo discurso, exige reglas de juego para su actualización, por lo cual se puede hablar de una *institución*. Lo decisivo está en el *cómo*, en la *dispositio*, como diría Genette, ya que el discurso organiza sus elementos significativos para instaurar el símbolo que dará qué pensar a nuestra reflexión estética. Aunque para Gadamer “la reflexión sobre los medios del decir es secundaria” (*ibidem*: 61), creemos que si en estos medios incluimos los mecanismos y procedimientos, cuya importancia capital fue una de las contribucio-

nes del formalismo ruso, propiamente no hay un decir, un *qué* aislado de un *cómo*: la isomorfía del nivel de la forma de la expresión y del nivel de la forma del contenido es absolutamente inquebrantable; la interpretación del discurso no puede desechar la forma de la expresión, aunque muchas veces por razones metodológicas la ponga entre paréntesis.

Ya vimos que Gadamer afirma que no es el artista-persona quien habla en la obra, de conformidad con las teorías y con nuestros planteamientos expuestos desde nuestro primer libro de teoría literaria:

Naturalmente no es el artista quien habla aquí. Es cierto que puede despertar también cierto interés lo que el artista, más allá de lo dicho en una obra, tenga que decir y diga en otras obras. Pero *el lenguaje del arte se refiere al exceso de sentido que reside en la obra misma*. Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia al concepto. De ello se sigue que, en la comprensión de una obra de arte, no puede bastar con la acreditada regla de hermenéutica según la cual la *mens auctoris* limita la tarea de la comprensión que un texto plantea. Antes bien, *en la extensión del punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte se hace claro cuán poco alcanza la subjetividad del opinar para caracterizar el objeto de la comprensión*. Pero esto tiene un significado fundamental, *y en este sentido, la estética es un importante elemento de la hermenéutica general*. Sea esto dicho a modo de conclusión. *Todo lo que nos habla como tradición, en el sentido más amplio, plantea la tarea de comprensión, sin que comprender quiera decir, en general, actualizar de nuevo en sí los pensamientos de otro*. Esto nos lo enseña con contundente claridad [...] no sólo la experiencia del arte, sino también la comprensión de la historia. (*Ibidem*: 61. Las cursivas son nuestras.)

Como vemos, Gadamer se olvida de lo que había planteado en el ensayo de 1961, “Poetizar e interpretar”, al cual nos referimos en el capítulo anterior: la multivocidad (no univocidad ni equivocidad o ambigüedad), que permite *desligar* el problema hermenéutico de la obra estética en sí de un discurso de la tradición. El discurso estético o, mejor, su valor simbólico, lo distingue de los

discursos denotativos o significativos, los cuales en la coincidencia temporal (*horizónica*) de la emisión y de la recepción no presentan problemas hermenéuticos, aunque sí cuando los horizontes de ambas instancias ya no se corresponden, y el auxilio de la fusión de horizontes se hace problemático.

El valor que Gadamer da a la función simbólica es tomado en su sentido etimológico, al cual se refería Goethe cuando afirmaba que todo es símbolo, es decir, que cada cosa remite a otra,<sup>25</sup> y en definitiva, para el filósofo, ubicado en última instancia en la tradición aristotélica, remite al ser. Y el giro hermenéutico se torna ontológico: “*porque la referencialidad universal del ser queda oculta al ojo humano, necesita ser descubierto*” (*ibidem*: 62). La postulación heideggeriana de la obra de arte como emergencia de la verdad es recuperada (¿diremos, irónicamente, “urbanizada”, como lo dice Habermas?) para volver a colocar el tren de la empresa filosófica en el antiguo y seguro carril de la tradición racionalista. Nietzsche, interpretado por Heidegger y Vattimo, había anunciado otra manera de pensar. Por ello debemos prestar atención a lo que el *nihilismo* de Vattimo nos propone con respecto a la estética. Sin embargo, antes de abordar la postura estética del filósofo italiano quisiéramos, aunque sea de manera breve, atender a la teoría de la catarsis, reactualizada por Gadamer y Jaus.

### *La catarsis*

Para un filósofo respetuoso, y hasta celoso, por mantenerse –con las diferencias que pudiera entrañar la aceptación de nuevos postulados teóricos como los de Heidegger– dentro de la *philosophia perennis* es obligatorio “poner al día” los planteamientos de Pla-

---

<sup>25</sup> En este sentido tan amplio al parecer, lo que se aproxima peligrosamente al *signo* en su función referencial.

tón o Aristóteles, fundadores de las “corrientes” que parecen dividir en dos ramas ese magno y respetable río del pensamiento que constituye la filosofía occidental. Y para Gadamer, como en el ámbito hispano para Zubiri, Aristóteles marca no sólo un hito sino el derrotero mismo de la filosofía en muchos aspectos. Uno de ellos es el estético, en cuanto éste atiende a la expresión “literaria”. Y en la *Poética*, el estagirita, en un casi enigmático párrafo que no es ampliado ni aclarado después, esboza la teoría de la *catharsis*, al considerar el escalofrío y el estremecimiento que se apodera del espectador como un hechizo y fascinación irresistibles, cuando ve dirigirse ineluctablemente al desastre al personaje de la tragedia:

En Aristóteles se afirma que son estos afectos los que hacen que la representación escénica *purifique al espectador de este género de pasiones* [...] Aristóteles piensa en la abrumación trágica que invade al espectador frente a una tragedia. Sin embargo, la abrumación es una especie de alivio y solución, en la que se da una mezcla característica de dolor y placer. ¿Y cómo puede llamar Aristóteles a este estado “purificación”? ¿Qué es lo impuro que lastra a estos afectos o en lo que ellos consisten, y por qué habría de verse eliminado en el estremecimiento de lo trágico? En mi opinión la respuesta podría ser la siguiente: el verse sacudido por la desolación y el estremecimiento representa un doloroso *desdoblamiento*. En él *aparece la falta de unidad con lo que ocurre, un no querer tener noticia de las cosas porque uno se subleva frente a la crueldad de lo que ocurre*. Y éste es justamente el efecto de la catástrofe trágica, el que se resuelva este desdoblamiento respecto a lo que es. En este sentido *la tragedia opera una liberación universal del alma oprimida*. No sólo queda uno libre del hechizo que le mantenía atado a la desolación y al terror de aquel destino, sino que al mismo tiempo queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es. La abrumación trágica refleja en este sentido una especie de afirmación, una vuelta a sí mismo, y cuando, como ocurre tantas veces en la tragedia moderna, *el héroe está afectado en su propia conciencia por esta misma abrumación trágica, él mismo participa un poco de esta afirmación al aceptar su destino*. (1977: 177. Las cursivas nos pertenecen.)

Para la teoría de la catarsis es importante la representación, el efecto que ésta tiene en el espectador cuando ve representado y al “modo de comunión del asistir” al que es llevado por la sublimación de lo atroz (la desolación y el terror) que le causa “placer”; entonces, además de la representación, se halla implícita la idea de que *el arte causa placer*. Tratar de explicarse esa contradicción ética –en el fondo de que el dolor y sufrimiento ajeno (del personaje) nos deleite– resolver el desdoblamiento que se produce en el espectador, lleva a la solución entre psicológica y ética que evite ese “sano” sadomasoquismo; lo inquietante de la interpretación de Gadamer al pretender una actualización de este “concepto estético fundamental” (*ibidem*: 179) es extender la actitud catártica –de purificación– también al personaje de la tragedia moderna: “él mismo participa un poco de esta afirmación de aceptar su destino”. Nuestra postura ante esta teoría es bastante escéptica, pues esta cercanía, o confusión en el peor de los casos, con un efecto psicológico y su consecuencia ética, misma que se trata de “purificar”, la mantiene todavía dentro de una visión estrecha del efecto estético, sujeta al goce o placer que produce en el lector (espectador), por una parte; por otra, es deudora en extremo de la concepción de la obra como representación, es decir, de las consideraciones del filósofo griego ante el espectador del teatro trágico que se inquieta por el goce del mal “humano” que ve representado en el escenario. Al proponer que sólo la superación del “goce del texto” nos conduce a la reflexión estética que le develará una dimensión del mundo humano que le haga pensar siempre de una manera nueva, en una nueva interpretación, consideramos que recurrir a una categoría tal como la catarsis arisotélica no tiene lugar: la catarsis –si este efecto de sublimación se presenta en el espectador del teatro o del cine– es un problema que la psicología debe enfrentar, y que tampoco consiste en un problema ético, a nuestro parecer, pues no atañe a la relación con mi semejante o mi prójimo en el mundo de las acciones político-sociales.

Jauss, cuya hermenéutica es en cierto modo una revisión –en el sentido positivo de este término– de las teorías de Gadamer, postula sobre la catarsis una tesis novedosa, movido por su inquietud, muy fuerte en los pensadores alemanes, de mantener sus ligámenes con la tradición de algún modo viviente.

Para Jauss la catarsis juega un papel fundamental en la experiencia estética de la obra de arte: ésta es la suma de la capacidad productora del arte (*poiésis*), de la actividad receptiva (*aisthesis*) y de su facultad comunicativa (*catarsis*), llamadas también las tres funciones básicas. Estas funciones se presentan mediante tres capacidades: *técnica (poiésis)*, imagen del mundo (*aisthesis*) y comunicación (*catarsis*).

En su concepción de la experiencia estética Jauss no se desprende del *goce* o *placer estético*, sobre el cual nos dice:

La definición del placer estético como autosatisfacción en la satisfacción ajena *presupone la unidad primaria entre placer que entiende y entendimiento que disfruta* y restituye la significación de “participación” y de “apropiación” que tenía en su origen el término alemán. En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que puede descubrirle tanto su propia actividad productora como la recepción de la experiencia ajena, y que puede confirmarle la aprobación de un tercero. *El placer estético, que se desarrolla en el movimiento pendular existente entre contemplación no interesada y participación experimentadora, es una forma de experimentarse uno mismo en esa capacidad de ser otro, que el comportamiento estético nos ofrece.* (1986: 73. Las cursivas nos corresponden.)

La actualización, en el fondo, de las tesis kantianas, plantea una “nueva” actitud ante el placer y el entendimiento, muchas veces puestos como elementos en franca confrontación. En esto la amplitud otorgada a la comprensión por Heidegger parece tener su eco, vía Gadamer, sin duda: “el placer por el discurso estético” es también un encuentro con la manifestación de la verdad en la obra. La

unidad primaria entre el placer que entiende y el entendimiento que disfruta nos lleva a un estadio más original y profundo de la unión de dos dominios de la condición humana que eran “reducidos” a un hedonismo sensorial que no tenía nada que ver con el conocimiento intelectual y al conocimiento racional que debía ser purificado de todo disfrute sospechoso, y, por tanto, eran vistos como antagónicos, nunca complementarios; aunque mantiene, en el fondo, la concepción tradicional del placer estético que proporciona la contemplación de la obra. Si bien es cierto que una corriente un poco marginal del pensamiento occidental también habló del goce que acompaña la solución de un problema matemático o físico, éste no dejó de ser considerado algo adicional, y no, como en el caso del goce estético, un ingrediente característico ante la incitación de la belleza; la “respuesta” que, por naturaleza, constituye la *praxis* estética. La otra característica que sobresale en el párrafo anterior es que el placer estético –surgido en esa capacidad pendular entre la contemplación no interesada y la participación experimentadora– lleva, según Jauss, a una forma de ser uno mismo en otro. Esta concepción tiene una relación íntima con el de la catarsis, y no deja de recordar la famosa identificación con el personaje o sus avatares.

### **La muerte del arte**

En el tercer capítulo de *El fin de la modernidad*, titulado precisamente “Muerte o crepúsculo del arte”, Vattimo parte de una “profecía” de Hegel, una “vivencia” de Nietzsche y un “registro” de Heidegger: la *muerte* del arte<sup>26</sup> como la época del fin de la metafísica, tomada esta situación como *remisión*.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Jauss rechaza la consideración de la muerte del arte: “Lo que caracteriza a la experiencia estética actual [...] es el cuestionamiento de los efectos de la aisthesis clásica, y no el apocalíptico ‘fin del arte’, con el que, en fecha reciente,

[La muerte del arte] es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Esta constelación es una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de palabras que nos pertenecen, que los deciden o codeterminan. En este sentido *geschicklich*, de destino de la muerte del arte, es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. (1994: 50.)

Esto emerge en nuestros días, en su forma más espectacular, en el nacimiento de una nueva actitud de ciertas manifestaciones de algunas vanguardias: la “explosión” de la estética fuera de los límites institucionales fijados por la tradición: el teatro, las salas de concierto, las galerías o museos de pintura, el libro. La representación teatral y “conciertos” en calles y plazuelas, el *happening*, la pintura como práctica de grupo en las paredes de las calles que quieren mostrar la realización de una experiencia concreta actual: “la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores

---

tanta lata se ha dado” (1986: 117). El debate sobre la muerte del arte en estética, como en teología la muerte de Dios, más bien originados por las tesis de Hegel, fueron “el tema” de las décadas de los 60 y 70. Dino Formaggio consagra un buen libro al tema, dentro de este marco, que se remonta a las ideas de Antonio Banfi, en el escenario italiano que en los 20 se enfrenta, además, a las propuestas estéticas radicales antirrealistas. Más adelante volvemos sobre esta situación al considerar la postura de Eco.

<sup>27</sup> En la segunda página del capítulo, Vattimo nos dice que el término *remittirse* “reproduce bastante fielmente el significado de la *Verwindung* heideggeriana, esto es remitirse de una enfermedad [“reponerse”] como convalecencia, pero también remitir [“enviar”] (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien [...] en verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado” (1994: 50).

[...] el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente” (*ibidem*: 51). Si bien este aspecto, como dijimos, es el más espectacular, no manifiesta la totalidad de la situación que no debe dejar de vincularse a la situación ontológica, el nihilismo:

El ser se da ahora según ya está anunciado en el nihilismo de Nietzsche, como *el que se desvanece y perece*, no como algo que es (y esto desde *Ser y tiempo*) sino como algo que nace y muere. La situación que vivimos de muerte o, mejor dicho, de ocaso de arte *se interpreta filosóficamente como aspecto de este acontecimiento más general que es la Verwindung de la metafísica, de este acontecimiento que atañe al propio ser.* (*Ibidem*: 56. Las cursivas nos corresponden. La negrita refiere a las cursivas del autor.)

Si consideramos los dos párrafos citados arriba, no nos es difícil aceptar lo que postulan, siempre y cuando partamos de una concepción del arte como la que subyace en todo nuestro presente libro: la “decantación” que los nuevos paradigmas socio-políticos obligan a realizar a la *praxis* estética en su manifestación “actual” no rompe en sí con la “obra”, sino que la ubica en nuevos parámetros y marcos de realización. Después de todo, el libro, el museo, o la sala de concierto o el teatro, son invenciones que se gestan poco a poco a partir de la Baja Edad Media y se instauran en la Edad Moderna, con la nueva situación cultural creada por el desarrollo técnico, la invención de la imprenta, la nueva urbanización de las ciudades europeas, etcétera. No son instituciones que en sí mismas constituyan valores estéticos: se *hacía* literatura (sobre todo poesía) en las calles y aldeas, se representaba en los mercados o plazas públicas, la pintura no era recuperada “oficialmente” por un museo como obra de arte desde siempre, sino que estas “instituciones” sociales surgen como producto del desarrollo político-social de los pueblos que albergan en su seno ma-

nifestaciones estéticas que luego trasladan su “presencia” a esos marcos, que no se constituyen forzosamente como elementos in-  
conmovibles: productos de un desarrollo técnico y político-social,  
pueden llegar a desaparecer cuando su función coadyuvante ya  
deje de ser operativa, funcional, para ser sustituidos por otros. Si,  
de pronto, surgen manifestaciones de excelente valor estético en  
los muros de las calles de Brujas, se presentan “obras” o *skechts*  
en las esquinas de cualquier calle de París, o se ofrecen “concier-  
tos” en los metros de las grandes urbes, hay que tomar en cuen-  
ta ese *desplazamiento* de su realización como una desaparición –o  
“encogimiento”– de antiguos y tradicionales marcos de ejecución,  
y que algunos de los nuevos marcos empiezan a ser tomados co-  
mo los idóneos. Aunque también pudiéramos ver en esto una es-  
pecie de *banalización* del arte, creemos que simplemente se trata  
de una desvirtuación de la solemnidad de las manifestaciones ar-  
tísticas, que sólo representan el poder de ciertos centros de con-  
trol cultural, y no algo que pertenezca en sí a la *praxis* estética.  
En el fondo, lo que “muere” o desaparece es un marco sociocul-  
tural que ya no responde, como dijimos, a los retos de nuestro  
mundo.

Otra cosa es la *banalización* de ciertas funciones estéticas al  
ser puestas al servicio de la publicidad de consumo. En esto es es-  
calofriante el poder de convocatoria tomado, utilizado, por los  
discursos publicitarios: el cálculo del “efecto” estético de un frag-  
mento de la “Novena Sinfonía” de Beethoven –generalmente del  
último movimiento– como fondo musical de la invitación a con-  
sumir una pasta dentrífica o una toalla higiénica. Este es el fenó-  
meno propio de la publicidad de los artículos de consumo de una  
sociedad industrializada que avasalla, sin el menor respeto o pu-  
dor, con todo; pero esto es posible porque en la “presentación” del  
artículo a consumir se puede utilizar lo que Jakobson llamó la  
“función poética”, pues ésta se halla presente en todas las mani-

festaciones humanas, aunque no como su dominante. También en la confección o presentación del producto dedicado al consumo nos topamos con una manipulación de elementos estéticos subordinados al objeto que compraremos: prestemos atención al diseño con que es presentado el envase de un refresco, a la forma que adquieren los diferentes jaboncillos para el aseo personal, y nadie puede negar que el diseño de ambos fue estudiado cuidadosamente para “agradar” a la vista y al tacto: hay un equilibrio en sus líneas y formas, su color es producto de una selección muy cuidadosa. En esta dimensión tan importante de nuestra vida actual no hay terreno sagrado ni digno de sumisión. Todo se avasalla, se subordina al efecto que se pretende consumir o, mejor, *comprar* para consumir. En nuestra sociedad del “mercado libre” no sólo verificamos una banalización de la función estética y su subordinación a un diferente interés, sino la desacralización de la función religiosa y su consiguiente utilización –en algunos de sus elementos– por la industria del consumo. Los medios de información tampoco se hallan exentos de esta manipulación. Consideremos la perversa, sadomasoquista, delectación con la que se difundió la lenta y larga agonía de Juan Pablo II.

Dentro de una “estética de la nueva modernidad”, como él mismo califica su preocupación elucubrativa, José Luis Molinuevo prefiere hablar, siguiendo la tesis hegeliana, del “fin del arte” que parecería “arrastrar consigo el fin de la estética” (1998: 23). Veamos su certero planteamiento de la cuestión:

En cuanto al “fin de la estética”, la simplificación viene dada por su conexión con el pretendido “fin del arte”. Si desde sus comienzos temáticos y académicos la estética ha sido asociada al arte como su teoría, parece lógico que los discursos sobre el fin del primero acarrearán sucesivas crisis y riesgos de aparición de la segunda. Y, sin embargo, no ha sido así. Hay muchas razones. Entre ellas, que las palabras “fin”, “final” pertenecen a lo que con acierto H. Blumenberg ha denominado las “grandes metáforas” del pensamiento histórico. Su tex-

tura metafórica les hace ser verdaderas aves Fénix que renacen de sus cenizas ya que las diversas muertes no son sino un prelude de sucesivos renacimientos. Así dice Gadamer: “el fin del arte, el fin de la incansable voluntad creadora de los sueños y deseos humanos no se producirá mientras los seres humanos conformen su propia vida. Cualquier hipotético fin del arte será el comienzo de un arte nuevo” (Gadamer, 1990: 83)<sup>28</sup>. *El fin sería, más bien, un término límite, un límite, una definición como redefinición en los sucesivos altos del camino de la historia. La tesis del “fin del arte” pertenece a un momento más de su “de-finición”, de un ir hasta el fin, hasta la frontera donde se experimenta y se configura la identidad móvil.* (1998: 14. Las curvas nos corresponden, salvo las de los títulos de las obras.)

Antes de abordar un aspecto del mundo actual que concierne a la estética, creemos necesario un momento parentético para resumir lo que se viene planteando bajo la etiqueta de “muerte del arte”. Para esto nadie más claro que Umberto Eco, quien en su libro de juventud, *La definizione dell'arte*, ubica primero la doble implicación de la propuesta, pues en ella, como ya lo expresa Vattimo, aunque no de una manea tan nítida, está la situación filosófica de una tradición racionalista-idealista que culmina en Hegel y que continúa con sus epifenómenos de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX; a la que, como segunda propuesta que asimila la anterior en un marco de superación del idealismo, corresponde propiamente la filosofía postmoderna, en la que podemos ubicar también al propio Eco. Vayamos por partes.

El ensayo “El problema de la definición general del arte” inicia con un párrafo en el cual se describe estas dos fases:

Hasta hace poco tiempo el tema filosófico de la “muerte del arte” parecía estar confinado en el ámbito de los sistemas estéticos del idealismo, y como tal anclado a una situación cultural muy precisa. De to-

---

<sup>28</sup> El ensayo citado es “¿El fin del arte?”, publicado en *La herencia de Europa*. Barcelona, Península.

dos modos parecía que hablar de la “muerte del arte” implicase un cuadro sistemático bien preciso, una filosofía definida del espíritu en sus varios momentos, porque si el arte muere como forma espiritual, entonces, tendrá que devenir otra cosa que el mismo sistema [idealista] preveía como el momento sucesivo, un estadio de integración más alta. Sin embargo, hace algún tiempo la idea de una “muerte del arte” regresa con una cierta insistencia fuera del dominio idealista, en escritos críticos de varia índole. De tiempo en tiempo se quiere discutir la situación y el destino del arte contemporáneo. En otros términos, la evolución de la poética, desde el romanticismo tardío en adelante, denuncia una modificación sensible del concepto del arte en el ámbito de la cultura moderna, y mueve a los críticos e historiadores de la poética a preguntarse hasta qué punto tal modificación sea radical, y en qué medida imponga una revisión de conceptos a la misma estética filosófica. (1990: 129. El ensayo fue publicado en 1963.)

Entonces, parece claro que con “muerte del arte” podemos aludir a dos situaciones del pensamiento occidental muy distintas: la primera, la idealista racionalista (postulada de manera precisa por Hegel), en la que el arte deja su lugar de preeminencia a la filosofía (a la metafísica), pues es “superado” por ésta. Es decir, en este caso, el arte se desvanece, deja de tener vigencia, como la religión dejó su puesto al arte. Situación insostenible actualmente, en cuanto este modo de pensar ya sólo puede cubrir una febril elucubración que no tiene nada que ver con el desarrollo actual de la filosofía y del pensamiento. Esta situación, sin embargo, no desaparece del todo en el pensamiento contemporáneo, pues aprovecha ciertos conceptos para enfrentar paradigmas estéticos renovadores:

Asumiendo el término “muerte” no en el significado común de “fin”, “último término”, sino en el significado dialéctico de *Auflösung* (disolución-resolución). Formaggio no entiende su discurso como un simple reconocimiento historiográfico de una situación particular del arte moderno, sino como una fundación filosófica precisa, definición de un momento dialéctico continuo que atraviesa la entera historia del arte y del fenómeno “arte”, y constituye la esencia de tal modo

que influye en la misma reflexión estética que se establece sobre el fenómeno. (*Ibidem*: 131.)

Ahora bien, en esta nueva dirección, que en el fondo sigue a la *praxis* estética, pues se trata de examinar precisamente lo que las nuevas manifestaciones ofrecen como obras de arte, como una reflexión sobre sus consecuencias y la apertura de nuevos problemas dentro de un nuevo horizonte sociocultural, se evidencia el rechazo de la separación, tan ficticia como perjudicial, de *forma* y *contenido* –niveles de articulación del sentido– tomados como “realidades” subsistentes fuera de las obras. De ahí que en las posturas más reaccionarias de la “defensa” del arte tradicional y la correspondiente condena del nuevo, se trate de hacerlo en cuanto lo nuevo representa, para ellas, un peligro de perder en contenido “humano” del arte.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> De ahí el título de uno de los libros más importantes que aborda la cuestión con una actitud ponderativa ejemplar: *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. En mitad del libro, antes de insistir sobre el sentido de una “deshumanización” en el arte, invita este magnífico pensador y escritor a tomar una actitud abierta en relación al nuevo arte –al que en 1925 se veía como un peligro *mortal* en relación a la manifestación artística y que en nuestros días ya pasa a ofrecer obras canónicas: “En la obra de arte preferida por el último siglo hay siempre un núcleo de realidad vivida que viene a ser como sustancia del cuerpo estético. Sobre ella opera el arte y su operación se reduce a pulir ese núcleo humano, a darle barniz, brillo, compostura o reverberación. Para la mayor parte de la gente tal estructura de la obra de arte es la más natural, es la única posible. El arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento, es la representación de lo humano, etcétera. Pero es el caso que con menor convicción los jóvenes sostienen lo contrario. ¿Por qué han de tener siempre razón los viejos contra los jóvenes, siendo así que el mañana da siempre la razón a los jóvenes contra los viejos? Sobre todo, no conviene indignarse ni gritar. *Dove si grida non è vera scienza*, decía Leonardo Da Vinci; *Neque lugere neque indignarse, sed intelligere*, recomendaba Spinoza. Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestros confines, nuestra prisión.” (1967: 37.)

En el ensayo “Dos hipótesis sobre la muerte del arte” –publicado también con anterioridad al libro, en 1963, y en el cual se remite varias veces a *Opera aperta*– vuelve sobre el tema, aunque de una manera más propositiva, como el título del trabajo connota.

Empieza Eco aclarando un presupuesto que muy rara vez se tiene en cuenta al estudiar una obra de arte: la íntima relación de ésta con su poética, implícita o explícita:

Que toda obra de arte exprese concretamente una poética, y que para entender la obra sea necesario comprender la poética que la precede, esto nadie querrá ponerlo en duda; la falta de comprensión de la poética del *Paraíso* de Dante proviene precisamente de una especie de miopía cultural por la que se tomaba como “no poesía” y simple “estructura” aquel edificio teológico que, al contrario, según la poética del artista medieval constituía la sustancia más viva de la obra y la base de su esteticidad más profunda. (*Ibidem*: 262.)

Esto que parece “lógico” –aunque en realidad, incluso en el análisis y la valoración de obras clásicas y modernas, muy pocos tengan en cuenta– se torna problemático en ciertas manifestaciones claves de la nueva literatura que emerge desde una actitud del discurso centrada, al menos como punto de partida, en explicitar problemas y/o modelos de su poética; es decir, cuando la literatura deconstruye<sup>30</sup> los mecanismos de su propia producción o de lo

---

<sup>30</sup> Utilizamos este término dándole un sentido aproximado al que le dio Derrida al introducirlo para siempre en el vocabulario filosófico y teórico en general: “Manera inédita de estudiar la metafísica occidental, y más generalmente de leer los textos, que pone en crisis los presupuestos de los operadores más fundamentales de la tradición filosófica (en particular la valoración de la presencia, y la claridad de ciertas divisiones jerarquizantes, por ejemplo: las oposiciones ser/no-ser o verdadero/falso).” (*Grand Dictionnaire de la philosophie*. V. Bibliografía.) (De manera parentética, señalamos una de las carencias de nuestro presente libro: prestar mayor atención a las teorías del gran filósofo francés Jacques Derrida, así como el aparente “olvido” de las teorías cognitivistas. Estas lagunas serán llenadas en el volumen II de nuestro estudio, el dedicado al discurso poético.)

que el lector espera como tales: personajes sin “identidad” clara y distinta, espacios y acciones sin una relación “racional” a la que acostumbró el realismo balzaciano, narrador “deficiente” que no “sabe” lo que cuenta o lo cuenta a medias, etcétera. En estos casos nos topamos con verdaderos desafíos de lectura, si mantenemos nuestros puntos de vista tradicionales sobre el discurso literario. En las propuestas narrativas de Pirandello, Joyce, Proust, Woolf, Kafka, Broch... –en la primera mitad del siglo pasado–; y de Borges, Robbe-Grillet, Guimarães Rosa, Beckett, Cortázar, Perec, Lobo Antunes –en la segunda– hay, sin duda, un rompimiento con normas, reglas y códigos hasta entonces vigentes.

Ahora bien, no olvidemos que lo que caracteriza al discurso narrativo-literario se halla presente *también* o, mejor, *todavía*, en la nueva literatura, y que la *antinovela* de Nathalie Sarraute, con toda la carga deconstructiva que la distingue, es *todavía* una *novela*. Debemos ver todo el movimiento [de renovación literaria] como positivo, la *muerte* como “*muerte de la muerte*”. La negación como “negación de la negación [...] para examinar las obras que nacen sobre la base de esta nueva idea del arte” (*ibidem*: 269).

Este espíritu abierto a las nuevas manifestaciones del arte convierte a éstas en manifestación de una vida palpitante, siempre renovada en cada obra literaria, es decir, en un *re-nacer* constante y no en un *morir* o *terminar*. La “muerte del arte” es sólo el final de una cierta forma del arte. Y la estética, la que abrazamos, tiene que considerar este “rasgo de familia” que caracteriza a la *praxis* estética, la renovación, incluso innovación que *una* obra propone en el ejercicio de su actualización. Esto surge y se basa en su carácter simbólico del discurso estético, de cada uno de los discursos estéticos.

A la segunda hipótesis Eco la llama: “Recuperación del valor estético”. Y propone esto en relación con los nuevos metadiscursos estéticos en cuyo origen se halla, precisa y explícitamente,

una poética, a tal punto que muchas veces si pasamos por alto esta intencionalidad corremos el riesgo de no poder “entrar” en el discurso, y mucho menos de interpretarlo, pues

La obra de arte vive y vale propiamente como una realización de la propia poética, es expresión concreta de un universo de problemas culturales puestos como problemas constructivos; pero el universo de problemas constructivos logra su sentido más pleno sólo en el contacto directo con la *forma formada* que sólo da sentido y valor al modelo formal propuesto y realizado [...] La obra realiza su tarea estética sólo si el modelo de poética puede ser *gozado* en cuanto *formado* [en la obra]. (*Ibidem*: 272.)

Esta segunda hipótesis antes que tratar de la “muerte del arte” expresa el modo como un crítico o lector tradicional debe actuar en relación con un discurso que parte e integra en su forma de contenido y de expresión una poética, incluso una *estructura*. Por eso habla, tomando el concepto de los formalistas rusos, de un “factor constructivo”.

Si bien para algunos lectores la situación actual de las manifestaciones narrativo-literarias puede hacer pensar en una especie de “muerte del arte”, no creemos que se anuncie ni asome un periodo de agonía –salvo en el sentido unamuniano– de la *praxis* estética, pues, como contrapartida, tenemos un desarrollo estético del cinematógrafo gracias a las contribuciones de la electrónica, así como el surgimiento de nuevos medios de comunicación artística. La literatura se encuentra en perfecta salud, como lo demuestran los dos últimos Premio Nobel, J. M. Coetzee y Elfriede Jelinek,<sup>31</sup> y las novelas de Saramago, Lobo Antunes, Vargas Llosa, Ricardo Piglia, Ignacio Solares, David Toscan, entre otros. Respecto de esto, el problema rebasa los linderos de nuestro es-

---

<sup>31</sup> Esto no quiere legitimar el tan discutido premio como un tribunal legítimo de valoración estética; más son sus desaciertos u omisiones que sus aciertos.

tudio y caracteriza a nuestra era industrial, que gracias a la técnica y la ciencia, se impone como “heredera” de la cristiandad, aunque la devastación humana que va dejando como su excrecencia es francamente aterradora. Sin embargo, no podemos dejar sin más esta inquietud. Por ello recurrimos a las francas y sólidas palabras de uno de los teólogos más profundos y representativos del siglo anterior, Edward Schillebeeckx, pensador flamenco condenado, precisamente, por su espíritu amplio y profundo, por Ratzinger, que acaba de tomar el poder del Vaticano como premio a su abominable tarea inquisitorial:

El proyecto de una total autoliberación del hombre por el hombre parece en este momento la mayor amenaza para toda la humanidad. La “modernidad occidental” vuelve hoy a clamar de modo especial por la salvación y la liberación: por la redención, precisamente, de las fuerzas oscuras que el propio hombre moderno ha suscitado. Lo demoníaco en nuestra cultura y nuestra sociedad ha adoptado, sin embargo, un nombre y un contenido distintos a los del mundo antiguo y la edad media; pero es no menos real e igual de amenazante. *No critico en absoluto a la ciencia, la técnica y la industrialización, sino al hombre, en cuyas manos se hallan esas fuerzas y que utiliza esos poderes preferentemente en su provecho personal, nacional o continental; tant pis para quien no tiene la suerte de vivir en un estado de bienestar, o para los que, a lo sumo, son aceptados como trabajadores inmigrantes.* Cabe considerar esto como una ironía de la historia: las fuerzas culturales que desde el siglo XVII hemos celebrado como las liberadoras históricas de la humanidad, a saber, la ciencia y la técnica, que sobre todo debían librarnos de todo aquello de lo que la religión no había podido liberar al hombre (el hambre, la pobreza, la tiranía, la guerra y el *fatum* histórico) hoy en día no sólo han incrementado esa hambre y esa pobreza y han suscitado la posibilidad de una guerra atómica, sino que, en manos de los hombres, constituyen la mayor amenaza para nuestro futuro [...] *No es que estén mal las ciencias y la técnica, sino el hombre mismo y su trato con ellas, su estimación de ellas. ¿Qué se hace con ese legítimo conocimiento? Cuando se absolutizan los medios y se los disfraza con una nueva moderna sacralidad e intangibilidad, en vez de liberación se vuelven amenaza para el hombre y la sociedad.* (1994: 24-25. Las cursivas, salvo de las convertidas en negritas por nosotros, nos pertenecen.)

Las profundas reflexiones anteriores ratifican lo que afirmamos: en este terreno nos movemos fuera de las investigaciones estéticas; sin embargo, esto es inevitable, pues en la investigación humanística es muy difícil –e incluso sería abominable– cercar el desarrollo de una idea a los límites de las disciplinas y las escuelas.

Muchos lectores, al encontrarse con la cita de Vattimo que hemos presentado, es posible que hayan asociado inmediatamente a este filósofo con el nihilismo. Y esto no tiene que sorprendernos, ya que Vattimo representa a la corriente postmoderna que desemboca en esa postura. Por ello, conviene enfrentar a la idea nada insólita sobre el nihilismo que lo asocia con el relativismo cultural, y quiere ver a éste como un pensamiento que propone la muerte total de los valores: “En el nihilismo *todo se vale*”, resume la sentencia tan lapidaria como frívola. En este sentido, nos vemos obligados a abrir un pequeño paréntesis para abordar esta actitud, ofreciendo, dentro de nuestros límites, las siguientes aclaraciones.

### *Revisión del “relativismo cultural”*

Las personas de habla castellana gozamos de un don especial de las musas llamado Jorge Luis Borges, dispuesto siempre a obsequiarnos con su gracia en la belleza y profundidad de sus cuentos. Y así como en el problema del receptor estético iniciamos nuestra reflexión bajo el halo de “Pierre Menard, autor del Quijote”, al abordar el problema del valor de una cultura distinta a la nuestra, pues de eso se trata precisamente cuando hablamos del relativismo cultural,<sup>32</sup> lo hacemos desde la plataforma que nos ofrece la lectura de “El informe de Brodie”, un cuento-tesis tan insólito

---

<sup>32</sup> Comprender una cultura diferente a la nuestra pone en juego la capacidad de aceptar una cosmovisión que no coincida con la nuestra, que incluso nos escandalice, pero que, sin embargo, es tan válida y legítima como la que profesamos

como lo es la cultura que describe. Este cuento, con una prosa nítida y eficaz, nos ofrece mucho más que algunos tratados de antropología contemporánea.

Bajo un pretexto, frecuente en las narraciones ficticias como código veridictivo, Borges nos ofrece un relato ficticio que pretende decir la verdad aunque otro la dijo primero: el misionero presbiteriano Brodie. El autor explícito es, como Cervantes, un “simple traductor” del manuscrito. De este modo, con una aparente neutralidad, la imaginación prodigiosa del escritor argentino nos describe los valores e instituciones que caracterizan a una “tribu” en vías de extinción: “Los individuos de la tribu no pasan, creo, de setecientos [...] La cifra que he propuesto es conjetural, ya que, con excepción del rey, de la reina y de los hechiceros, los Yahoos duermen donde los encuentra la noche, sin lugar fijo. La fiebre palúdica y las incursiones continuas de los hombres-monos disminuyen su número” (1977: 136-137).

A este grupo sociocultural el misionero lo denomina, arbitrariamente, Yahoos, y es descrito de una manera minuciosa, no exenta de una actitud conmovida al borde del escándalo, pues tanto sus instituciones como sus valores se hallan en total divergencia con los nuestros. Nos referiremos a los más notorios, según nuestro punto de vista:

1. Lengua. Los Yahoos hablan una lengua que en su sistema fonético carece por completo de vocales: “El idioma es complejo. No se asemeja a ningún otro de los que yo tenga noticia. No podemos hablar de partes de la oración, ya que no hay oraciones.”<sup>33</sup>

---

a diario. El autor más agudo de las letras españolas contemporáneas pone el dedo precisamente en este desafío que implica el relativismo cultural.

<sup>33</sup> Desde esta característica sintáctica, el modelo de Chomsky, por ejemplo, y su pretensión de universalidad descriptiva carece de vigencia.

Cada palabra monosilábica corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra *nrz*, por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viuela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota... (*Ibidem*: 143.)

2. Costumbres. *a*) Nombres y amistad. En sus relaciones próximas no usan nombres propios para referirse unos a otros: “Sólo unos cuantos tienen nombre. Para llamarse lo hacen arrojándose fango. He visto asimismo a Yahoos que, para llamar a un amigo, se tiraban por el suelo y se revolcaban” (*ibidem*: 137). *b*) Alimenticias. Como todas las culturas humanas, los Yahoos tienen una codificación sobre la forma de alimentarse: “Se ocultan para comer o cierran los ojos” (*ibidem*: 137). Además, como en muchas culturas, la comida se halla relacionada, en algunas ocasiones, con sus ritos mítico-religiosos: “Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud” (*ibidem*: 137. Las cursivas nos corresponden). *c*) Diversiones. Se deleitan con fango y las impurezas. “Las diversiones de la gente son las riñas de gatos adiestrados y las ejecuciones” (*ibidem*: 144).
3. Organización político-social. “La tribu está regida por un rey, cuyo poder es absoluto [...] Cada niño que nace está sujeto a un detenido examen; si presenta ciertos estigmas, que no me han sido revelados, es elevado a rey de los Yahoos” (*ibidem*: 138). Este rey es sometido a ritos político-religiosos: “Acto continuo lo mutilan [...], le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría. Vive confinado en una caverna, cuyo nombre es Alcázar (*Qzr*), en la que sólo pueden entrar los cuatro hechiceros y el par de esclavas que lo atienden y lo untan de estiércol” (*ibidem*: 138). La reina vive en otro Alcázar: “Pul-

seras de metal y de marfil y collares de dientes adornaban su desnudez” (*ibidem*: 139).

4. Series socioculturales. *a)* La religión. Cuatro hechiceros –número de carácter mágico– administran sus ritos y representan los valores religiosos: “Cada hechicero tiene un discípulo, a quien instruye desde niño en las disciplinas secretas y que lo sucede a su muerte [...] Profesa a su modo la doctrina del infierno y del cielo. Ambos son subterráneos [...] Veneran asimismo a un dios, cuyo nombre es Estiércol,<sup>34</sup> y que posiblemente han ideado a imagen y semejanza del rey;<sup>35</sup> es un ser mutilado, ciego, raquíptico y de ilimitado poder. Suele asumir la forma de una hormiga o de una culebra” (*ibidem*: 142). *b)* La aritmética. El número cuatro “es el mayor que abarca su aritmética. Cuentan con los dedos: uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empieza en el pulgar” (*ibidem*: 140). Pero esto no es una limitante en sus operaciones, pues en su intercambio con los árabes “todo se divide por lotes de uno, de dos, de tres y de cuatro, que cada cual pone a su lado. Las operaciones son lentas, pero no admiten el engaño” (*idem*). *c)* La administración judicial. “Alguien es acusado de atentar contra el pudor de la reina o de haber comido a la vista de otro; no hay declaración de testigos ni confesión, y el rey dicta su fallo condenatorio. El sentenciado sufre tormentos que trato de no recordar y después lo lapidan. La reina tiene el derecho de arrojar la primera piedra y la última, que suele ser inútil” (*ibidem*: 144). *d)* La poesía. “A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras, por lo general enigmáticas. No puede contenerse y lo di-

---

<sup>34</sup> El puntilloso traductor olvida ofrecernos el término original, en la lengua yahoo.

<sup>35</sup> Como ocurre, en parte, con la interpretación católica de la jerarquía divina, inspirada en el poder feudal.

ce a gritos, de pie, en el centro de un círculo que forman, tendidos en la tierra, los hechiceros y la plebe. Si el poema no excita, no pasa nada; si las palabras del poeta los sobrecoge, todos se apartan de él, en silencio, bajo el mando de un horror sagrado [...] Sienten que lo ha tocado el espíritu. Nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre. Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo. El poeta, si puede, busca refugio en los arenales del Norte” (*ibidem*: 144-145).

He ahí una síntesis del fabuloso “informe” sobre una cultura concebida de una manera intencional como antitética a la nuestra; pero que no deja de ser una cultura humana:

Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que lo redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos. Creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y las recompensas. Representan, en suma, una cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados [...] Tenemos el deber de salvarlos. (*Ibidem*: 146.)

Con ese estupendo preámbulo empecemos por abrir una aclaración. La antropología actual sufre un giro decisivo gracias a los aportes de Clifford Geertz, que son de suma utilidad para una revisión de ciertas implicaciones a las que pudiera dar origen nuestra postura anterior, sobre todo la de un “relativismo cultural” tan estrecho que no ofrece una alternativa, al parecer, a consideraciones teóricas como las del sentido del arte en el cual haya desaparecido el patrón “universal” –en realidad europeo–, y de cómo es posible que obras estéticas de un horizonte cultural diferente al nuestro gozan de una cierta vigencia al hacer posible una *praxis* estética en el nuestro.

Geertz tiene la gran ventaja, en relación con la antropología estructural y la meramente descriptiva, de haberse abierto a la influencia de la hermenéutica. De ahí que su tarea antropológica la denomine “interpretación de culturas” y la comprenda como una tarea hermenéutica al intentar una comprensión: para él “la comprensión de la comprensión”, lo que es precisamente la hermenéutica. Y una hermenéutica no puede olvidarse del influjo decisivo del juego de perspectivas que involucra estar en el mundo: en *un* mundo en relación con otros. “Nuestra conciencia es determinada al menos en un mismo grado tanto por el modo en que supuestamente vemos a los otros, en algún otro lugar en el horizonte del mundo, como por el modo en que ellos mismos miran hacia aquí, hacia donde estamos ahora, a nosotros” (1994: 18). Este perspectivismo que condiciona nuestra interpretación, de algún modo implica que “hay diferentes mundos” y que no existe una actividad, una sola, que no sea ejercida por el hombre *en* y *desde* su mundo. Incluso el llamado “sentido común” no es una capacidad universal:

El sentido común tiene más que ver con el modo en que se aborda un mundo donde se producen tales cosas que con el mero reconocimiento de que ocurren de ese modo. El sentido común no es una capacidad encomiable, como el lanzamiento perfecto; es una estructura especial de la mente, como la fe o el legalismo. Y como la fe o el legalismo (o la ética, o la cosmología) diverge de un lugar a otro, aunque no obstante adopte una forma característica. (*Ibidem*: 20.)

De este modo, la misma cuestión del arte sufre un desplazamiento sumamente interesante:

La cuestión no es si el arte (o cualquier otra cosa) es universal; más bien, es si se puede hablar acerca de la talla del África occidental, la pintura en hoja de palma de Nueva Guinea, la creación pictórica del Quattrocento y la versificación marroquí de un modo tal que esos fenómenos se arrojen algún tipo de luz entre sí. (*Ibidem*: 21.)

Tradicionalmente el fantasma del relativismo ha sido vinculado a la negación absoluta del imperio de la lógica, de la vigencia de valores morales y teístas; y por tanto, ha sido identificado con un *nihilismo*, tomado éste en sentido corriente, que pertenece más al temor y el prejuicio que al pensamiento, y, por tanto, anatemi- zado, pues en algunos filósofos y teólogos conservadores esta ac- titud “nihilista” es condenada desde la idea de un Dios –centro ontológico y gnoseológico– concebido a imagen y semejanza de sus ideas sobre el hombre, proyección de un aristotelismo que concibe a la razón como la facultad más elevada y “humana”, cu- yo logro inquebrantable es la conceptualización racional del ser. No creemos tan fuera de lugar terminar este breve punto con una larga cita de Heidegger:

Porque se habla *contra la “Lógica”*, se cree que existe la pretensión a renunciar al rigor del pensar, de entronizar, en lugar de ella, la arbi- trariedad de los instintos y sentimientos y de proclamar así al “irra- cionalismo” como lo verdadero. Pues, *¿qué más “lógico” que esto: quien habla contra la Lógica defiende lo alógico?*

Porque se habla *contra los “valores”*, se espanta uno ante una Fi- losofía que –al decir de la gente– se atreve a exponer al desprecio los más altos bienes de la humanidad. Pues, *¿qué más “lógico” que esto: un pensar que niega los valores tiene por fuerza que declarar todo sin valor?*

Porque se dice que el ser del hombre consiste en “ser-en-el-mun- do” se considera que el hombre ha sido degradado al rango de un ser meramente aquende, con lo cual la filosofía cae en el positivismo. Pues, *¿qué más “lógico” que esto: aquel que sostiene la mundanidad del hombre sólo concede vigencia a lo terrenal, niega el más allá y re- nuncia a toda “trascendencia”?*

Porque se hace referencia a las palabras de Nietzsche sobre la “muerte de Dios”, se declara que tal proceder es ateísmo. Pues, *¿qué más “lógico” que esto: aquel que ha experimentado la “muerte de Dios” es un sin Dios (= malvado)?*

Porque en todo lo dicho se habla contra aquello que vale lo sacro- santo para la humanidad, esta Filosofía predica un irresponsable y destructor “nihilismo”. Pues, *¿qué más “lógico” que esto: aquel que*

*niega lo verdaderamente “siente” [en alemán participio activo del verbo “ser”] se coloca del lado del no-ente y con ello predica que la simple nada es el sentido de la actualidad (= realidad)?*

¿Qué pasa aquí? Se oye hablar de “humanismo”, de “Lógica”, de los “valores”, de “mundo”, de “Dios”. Se oye hablar de una contraposición a todo ello. Se conoce y toma lo nombrado por lo positivo. Lo que –tomado de oídas– se expresa contra ello en un modo que no se ha meditado con rigor, la gente lo considera como su negación, y ésta como lo “negativo” en el sentido de destructivo. En *Sein und Zeit* [*Ser y tiempo*] se habla expresamente, en algún lugar, de la “destrucción fenomenológica”. Se opina, gracias a las tan invocadas Lógica y *ratio*, que lo que no es positivo es negativo y se empeña en condenar la razón, y que por eso merece ser infamado como vituperable. *Se está tan relleno de “Lógica” que todo cuanto repele la usual somnolencia del opinar es inmediatamente facturado como condenable contraposición. Se arroja todo lo que no se detiene en lo positivo –conocido y grato– a la fosa común previamente preparada de la mera negación, de aquella que todo niega y que por ello termina en la nada y perfecciona así el “nihilismo”*: Por esta vía se deja sucumbir todo un nihilismo inventado con ayuda de la Lógica.

*Pero, ¿es cierto que el “contra” –argüido por un pensar frente a lo usualmente opinado– apunta por necesidad hacia la simple negación y a lo negativo? Esto acontece sólo –pero entonces sí que irremisible y definitivamente, esto es: sin una perspectiva libre hacia otras direcciones– cuando lo opinado se considera previamente como “lo positivo”, y desde ahí se decide sobre el ámbito. En tal proceder se oculta la negativa a exponer a una meditación lo “positivo” preopinado junto con la posición y la oposición, en que se cree haberse salvado. Se provoca con el constante remitirse a lo lógico la apariencia de que uno se da al penar, cuando –en verdad– ha abjurado del pensar. (1963: 101-103. Las cursivas nos corresponden.)*

Indudablemente estas graves, profundas y densas palabras de uno de los filósofos más importantes de la historia de la filosofía deben ser consideradas como una tarea de reflexión. Este no es el espacio para poder extendernos en consideraciones propias de una ontología actual. No obstante, si incluimos este punto en nuestro libro sobre estética es porque tiene una relación directa con nuestra postulación de una estética particular (no *total*, *defi-*

*nitiva y definitoria, parte de un sistema*), y de la constitución ontológica de una obra de arte que es dada por la *praxis* que la instaaura dentro de los marcos de una sociedad particular. Por ello, evitamos hablar de categorías estéticas, pues éstas tendrían que ser vigentes para toda obra que se nos presente con pretensiones artísticas. Esto no quiere decir que las convenciones socioculturales que instauran una obra como obra no “valen”. Todo lo contrario: precisamente descansan en la eficacia de sus valores. Pues si bien los valores son “propuestos” dentro de los márgenes y alcances de una cultura –y no desde un *topos uranos*, dominio de los dioses universales y eternos–, éstos precisamente nos ofrecen el asidero para saber a qué atenernos. Creemos que para aclarar nuestra postura teórica podemos echar mano de la concepción que Saussure nos ofrece en su *Curso*, al definir la significación de un signo como la red de oposiciones paradigmáticas y sus realizaciones sintagmáticas, convencionalmente establecidas. Así, por ejemplo, en la lengua castellana mexicana /perro/ no es una simple cadena de fonemas (o grafemas) que, una vez aceptados convencionalmente –como también ocurre con el lexema–, tienen una red bastante precisa de oposiciones (relaciones) paradigmáticas (/+ animal doméstico/, /vs. gato/, /+ guardián/, /+ hogar/, etcétera) y actualizaciones codificadas en expresiones como “Necesito un perro para que cuide mi casa” y no “Necesito un gato para que cuide mi casa”. También las connotaciones, cuyo sentido corresponde a desplazamientos convencionales, se establecerán en sentidos aceptados o no: “Fiel como un perro”, “Tarde de perros”, “Una vida perra”, etcétera. Todas estas manifestaciones no pueden ser tomadas “como sea” ni alteradas a nuestro capricho: *no todo se vale en un sistema de convenciones, en una institución social, precisamente porque no hay una razón externa que provenga de los cielos y esté más allá del influjo de los tiempos y los paradigmas sociales e imponga sus criterios*. Por eso, si se-

guimos con el ejemplo de la lengua, no podemos emplear el lexe-  
ma /perro/ en cualquier sintagma, salvo para otorgarle un valor  
irónico, sarcástico, que en definitiva, de algún modo, remite a la  
red de valores establecidos. En el caso que nos interesa, la narra-  
ción estética literaria, el valor de la diégesis y su alteración, mar-  
cada como mecanismo estético, no puede ser pasado por alto: no  
es lo mismo si una novela empieza cuando la diégesis (historia)  
ha concluido y el narrador nos ofrece las acciones que llevaron al  
desenlace, o si empieza el relato desde la acción inicial. Incluso,  
estas convenciones establecidas en códigos pueden ser elementos  
característicos de algunos géneros: una narración policíaca (o de  
*detección* como empieza a ser llamada en nuestra lengua) *debe* co-  
menzar con el delito cometido para dar oportunidad a la investi-  
gación del detective o policía. Si un escritor decide escribir un re-  
lato policíaco develando al autor del delito, lo sentimos mucho,  
pero estará en graves problemas en cuanto a la recepción de sus  
lectores.<sup>36</sup>

Como algunos exponentes de la llamada filosofía analítica  
llegan a una propuesta similar a la nuestra: postular el arte co-  
mo una institución sociocultural que no siempre parece corres-  
ponder a un desarrollo “lógico” de sus orígenes marcados rígi-  
damente por un positivismo lógico, creemos oportuno  
prestarles atención. Por ello, el siguiente punto abrirá otra  
suerte de paréntesis en nuestro recorrido especulativo para  
luego, reforzados por este examen, retornar al desarrollo de  
nuestro problema.

---

<sup>36</sup> Aunque también es posible que un discurso combine la codificación diegética de dos géneros: la serie televisiva *Colombus*, tan popular en la década de los 70, empieza siempre por revelarnos al inicio el delito (código de la novela negra), y el detective entra después para hacer gala de su perspicacia, que nunca falla.

## *La filosofía analítica*

Se ha afirmado que la filosofía analítica, que domina sobre todo en los países anglosajones, es la nueva escolástica. Y si prestamos atención a algunas de sus preocupaciones, tal aseveración no está lejos de expresar una característica de la apuntada escuela filosófica: su marcada inquietud por permanecer fiel a un pensamiento racionalista que corresponda a una realidad establecida previamente al concepto y al juicio, los cuales, a su vez, pueden y *deben* ser definidos con precisión. Sin embargo, como toda etiqueta, el problema está cuando se pega en la frente de todos los que histórica y geográficamente se hallan dentro de los dominios de este pensamiento, e incluso se iniciaron como tales, con un afán reduccionista. Así, por ejemplo, Nelson Goodman, con su marcada tendencia a “definir” lo que se quiere decir exactamente con un término o con la referencia a una determinada “realidad” o parte de ella, parece caer de lleno en la caracterización de un filósofo analítico. Pero cuando se tiene en cuenta su pensamiento con más detalle y, sobre todo, su afirmación central de que el mundo y sus componentes son *construcciones* humanas, entonces, se puede legítimamente dudar de afiliarle plenamente a la filosofía analítica, al menos en su forma conservadora. Lo mismo sucede con Dickie y Danto. Por esta razón, creemos que merecen una atención desprejuiciada con respecto a sus planteamientos filosóficos que conciernen al interés central del presente libro.

Empecemos por caracterizar, en líneas generales, lo que pretende la filosofía analítica para luego ver la originalidad de estos dos pensadores norteamericanos. Finalmente, como un puente que prepare el terreno a la teoría de Genette, nos referiremos a un ensayo importante de Goodman.

Para Noël Carroll, uno de sus representantes, dedicado a la filosofía del arte, lo que “la filosofía analítica analiza son *conceptos*.”

Por eso también se le llama análisis conceptual”; y, como buen escolástico, deja sentado claramente lo que entiende por “conceptos”:

Los conceptos, por supuesto, son fundamentales para la vida humana. Los conceptos organizan nuestra práctica. El concepto de una persona, por ejemplo, es central para muchísimas prácticas, que incluyen la política, la moralidad, las leyes, etcétera. El concepto de número es fundamental para las matemáticas, mientras que el concepto de conocimiento es indispensable a través de una amplia gama de actividades humanas. Sin estos conceptos, las actividades en cuestión no existirían. Por ejemplo, sin el concepto de persona, no habría una moral como la que conocemos puesto que es a la persona, y no a las simples cosas, a la cual la moralidad pertenece. (2003: 3.)

Aunque no podemos negar que la filosofía es una disciplina altamente conceptual –y tiende, por tanto, a racionalizar su discurso– tampoco debemos dejar de observar que una concepción tan estrecha de la importancia “capital” del concepto sólo puede desembocar en un racionalismo que no es precisamente el ideal de la filosofía, mucho menos de la postmoderna. Además, no es acertada la afirmación de que se parte de un concepto para fundar ciertas actividades humanas, sino que se puede, en algunos casos, llegar a identificar o precisar un concepto después de que la actividad se realiza o se viene llevando a cabo desde hace tiempo; así ocurre con el concepto de “persona”, cuyo origen y desarrollo se halla muy ligado al cristianismo, aunque la moralidad en cuanto función humana es muy anterior a dicho valor; y seguramente el concepto de persona no se halla presente en muchísimos seres humanos que realizan actos morales muy valiosos, sin cuestionarse ni tener una idea clara de lo que es la persona humana. Todo esto va en contra de la afirmación de Carroll de que sin el concepto de persona no se puede realizar ni distinguir un acto moral.

Pero, ¿qué entiende realmente la filosofía analítica por “concepto”? Si ponemos atención a la caracterización del autor que consultamos, “concepto” y “definición” –en la concepción aristotélico-tomista de éste último– vemos que son lo mismo, pues cuando esperamos una precisión del primero, lo que hace es ofrecernos una descripción de cómo se llega a él o, mejor, a su análisis:

Hay un debate substancial acerca de lo que son los conceptos y cómo analizarlos. Sin embargo, tenemos un enfoque ya establecido [...] Podemos llamar a este enfoque común el *método de las condiciones necesarias y suficientes*. Empieza por analizar los conceptos en sus condiciones necesarias y suficientes para su aplicación. Aunque este método es controversial, debemos suponer su valor práctico para la mayoría de conceptos utilizados en este texto [...] Aplicar un concepto a un objeto es un asunto de clasificarlo como miembro de una categoría determinada. Llamar a un objeto una obra de arte implica determinar que ese objeto cumple con el criterio o condiciones requeridos para los miembros bajo esa categoría. *Analizar un concepto es una cuestión de descomponerlo en sus elementos que lo integran, cuando las partes que lo componen son las condiciones de su aplicación.* (*Ibidem*: 7. Las cursivas nos corresponden.)

Luego este filósofo norteamericano da un ejemplo para que entendamos mejor lo que el análisis se propone: el concepto de “soltero” aplicado a los hombres que no se han casado. En el desarrollo de su argumentación se hace evidente la identificación que señalamos entre el concepto y su definición, dentro de la concepción escolástica más pura, aunque revestida de un lenguaje de nuestros días:

Cuando usted quiere saber lo que algo como “soltero” es, lo que usted quiere conocer es: 1) la característica o características del tipo en cuestión que cada miembro propio posee; y 2) también quiere conocer qué característica o características diferencian a los miembros de un tipo apreciable o categorías de los miembros de otros tipos. Por ejemplo, si quiere saber lo que es un “soltero” –cómo aplicar el concepto de “soltero”– entonces lo que quiere saber es qué tienen en común todos los solteros y también qué ubica a los solteros fuera de otro tipo de cosas, tales como “esposo” y “solterona”. (*Ibidem*: 8.)

A las características comunes a todos los solteros, la lógica aristotélico-tomista las llama *género* y las que los distinguen, *diferencia específica*. El ejemplo clásico es la definición de hombre en su género /animal/ y su diferencia específica /racional/, que al aplicarse al hombre que somos no sirve sino para desorientar, al menos si uno quiere con esa definición abarcar todo lo que el hombre *es* –en qué *consiste* ser hombre–, pues las pasiones, la vida emocional, su función política, ética, religiosa, estética, para mencionar las más importantes que se nos ocurren, tendríamos que ubicarlas dentro del género /animal/ –pero resulta que ningún grupo animal realiza esas funciones y la pasión humana (por ejemplo, del amor o del odio) tampoco podemos propiamente adjudicarla al género /racional/ por ser *irracional*, sin más. Tomar un poema como un discurso racional o susceptible de un análisis exclusivamente racional, sería realmente caer en una postura filosófica aberrante, reduccionista e impotente con respecto a lo que el poema *dice* en su lenguaje propio, exclusivo.

Una de las características de los libros escritos por los filósofos analíticos es su actitud estrecha y dogmática frente a un problema, puesto de manifiesto en la ignorancia casi total del desarrollo de la filosofía llamada continental: en sus estudios, los filósofos actuales españoles, italianos, franceses y alemanes brillan por su total y sospechosa ausencia. El texto de Carroll no es una excepción, sino la confirmación más flagrante de nuestra afirmación: ni Zubiri, Trías, Vattimo, Eco, Derrida, Ricoeur, Heidegger o Gadamer, tienen siquiera la oportunidad de ser atendidos en una nota a pie de página. No ocurre lo mismo con corrientes filosóficas que fueron afines al positivismo lógico y son consideradas dentro de los márgenes de la filosofía analítica, como la originada por Wittgenstein, cuya repercusión más inmediata y amplia alcanza sobre todo al pensamiento anglosajón. Por ello, Carroll presta atención a uno de los postulados del filósofo austriaco más fecundo, aunque en una ver-

sión norteamericana, pues se refiere a éste en la exposición de un “neo-wittgensteiniano”, Morris Weitz.

Ludwig Wittgenstein, al explicar el alcance significativo de “juego de lenguaje” (que en el fondo es una metáfora), en sus *Investigaciones filosóficas* plantea el caso de que muchas cosas son, para nosotros, agrupadas gracias a ciertos elementos o caracteres que les son semejantes:

66. Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos juegos. Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etcétera. ¿Qué hay común a todos ellos? No digas: “*Tiene que haber algo común a todos ellos o no los llamaríamos ‘juegos’*” sino *mira* si hay algo común a todos ellos. Pues si los miras no verás por cierto algo que sea común a *todos*, sino que *verás semejanzas, parentescos y por cierto una serie de ellos* [...] Podemos ver que los parecidos surgen y desaparecen. Y el resultado de este examen reza así: Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle.

67. *No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión “parecidos de familia”;* pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc., etc. Y diré: los “juegos” componen una familia. (1988: 87-89. Las cursivas a partir de “verás” nos pertenecen.)

Ahora bien, esta es, según nuestra opinión, una de las propuestas más afortunadas de la filosofía contemporánea en uno de los libros más importantes de la misma, pues dio origen a una serie de apropiaciones e interpretaciones por filósofos y teóricos, analistas o no. Entre ellas las que Carroll analiza y ataca, las presentadas por Weitz con respecto al “concepto” de arte. Según Carroll, las propuestas del discípulo del filósofo austriaco se pueden resumir, en la presentación bastante detallada, y al parecer escrupulosa, de éste, en dos: 1) el “concepto” de arte es un concepto abierto; y 2) se puede caracterizar al arte por una descripción de sus rasgos familiares entre sus diferentes manifestaciones

(pintura, escultura, arte, literatura, etcétera). La primera propuesta quiere evitar una definición que no sea capaz de dar cuenta de las manifestaciones nuevas del arte y del hecho de que el arte se halla en continuo y muy diversificado movimiento en sus expresiones artísticas; mientras que la segunda responde al vacío que deja la concepción tradicional de pensar que todas las cosas, todos los entes, pueden y deben alcanzar en la representación conceptual su cabal y perfecta determinación mental. Recurrir a la descripción de ciertos rasgos familiares, o “aire de familia” como diríamos comúnmente, nos lleva a una actitud más laxa, amplia y realista con respecto a muchas situaciones y realidades que no pueden ser definidas en un sentido geométrico, estrechamente racional. Carroll nos ofrece un párrafo muy significativo de su versión de esta postura frente al arte:

El neo-wittgensteinianismo es una filosofía del arte. Presenta una relación del concepto del arte –el arte como un concepto abierto. Y propone un punto de vista de cómo ese concepto es aplicado –en virtud de sus semejanzas de familia-. *No es una teoría del arte en la cual “teoría del arte” signifique “una definición esencial”* (una definición en términos de condiciones necesarias que se hallan unidos de manera suficiente). (2003: 216. Las cursivas nos pertenecen.)

Plantear la posibilidad de una descripción de las diversas artes gracias a una serie fluctuante de rasgos de familia, y llamar a esta descripción un “concepto abierto” (quizás fuera mejor hablar aquí de una conceptualización abierta), no creemos que involucre condenar como falsas a *todas* las teorías del arte, puesto que no todas pretenden llegar a una definición conceptual del arte. Al menos no las teorías hermenéuticas y, entre ellas, la teoría de la recepción, como lo vimos en el capítulo anterior. Carroll enfatiza demasiado la postura wittgensteiniana y le atribuye los defectos de su dogmatismo racionalista. Sólo desde una postura estrecha se puede llegar a formular las siguientes críticas:

Cuando el neo-wittgensteiniano sostiene que el arte no puede ser definido habla sobre el intento de proponer las condiciones suficientes y necesarias que requiere una *obra de arte*; pero al demostrar que esto es imposible, entonces desemboca en la *práctica* del arte, el concepto real del cual afirma que debe ser abierto a una permanente posibilidad de expansión. De este modo, en efecto lo que el neo-wittgensteiniano arguye en contra de un concepto cerrado de la *obra de arte* es incompatible con un concepto abierto de la *práctica* de arte. Pero aquí los dos niveles de generalidad entre los dos conceptos de arte (“arte” como *obra de arte* y “arte” como *práctica*), aunque se hallen relacionados, son difícilmente el mismo. (*Ibidem*: 218.)

Aunque no nos ofrece ningún ejemplo de este deslizamiento de la negación de la pertinencia de un concepto cerrado, para ofrecer una conceptualización cabal de la *obra de arte* a la *práctica artística* que la origina, esta distinción le sirve a Carroll para señalar la supuesta contradicción que fundamentaría el error de esta teoría del arte. Carroll está dispuesto a aceptar que la *práctica artística* pertenezca a un concepto abierto puesto que está siempre en proceso, cambia y nunca se puede decir que se haya realizado definitivamente; pero, según él, el producto de esta práctica (la *obra artística*) sólo puede ser caracterizado mediante una definición de la naturaleza que nos propuso al inicio, estrictamente racional, puesto que la obra de arte, es definida, única e incambiable. Carroll no toma en cuenta que esta obra de arte sólo es tal cuando es *realizada* por la acción del receptor, producto de una interpretación; y, por tanto, no podemos decir que una obra de arte sea establecida de manera total y definitiva como un producto acabado de la práctica artística, objeto de una definición conceptual. Esto lo lleva a concebir que si bien la *práctica* del arte puede ser abordada con un concepto abierto, no es posible tener la misma actitud con respecto a la *obra* de arte, pues ésta tiene que ser definida mediante reglas rigurosas de la razón.

Según Carroll si no se tiene un concepto cabal de la obra de arte, se corre el riesgo de no saber a qué atenerse cuando una obra nueva se presenta con la pretensión de ser estética: al ser el arte un concepto, obviamente, en un trabajo sobre la filosofía del arte, es de vital importancia aclarar ese concepto: “no es simplemente una cuestión de un texto académico, árido. *Descansa en el corazón vivo de nuestra práctica artística, puesto que el calificar a candidatos como obras de arte nos coloca en posición de movilizar una red de respuestas artísticas que son el verdadero sostén de nuestras actividades de auditorio, de contempladores y de lectores.*” (*Ibidem*: 7. Las cursivas nos pertenecen.) De este modo, esta filosofía otorga a los filósofos la calidad de árbitros supremos sobre la decisión de aceptar o rechazar a una pretendida obra artística como tal, si cumple o no con los “requisitos” que la definición supone u obliga a cumplirlos. En definitiva, hacer del filósofo un nuevo inquisidor de la fe racionalista es tan peligroso como poner en sus manos el destino de una *praxis* que nos ha caracterizado como seres humanos. Los sumos pontífices están fuera de nuestro horizonte de renovación intelectual –en la cual la filosofía juega un papel importante, no el único–, pues detrás de una aparente preocupación por el rigor filosófico oculta su tenebroso rostro la posesión de la verdad esencialista, *una, universal y eterna*, que como aspiración metafísica se esfumó con el último suspiro de Hegel.

Lo curioso es que Carroll, que dedica casi todo su libro, bajo la directa influencia de *Los lenguajes del arte* de Nelson Goodman –aunque sin el gran talento de este filósofo–, a decantar el “concepto” del arte de las interpretaciones “erróneas” o, al menos, limitativas de teorías anteriores, no se detenga ni siquiera en un capítulo a ofrecernos su concepción, clara y distinta, del “concepto” que corresponde a la obra de arte.

Como Carroll ve en la teoría de George Dickie una respuesta a la presentada por Wittgenstein, aunque Dickie no la menciona en

la re-formulación que aparece de su primera presentación, creemos oportuno prestar atención a uno de los grandes representantes de una actitud intelectual renovada que, junto a Goodman y Danto, merece una consideración ponderada de sus elucubraciones filosóficas.

Para Carroll nos encontramos ante un callejón sin salida si queremos caracterizar al arte según los rasgos de familia, pues esta divisa del pensamiento se halla fundada en el error: uno puede tener el mismo color de ojos que Gregory Peck y no ser, por ello, miembro de su familia, puesto que no comparte los mismos *genes*. La constitución genética es la única garantía segura para afiliarse a una persona en un tronco familiar, y ésta no se ve; mientras que Wittgenstein, como lo podemos verificar en la cita ofrecida arriba, hace énfasis en esto de “mira, no te imagines”. Al tomar el “aire de familia” literalmente, creemos que se banaliza de tal modo la sugestiva y rica propuesta de Wittgenstein que, en el fondo, sólo se puede hablar de ello como lo hace Carroll: vedando su aplicación a las series culturales, que es, en definitiva, en las que estaba pensando el filósofo austriaco: los juegos, los deportes, las religiones, las artes. Dentro de una interpretación estrecha y rígidamente biológica, ¿cómo incluir en la misma “familia” al ping-pong y al ajedrez, a los ritos guadalupanos y a los budistas? En estos dominios no se puede proponer una relación similar a la genética.

Carroll propone como una alternativa más viable la teoría del arte como institución, postulada por George Dickie:

Por supuesto, las obras de arte no son productos de los genes. Tienen un origen social, no biológico. Son generadas en un contexto social dentro del cual las actividades del artista y su auditorio se hallan coordinadas por ciertas reglas sociales internas. Ser una obra de arte es una función de ciertas relaciones sociales. Estas relaciones no son algo que la obra de arte muestre en su frente; no es algo que podamos detectar por la simple observación. Se trata de relaciones sociales no manifiestas ni exhibidas. (*Ibidem*: 216.)

El último enunciado marca un elemento más a favor de la teoría institucional, pues responde al gran reto de la filosofía, desde los 60 del siglo anterior a nuestros días, en los Estados Unidos: poder dar explicación a las propuestas, un tanto provocativas, que lanzara, dentro de la escultura, Marcel Duchamp, sobre todo cuando sus obras fueron exhibidas en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y otras instituciones similares.

Cedamos la palabra al propio George Dickie para exponer algunos aspectos significativos de su teoría estética reformulada como una versión más reciente (“The Later Version”, según la propia denominación de Dickie) de la que parece que Carroll utiliza.

#### La obra de arte como institución. George Dickie

Previamente, no perdamos de vista que lo que mueve a este filósofo es una preocupación propia de la filosofía analítica: ofrecer una *definición* que abrace a *toda* obra de arte, incluida la de Duchamp, si bien la concepción que tiene de definición es bastante diferente a la de Carroll y los filósofos analíticos más conservadores.

En el capítulo VIII de su libro *Introducción a la estética. Una aproximación analítica*, titulado, precisamente, “La teoría institucional del arte”, Dickie empieza por afirmar que la obra de arte es un “artefacto”,<sup>37</sup> en el sentido común de “objeto hecho por el hombre con vistas a un uso subsecuente” (*ibidem*: 83). Por eso, se apresura a añadir que un artefacto, en el sentido amplio, no es forzosamente un objeto físico; así, por ejemplo, un poema no es un objeto físico pero es un artefacto. El problema en relación con

---

<sup>37</sup> En castellano quizás fuera mejor decir, como en las versiones de las teorías de Heidegger, “instrumento”, pues el término “artefacto” tiene connotaciones un tanto negativas o que giran en torno a “máquina”, cosa que está lejos de la teoría analítica de Dickie, como se advierte en la aclaración que ofrece.

las obras de arte surge cuando consideramos obras como las de Duchamp –denominadas *readymades*–, pues éstas utilizan en su composición artefactos ya hechos y que responden a usos o fines diferentes al de la obra estética. ¿Un urinario presentado en un museo, dentro de un cierto “arreglo” que le “afecta”, en cuanto a su función por supuesto, puede ser considerado una obra de arte? O reformulemos nuestra pregunta como lo haría Dickie: ¿Qué definición dar de una obra de arte para que *Fountain*, que en el mundo cotidiano corresponde a un instrumento fabricado para realizar una necesidad fisiológica –un urinario–, pueda ser considerado legítimamente una obra de arte? Como, al parecer, en el círculo analítico la primera definición de una obra de arte propuesta por este filósofo no fue de entera satisfacción, nos brinda otra, revisada y ampliada. Sigamos la exposición del propio Dickie, que empieza por citar la primera, que data de 1974: “Una obra de arte en un sentido clasificatorio es 1) un artefacto [instrumento] 2) una red de aspectos que le ha sido conferido dentro de la condición de candidato a la apreciación de alguna persona o personas que actúan a nombre de una cierta institución social (el mundo del arte). (*Ibidem*: 83.)

Como se ve, ya desde entonces –actitud que no cambiará en el fondo, aun en su postura actual– Dickie sigue el riguroso dictado de la escuela analítica, ejemplo que ya vimos en Carroll: dar una definición<sup>38</sup> que abarque primero lo general –el género para la lógica aristotélica– que en este caso está dado por 1) *artefacto*; y, luego, lo que distingue dentro de esto al objeto definido –la diferencia específica para la lógica aristotélica–: el enunciado 2) corresponde a la *institucionalización* de la obra como obra artística,

---

<sup>38</sup> “La definición mata”, dijo alguna vez un creador de la talla de André Gide y, al menos en lo que respecta a ciertos “objetos” y relaciones, creemos que tiene absoluta razón.

un estatuto institucional a una obra en cuanto *artística*, que responda a sus pretensiones estéticas. Sin embargo, esa especificidad sólo en parte cumple su función lógica, o al menos no de una manera clara, pues toda obra u objeto de una serie sociocultural tiene que gozar de un estatuto que lo ubique como tal; esto pasa también con un rito religioso, un discurso político, una conferencia académica. Por ello, Dickie se ve obligado a precisar, aunque lo haga entre paréntesis, que en el caso que nos interesa, es “el mundo del arte” el factor que otorga el estatuto estético. Aunque esta denominación es tan vaga y brumosa que no implica un tipo particular de apreciación, es decir, la estética. Por ello al menos queda pendiente la respuesta a la pregunta: pero, ¿de qué carácter particular goza este mundo del arte? Creemos que esta precisión es capital para un filósofo analítico cuya meta es llegar a una definición que sirva como filtro para calibrar la pertinencia de un “candidato” a gozar del título de “obra de arte”, y esto en todas las manifestaciones artísticas: literarias, escultóricas, cinematográficas, etcétera. Por eso Dickie se ve obligado, decíamos, a replantear su definición en una nueva versión, que llama prudentemente *later version*. Antes de enunciarla, atendamos a la siguiente digresión del propio filósofo, que le sirve de base para su modificación:

*El mundo del arte no requiere de procedimientos rígidos; admite e incluso alienta la frivolidad y el capricho sin perder sus propósitos serios. Sin embargo, si no es posible cometer un error en el proceso que compromete la producción artística, es posible cometer un error al aceptar como candidato [una obra] a una apreciación. Al conferir tal estatuto a un objeto, uno asume un cierto tipo de responsabilidades hacia el objeto con relación a su nuevo estatuto; al presentar un candidato a una apreciación siempre enfrenta la posibilidad de que no todos podrían apreciarla y que, por tanto, la persona que la presenta pierda su credibilidad [en cuanto a su competencia]. (Ibidem: 86. Las cursivas nos corresponden.)*

En este párrafo se filtra un prejuicio positivista en relación con la producción de la obra de arte y, además, se puede advertir una concepción, sino ingenua de la *praxis* estética, al menos tomarla como una acción que se halla dividida en dos instancias “individuales”, separadas por completo.

Vayamos por partes: la afirmación “El mundo del arte no requiere de procedimientos rígidos, admite e incluso alienta la *frivolidad* y el *capricho* sin perder sus propósitos serios”, responde al prejuicio del arte que lo toma como una actividad juguetona, sin reglas, mecanismos, procedimientos estéticos, en oposición a la sistematicidad y el rigor del mundo de las ciencias; en suma, sin seriedad. Este prejuicio positivista sólo puede ser sostenido por un científicismo ciego pues es fácil constatar que todas las series culturales se sostienen y ejercitan sus manifestaciones con base en “procedimientos rígidos” (no en el sentido matemático, por supuesto); basta considerar las terribles batallas antirrománticas protagonizadas en los teatros parisinos ante la puesta en escena de *La dama de las camelias*, la quema de los ejemplares del *Ulysses* de Joyce, su condena por ser una novela “porno-gráfica”, la burla y el desprecio por la magistral innovación del último capítulo, visto ahora como una contribución a la narrativa y, por ello, utilizado como un mecanismo narrativo “normal”, contribución que es tomado por algunos narradores actuales. No todo lo que se propone como arte es aceptado en el mundo del arte, pues las relaciones entre el *autor implícito* y el *lector implícito* tienen una dinámica propia: muchas veces al último le lleva un tiempo formarse, es decir, asimilar los nuevos mecanismos literarios y los nuevos códigos discursivos de las propuestas innovadoras. Recordemos la famosa declaración de Stendhal frente al rechazo de sus obras por el lector parisino: “Mis obras serán leídas dentro de cincuenta años”. En el mundo musical el *jazz* y sus subgéneros parecen descansar en la “frivolidad y el capricho”, en

relación con la música llamada clásica, cuyo rigor y sistematicidad son equiparables a las matemáticas, lo que es un prejuicio absurdo; los grupos y solistas de esa respetable manifestación estética (el *jazz*) si bien no van al “conservatorio” obligatoriamente, pasan más de 12 horas diarias “estudiando” sus composiciones para lograr una articulación melódica que les satisfaga, y que luego les permita realizar “improvisaciones” en el momento de su performance ante el público.

Cuando Dickie afirma que “si no es posible cometer un error en el proceso que compromete la producción artística, es posible cometer un error al aceptar como candidato [a una obra] a una apreciación”, no sabemos qué entiende por “error”, pues este concepto sólo tiene sentido en cuanto a una enunciación de la lengua común, una operación matemática o una propuesta científica. En el mundo del arte simplemente no es pertinente.

Como vemos, el concepto de “mundo del arte” no es precisamente regido por la lógica ni las ciencias físico-matemáticas, por lo que no se puede partir de prejuicios positivistas para ver en él un mundo compacto y homogéneo. Las series estéticas tienen sus propias reglas y sus propios ritmos temporales en sus manifestaciones: las propuestas musicales “barrocas” se adelantan con varios decenios a las narrativas; además, nada impide “convivir” en el “mundo del arte”<sup>39</sup> a realizaciones realistas con las fantásticas, sin que por ello reine el caos y la frivolidad.

---

<sup>39</sup> Además queda un problema pendiente (incluso hay muchos historiadores del arte que ni siquiera lo ven): una forma de expresión tal como el barroco –cuyo origen es la arquitectura y un problema histórico que éste tenía que resolver: llenar un espacio físico; en realidad, sobrellenarlo para dar la impresión de abundancia, por ello se dice que el barroco es el miedo al vacío– puede sin más equipararse a otra forma de expresión, como es la música o la literatura. El problema se agudiza si luego lo trasladamos no sólo a otra forma de expresión, sino a una cosmovisión de una cultura distinta del horizonte sociocultural originario, como la

Dirijamos ahora la mirada a su nueva definición. Antes de dársela, Dickie se permite el siguiente paréntesis que le servirá de base, pues empieza por declarar que la anterior definición era defectuosa en muchos aspectos, pero sobre todo en que el concepto de artefacto es atribuido, incluso, a obras como la ya famosa entre nosotros *Fountain* de Duchamp, y concluye que esa obra no puede ser llamada “artefacto” puesto que

...típicamente un artefacto es producido alterando algunos materiales preexistentes [al artefacto], al combinar dos piezas de material, cortando algunos materiales, desgastándolos, etcétera. Esto es realizado frecuentemente de tal modo que el material alterado puede ser utilizado para hacer algo [utilizarlo con un propósito práctico definido]. Cuando los materiales son alterados de tal modo, uno se encuentra con casos claros, en los cuales se aplica netamente la definición dada por el diccionario a artefacto: “Un objeto hecho por el hombre en vistas de su subsecuente uso”. (*Ibidem*: 87.)

Prestemos ahora atención a la última definición que propone el filósofo analítico [dada su complejidad, para una comprensión del mismo precederemos cada proposición con un número romano]:

I. Una obra de arte es un artefacto del tipo creado para ser presentado al público del mundo del arte. Esta definición contiene explícitamente los términos de “mundo del arte” y “público” y también envuelve las nociones de *artista* y *sistema del mundo del arte*. [Por ello] Defino ahora estos cuatro como sigue: II. Un artista es una persona que participa conociendo la producción de una obra de arte. III. Un público es una red de personas cuyos miembros se hallan preparados, de algún modo, para entender un objeto que les es presentado. IV. El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del ar-

---

latinoamericana, y se tipifica, sin mayor precaución, novelas de escritores contemporáneos tales como Alejo Carpentier y Lezama Lima (tan diferentes entre sí) como barrocas.

te. v. Un sistema del mundo del arte es una estructura (*framework*) para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte. (*Ibidem.*: 92.)

Como es fácil advertir, esta definición es una especie de expansión conceptual de la primera, pues se presenta de una manera más explícita la condición institucional del arte; es decir, el papel determinante de la convención social, en la cual la aceptación del público es, para Dickie, decisiva. Además II, III, IV y V precisan los términos que definieron a la obra de arte; por eso Dickie reconoce que entre las dos secciones de su definición se establece una relación de carácter *circular* aunque –para su alivio– no se trata de un *círculo vicioso*, al cual un lógico puritano le tiene tanto terror como un riguroso monje a un pecado. Por tal motivo se apresura a aclarar:

La definición de “obra de arte” dada en la primera versión era, como lo advertí, *circular*, aunque no era un *círculo vicioso*. La definición de “obra de arte” que acabamos de dar es *también circular*, aunque tampoco ahora es *viciosa*. De hecho, la definición de los cinco términos centrales constituye una red circular de términos.

Hay un ideal de definición no circular que asume que el significado de los términos que se definen no debe repetirse en los términos definidos, sino que debe ser o remitir a términos más básicos. El ideal de la definición no circular también asume que debemos ser capaces de llegar a los términos que son primitivos en el sentido de que pueden ser conocidos de una manera no definible, ya sea por la experiencia sensorial directa o por la *intuición racional*. Hay algunas redes de definiciones que satisfacen este ideal, pero la definición de los cinco términos centrales de la teoría institucional no lo hace. *¿Esto quiere decir que la teoría institucional abraza una circularidad viciosa?* [Al contrario] *La circularidad de las definiciones muestra la interdependencia de las nociones centrales. Estas nociones centrales se hallan en una relación flexional,*<sup>40</sup> *esto es, se presuponen y soportan unas a las otras.* Lo que revela la definición es que el hacer arte en-

---

<sup>40</sup> En el sentido de que unas remiten a otras o, mejor, *se remiten mutuamente*.

vuelve una estructura intrincada y correlativa que no puede ser descrita de una manera directa, lineal, prevista por el ideal de una definición no circular. (*Ibidem*: 92. Las cursivas son nuestras, sólo la negrita corresponde a las cursivas del original.)

Ahora ya podemos expresar nuestras observaciones. Empecemos por hacer notar que la definición última presupone algo que encubre un problema para una actitud analítica racional, la *intuición racional*, para nosotros un rotundo oxímoron, pues es distinta a la *intuición fenomenológica*, de carácter más bien intelectual, que es otra cosa. Precisamente lo racional involucra un desarrollo paulatino (*ratio*, es la raíz común a ración, a ir parte por parte), mientras que la intuición es una aprehensión inmediata, “irracional” o, quizás mejor, “a-racional” en ese aspecto. Además, todo el peso de esta definición cae sobre el presupuesto de un acuerdo social que es imaginado, según interpretamos, como una especie de “contrato social” entre el autor-persona y el “público” que acepta o rechaza la solicitud de la obra de arte para ser tomada en cuenta. Lo que convierte a éste último en una especie de jurado; y la definición se torna, de este modo, en *normativa*. Creemos que la semiósfera –actividad fundante *de* y fundada *en* nuestro mundo sociocultural, puesto que la hace posible– establece espacios de ejercicios semémicos, de semiosis discursiva, desde la instauración misma de la constelación de sentidos, que es una cultura en la que las series estéticas juegan un papel de primer orden, junto a las religiosas, las éticas y políticas, asentadas todas ellas en la lengua y la semiótica del mundo común. Además, como lo dice Eco, siguiendo a un filósofo italiano, Formaggio:

Resulta imposible inmovilizar la naturaleza del arte en una definición teórica como es propuesta en muchas estéticas filosóficas del tipo “el arte es lo Bello”, “el arte es la Forma”, “el arte es Comunicación”, y cosas por el estilo. Estas definiciones son siempre históricas,

relacionadas con un universo de valores culturales respecto a los cuales fatalmente la experiencia artística sucesiva se presenta como “la muerte” de cuanto fue dicho y celebrado. Por ello estas definiciones pertenecen al orden de las poéticas y no de las formulaciones filosóficas. La actitud filosófica correcta será, al contrario, una actitud dialéctica, por la cual “la ley ideal del universo artístico no sólo puede autoconstruirse infinitamente a través de las estructuras cognoscitivas y operativas de la experiencia artística en acto y a través de los varios niveles de reflexión que, del interno de la actualidad del arte, ascienden a los planos de la crítica, de la historiografía, de la poética, en fin, de la reflexión filosófica; esa ley se reconoce sobre todo como una idea de *artisticidad* [lo artístico], o modo fundamental de la intencionalidad propiamente artística de la experiencia”. (1990: 134-135.)

Buscar como meta de una investigación –al menos en las series culturales– la definición definitiva y aceptar que se trata de una convención institucional, es decir social, nos parece contradictorio con la acción misma de definir. Tanto la sociología, la antropología, la semiótica, la filosofía y, en general, toda teoría sobre una serie cultural o sus discursos, como nuestra presente investigación (la estética literaria), sólo pueden realizar su tarea (de análisis y reflexión) como una fenomenología descriptiva de espacios discursivos *ya* concluidos –o como si estuvieran concluidos cuando los discursos son contemporáneos– pero no muertos, pues siempre pueden resurgir y presentarse bajo nuevas expresiones formales y conceptuales. No podemos resumir en un concepto o definición lo que es o debe ser un discurso. La pretensión definitoria debe ser desterrada para siempre de los estudios estéticos, de esta manera evitaremos la tendencia o la postura cerrada, por no decir dogmática, de la normatividad y el reduccionismo autoritario.

Frente al denso, profundo y fértil ensayo de Heidegger “El origen de la obra de arte”, Dickie nos presenta un discurso que se reduce a bordear el problema, sin penetrar en él. Por temor a caer en un círculo vicioso se reduce a girar en círculos concéntricos a

la inversa –*ídis-concéntricos?*–, alejándose más en cada esfuerzo, evadiendo el meollo de la cuestión.

Como terminaremos este libro con una exposición más amplia de Heidegger, sólo queremos ofrecer sus precisiones conceptuales a propósito del instrumento y la obra de arte, para que se les pueda comparar con el planteamiento expuesto de Dickie:

El bloque de granito que descansa en sí mismo es material en una forma determinada, aunque tosca. Forma significa en este caso la distribución y disposición local en el espacio de las partes de la materia, que tiene por consecuencia un contorno particular, a saber, el de un bloque. Pero también es materia que está en forma de jarra, lo es el hacha, lo son los zapatos. *En este caso, ni siquiera la forma como contorno es consecuencia posterior de una distribución de la materia. Por el contrario, la forma es la que determina la distribución de la materia.* Y no solamente esto, sino que además prescribe la índole y elección de la materia en cualquier momento: impermeable para la jarra, suficientemente dura para el hacha, firme y al propio tiempo flexible para el zapato. Además, *el enlace de forma y materia que en este caso impera, está regulado de antemano por el destino que se da a la jarra, al hacha, al zapato. Esa utilidad no se asigna ni impone nunca a posteriori a lo existente de la índole de la jarra, hacha o zapato. Mas tampoco es algo que como fin se cierna sobre ellos. Es aquel rasgo fundamental desde el cual ese existente nos mira, es decir, nos fulgura* y así se nos hace presente y es cabalmente ese existente. En esa utilidad se funda lo mismo la conformación que la elección de materia que con ella se da previamente y, por consiguiente, el predominio del armazón de materia y forma [...] Por otra parte, el instrumento revela una afinidad con la obra de arte, pues es algo producido por la mano del hombre. Sin embargo, la obra de arte, en su presencia autosuficiente, se parece de nuevo más bien a la mera cosa de crecimiento silvestre y no obligada a nada. Y no obstante no incluimos las obras entre las meras cosas. Las cosas más inmediatas y propiamente dichas son cabalmente las cosas de uso que nos rodean. De esta suerte, *el instrumento es cosa a medias porque es determinado por la cosidad y más aún; al mismo tiempo es a medias obra de arte y menos aún, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte.* El instrumento ocupa una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra [...] suponiendo que sea lícito hacer semejante colocación calculadora. (1960: 20-21.)

Cosa –simple cosa–, instrumento o artefacto y obra de arte son distintos tipos de entes, aunque todos ellos pertenezcan al mundo, a nuestro mundo: la cosa sólo ofrece su densidad y distinción desde la acción nominadora del lenguaje, y es el material que se somete al fin del utensilio cuando el hombre hace de una cosa un artefacto con un destino útil. En el hacer de la obra de arte –del discurso estético– pueden concurrir las cosas y los artefactos. Pero, ¿qué pasa en este concurrir? He aquí el problema que Danto aborda.

### La interpretación y la identificación de la obra de arte en Danto

Para precisar de algún modo algunos puntos de nuestra tesis de la obra de arte como un efecto estético de la *praxis discursiva* de los discursos narrativos-literarios, los cuales son construidos precisamente con esa intencionalidad, nos referiremos a algunos conceptos importantes del filósofo analítico Arthur Danto, cuya teoría sobre la interpretación como *constituyente* de la obra de arte ya expusimos en el capítulo anterior.

La concepción de la obra de arte de este filósofo norteamericano tiene el sello decisivo del impacto que tuvieron para él el cuento de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote” y las propuestas que, en la plástica, hicieron Duchamp y Warhol. Borges propone que dos textos idénticos totalmente en el plano de su manifestación, es decir, que para la vista sean indiscernibles, y, por lo tanto, parezcan o representen aparentemente un solo texto, en su interpretación sean totalmente diferentes, por la atribución de los valores que el lector da a las expresiones verbales, al tener en cuenta que se trata de dos autores cuyos mundos conceptuales son diferentes. Mientras que los artistas de la vanguardia “utilizan” para sus creaciones objetos comunes, realizados por el hombre para fines bastantes distantes de una obra de arte:

una rueda de bicicleta, un taburete, un urinario o un tarro que sirve de depósito. En el caso de *Fountain* de Duchamp, que ya abordamos en el anterior punto, tenemos la propuesta como obra de arte de un urinario de porcelana que encontramos en una tienda de artículos de baño o en un sanitario público. Esto lleva a Danto a preguntarse qué hace que dos cosas que exteriormente se parecen totalmente, es decir, son indiscernibles, puedan, a pesar de ello, pertenecer a dos tipos de objetos diferentes: uno de ellos ser una obra de arte y el otro no. Este es un problema filosófico característico de la obra de arte para Danto. Por ello, en el primer capítulo de su libro *The Transfiguration of the Commonplace*, “Las obras de arte y los simples objetos reales”, dedica gran parte de su esfuerzo a aclarar el alcance de la teoría del arte como imitación de la realidad, pues un parecido, incluso total, entre dos objetos no hace que uno (en este caso la obra de arte) sea imitación del otro, aunque lo “reproduzca” en una obra. Y con esto también queda en tela de juicio el placer que se atribuye al arte, al menos en la teoría aristotélica de la *catarsis*, al saber que una obra de arte es una *imitación* de la realidad y que de algún modo pudiera tener una influencia en nuestra vida cotidiana o repercutir en un aspecto de la misma, pues si una “cosa” puede, por así decirlo, “transitar” de una serie sociocultural a otra, nos lleva a tomar conciencia de que no se trata de algo “real en sí” y, por tanto, que nos pudiera suceder en nuestra vida común.

Contra esta teoría de la *mimesis*, al menos en su interpretación simplista, Danto nos expone la teoría contraria de Nietzsche sobre el origen de la tragedia, la cual descansa en el paso de una representación, como una presentación literal del propio dios Dionisio en la orgía, gracias a mecanismos rituales (uso de drogas, desenfreno sexual, etcétera), para abolir la frontera entre los diferentes sujetos y llegar a paroxismos sicóticos que “hacían” que el dios mismo se presentara entre ellos (este sería el primer

sentido del término *representación*: *presentarse* literalmente). Pero luego evoluciona el ritual y es reemplazado por su propia representación, es decir, por su propia puesta en escena: los oficiantes (que llegarían a formar el coro) ya no se comprometían personalmente en los ritos báquicos, sino que se limitaban a imitar las danzas y las otras prácticas como una especie de ballet; ya no *se presentaba* el propio dios sino alguien que *lo representaba*; esta es la segunda significación de representación: una cosa reemplaza a otra y actúa como ella, sin que, por ello, la imite forzosamente. La teoría de la *mimesis* oculta esta distinción, y esta confusión hace que se la invalide como fuente del placer que se atribuye, por sus partidarios, a la obra de arte:

Si se admite que las representaciones miméticas tienen su origen en lo que se creía ser las representaciones de la cosa misma, y si se acepta que en este caso era posible creer que se estaba en presencia de la cosa misma, también es posible que en el caso de las representaciones miméticas, se haya creído falsamente estar en presencia de la cosa real, suponiendo (lo que es contrario seguramente a los hechos históricos) que las dos representaciones se parecen entre ellas y que, por tanto, la representación mimética se parecía a lo que se había tomado por la cosa real. En efecto, el paso de una representación a la otra no induce a ningún cambio perceptible, sólo cambia la manera de concebir la relación existente entre apariencia y realidad: en el primer caso se trata de una relación de identidad, en el sentido de que ver la apariencia [la representación] es ver la cosa; mientras que, en el segundo, se trata de una relación de designación. (1981: 21.)

Esta segunda representación nos revela que el arte es “mimético” sólo en el sentido en el cual representa cosas que son posibles, pues ¿qué necesidad tendríamos de duplicar lo que ya existe y de qué nos serviría esto? “Si existe una función propia del arte, se debe manifestar en aquello que la *distingue* de la vida de todos los días” (*ibidem*: 26). De este modo, en contra de lo que sostiene una interpretación simplista de la *mimesis*, “el arte sólo existe en la medida en que hay una discontinuidad entre él y la vida [común]

[...] Si el arte llega a cumplir su función, cualquiera que sea, no será a través de la *mimesis*" (*ibidem*: 26). "Se trata, al contrario, de crear objetos que deben sobre todo su estatuto de obras de arte al hecho de que no poseen réplicas en la realidad y no corren el riesgo de producir la clase de error típico del programa artístico de la *mimesis*" (*ibidem*: 27). Entonces, tenemos que buscar la esencia del arte en algo que no pueda ser entendido como una simple extensión de los principios de los que nos servimos en la vida cotidiana, ni en el uso cotidiano del lenguaje.

Esta posición antimimética extrema corre el riesgo de abrir un abismo tal de separación entre el mundo del sentido artístico y el lenguaje cotidiano, que parecería que toda innovación frente a uno de ellos se tendría que tomar por obra de arte, por una parte; y, por otra, esos elementos estarían tan alejados de la realidad que no veríamos con claridad su conexión con el mundo y su enriquecimiento, gracias, precisamente, a la contribución de la obra de arte.

Si regresamos a la preocupación central de Danto: ¿cómo distinguir dos objetos indiscernibles exteriormente calificando uno de objeto común y otro de obra artística?, la solución de recurrir a simples convenciones sociales –en el sentido de que todo objeto depende de que las convenciones sociales lo identifiquen como obra de arte para que sea obra de arte– traslada el problema a una instancia previa, pues uno tendría que preguntarse gracias a qué procedimiento o mecanismo propio, un objeto (un discurso) tiene el "derecho" –o goza de la gracia, sería mejor decir– de merecer el honor de ser tomado por obra de arte. Pues no toda innovación propuesta pasa la prueba de ingresar en la institución artística. No olvidemos que las obras artísticas "son constituidas, en parte, por su localización específica al interior de la historia de la literatura, y también por las relaciones que mantienen con sus autores específicos" (*ibidem*: 35-36).

La primera parte de su afirmación apunta a uno de los factores de la constitución no sólo de la obra de arte, sino de los objetos de las series culturales; aunque su aplicación teórica al problema tratado por Danto es indudable y parece enfatizar su función:

Estoy seguro que algunos contemporáneos del Giotto, asombrados por el realismo de sus pinturas, sólo vieron en ellas hombres, mujeres y ángeles, y *no* una manera específica de ver a los hombres, a las mujeres y a los ángeles, aquella que ahora reconocemos como particular al Giotto. La manera particular de ver propia al Giotto ha llegado a ser una clase de artefacto cultural que cualquiera ahora puede aprender a reconocer. (*Ibidem*: 42-43.)

En esta cita emerge un elemento particularmente interesante, que será elaborado por el propio Danto en sus ensayos posteriores, un asomo de lo que llamamos el *horizonte sociocultural*, pues éste hizo posible que las propuestas estéticas de Giotto fueran aceptadas como tales: el receptor ya se hallaba inmerso en los nuevos paradigmas que van constituyendo al hombre del Renacimiento: Giotto contribuye con sus aportes, pero esto ocurre gracias a que el mundo mismo se había abierto, por así decirlo, a ellos, a ser enriquecido por ellos y, también, a que sus paradigmas socioculturales impulsaran y apoyaran la nueva realización estética, en un círculo tanpreciado por Heidegger. Pertenecemos a un horizonte sociocultural y *desde* ese horizonte realizamos nuestra *praxis* estética, aunque no estemos conscientes de ello

Pero también nos revela aquello que podríamos llamar “el mundo del arte” característico de esa época y en cuyo seno (incluso como una manifestación rebelde u opuesta) se presenta la obra de arte: entonces, podemos decir, que la obra de arte *supone el mundo del arte*, constituido socioculturalmente, institución que integra la obra como una manifestación de la misma.

En el capítulo tercero de la obra que seguimos exponiendo, Danto se permite un desvío ligero –diríamos una especie de ascensión a una colina– para ubicar mejor el panorama de nuestro problema que es netamente filosófico. Y ante todo, nos ofrece una característica del pensar filosófico que no queremos dejar sin citar, pues es de capital importancia tanto para nuestra actividad filosófica, en general, como para ver la incidencia sobre el objeto de nuestra atención filosófica:

La reflexividad, que Descartes pensaba que era constitutiva del pensamiento como tal, es sin duda una característica de la filosofía misma: sea cual sea el objeto sobre el cual se inclina mi pensamiento, cuando aprendo algo sobre él, aprendo, *al mismo tiempo o de un mismo golpe*, algo que le concierne, de manera que se puede decir que las estructuras que del objeto extrae el pensamiento revelan a su vez las estructuras de éste. La naturaleza de la filosofía es tal que parece hallarse lógicamente complicada en todo lo que ella trata o aborda. (*Ibidem.* 54.)

Esta característica la relaciona de manera estrecha con el aspecto sistemático de la filosofía que obliga a ésta a introducir en su terreno de interés a la filosofía del arte. En este punto, Danto se sitúa en la tradición filosófica que abordamos en el primer capítulo, y frente a la cual planteamos nuestra duda; aunque desechar total y radicalmente esta tendencia corre el riesgo de convertir al pensamiento filosófico en una serie de aproximaciones parciales que le haría perder su *intencionalidad* propia. Creemos que la solución a nuestra objeción está en las propuestas de un *pensamiento débil*: hay *algo* que caracteriza y obliga al pensamiento filosófico común a los diversos discursos en los cuales se manifiesta, aunque este *algo* sea la conceptualización y la reflexividad (puesta en evidencia en el párrafo de Danto citado arriba), y una *tendencia sistemática*, siempre y cuando ésta última no se convierta en el poder deductivo absoluto que encaja los objetos y

las teorías como piezas de un rompecabezas, en el cual todo se subordina a un único principio o fundamento, y, por tanto, pretenda tener *la* respuesta a todo; esto es, en el cual el *sistema* sea el principio y la meta que guíe el desarrollo de la investigación filosófica: inventar un espacio en nuestro sistema filosófico para que en él quepa el arte, subordinado a nuestros paradigmas de categorías y valores propios al sistema, un literal lecho de Procusto, como ya lo dijimos en el capítulo inicial.

Al señalar a la *intencionalidad* estructural, que hace que la obra de arte se distinga de un objeto real –del cual, por el momento, separamos los artefactos y trabajos artesanales–, no articulado con un propósito, descubrimos que esta estructura intencional no le pertenece “naturalmente” a la obra de arte, sino que le ha sido impuesta por el ser humano:

Una unidad dada es, entonces, una obra de arte si encarna una intencionalidad artística. En la medida en que la intencionalidad se halla definida como una relación de remisión, ella siempre comprende un componente representacional: todas las obras de arte, figurativas o no, manifiestan el dominio de la representación, en el sentido lógico de este término. Esto es evidente en el caso del arte literario, puesto que el lenguaje es por definición representacional. Esta demostración es importante para las artes plásticas, pues permite a Danto *cortar el cordón umbilical entre la teoría del arte y la estética*. La teoría del arte es irreductible a la estética, puesto que los predicados artísticos, que se hallan relacionados con una estructura intencional, son irreductibles a los predicados estéticos que son puramente perceptibles. De esta manera, *toda tentativa que apunte a definir el arte con criterios estéticos se halla condenada al fracaso*. Esto quiere decir también que *la belleza no podría ser un elemento definitorio del arte: una entidad que posee cualidades estéticas no es necesariamente una obra de arte*. (Schaeffer, 1989: 12-13. Las cursivas son nuestras.)

Esta explicación del filósofo francés hace resaltar varios aspectos de la concepción de Danto respecto de la obra de arte: en primer lugar, en franca oposición a la tradición occidental de la cual no se des-

prende Kant, de separar las investigaciones estéticas que tendrían como objeto, de algún modo, lo que Jakobson llamó la función estética, presente no sólo en la naturaleza, sino en la lengua y, en general, en todo lo que el hombre hace: un “esmalte” o “añadido” al objeto hecho para hacerlo “atractivo”, “bello” (en este sentido podría hablarse de una estetización del mundo cotidiano en la época de producción industrial, en el cual lo que la mercadotecnia considera como “anzuelo” para el consumo de un producto es puesto como envase, cubierta, fondo o “atmósfera” y es “planificado” mediante procedimientos “estéticos”, tales como el diseño cuidadoso, por ejemplo).<sup>41</sup> Esta contribución de Danto está dentro de nuestras tesis básicas expuestas en el primer capítulo: la belleza y los valores a ella relacionados –tales como el placer– no son constitutivos de la obra de arte, si bien podrían estar presentes como un factor de incitación a su lectura (en el caso del discurso narrativo-literario).

Esa contribución se halla relacionada estrechamente con la concepción de representación de la obra de arte, más aproximada a lo que hemos llamado *postulación*, puesto que, como lo hace notar Schaeffer, “hay que distinguir la representación, en el sentido de *estructura de remisión semiótica* de la figuración y más generalmente de la representación mimética: la mimesis [...] no es un criterio para definir el arte” (*ibidem*: 12, nota 11).

Además, esta representación se constituye en cuanto la interpretación –para Danto obligada en relación con la obra de arte, como vimos en el capítulo anterior– hace emerger su intenciona-

---

<sup>41</sup> Si nosotros todavía titulamos este trabajo con el término “estética” es porque, de algún modo, nuestro tratamiento del problema del discurso literario no lo desvincula totalmente de sus relaciones con la función estética, aunque en definitiva sería más coherente con nuestra posición hablar de *intencionalidad artística* que de *estética*. Quizás es la deuda que todavía pagamos a nuestra vinculación con la filosofía europea continental.

lidad artística del discurso mismo y no de su vinculación referencial; de este modo la interpretación es *constitutiva* y no se reduce a un simple comentario o glosa externa a la obra. Por ello, podemos decir que el *vector* del receptor, en nuestros términos, es un elemento activo en la instauración de la obra de arte, sin cuya acción o participación no es posible hablar de discurso estético sea literario o no.

Antes de exponer cómo ve Danto este proceso, debemos señalar que para este filósofo es de vital importancia la situación del arte contemporáneo (cuya falta de consideración reprochábamos a la estética de tipo tradicional). Para Danto, es el mismo arte el que lleva a la filosofía a considerarlo de un modo diferente a un objeto que es uno más de los posibles, es decir, desde una situación de *neutralidad ontológica*.

Esta situación hubiera podido durar indefinidamente si el arte mismo no hubiese evolucionado de tal manera que la cuestión filosófica de su estatuto llegó casi a ser su *esencia misma*. Gracias a ese hecho, la filosofía del arte, en lugar de permanecer extraña a su objeto y tratarlo desde un punto de vista exterior y alejado, se encuentra situada en el punto de articulación de sus energías internas. Ahora es a menudo difícil distinguir el arte de su propia filosofía. Es como si todo el interés<sup>42</sup> de las obras de arte se condensara precisamente alrededor de esta parte de ellas mismas que desde siempre ha llamado la atención de los filósofos, esto en perjuicio del placer de los aficionados al arte. De este modo, la evolución del arte confirma virtualmente la teoría hegeliana de la historia, según la cual el Espíritu se halla destinado a devenir consciente de sí mismo. *Al tomar conciencia de sí mismo, el arte reproduce el proceso especulativo de la historia: la conciencia-de-sí del arte es el arte bajo una forma reflexiva, un poco como la filosofía es siempre conciencia-de-sí de la filosofía.* (*Ibidem*: 56. Las cursivas nos pertenecen.)

---

<sup>42</sup> En el sentido kantiano que tomará un giro más rico en Habermas para superar el aparente oxímoron de “interés desinteresado” que propone el filósofo racionalista.

Esta vivencia de la *praxis* estética es, como lo propusimos en el primer capítulo, uno de los requisitos de toda reflexión filosófica sobre el arte. Y sus modalidades tienen que ser señaladas por la propia *praxis* estética. Ahora bien, si participamos de la *praxis* estética, como participamos del juego –con el cual guarda una gran similitud–, puede parecer que esta suscripción nos dota de una *intuición* que hace superfluo todo esfuerzo de reflexión conceptual que pudiera eventualmente desembocar en una definición.

Sabemos que Wittgenstein había dicho con respecto a los juegos que eran una clase, cuyos elementos se caracterizaban por un “cierto aire de familia”. Danto objeta esta posición que tuvo tanta fortuna, y lo hace con un humor innegable que cala mucho más hondo de lo que parece:

Supongo que el conjunto de familias desdichadas serían un ejemplo de lo que Wittgenstein llama una familia, puesto que cada familia desdichada tiene su manera de serlo, lo que no impide evidentemente que se *llame* a todas las tales familias familias desdichadas. En cuanto a las familias felices, las cuales se parecen todas, quizás constituyan una clase cerrada obedeciendo a condiciones necesarias y suficientes.<sup>43</sup> El concepto de “familia” se presta a designar ese tejido de cualidades *fenotípicas*, puesto que los miembros de una familia, que se parezcan mucho o poco, *tienen obligatoriamente afiliaciones genéticas comunes* que explican el “aire de familia”. *Nadie puede ser miembro de una familia si no llena esta condición genética [...]* Y la conminación “Mira y ve” lleva a implicaciones infelices puesto que deja entender que la tarea definitoria podría ser del orden de una ca-

---

<sup>43</sup> Danto hace alusión al párrafo inicial de *Ana Karerina*: “Todas las familias felices se parecen unas a otras, cada familia desdichada lo es a su manera” (1959: 11). Con tal cita irónica empieza la novela *Ada o el ardor*, de otro gran escritor ruso del siglo anterior, Vladimir Nabokov: “‘Todas las familias felices son más o menos distintas; todas las desgraciadas son más o menos iguales’ [...] Este aserto tiene muy poca o ninguna relación con la historia que vamos a revelar a continuación, una crónica familiar, cuya primera parte está quizás más próxima a la obra de Tolstoi *Infancia y adolescencia*.” (1970: 13.)

pacidad de reconocimiento. Ciertamente existen casos en los cuales esta capacidad interviene, en los cuales reconocemos como “perteneciente a la misma familia” que no se reúnen más de lo que lo hacen los juegos. Y esto no vale sólo para las relaciones familiares, que hacen, por ejemplo, que la hija tenga los ojos del padre (presten atención que no decimos que el padre tiene los ojos de la hija) y el hijo el mentón de la madre [...] Lo que está en juego son factores causales o genéticos comunes. Por ello, *puede ser evidentemente posible que una obra sea debida a Mozart sin que se parezca a ninguna otra de sus composiciones: así, las obras de Mozart formarían una clase abierta desde el punto de vista de los criterios de reconocimiento, siendo al mismo tiempo cerradas desde el punto de vista causal. Estas consideraciones ponen evidentemente en duda la pertinencia de la problemática del reconocimiento.* (Ibidem: 58-59. Las cursivas nos pertenecen.)

Las cursivas de las primeras frases manifiestan aquella interpretación de la propuesta de Wittgenstein estrechamente biológica, que obviamente no responde al pensador austriaco, y no puede responder porque los ejemplos que da no se refieren sólo a los rasgos de una familia humana, sino a cosas agrupadas dentro de un género (los juegos, a los que podríamos añadir las celebraciones rituales, los muebles dedicados a una función: “para sentarse” y muchas otras en las cuales hablar de una herencia genética o de un rasgo genético común –el ADN<sup>44</sup> sería absurdo. Si pasamos por alto esta observación tan típicamente analítica, Danto tiene mucho que ofrecernos.

---

<sup>44</sup> Esta crítica a la propuesta de Wittgenstein pasa por alto que el filósofo austriaco no propone *un único* rasgo distintivo (el color de los ojos, por ejemplo) sino una serie de ellos, algunos de los cuales podrían presentarse en uno de los hijos o nietos, y otros no, y viceversa; algo como las *funciones* diegéticas que Propp propone como estructura del cuento folklórico ruso: algunas se presentan en un cuento, otras en otro, pero siempre habrá un “eje central” que los caracterizan como relatos “de hadas” rusos. La denominación de “cuentos de hadas” que en castellano denota a ese género narrativo no quiere decir que el personaje “hada” se presente en todos ellos. Que yo recuerde no se asoma en *Caperucita roja*, aunque sí el lobo.

El reconocimiento nos llevaría en las obras de arte a limitar los elementos de la definición a sus propiedades perceptibles. Sin embargo, si también tomamos en cuenta las propiedades no perceptibles “puede ser que encontremos una homogeneidad sorprendente al interior de esta clase de objetos [los de arte] que, según la perspectiva wittgensteiniana sólo es una familia de elementos heterogéneos” (*ibidem*: 62). Esto parece complicarse en nuestros tiempos pues, gracias a la revolución artística de fines del siglo XIX y el desarrollo de todo el XX, cualquier objeto, siempre que estemos al tanto de las convenciones pertinentes, puede ser un objeto de arte, aunque no siempre llegue a serlo. Ahora bien, para Danto el contraste entre el lenguaje que describe la realidad y la realidad referida establece una diferencia idéntica a la de la obra de arte y la realidad; “esto no significa de ningún modo que el arte sea un lenguaje, sino únicamente que posee la misma ontología y que el contraste entre realidad y arte es el mismo que entre realidad y discurso [...] Por ello, como el lenguaje, el valor filosófico del arte reside en el hecho histórico que al emerger hizo, al mismo tiempo, acceder el concepto de la realidad a la conciencia del hombre” (*ibidem*: 83).

Volvamos a la preocupación central de Danto: ¿qué hace de un objeto de arte, indiscernible sensorialmente de un objeto común real, una obra de arte? “Aprender que un objeto es una obra de arte, es saber que hay que estar atentos a las cualidades de las que carece su réplica no *transfigurada*<sup>45</sup> y que, por tanto, provocará transformaciones estéticas distintas. Y esto no es una cuestión ins-

---

<sup>45</sup> Este concepto es muy próximo al nuestro de *re-formulación*, aunque hay una diferencia notable: nosotros apuntamos con la *re-formulación* a la posibilidad de una articulación de sentido que utilice cualquier objeto o parte del mismo en cuanto *sustancia* de uno de sus niveles (*expresión* o *contenido*) y los transforme, es decir, les de “otra” forma, los transfigure en sentido metafórico.

titucional, sino ontológica” (*ibidem*: 99. Las cursivas nos corresponden). La obra de arte no se reduce a su soporte material como la cosa, aun cuando ésta goce de una cierta apreciación estética; la apreciación artística de la obra conduce, inevitablemente, a una interpretación: “Toda reacción estética suscitada por una obra de arte presupone un proceso cognitivo que no interviene en una reacción provocada por un simple objeto.” (*Ibidem*: 113.)

En la interpretación juega un papel importante –capital para Danto– la identificación. Da un ejemplo bastante ilustrativo, pero a su vez muy *ad hoc* para lo que quiere decir con el concepto de identificación: “La caída de Ícaro” de Brueghel, cuadro en el cual sólo la parte posterior de las piernas del personaje mítico se presentan como indicios, a una observación atenta, de que alguien se hunde en las aguas del mar; todo el resto parece una escena campesina. Sin tomar en cuenta ese pequeño y decisivo “detalle” todo el cuadro tendría otro valor: gracias a él damos una mayor importancia al sol anaranjado, y a la indiferencia del hombre que sigue su tarea agrícola con el arado. Indudablemente el título del cuadro (como todo título) nos lleva a buscar los elementos significativos del mismo: desde el momento que identificamos esas partes de las piernas de Ícaro, empezamos a dar una significación al cuadro. Incluso el “hecho” de que sólo estén representadas las piernas a punto de sumergirse en el agua, lleva a diferentes posibilidades de interpretación, como sería si estuviera el mismo Ícaro debatiéndose en medio de su caída.

El indicio de las pequeñas manchas que denotan las piernas del joven intrépido, el fondo de todo el paisaje y la actitud de indiferencia o, mejor, inadvertencia de los otros personajes ante la tragedia es ya una interpretación; es obvio que la intencionalidad de la obra es conducir al receptor a una hermenéutica del acontecimiento representado. La obra adquiere una configuración significativa gracias a la interpretación: “el acto de la re-

cepción de una pintura es el complemento de su creación; el espectador mantiene una relación de colaboración espontánea con el artista, análoga a la que existe entre el lector y el escritor” (*ibidem*: 119). El receptor, como el cuadro, está en una relación vital con el mundo, el cual se realiza gracias a este hecho. Si la interpretación juega un papel tan decisivo y ésta depende de la identificación que realice el receptor, “hay que admitir *ipso facto* que son posibles muchas interpretaciones” (*ibidem*: 195). Lo que es más, la relación entre interpretación e identificación es circular (aunque no lo diga textualmente Danto): “Interpretar una obra lleva a proponer una teoría sobre su propósito y la constitución de su sujeto. Sin embargo, ésta debe justificarse a través de identificaciones como las que hemos esbozado” (*ibidem*: 119). Por su parte, “la estructura de la obra (el sistema de identificaciones artísticas) *se transforma según las diferentes interpretaciones consideradas.*” (*Ibidem*: 120. Las cursivas nos corresponden.)

Si bien la teoría de la identificación parece remitir a un referente previo (en el caso del cuadro es el mito), sin cuyo conocimiento el receptor no tendrá la competencia de realizar una interpretación pertinente o, al menos, interesante, creemos que desde nuestra posición teórica podemos tomarla como una elucubración del papel que juega tanto el mundo cotidiano como el mundo del arte, en el cual “vive” el receptor y el cual debe “abandonar” para ingresar en el espacio institucional del arte.<sup>46</sup> En la poesía y la narrativa literaria esta “realidad” previa nos viene por la lengua y la carga semántica de su signo: una “rosa”,

---

<sup>46</sup> Aunque su presencia estará siempre latente, como un horizonte, en una tensión dialéctica constitutiva de los espacios de las series secundarias que toman tanto al mundo cotidiano como a la lengua como *sustancias* de sus dos niveles: de la *expresión* y del *contenido*.

en un poema, es primero un objeto mencionado por la lengua; luego, por el trabajo estético discursivo, *se transforma, se re-formula* en un símbolo. Este elemento reformulado es interpretado por el lector, aunque no podría hacerlo sin antes tener la competencia de la lengua: “saber” lo que es una “rosa” en el mundo del sentido común. “Un simple objeto que accede al rango de obra de arte no es otra cosa que aquello que he introducido al pasar como acto de identificación artística”, nos dice Danto (*ibidem*: 125). Pero este “hacer pasar” un objeto común de un rango a otro, no es tan simple y no depende sólo de la voluntad estética sino de factores socioculturales que, es cierto, Danto no descuida, aunque parece que su sistema de análisis lógico le lleva a relacionar esta identificación artística con la aceptación de la falsedad del objeto que cambia de rango: verdadero sólo sería el objeto previo, al cual identificamos de manera espontánea por pertenecer al mundo. Precisamente, la identificación artística se distinguiría, según Danto, de la identificación religiosa y mítica en cuanto éstas no aceptan la falsedad de su objeto. Creemos que aquí caemos nuevamente en la falacia del referente: la rosa del poema, como el desnudo de un cuadro, no nos remiten a objetos fuera del poema y del cuadro, que al no hallar su correspondencia serían falsos. Se trata, es verdad, en los casos de la pintura figurativa y la literatura realista, de un uso como *sustancias* tanto de la *expresión* como del *contenido*, aunque, como ya lo dijimos anteriormente, no de un paso gradual: en la *praxis* estética de la obra artística el receptor construye el símbolo conjuntamente con el autor implícito y el sistema estético de su mundo sociocultural. No hay dos objetos indiscernibles, uno del mundo cotidiano (la rueda de bicicleta y el taburete, o el urinario) y otro ese mismo objeto para la vista, pero, gracias a la identificación artística, hecho cualitativamente *diferente*. La obra de arte es una totalidad de *forma de la expresión* (captada, percibi-

da por los sentidos) y *forma del contenido*, un nivel “escondido” y a la vez comprendido, en el anterior, debajo de su capa manifiesta. Esta unidad y la imposibilidad de imaginarse siquiera un objeto idéntico pero no artístico es el poema, una pieza musical, una novela de la dimensión y calidad de *El astillero*, *El castillo*, *El sonido y la furia*.

Creemos que la gran contribución de Heidegger –entre muchas de las que le es deudora la filosofía occidental– está en la propuesta ontológica de la *verdad como emergencia* en la obra de arte y –si tomamos al ser como lo que se muestra (y oculta) de diferentes maneras– también debemos aceptar este mostrarse ocultándose en el mito, la religión y la historia de nuestro acontecer humano. Tomar en serio esta contribución nos lleva a abandonar la obsesión vericondionalista introducida desde Frege en la filosofía de inspiración lógica-positivista, la cual no puede superar la verdad como correspondencia con el mundo cotidiano. Para nosotros éste constituye la semiótica del sentido común que, junto a la lengua, vienen a ser las dos semióticas más amplias y modelizadoras del mundo, aunque no sean las únicas, pues tenemos las otras semióticas, correspondientes a las series secundarias (arte, mito, religión, entre las más explícitas), que no carecen de una importancia capital, propia y autónoma en la conformación de nuestro mundo sociocultural. Por ello, suscribimos la siguiente afirmación de Danto:

Todas las identificaciones son evidentemente compatibles con el hecho de que, literalmente hablando, *ellas son falsas*, pero con excepción de la identificación metafórica se distinguen de la identificación artística sobre un plano pragmático: aquél que realiza una identificación mágica, mítica o religiosa tiene el interés de no creer que su identificación sea falsa. En el momento en que se cree que es falso que la hostia y el vino se transforman en la carne y la sangre de Cristo, la comunión se convierte en un simple formalismo ritual antes que en una participación mística. (*Ibidem*: 126.)

Nosotros diríamos que sin ese “acto de fe” no hay tal discurso religioso o tal práctica mística. Simplemente, se sale del espacio religioso y se ingresa en el pragmático cotidiano donde la hostia es una oblea de harina blanca sin levadura, hecha mediante una plancha metálica caliente, y de una forma redonda casi perfecta, nada más. Para quien no cree en la transformación de esa “cosa” en el cuerpo de Jesucristo, el discurso o la práctica mística simplemente no tiene ningún sentido.

Finalmente, como ya se advierte en nuestros ejemplos, el arte, como la religión –y todas las semióticas secundarias–, se construyen en relación con las primarias (lengua común y mundo del sentido común), y además en una interrelación entre sí de “apropiación” de elementos de otras series como sustancias sean de la expresión o del contenido. Entre las series estéticas, el cine es el arte más “voraz” y dinámico en esta apropiación, pues utiliza a la lengua, la pintura, la fotografía, la música, el teatro, para articular sus discursos, legítimamente cinematográficos.

Sin función simbólica no hay obra de arte: Goodman

El anterior subtítulo, si bien resume una parte importante de la tesis de un ensayo insertado en el libro, cuyo título –*Ways of Worldmaking* [Maneras de hacer el mundo]– es revelador del proyecto filosófico de Goodman, debemos aclararlo, pues no siempre todos están de acuerdo con lo que entienden por este término capital para la teoría estética: el símbolo.

Abordamos la exposición del ensayo “¿Cuándo hay arte?” ubicando la función teórica del mismo en la totalidad del libro: señalar, especificar, una de las maneras en que el hombre construye su mundo, pues el arte tiene una capital importancia en esta tarea que nos caracteriza a los humanos: la de darse un mundo.

Dentro de esa perspectiva epistemológica dada al arte, empieza Goodman por señalar que

si las tentativas hechas para responder a la pregunta “¿Qué es el arte?” terminan inevitablemente de una manera característica en la frustración y la confusión, quizás –como a menudo ocurre en filosofía– la pregunta no sea correcta. Por tanto, replantear de una manera nueva el problema, aplicando al mismo tiempo algunos resultados de un estudio de la teoría de los símbolos, puede ayudar a aclarar ciertos temas controvertidos, tales como el papel del simbolismo en el arte, el estatuto del “objeto hecho o encontrado” [que pasa a gozar del estatuto de una obra de arte]<sup>47</sup> y lo que llaman “arte conceptual”. (1984: 57.)

Éste puede ser un buen comienzo para reiniciar la pregunta fundamental sobre el arte, aunque depende obviamente del concepto que se tiene del símbolo, de lo que se conciba como símbolo. Y aquí nos topamos con un obstáculo que se torna en un problema, como veremos luego.

Para Goodman la naturaleza misma del símbolo refiere, según parece, gracias al tema, a algo extrínseco a la obra misma, lo que lleva tradicionalmente a establecer dos clases de obras artísticas, es decir, distintas: la obras que expresan un tema (*sujet*) son simbólicas (la pintura figurativa por ejemplo), mientras las no simbólicas (la pintura abstracta, la música) serían las que no representan algo identificable con un “tema” que nos lleve fuera, por así decirlo, de la obra, esto es, precisamente al tema referido. Esta situación se refuerza porque para Goodman, “representar es seguramente referirse a... Toda obra que representa [algo] es un

---

<sup>47</sup> Goodman se refiere al “traslado” de un utensilio o un objeto material (habla incluso de una piedra) que se presenta como obra de arte. Aunque no menciona a Duchamp, obviamente se interesa en la suerte que corren las propuestas que toman “cosas” o utensilios ya hechos y los ubican en un marco diferente, en una red de relaciones que les permite integrar un discurso estético.

símbolo, y el arte sin símbolo se reduce a un arte sin tema” (*ibidem*: 58). Entonces, estamos ante una concepción del símbolo en que su función primordial –la de simbolizar– sería la de remitir a algo que no es la obra, que es extraño a ella.

Siguiendo la argumentación de Goodman, nos encontramos, entonces, ante un dilema:

Si aceptamos esta doctrina del formalismo o purista, parecería que el contenido de obras tales como *El jardín de las delicias* [de Bosch] y *Los caprichos* [de Goya] no cuentan realmente y sería mejor abandonarlas. Mientras que si rechazamos esta doctrina parece que sostenríamos que lo que importa no es solamente lo que la obra es, sino muchas de las cosas que ella no es. En el primer caso parecería que aconsejamos una lobotomía sobre numerosas obras importantes; mientras que en el otro, nos parece tolerar la impureza del arte al aceptar lo que es extraño [como parte de la obra]. (*Ibidem*: 60.)

Al partir de la noción de que lo que *el símbolo simboliza (o representa) es siempre algo exterior*, se parte de una actitud en la que la referencia es la función del signo y de que esta referencia nos conduce a algo distinto del discurso simbólico, a algo que existe fuera del mismo. Aunque aquí ya se perfila la confusión entre signo y símbolo (o se tiene un concepto tan amplio y vago del símbolo que no se distingue propiamente del signo, sino como una subclase). Los ejemplos que da Goodman para ver si esta “ley” es ineluctable es ofrecernos signos que se representan a sí mismos, como en inglés la palabra *short*, que es breve o corta, y esto le da fuerzas para seguir examinando si se puede presentar en el arte un caso semejante.

Seguimos con la argumentación de Goodman: debemos aceptar que obras como los cuadros de Bosch o de Goya, que representan monstruos extraños, no se refieren a nada, puesto que tales figuras sólo existen en el cuadro. Sin embargo, también debemos aceptar que hay obras que no representan o refieren co-

sas reales pero simbolizan, por ejemplo, un sentimiento, una emoción o una idea, aunque estos ejemplos dados por Goodman aparentemente no evaden el problema de la referencia, pues el sentimiento, la emoción o la idea se hallan fuera de la obra. Por ello, refuerza su argumentación manifestando que, aun en el caso de que admitamos la tesis purista, “en una obra no tiene lugar ninguna cosa fuera de ella, todas las propiedades que posee un cuadro cualquiera le son propias [...], incluso la propiedad de representar a un persona dada, son propiedades del cuadro en primer lugar, y no son propiedades fuera de él” (*ibidem*: 61). Si bien se puede hablar de propiedades internas o intrínsecas y de externas o extrínsecas a la obra, de todas maneras se trata de *propiedades propias a la obra en primera instancia*; aunque algunas relacionan de manera evidente al cuadro con otras cosas; “y que una obra que no representa algo, que no expresa un tema sólo tiene propiedades internas” (*ibidem*: 62).

Una consideración más detenida nos descubre que todo cuadro tiene propiedades intrínsecas y extrínsecas; por ello, “librarse de la representación no da como resultado algo que sea libre de propiedades externas o extrañas [a la obra de arte, del cuadro]” (*idem*).

Ésta es la razón por la cual algunos teóricos del arte abandonan ambos términos y prefieren la palabra “forma”. “Pero lo formal en este contexto no puede ser una cuestión sólo de forma, pues debe incluirse el color, y si se incluye el color entonces debe hacerse además lo propio con la textura, el tamaño [entre otras características]”. Esto lleva a Goodman a buscar otra propuesta más coherente con la obra, para lo cual realiza un rodeo que le parece fructífero: una reflexión sobre la “muestra” (por ejemplo de una tela, en un catálogo especial).

Goodman considera que, como en el caso de la muestra, una obra de arte ofrece un ejemplo muy particular: “Las propiedades que cuentan en una pintura purista son las que la pintura hace mani-

fiestas, que ella elige y sobre las cuales se centra, que exhibe y que resalta en nuestra conciencia –las que las obras exponen–; en resumen, esas propiedades que no posee simplemente, sino que ella *ejemplifica*, y de las cuales es una muestra. (*Ibidem*: 65.)

Como la ejemplificación es para Goodman una forma de referencia, en ella piensa haber encontrado la caracterización más pertinente de una obra artística: la obra de arte es simbólica porque ejemplifica con seguridad lo que simboliza: “una obra de arte, incluso libre de representación y de expresión, no deja de ser un símbolo, aún en caso de que aquello que simboliza no son cosas, ni gente, ni sentimientos, sino algunas estructuras de forma, de color o de texturas que expone” (*ibidem*: 65).

De este modo, ya está orientada la respuesta a la pregunta que involucra el título del ensayo: “¿Cuándo hay arte?” que se desdobra en estas dos cuestiones: “¿Cuándo estamos frente a una obra de arte?” y “¿Qué es lo que distingue a una obra de arte de otra que no lo es?”

Con lo afirmado hasta aquí, Goodman explica una aseveración que hiciera al referirse a la concepción purista:

¿Qué queda entonces de la declaración inicial del purista de la cual dije oficiosamente que era enteramente justa y enteramente falsa? Es justa cuando dice que lo que es extraño es extraño, cuando señala que a menudo lo que un cuadro representa importa muy poco, cuando pretende que ni la representación, ni la expresión son requeridas por una obra, y cuando remarca la importancia de las propiedades llamadas intrínsecas, internas o “formales”. Pero la declaración es enteramente falsa cuando afirma que la representación y la expresión son las únicas funciones simbólicas que pueden cumplir las pinturas, cuando afirma que lo que un símbolo simboliza siempre le es exterior, y cuando subraya que, en una pintura, lo que cuenta es la simple posición o mejor la ejemplificación de algunas propiedades. (*Idem*.)

La concepción purista rechaza la posibilidad de que un utensilio, por ejemplo, “adquiera” la calidad de obra de arte al ser sacado de

su medio y función habituales y ser integrado en una propuesta de obra de arte, dentro de otros marcos, obviamente, de realización.

Con esas consideraciones, Goodman ya siente que puede regresar a su punto de partida, en el cual afirmaba que la cuestión de la obra de arte no estaba bien planteada:

En los casos cruciales, la verdadera cuestión no es: “¿Qué objetos son (de manera permanente) obras de arte?”, sino “¿Cuándo un objeto es una obra de arte”, o más brevemente, como en el título de mi ensayo: “¿Cuándo hay arte?” Mi respuesta es que como todo objeto puede ser un símbolo –por ejemplo, una muestra– en ciertos momentos y circunstancias y no en otros, del mismo modo un objeto puede llegar a ser una obra de arte en ciertos momentos y no en otros. En efecto, es precisamente en virtud del hecho en que funciona como símbolo de una cierta manera que un objeto deviene, cuando funciona así, una obra de arte. Normalmente, la piedra no es una obra de arte en cuanto ella está en el camino, pero puede llegar a serlo cuando es expuesta en un museo de arte. En el camino, la piedra no cumple habitualmente una función simbólica. En el museo de arte, ella ejemplifica ciertas propiedades –por ejemplo de forma, color, textura–. La acción de cavar un agujero puede funcionar como obra de arte en la medida en la cual nuestra atención se halle dirigida en tanto símbolo de lo que especifica. Por otra parte, un Rembrandt puede dejar de funcionar como una obra de arte si se lo utiliza como cobertor o para reemplazar una ventana rota. (*Ibidem*: 67.)

Como hasta aquí no nos ofreció una definición de lo que es un símbolo, sino sólo describió su función para él más importante (ser un ejemplo o muestra *de*), Goodman, de una manera sucinta, describe lo que llama *síntomas* que delatan su presencia: 1. densidad sintáctica, 2. densidad semántica, 3. saturación relativa, 4. ejemplificación y 5. referencia múltiple y compleja.

Goodman aclara que se trata de síntomas, o sea, indicios, y por tanto “la medida en que estos rasgos se hallan presentes no significa la medida en que un objeto o una experiencia son estéticos. Los síntomas, después de todo, sólo son indicios; el paciente pue-

de presentar los síntomas sin estar enfermo o estar enfermo sin presentar los síntomas” (*ibidem*: 68).

Si bien el enunciado final de esta declaración no deja de ser un divertido juego de palabras que no ilustran realmente sobre la función de un indicio, lo que llama la atención es que no puede librarse del gran problema para todos los filósofos analíticos: la función referencial que vuelve a aparecer como quinto síntoma; y, asimismo, la ejemplificación, que creíamos ser una función, se nos presenta como síntoma.

Pero antes de manifestar nuestras observaciones, no queremos dejar de enunciar que, sin decirlo explícitamente, Goodman, mientras comenta su propuesta de los cinco síntomas, nos brinda tres características importantes de la obra estética: *a*) las propiedades estéticas tienden a centrar la atención sobre el símbolo antes que sobre el objeto al que se refiere; *b*) no podemos simplemente ver a través del símbolo aquello a lo que se refiere, como lo hacemos en el caso de las señales de tránsito, por ejemplo, y en general, añadiríamos nosotros, de todos los signos y señales y *c*) la cuestión de saber si un objeto es una obra de arte depende de la intención, o de la cuestión de saber si ese objeto funciona habitualmente, siempre o exclusivamente como tal.

Difícilmente podemos pasar por alto esta vacilación “sintomática” de este gran teórico del arte, que es la deuda que debe pagar por sus raíces analíticas, entre tomar al símbolo como algo que envía *a*, es decir refiere, remite a algo que no es la obra, y la carencia de esta función, pues desde Frege el pantano sigue siendo transitado con pertinaz tozudez: un signo sin referencia es un signo sin significación. Y Goodman no distingue realmente, como vimos en los ejemplos que da, entre signo y símbolo. Toda su teoría se aproxima muy cuidadosamente a una propuesta más radical con respecto al símbolo que no remita realmente a algo, sino que *instaure* una presencia en la cual se manifieste su sentido es-

tético, y aunque algunas veces parece ya enunciarlo, cuando dedica su esmero analítico a explicar y desarrollar sus propuestas, vuelve el diablito de la referencia a mostrar sus cuernos.

### **Teoría, poética y discurso literario**

Los márgenes de este amplio y complejo mundo que, muchas veces sin prestar una conciencia cabal a lo que decimos, llamamos *discurso narrativo-literario*, no son tan precisos en ciertas manifestaciones, como las que acabamos de abordar un tanto precipitadamente; aunque, si echamos un vistazo no tan a vuelo de pájaro, parece que no sólo se complican las cosas con relatos tan original e intencionalmente “teóricos” como los de Borges o John Barth: toda gran manifestación estética incide en la naturaleza ontológica de su propio discurso, al ser sustentada por una poética, sea ésta implícita o explícita (tematizada). Poética, teoría, discurso estético-literario: veamos qué encierran estos términos tan ricos en nuestra tradición occidental.

Si bien podemos afirmar que no hay manifestación estética sin una poética que la origine y fundamente en relación, en primer lugar, con su propia *praxis* discursiva, no podríamos afirmar lo mismo de la teoría, pues ésta es una elucubración posterior a la producción discursiva estética. En otras palabras: no hay autor implícito de la obra literaria que organice su manifestación discursiva sin una concepción estética de su realización. A esta concepción estética implícita en toda manifestación discursiva estética llamamos *poética*. De este modo, se podría decir que la poética constituye la conciencia “ideológica” que toda obra tiene como soporte o motivación de su *hacer* –echando mano de una metáfora un tanto peligrosa–, la conciencia que tiene de su concepción estética, de lo que quiere producir como “obra estética”: una novela, un cuento, un poema tienen –todo ellos– una “con-

ciencia” de ser lo que son. A esta conciencia de su valor estético, en cuanto manifestación, llamamos, pues, poética. Ahora bien, se da el caso que muchos autores-persona –tales como Poe, Valéry, Elliot, Pound, Sartre, Paz, Segovia, Robbe-Grillet, Vargas Llosa, entre otros– también escribieron discursos que explícitamente abordan sus respectivas poéticas, sus concepciones artísticas, que, según ellos, subyacen a sus discursos propiamente estéticos. Esto por una parte. Por otra, en algunos poemas o novelas se tematiza una poética o un aspecto de la misma, lo que no ocurre en los llamados “metadiscursos”. La relación entre estas tres poéticas no es tan directa ni simple, pues puede ocurrir que una poética implícita, de uno o varios discursos, no corresponda con la poética explícita del mismo autor –al menos, teóricamente, existe esta posibilidad que no debe ser negada de antemano; y también que una poética tematizada como mecanismo poético o narrativo implique una poética que no siempre es fácil de enunciar, como ocurre con los textos de Borges y Barth.

La posibilidad de interferencias o entrelazamientos de un discurso (o una concepción del mismo) y su forma del contenido no existe cuando hablamos de teoría literaria y discurso estético-literario.

Como el problema de la poética, sus clases e interrelaciones las dejamos para el próximo libro, quisiéramos ahora, con un poco más de perspectiva conceptual, gracias al examen de las teorías de la filosofía analítica, regresar, para deslindar un poco algunos aspectos pendientes respecto a los postulados de Vattimo. Pero como este filósofo italiano hace constantes referencias al ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de Walter Benjamin, creemos que es de interés examinar algunas de las propuestas de este autor alemán –excelente crítico y teórico, cuya vida trágica nos sigue conmoviendo– antes de abordar la postura del filósofo nihilista.

## El arte en la época de la producción industrial

En el marco de una teoría de la estética literaria no podemos, pues, dejar de mencionar a Walter Benjamin y su riquísimo bagaje, que tiene un poco de un vagabundeo nervioso, tenso, por los problemas que le presenta su tiempo: el inicio del dominio de la técnica del modo de producción industrial a espacios fuera de la llamada –en término marxista– “infraestructura”; sobre todo, como lo anuncia el título de uno de sus ensayos más citados, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Pues este estudio aborda de manera central el impacto de la técnica que involucra a la pintura, la escultura y las artes gráficas afines, cuyo destino siente Benjamin amenazado por el surgimiento de la “copia” y su difusión masiva, gracias precisamente al empleo de “técnicas” de reproducción cada vez más sofisticadas y amplias.

Como epígrafe de este ensayo fundamental, Benjamin nos ofrece un párrafo amplio de Paul Valéry, cuya parte más significativa para el asunto que enfrenta es el siguiente:

En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. *Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte.* (1973: 17. Las cursivas nos corresponden.)

La innovación que imprime al arte no sólo una nueva dinámica sino una nueva presencia en el horizonte sociocultural de nuestros días es la *reproductibilidad técnica* de la obra como un factor, aunque externo aparentemente, de su manifestación; etapa que hace surgir, entre sus aportes al mundo del arte, la fotografía y el film, cuyas manifestaciones “individuales” se ponen en circula-

ción de manera “masiva” al alcance de su receptor. Y no es que la obra de arte, en la era pasada al señorío de la tecnología, no haya sido susceptible de reproducción, sino que su manifestación misma descansa ahora en factores debidos a instrumentos surgidos en el modo de producción en serie –las máquinas– y a las innovaciones técnicas que constituyen verdaderas contribuciones en dominios antes insospechados. Lo que llama la atención de Benjamin es el impacto de este modo de producción artística en otras artes, particularmente las visuales. La literatura, si bien es una de las artes que más tempranamente goza de la contribución de la reproducción técnica –la imprenta– en la difusión de sus manifestaciones, no parece alterar algo que Benjamin ve como característico de la obra de arte: su autenticidad y su *aura*. Pero hagamos, previamente al abordaje de este problema, un pequeño giro que nos ayudará a ubicarlo teóricamente.

Si bien pudo haberse dado el caso de que las artes plásticas –la xilografía y la litografía– antecederan la reproducción textual mediante procedimientos que, de algún modo, se presentan como verdaderos precursores de la imprenta, la emergencia de ésta es decisiva no sólo para la suerte de la difusión del libro religioso (la Biblia), sino para la concepción misma del discurso literario escrito y del horizonte que le ofrece su expansión antes impensable. También la imprenta juega un papel decisivo en la difusión del texto (libros, folletos, hojas sueltas...) y, por ello, en su desarrollo, mediante la reproducción técnica del grabado, así como para la consolidación de artes gráficas “menores” tales como la caricatura y el *comic*, cuyo surgimiento y presencia en nuestra cultura dependen de la producción masiva de los periódicos y revistas. A pesar de todo ello, Benjamin, al tener en cuenta de manera preponderante la obra pictórica y la escultórica, plantea que la reproductibilidad técnica de la obra de arte involucra la pérdida de su *autenticidad* y con ello de su *autoridad*, conferida a la obra ori-

ginal: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: al *aquí* y el *ahora* de la obra de arte, su *existencia irrepitable* en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia *singular*, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. (1973: 20. Las cursivas son nuestras.)

Obviamente, el disfrute de un cuadro o, mejor, de una copia de un cuadro en un álbum o un “cromo” en mi estudio, no equivale a la contemplación “en persona” del mismo; al menos, hasta hoy no se puede realizar una copia *exacta* de ningún cuadro; y, de todos modos, si un día se lograra hacerlo (con la misma dimensión y brochazos de pinceladas que “La noche estrellada”, por ejemplo), siempre estaríamos ante algo que no es el *original*, la obra de arte *auténtica*. La pérdida de ese contacto con el *aquí* y *ahora* comporta una pérdida de un valor, el de la *autenticidad* y con ello el de la *autoridad* conferida a la obra original, aunque la reproducción técnica quiera soslayarlas:

*El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad. El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica –y desde luego que no sólo a la técnica–. Cara a la reproducción manual, que normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo frente a la reproducción técnica. (Ibidem: 21. Las cursivas son nuestras.)*

Este peligro es, para Benjamin, *radical* con respecto al arte, pues ataca a algo que manifiesta no sólo el sello característico de la obra artística, sino su vinculación con la tradición y su *aura*:

*La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testi-*

*ficación histórica.* Como ésta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad. Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de *aura*, podremos decir: *en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.* El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Al multiplicar las reproducciones *pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.* (*Ibidem:* 22-23. Las cursivas nos corresponden.)

Benjamin otorga a la presencia misma –aquí y ahora ante el receptor– de la obra artística: una especie de brillo o aureola casi místicos que la distinguen y le hace resaltar en cuanto tal: a esto corresponde el *aura*: una especie de atmósfera inmaterial que la rodea y la distingue. Si bien, cuando trata de precisar este concepto, parece salirse de los marcos de la *ofrenda singular* que hace la obra estética, intencionalmente producida:

Conviene ilustrar el concepto de *aura*, que más adelante hemos propuesto para *temas históricos*, en el concepto de *aura* de objetos naturales. Definiremos ésta última como la *manifestación irrepetible de una lejanía* (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja sombra sobre el que reposa, eso es aspirar al *aura* de esas montañas, de esa rama. De mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del *actual desmoronamiento del aura*. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar espacial y humanamente las cosas* es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su *tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción*. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción [...] Quitarle su envoltura a cada objeto, *triturarlo su aura*, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción*, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un au-

mento de la importancia de la estadística. *La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.* (*Ibidem*: 24-25. Salvo en “acercar” y en “sentido para lo igual en el mundo”, las cursivas son nuestras.)

En este extenso párrafo resalta tanto la amplitud del concepto de *aura* como su limitación respecto de las manifestaciones estéticas: su amplitud, en la primera frase, pues por una parte –como en algunos ejemplos se puso en evidencia– caracteriza a un objeto antiguo y venerable; más aún, diríamos que es lo que nos mueve a la veneración de un objeto antiguo; y, por otra, también es propia de ciertas experiencias frente a la naturaleza, cuando las percibimos como únicas (y, en cierto modo, “maravillosas”). Su limitación respecto a las manifestaciones estéticas, ya lo señalamos: la unicidad –como autenticidad de *una* manifestación en un *aquí* y un *ahora*– nunca fue un problema de la literatura escrita, salvo para los coleccionistas, que no reparan en el valor en sí del discurso estético sino en una manía muy particular. Muy pocos lectores han hecho descansar su experiencia estética en el hecho de estar leyendo el manuscrito original..., pues no podemos decir “el libro original”, ya que éste es producido en serie y el manuscrito del autor sólo adquiere valor como discurso estético en vistas a su edición (en algunos casos es útil para realizar la corrección de un libro ya publicado).

Con el surgimiento de la fotografía y el cinematógrafo –engendrados precisamente por la introducción de la máquina reproductiva en su producción misma–, emergen manifestaciones estéticas sin ninguna preocupación por la primacía de una obra original y auténtica (en el sentido de ser la primera y única). Sería un despropósito querer tener la experiencia de un *aquí* y un *ahora* de una fotografía artística o de un film de arte. Para Benjamin “la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el ori-

gen puede transmitirse en ella *desde su duración material hasta su testificación histórica. Como ésta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa.* Claro que sólo ella; pero lo que tambalea de tal suerte es su propia *autoridad*” (*ibidem*: 22). Benjamin resume “todas estas deficiencias” en su famoso concepto de pérdida del *aura*, y a ésta la define “como la *manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)*” (*ibidem*: 24). A pesar de su ejemplo (ya ofrecido: la contemplación serena de un paisaje en un atardecer), que parece referirse más bien a un estado de comunión del contemplador con lo contemplado, próximo a una epifanía mística, y no a la *praxis* estética ante una obra original –de ahí la nostalgia de un estadio *cultural* del arte que se percibe en todo el ensayo–; aunque esa instancia pertenece al arte todavía ceñido a los “intereses” rituales míticos o religiosos y, tal vez, a las primeras manifestaciones estéticas. Por ello, la imagen del *Angelus Novas* de Paul Klee parece sobrevolar como una inquietante y paradójica sombra protectora en todo el ensayo y, para este hombre trágico, “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable” (*ibidem*: 25).

Si la reproducibilidad técnica, incluso su *momento anterior*, la *producción técnica*, hace surgir dos series discursivas de indudable valor estético en nuestro tiempo: la fotografía y el cinematógrafo, éstos son hechos para los cuales la estética tradicional no estaba preparada, tan sujeta como se hallaba a la noción de obra como la producción de un genio, cuya *energía* conferida a su obra la hacía algo irreplicable –y de un acercamiento cultural sacralizado de algún modo, pues el lector debía postrarse ante este altar de lo insólito y no penetrar en él, ser copartícipe, cómplice de su ins-

tauración-. En la contemplación del *aura* hay un elemento fundamental –puesto de manifiesto cuando Benjamin habla de la experiencia con la naturaleza– de exaltación cercana a la experiencia mística. El film artístico –de sobra sabemos que la “industria cinematográfica” no se halla, las más de las veces, movida por una intencionalidad estética sino lucrativa–, por su reproductibilidad técnica, y dado el enorme costo y la enorme contribución de sujetos productores que requiere no podría subsistir de otro modo sino mediante la reproducción masiva de la “obra”, aunque este modo de producción estética despoje a la “obra” del privilegio de accesibilidad sólo para unos cuantos y la convierta en una obra al “alcance de todos” (de las masas), si bien de hecho esto no la exime de ciertos marcos “rituales”, si se quiere, de realización: su recepción en salas especiales, oscuras, etcétera.<sup>48</sup>

Con propiedad, la actitud cultural del receptor ante la obra artística, si se presentó en el pasado, no deja de ser una respuesta no requerida por ella, sino por el objeto sagrado del discurso mítico o religioso, en cuyo marco se presentaba la obra estética como “apoyo” a sus manifestaciones, y que en nuestros días sólo encontramos vestigios de la misma en la utilización de ciertas funciones estéticas o poéticas: los coros, las danzas rituales, arreglo de altares, etcétera. La autonomía estética –la de la obra artística– corresponde a otra función que la ritual (religiosa o mítica). El hecho de que en una sala disfrute una masa de individuos de una misma manifestación filmica y que ésta se exhiba en centenares o miles de salas al mismo tiempo, corresponde al carácter

---

<sup>48</sup> Si bien es cierto que también podemos tener acceso a una obra filmica, gracias al desarrollo de la electrónica, en un video o en un disco compacto, lo que equivale al acceso a una obra pictórica gracias al “cromo” de un álbum o reproducción particular, su valor está en presentarse como una “reproducción” precisamente de una obra original, cuya equivalencia no es nunca total.

de su modo de producción y la naturaleza de su distribución en una sociedad de masas que no podemos analizar en este momento; pero lo significativo es que en todas esas salas y para todos los receptores de ese film, se trata de *un mismo discurso*: su identidad (¿la otra cara de la autenticidad?) no se halla puesta en duda por ello.

Dentro de nuestra preocupación central del presente trabajo podemos decir que la manifestación literaria estética sufre tanto las ventajas –amplia distribución de las obras, precios relativamente accesibles, un público siempre más numeroso– como las desventajas que connota el término “masas”: la manipulación feroz de la opinión pública y del gusto por un aparato formidable de publicidad, tan o más importante que el de producción en el capitalismo actual, al servicio del poder económico-político y la transmisión de una ideología de consumo. “*La cantidad se ha convertido en calidad [...] La masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística*”, como nos dice Benjamin (*ibidem*: 15-16. Las cursivas son nuestras), hasta ahogarla muchas veces, añadimos nosotros; aunque las masas no equivale exactamente a la clase trabajadora, pues está integrada en su mayor parte por la fluctuante clase media, y muchas veces por las esferas de la burguesía relacionada con el mundo de la *mass media*. En el aparato que sostiene a la sociedad industrial, la *mass media* juega un papel importante, central, para la difusión de la ideología de consumo. Entre los valores dados por ella está la “estetización” del objeto de uso, una “estetización” manipuladora; por ejemplo, la utilización del canto gregoriano para “distenderse” de la agitación cotidiana de trabajar para consumir; “consumir” precisamente una manifestación estético-religiosa que jugaba un papel diferente en su horizonte propio. La sociedad de consumo arrasa con todo, utiliza tanto la imagen de un héroe revolucionario auténtico (el Che) como la de un personaje “cuasi-místico” (el Dalai Lama o el

Papa de la Iglesia Católica), pues son tan esgrimidos como el último movimiento de *La Coral*, como sirven de “envase” para consumir un objeto cualquiera.

Este importante ensayo de Benjamin no tiene la misma resonancia que la que goza para las artes plásticas y escultóricas, pues si bien la narrativa literaria no debe su origen al empleo de una técnica de reproducción, su destino, al menos en Occidente, se halla ligado de una manera estrecha al *libro* y éste no pretende ofrecer su *aura* en su unicidad u originalidad (en cuanto objeto que porta el discurso). Si bien es posible que la actitud *cultural* de los copistas de las Sagradas Escrituras se haya heredado en el prurito filológico de “reconstruir” el texto lo más cercano posible al original, no es en el sentido “religioso” de la veneración, sino de la fidelidad al sentido original que lo mueve. De todos modos, la concepción ofrecida por Gadamer sobre el encuentro siempre original de la obra con el receptor es más fértil a nuestro modo de ver que la nostalgia de una pátina que los tiempos y la difusión masiva de las obras se encarga de desbaratar como el soplo del viento de los nuevos paradigmas estéticos.

### **Vattimo: estetización, remisión y ontología del arte**

Vattimo, en la sección segunda de su significativo libro *El fin de la modernidad*, y que lleva por subtítulo “La verdad del arte”, reflexiona –desde una postura filosófica en declarada deuda con Nietzsche, Heidegger y Gadamer– sobre la situación ontológica del arte en el mundo secularizado y postiluminista, cuyo modo de producción industrial alcanza un nivel tecnológico sin precedentes, que no puede dejar de afectar el destino mismo del hombre y el de sus múltiples contribuciones en su mundo, pues le permite un dominio casi absoluto sobre los medios de difusión y comunicación masivos.

En unas cincuenta páginas nos ofrece una abigarrada exposición en la que no abandona la actitud tradicional de la filosofía occidental de integrar sus consideraciones sobre la estética de la obra de arte en un pensamiento más amplio, general, como una especie de apéndice o parte del rompecabezas total o, al menos, más general, y que no puede dejar de evocar en nuestra mente la concepción de un sistema, aunque éste se tome a sí mismo como un pensamiento débil.

Vattimo nos revela que el concepto hegeliano de la muerte del arte resultó profético en un sentido extrañamente pervertido, según calificación de Adorno, si el dominio universal de la información, mediante la omnipresencia de sus medios masivos, se interpreta como una realización del espíritu absoluto; aunque esto no es así:

Naturalmente, la esfera de los medios de comunicación de masas no es el espíritu absoluto hegeliano; tal vez sea una caricatura de éste, pero de todas maneras no es una perversión de ese espíritu en un sentido exclusivamente degenerativo, puesto que más bien contiene, como a menudo ocurre con las perversiones, potencialidades cognoscitivas y prácticas que debemos examinar y que probablemente delineen lo que está por venir. (1994: 49.)

Si se habla de muerte del arte<sup>49</sup> se tiene que hacer dentro del marco de la metafísica que ha llegado al fin anunciado por Nietzsche y Heidegger; es el sentido cubierto por el concepto heideggeriano de *remitirse o reponerse*:

---

<sup>49</sup> Retomamos el problema de la muerte del arte expuesto parcialmente en “Revisión del ‘relativismo cultural’”, del presente capítulo, aparentemente olvidado, después de un largo y fructífero desvío por otros problemas y otras posturas filosóficas, aunque esto nos obligue a algunas repeticiones rememorativas para seguir el hilo de la argumentación de Vattimo.

Remitirse de una enfermedad, como convalecencia, pero también remitir (como remitir un mensaje) y remitirse a alguien en el sentido de confiar en alguien. La muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger [...] En verdad no se abandona la metafísica como se abandona un traje viejo porque ella nos constituye como nuestro destino, nos remite a ella y nosotros nos remitimos a ella como a algo que nos ha sido asignado [...] Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Esta constelación es una urdimbre de sucesos histórico-culturales y de palabras que nos pertenecen, que los deciden y los codeterminan. En este sentido de destino la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. (*Ibidem*: 50.)

A partir de las vanguardias del siglo XIX (sobre todo el expresionismo) y del siglo XX, se presenta una “explosión” de la estética que rebasa los límites de las instituciones tradicionales, tanto expresivas como de marcos de realización, que tienen indudable incidencia en la significancia del discurso. Esto ocurre sobre todo en las artes representativas (teatro), escultóricas y pictóricas; aunque, en el fondo y bien ponderadas las cosas, no se trata en sí de la supresión de las artes, sino de su *ensanchamiento*, por así decirlo, tanto de sus marcos de expresión como de sus *praxis constitutivas* (de los elementos pragmáticos y sus funciones tradicionales que entran en juego: la apelación a un receptor que vaya más allá o esté más acá de las expectativas tradicionales): ya no el museo o la galería de arte, la escena en el teatro, sino la calle, el metro, la plaza, etcétera, donde el factor de invocación se hace sorpresivo, la participación más espontánea... Pero lo más significativo es lo que llamó la atención de Walter Benjamin, como vimos más arriba; gracias al desarrollo y posterior impulso de la técnica “...nacen formas de arte en que la *reproductividad es constitutiva*, como la fotografía y el cinematógrafo; las obras no sólo no tienen un original sino que aquí tiende sobre todo a bo-

rrarse la diferencia entre los productores y quienes disfrutaban la obra, porque estas artes se *resuelven en el uso técnico de máquinas* y, por lo tanto, eliminan todo discurso sobre el genio (que en el fondo es la aureola que presenta el artista). (*Ibidem*: 52. Las cursivas nos corresponden.)

Este aspecto de la pérdida de la “aureola” del artista no nos parece un síntoma negativo, pues su desmitificación se presenta en los teóricos de la literatura que “vieron” nacer estas artes *técnicas* –y muchos de ellos fueron incluso teóricos y críticos positivos de estas manifestaciones emergentes, como los formalistas rusos–. Además, la naturaleza de estas obras artísticas sin la remisión a un original, sino, al contrario, surgidas de una reproducción en serie de la obra, nos parece que de algún modo devela la “naturaleza” de la *praxis* estética: la realización estética de la obra artística no depende exclusivamente de un texto original (en el fondo inabordable por el público), sino del momento en que gracias a la *complicidad* voluntaria del receptor su *destino* se cumple: sin esta *piEDAD* de la mano tendida del receptor para estrechar la palma que el texto le presenta como invitación, sólo está el vacío de la potencialidad pura. Además, entraña la ambigüedad de nuestra constitución humana en todo lo que realizamos y el destino que podemos otorgarle: la técnica no se sustrae a la función estética, como tampoco, en definitiva, a la ética, pues forma parte del mundo que constituimos y nos constituye. El establecimiento de las ciencias y del dominio sobre la naturaleza se halla ligado, de una manera u otra, a las ingenierías cuya tarea es la realización práctica de las “leyes” y los hallazgos de la investigación teórica de las distintas disciplinas científicas. Y desde finales del siglo XIX y todo el anterior, precisamente gracias a la técnica surgen tres nuevas series estéticas, dos de ellas ya con firmes y notables contribuciones (la fotografía y el cinematógrafo), y la otra que lucha por liberarse de los lazos de la in-

mediatez de su consumo: la televisión. En el dominio socio político actual de la hegemonía del llamado “neoliberalismo”:

La muerte del arte no es sólo la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que *de hecho* ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de *estetización general de la vida* en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque con criterios generales de “belleza” (*atractivo formal de los productos*), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier época del pasado. (*Ibidem*: 52. Las cursivas nos corresponden.)

Esto resalta si nos damos cuenta de que los medios de difusión (también grandes y poderosas empresas del sistema capitalista) se manifiestan como los pilares de la economía del mercado imperante, que se mueve sólo por la ganancia del consumo de los productos y, por tanto, por la *necesidad de consumo* que la publicidad crea en el público masificado. Los medios de difusión “no son medios *para* las masas ni están *al servicio* de las masas; son los medios *de* las masas en el sentido de que las constituyen como tal, como esfera pública de consenso, del sentir y de los gustos comunes” (*ibidem*: 53. Las cursivas son nuestras.) Los medios de difusión –en especial los televisivos y los electrónicos– son instituciones del poder, expertos en la manipulación del *gusto* y en la generación de nuevas necesidades, cuyos productos son también hábil y siniestramente ofrecidos bajo envoltorios “estéticos” (frascos, cajas y paquetes adornados por formas y colores estudiados para ser atractivos, “caer bien”: en realidad muchas veces el consumidor adquiere el envoltorio y no lo que éste contiene, pues ha sido condicionado por la publicidad para ser aceptado como algo agradable). La “estetización” de las masas corresponde a la más cínica y tenebrosa manipulación de la función estética propia de nuestra condición humana, situación que comparte con la política. Esta estetización de las

masas tiende a la eliminación de las expresiones artísticas populares: el rico folklore musical de nuestra América se ve cada vez más y más arrinconado a escasas “peñas” o reducidos a “relleno” de exhibiciones de las manifestaciones apoyadas por la industria discquera y empresas dedicadas al espectáculo. Esta manipulación, como ya lo señalamos al hablar de Walter Benjamin, llega incluso a amenazar con atrofiar la producción artística impulsando el comercio de los *best sellers*, que corresponden, en literatura, a paradigmas de recepción deformante del gusto estético. En la actual producción cinematográfica abundan obras producidas en serie para “distraer” la mente atiborrada de recetas de consumo de los espectadores. Los recursos de los llamados “efectos especiales” no tienen otra intención que la de ocultar la pobreza real de las obras. Sin duda, la sociedad de consumo es una sociedad de la pura e impúdica envoltura.

En este marco de dominio: “La muerte del arte significa dos cosas: en un *sentido fuerte y utópico*, el *fin del arte como hecho específico* y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un *sentido débil o real*, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas (*ibidem*: 53. Las cursivas son nuestras).”

Sin restarle importancia a la amenaza real de una muerte del arte en *sentido fuerte* producida por el dominio absoluto de la sociedad del consumo, queremos sugerir que quizás la presencia estética de la obra de arte en la sociedad siempre se ha mantenido en una zona de amenaza constante: de ahí su valor decisivo por rescatar sus valores más auténticos e impulsar nuevas perspectivas enriquecedoras. Ahora mismo, novelas como las de Saramago, Lobo Antunes, Jelinek; cuentos como los de Cortázar, Barth, Carver, Ford, entre muchos otros, expresan la liberación total de la ideología masificante de la sociedad de consumo. No olvidemos, como ya lo dijimos, y nos advierte Vattimo, que:

*Junto a estos fenómenos [de muerte u ocaso del arte] hay otros que representan la –en muchos aspectos sorprendentes– supervivencia del arte en su sentido tradicional, institucional [...] obras cuya valoración no puede referirse ante todo o exclusivamente a su capacidad de autonegación [como lo quiere Adorno]. Frente a los fenómenos de muerte del arte, se da como fenómeno alternativo el hecho de que todavía se produzcan “obras de arte” en el sentido institucional, obras que se presentan como un conjunto de objetos diferenciados entre sí no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición [tradicional] del arte [...] Debe reflexionar tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, cómoda porque es sencilla y tranquilizadora en su redondez metafísica. (Ibidem: 54.)*

La escapatoria fácil nos está vedada si situamos la condición actual del arte en relación con la remisión metafísica heideggeriana: el ocaso del arte manifiesta también en su modo particular el acontecimiento que atañe al propio ser, si bien, la obra de arte perdió su aureola y su solemnidad y nos obliga a una “percepción distraída”, según Benjamin: vía que nos conduce a una interpelación de su sentido y nos obliga a tomar la obra como una “puesta por obra de la verdad”, de una verdad no enfática ni elocuente que anuncia a un ser definitivo, sino a una puesta siempre en escena, no en la luminosidad artificial del escenario central y bajo candilejas esclarecedoras hasta de los leves matices. Esta verdad se da como una débil, aunque viva todavía, llama de luz que nace y muere, que se mantiene gracias a nuestro esfuerzo y perseverancia, y no como un sol inmarcesible en un horizonte lejano al nuestro, sino como un diálogo sostenido por la pregunta y la respuesta siempre inaugural de una nueva pregunta:

A esta situación se puede aplicar, de manera fructífera para la filosofía, la noción heideggeriana de “puesta por obra de la verdad”. Esta noción tiene en Heidegger dos aspectos: la obra es “exposición” (*Aufstellung*) de un mundo y “producción” (*Herstellung*) de la tierra. Ex-

posición que en Heidegger se acentúa en el sentido en que se dice “levantar algo para mostrarlo”. Significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico [...] La tierra no es la materia en sentido estricto de la palabra, sino que es su presencia como tal, *su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención.* (*Ibidem*: 57-58.)

Gracias a esta condición de estar siempre como tal sólo en su perenne actualización, la obra de arte se halla inserta en el tiempo activamente como posibilidades de nuevos sentidos. Y sólo de esta manera, por decirlo así, provisoria y ensayística, la verdad acaece en la instauración estética. La propuesta del acaecer de la verdad en la obra de arte debe pensarse como un evento en el espacio de la ocurrencia estética del discurso literario:

*La verdad* –ante todo y más fundamentalmente que conformidad de la proposición con la cosa– *es el abrirse de horizontes históricos y de destino en los cuales se hace posible toda verificación de proposiciones*; trátase del acto en el que se instituye cierto mundo histórico-cultural en el que cierta “humanidad” histórica ve definidos de modo originario los rasgos portadores de su propia experiencia del mundo. [Para Heidegger] la precomprensión del mundo en que el ser ya está lanzado es un horizonte del lenguaje. Ese horizonte no es el siempre igual amparo trascendental de la razón kantiana: *es horizonte finito*, y precisamente esto permite hablar de “*acaecer*” de la verdad. Aquello que llamamos poesía son los *eventos inaugurales* en los que se *instituyen los horizontes históricos y de destino de la experiencia de las humanidades históricas.* (*Ibidem*: 62. Las cursivas nos corresponden.)

En nuestra concepción, el término lenguaje abraza también –y en él encuentra su celebración– al lenguaje artístico (de todas las artes y, particularmente, al verbal), y, si se atiende a ello, oculta una tensión permanente, una lucha entre la lengua común y el carácter inaugural de la obra de arte: el mundo posible instaura-

do por el arte, si bien integra también el mundo que nos constituye, es el quebrantamiento:

La condición irreductible de la obra de arte a lo ya existente puede entenderse como una “casi subjetividad” suya, en el sentido de que la obra no se puede experimentar como una cosa puesta en el mundo, sino que pretende ser ella misma una nueva perspectiva global del mundo; o bien, una representación verdadera y propia del tipo profético y utópico de un mundo alternativo en el cual *el orden existente es revelado en su injusticia y caducidad*. (*Ibidem*: 63.)

Esta concepción nos impide por una parte pensar la hermenéutica de la obra de arte analógicamente al mundo común o a la lengua común que, en gran medida, lo manifiesta y modeliza, así como reducir el lenguaje a una concepción representativa y referencial de un mundo ya dado, con significación y sentido independiente de él. El quebrantamiento que se hace patente en el lenguaje estético alcanza también a la lengua al poner de manifiesto que ésta no se consume en nombrar a la(s) cosa(s), sino que en cierto modo la(s) constituye como integrantes de *un* mundo, de la modelización del mundo que la lengua realiza al ser un elemento vital (y de algún modo definitorio) de nuestra condición humana: “todo lo que el hombre toca lo humaniza”, ya nos lo dijo Marx.

Pero la consideración más ponderada y seria nos lleva a ver que el quebrantamiento de la palabra –en el decir originario y en el poético– no se reduce a entenderlo como “un remitirse a un referente que hace desaparecer el signo en presencia de la cosa significada; sino que ha de entenderse como una peculiar *relación entre lenguaje poético y mortalidad*” (*ibidem*: 66). Para captar en su profundidad esta dimensión no *agregada* sino *central* y *efectual* de la poesía es preciso rebasar la paradoja hasta su límite fecundo:

Acentuar exclusivamente el carácter inaugural y profético de la obra de arte (lo cual hace incomprendible el quebrantamiento de la palabra poética) reduce la obra a la dimensión del mundo con olvido de su as-

pecto terrestre. El sentido de la fórmula “un *es* se da donde la palabra se quebranta” debe buscarse precisamente en la dimensión de la *Erde*. Mientras el mundo es el sistema de significaciones ligadas y desplegadas en la obra, la tierra es ese elemento de la obra que se propone siempre de nuevo como una especie de núcleo al que nunca agotan las interpretaciones, que nunca se agota en sus significados. *La tierra, así como el Zeigen, nos remite a la mortalidad [...]* Parece que la poesía se puede definir como ese lenguaje en el cual, *junto a la apertura de un mundo (de significaciones desplegadas), resuena también nuestra condición terrestre como mortalidad. (Ibidem: 66-67. Las cursivas de los enunciados nos corresponden.)*

Vattimo recurre a un concepto particular de *monumento* para acceder –y hacer que accedamos– a la paradoja del resquebrajamiento de la palabra poética: “...Un monumento es más bien aquello que dura en la forma, ya proyectada como tal, de la máscara fúnebre. El monumento [...] no es una copia de una vida plena, sino la *fórmula* que se constituye para transmitirse y, por tanto, ya *signada por su destino de alienación*, en definitiva, *por la mortalidad*. El monumento se construye [...] para durar en el tiempo.” (*Ibidem: 68-69. Las cursivas nos pertenecen.*)

Y la obra dura en el tiempo a través de las vicisitudes de la actualización, siempre renovada, siempre contingente, de las interpretaciones que la ponen en *circulación* viva. Aquí “vemos” de qué manera decisiva está en juego y en nuestras manos la suerte de la obra.

En el capítulo v, “Ornamento y monumento”, Vattimo trata de poner al día la anterior concepción de la verdad como puesta en obra, como evento, aprovechando uno de los últimos ensayos de Heidegger, “El arte y el espacio”.<sup>50</sup> El ensayo está casi consagrado a

---

<sup>50</sup> En este replanteamiento o “afinación” conceptual, Vattimo se halla preocupado por la concepción de la verdad (del ser, en definitiva) que Heidegger propone en oposición a la metafísica tradicional: “El hecho de que la verdad, la apertura dentro de la cual el mundo se da cada vez a las humanidades, sea evento y no

esclarecer, debilitar, sería mejor decir, si nos atenemos a la ontología nihilista, la afirmación del capítulo anterior: “La obra de arte puede ser ‘puesta por obra de verdad’ porque la verdad no es una estructura metafísicamente estable sino que es evento; pero, precisamente en cuanto evento, la verdad puede acaecer en el quebrantarse de la palabra que es la condición de monumento...” (*ibidem*: 71). La calidad de monumento –a la cual, a nuestro parecer, no se la puede despojar, sin más, de una cierta áurea de solemnidad– contextualizada en la lucha, fértil y perenne, entre mundo y tierra (que no se identifican con forma y materia), en la cual la tierra juega el papel de ofrecer las ulteriores aperturas, sería “el abrirse como dilatarse y extenderse como dejar en libertad y, si se quiere, como ‘poner en el fondo’” (*ibidem*: 77). Función muy propia del ornamento, aunque para ello se lo despoje del sema /adorno/, y se lo tome sólo como “constitución de fondos a los que no se presta atención, ya como aderezo que no tiene ninguna posible legitimación en un fondo auténtico, en un fondo ‘propio’...” (*idem*).

La identificación de la obra de arte con el ornamento para despojarla de la esencialidad metafísica que le confería su caracterización como realización de lo bello, creemos que va demasiado lejos<sup>51</sup>

estructura estable (del tipo de lo trascendental kantiano, por ejemplo) *modifica profundamente la esencia de la verdad*. La esfera que se abre en el evento no tiene los caracteres de desplegada luminosidad –de evidencia– de la verdad metafísica. La evidencia de ese *es* que se da sólo como efecto de silencio no es la misma evidencia de los principios metafísicos a los cuales se les hubiera quitado la eternidad y agregado la eventualidad. Lo verdadero que acontece y que se da en primer lugar en el arte (primero y más fundamentalmente que en la ciencia donde quizá rige cabalmente el principio de la evidencia metafísica), es un ente verdadero “de media luz” y a esa media luz alude el empleo heideggeriano del término *Lichtung* (claro en el bosque)” (*ibidem*: 70).

<sup>51</sup> Si bien entendemos y comulgamos con su propósito desacralizador, pues pone en evidencia finalmente que la secularización ontológica, que le libera de su carga teológica implícita o explícita, alcanza también a la estética.

y puede verse como una legitimación ontológica de la estetización de la vida masificada de la sociedad de consumo, lo que no nos parece ser la propuesta de un pensador de la calidad de Vattimo, pues estaría instituyendo una penumbra del acontecer estético, donde, a pesar del fondo o precisamente por él, todos los gatos son grises.

La obra de arte, concretamente el discurso literario, deja de ser vista como el producto, casi sobrenatural, del autor o del genio, y es considerada como una “construcción” –diferente al artefacto como ya vimos– mediante procedimientos convencionales, por lo tanto frágiles y finitos en cuanto se mantienen sólo al responder a la actualización de la *praxis* realizada en un *aquí* y un *ahora* del receptor. Sin embargo, como contrapartida, no se convierte por ello en algo meramente decorativo (ahora sí como “adorno” en el sentido común) sino en un elemento constitutivo de un mundo.

Lo que Vattimo llama las “técnicas del arte” y nosotros los mecanismos y artificios de la forma de la expresión, son los verdaderos recursos estéticos “no por casualidad tan minuciosamente institucionalizados” (*ibidem*: 80); aunque esto hace de ellos “monumentos”, que, dentro del nihilismo ontológico, “transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto: *dura no por su fuerza, sino por su debilidad*” (*idem*. Las cursivas son nuestras).

Este concepto casi trágico de nuestra condición finita que permea todo lo que hacemos, nos recuerda, como ya lo dijimos, el de *agonía* en Unamuno.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “Agonía, αγωνία quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte. Es la jaculatoria de Santa Teresa de Jesús: ‘Muero porque no muero’”. (1964: 16.) Concepción fundamental que, nos parece, subyace en el *sentimiento trágico de la vida*: “¿Por qué quiero saber de dónde vengo y a dónde voy, de dónde viene y a dónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si muero, ya

Por ahora, queremos terminar esta incursión en las fecundas propuestas de Vattimo, enunciando algunas reservas: el traslado de la instauración de la verdad (el poner por obra) parcial y, a nuestro modo de ver, defectuosamente expresado con el concepto de monumento, no obliga a una concepción *desplazada* de la función estética de la obra de arte, pues ésta, central y determinante en cuanto todo el discurso estético, se halla constituida por esa intencionalidad: el marco de un cuadro puede ser –y creemos que de hecho lo es– ornamental. Además el aderezo y el adorno (valores sémicos –semas– difícilmente eliminables del semema /ornamento/, aun en una acepción forzada como la que le da Vattimo) sólo se sostienen en otra manifestación primaria y elemental: en un utensilio, en una parte de la obra arquitectónica (portones, dinteles, etcétera)...

La emergencia de la verdad como evento se realiza en la *praxis* estética, pero esta realización es algo que da qué pensar y no se desvanece en la “mirada distraída”: la verdad débil no es la pérdida del ente, sino su afirmación dentro de un marco conceptual no metafísico, sino ontológico. Si bien la obra de arte, desde las investigaciones de los formalistas, estructuralistas, teóricos del *New criticism* y las actuales (las de Genette sobre todo) pierde su toga y aire solemne y sacro, no se desvanece hasta carecer de una *intencionalidad discursiva*.

### **Revisión de algunas estéticas contemporáneas**

Queremos en este punto no sólo responder a las inquietudes serias y dignas de atención con respecto a nuestro problema estético-

---

nada tiene sentido. Y hay tres soluciones: *a)* o sé que me muero del todo y entonces la desesperación irremediable, o *b)* sé que no muero del todo, y entonces *la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada y la lucha*” (1982: 33).

co, sino de algún modo entablar un diálogo con pensadores que, fuera de las corrientes dominantes, tienen mucho que decirnos.

### *La ciudad y el arte en Eugenio Trías*

Eugenio Trías –uno de los filósofos más abiertos a los nuevos paradigmas del arte, el pensamiento y la filosofía contemporáneos– es también un escritor brillante que renueva el *estilo* del discurso filosófico español, cuyos notables antecedentes respecto de esto son Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y María Zambrano.<sup>53</sup> Ya su libro inicial *La filosofía y su sombra* llamó la atención de tal modo que lo ubicó como uno de los filósofos que, sin dejar la tradición occidental, presenta nuevas perspectivas al pensamiento. En el prólogo a la segunda edición el propio Trías anuncia así su programa filosófico: “Pensar *a fondo* de forma renovada, *basándonos en incitaciones clásicas, ideas tan erosionadas como libertad, amor, pasión o poder: eso es cometido de una filosofía que quiera ser a la vez perenne y actual. Entendiendo por actualidad la consumación del tiempo presente en la palabra viva y racional, capaz de arrastrar y reavivar la memoria filosófica y proyectarla al futuro*” (1995: 10. Las cursivas son nuestras). Un poco más adelante, describe la evolución de su pensamiento:

En el acto inventivo de toda filosofía, en el emerger mismo de una normativa filosófica, en este acto creador, parece inevitable que la afirmación traiga consigo un inevitable saldo de “sombra”, o se produzca la afirmación a través del precario punto de apoyo de una contemporánea negación. Sólo cuando ese momento creador deja paso a la escolástica dogmática que puede seguirle, resulta esterilizante y obstructor ese anquilosamiento de una filosofía apoyada en su propia sombra. De hecho,

---

<sup>53</sup> Xavier Zubiri, otro de los máximos exponentes de la filosofía hispánica, prefiere centrar la forma de su expresión en una exposición lacónica, certera y rígida, como Aristóteles, evidentemente su modelo.

el mecanismo explorado en *La filosofía y su sombra* con relación a la filosofía no es privativo de esta esfera del espíritu; puede revelarse en otras esferas. Es más: en *La filosofía y su sombra* indagué ese mecanismo en la dimensión epistemológica de la filosofía. Incluso introduce cierta asunción que hoy no aceptaría de ningún modo, de la filosofía a mera epistemología (reflexión sobre el saber). En otros libros he ido revelando el *rendimiento de ese mismo mecanismo proyectivo* en otros dominios filosóficos y no filosóficos. En *Metodología del pensamiento mágico* esbocé la misma hipótesis con relación al dominio teológico. En *Lo bello y lo siniestro* he intentado perseguir idéntica hipótesis en el campo de la estética. (*Ibidem.*: 12. Las cursivas son nuestras salvo las que corresponden a los títulos de obras.)

Dentro de este pensar el *límite*, la situación *fronteriza*, Trías perfila su tarea desarrollada de una manera fértil y entusiasta en una respetable cantidad de obra publicada.

El espacio del *limes* es el propio del arte; de tal modo que podemos afirmar que para Trías siempre se halla presente, de manera visible o subyacente, la consideración de la manifestación estética, lo cual se puede verificar incluso en sus textos más “ontológicos”, tales como *Lógica del límite*, *La razón fronteriza* y *Edad del espíritu*.

Emprendamos la tarea de presentar sus ideas sobre el arte desplegadas de manera más explícita en sus dos libros *Lo bello y lo siniestro* y *Ciudad sobre ciudad*. Si bien en ésta última nos ofrece una suerte de resumen del recorrido de su actividad filosófica, queremos empezar por la primera, pues en ella desarrolla algunos aspectos apenas enunciados en la obra posterior; además el prólogo a la octava edición es, en el fondo, una especie de anticipo de *Ciudad sobre ciudad*.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Sobre la ciudad como valor dentro de la semiótica de la cultura, Lotman dice algo que nos puede enriquecer con respecto al sentido que Trías le concede: “La ciudad (= punto poblado) se opone a lo que halla más allá de sus muros (el

Desde muy pronto advertí que mi laboratorio propio, aquél en *el cual mi filosofía se ponía particularmente a prueba, lo constituía la estética*; o la *reflexión sobre las obras de arte* y sobre todo la *recreación* de éstas (tomadas en su *máxima singularidad*) a través de mi propia forma de encarar el estilo y la escritura. De manera que en la combinación de la opción literaria elegida (en su forma tentativa, ensayística) con el horizonte conceptual buscado, pudiera producirse una genuina *recreación* de tal o cual obra de arte elegida. La regla de juego de esta suerte de experimento se fundamenta, pues, en tres decisiones: la elección de la obra de arte en cuestión; la búsqueda a través de ella de un horizonte conceptual; la inclinación hacia *una forma de ejercicio de la escritura y del estilo que permitiera, de manera flexible, a la vez recrear la obra en cuestión, también ese horizonte conceptual que buscaba*. (*Ibidem*: 8. Las cursivas son nuestras, las negritas corresponden a las cursivas del autor.)

La singularidad como característica del arte o, mejor, de la obra de arte, “de su modo de presentarse”, es una prueba muy particular para la reflexión filosófica. Por ello, Trías elige la forma ensayística como la representación discursiva “capaz de elaborar mediante el ejercicio de la escritura, y a través de opciones literarias que den forma de ésta, una *recreación*” (*ibidem*: 9). La palabra *recreación* significa, para este filósofo, la condensación del ejercicio de “*creación* que puede llevar a cabo la filosofía en su uso de una forma de escritura y lenguaje que puede serle propio” (*ibidem*: 10), y cuya forma ensayística le libera de la trabazón “escolástica” (académica) de expresión, pues desde su creación este género fue concebido como lo que su nombre denota: una aproximación tentativa, lo que nosotros llamamos una conjetura, antes que una interpretación en su sentido fuerte, racionalista.

---

bosque, la estepa, la aldea, la Naturaleza, el lugar donde habitan los enemigos), como lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro a lo ajeno, lo abierto, lo inculto. Desde este punto de vista, la ciudad es la parte del universo dotada de cultura. Pero, en su estructura interna, ella copia *todo* el universo, teniendo su espacio “propio” y su espacio “ajeno”. (1996: 84.)

Si bien nosotros postulamos que el desarrollo de las artes en general y el relativismo sociocultural –producto tanto de las investigaciones sociales y antropológicas como de la emergencia de una actitud filosófica postmetafísica– nos lleva a poner al menos entre paréntesis las categorías como casillas clasificatorias y fundamento de una estética normativa, lo que a su vez incide en expresar nuestra reserva o sospecha por la estética desarrollada por Eugenio Trías, creemos, no obstante, que hay un aspecto de la misma –entre otros– que promete una riqueza conceptual de suma importancia: su concepto de límite:

La hipótesis a desarrollar es la siguiente: *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebato*. (Ibidem: 27.)

Las categorías gnoseológicas, metafísicas y estéticas difícilmente –nos atreveríamos a decir que es imposible– pueden en cuanto tales aceptar presencias *extrañas* en sus dominios, pues por eso son precisamente *categorías*, por su nitidez y puridad distintiva. El límite, al menos en las series socioculturales y sus manifestaciones, se vincula, de manera inevitable, con la *frontera* entre dos espacios de valores; y la *frontera*<sup>55</sup> admite esta *tensión* que involucra conceptos como lo siniestro, lo demoníaco, lo fantástico, entre otros, donde la nitidez se disuelve en ejercicios tentativos de aproximación a dichas series y manifestaciones. *La estética del discurso literario, si en realidad atiende a la dinámica de*

---

<sup>55</sup> No en el sentido de la semiótica de la cultura propuesto por Lotman.

*las manifestaciones discursivas, tendrá que establecerse en la consideración de los límites dinámicos –las fronteras– gestadores de nuevas formas estéticas y no en el espacio, claro y distinto, de las categorías racionales.*

Trías considera que las especulaciones filosóficas de Kant sobre lo sublime marcan un giro importante en la estética que permite no sólo su desarrollo posterior, sin abandonar la orientación categorial, sino llega hasta nuestros días, atravesando la exaltación romántica, y ofrece el marco conceptual para sacar toda la riqueza, obviamente pasando por un *aggiornamento* teórico y reflexivo. Trías toma el impulso tanto del verso de Rainer María Rilke, “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”,<sup>56</sup> como del axioma filosófico de Schelling, “Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, para presentarnos su versión de la teoría kantiana:

En primer lugar el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material) que le produce *la sensación de lo informe, desordenado, caótico*. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: *siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa*. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello sigue *una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto ante el objeto de magnitud no mensurable*. Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son cometidos y vencidos por una reflexión segunda, supuesta y confundida con la primera, en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia *física* a la reflexión sobre su propia superioridad *moral*. (*Ibidem*: 33. Las cursivas, salvo las negritas, son nuestras.)

---

<sup>56</sup> He aquí la primera estrofa de la elegía inicial del poemario de Rilke, *Elegías de Duino*: “¿Quién me oiría, si gritase yo, desde la esfera de los ángeles?/Y aunque uno de ellos me estrechase de pronto/contra su corazón, su existencia más fuerte/me haría perecer. Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo/de lo terrible en un grado que podemos soportar/y si lo admiramos tanto es sólo porque, indiferente/rehúsa aniquilarnos. Todo ángel es terrible.” (1999: 15.)

La cita anterior parece una glosa del verso de Rilke, aunque en todo el poema no se presenta ni sugiere aquella superioridad moral tan importante para Kant y, al parecer, para Trías. Sin embargo, el poema puede también ser interpretado como aquella “violencia de lo sagrado”, en palabras de Girard, de la posesión demoníaca en el arte y su irrupción en el hombre que los griegos atribuían a un “arrebato” de las ninfas.

En este renglón conceptual, Trías nos recuerda que Kant sigue siendo de suma importancia, ya que su teoría, a la cual acude, no puede concebir una obra de arte o una presencia estética sin el goce o placer, y este aspecto se halla, para Trías, apoyado en su interpretación de Kant, fuera de peligro.

El sentimiento gozoso surge cuando el objeto es contemplado a distancia, “sólo de ese modo se aseguraría el carácter ‘desinteresado’ de la contemplación” (*ibidem*: 35). Entonces, como Kant, no limita el sentimiento estético a lo bello, sino que “objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad superior al entendimiento, de la razón [...] Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una única categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión” (*ibidem*: 37). Esta confluencia conceptual es la que fundamenta una estética todavía, como lo fue en sus orígenes, basada en una teoría sobre las sensaciones agradables, aunque ahora sus objetos sean las obras artísticas. De modo que Trías, a pesar de todo, sigue dentro de la tradición racionalista<sup>57</sup> que, según nuestro criterio, debería-

---

<sup>57</sup> Y en este sentido, estaríamos ante un filósofo que paga una deuda excesiva a la metafísica racionalista, que lo aleja de otros ubicados más nítidamente dentro del giro hermenéutico y el pensamiento postmoderno. Se trata, pues, como seguramente él gustaría que se lo considere, de un pensador ubicado en el *limite*

mos abandonar, pues la obra de arte no es una expresión *sensitiva*, sino *cognitiva*, que es producida por nuestras actividades “espirituales”,<sup>58</sup> modelizadoras de nuestro mundo. Ellas, las obras artísticas, también dan qué pensar, como los discursos míticos y religiosos, aunque de otro modo, merced a convenciones socioculturales de mecanismos y elementos constructivos propios de discursos movidos sobre todo por la *dicción*, como lo veremos en el próximo punto.

Como corolario de su reflexión sobre la obra de Botticelli (de modo particular *La primavera* y *El nacimiento de Venus*) nos ofrece otra conclusión más explícita que la anterior (que expresaba lo que llamó una “conclusión provisional” de sus reflexiones sobre un cuento fantástico de Hoffmann, “El arenero”):

Puede afirmarse, por tanto, que *una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad para revelar y a la vez esconder algo siniestro*. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar; de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. *Nos comunica algo evidente: algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez que nos revela*

---

entre la metafísica racionalista y la ontología postmoderna, lo que paradójicamente lo ubica fuera del rígido territorio iluminista y lo sitúa en una forma de pensamiento postmoderno.

<sup>58</sup> Este lexema queremos tomarlo con un valor semántico de mera *quasi*-oposición en relación con los valores recubiertos por el lexema “sensitivo”; decimos *quasi*-oposición (o *semi*-oposición) porque el arte, si bien no puede ser reducido a sensaciones ni motivaciones meramente sensoriales, sus soportes de arranque son los sentidos: la vista (o lo visual) en la pintura, la fotografía, el film; el tacto y la vista para la escultura; el oído (la captación sonora) para la música; la vista y el oído (la capacidad lectora y auditiva de una lengua) para la literatura escrita, etcétera. Por eso podemos decir que la sustancia de la expresión en nuestro caso, la lengua común, es el umbral que “supera” el discurso literario estético, aunque resulta ser como el color para el cuadro, el mármol para la obra escultórica, “algo” que permite una re-formulación intencional estética y sólo ese “algo” está destinado a la función que el discurso en cuestión (la novela, el verso) le permite integrar.

*lo evidente nos revela el misterio, lo sugiere también, lo demuestra ambiguamente. El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el iluminismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter, en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artísticidad: su “racionalidad”, si así cabe hablar. (Ibidem: 82.)*

Si bien comprendemos que ambas conclusiones refuerzan su axioma respecto a la “presencia/ausencia” de lo siniestro en *toda* obra artística –después de todo ésa es la intuición que quiere servir de soporte a *una* concepción unitaria de *todo* el arte, de *todas* las manifestaciones estéticas en sus diferentes géneros (arquitectura, pintura, música, literatura, cine, etcétera)– nosotros no vemos con claridad la razón por la cual se privilegia a lo siniestro precisamente. En otras palabras, Trías hace descansar el *factor estético en sí* en una función que puede presentarse (incluso presentarse ocultándose) en algunos géneros (algunos cuentos o novelas fantásticos; los cuentos de “horror” tipo Lovecraft...), pero no en *toda obra de arte*,<sup>59</sup> pues para nosotros el arte (la obra de arte) por constitución simbólica no ofrece un único sentido para ser de-velado en la interpretación, en su “racionalización” reflexiva. Por ello, el sentimiento de “provisional” (no definido ni definitivo) de ese de-velamiento: en la obra de arte emerge *la* verdad, como lo sostiene Heidegger, pero nuestra aprehensión de la misma es siempre desde un ángulo, desde una perspectiva que corresponde a nuestro *aquí y ahora*; por tanto *la* verdad se muestra, negándose, en *una* verdad, la que vertemos en nuestra versión conjetural, en nuestra “recreación”, según un término de Trías.

---

<sup>59</sup> La poesía de Martí, los cuentos de Onelio Jorge Cardoso, para tomar dos escritores cubanos, difícilmente se los puede vincular con lo siniestro o lo demoníaco. Hacer del vínculo velado con lo siniestro una especie de “esencia” del arte es una generalización tan reduccionista como la categorización racionalista.

Pasemos ahora a considerar algunos planteamientos sobre la estética del arte en *Ciudad sobre ciudad*. Pero antes queremos al menos mencionar que la tercera parte de *Lo bello y lo siniestro* es uno de los ensayos ejemplares de la *de-velación* del símbolo, de su recreación reflexiva, pues pocas veces encontramos la competencia narratológica (en este caso fílmica) combinada con la penetración conceptual de un análisis interpretativo, como en las páginas que Trías dedica al film *Vértigo* de Alfred Hitchcock,<sup>60</sup> a las que añade algunas observaciones profundas y certeras sobre *Psicosis* y *Los pájaros* del mismo cineasta.

*Ciudad sobre ciudad* es el otro libro de Trías que también aborda expresamente el problema que nos motiva en este texto, y lo hace en la cuarta parte, titulada “Estética y teoría de las artes”. Lo interesante de esta nueva presentación de su teoría estética es que con ella el pensador catalán termina de diseñar los cuatro barrios de su *ciudad* filosófica.

Ya en un libro anterior, *El artista y la ciudad*, se le había ocurrido la fértil idea poética-filosófica de ir diseñando el mapa urbano del espacio teórico que representaría sus construcciones especulativas; aunque en ese entonces afirma que le debe a Platón la idea original y nos entrega una recreación de la ciudad platónica en contraposición a la renacentista, expresada sobre todo por Pico della Mirandola. La metáfora-concepto de la *ciudad* ha sufrido en *Ciudad sobre ciudad* un enriquecimiento y una precisión envidiables gracias a la influencia de Wittgenstein, pues nos declara:

No es, pues una *Ville Radièuse* lo que intento fundar [...] al modo del Le Corbousier urbanista y planificador. No es una ciudad cartee-

---

<sup>60</sup> Posteriormente, en 1998, le consagra un estudio más extenso y completo que abarca todo un libro, *Vértigo y pasión*.

siana que se impone sobre la palabra y la escritura. Es, más bien, como señala Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, una ciudad que al estilo de las viejas ciudades europeas posee sus barrios y suburbios sobre los que se edifican nuevos acomodos urbanos, y en donde conviven viejos barrios con expansiones o ensanches de nueva planta.

Esa suerte de ciudad, a la que Wittgenstein compara con *Die Sprache* (*logos*, pensar-decir), está concebida y pensada sobre la base de la ciudad, a la vez vieja y renovada, que debió servirle de modelo [...] Compara Wittgenstein su concepto de lenguaje a una pluralidad diversa de barrios y de suburbios que, sin embargo, tienen entre sí “aires de familia”, como los miembros de un mismo tronco familiar; ese aire perceptible nada más ojear un viejo álbum de fotografías. Esos lenguajes son “juegos” correspondientes a específicas “formas de vida”; actividades que se evidencian en sus modos pragmáticos de ejercerse como tales “juegos de lenguaje”. La misma actividad filosófica constituye uno de esos barrios; algo así como el servicio de salud pública, o de terapia lingüística; que no se halla en lugar supernumerario o metalingüístico en relación con los demás. Ninguno de estos “juegos” es perfecto y completo. (2001: 16.)

Recordemos cómo esta fecunda idea de la caracterización de una serie cultural o, incluso, de una cultura expresada en diversos discursos, ofrecida por Wittgenstein, fue rechazada de manera áspera o “condescendiente” por algunos filósofos analíticos, mientras que la actitud de Eugenio Trías es ejemplar al respecto: no sólo la valora en toda su riqueza sugestiva sino que la toma para aclarar su propuesta central en el libro que comentamos. Es con ese ánimo que también nosotros vemos en ella la actitud de una filosofía que no se reduce a los estrechos carriles de una razón agobiada y esterilizada por su función lógica. Y a pesar de lo que decimos en la nota anterior, la metáfora-concepto puede todavía inspirar especulaciones filosóficas como las de Eugenio Trías.

En *Ciudad sobre ciudad*, si bien Trías insiste sobre la relación del arte con lo siniestro, al parecer vuelca su atención de preferencia al axioma de Schelling (“Lo siniestro es aquello que

debiendo permanecer oculto, se ha revelado”) que al verso de Rilke. Por ello, cobran mayor relieve los conceptos de límite y misterio:

Al límite le asigno, como ya he dicho, un carácter de demarcación; pero asimismo uno *hermenéutico*. Los constructores de la ciudad surcaban en tierra con un arado guiado por bueyes los límites de la ciudad. Sobre esa hendidura se levantaban los muros ciudadanos. Pero aquí y allá, en lugares estratégicos, levantaban el arado y dejaban libre y expedita la instalación de las puertas de la ciudad. *El límite es, a la vez, muro de contención y consolidación de la ciudadela del límite que aquí voy transitando, y también puerta y cerrojo, con su dispositivo de goznes y bisagras, que permite cierto acceso hermenéutico (por la vía del simbolismo, sobre todo) a lo que se halla allende el límite. (Ibidem: 175. Las cursivas nos pertenecen.)*

Con la metáfora-concepto de /puerta-cerrojo/, el límite adquiere, pues, una constitución dinámica que abre y cierra; aunque también es cerco a la presencia de lo misterioso que por ella transita o debe transitar gracias a la producción artística; por ello nos remite a una primera definición del arte, ya ofrecida en dos libros anteriores, *Filosofía del futuro* y *Vértigo y pasión*: “El arte fue definido en ambos casos como la producción, o *poiésis* de un “juego de formas simbólicas” mediante el cual se *formaliza* el cerco del aparecer, o el mundo, o un aspecto o proceso del mismo. En la posibilidad de mostrar ese “juego” se cifra lo que tiene de peculiar el arte. En ello podía hallarse el tan buscado como denostado *critério estético*. (Ibidem: 177. Las cursivas son del autor.)

En la cita anterior se presenta ya el concepto de símbolo que, según lo manifiesta Trías, debe ser tomado en el sentido dado por Kant, pues la “forma simbólica” nos permite el tránsito (analógico e indirecto) de lo singular sensible a la universalidad conceptual. “El símbolo aseguraba esa apertura: justamente en el hecho de que el símbolo, por definición, mantiene un núcleo ‘místico’ de reserva, de enigma y de misterio” (*idem*).

En el subtítulo “El sistema de las artes”, Trías resume su *concepción totalizante* de su estética, pues la misma se halla pensada como una estética que no sólo es central en su pensamiento, sino que debe dar cuenta de todos los discursos estéticos, al menos comprender a todas las artes que en Occidente forman el núcleo de uno de los barrios de la *ciudad* que el hombre transita en su transcurrir (los otros barrios o circunspecciones serían: el religioso, el gnoseológico y el ético, o ético-cívico). En la página 180 nos explica su proyecto de una estética totalizante:

Sobre todo quise convertir las “piedras desechadas” por las estéticas [tradicionales], que son siempre la arquitectura y la música, en “piedras angulares”; es decir, quise situar en el centro mismo de la reflexión lo que suele aparecer siempre como una exótica periferia. De este modo fui realizando un texto en el cual quería, a la vez, perseguir varios propósitos convergentes. *Quería, ante todo, clarificar la diferencia específica de cada arte, así como su interna conexión. Quería, asimismo, resaltar el modo específico de cada una según el uso que hacían de lo que en el texto llamaba “figuras simbólicas”: figuras que comparecían en su desnudez en la arquitectura y la música, y que eran clarificadas por vía monumental, icónica y de signo lingüístico en la escultura, la pintura y la literatura respectivamente.*<sup>61</sup>

Las artes fronterizas por excelencia serían la arquitectura y la música. La primera abriría el espacio habitable para el hombre, mientras que la segunda, el tiempo: “la arquitectura reposa en sí, y hace posible sus propias posibilidades de movimiento; la música por definición se mueve, pero reposa en sus propios parámetros ‘espaciales’ en los cuales afina y desde los cuales se constituye” (*ibidem*: 184).

---

<sup>61</sup> Lo que extrañamos es que no se diga nada, absolutamente nada, sobre la danza, el teatro, la fotografía y, sobre todo, el cine, arte tan caro a Trías. ¿Se trata de una omisión debido a la síntesis o de un “destierro platónico” de la ciudad fronteriza?

De este modo, tendríamos por una parte las artes fronterizas que son las relativas al habitar, en el sentido de crear hábitos y disposiciones para darse, establecer un mundo para el hombre. Estas artes son el fundamento, el origen fundante, de las tres restantes, llamadas por Trías *apofánticas*:

...distingo esas artes fronterizas de las artes apofánticas. Las artes fronterizas son las relativas al habitar (a la creación de hábitos y disposiciones); en ellas sólo hay configuraciones de *figuras* de cuya combinación se desprende un sentido en virtud de la mediación simbólica. Las restantes artes (escultura, pintura y literatura, sobre todo) son las que denomino *apofánticas*. (*Ibidem*: 187.)

Aclara la función de éstas últimas: esa inferencia de las artes viene dada por el progresivo esclarecimiento del remanente misterioso de la figura simbólica; o por el hecho de que ese remanente de enigma que la figura simbólica arquitectónica y musical producen pueda ser *esclarecida* o *declarada*; tal es el sentido aristotélico de la *apofansis*, o del *logos apofantikós*, o *logos* mostrativo y ostentativo. Tal es el cometido de las demás artes. (*Ibidem*: 188. Las cursivas son del autor.)

Antes de continuar con la presentación del siguiente punto, queremos comentar las anteriores postulaciones filosóficas.

Al descartar toda relación con otras disciplinas tales como la semiótica (y también podemos inferir la antropología, la arqueología, etcétera), el sistema de estética de Trías es exclusivamente especulativo y, como tal, corre el riesgo de articular piezas de un rompecabezas “perfectamente” en un diseño previamente establecido, sin inquietarse por ver la correspondencia de ellas con las aportaciones valiosas que nos ofrecen otras vías de estudio que fueron abiertas con el afán y la inquietud de esclarecernos su sentido. Así, se nos hace difícil aceptar la preeminencia de la arquitectura no sólo sobre todas las artes (al menos en el *origen* de instaurar un mundo) sino sobre series que parecen primarias: el

mito y los ritos que lo acompañan, por una parte, y la lengua como el factor primordial de la modelización del mundo, por otra; la arquitectura se yergue, si se nos permite esta expresión, en un espacio previamente articulado como un *desarrollo* del mundo *ya habitado* en torno a lo sagrado y el *espacio proxémico*<sup>62</sup> de la comunidad primaria. Por otra parte, al parecer la música también descansa en el rito, en cuyo seno nace, y al cual brinda un “apoyo” o revestimiento estético. Lo mismo ocurre en relación con la danza ritual, antes de desprenderse como una serie autónoma. Aunque esta concepción parezca demasiado “evolucionista”, la creemos más factible y, por tanto, más digna de la atención de cualquier especulación sometida a la ley de la armonía teórica. En la configuración del tiempo –tomado con sentido de *kairós*, tiempo íntimo de la constitución de un mundo– la tesis de Paul Ricoeur de relacionarlo de manera más estrecha con la narración parece más convincente, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia del mito y los primeros relatos en la instauración de un antes: el de los orígenes fundacionales.

A su vez, la literatura, además, es sobre todo un *arte verbal* asentado en la lengua, aunque no reducido a ella. Este es un aporte incuestionable de la lingüística y la semiótica, y no vemos ninguna razón para desecharla: lógicamente y, al parecer también históricamente, el lenguaje común<sup>63</sup> precede al discurs-

---

<sup>62</sup> Con estos dos lexemas queremos designar a un solo concepto que abarque la articulación de las acciones en relación con los espacios –y viceversa– que constituyen el mundo cotidiano en los primeros lugares en que se establece el hombre (cavernas) antes de su vida sedentaria; y en ésta a las articulaciones primarias: el centro de la tribu (el espacio-habitación de lo sagrado), las viviendas destinadas a diferentes usos, según la concepción de la sociedad que tengan, en las cuales ya se presenta, en ciernes, la arquitectura.

<sup>63</sup> No olvidemos que –según Jakobson– la función poética ya se encuentra presente en el discurso común aunque no es la dominante.

so literario y le ofrece sus valores (en el nivel de la expresión y en el nivel del contenido) para que con ese “material” (sustancias) el arte *reformule* el mundo cotidiano, lo enriquezca, lo establezca en su presencia actual, vigente todavía. Las funciones estéticas de las artes, si bien se hallan ya presentes en las manifestaciones de las semiosis básicas (el lenguaje, la articulación del espacio en relación con las creencias mítico-religiosas, los ritos...) no tienen un papel dominante; esto ocurre sólo cuando la *ciudad*, que la semiósfera hace posible, cuenta ya con “barrios diferenciados”, para utilizar la excelente metáfora de Eugenio Trías.

Estas observaciones críticas sólo son impulsadas por un ánimo de revisión dialógica de las tesis de Trías, en relación con nuestra preocupación teórica actual. Estamos seguros que ulteriores lecturas de su amplia producción nos ofrecerán siempre el aliciente de revisar nuestra postura.

Pasemos finalmente a atender dos aspectos destacables de este pensador tan original como fértil: su concepción del misterio como elemento subyacente al mundo y las aporías que surgen al responderse a la pregunta fundamental de la obra de arte.

La función *apofántica* de las artes nunca puede agotar la potencia del misterio que siempre ocultará su rostro aun en el develamiento:

*De hecho lo artístico mantiene siempre en reserva esa necesaria remisión al misterio, o al cerco hermético, al que no puede “connotar” de manera metonímica a través de la mediación simbólica. Por eso las artes apofánticas, aunque mediante monumentos, íconos y signos lingüísticos, pretenden (y logran parcialmente) clarificar el remanente de misterio que contienen en carne viva las configuraciones simbólicas de la arquitectura y de la música; en el límite esas artes son también, cuando son verdaderas artes, de carácter simbólico. (Ibidem: 190. Las cursivas nos corresponden.)*

La permanente latencia del misterio es, pues, en definitiva, común a todas las artes. Por ello el lenguaje que creará el hombre para su continua y siempre provisoria de-velación será el *simbólico*. Ahora bien, ¿qué es el misterio para el examen filosófico, sino sobre todo una consideración que no sólo respeta sino se nutre de “el límite”? Aunque podríamos intentar dilucidar ciertos elementos de su presencia, de su acción sobre nuestros discursos, nunca podremos obviamente reducirlo a una conceptualización, pues por su constitución misma es intangible tanto a la empiria como a la razón. Por ello, no puede ser más elocuente Trías al decirnos:

*El misterio se dice de muchas maneras, como el ser.*<sup>64</sup> El misterio, en relación a la religión, asume el carácter de lo sagrado (con toda su ambivalencia). No así en el ámbito del arte, donde sin embargo ese remanente de enigma y misterio es igualmente relevante (y de ahí su recurso a símbolos). *El arte no es un acto desmitificador de lo sagrado religioso. Es más bien una variante diferenciada de aproximarse al cerco hermético.* El misterio, en arte, no comparece con el carácter de lo sagrado. Del mismo modo como en el culto religioso el componente estético, por muy presente que esté, no es el determinante del mismo. (*Ibidem*: 192. Las cursivas nos pertenecen.)

Dos páginas más adelante aclara de manera explícita:

El arte no constituye una manifestación, mediada por lo simbólico, de *lo sagrado*. Hay que decir aquí con claridad que lo sagrado es sólo una de las modalidades de presentarse el cerco hermético, y el misterio o enigma que en él se halla contenido. *Lo sagrado es el cerco hermético*

---

<sup>64</sup> Todos recordamos el famoso enunciado de Aristóteles que está en el trasfondo de esta sentencia, que Heidegger transforma de manera sustancial: “El ser brilla de diferentes maneras”. Aunque si prestamos atención al enunciado de Trías, también está presente una modificación sustancial: no dice, como el sabio estagirita, “el ser se dice (o predica) de diferentes maneras”, sino “*el misterio se dice*”, es decir, *el misterio habla, se muestra de diferentes maneras*.

*en su revelación ante el testigo en la forma específicamente religiosa. Lo sagrado es la exposición simbólica del cerco hermético en su forma genuinamente religiosa. (Ibidem: 194. Las cursivas son del autor.)*

El último punto que al que aludiremos es planteado por Trías cuando, en el subtítulo siguiente, “El laberinto de la estética”, se enfrenta a la cuestión fundamental: “¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o cosa por el estilo el distintivo de obra de arte? [...] ¿Por qué obras, composiciones, construcciones o poemas de semejante factura difieren de pronto en ese extraño misterio que hace que algunas sean obras de arte y otras no accedan a esta denominación?” (*Ibidem*: 196.)

En esta pregunta que uno se puede hacer frente a una obra artística cuyo valor se nos impone por su sola presencia, ¿no vuelve a mostrar importancia algo que, quizás con precipitación hemos desechado al abordar a Benjamin: *el aura*? Un *aura* que acompaña, es decir, “brilla” en las obras de arte, y que al presentarse en cada una de ellas no es reductible a una generalización, pues “el *aura* brilla de distinto modo”. Estamos al parecer en un terreno donde reina el misterio, pero al admitir –como debemos hacerlo– que una obra de arte es irreductible a las otras, con su personalidad propia, ¿no escabullimos el problema y dejamos el “brillo” del arte en manos de la mistificación de lo inefable, alejada de toda explicación posible?

Esta consideración lleva a Trías a plantear las tres aporías ante las cuales la estética parece someterse rendida: *a*) la comprensión/explicación de la obra, *b*) la singularidad/normatividad de la manifestación estética, y *c*) la del goce/conocimiento que la obra produce en nosotros, los receptores. Consideremos una por una:

*a*) En estética podemos alcanzar una *comprensión intuitiva* del carácter artístico de un objeto. Pero precisamente esta comprensión parece ubicar en situación de perpetuo fracaso al arbitraje de *abordajes*

*explicativos. O la explicamos, y entonces no la comprendemos; o la comprendemos de forma inmediata, pero entonces la mediación que introduce siempre el razonamiento explicativo se halla siempre en situación de retirada. (Ibidem: 198. Las cursivas nos corresponden.)*

b) ...la obra de arte, en tanto que obra *de arte*, no puede menos que hallarse determinada por alguna suerte misteriosa de “ley”, “norma” o “pauta interna” que, desde adentro, la determina. La explicación que pretende alcanzar conocimiento de ese objeto se ve en la exigencia de postularla. *Se trata de una ley de la cual sólo alcanza a comprenderse su pura y estricta aplicación en un único caso singular: el de la obra de arte en cuestión. Se trata, si quiere decirse así, de una “causa” (oculta, ausente, metonímica), de la que sólo se dispone de un único y señalado efecto: el que advierte con el carácter de obra que se considera. (Ibidem: 200. Las cursivas nos corresponden, excepto la primera.)*

c) *Lo que en otras circunstancias se presenta en forma de incompatibilidad, o en relación de indiferencia, o en un nexo remoto, lejano, aparece unido y hasta fundido en la obra de arte: la orientación cognitiva y la erótica; el conocimiento y el goce. Pero ello acontece a través de un modo muy peculiar y altamente diferenciado de ambos. El conocimiento se enriquece genéricamente a través de la obra de arte. Pero es un conocimiento que se halla determinado por el propio carácter altamente diferenciado y singular de ese objeto. Tiene en el propio goce su punto de apoyo básico (sin el cual tal conocimiento no llega siquiera a producirse). Pero a su vez ese goce halla su propia diferencia en su intrínseca trabazón con el conocimiento. (Ibidem: 204-205. Las cursivas nos corresponden, salvo las de “genéricamente”).*

Veamos ahora hasta qué punto las aporías se mantienen como tales dentro de la concepción de la obra de arte que postulamos en este libro.

Respecto a la primera podemos señalar que la aporía no es tal según el modelo *comprensión-explicación-comprensión* adoptado por nosotros y al cual remitimos (véase “Las tres instancias del modelo: comprensión-explicación-comprensión”, en el tercer capítulo del presente trabajo). Sólo nos limitamos a recordar que la

comprensión segunda es una vuelta al discurso, a la obra literaria, en la cual nuevamente se sumerge para una realización estética mayor pues la *fruición estética*<sup>65</sup> de la misma resurge enriquecida por la etapa de reflexión que significó su explicación.

La segunda aporía no toma en cuenta que las normas –que por su aceptación como características de un género se convierten en *ley* en un sentido muy débil; sería mejor decir *norma*– sólo corresponden a mecanismos y principios constructivos convencionales, por tanto no son universales. La obra de arte es individual y ella, únicamente ella, nos *habla* desde el discurso. Aunque éste corresponde a una *praxis* estética realizada por medio de “reglas”, normas que son dinámicas, su contenido es dialéctico, producto en cada una de sus acciones de una relación instauración/negación de las mismas: una obra literaria si no presenta en sus discursos esos elementos (aun en el caso de ir contra ellos cuando los renueva) sería completamente inabordable. Por ejemplo, la actualización de una obra en la *praxis* de la lectura (esto es en el discurso) sólo es posible si la “reducimos” a un género y éste involucra una serie convencional de códigos, de normas, mecanismos de articulación de ese discurso. Si bien la obra literaria es única, ésta se halla expresada a través de esos *modos* de producción discursiva. Incluso una obra, como lo fue en su tiempo *Ulysses* “supone” en el lector el conocimiento de las normas, mecanismos anteriores que está “alterando”, “negando”. La individualidad total y absoluta no es posible dentro de las manifestaciones discursivas de una cultura. Y los códigos, normas, etcétera, son “instrumentos” expresivos convencionales que hacen posible la realización discursiva, la comunicación, si se quiere. La aporía es válida sólo en el caso de tomar a la norma como una ley en el sen-

---

<sup>65</sup> El concepto de *fruición estética* es desarrollado más adelante.

tido científico clásico, o en el metafísico racionalista. Sin embargo, el carácter simbólico de la obra hace que sólo ella en cuanto tal nos transmita sus valores estéticos. En este sentido la obra literaria en cada una de sus realizaciones discursivas es *única* e insustituible.

La tercera aporía será superada a partir del próximo punto; aunque queremos adelantar algo que ya fuimos diciendo anteriormente: que el *goce* (la “erótica”) que indudablemente ofrece el discurso estético en su realización no está ligado a los sentidos sino en cuanto “parte” de ellos. Se desencadena, podemos decir, gracias al efecto “sensorial” (la vista para la pintura, el sonido para la música...). Aquí quizás podemos glosar a Kant: “Si bien el discurso estético parte de los sentidos, no se reduce a ellos”, pues la *fruición estética* supone un grado diferente al sensorial, supone una apertura cognitiva del mundo de valores trascendentales: una obra de arte nos abre un mundo posible, y en esta instauración nos revela algo que sólo ella puede hacer, pero que se vierte en una mayor riqueza cognitiva del mundo sociocultural en que vivimos y al que modificamos continuamente.

### El escritor y su sombra, *propuestas de Gaëtan Picon*

No cabe duda, hay un momento en la investigación teórica en que se tiene que decidir –urgidos por los límites del tiempo y del espacio (somos seres fácticos, finitos en todas las facetas de nuestra realización en el mundo)– detenerla, con la esmirriada esperanza de poder continuar en el desarrollo de nuestra pasión en un no lejano futuro (si este “futuro” se nos da), pues ésta siempre abre nuevas interrogantes. En realidad toda teoría marca su grado de importancia en relación directa con las cuestiones que abre y en relación inversa con las respuestas que suscita. En este penúltimo punto de nuestro presente libro queremos atender a dos pen-

sadores franceses, aunque apenas enfocaremos una limitada fase de su reflexión.<sup>66</sup>

Gaëtan Picon fue uno de los grandes protagonistas de posguerra de los debates en torno a la literatura contemporánea y sus funciones estéticas y sociales. Es recordada su polémica con Julien Benda sobre el papel de los intelectuales en el mundo político social. Sus principales libros preceden a la irrupción del estructuralismo en la escena intelectual parisina.

De su proyecto “Introducción a una estética de la literatura” sólo fue publicado el primer volumen, *L'écrivain y son ombre*<sup>67</sup> (*El escritor y su sombra*), cuyas aportaciones principales sobre los problemas que examinamos reseñaremos a continuación.

Como crítico de la obra estética, principalmente literaria y, excepcionalmente, pictórica, Gaëtan Picon ve su tarea íntimamente ligada al destino de ésta: “La creación artística no es el gesto ciego de un insecto; la contemplación no es una sumisión muda e inefable: la reflexión sobre el arte es inseparable del arte mismo y abre un dominio vasto.” (1996: 96.) Y en esto estamos de acuerdo, como lo ha estado la buena tradición que considera a la crítica literaria como una lectura tematizada, en la cual se completa el círculo de la *praxis* estética, es decir, el destino del discurso estético. Sin una reflexión, por mínima que sea ésta, sobre el discurso estético que trate de mediar de algún mo-

---

<sup>66</sup> Lamentamos tener que posponer para el volumen dedicado al discurso poético la presentación y el examen de otros pensadores italianos (Severino, Rella y Calasso) que tienen mucho que decirnos respecto a nuestros problemas, pero cuya presentación haría de este libro una obra demasiado cargada. Cronos decidirá si lo hacemos posteriormente.

<sup>67</sup> El título de esta obra puede llevar a expectativas que el discurso no responde, pues en todo él apenas se hace cuestión del escritor, el autor y su obra en relación con algo diferente, la reflexión crítica, ya que se trata de fundamentar la tarea del crítico en puntos, para Gaëtan Picon, nodales.

do su comprensión, no es posible imaginarnos su práctica y desarrollo en ninguna sociedad en la cual la manifestación literaria sea vigente. Aunque es preciso tener en cuenta que no debemos oponer este acto de conciencia, que es el acto crítico, a la *fruición estética*:

Nada más arbitrario que oponer la fruición<sup>68</sup> estética a la lucidez: la conciencia profundiza la fruición, muy lejos de destruirla, por poco que la fruición corresponda a su fuente y que permanezca en su contacto. A la vida, a la acción no se opone la conciencia, sino un pensamiento conceptual y sistemático: hay una conciencia que nutre la experiencia y otra que sólo quiere nutrirse de sí misma. (*Ibidem*: 97-98.)

Esta concepción de una recepción lúcida, consciente, de la obra, que es transmitida por la crítica bien centrada, es decir, el ejercicio de una crítica impulsada por el amor a la obra, pero no reducida a este impulso, lleva a Gaëtan Picon a delinear una teoría conceptual que es una suerte de crítica de la crítica, por una parte, y, por otra, el fundamento que servirá al ejercicio de un discurso no sólo riguroso sino lo suficientemente amplio y respetuoso del trabajo creador que impulsa a la obra literaria. A esta reflexión lúcida, Picon la llama estética y la distingue de la filosofía del arte, ejercitada principalmente desde Hegel. Veamos cómo concibe a la estética:

...si llamamos estética a la reflexión sobre el arte o, mejor, a la toma de conciencia general de esta conciencia que interviene en cada [acto de] creación y en cada experiencia particular, es natural ver su problema fundamental en lo que es el problema fundamental de la expe-

---

<sup>68</sup> Traducimos como fruición el término de *jouissance*, pues el término en español nos dará oportunidad para distinguirlo del lexema /placer/ más próximo en sus realizaciones discursivas a los sememas que connotan goce sensorial, sensitivo. El diccionario de la Academia da dos entradas muy ricas para /fruición/: “goce muy vivo en el bien que uno posee” y “complacencia”.

riencia estética concreta. *¿Qué puede ser la estética, sino una investigación general de los valores, puesto que la experiencia estética es precisamente, frente a una obra concreta, una investigación de su valor?* Puesto que en cada caso la experiencia estética es un esfuerzo por descubrir las reglas de un juicio, para elevar una reacción espontánea de lo oscuro a la claridad, de lo incierto a la certeza, parece que *la estética no puede ser sino una tentativa metodológica para clarificar, convalidar, asegurar el conjunto de reacciones y de juicios particulares.* (*Ibidem*: 99-100.)

Como puede verse, el sendero de la investigación estética se halla ya señalado por algo que es de suma importancia para el crítico literario: la explicitación del valor de una obra, su relación con otras obras que no sólo la consolidan como tal sino le señalan su puesto en la jerarquía del mundo de las obras estéticas. Esta ha sido la práctica de la crítica, incluso de aquella fuera de toda sospecha, es decir, de la que no cae en lo banal, en el despliegue de lugares comunes y en la valoración respecto a “categorías” demasiado subjetivas. Por eso se justifica el esfuerzo de una reflexión “crítica” sobre la crítica, que a fin de cuentas es lo que viene a ser el libro de Gaëtan Picon. Aunque también se presenta como una comprensión más legítima de la obra de arte que la que ofrece, en la concepción de este excepcional crítico, la filosofía del arte, de la cual el teórico francés nos da la siguiente descripción no tan favorable:

Hay un problema del arte como realidad de conjunto. Y un problema del arte como realización positiva de algunas obras: un problema del *ser del arte* y un problema del *valor* [de la obra]. Por ello, es legítimo reprochar a las filosofías del arte ya sea postular sin demostración la imposibilidad de la estética, ya sea confundir como lo hace Hegel las dos interrogaciones. *El error común de los filósofos del arte es pensar –por otra parte de manera oscura– que ellas son también estéticas.* <sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Y no partes integrantes de una metafísica, como lo asegura páginas atrás, preocupadas sobre todo por la especulación sistemática y no por las obras estéticas.

La cuestión estética se halla sometida a la cuestión general; pero creen que respondiendo a ésta, responden a aquélla. Sin embargo, en el plan de la Filosofía del Arte no encontraremos a la estética, ni en el de la estética se podrá encontrar a la Filosofía del Arte. Claro que se puede pasar de un problema a otro, pero la Filosofía del Arte rechaza a la estética, y la estética rechaza a la Filosofía del Arte. (*Ibidem.*: 120.)

Como se puede ver, el reproche a la “Filosofía del Arte” ataca a su concepción metafísica y el afán de subordinar el problema estético real que plantean las obras estéticas en cuanto tales al interés sistemático, cosa en la que estamos de acuerdo desde nuestro capítulo I, aunque para nosotros esto no legitima ni la separación cortante entre ellas, ni mucho menos la siguiente generalización:

Lo que hay de metafísico en el mundo físico: de Platón al joven Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, cada gran filósofo del arte habla esencialmente el mismo lenguaje. Más allá de las apariencias psicológicas, es el mismo lenguaje que escuchamos en Bergson puesto que el velo absoluto metafísico, para él, se reinstala en la duración (*in ea vivimos et movemur et summus*). Y se traslada al registro de la filosofía de la existencia. Todavía sorprendemos este lenguaje en Heidegger cuando afirma de la poesía que ella es “la nominación fundacional de los dioses y la esencia de las cosas... la nominación fundacional del ser y la esencia de todas las cosas, no un simple decir, sino aquel por el cual todo se pone inicialmente al descubierto. (*Ibidem.*: 112.)

Esta neta separación y distinción no le lleva a descalificar del todo a la “filosofía del arte”.<sup>70</sup> Gaëtan Picon piensa que no es correcto hacerlo pues responde a una cuestión innegable que debe ser atendida: “Hay un problema como realidad de conjunto y un problema del arte como realización de algunas obras: un problema del *ser del arte* y un problema del *valor*.” De este modo, ade-

---

<sup>70</sup> Las comillas quieren denotar una particular interpretación o postulación de ésta.

más, se ratifica lo que afirmamos al iniciar nuestra presentación de su estética: ésta es concebida desde los problemas que plantea una crítica del arte responsable y que se pretenda coherente. La disciplina propuesta como estética es, en realidad, una teoría de la crítica o, si se prefiere, una fundamentación teórica de la práctica de una crítica literaria centrada en las obras, su valoración y jerarquización. Tarea encomiable que ofrece grandes y ejemplares resultados y sugerencias, aunque el problema del valor haya sido desplazado y eludido por la práctica de la crítica literaria a partir del estructuralismo que empieza apenas un decenio después de la obra de Gaëtan Picon –la edición original de su libro es de 1953– y que en todo el libro no es enfrentado sistemáticamente, si bien siempre se halla subtendido.

El capítulo x, “La estética y la crítica”, diseña las relaciones entre ambas, es decir, aprecia la contribución de la primera para el ejercicio discursivo de la segunda.

Inicia su exposición con la firme aseveración de que la crítica no es otra cosa que el pronunciamiento sobre el valor de la obra. Esto no quiere decir que sea el señalamiento de los defectos de la misma, como un ejercicio torpe de la crítica puede llevar a pensar: la crítica es “crítica de calidades” más que una “crítica de defectos”. “El juicio no es un decreto, sino un reconocimiento: criticar es reconocer en la obra la presencia (o la ausencia) de un valor.” (*Ibidem*: 201.)

Sin embargo, se está lejos de que esa tarea haya sido cumplida a satisfacción por la crítica, pues han sido más sus desaciertos que sus juicios certeros. El rechazo por la crítica a autores como Balzac, Stendhal, Proust ha caracterizado a buena parte de la crítica anterior, así como la resistencia a las obras innovadoras contemporáneas. En el mejor de los casos “puede existir una crítica *estética* libre de todo dogmatismo, pero es pensada como el comentario de las obras aceptadas, no su puesta en cuestión. Aban-

dona el arte que se hace actualmente y se limita a las obras ya conocidas; en este caso la crítica analiza los valores pero se abstiene de valorar” (*ibidem*: 207).

A esa crítica debemos oponer aquella que “se mide con la producción de su época, que experimenta una concepción de conjunto de la literatura en un contacto constante con la actualidad” (*ibidem*: 208). Para esto es preciso que la crítica comprenda la importancia –para su ejercicio– de estar dispuesta a aceptar que sin un fuerte fundamento en la estética, su juicio pierda consistencia, rigor, y se convierta en una simple manifestación de una impresión subjetiva. Aunque debemos precisar esta “subordinación”:

El arte es una invención, es irrisorio juzgar la aventura en nombre del orden. Pero la imposibilidad de una crítica dogmática no implica la imposibilidad de toda *crítica estética*. En el momento mismo en que es rechazado por Sainte-Beuve, Balzac es escuchado por Baudelaire: amar no es incorporar fatalmente lo nuevo a lo antiguo. Que lo bello sea multiforme y variopinto, que sea necesario para expresar la belleza de cada obra una palabra nueva, no prueba que nuestra relación con la obra cesa de ser *una relación con su valor*. (*Ibidem*: 217. Las cursivas nos pertenecen.)

Como se puede verificar, Gaëtan Picon concibe una crítica estética que no abandone su relación con la valoración de la obra, pues no imagina otra forma de crítica: “*Toda obra lleva a un juicio de valor*, y nos sentimos frustrados por la crítica que no responde a este mandato. De este modo, la crítica de explicitación no es la sola forma de crítica que hay. *Existe frente a ella y contra todo una crítica estética*. (*Ibidem*: 220. Las cursivas son nuestras.)

Aunque nunca aclara lo que entiende por una “crítica de explicitación”, no cabe duda que para él juzgar una obra implica necesariamente otorgarle un valor, valorarla..., pero, ¿en relación a qué? ¿A lo que se entiende por belleza? Pero si él mismo acaba de

ilustrarnos sobre la fragilidad de este concepto respecto a la concepción que del mismo tienen los diferentes autores y las distintas épocas. Este es un presupuesto de la teoría de Gaëtan Picon que no es abordado sistemáticamente. Aunque se da cuenta, sin dudar, de la situación crítica del ejercicio crítico de su época dividido entre la vaguedad, el oportunismo y la impresión personal:

La pérdida de rigor es tan funesta como la incompreensión y la estrechez: por ello nos decepciona todavía esta crítica –la más ampliamente extendida en nuestros días– que acepta y alaba todo aquello de lo cual habla y que se parece a los palmarés de esas instituciones que, temiendo perder alumnos, concede a los más mediocres los mejores grados o las menciones honoríficas [...] Cada escritor tiene sus admiradores, puesto que tiene amigos; su prensa, puesto que sus amigos escriben en los periódicos; su publicidad y su gloria, puesto que tiene su editor; su público internacional, puesto que cada uno es conferencista; sus premios literarios, puesto que hay tantos jurados como escritores. (*Ibidem*: 222.)

Y es también lapidario con la crítica impresionista: “Queda el impresionismo. Pero nos gustaría que el gusto fuese otra cosa que la declaración de una preferencia arbitraria. Aquel que del impresionismo hace su método vale lo que vale su palabra, su complacencia de escritor no su lucidez crítica.” (*Ibidem*: 223.)

Esta exigencia de rigor, reflexión y profundidad abre la imperiosa necesidad de que esta crítica –paradójicamente sin abandonar el terreno resbaladizo y pantanoso de la valoración, de emitir un juicio de valor sobre una obra– se vincule estrechamente con la estética tal como la concibe Gaëtan Picon y ya tuvimos oportunidad de conocerla.

La relación entre la crítica literaria y la estética, es considerada como un ejercicio directo sobre las obras y su conciencia: “la crítica debe superarse en una estética, pero sólo a través de una crítica la estética puede ser alcanzada. *Una reflexión estética de conjunto debe tomar forma en un contacto viviente con las obras.*

*Si bien la estética aparece como la conciencia que la crítica toma de sí misma: la explicitación de su saber implícito, y su transformación a favor de esta explicitación.” (Ibidem: 226. Las cursivas nos pertenecen.)*

Las ideas expresadas por este crítico de la literatura que reflexiona sobre la estética sufren constantemente de la concepción que tiene sobre la crítica literaria, a la cual, en el fondo, busca un sostén más firme que la mera opinión del crítico. No queremos entrar en una investigación sobre el desarrollo de la crítica y sus problemas pues no constituye nuestro interés teórico. Para ello remitimos al lector al excelente libro de Tzvetan Todorov *Critique de la critique* (véase la Bibliografía).

La hermenéutica literaria tiene una tarea diferente a la de la crítica, pues es la interpretación del valor (en sentido semiótico) de una obra, fundada en un análisis de sus elementos articulatorios y en una hermenéutica ontológica.

#### *Las contribuciones de Gérard Genette*

Gérard Genette es, sin duda, uno de los representantes más importantes de la narratología contemporánea. Sus trabajos iniciales tienen una evidente postura estructuralista, de la cual se va alejando hasta desembocar en lo que podemos llamar un pensamiento postestructuralista. Ejercita tanto la teoría como la interpretación de textos y tiene además el mérito de haber presentado uno de los modelos de análisis más sólido y completo del discurso narrativo-literario. En este punto nos limitaremos a sus dilucidaciones estéticas.

Aunque el ensayo “*Quelles valeurs esthétiques?*” (“¿Qué valores estéticos?”) es posterior al libro *La obra de arte*, empezaremos por exponer el desarrollo de aquél, para aprovechar, además, la ocasión de retomar el problema que Gaëtan Picon dejara suelto, el relativo al valor estético.

Genette aborda el problema del valor estético guiado por una estrategia argumentativa de franca inspiración analítica: ir de lo general (el género) a lo particular (la diferencia específica). Como características básicas del valor señala dos, aunque se puede añadir una tercera, que es deducida de las dos primeras:

En primer lugar, ningún valor es objetivo ni absoluto, pues

...nada, por definición, puede presentar un “valor”, es decir valer algo, salvo a los ojos de alguien y de algunos: valer, es inevitablemente *valer para*: todo valor es en este sentido relativo. Tal objeto vale mucho para tal sujeto, mucho menos, incluso nada para tal otro [...] no puede valer *por sí mismo*, independientemente de uno o muchos sujetos que lo evalúan o lo valorizan. (1999: 63.)

A esto hay que añadir otro íntimamente relacionado:

La palabra “valor” es inseparable de la palabra “juzgar”, la cual se halla siempre, explícita o implícitamente, relacionada en la noción de “juicio de valor”. No pretendo por cierto afirmar que todo juicio sea juicio de valor (cuando “juzgo” que llueve, se trata evidentemente de un juicio de hecho, o de “realidad”, correcto o erróneo), pero me parece evidente por sí mismo que todo valor es, y no puede no ser, el predicado de un juicio; o, si se prefiere, que todo valor es y no puede ser sino juzgado; valorar es juzgar. (*Idem.*)

De estos dos principios se deduce un tercero: el juicio de valor subjetivo<sup>71</sup> es relativo:

Este carácter distingue a los juicios de valor de los juicios de realidad, no en el sentido en que un juicio de realidad no pudiera ser subjetivo –al contrario, esto en cierto sentido es necesario, pues sólo un sujeto puede realizar un juicio [...]–, sino en el sentido en que un juicio de realidad, aunque sea subjetivo en su origen, puede ser sometido a la

---

<sup>71</sup> Subjetivo no quiere decir individual, pues puede ser emitido por una colectividad.

prueba de los hechos [...] Al contrario, si juzgo, por ejemplo, que una persona es simpática, o que es agradable un paisaje, ninguna verificación me puede hacer cambiar de opinión, y a decir verdad aquí no es concebible siquiera una verificación. *Todo juicio es, en cierto modo, subjetivo, pero los juicios de valor, sólo ellos, son irreductiblemente subjetivos puesto que son irrefutables.* (*Ibidem*: 64-65. Las cursivas nos corresponden.)

Entendamos bien lo que afirma Genette: no es que se pueda cambiar de opinión con respecto a un juicio de valor. Muchas series culturales (los de la moda por ejemplo) son sumamente versátiles, pero este cambio no es producto de una verificación, de una demostración de su inconsistencia.

Siempre con el afán de establecer distinciones –aspecto que caracteriza a la filosofía analítica, cuya influencia en Genette, ya dijimos, es notoria–, constituye una diferencia entre los juicios de valor que no se sujetan a ninguna norma trascendente, a los que denomina *libres* o *autónomos*, y los que necesariamente son sujetos a una o más normas exteriores, a los que llama *heterónomos*. Lo que “lógicamente” le conduce a implantar otra diferencia entre los “criterios de conformidad” que no comportan un compromiso fuerte y las “normas de obligación”, caracterizadas por proceder, “en una colectividad cualquiera, de una necesidad vital, aquellas cuya observación condiciona la existencia misma de esta colectividad” (*ibidem*: 67). Como ejemplo de la primera, la preferencia estética de los “jóvenes” de una sociedad (aunque se trata de los que fueron tales en las décadas de los 60 al 70) por la música de los Beatles, que separa a estos mismos jóvenes de los que prefieren a los Rolling Stones; mientras que a propósito de las “normas de obligación” nos señala la prohibición del incesto o el mandamiento “no matarás”. De este modo, los juicios estéticos parecen afiliarse mejor entre los primeros, mientras que los éticos pueden hacerlo entre los segundos. Aunque quizás fuera mejor, aprovechando la conceptualización de Ortega y Gasset, decir

que los segundos corresponden a las *creencias*, pues éstas son más amplias que las preferencias estéticas, ya que abrigan a la religión, la ética y, sin duda, a las ideologías. Esta distinción pone en evidencia una característica importante de los juicios estéticos: gozan de una autonomía que los distingue de los éticos: “Su autonomía [...] se debe al hecho de que ninguna norma obligatoria pesa sobre él, que sería dictada por algún interés colectivo o superior: el juicio estético, que tan extravagante puede parecer a los ojos de otro, *en sí mismo* no tiene una naturaleza que pueda perjudicar a otro, individuo o grupo, y sólo se puede lamentar su intolerancia eventual. (*Ibidem*: 70.)

Ahora bien, todos conocemos la pretensión de universalidad de ciertos juicios estéticos fundados, según Kant, en una pretendida comunidad de sensibilidad. Genette nos ofrece una explicación coherente con lo que acaba de plantear:

Me parece que la evolución histórica y cultural, desde hace dos siglos, ha hecho más y más dudosa la existencia del tal comunidad universal y *a priori*. El hecho más simple [...] es que el juicio estético es un juicio de valor que se toma por un juicio de realidad subjetiva; es decir, un juicio de realidad subjetiva (“Me gusta esta flor”) se expresa como un juicio de realidad objetiva: “Esta flor es bella.” Ese movimiento ilusorio se llama “objetivación”, y creo que es inherente a todo juicio estético.

Esta pretensión a la universalidad, sólo se puede fundar sobre el mito de la comunidad universal de la sensibilidad, y actualmente se apoya, según creo, sobre una confusión entre los valores estéticos, autónomos y relativos por definición, y los valores éticos, que tienen un carácter “absoluto”, es decir, obligatorio, de razón esencialmente social [...] para decirlo de otra manera, [se fundan] en una confusión entre normas de conformidad y normas obligatorias. (*Ibidem*: 71.)

Sin embargo, si atendemos a la constitución semántica de estos dos juicios: “*x* es una mujer bella” (que para Genette quiere decir en realidad “me gusta *x*”) y “*La Maja Desnuda* es un cuadro bello”, vemos que el primer juicio responde a una apreciación esté-

tica general –según el planteamiento del teórico francés– y que el segundo a una particular, la que se refiere a la obra estética precisamente. Podemos preguntarnos sobre el origen de ambos juicios: ¿el hombre siempre “gustó” de la mujer (y viceversa)? ¿Y este gusto le llevó a realizar esa expansión estética en el juicio? O, ¿podía haber “gustado” de la mujer sin juzgar que sea bella? O, ¿no será que una vez que se le ocurrió reproducir “mujeres” en estatuas y pinturas –como también su propia figura– se le reveló la calidad estética de la mujer?

Así, sin remitirse a la mujer (el ejemplo fue elegido por nosotros por su particular sentido que ya señala una discrepancia respecto al planteamiento de Genette), sino a los objetos de la naturaleza, la hipótesis comentada por nosotros es la de muchos filósofos desde Hegel, pues según se entiende, la naturaleza parece haber ganado su estatuto estético gracias a la apreciación *previa* que el arte hace de ella al introducirla en sus obras “hechas” con intencionalidad estética. Esta especie de “revolución copernicana”, más radical que la kantiana, fue expresada de manera contundente por Marcel Proust y Óscar Wilde.<sup>72</sup> Genette la expone primero con una claridad ejemplar para, luego, expresar su desacuerdo:

Al pasar directamente de la idea (prekantiana) de un “valor estético” inmanente a los objetos, por ejemplo naturales, a la idea wildeneana de un valor estético reservado a las obras de arte e indirectamente comunicada a los objetos naturales por la sola acción, *in situ* o *in visu*, de las obras de arte sobre la sensibilidad de los receptores humanos,

---

<sup>72</sup> Cita las siguientes palabras de Óscar Wilde: “La vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida [...] sin duda hubo en Londres neblinas desde hace siglos. Es infinitamente probable, pero nadie las veía, de manera que no sabíamos nada de ellas. No tuvieron existencia hasta que el arte las inventó [...] esta blanca luz que tiembla que ahora se ve en Francia, con sus pálidas manchas singulares y sus latentes sombras violetas, es la última fantasía del arte que la naturaleza, hay que admitirlo, reproduce maravillosamente...” (*Ibidem*: 74-75.)

los que sostienen esta tesis saltan, según mi punto de vista, por encima del caballo. Y al mismo tiempo abandonan a favor del arte tanto el subjetivismo kantiano como el relativismo que, según mi parecer, se desprende de él, pues según ellos, las obras de arte, y ellas solas se hallan dotadas de un “valor estético” inmanente, que ya no depende de ninguna apreciación subjetiva: según ellos la naturaleza no es bella sin el arte, aunque el arte es bello por sí mismo, puesto que es capaz de hacer bella, a nuestros ojos, a la naturaleza. *En suma, esta tesis subjetivista con respecto de la estética natural se hace objetivista con relación al arte, lo que me parece insostenible, puesto que para mí, la obra de arte tanto como la naturaleza [...] no es “ni bella ni fea” sin la mirada estética de un receptor. (Ibidem: 77. Las cursivas nos corresponden.)*

Como se puede verificar, a la actitud radical en relación con la función estética –de eso se trata– que la piensa como original sobre la obra de arte, y que, luego, es “transferida” a la apreciación “estética” de las cosas y de la naturaleza, Genette opone la suya. Una página más adelante fortalece su crítica a Wilde-Proust:

Si es verdad, como pienso, que la atención estética *estetiza* su objeto, y si se puede, por este hecho, decir metafóricamente que lo *arteliza in visu*,<sup>73</sup> puesto que su objeto (convertido) en estético no se halla lejos de funcionar como una obra de arte, me parece decisivamente excesivo afirmar como un hecho universal que esta *artelización* pasa inevitablemente por, si se me permite decir, la *artelización in actu* de una producción artística anterior. *Encuentro incluso que tal idea desprecia abusivamente la actividad propia de la conducta estética puesto que si atribuyo a cualquier objeto, por ejemplo un paisaje, un valor estético y de ese hecho cuasi artístico puede darse el caso, sin duda, que suceda a menudo que yo actúe de ese modo, conscientemente o no, bajo la in-*

---

<sup>73</sup> Traducimos el neologismo propuesto por Genette literalmente; sólo lo marcamos con cursivas para poner en evidencia su calidad de tal. Obviamente el neologismo no equivale a estetización, pues este término no tiene la carga semántica que Genette quiere imprimir a la acción “copernicana” de Wilde y Proust (y de Hegel).

*fluencia de una obra artística anterior, pero también puede ocurrir, después de todo que mi actividad estética proceda entonces de una sensibilidad, y por tanto de una cuasi-creatividad autónoma y personal sea cual sea la parte de una cultura artística que entre en la formación de mi sensibilidad. (Ibidem: 78. Las cursivas nos pertenecen.)*

Estas dos posiciones pueden parecer inconciliables una con respecto a la otra; aunque en el fondo ambas tienen como base una actividad estética individualizante, si bien un poco atenuada en ciertos aspectos. El ejemplo de Hegel cuando remite el origen de “ver” como bello (incluso sublime, según terminología de Kant) los Alpes a las primeras expresiones gráficas sobre algunos aspectos de esa cadena montañosa, es irrefutable, como los que esgrimen Wilde y Proust. El problema está en que absolutizan esta función del arte respecto a *todos* los casos, y al parecer al origen mismo de la “estetización” de la naturaleza. Aunque tampoco por ello la postura de Genette sea la más idónea: el sobreénfasis que le confiere a una “creatividad autónoma y personal” elude la constitución estética del arte, al desviar el asunto a una estética general –válida tanto para las cosas de la naturaleza como para las obras artísticas– curiosamente asentada según Genette en la ocurrencia individual. En otras palabras, creemos que las dos actitudes responden a situaciones diferentes: la primera (sobre todo queda claro en Hegel) a la “estetización” de la naturaleza (de uno o varios de sus elementos), que entra a ser dominio de una sociedad gracias a que el arte (un grupo de obras de arte) las representó como “estéticas”; mientras que la segunda responde al acto individual de juzgar como bello un objeto o un grupo de objetos de la naturaleza, que bien pudiera –planteado de esta forma abstracta– ser la ocurrencia sólo de una persona y sin ningún influjo del arte. Aunque el asunto no está en este hecho sino en el origen de este juicio y en su función: que yo admire o no a una mujer (perdonen este ejemplo cuasi-misógino) previamente y, si

se quiere, en mi interior, y que lance el juicio aseverativo: “*x* es bella”,<sup>74</sup> son dos cosas distintas, aunque ambas descansan sobre convenciones sociales, como bien lo demostró Berger en su libro *Introducción a la sociología*. Ahora bien, en la primera no pasa de ser un impulso –condicionado por mi sociocultura, nunca nos cansaremos de repetirlo– y en la segunda entro en otro plano, juego un papel social distinto, el de la comunicación, y, por tanto, me ubico en una red de codificaciones que me sitúan en relación con mi contorno auditivo del cual espero, de una forma u otra, una respuesta (que se solidarice o se oponga a mi afirmación, no que la encuentre verdadera o falsa).

Pero hay otro problema fundamental y básico anterior y no planteado por Genette, pues no pensamos, como él, que el resultado de una experiencia estética (ni ética ni religiosa) sea condensado, como en una cápsula que lo contenga, en un juicio. El juicio como categoría lógica que resume y sintetiza mi experiencia cognitiva es una invención socrática, reasumida, guardando las proporciones debidas y dentro de parámetros racionalistas propios, por Kant. Tampoco estamos de acuerdo con la consecuencia lógica de la anterior reducción: que el problema de una epistemología y una axiología general (ya se refiera a las vivencias y posturas éticas como a las estéticas sin más) se condense en la naturaleza del juicio que las expresa. Creemos, al contrario, que éste, el juicio, es el *resultado* de una *praxis* previa: la *praxis* ética o estética. El juicio es una proposición que

---

<sup>74</sup> Creemos que este es el lugar para expresar nuestra reserva respecto al desplazamiento, que, según Genette, encubre este juicio, pues en realidad, nos dice, este juicio quiere decir “Me gusta *x*” [“amo” en español es un término más noble y estricto a la vez que el *j’aime* francés] para expresar mi admiración por una mujer que pasa por la calle, sobre todo si mi juicio es expresado al lado de mi esposa, a quien sí amo, aunque pudiera aceptar que no es “tan” bella como *x*: una cosa es admirar y otra gustar o amar.

puede resumir, en vistas a la comunicación, mi experiencia anterior, pero no la explícita en su totalidad y riqueza primarias; además, el sentido y la necesidad de emitir un juicio se halla en relación directa con los paradigmas socioculturales que puede hacerlos “funcionar” como elementos de comunicación; existen otros tipos de cultura (como las de raíces budistas y hinduistas) que dan un “valor” importante a esa instancia previa de la admiración silenciosa, inefable, ante una manifestación “bella” de la naturaleza, por ejemplo, y no constriñen al individuo a resumir su experiencia en un juicio.

El juicio de valor (ético, estético e ideológico) supone inexcusablemente la existencia del *valor*, y una parte importante de la filosofía tradicional fue constituida con la intención precisa de abordarlo: la *axiología*. Genette lo sabe y, al parecer, presintiendo que su teoría estética tiene el mismo defecto que el que advertimos en Gaëtan Picon, escribe posteriormente un ensayo, publicado a continuación del que estudiamos, titulado “Relaciones axiológicas”, cuyo título nos invita a ocuparnos en considerarlo.

Su función teórica la deducimos de las palabras iniciales: “Denominé en una ocasión “relación estética” a la relación que se establece entre el sujeto humano y un objeto, cualquiera que sea éste, al que ese sujeto otorga una atención estética, es decir, para definirla rápidamente, una atención aspectual orientada hacia una apreciación afectiva del tipo ‘Este objeto (por su aspecto) me gusta o no me gusta’”. (1999: 87.)

Sin embargo, nuestras expectativas son defraudadas, pues Genette examina en este ensayo no la relación que funda el valor estético, es decir la relación *ontológica* de una axiología que establezca las bases para el ejercicio de los sujetos que realizan los juicios sostenidos por este fundamento y, posteriormente, la relación axiológica que establezca los espacios y dominios de ciertos tipos de valores en manifestaciones discursivas, por ejemplo, en las nove-

lescas, las poéticas, entre otras; todo esto es pasado por alto y su atención se dirige a las relaciones subjetivas (es decir intersubjetivas, de uno o más sujetos) respecto a su apreciación axiológica emitida en un juicio estético, tomado en el sentido kantiano (que puede referirse tanto a la “belleza” de una flor, como a la de un verso). Es decir, actitudes de los sujetos que suponen ya la existencia del valor y en relación con el cual externan su juicio a otro sujeto. En el fondo aquí se trata de analizar el efecto de mi juicio en nuestro vecino (o grupo de vecinos): de aceptación o rechazo. Problema o problemas legítimos, sin duda, pero que precisan del auxilio de ciencias o disciplinas que ayuden a fijar tanto la dimensión semántica como el sentido propio de estas relaciones, de sumisión o dominio, según se esté de acuerdo o no con mi juicio. El problema axiológico es otra vez escamoteado. Este es el común denominador de los discursos críticos de los textos literarios, por ejemplo. Y creemos que lo seguirá siendo mientras no tomen al toro por los cuernos y, aprovechando las contribuciones de la antropología, la psicología social y la sociología, aceptemos el desafío de analizar la posibilidad de una consistencia ontológica de los valores, agrupados según sus series correspondientes, en discursos estéticos, éticos, ideológicos. De pronto, se impone una tarea más modesta para estos investigadores: describir la vigencia de ciertos valores establecidos por las convenciones socioculturales en instituciones reinantes sólo en cuanto una sociedad humana particular las pone en juego, con sus funciones normativas y reguladoras, sostenidas únicamente por esa red de relaciones que las instauran, pero que no pueden ser ignoradas, pues no hay otro modo de realizar un discurso sino es como combinación de códigos, es decir, en una distribución de los paradigmas en sintagmas que se integran en unidades plenas de sentido y significación.

Su amplia obra dedicada a abordar el problema del discurso estético-literario no nos ofrece un material elucubrativo sustancial-

mente distinto a la postura que subyace a las ideas abordadas hasta aquí, pues sus motivaciones teóricas no representan posiciones nuevas respecto a los autores que hemos estudiado. De todos modos, nos referiremos a algunos de ellos.

Inicia la “Introduction” declarando de plano su filiación cuasi-analítica, al menos para una mirada exterior, pues su preocupación central parece girar en torno a una definición de su objeto:

...Si la literatura es un arte, se podrá tener la oportunidad de saber un poco más sobre ella al saber *de qué clase* [de arte se trata], y cuáles otras son tenidas por tales y, en el fondo, lo que es un arte en general, considerando más atentamente su *género próximo*. Me doy cuenta que este movimiento de ampliación no tiene en principio un límite, puesto que si el arte a su vez es, digámoslo sin arriesgar mucho, una práctica humana, tendrá que aclararse de qué clase de práctica se trata, y cuáles son las otras.

Tan alejado me siento de un escepticismo que sólo quiere ver en las artes, como Wittgenstein veía en los juegos, simplemente una nebulosa indefinible salvo por una descripción de los “aires de familia”, que pienso, con otros, que la definición común que se le puede aplicar [al arte], como por otra parte a los mismos juegos, es de un orden típicamente funcional, y que la función de la que se trata puede promulgar o renunciar a otras clases de prácticas o de producciones. Paradójicamente o no, me parece que lo *artístico*, por su acción general, es definible con mayor seguridad que cada una de las artes –como se ve ahora en muchas prácticas, en las cuales se sabe con relativa certeza que un objeto o un acto es (o quiere ser) “artístico”, sin poder, ni preocuparse mucho, de decir de *qué arte* es manifestación. (1994: 9.)

Sobre la definición y el impulso teórico que lo motiva creemos ya haber dicho bastante al presentar la postura analítica, la cual sigue Genette. Sin embargo, como un penúltimo punto que queremos considerar en esta breve y provisoria presentación de este ilustre teórico de la literatura, veamos la definición y sus aclaraciones posteriores:

*Una obra de arte es un objeto estético intencional, o, lo que quiere decir lo mismo: una obra es un artefacto (o un producto humano) que tie-*

ne una función estética. Estas dos fórmulas son equivalentes puesto que un objeto intencional no puede ser sino un artefacto humano, salvo una hipótesis teológica, sobre la cual me abstengo [de opinar] [...] puesto que *objeto estético* significa “*objeto en situación de producir un efecto estético*”, y *función* “efecto intencional”. Se pudiera juzgar redundante la co-presencia de *artefacto* y de *función*, pues no hay artefacto sin función puesto que *el ser humano no produce nada sin intención funcional*; pero la del artefacto no siempre es una función estética, nos es a menudo exclusivamente estética, e, incluso, un artefacto no tiene siempre, entre sus funciones, una función estética; e incluso, al contrario, un artefacto sin función (intencionalmente) estética (por ejemplo un yunque) puede producir un efecto estético no intencional, es decir, ser recibido como un (simple) objeto estético, y casi del mismo modo un objeto natural, por ejemplo una flor. Hay, entonces, en relación con la inclusión progresiva, tres grados de objetos estéticos: los objetos estéticos en general, los artefactos con efecto estético eventual, y los artefactos con efecto estético o función estética, que serían las obras de arte propiamente tales. (*Ibidem*: 10-11. Las cursivas son del autor.)

Antes de ofrecernos lo que entiende por el estatuto ontológico de la obra de arte, remarca muy claramente que “*función estética es la finalidad (principal) de la obra de arte*, y que la obra está, como todo medio, al servicio de su fin, y que esta subordinación indica una gradación de importancia, y sugiere por este hecho una progresión en el examen” (*ibidem*: 12). Luego, como una tarea inmediata se le presenta establecer lo que entiende por su “modo de existencia”, que sería una manera simple de referirse a lo que llama “ontología restringida”.

---

<sup>75</sup> De hecho, en el primer volumen se menciona, muy de pasada, a Heidegger (en la p. 286), mientras que Gadamer, Derrida y Vattimo son soberanamente ignorados. En el segundo volumen se menciona al primer filósofo en una nota a pie de página en relación con Adorno (*ibidem*: 19), y en las pp. 160-161 para someter sus elucubraciones iniciales del ensayo “El origen de la obra de arte” a un

Y aunque Genette tiene sus reservas para embarcarse en una aventura ontológica<sup>75</sup> –como, según él, hace Danto– no tiene más remedio que emprenderla, aunque su ontología nos da la impresión de un impulso tímido, restringido y fundamentalmente extraño:

Sólo quiero indicar mi preocupación por definir, al menos por el instante, el “modo” de existencia” de la manera más estrecha posible, o –lo que quiere decir lo mismo– *dejar fuera de la “ontología” (“¿Qué es esto?”)* lo que considero funcional (“*¿Para qué sirve?”*” o “*¿Cómo funciona?”*”) <sup>76</sup> [...] Aparentemente un hecho se opone a esta distinción: todos los artefactos al ser objetos intencionales, son imposibles de definir si dejamos de tomar en cuenta, aunque sea provisoriamente, sus funciones: es imposible decir lo que *es* un martillo si no tomamos en cuenta su función. (*Ibidem*: 13. Las cursivas son nuestras.)

---

criterio lógico –cosa que seguramente le ocasiona a Adorno más de un gesto de impaciencia en el más allá–, mientras que los tres restantes siguen confinados al limbo de la omisión.

<sup>76</sup> En toda la argumentación de Genette el concepto de *función* es, sin duda, modular. Aquí nos encontramos con un concepto que es utilizado bajo distintas significaciones según las disciplinas en las que se presenta como un elemento importante de explicación: las matemáticas, la psicología, la antropología y la filosofía. El Círculo Lingüístico de Praga lo usa en su célebre *Manifiesto* teórico en el que diferencia la función práctica de la función poética del lenguaje. Y uno de sus teóricos más importantes, Mukarovsky, habla de una función poética como característica de las acciones humanas, así como la función religiosa y la ética. Nosotros hablamos de función despojándola de su connotación causal y teleológica, que creemos no ocurre con el empleo que de este concepto hace Genette, pues se desliza de un concepto propio, “utensilio” (por ejemplo, el martillo), a una serie cultural, como la literaria. Además, como lo dijimos, todavía se siente la presencia de las especulaciones kantianas en relación con el juicio desinteresado –no utilitario del juicio estético–. Si despojamos al concepto *función* de sus connotaciones causalistas y teleológicas, no tenemos ninguna reserva en privarnos de la función poética, relacionada íntimamente a la *intencionalidad* estética (no intención o fin instrumental); y en ese sentido el juicio estético –cuando éste se realiza– estaría verdaderamente interesado en hacer resaltar la función estética como el cumplimiento de la *intentio operis*.

Sin embargo, para Genette hay dos posibles objeciones a esta reducción del artefacto a su función: la primera –contradictoria con lo que acaba de decir– es que no es del todo imposible definir a un instrumento sin hacer referencia a su función. Da un ejemplo un tanto curioso del martillo, según este procedimiento, que no dice, en el fondo, nada de lo que es el martillo sino una especie de “cosa” informe; además, Genette observa que muchos instrumentos no tienen una función constante: el martillo puede servir de pisapapeles, por ejemplo. Esto último parece ocurrir con los artefactos comunes que integran una obra de arte, los famosos *ready make* que le sirvieron a Duchamp para algunas de sus obras y que tanto preocupa, como lo vimos, a los filósofos analíticos y también a Genette.

El teórico francés se apresura a manifestar sus reservas sobre el hecho de que estos desplazamientos constituyan una obra de arte o simplemente lo conviertan en una “pieza de museo”, pues según argumenta su “ser físico no es afectado de ningún modo” (*ibidem*: 14), como ocurre con el célebre “dibujo de Jastrow que se modifica según es ‘visto’ como pato o como conejo”.<sup>77</sup>

Si bien la sombra del viejo Kant es visiblemente notoria en la concepción que sostiene tanto la propuesta de Genette como su argumentación basada en el desinterés que nos mueve en la apreciación de la obra de arte, el hecho del desplazamiento de su función instrumental es más general del que se pueda imaginar Ge-

---

<sup>77</sup> Este ejemplo no nos parece pertinente, pues se trata de un diseño “creado” precisamente con el fin de demostrar la importancia de un punto de vista del observador: si vemos el dibujo horizontalmente o verticalmente cambiarán los rasgos del pico de un pato en las orejas de un conejo; de hecho, articulamos una representación diferente según el punto de vista. Escher tiene obras magistrales que juegan precisamente con esta ubicación/reubicación /desubicación del “lector” de sus discursos planarios. Es decir, esta “fluctuación” latente y, por tanto, subordinada a la acción del receptor pertinente, se convierte en un factor constructivo de estas maravillosas obras de arte.

nette, pues es una práctica constructiva de todo discurso que toma como sustancia de la expresión (o del contenido) a “cosas” (discursos) de otras series, por ejemplo, del rito mítico, religioso..., a los cuales despoja de su función anterior para enfatizar o hacer resaltar una *variante extrafuncional*, para usar la expresión de Genette. Este procedimiento se apoya en la posibilidad que ofrece el discurso en cuestión (o una parte integrante del mismo) de poder ser “trasladado” a otro discurso. Obviamente que esto involucra la pérdida de su función anterior, y una “manipulación” de sus mecanismos constructivos, hecha por el nuevo discurso –en nuestro caso el estético– para otorgarles la función estética. Este procedimiento narrativo sostiene la articulación de discursos estéticos tales como las novelas históricas (en algunas de las cuales se llega incluso a una tergiversación notoria e intencional del “hecho histórico” con fines irónicos, cómicos o sarcásticos). En estos casos hay una modificación *ontológica* incuestionable: el discurso historiográfico, o el hecho “histórico”, ya no están en la función referencial propia, y, por tanto, dejan de ser verificables para convertirse en elementos de un discurso con una intencionalidad estética propia, es decir, con una función estética. Cosa que precisamente parece negar Genette, si consideramos la fundamentación de su definición sugerida: “*Es a esta invariante extrafuncional que se reduciría aquí el “modo de existencia” de las obras, o mejor, su existencia, cuyos modos constituyen su ‘estatuto ontológico’ [...] Estas diferencias de modo son del orden lógico más que ontológico en el sentido fuerte, o pesado, del término, que esta puesta entre paréntesis intenta aligerar.*” (*Ibidem*: 14. Menos del término *modos*, las cursivas nos pertenecen.)

De esto deduce que “no se puede decir, en sentido fuerte, que una obra consiste exclusiva y exhaustivamente en un objeto” (*ibidem*: 16). Esto es que “las obras [estéticas] no tienen por un

solo modo de existencia y manifestación el hecho de ‘consistir’ en un objeto, esto es, un ser material, fenoménico. Sin embargo, en el esfuerzo por aclarar(se) la situación que enfrenta, nos ofrece una distinción de real importancia: “Aquellas [obras], cuyo *objeto*, que llamaré *de inmanencia*, es un objeto físico (por ejemplo la pintura o la escultura), y aquellas cuyo objeto es de una *inmanencia ideal*: entre otras la literatura y la música [...] La existencia ‘física’ corresponde más precisamente a nuestra cuestión del estatuto (onto)lógico, pues da lugar a esta distinción fundamental.” (*Ibidem*: 15.)

Si bien la distinción puede ser aceptada en cuanto al “sostenimiento” del discurso o el material que utiliza: mármol, colores fijados en una tela o en un muro, bronce o hierro, aquí la cuestión se pone un poco menos clara pues muchas obras son hechas en moldes, y, por tanto, gozan de varias reproducciones (como ocurre con algunas obras de Rodin: “El pensador”, “Les bourgeois de Calais”) y, como ya vimos, está el caso de muchas artes gráficas como la xilografía que presenta reproducciones numeradas. Lo mismo puede ocurrir con la fotografía y de hecho sucede con el cinematógrafo que ofrece miles de “copias”, para llamarlo como se hace corrientemente, y ningún original. En cambio, las que utilizan la palabra o el sonido precisan de un soporte más fácilmente reproducible y transportable, aunque queda planteado el problema de si la obra de arte musical es el libreto del autor o se instaura en la interpretación del “ejecutor” (solista, conjunto u orquesta). O el caso del teatro, en cuya realización sería una obra interpretada la que se presenta como discurso estético al receptor y no el libreto original, producido por el autor. De ahí la importancia en estas artes, como en el cinematógrafo, de los intérpretes y mediadores.

Lo que extraña en un semiótico de primera categoría, como lo es Genette, es que evite celosamente recurrir a los elementos que la

semiótica –particularmente la narratología– brinda para hacernos comprensible de qué manera –ya sea la intencionalidad o funcionalidad estética y sus elementos no funcionales– se puedan distinguir en el discurso. Es decir, si estas características son marcadas o no en el discurso, pues en el segundo volumen de su amplia obra, *La relación estética*, comienza insistiendo sobre la importancia de la intencionalidad estética como el factor que distingue a una obra de arte de otra que pudiera producir un cierto efecto estético sin proponérselo. Sin embargo, en el capítulo 3, “La función artística”, en el subtítulo “La estética y la técnica”, a pesar de afirmar con suma claridad: “La obra de arte es un objeto a la vez (e intencionalmente) estético y técnico, cuyas propiedades técnicas son estéticamente pertinentes siempre que tengan efecto sobre la apreciación de esta obra” (*ibidem*: 186), no ofrece un desarrollo mayor, como le correspondería dada su altísima competencia, de lo que se cobija bajo el término *técnica*. Sólo nos da una idea vaga de cierta “forma”, en un sentido anterior al formalismo ruso.

### **Retomar la fuerza de la palabra: la *alétheia* como origen**

Sin duda alguna, el ensayo “El origen de la obra de arte” de Heidegger y todos los trabajos con él relacionados constituyen una magna empresa del pensamiento occidental. Por ello se impone tomarlos en cuenta. Esto es, examinarlos con todo el respeto que un pensamiento serio se merece, aun para luego oponerse a sus elucubraciones, si tenemos competencia para hacerlo. Esta convicción nos lleva a rechazar la actitud que toma Marc Jimenez en su libro *Qu'est-ce que la esthétique?*, puesto que no es precisamente la ejemplar. En cambio Marie-Anne Lescouret en su estudio *Introduction à la esthétique* merece la mejor ponderación. Refirámonos brevemente a ambos.

Jimenez parte del prejuicio que hizo mucho ruido hace unos decenios atrás: la filiación nazi de Heidegger, que para algunos filósofos delata la íntima esencia y el meollo mismo de toda la ontología heideggeriana. Creemos que este reduccionismo ideológico parte de una concepción del hombre que lo piensa como si fuera éste un sujeto unitario y absolutamente coherente en todos los papeles que juega en la sociedad. Similares actitudes respecto a la obra estética de Borges, Céline, Ezra Pound, Cela, entre otros escritores de una inclinación o incluso filiación política comprometida con la ideología fascista y de ultra derecha, suelen inspirar, de vez en cuando, ensayos reductores que quieren fundamentar el rechazo de su obra estética basados en la convicción política del autor-persona. Esto nos parece inadmisibile, pues se puede presentar, como contrapartida, un caso como el de Vargas Llosa, gran escritor de novelas, e incluso de algunos ensayos literarios, en los que se muestra sumamente progresista, y que en algunas declaraciones a la prensa o incluso ensayos políticos mantiene una postura francamente incompatible con las concepciones que manifiestan sus creaciones estéticas. Sin embargo, esto no nos serviría de fundamento para rechazar sus contribuciones literarias de primera calidad. Heidegger, como seguramente muchos pensadores y artistas de la época nefasta del hitlerismo, abrazaron la ideología nazi, sin que por esto tengamos que reducir todas sus actividades estéticas o teóricas a esta miopía política.<sup>78</sup> Simplemente creemos que este aspecto o faceta de una persona no concuerda con todas las otras ni las permea; por tanto, no sirve de soporte a ninguna actitud reduccionista. Otra cosa es que ciertos pensadores se impongan la tarea de precisar tanto el

---

<sup>78</sup> Esto no implica ni connota que respaldemos las tremendas aberraciones de la historia humana que fueron el nazismo, fascismo y la llamada guerra sucia de Latinoamérica. Todo lo contrario. Ésta última, incluso, la sufrimos en carne propia.

contenido como el vínculo que se pudiera establecer entre el sujeto de un discurso y postura políticas con los sujetos de otros discursos, todos ellos ejercidos por la misma persona. En esta línea contamos con investigaciones tan serias como profundas debidas a filósofos de la talla de Félix Duque, que conviene consultar, y sobre el cual regresaremos a continuación.<sup>79</sup>

A nuestro modo de ver, Jiménez cae en dos despropósitos: el primero, centrar su interpretación sobre la estética de Heidegger en un ensayo que aborda a Hölderlin, y el otro, realizar un parangón con Lukács, con un Lukács también reducido a su postura política, cuya claridad y univocidad no está fuera de duda, además. La primera reducción le lleva a ofrecernos un pensamiento estrechamente ligado con la tradición germana de la lengua y la poesía nacionales que se remonta a Humboldt y que Jiménez no investiga. Esta parte ideológica de ciertos pensadores germanos ligados al romanticismo no es extraña a la doctrina que ve en la lengua el *carácter* de un pueblo, posición tan débil como inconsistente, salvo la de sostener un fervor nacionalista, estrechamente nacionalista. La segunda tiene una resonancia mayor pues consiste, en el fondo, en la utilización de sistemas totalitarios de las “doctrinas” filosóficas que mejor les pudieran servir; aunque en este caso estamos, según Jiménez, ante dos

ideologías políticas totalitarias que han sumido el siglo XX en el horror. Pero se abandona el dominio de la especulación teórica para entrar en el de la historia real. Las doctrinas políticas no dudan ni un instante en requisar los sistemas filosóficos que sirven mejor a sus intereses. Éste fue el caso del estalinismo [con Lukács] y del nazismo [con Heidegger]. Lukács y Heidegger no han escapado a la regla, cualquiera que sea, por otra parte, el grado de su compromiso personal y

---

<sup>79</sup> Véase en la Bibliografía *Heidegger: la voz de tiempos sombríos*.

<sup>80</sup> Como es fácil verificar, el esquematismo “antitotalitario” tampoco hace justicia al pensador húngaro.

su responsabilidad de intelectuales implicados en los conflictos de su tiempo. (Jimenez, 1997: 354.)<sup>80</sup>

Marie-Anne Lescourret, por su parte –aunque siempre en el marco de una estética general–, tiene una actitud respetuosa en relación con las ideas estéticas del filósofo alemán, pues señala la importancia capital del ensayo “El origen de la obra de arte”, además de sus disquisiciones sobre las “etapas” de la estética en Occidente, expuestas en su libro sobre Nietzsche. Lamentamos no poder prestarle mayor atención, por falta de espacio y porque el texto de Lescourret no deja de proponer una estética general, sin poner especial interés en el discurso literario, si bien tiene una manera muy personal de articular sus reflexiones. Su libro es un excelente texto de estética.

Sin embargo, aprovechando que el filósofo español arriba mencionado enfrenta una actitud negativa, nos interesa, al menos de una manera sumaria, exponer las ideas que se contraponen. Empezamos por citar su contundente condena a la actitud reduccionista:

Unas controvertidas palabras de Heidegger sostienen ambigüamente que la interna verdad y grandeza del Movimiento (del nacionalsocialismo) consistiría en la cumplimentación (*Vollendung*) de la metafísica. A esta conclusión, radicalmente negativa, habría llegado presumiblemente el propio Heidegger a través de una verdadera *via dolorosa* iniciada en 1935, desplegada entre 1936 y 1938 (los *Beiträge zur Philosophie*) y cada vez más perfilada a través del diálogo y lucha con Nietzsche, hasta hacerse franca y decididamente crítica contra el régimen en los finales de la guerra (1942-1944), al hilo de la meditación sobre Parménides y Heráclito. Sólo el resentimiento aunado con la ignorancia puede, en mi opinión, negar esta evolución del pensar de Heidegger. Y aquí no interesa entrar en liza con bajas pasiones de tal laya. Más importante es la pregunta de si esa evolución conlleva a una auténtica *autocrítica*; es decir, si a través de textos filosóficos, y no por confesiones a autoridades académicas (respaldadas por la potencia militar vencedora) o a medios de comunicación, ha renegado

Heidegger de verdad de su pasado. Salvo en cuestiones personales (nada anecdóticas, pero no significativas), creo que él nunca se excusó de su pensar (que se vería, si no, rebajado *eo ipso* a una ideología), mientras que en lo político pasó de un activismo antidemocrático y voluntarista visceral (presente, p. e., en 1929/30) a una actitud escéptica respecto a la función de la democracia en el mundo técnico actual. Sólo que sería apresurado y simplista establecer la disyunción entre democracia y fascismo (o totalitarismo). (1991: 86-87.)

Con una postura que dignifica al investigador académico, Duque emprende la tarea de aclarar las ideas “políticas” de Heidegger, bastante entreveradas, por una parte, con sus pasiones nacionales y, por otra, con una relación esquizoide hacia lo que en su momento histórico se presentó, al menos al inicio, como una tercera vía entre el capitalismo norteamericano y el socialismo soviético.<sup>81</sup>

Siguiendo la exposición de Duque, nos percatamos de que el trayecto tortuoso del pensamiento de Heidegger no está por cierto exento de tensiones tormentosas, inclinado a reflexionar sobre su contorno político-social, hasta que desemboca en el terreno de la ontología estética, terreno no sólo concordante con todo su impulso de pensamiento tan característico, sino también fértil. Al respecto, ya es un indicio importante el paso de la imagen de un líder como guía (*Führer*) al artista como creador:

Todo creador es finito y mortal en un doble sentido. En primer lugar, porque él vive de las fuerzas de tierra y sangre: viene de un territorio definido y concreto (que se ha ido haciendo en la lucha *liminar* con otros territorios, a los que delimita y que lo limitan) y pertenece a una estirpe (a la vez, formada por la colisión y entrelazamiento de muchas otras). No crea pues de la nada. Pero tampoco, y en segundo lugar,

---

<sup>81</sup> Queremos suponer que lo mismo haya sucedido con Benedicto XVI, aunque hasta ahora no ofreció a los fieles católicos una postura firme contra la segregación racial, uno de los pilares del nazismo, que tanto dolor causa en la humanidad, sobre todo en Hispanomérica.

crea para la nada [...] Crea no las cosas, sino las *posibilidades* de que haya algo así como “cosas”. Ese plexo de posibilidades (a su vez finito y mortal, en cuanto proyectado-deyectado) de los caminos posibles en los que un pueblo pueda encontrarse, entenderse y hablar (según los tres existenciaros de “estar en el mundo”) es, justamente, el mundo. El hombre creador, el hombre *poético*, es el *configurador del mundo* (*welbilden*), frente a la piedra (las “cosas”), que carece de mundo a pesar de hallarse en él, y el animal, que es pobre de mundo (*welttarm*) por estar prendido de él, comprendido por él. (*Ibidem*: 105.)

En una comparación con la carrera de los líderes políticos, el creador es un perdedor, un “fuera de la ley”. Los que menciona Heidegger no pueden hacernos pensar en otra cosa: Sócrates, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh, Cézanne, Trakl, Klee.

A partir de los treinta, Heidegger entiende la política bajo el modelo de la obra de arte. En 1935 pronuncia la primera versión de sus célebres conferencias *El origen de la obra de arte*, que un año después son ampliadas sustancialmente. En ellas ya encontramos formulada la célebre y radical postulación de la verdad como aquello que se pone en acción en la obra artística, sustentada en la concepción de verdad como *alétheia*. Previamente, sin embargo, Heidegger realiza dos deslindes importantes respecto a la cosa y al utensilio o útil. Recurrimos a la presentación de ambos hecha por Duque, antes de abordar por nuestra cuenta el decisivo ensayo de Heidegger:

Entendemos por “cosa” la con-veniencia de una serie de propiedades en un núcleo subyacente (esquema que está a la base de la isomorfía entre la proposición enunciativa, apofántica, y la estructura de la cosa [*Dingbaum*] como sustancia y accidentes). “Cosa” es también la unidad de una multitud de datos sensoriales: pero a poco que  *pensemos* (en vez de imaginarnos abstracciones pues, en el caso anterior, cada dato suelto debería valer también como “unidad”, o sea como “cosa”), caemos en la cuenta de que esa unidad no está yuxtapuesta –como algo homogéneo– a la multiplicidad, sino que da *forma* a ésta, vista entonces como “materia”. El esquema “forma/materia” da razón no sólo de los esquemas anteriores (lógico-gramatical y psicológico), sino que

se extiende sin razón al campo de la obra de arte ... En el útil ni la materia ni la forma descansan en sí mismas, sino que son consideradas como entidades evanescentes, que desaparecen con la *función* [...] La obra de arte se complace en mostrar una forma pura, una articulación que tiene su propio sentido y se forja sus propios senderos, mientras que la *materia brilla por su ausencia*. (*Ibidem*: 113.)

El reparo que pondríamos al anterior párrafo estaría en relación con las “formas puras”, pues, salvo en el sentido dado por Hjelmslev que involucra una relación con las sustancias (materia para la concepción común), ya no es admisible concebir al arte o, mejor, las manifestaciones artísticas (las obras), como “formas” en la tradicional oposición materia/forma, menos aún en la de contenido/forma, tan utilizada por la teoría literaria y la crítica carente de una base en una consideración estética seria, responsable.

Antes de que consideremos *El origen de la obra de arte* debemos tener en cuenta que toda la trayectoria de Heidegger debe ser tomada como una reiterada reflexión sobre el ser y sólo en cuanto tal ser comprendida y juzgada:

Para Heidegger no hay más que un tema del filosofar: no el hombre ni la existencia, sino única y exclusivamente el ser. Si esto era válido en cierto sentido respecto al primer Heidegger, lo es todavía más en cuanto al segundo, cuyo pensamiento se define, más allá de todo lo que ha sido hasta hoy la filosofía, como “pensamiento del ser”. En este sentido hay que afirmar: *el pensamiento de Heidegger, en su etapa de madurez, no conoce más que una sola cuestión: la cuestión del ser*. A esta afirmación hay que añadir inmediatamente otra: *no existe en Heidegger una tesis sobre el ser que responda a la cuestión del ser* [...] En rigor este pensamiento no puede exponerse. Sólo cabe andarlo, recorrerlo en compañía de su autor, en la esperanza de que no sea una de esas “sendas perdidas” (*Holzwege*) que no llevan a ninguna parte. (Colomer, 1990: 557. Las cursivas nos corresponden.)

Ya que citamos del filósofo español Eusebi Colomer uno de los estudios más completos y serios en todas las lenguas dedicados al

desarrollo del pensamiento alemán desde Kant hasta Heidegger, nos dejaremos guiar por él en relación con el ensayo “De la esencia de la verdad”, ya que se halla íntimamente relacionado con el planteamiento sobre la obra de arte que hace Heidegger.

Sin embargo, es preciso ir primero a un ensayo publicado un año después de la conferencia sobre la esencia de la verdad, “La doctrina platónica de la verdad”, pues nos enseña la postura de Heidegger respecto a la teoría clásica: Platón somete la verdad a la Idea, con lo que se desplaza el “acento del sentido básico y originario que tiene de *des-ocultamiento* y *des-cubrimiento* a otro complementario y derivado, que consiste en la *corrección* o *rectitud* del juicio” (*ibidem*: 561). El símil de la caverna que termina poniendo el énfasis en la luz, en el “sol” que ilumina (la idea) como principio de la verdad, nos lleva a descubrir ese desplazamiento de la verdad como *alétheia*, a la verdad como principio rector:

La esencia de la verdad se desprende del rasgo básico de descubrimiento. Todo depende ahora [...] de la rectitud de mirar. “La verdad se hace [...] rectitud de la percepción y del juicio”. En este cambio de la esencia de la verdad cambia también el lugar de la verdad. “En cuanto descubrimiento la verdad es todavía rasgo distintivo del comportamiento humano hacia el ente.”

En conclusión: en la doctrina de Platón hay una inevitable ambigüedad que se refleja en el cambio, primero inexpresado y ahora a expresar, de la esencia de la verdad [...] *La verdad es a la vez descubrimiento y rectitud, aunque el descubrimiento se subordina a la rectitud*. Esa misma ambigüedad en la determinación de la esencia de la verdad se encuentra también en Aristóteles. En el capítulo final del libro IX de la *Metafísica*, donde llega a su cima el pensamiento aristotélico acerca del ser del ente, el descubrimiento es el rasgo fundamental y dominante del ente y, sin embargo, Aristóteles puede decir allí mismo que “lo falso y lo verdadero no se hallan en las cosas... sino en el entendimiento”. *El juicio del entendimiento se convierte en el lugar de la verdad, de la falsedad y de su distinción. Un enunciado se llama verdadero en la medida en que se ajusta a lo que la cosa es [...]* Esta determinación de la verdad como rectitud de la representación enunciativa dominará en adelante todo el pensamiento occidental.

Cuando, en la época en que se inicia la consumación de la modernidad, Nietzsche define la verdad “como esa clase de error sin el cual no podría vivir una determinada clase de vivientes”, no hará sino llevar al extremo las consecuencias que se deducen del viraje iniciado por Platón. *En definitiva, Nietzsche no hubiera podido definir la verdad como error si antes no se la hubiera definido como rectitud.* (*Ibidem*: 565. Las cursivas son nuestras.)

Ahora prestemos atención a uno de los ensayos más enigmáticos y difíciles de interpretar del Heráclito de nuestros tiempos. No podemos dejar de apuntar que el comienzo, el párrafo inicial mismo, es inquietante, pues parece impulsado por una actitud idealista, al menos no tan lejana de su maestro Husserl:

Vamos a hablar de la *esencia* de la verdad. La pregunta por la esencia de la verdad no se preocupa de si la verdad es en cada caso la verdad de la experiencia práctica de la vida o de un cálculo económico, si es la verdad de una reflexión técnica o de la inteligencia política, ni sobre todo si es la verdad de la investigación científica o de una forma artística o incluso la verdad de una meditación pensante o de una fe del culto. *La pregunta por la esencia deja todo esto de lado y trata de encontrar una única cosa: qué es lo que caracteriza a toda verdad en general como verdad.* (Heidegger, 2000: 151. Las cursivas, salvo de *esencia*, nos pertenecen. )

La tarea, entonces, tiene una semejanza, se aproxima, al menos, a la clásica pregunta de una “esencia” que esté más allá de las manifestaciones, de las formas en que esta verdad se nos presenta. Heidegger emprende, reemprende esta tarea tan antigua como la filosofía misma,<sup>82</sup> considerando la fórmula clásica que vimos emerger en el anterior ensayo sobre Platón: la verdad es la adecuación entre el intelecto y la cosa. Sin embargo, Heidegger

---

<sup>82</sup> Al menos sí sabemos que desde el inicio mismo la pregunta sobre el *argé*, el principio, también parece indagar sobre un *argé* común a todas las cosas y no sólo a un género particular de ellas.

nos advierte que esa “adecuación” tiene un doble sentido. Según se la vea desde la cosa o desde el entendimiento o conocimiento humanos, se puede interpretar como una concordancia *de la cosa* con el conocimiento o *del conocimiento* con la cosa.

No se trata, sin embargo, en estos dos sentidos de la adecuación de la simple inversión del uno en el otro. Los términos *intellectus* y *res* se piensan en cada caso de manera distinta. Para darse cuenta de ello, hay que devolver la definición de verdad a su origen medieval. La fórmula: *veritas est adaequatio rei et intellectus* surge, en efecto, en el horizonte de la fe bíblica, según la cual las cosas, como creadas que son, han sido previamente concebidas por el entendimiento divino creador. Las cosas son conforme a la idea ejemplar de Dios y en ese sentido son verdaderas. El entendimiento humano, a su vez, como facultad otorgada al hombre por Dios, se ordena en su actividad cognoscitiva al plan divino de la creación. Por ello, al juzgar de las cosas, es capaz de conformarse con su idea. “La *veritas* como *adaequatio rei (creandae) ad intellectum (divinum)* garantiza la *veritas* como *adaetio intellectus (humani) ad rem (creatum)*”. El pensamiento moderno olvidó demasiado pronto ese trasfondo teológico de la noción tradicional de verdad y transformó el orden de la creación en el orden del mundo como ordenado al espíritu. La verdad de la cosa consiste ahora en la adecuación a su concepto esencial, tal como lo concibe el espíritu. En cualquier caso, *se da por supuesto y asentado que la verdad consiste siempre en la concordancia ya sea de la cosa con su concepto esencia, ya sea, sobre todo, del enunciado con la cosa.* (Colomer, 1990: 566-567. Las cursivas de los enunciados en castellano nos corresponden.)

De todos modos, esta concordancia *supone* un encuentro *previo* con el ser del ente sobre el cual emitimos un juicio y, por tanto, debemos preguntarnos por la posibilidad interna de esta adecuación o concordancia, ¿cómo es posible el encuentro con las cosas bajo formas de representación? Aquí “representación” nos remite a lo que para Heidegger quiere decir “representar”: *dejar surgir la cosa ante nosotros en tanto que cosa*. Ahora bien, este “dejar surgir” señala un comportamiento propio del *da-sein*, del *estar-ahí* que es el hombre: la apertura al ser.

Ahora ya estamos preparados para la revelación heideggeriana del fundamento de esa apertura: la *libertad* es el *fundamento* de esa capacidad de abrirnos a las cosas y ella nos manifiesta la esencia de la verdad:

...¿Cómo puede ocurrir algo como que se dé de antemano una directriz y se logre la concordancia con ella? Sólo ese dar de antemano ya se ha dado libremente en lo abierto para un elemento manifiesto dominante que surge en ella y que vincula todo representar. Este darse libremente a una directriz vinculante sólo es posible si se *es libre* para lo que se manifiesta en lo abierto. Este ser libre indica la esencia de la libertad, hasta ahora no comprendida. El carácter abierto del comportarse, en cuanto aquello que hace internamente posible la conformidad, tiene su fundamento en la libertad. *La esencia de la verdad entendida como conformidad del enunciado, es la libertad.* (Heidegger, 2000: 158.)

He aquí al maestro del pensamiento filosófico contemporáneo: supo dar un viraje a la concepción de verdad puesta a prueba –en el fondo rechazada– para, incluso de ella, de su inconsistencia, sacar provecho para el pensar profundo. Aunque Colomer, con razón, se esmera en ofrecer una aclaración ante una mala interpretación:

Poner la esencia de la verdad en la libertad parece tanto como confiarla a la arbitrariedad humana. Por eso se apresura [Heidegger] a declarar que él no entiende la libertad como “libre arbitrio”, sino como *la acción de retroceder ante las cosas, de mantener la lejanía frente al ente, para que éste pueda entonces manifestarse en lo que es. La libertad consiste exactamente en dejar-ser (sein-lassen) al ente, en acceder a que éste surja ante nosotros y se revele en toda su pureza.* (Idem: 569. Las cursivas nos corresponden, lo mismo que las negritas.)

Aunque creemos –esta sensación de íntima insatisfacción respecto a la aprehensión del pensamiento de un gran filósofo nos asaltarán siempre– que nuestra preparación para considerar algunos puntos de *El origen de la obra de arte* no es lo suficientemente amplia y sólida como lo deseamos, contiene ya algunos indicios para seguir en

nuestra tarea. Sin embargo, antes de emprenderla de lleno, citaremos un fragmento del ensayo que estamos comentando:

Meterse en el desocultamiento de lo ente no es perderse en él, sino que es un retroceder ante lo ente a fin de que éste se manifieste en lo que es y tal como es, a fin de que la adecuación representadora extraiga de él su norma. En cuanto un ser semejante, se expone a lo ente como tal trasladando a lo abierto todo comportarse. *El dejar ser, es decir, la libertad, es en sí misma exponente, existente. La esencia de la libertad, vista desde la esencia de la verdad, se revela como un exponerse en el desocultamiento de lo ente [...]* La “verdad” no es una característica de una proposición conforme enunciado por un “sujeto” humano acerca de un “objeto” y que luego “valga” no se sabe en qué ámbito, sino que *la verdad es ese desencubrimiento de lo ente mediante el cual se presenta humana apertura. En ese ámbito abierto se expone todo comportarse humano y su actitud.* Por eso el hombre es al modo de la existencia. (*Idem.*: 161. Las cursivas nos pertenecen.)

El dejar ser –ese ejercicio ontológico propio al *Da-sein* que somos– tiene una indudable deuda con el “dejar hablar a las cosas”, la divisa fenomenológica. Y está en correspondencia directa con la traducción que Heidegger hiciera del famoso fragmento de la *Metafísica* de Aristóteles: “el ser *brilla* de diferentes maneras”. Esto nos lleva a secundar la afirmación que hace Paulina Rivero Weber sobre el desocultamiento, citando al propio Heidegger: “De hecho, ‘dondequiera que el hombre abra sus ojos y sus oídos, allí donde franquee su corazón o se entregue libremente a meditar y aspirar, a formar y obrar, a pedir y agradecer, se encontrará en todas partes con que se le ha llevado ya a lo desocultado’: y es que *es humano corresponder a la exhortación de desocultamiento, incluso en donde en su hacer pareciera que se le contradice.*” (2004a: 151.) Esto lleva a ver también en la técnica moderna un modo de *alétheia*:

Podemos, entonces, decir que hay diversos modos de la *alétheia*, y que la técnica moderna nos habla de uno de ellos: aquel que es propio de

lo *Ge-stell* [emplazamiento]. No es lo mismo el modo de hacer salir lo oculto en el producir griego como *poiésis* que aquel que se da en la técnica moderna. *Ambos son dos modos de la alétheia, y están emparentados en su esencia, y sin embargo, son fundamentalmente distintos.* La técnica moderna, apoyada en las ciencias exactas, persigue a la naturaleza como si ésta fuera una trampa de fuerzas calculables [...] *No se trata de que la técnica moderna sea ciencia aplicada, sino más bien es la técnica la que emplea a la ciencia para sus fines.* (*Ibidem*: 152. Las cursivas nos corresponden.)

Si la técnica y la *poiésis* se hallan emparentadas en su esencia, en nuestro mundo actual tienen fines encontrados, pues la primera como *Ge-stell* deforma el resplandecer de la verdad, su dominio: desvía el brillo del ser en el ente al factor ocasional de éste: ser un número más en las manifestaciones del ser. Y aunque siempre el desocultar corre el riesgo de ocultar (es una de las consecuencias de nuestra *facticidad* elemental): “podemos llegar a comprender un posible hacer salir lo oculto de una manera más inicial, como lo hicieron los griegos con su *techné*, la cual involucraba también la *poiésis* del arte” (*ibidem*: 156). “El arte puede llegar a ser el desocultamiento *poiético*, que lleva lo verdadero al esplendor” (*idem*).

Por de pronto seguiremos la exposición clara y precisa de Rivero Weber, aunque señalaremos algunos aspectos inquietantes de la postura de Heidegger para, en seguida, abocarnos, tomando en cuenta el texto del propio filósofo, a ponderar la importancia de los mismos.

Para Heidegger, “la obra de arte tiene algo más aparte de lo cósmico [el ser cosa], que es propiamente lo que le hace ser una obra de arte, que nos hace conocer algo otro, algo distinto: es la *alegoría*. La obra de arte es el lugar donde se junta algo distinto, y en ese sentido es un *símbolo* [...] Lo que se junta en la obra de arte es la cosa y ese ‘algo más’ que la cosa significa” (*idem*: 158. Las cursivas nos pertenecen.). Ahora bien, en la tradición filosófica se presentaron tres interpretaciones sobre el ser de la cosa: la sustancialista, la sensualista y la teoría de la materia y forma. Heidegger aprovecha la

oportunidad de su reflexión sobre la obra de arte para superar estas tres posturas (en párrafos anteriores nos referimos a la tercera). Previamente a exponer su teoría, sin embargo, es importante tener en cuenta la siguiente aclaración de Rivero Weber:

Alejándose pues de esos prejuicios [las tres respuestas tradicionales], Heidegger inicia el camino constructivo hacia la esencia de la cosa y del arte, y tal vez sea en este estudio en donde con mayor nitidez aparecen unidas la fenomenología, la ontología y la hermenéutica heideggeriana. Recordemos que desde *Ser y tiempo*, toda ontología es fenomenológica, porque la descripción del fenómeno –fenomenología– es la descripción del ser –ontología–. Lo que se descubre no es algo velado que exista detrás del fenómeno, sino el fenómeno mismo que tiende a ocultarse, el cual ha de ser interpretado desde una cierta perspectiva. (*Ibidem*: 159.)

Retoma pues Heidegger la pregunta, ¿qué es la cosa y qué la obra de arte? Y al advertir que entre una y otra se presenta el útil –aquello que no es mera cosa, sino algo hecho por el hombre (el instrumento, según vimos en los filósofos analíticos)– desvía a él su atención “con miras a acercarse al carácter de la cosa y de la obra de arte” (*idem*). Y nos ofrece una de las más bellas y profundas descripciones de un par de botines viejos de una campesina..., sólo que no se trata en realidad de algo que podía haberse encontrado en un rincón de una cabaña o debajo de un camastro, sino que corresponde a la impresión que el célebre cuadro de Van Gogh hiciera de esos humildes útiles para caminar. Por eso, con toda pertinencia Rivero Weber manifiesta su extrañeza: “Lo que parece poco claro es por qué para describir un útil adopta como materia de su investigación una obra de arte: el tan citado cuadro de Van Gogh [...] Nosotros podemos decir que lo hace porque considera que en esta obra de arte se develará la verdad, pero en el escrito mismo esto no queda claro, y parece un juego poco limpio, una especie de trampa” (*ibidem*: 160).

A lo que nos quiere conducir Heidegger es a su decisiva tesis de que en el arte, en la obra de arte, emerge la verdad. Y precisamente, gracias a una descripción fenomenológica magistral del par de zapatos “representados” en el cuadro, se nos presenta no sólo ese utensilio tan familiar como necesario, sino todo el mundo que éste evoca y en el cual se instaura, por así decirlo.

Lo que está haciendo [Heidegger] es resaltar que la cosa misma puede no decirnos nada, que requerimos de una visión artística, como lo es la de Van Gogh, que el artista a través de su arte nos hace ver lo que de ordinario no vemos [...] Heidegger recupera el sentido de algo tan humilde como las botas sucias y gastadas, haciendo una descripción interpretativa, haciendo de la ontología una fenomenología hermenéutica. (*Ibidem*: 162)

Ahora bien, ¿es esto así realmente? Recordemos que uno de los más prestigiosos formalistas rusos, Víctor Sklovski, algunos años antes al *El origen de la obra de arte* y dentro de una teoría literaria, afirmaba más o menos lo mismo. No obstante, el ejemplo que daba era un tanto menos elocuente, aunque más significativo: gracias a un cuadro o a una descripción poética advierto, pongo mi atención en la cosa misma, a la que había ignorado en cuanto tal bajo la denominación del semema denotativo. Es la tesis llamada del *extrañamiento*, pues gracias a que el arte “saca”, por así decirlo, del mundo cotidiano una cosa y la coloca en un marco “extraño” –el estético– reparamos verdaderamente en ella, “vemos a la piedra como piedra”.

La obra de arte nos hizo saber la verdad del zapato, y el cuadro de Van Gogh es admirable porque un objeto humildísimo transformado en arte nos revela una vida y un mundo que la mirada vulgar no hubiera sospechado. Gracias al cuadro surgen esos zapatos en su verdad porque en él el arte ha hecho patente lo que es útil [...] Lo que sucede es que Heidegger quiere demostrar su tesis de que la obra de arte

hace patente la verdad, de que en ella el ente representado sale del estado de ocultación de su ser (*ibidem*: 164).

Pero volvemos a preguntarnos: ¿esto es así? Consultemos al propio texto de Heidegger. La descripción del cuadro de unas botas de campesina se presenta en *El origen de la obra de arte*. Primero veamos lo que entiende por origen para tener en cuenta qué es lo que realmente persigue este gran filósofo en su planteamiento: “*Origen significa en esta obra aquello de donde y por lo cual una cosa es lo que es y como es. Lo que algo es y como es, lo denominamos esencia. El origen de algo es la procedencia de su esencia.* La cuestión sobre el origen de la obra de arte pregunta por la procedencia de su esencia” (1960: 11). Y ya casi en la parte final del ensayo vuelve a insistir: “El origen es la procedencia de la esencia, en que está presente el ser de un existente” (*ibidem*: 46). Estamos, entonces, inmersos en una investigación ontológica. Y empieza esta investigación con una descripción fenomenológica sobre lo que esta obra es, se muestra, y lo que se muestra parece ser común con la cosa. Por eso Heidegger prestamente aclara con un párrafo bastante ambiguo como para una interpretación unívoca:

[La obra de arte es todavía algo más que la condición de cosa.] Esa otra cosa que hay en ella, constituye lo artístico. La obra de arte es sin duda una cosa confeccionada, pero dice algo más que la mera cosa es [...] La obra da a conocer notoriamente otra cosa; es *alegoría*. *Con la cosa confeccionada se junta todavía algo más [...]* La obra es símbolo. *Alegoría y símbolo producen la noción de marco en cuya órbita visual se mueve desde hace mucho tiempo la nota característica de la obra de arte.* Pero este uno en la obra que *revela* otro, ese uno que *se junta* con otro, es lo que tiene de cosa la obra de arte. (*Ibidem*: 13. Las cursivas nos corresponden.)

Heidegger en el párrafo anterior nos afirma, en el fondo, que la obra de arte no se reduce a ser una cosa, pues ella es *alegoría* de

otra (el par de botines no es sino una alegoría de los botines reales, de los entes-cosa), ni se trata de una simple cosa confeccionada (un útil) pues en ella converge (“se junta”) algo más: la obra es alegoría de algo que junta a esto un valor nuevo en cuanto a la simple referencia a ese algo; es *simbólica*. Y el símbolo nos manifiesta otro valor que la simple remisión a la cosa representada, pues en su composición discursiva (“confección”) junta algo más. El ejemplo para ilustrar qué pasa con esta “manipulación” que la obra hace de la cosa, Heidegger lo encuentra en el par de zapatos de una ignota campesina “trasladados” (*reformulados*) en uno de los cuadros más profundos que jamás se haya presentado hasta entonces. Sin embargo, la ambigüedad o la extrañeza del ejemplo –que tan bien hizo resaltar Rivero Weber– se introducen en él sutilmente y se refuerza por el comentario del propio Heidegger:

...La aldeana que está en el campo, lleva los zapatos. *Sólo en él son lo que son. Lo son tanto más genuinamente cuanto menos la aldeana piensa en el trabajo hecho en los zapatos, sin mirarlos siquiera o tan sólo sentirlos. Se para y camina con ellos. Así sirven realmente los zapatos. En ese proceso del uso del instrumento tenemos que hallar realmente lo instrumental [...]* Por el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos determinar dónde están esos zapatos. En torno a ese par de zapatos de campesino nada hay para lo cual sirvan ni con vistas a qué se hicieron: *sólo hay un espacio indeterminado [...]* *Un par de zapatos de campesinos y nada más. (Ibidem: 25. Las cursivas nos pertenecen.)*

El comentario parece decir, entonces, que si queremos “saber” –*de-velar*– el ser instrumento del instrumento, no debemos atender simplemente a su nivel de manifestación, esto es, el marco de la vida cotidiana, que ni siquiera señala a la persona que lo usa: un martillo en un taller no lleva la impronta del obrero, nada nos dice de su esfuerzo, de la fatiga de su mundo, pues el martillo cumple su humilde y cotidiana tarea en el marco reducido del taller. Si luego es llevado por algún curioso e im-

pertinente burgués como pisapapeles, dejó de ser el útil para el cual fue hecho y, por la simple propiedad de tener peso, cumple una tarea para la cual no fue pensado. Quizás el burgués se entusiasmó con ciertas líneas armónicas, con la textura de sus elementos integrantes y lo convirtió en un pisapapeles original, gracioso. Hasta aquí podríamos pensar que la reflexión marcha por donde pensamos; pero vuelve a surgir la ambigüedad –siempre respecto al ejemplo y su función primordial–: “la obra, *contra lo que podría parecer a primera vista, dista mucho de limitarse a ser una mejor presentación gráfica de lo que sea un instrumento; antes bien, en la obra y sólo mediante la obra se pone propiamente de manifiesto el ser-instrumento del instrumento*” (*ibidem*: 27). Entonces resulta que la obra de-vela el ser ente de *ese* ente en cuanto *es ese ente y no otro*. ¿Esto no nos llevaría a aceptar que en la cosa o el útil –sobre ambos casos se cierne la amenaza– hay un elemento que le hace ser lo que es fuera de su función y sitio en el mundo cotidiano, que sería, llamándolo con un término muy caro a la metafísica, “esencia”, y que esta “esencia” es develada por obra y gracia de la obra de arte? La obra de arte suple entonces al intelecto agente aristotélico y se convierte en el lugar privilegiado de *de-velamiento* de la verdad del ser del ente. Esta actitud, demasiado próxima peligrosamente a la metafísica racional, parece agravarse con la afirmación que se nos presenta dos páginas más adelante: “La obra no pretende reproducir cada uno de los existentes que existan en un momento dado, *sino seguramente la esencia universal de las cosas.*” (*Ibidem*: 28. Las cursivas son nuestras.) Esta reproducción de la esencia universal nos revela “por así decir: *confidencialmente, qué hay de obra en la obra: la manifestación de lo existente en su ser: el acaecer de la verdad*” (*ibidem*: 29).

Debemos rescatar de este profundo ensayo su intuición capital del ser de la obra como *el acaecer de la verdad*; aunque los

ejemplos parecen conducirnos por la pendiente de la filosofía tradicional, de la metafísica que piensa todavía el ser como la *esencia* –y ésta como universal, unívoca y eterna–, pues el segundo ejemplo de este acaecimiento de la verdad es, si se quiere, un poco más escandaloso en cuanto parte de una obra que pertenece a una serie cultural que se debe tomar con más cautela: la religioso-mítica. Veamos nuevamente la poética descripción fenomenológica del templo griego dada por Heidegger:

Una obra arquitectónica, un templo griego, no remeda nada. Está simplemente en medio de un valle de escarpados muros. La obra arquitectónica encierra la figura del dios y en ese sagrario permite que se la vea desde el abierto pórtico de columnas del recinto sagrado. Mediante el templo, el dios se hace presente en el templo. Pero el templo y su recinto no se desvanecen hacia lo indeterminando. Es la obra del templo lo que primero ensambla y al propio tiempo reúne en derredor de sí la unidad de aquellos caminos y accesorios en los cuales el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco, adquieren la figura y el curso de la esencia humana en su habilidad. La imperante amplitud de esos accesorios abiertos es el mundo de esa nación histórica. De ella y en ella ese pueblo vuelve por vez primera a sí mismo para consumir su destinación.

Existiendo, la obra arquitectónica descansa en el terreno roqueño. Ese descansar de la obra saca de la roca lo oscuro de su tosco sostener que, sin embargo, en nada es forzado. Existiendo resiste la obra arquitectónica la tempestad que pasa furiosa sobre ella, y es ella la que muestra la tempestad misma en su fuerza. El brillo y el resplandor de la piedra, que al parecer es sólo gracia del sol, es lo que hace aparecer la luz del día, la amplitud del cielo, las tinieblas de la noche. El seguro elevarse hace visible el espacio invisible del aire. Lo incommovible de la obra se deslinda ante el oscilar de la ola marina y con su paz hace aparecer su bramido... (*Ibidem*: 33.)

No queremos dejar de observar que el paradigma del templo como obra –se sobreentiende “obra de arte”– ignora o pasa por alto que el templo es en primer lugar el espacio *sagrado*, manifestado esta vez por admirables columnas que culminan en impresionantes

frontones, todos ellos tomados por nosotros *ahora –desde* nuestro horizonte, usando un término importante de Gadamer– como *meras* obras de arte, aunque no lo fueron en su origen, sino “representaciones” tanto de los dioses como de las aspiraciones trascendentes que en ellos creyeron. Aquí hay nuevamente un desplazamiento de la obra religiosa que es suplida por una interpretación estética que la anula en cuanto tal dimensión ontológica –*ser* una manifestación del *ente* religioso– que, obviamente, no es la concedida por la descripción heideggeriana que corresponde más bien a la obra artística. Lo mismo ocurre –si queremos tomar un ejemplo similar– con los portentosos templos góticos, cuyas torres parecen los dedos piadosos y tensos de las manos en oración que se elevan a los cielos para encontrar consuelo y respuesta a sus clamores por una inmortalidad limpia de la ignominia del pecado.

Otra es la situación de una obra estética instaurada, desde sus orígenes o fundamentos como tales, como obras estéticas: un cuadro de Tamayo, un poema de Paz, una novela de Sabato. En éstas se puede “ver” mejor la verdad de que la obra desde sí misma –y no por desplazamientos socioculturales posteriores– instaura un mundo y, para ello, elabora la “tierra” que les ofrece los colores, las piedras y las palabras. En esta instauración lo verdadero corresponde a la realidad “y lo real es en verdad” (*ibidem*: 40). En ellas “la verdadera esencia de una cosa se determina con base en su verdadero ser, de la verdad de lo existente en cada momento [y] la verdad debe concebirse en el sentido de esencia de lo verdadero” (*idem*). En estas obras hay un *des-ocultamiento*, una revelación, y no porque se rijan por una proposición, lo cual no sólo sería absurdo, sino ridículo, sino porque ellas mismas instituyen y constituyen un mundo.

Al dejarnos llevar por lo que estas obras nos dicen, no *fuera de ellas, sino desde ellas, acaece* la verdad, acaece por la *praxis* estética de la obra estética. Detengámonos un poco sobre lo que Heideg-

ger nos dice del ser de la obra. En primer lugar, salta a la vista que la obra de arte no es fabricada como un artefacto el cual surge y se pierde en relación con su función: el artefacto está ahí cuando lo necesito y lo abandono apenas hago uso de él, no me lleva a otra cosa, no despierta en mí inquietud por su ser ni por lo que instaura, incluso no presto atención a lo que *es*, a su constitución, sino cuando algo en el aparato no responde al uso que está destinado a cumplir: *sirve* para lo que fue pensado y nada más. Aunque este exhibir, *des-ocultar* de la verdad estética no se realiza como una vertiente natural: implica un combate con lo que oculta, en eso se distingue de la simple manifestación de lo existente:

En el ámbito más inmediato de lo existente nos creemos aclimatados. Lo existente es familiar, seguro, da confianza. Sin embargo, a través del claro corre un constante ocultarse en la doble forma de negativa y desfiguración. Lo seguro no es seguro en el fondo: es monstruoso. La esencia de la verdad, es decir, de la desnudez [el *des-ocultamiento*], está dominada por una negativa. Mas esa negativa no es defecto y vicio, como si la verdad fuera vana desnudez que se hubiera desprendido de todo lo oculto. Si pudiera serlo, ya no sería ella misma. *Es propio de la esencia de la verdad, como de la desnudez, este negarse en forma de la doble ocultación. La verdad es en su esencia in-verdad.* [...] La proposición: la esencia de la verdad es la in-verdad no quiere decir, por el contrario, que la verdad sea en el fondo falsedad. Esa proposición tampoco pretende que la verdad sea nunca ella misma sino –dialécticamente representada– siempre también su antítesis [...] *Con la negativa ocultadora se alude en esencia de la verdad a aquel contrario que en la esencia de la verdad está entre el claro y en la ocultación.* (*Ibidem*: 43-44. *Las cursivas son nuestras.*)

Pasemos ahora a considerar la obra artística. Ésta responde a estos dos impulsos: a la “creación” del artista y la “conservación”, en el sentido de retención, de lo creado: “Así como la obra no puede ser sin ser creada, porque esencialmente necesita los que crean, tampoco lo creado mismo puede devenir existente, sin los que conservan.” (*Ibidem*: 54.) Aquí emerge la dimensión

que los analistas llamarían “institucional” y nosotros la *praxis* estética.

Dediquemos nuestra atención a tres aspectos capitales de la concepción heideggeriana de la obra de arte:

- a) La relación *crear/conservar*. Esta relación es dicotómica en cuanto uno de sus integrantes envía al otro y viceversa. Puede, con la prudencia teórica aconsejable, asimilársela a la de autor/lector, que históricamente es posterior y tiene su nacimiento en el ámbito lingüístico-semiótico de teorías literarias. Sin embargo, en un lenguaje propio de la ontología, Heidegger afirma su mutua dependencia en la obra: “El hacer que la obra sea una obra, es lo que denominamos conservación de la obra [...] Así como una obra no puede ser sin ser creada, por esencialmente que necesite de los que crean, tampoco lo creado mismo puede devenir existente, sin los que conservan” (*idem*) [...] Al ser creado de la obra pertenecen tan esencialmente como los creadores también los conservadores. Si el arte es el origen de la obra, esto significa entonces que hace surgir en su esencia lo esencialmente perteneciente a la misma esencia de la obra: creadores y conservadores. (*Ibidem*: 58.)
- b) Los otros modos de la *alétheia*, *de-velamiento* del ser del ente. La manera tanto original como enfática, movido quizás precisamente por el entusiasmo de haber *de-velado* la raíz misma de la ontología, nos lleva a interpretar su aporte con relación a la verdad como *alétheia* y al arte como a la acción *de-veladora* por excelencia, como si Heidegger estuviera afirmando que sólo en la obra de arte se *de-vela* el ser del ente. Y esto no es así, pues en la página 50 no da pie a esta interpretación:

Un modo esencial de instalarse la verdad en lo abierto por ella, es el ponerse-en-obra de la verdad. Otro modo de presentarse la verdad es el hecho de la fundación de un Estado. Otro modo asimismo de cómo

la verdad llega a lucir, es la proximidad de lo que no es simplemente un existente, sino lo más existente de lo existente. Otro modo también de cómo se funda la verdad es el sacrificio esencial. Otro modo de llegar a ser la verdad, es el preguntar del pensamiento que a título de pensar el ser menciona a éste en su interrogante. (*Ibidem*: 50.)

- c) La libertad/sometimiento como el impulso *de-velador* de la verdad del ser de la obra de arte. Entre los numerosos aportes teóricos de Heidegger está la concepción de libertad como actitud de abrirse para lo *de-velado*, una noción ligada al fundar del fundamento. El hombre surge, nace, se instauro como tal sólo en el ejercicio de esta su libertad fundante; sin ella, sería el simple animal que no sospecha de nada porque vive en la más inmediata inmediatez de lo dado. Propiamente ni siquiera las cosas (una piedra, un trozo de madera...) están donde están si nosotros no les conferimos un lugar en nuestro mundo. El hogar más íntimo fue y es el lenguaje. Sólo el hombre se sabe en un mundo que, si no le es “familiar”, si no lo *des-vela*, hace que resurja siempre más enriquecido como lo meramente originario. Para conservar debemos someter nuestra libertad al propósito de la obra.

Estos tres aspectos apuntalan, por así decirlo, la autonomía de la obra estética por sí misma, expresada con uno de los enunciados más profundos y precisos de este ensayo decisivo en la estética actual: “*La obra como tal es únicamente del dominio que se revela por ella misma.*” (*Ibidem*: 32).

Antes de terminar este punto, precisemos mejor lo que llamaríamos el ámbito de ser de los entes puestos en juego por la disquisición de Heidegger en su célebre descripción de los zapatos o botas. Examinemos bien lo que oculta la perspectiva de la visión respecto al ente, así como el marco en el cual reina o se muestra el ente. Las botas de la campesina, si consideramos bien, son dos entes diferentes según estén en un rincón de la cabaña, “espe-

rando” ser usadas o en un cuadro pictórico “esperando” ser interpretadas. Recordemos el célebre cuadro de Magritte que “representa” una pipa y lleva una indicación que pudiera parecer irónica pero que en realidad está señalando a la clase de ente que es la pipa del cuadro: *C’est ne pas une pipe* [No es una pipa]; es decir, es un ente distinto al útil que puede ser tomado con la mano, cargado de tabaco y utilizarlo como un artículo al cual fue destinando en su manufactura. La “representación” de la cosa o del útil en un cuadro no se refiere a esa cosa o útil que pudiéramos encontrar fuera del mismo, aun en el caso de que el artista los hubiera tomado como modelos. Precisamente, en obras como las de Van Gogh o Magritte, ese “traslado” que denota la expresión “representación” hace surgir otro tipo de ente que *es* y no es lo que representa: se trata como bien lo dice Heidegger de un *símbolo* que no devela la cosa, sino el *mundo de la “cosa” representada*. Una descripción fenomenológica de las botas, tal como se las encuentra en el marco de su uso cotidiano, nos develaría lo que el utensilio *es*, su valor ontológico, como lo haría con la pipa que está al alcance de la mano, o del urinario –para recordar la pesadilla analítica– que “espera” ser utilizado en el sanitario. Esa descripción no traicionaría su ser ente –*lo* ente– de ese ente y nos expondría de qué modo el ser se manifiesta en el utensilio, en el artefacto. Lo mismo, pero en otro orden de ente, ocurre con la piedra: la piedra que yace en el camino no es la piedra del cuadro, pues la re-formulación estética de la misma le pone en relaciones axiológicas diferentes a las de la simple y humilde piedra.

Si consideramos con mayor cautela las relaciones ontológicas entre estos tres órdenes diversos de entes: el ser cosa, el ser útil, el ser una obra particular de arte, podemos estar de acuerdo que se entabla una relación jerárquica especial: la cosa (pongamos para el caso una piedra) es negada en ser-tal al ser “elevada” al rango de útil: una parte integrante de un hacha rudimentaria de

nuestros tatarabuelos; no es que desaparezca totalmente su ser ente primario (el ser cosa), pues se trata de una piedra y no de un trozo de metal fundido que marcaría con un valor diferente incluso en su función utilitaria de instrumento, pero no se trata *sólo* de ser tal ente, sino que ese ente está al servicio de un todo, de un nuevo tipo de ser, *destinado a*, cuya función involucra la unión de todos los demás elementos en relación con ese nuevo *todo* que emerge –un mango de madera, cuerdas de cuero que sujeten y den consistencia a uno en relación al otro; incluso cierta disposición simétrica, ciertos “adornos” añadidos para hacer que el útil no se sienta un “mero” artefacto.

Y ¿qué decir del discurso literario? *El astillero* devela una verdad –o varias verdades según se aplique la hermenéutica–, pero no de un viejo y destartado edificio, ni de Larsen, un ex caradura, proxeneta ilusionado con el cargo que finalmente lo ennoblece: ser el gerente de un astillero que ya no es tal... Gracias al habla, a la palabra, se le ofrece al hombre un mundo complejo para que pueda reformularlo, como si se tratara de una masa de arcilla en manos del artífice, y surja, se instaure un mundo simbólico tan rico y profundo sobre una faceta de nuestra constitución humana.

Creemos que nadie mejor que Gadamer para llevarnos a reflexionar sobre esa relación tan rica y decisiva de la literatura con el habla. De este modo, además, retomaremos, aunque brevemente, algunos aspectos de la reflexión heideggeriana a la que se remonta Gadamer.

Las contribuciones de Gadamer a la relación entre arte, verdad y habla o palabra se presentan en varios ensayos del libro que lleva precisamente el título *Arte y verdad de la palabra*, denominación debida a los editores.

El primer ensayo, “Acerca de la verdad de la palabra”, empieza por exponer lo que entiende por el término “palabra”, concepción que manifiesta la resonancia de la traducción que hizo Lute-

ro del vocablo griego “*logos*” del evangelio de san Juan, que en las versiones católicas es traducido como “verbo”:

...“la” palabra no es sólo la palabra individual, el singular de “las” palabras que, unidas, forman el discurso. La expresión está vinculada más bien con un uso lingüístico, según el cual “la palabra” tiene un significado colectivo e implica una relación social. La palabra que se le dice a uno, también la palabra que le es concedida a uno, o que alguien diga refiriéndose a la promesa: “es la palabra”, todo ello no refiere solamente a la palabra afirmativa, de un sí, dice más, infinitamente más de lo que uno podría “creer”. (1998: 16.)

Unas líneas más adelante refuerza su concepción: “Así pues, a estos modos del ser palabra que, en verdad, ‘hacen cosas’ y no pretenden transmitir simplemente algo verdadero, hay que plantearle la cuestión de qué puede significar que son verdaderas y que son verdaderas en cuanto palabra” (*ibidem*: 16). Y esta pregunta nos conduce a otra previa: “¿Qué significa *verdad*?” Obviamente, no el concepto tradicional de adecuación de un enunciado o de la mente con una realidad o cosa, pues no se trata de una proposición acerca de algo, “sino [de la palabra] en cuanto existencia propia [que] *establece y realiza una pretensión en sí misma*” (*ibidem*: 17. Las cursivas son nuestras.). Y esta pretensión nos remite al concepto, puesto en particular relevancia por Heidegger, de *alétheia* en cuanto *des-ocultamiento*, cosa nada novedosa si uno no se detiene a atender la contribución de Heidegger pues

lo que hace significativa la renovación heideggeriana de la comprensión del sentido privativo de *alétheia* es que esta palabra griega no se limita al discurso sino que también se usa en relación con todo lo que se incluye en la esfera del significado de “auténtico” en el sentido de “no falsificado”. De manera que también en griego se dice: un verdadero amigo, oro de verdad, es decir, auténtico, no el que tiene la falsa apariencia de ser oro. En esos contextos “*desocultación*” alcanza un significado ontológico, es decir, no caracteriza un comportamiento o una exteriorización de alguien o de algo, sino *su ser*. (*Ibidem*: 17-18.)

Quizás podemos añadir: su ser más íntimo, pues en español, por ejemplo, tenemos las expresiones: “Es un hombre de verdad”, “Es un político de verdad”, que quieren hacer resaltar tanto la integridad como la autenticidad de la persona.

Si el des-ocultamiento se da, se muestra, cuando *algo* de la cosa o de un hombre nos descubre como lo que resalta en su ser, entonces, “el carácter desocultado corresponde al ente y en el que surge aparece como un *ahí* absoluto, como la luz en la descripción aristotélica del *nous poéticos* como el claro que se abre en el ser en cuanto ser” (*ibidem*: 18). Pero esta verdad se manifiesta, se hace patente, podríamos decir, en nuestro habla; por ello en *Ser y tiempo* Heidegger

Concibe el lenguaje como un existenciario, es decir, como una determinación del ser-ahí que se caracteriza por su comprensión del ser. Pero así como la esencia de la verdad, desde el permanecer en sí y desde la insistencia del ser-ahí, alude constantemente al “misterio” y a su ocultación absoluta, como si se tratara de otro, así también *podrían tener la palabra y el lenguaje la referencia existencial al oír y al silencio, pero lo que a este respecto era “verdadero” y lo que “surgía” ahí era precisamente la existencia, el ser-ahí que guarda su ser ante la nada.* (*Ibidem*: 19. Las cursivas son nuestras.)

Con ello, Gadamer, señala una “misión” ontológica, si se quiere, que tienen el lenguaje y la palabra respecto a *des-ocultamiento* del ente, similar al conocer ontológico. Y por eso también corren el riesgo e incluso caen, como en una fatalidad propia a nuestro ser fáctico, en lo que no pretenden, el ocultamiento. Toda *des-velación* al manifestar una faceta del ser del ente, oculta otra, como su cuota de paradoja que debe pagar, pues el ser se devela ocultándose. Nunca lo aprehendemos como una verdad que la colme por entero, que nos lo muestre como una totalidad. Por ello, debemos pensar que “la *palabra auténtica* –palabra en cuanto palabra verdadera– *será determinada más bien a partir del ser, como la palabra en que acontece la verdad*” (*ibidem*: 20).

Esto nos abre el camino a una tarea previa. Gadamer la anuncia en una pregunta y una respuesta inmediata, que le obligará a una elucubración maestra que tomará todo el resto del ensayo: “¿Cuál es la palabra ‘auténtica’, es decir, no la palabra en que se dice algo verdadero o incluso la verdad suprema, sino ‘la palabra’ en el sentido más auténtico? *Ser palabra quiere decir ser diciente*” (*idem*). La palabra auténtica es la que habla, pero, ¿dónde nos habla? o ¿desde dónde nos habla? Obviamente desde un texto, pues en él la palabra encuentra su plenitud de realización. Diríamos: el espacio propio de *decir la verdad de la palabra es el texto (discurso)*. Y esto ocurre en el *todo* de un texto, de un discurso, no en sus enunciados aislados.

Centremos nuestra atención en el texto literario –Gadamer atenderá exclusivamente al poético, en el cual la palabra tiene arraigo vital–, y cuando decimos literario estamos hablando principalmente de un texto escrito. Ahora bien, esa característica no es una desventaja, frente a la palabra “viva” que parece estar presente en el discurso oral; aunque, para Gadamer, “admite y requiere la ejecución secundaria de la lectura y el habla” (*idem*: 23).

Además, la escritura al ser un factor que  *fija* de algún modo el discurso, hace posible que podamos identificar con mayor precisión su *propósito*, llamado por Gadamer *scopus*, que corresponde un poco a lo que Eco llama la *intentio operis*. Este *scopus* permite a Gadamer precisar más sobre el discurso literario, distinguiéndolo del religioso y jurídico, cuyos *scopus* son muy diferentes:

No es accidental que “literatura”, en sentido estricto, refiera a “bellas letras”, es decir, a los textos que no pueden ser clasificados en ningún otro contexto significativo, o en relación con los cuales se puede dejar de lado otras clasificaciones posibles, por ejemplo, las que se refieren al uso mutua, jurídico, científico, incluso –aunque debiera ser un caso especial– filosófico. *Desde antiguo el sentido de lo bello, de kalón, fue 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. Con ello, de ningún modo debe trasladarse el problema de la hermenéutica al ámbito de lo competencial de la estética. Por el contrario, la pregunta por la verdad de la palabra referida a la palabra literaria se plantea con conciencia de que en la estética tradicional esta pregunta no alcanzó carta de naturaleza. (Ibidem: 27-28. Las cursivas nos pertenecen.)*

La primera afirmación subrayada por nosotros sustenta la autonomía literaria en la concepción clásica de *bello (kalós)*. La segunda pone de manifiesto la mayor amplitud de la hermenéutica respecto a la estética tradicional incapaz de problematizar siquiera la pretensión de verdad de la obra literaria, en disputa con la filosofía.

Gadamer regresa entonces a la afirmación de la importancia del planteamiento de Heidegger en el “Origen de la obra de arte” y en otros ensayos sobre la verdad de la palabra:

La irrupción heideggeriana en la conceptualidad tradicional de la metafísica y de la estética abrió aquí un nuevo acceso en cuanto que interpretó la obra de arte como el poner-en-obra de la verdad y defendió la unidad sensible y moral de la obra de arte frente a cualquier dualismo ontológico. De este modo, rehabilitó de nuevo para todas las artes la idea romántica de la posición clave de poetizar. Pero también a partir de él parece mucho más fácil decir de qué modo surge en la obra pictórica el verdadero ser del color o en el de la obra arquitectónica el de la piedra, igual que en la obra poética surge la palabra verdadera. (Ibidem: 29.)

Esto le permite enunciar su tesis fundamental: “Igual que los colores salen a la luz en la obra pictórica, igual que la piedra es sustentadora en la obra arquitectónica, así *es en la obra poética la palabra más diciente que en cualquier otro caso*” (ibidem: 30. Las cursivas nos pertenecen.). Entonces la poesía permite, libera a la palabra en una de sus potencialidades más importantes, el *ser diciente*. Algo sucede, ocurre, cuando la palabra pasa por la escritura, que potencializa su calidad más importante, adornada, por así decirlo, en la charla cotidiana. Pero, ¿de qué mo-

do se hace *diciente* la palabra y *diciente* en sentido notable? Parece claro que no es porque nos conduce a un referente, pues en este caso la palabra se pierde al ser un simple medio, sino porque se impone por sí misma.

Ahora podemos ver con claridad que lo que constituye para la filosofía analítica una especie de punto débil de las artes en general y de la literatura en particular, viene a ser, en la hermenéutica ontológica, el pivote que hace de una obra de arte algo digno de sí misma: el no referirse a algo ya constituido. Y esto por el estatuto ontológico mismo de la palabra, por su *ser diciente* que hace que su contenido esté perennemente *hablándonos desde sí misma*: “*La palabra en mayor grado diciente no es, por cierto, una palabra que se imponga como simple construcción fónica y que como tal llame la atención.* El decir no se queda en sí misma, sino que dice algo, y si lo dicho mediante el decir está ahí enteramente, entonces la palabra es diciente sin que esté eso que dice, aunque la palabra se haya extinguido y no haya sido considerada en cuanto ella misma” (*ibidem*: 36. Las cursivas son nuestras).

El “cómo del estar dicho en cuanto tal” señala a su constitución lingüística (estructura, en sentido amplio), y este *cómo* eleva su contenido fuera del mundo referencial cotidiano, pues si tiene un contenido, éste también ha sido elevado fuera de la mera información, que paradójicamente la vincula con lo cotidiano pero de una manera *original*: “La palabra de uso cotidiano experimenta aquí [en el poema verdadero] cualquier cosa menos un uso poetizante. La palabra permanece en su uso cotidiano. Pero *está arriostada de tal modo en relación con el ritmo, la versificación, la vocalización, que se vuelve de pronto más diciente y recupera su poder de dicción originario*” (*ibidem*: 43. Las cursivas nos pertenecen).

Terminamos nuestra exposición de este ensayo con una aclaración que es pertinente, sobre todo, dada la constitución verbal del discurso literario. Si bien es cierto que la lengua –el habla, la

palabra— es el elemento con el que “construye” su decir el discurso literario, como el mármol la escultura y la piedra la arquitectura, no olvidemos que éstos no constituyen en sí mismos y fuera de la escultura y de la arquitectura, lenguajes:

...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 huida 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 queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función sígnica, que necesita por ello de la realización mediada comunicativamente.* (*Ibidem*: 44. Las cursivas nos pertenecen.)

El ensayo “La voz y el lenguaje”, escrito diez años después, se pone como tarea central la reflexión sobre la manera en que tanto el escribir como el leer son propios del lenguaje.

Gadamer empieza afirmando que lo que sostiene su relación es una común *idealidad* —término para él sólo descriptivo sobre lo que es el lenguaje, pues el grito, el gemido y la risa, a pesar de ser formas de expresión, no tienen “la misma idealidad del ser común en sí que el lenguaje documenta a través de su capacidad de escritura” (*ibidem*: 52).

Sin embargo, no olvidemos que toda forma expresiva, y sobre todo las del lenguaje, responden a un carácter convencional. Gadamer aclara de manera iluminadora el sentido de la convención:

Este convencionalismo es de tal naturaleza que la convención nunca puede ser concertada como convención; *nunca es resultado de un convenio. Es una convención que, por así decir, se realiza como la esencia del entendimiento mutuo.* No sería posible hablar si no estuviésemos siempre concordando en el sentido apuntado y, sin embargo, *cuando aprendemos a hablar no comenzamos con una concordancia. Pero la esencial conexión interior entre lenguaje y convención sólo dice que el lenguaje es un acontecimiento comunicativo en que los hombres concuerdan.* (*Idem.*)

La forma escrita tiene un amplio espectro que va desde la “reproducción” del diálogo cotidiano, un tanto “diferido” y con sus formas convencionales más o menos precisas (el género epistolar), hasta las llamadas “bellas letras”:

Las bellas letras se llaman “bellas” porque no están referidas al uso ni tampoco, por tanto, a las consecuencias inmediatas de la acción. Se trata del antiguo concepto de *kalón* y de *artes liberales*. Incluso en el caso del “saber” puede tener también vigencia la libertad frente a lo útil y lo utilizable y, por consiguiente, lo *kalón*. Lo que define enteramente el concepto de literatura es que no es literatura de consumo. (*Ibidem*: 57.)

El ensayo “Oír – ver – leer” pondrá todo el énfasis en la lectura y su íntima relación con el acto de ver, aunque primero nos esclarece el vínculo que existe con la escritura, pues son como las dos caras de una moneda. Sin embargo, el título del ensayo pone el oír primero en relación con el ver, y es porque en el hombre el funcionamiento combinado de ambos es una de sus características distintivas; aunque, para nosotros, en el ámbito humano, “oír no quiere decir sólo oír, sino que oír quiere decir oír palabras” (*ibidem*: 70); por ello Gadamer nos dice que “tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender”, y precisa que éste es el tema verdadero de sus reflexiones hermenéuticas. Cuando uno lee lo que trata es de volver a convertir lo escrito en lenguaje, y en la constitución y el ejercicio de éste el oír es un elemento indispensable, pues no sólo se lee el sentido, sino también se oye, quizás en nuestra lengua sería mejor decir “se escucha”, pues escuchar quiere decir “aplicar el oído para oír”, también “prestar atención a lo que se oye”; *escuchar* connota un grado de compromiso más íntimo que oír, lo que estaría mejor con la intención hermenéutica que Gadamer otorga al “oír”.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Nuestra lengua también establece esa distinción entre “ver” y “mirar”.

La literatura descansa en hacer resaltar estos vínculos en el espacio del lenguaje porque: “El lenguaje es la realidad propia de lo transmitido en la literatura y es la máxima posibilidad de sustraerse a todo lo material y de alcanzar, a partir de la realización lingüística del texto, una, por así decir, nueva realidad de sentido y sonido [pues...] *no sólo se lee el sentido, también se oye*”. (*Ibidem*: 74. Las cursivas nos corresponden.) Y esto se impone sobre todo en la poesía y la prosa poética (las memorias, las epístolas cuando éstas adquieren un rango estético).<sup>84</sup>

Atendamos a un segundo punto de la relación entre leer y ver:

...No se trata, naturalmente, del sentido trivial –hay que ver para leer lo escrito– sino de que *por medio de la lectura se despierta algo a lo que se le da el nombre de “intuición”*. Se trata, en suma, del *milagro de la fuerza evocadora del lenguaje y de su perfeccionamiento en la fuerza evocadora de la palabra poética. Se puede sencillamente decir que la palabra poética prueba su autonomía por esta fuerza que posee*. A quien, por ejemplo, pretenda encontrar en la realidad el paisaje descrito en una poesía o en una narración para comprender mejor la poesía, se le puede calificar de persona trivial. *La fuerza evocadora del lenguaje conduce más bien a una intuición y a una claridad, que posee una enigmática presencia que da, directamente, fe de sí misma*. (*Ibidem*: 75. Las cursivas nos pertenecen.)

De este modo, Gadamer encuentra el fundamento ontológico de la autonomía de la literatura en la potencialidad del lenguaje, en el fondo, del lenguaje poético, para nosotros refrendada por su constitución semiótica de su discurso<sup>85</sup> como *una totalidad*:

---

<sup>84</sup> Esto parece ignorar el problema que plantea la poesía desde Mallarmé y la “especialización” que involucra su poema, decisivo para el desarrollo posterior de la poesía occidental, *Coup de dés*. El momento de un giro importante incluso en el sentido de la escritura y su relación con el espacio físico que le sirve de soporte y marco, la página. Podemos decir que en este caso la poesía se torna más “visible” que “audible”.

*Aquí se tiene en cuenta la totalidad de la manifestación lingüística junto a la totalidad del sentido del discurso. Pero tampoco esta totalidad, que es traída a una presencia intuitiva por medio del lenguaje y, en especial, por medio del lenguaje poético, es compuesta palabra por palabra. Esta clase de presencia no tiene el carácter de presente del instante, sino que abarca también una simultaneidad espacial. (Ibidem: 79. Las cursivas nos corresponden.)*

Aunque las fundamentales elucubraciones de Heidegger y Gadamer centran su atención en el discurso poético, tienen indudable importancia para una estética del discurso narrativo-literario –un arte *verbal* por excelencia– en el cual la palabra que le ofrece la lengua es el elemento fundamental de su construcción. En un cuento o una novela, la lengua es uno de sus soportes de articulación del sentido, si bien hablamos de *la lengua re-formulada*, optimizada en su alcance de *diciente* de algo que sólo ese cuento o esa novela nos dice a través de sus valores propios (personajes, espacios, tiempos) contruidos por palabras escritas. El poder de *instaurar* un mundo posible que no es el cotidiano, el que nos circunda, gracias a la lengua, creemos que ya está fuera de duda. No obstante siempre se presenta la tentación, e incluso la caída, de tomar a la lengua (la palabra) en su condición “informativa” que cumple en la comunicación común. Es importante, por ello, volver a señalar que el signo lingüístico al ser tomado por otro discurso que el del uso cotidiano, y al ser “transferido” a otro dis-

---

<sup>85</sup> Una página más adelante Gadamer reconoce el aporte de las disciplinas que, desde puntos diferentes, tratan de ayudarnos a penetrar en la articulación del discurso literario: "Por la ciencia –desde la retórica antigua, pasando por la filología, hasta la lingüística del texto y la fonología– conocemos cuáles son los mecanismos de estabilización que dotan al discurso de solidez" (*ibidem*: 80). En esto se diferencia del que fuera su maestro en sus estudios universitarios, Heidegger, quien tiene una actitud más bien desdeñosa hacia lo que él llamaba aproximaciones ónticas, no ontológicas.

curso, cuya intencionalidad no es la de referirse a nuestro mundo común, a nuestro entorno, sino de *instaurar* un propio espacio de realización semiótica con sus valores y reglas propios, en este proceso el signo lingüístico pierde su valor referencial y pasa a integrar otro elemento, propio al discurso en el que participa como *sustancia de la expresión*; este nuevo elemento semiótico es el símbolo que remite a una constelación de valores semánticos establecidos *dentro y por* el propio discurso: al inicio de *Pedro Páramo* leemos “Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre” y, en ese instante se instauran un emisor explícito del discurso que nos “habla” desde un lugar llamado Comala; además también se instaura ese espacio geográfico que no existe en los mapas o que no nos interesa si realmente existe fuera del discurso; y, otra cosa tan importante o quizás más: se inicia el relato de una narración que nos conducirá desde una situación inicial a otra final. Una vez concluida nuestra recepción de *todo* el discurso, entonces empezará nuestra interpretación del mismo para desentrañar el sentido de Comala, del narrador explícito, del personaje central de la novela, Pedro Páramo, una especie de cacique o señor feudal ranchero, con todas las características que el discurso le otorga, que no se reduce a esa descripción sino que se convierte en un símbolo. Lo mismo ocurrirá con Santa María y Larsen en *El astillero*, o con Región y los múltiples personajes que la habitan en las novelas de Juan Benet, particularmente el enigmático Numa.

En el discurso narrativo-literario además está la re-formulación de los papeles actoriales que el discurso toma del mundo cotidiano, pero que son alterados de tal modo que se rompe también la simple reproducción de los mismos. Resulta que un joven des-pavorido nos habla desde la tumba (o mejor, habla con otro ser difunto) en *Pedro Páramo* y esto *es así* o al menos debo tomarlo como me lo dice el discurso de la novela si quiero penetrar en el

mundo que me ofrece. Y de este mundo, de esa constelación de valores en relación íntima, surge, se instaura *la* verdad que ese texto nos ofrece... *su* verdad, porque sólo ese discurso tiene la capacidad de ofrecerla, aunque esta verdad es una revelación de un mundo que de otro modo –si el discurso no lo de-velara– permanecería oculto para siempre.

Por esto, en el discurso narrativo-literario se establece dos transgresiones a dos de las semióticas más importantes de nuestra sociocultura: la de la lengua común y la del sentido y mundo cotidianos, y de las cuales paradójicamente toma sus materiales constructivos.

Alberto Carrillo Canán en su ensayo “‘Verdad en la obra de arte’ y ‘sentido’ en Gadamer” emprende una interpretación de las tesis que postulan una verdad no conceptual, y, por tanto, no preposicional desde la perspectiva ofrecida en *Verdad y Método*. Como este ensayo tiene el gran mérito de “reforzar”, en cierto modo, la presentación que hacemos de una concepción de la verdad distinta de la tradicional y sobre todo de la lógico-positivista que impera en la filosofía hasta el advenimiento de Husserl y Heidegger, vale la pena, aunque sea muy rápidamente, considerarlo como corolario a todo lo que venimos diciendo. El punto de partida del ensayo es el siguiente:

El término gadameriano antitético al “concepto” es básicamente “sentido” (Sinn), aunque Gadamer también utiliza otros términos como “idea” y, principalmente, “significado” (Bedeutung). La pretensión gadameriana es, siguiendo a Heidegger, la existencia de una verdad *no* conceptual y *no* predicativa, la cual, en el contexto que aquí nos interesa, estaría dada por la “comprensión” del “sentido” o “significado” de la “obra de arte”. Tal “sentido” correspondería a la “obra de arte” y tendría, como Gadamer lo dice o insinúa repetidamente, cierta similitud con la “idea estética” kantiana, aun cuando ésta, declaradamente, no tiene nada que ver con el “conocimiento” o “verdad”, mientras que el “sentido” gadameriano es, según pretende Gadamer, “conocimiento” y “verdad”. (2004: 11.)

El rechazo del *concepto* como valor que represente la actividad estética o el resultado de la misma tiene dos funciones estratégicas: “Por un lado, la de postular un *sentido no conceptual* y, por otro, complementariamente, la de postular que existe una *verdad* no conceptual y *no predicativa*. Ciertamente, ambas cosas, en su modelo más básico, no las introdujo Gadamer, ni tampoco su maestro Heidegger, sino el maestro de este último, Husserl.” (*Ibidem*: 12.)

La oposición al concepto y a la correspondiente proposición descansa en la indudable pretensión de estas categorías en cuanto a una verdad racional y universal, pues lo que persigue esta nueva dirección del pensamiento es una “verdad” que tenga un valor “regional”, es decir, para los miembros de una comunidad, que bien pudiera llamarse “grupala” como la nombra Carrillo Canán. Esta “verdad” sostendría los juicios del gusto –la aspiración del Kant de la tercera crítica–, el cual no es privado, sino que es de orden social, no “a la manera del derecho natural, no como atributo dado a *todos* los hombres, sino como una *virtud social*, una virtud del *corazón* más que de la cabeza” (citado por Carrillo Canán: 13).<sup>86</sup>

El gusto, entonces, viene a ser un *sentido* de ciertas expresiones que no echa mano del conocimiento basado en razones o razonamientos conceptuales, aunque, obviamente, tenga sus modos de argumentar. Pero –y esto es lo que importa– el *sentido* manifiesta un conocimiento o reconocimiento “grupala” (de un cierto grupo de sociedad o estamento de la misma). Además, según Gadamer, es *emotivo* y lleva a tomar partido ya sea ético o religioso. Ahora bien, Husserl ya habló de una capacidad no conceptual “que tiene ‘logros’ no conceptuales –tal como ocurre con

---

<sup>86</sup>Recordemos que Pascal ya había afirmado, aunque dentro de otro contexto y con diferentes intención, que el “corazón tiene sus razones que la razón no comprende”.

la percepción o los sentidos en general, los cuales tienen “logros” no conceptuales” (*ibidem*: 15).

En el *gusto*, siempre siguiendo la interpretación de Carrillo Canán, vamos más allá de lo meramente sensitivo, pues *juzgamos* y lo hacemos sin basarnos en una demostración a partir de conceptos para evitar el “formalismo” kantiano; para Gadamer el *sentido* de la obra estética se desplaza al contenido moral y religioso.<sup>87</sup> La comunidad de la vida social gira en relación con lo que ella reconoce como sus gustos dominantes. Se puede decir que tampoco el poseer intereses artísticos sea para ella algo totalmente arbitrario en el sentido de un capricho personal o particular, “sino lo que los *artistas* crean y la *sociedad* valora forma parte de la *unidad* de un estilo de vida y de un ideal de gusto”.

Antes de explicar las raíces husserlianas de esta teoría, Carrillo Canán da una síntesis de lo que es el *sentido* para Gadamer:

---

<sup>87</sup> Este último aspecto, así como la necesidad de desembocar en un juicio, merece nuestras reservas: pues, ya lo manifestamos en diferentes oportunidades. La praxis estética no desemboca forzosamente en un juicio (aunque éste sea axiológico) ni éste “resume” el resultado de la misma; todo lo contrario, creemos que seguir con la obsesión kantiana, que mueve a sus tres críticas, de ver en el juicio el elemento definitivo de la aprehensión estética, conduce a todas las limitaciones que fuimos señalando en su oportunidad. Además, desplazar el contenido estético de una obra o, mejor, de una praxis estética a valores éticos y religiosos, es, en el fondo, la manera más ligera e inconsistente de desembarazarnos del gran problema del contenido real y efectivo que nos ofrece todo discurso estético como algo propio a él y no perteneciente a otra serie cultural: lo que “nos dice” *El castillo* de Kafka o *Cien años de soledad* de García Márquez es algo propio de estos discursos: se trata de aportes reales a nuestro conocimiento del mundo, desde y en un discurso estético, que nada tienen que ver, al menos de forma inmediata, con la ética o la religión. Tal reducción corre el riesgo de despojar de su valor propio de conocimiento a estos discursos. También, por otra parte, este desplazamiento resta el valor y la importancia de la nueva postura epistemológica respecto al discurso estético del propio Gadamer.

Este “sentido” es 1) “conocimiento”, pero 2) no está basado en “conceptos” o “reglas” y, por tanto, es 3) “indemostrable”, 4) no puede ser enseñado ni tampoco puede ser aprendido, sino que “hay que tenerlo ya”; 5) posee “seguridad” imperiosa que “no titubea” y, correspondientemente, “es la mayor posible”; 6) tal “seguridad en sí misma”, es decir, sin “buscar razones”, “incluye validez”; 7) dicho “sentido” no es meramente formal sino que tiene un “contenido”, es decir, abarca “lo moral” y “lo religioso”, y por ello mismo es 8) “sentido común” o “gusto” de “una sociedad”, la cual, armada de tal “gusto”, 9) es excluyente pues “sabe lo que le pertenece y lo que no”, y esto, ciertamente, con “seguridad” e “imperiosidad” en el “aceptar” y el “repudiar”, es decir, se trata de un “gusto” *imperiosamente excluyente*. (*Ibidem*: 18.)

Aunque Carrillo Canán nos aclara que estas características pueden ser ordenadas en dos grupos (el primero: del 1 al 6, inclusive, trascendentales o apriorísticas y tributarias de Husserl; el segundo: las tres restantes que corresponden al contenido), no examina más detenidamente el alcance de lo que es “sentido común” o la *extensión* de “sociedad”, pues si bien el criterio de un gusto (o de varios) se establece convencionalmente –esto sobre todo en las manifestaciones artísticas– no siempre reflejan el “sentido común” ni a “toda” la sociedad, sino que se enfrentan a ambos, al menos hasta imponerse como “normas” aceptadas de manera general.

### Puntos suspensivos

¿Todo este largo recorrido, desde el anuncio de nuestro plan en la “Presentación” tiene finalmente algo que ofrecer? Creemos que sí, aunque todavía quedan aspectos y puntos que merecen seguramente aclaraciones y desarrollos más pertinentes. Veamos lo que podríamos resumir como provisionales conclusiones:

1. Sobre la cuestión fundamental, ¿en qué *consiste* una obra de arte? Como desde el capítulo I sostenemos que esa pregunta es

demasiado vaga y amplia –nuestra experiencia cultural nos señala como obra de arte tanto a un templo egipcio como a una composición musical de Ligeti–, el intento por responderla ha conducido nuestra atención hacia una serie cultural particular: el discurso estético-literario. Más concretamente en este primer volumen: el discurso narrativo-literario, que para nosotros es producto verbal de una *praxis* humana muy particular, cuyos vectores son el *autor implícito*, la *intentio operis* (el texto con pretensión estética) y el *lector implícito*. Los tres factores constituyen la obra literaria con un sentido, significación y significancia particulares y susceptibles de descripción semiótica puesto que se articulan en un *discurso*, cuyo valor convencional –por tanto, sociocultural– está compuesto de elementos primarios en funciones distributivas e integrativas como en todo lenguaje. Todos esos componentes semióticos se hallan presentes en el discurso, aunque de manera implícita. Por ello, podemos decir que el discurso narrativo-literario es un producto realizado por el hombre con una intencionalidad precisa: la estética. Esta intencionalidad se halla sostenida por la convergencia de esos tres factores que constituyen al discurso estético *desde* el propio discurso, siempre producido, en un renovado ejercicio de instauración, por esos tres factores íntimamente unidos. En este sentido, no se trata de un artefacto ni de un utensilio producidos de una vez para siempre y cuyo sentido, si se quiere, se “consume” o cumple en su uso, sin un *esfuerzo* por instaurarlo de nuevo. Además, el sentido del discurso estético-literario no se reduce a uno, pues ofrece la posibilidad de varias interpretaciones. Por ello, podría decirse que el discurso narrativo-literario sólo es tal cuando es instaurado por la actividad humana que lo destina a cumplir su función estética cada vez que es establecido. Por otro lado, esta instauración no es nunca idéntica a otra del mismo discurso, pues su interpretación se

halla abierta a los cambios que no pueden ser anticipados de manera unívoca, como es el caso de un artefacto destinado a un uso determinado, *hecho* para ese uso.

2. Al ser el discurso narrativo-literario una unidad de comunicación articulada, es susceptible de una descripción semiótica de sus componentes, pues estos se hallan *marcados* en la manifestación discursiva y cumplen una función articulativa implícita. Cuando el discurso es objeto de una descripción y análisis se convierte en *texto*. Éste corresponde a un *constructo* que proponemos, aunque siempre en función de volver sobre aquél –el discurso estético *vivo*–, que es la única unidad comunicativa. Sin embargo, la relación texto/discurso dinamiza el movimiento circular de comprensión-explicación-comprensión, al presentarse en la segunda instancia, la cual reconduce la atención intelectual nuevamente al discurso original. De éste modo se enriquece la *frucción estética*, pues sólo de este modo el discurso se realiza y cumple la *misión* para la cual la intención de su creador (el autor-persona) le dio vida: ofrecer una modelización distinta que la del lenguaje cotidiano y la del sentido común de nuestro mundo sociocultural.
3. El discurso narrativo-literario –como en general, el discurso literario– es un hecho verbal cuya *sustancia de la expresión* es una lengua particular; además –y esto no como un simple complemento, sino como una forma de expresión esencial– es un discurso *escrito*, que, con el desarrollo técnico de Occidente, asume la forma-cosa de libro impreso (en el caso del cuento puede ser reproducido en una revista y, ahora, eventualmente, en un mensaje electrónico siempre en los caracteres propios de la escritura). Por ello sus características semióticas son diferentes de muchas manifestaciones estéticas verbales habladas, y requiere para su análisis e interpretación de un método apropiado a su forma de expresión.

4. En relación con el discurso poético, el narrativo presenta como su eje principal de articulación semiótica una *diégesis* (historia): se trata de un relato que nos ofrece una situación inicial, su transformación y un estado final.<sup>88</sup> Sin embargo, esta estructura elemental profunda no se vierte en este molde de una manera simple y rígida, pues uno de los tres estadios puede ser elidido, pero el discurso ofrece indicios, anafóricos e inferenciales, de su "presencia". Esta constitución narrativa une a este discurso con otros: el historiográfico, el de la crónica periodística, por ejemplo. Si bien el discurso narrativo-literario suspende la función referencial, propia a estos discursos, no reproduce verbalmente (por escrito) acontecimientos ya ocurridos con anterioridad al discurso que los relata, sino que esos *eventos* son instaurados por el propio discurso, el cual les confiere su sentido y significación. Si se presenta el caso de que tome como *sustancia* del contenido eventos ofrecidos por otros discursos, éstos se hallan subordinados a la intencionalidad estética, son *reformulados*. Por ello no se hallan sometidos al criterio de verdad en el sentido lógico-empírico.
5. La descripción y el análisis del discurso literario estético, que corresponde a la fase de *explicación* del discurso, supone la instancia previa: la *aprehensión intuitiva* de la obra de arte en sus valores estéticos propios. Además, mantiene su valor sólo en relación con la comprensión de la obra, nunca la suple. Tampoco es definitiva ni definitoria sino que se establece en relación con los mecanismos y artificios convencionales dentro de

---

<sup>88</sup> Aún en la intencionalidad de ofrecernos novelas sin narración, como la obra de Perec, *La Vie mode d'emploi* y casi toda la producción de Juan Benet, en especial las noveletas *Una tumba, Numa (Una leyenda)*, nos presentan una narración "desdibujada", si se nos permite la expresión, gracias a una configuración descriptiva dominante.

paradigmas culturales más o menos delimitados. Estas afirmaciones pueden llevar a una interpretación que nos identifique ya sea con una postura prekantiana: la aprehensión intuitiva parece suponer que las obras estéticas contienen en sí mismas sus valores estéticos que luego son captados por nuestra actividad intelectual; o con la que postula –aunque obviamente correspondiente a una diferente interpretación– que, si bien estos valores estéticos no están como sustratos (*substancias*, en su sentido original) en el objeto artístico, sino son producto de una *praxis* social convencional que las instaure previamente, de todos modos yo como sujeto individual simplemente las “reconozco” como tales, no me *involucro* en la producción estética. Ambas interpretaciones soslayan que la obra estética, si bien es producto de una actividad sociocultural, sin la participación activa del receptor estético continuaría yacente en el limbo de la simple potencialidad.

6. Nuestra *praxis* estética es a la vez producto de una recepción especial (intuitiva) de un objeto en su individualidad propia e inalienable, sumida sin embargo en una red de relaciones que le dan el valor que la tipifica: el *hipertexto* (género), y sus relaciones intertextuales, transtextuales, contextuales... No podemos tener una recepción de algo totalmente distinto, diferente de una unidad absoluta, aislada en nuestro mundo de las series socioculturales. Por ello, una teoría es posible en cuanto abarque elementos genéricos y trate de esclarecerlos. La obra de arte, como la palabra, se instaure en un diálogo perenne y dialéctico, primero con las otras obras literarias de su especie, luego con las series culturales que le son afines o que, de alguna manera, forman el contexto que le confiere sentido. Tenemos que aceptar esta dialéctica de dos polos interactivos que sostienen la manifestación estética de una obra literaria: su *inmanencia* (se halla articulada de tal modo que se constituye

en un discurso: no leo *las* obras literarias, sino *una* obra literaria: cada obra literaria se constituye como un sistema cerrado; pero, decimos *como* y no *en* un sistema cerrado), dentro de un mundo *trascendente* que la instituye. La obra es discurso: es autónoma pero no independiente; se abre a sí misma en relación con la lengua, con la semiótica del sentido común (a las cuales, a pesar de tomarlas como sustancias, ya sea de la expresión y/o del contenido, se opone en cierto modo: diálogo no quiere decir sumisión) y, de una manera directa, con su propio contexto literario: las otras obras (géneros y subgéneros literarios).

7. La fase de la explicación no es absolutamente determinante respecto al establecimiento y/o esclarecimiento de las obras literarias: una obra está siempre más allá y más acá de toda explicación posible, por eso trasciende nuestro horizonte. Queda siempre un remanente cedido piadosamente al “misterio”. Sin embargo, la instancia de explicación integra el “circuito” de la *praxis* estética, pues no es concebible sin ella. El simple hecho –al cual obliga todo discurso narrativo-literario– de una pregunta sobre el sentido de una obra apenas se acaba de realizar la comprensión primera (¿qué quiso decir?, ¿qué sentido tienen tal o tal elemento?) es ya un esbozo integrante de la *explicación*, aunque ésta se halla todavía *atematizada* y, por tanto, no es metódica ni lleva a una interpretación pertinente y ponderada. Cuando se la tematiza incluso da origen a discursos “autónomos” –no independientes, pues su vigencia está en relación con la obra a la cual se refieren– tales como la crítica, el análisis y la hermenéutica literarios. Todos ellos cumplen un papel de vital importancia para la actualización de discursos literarios estéticos en el círculo sociocultural.
8. Esta fase de explicación sólo tiene razón de ser en cuanto nos encamina a una nueva *praxis* estética con la obra: realizar un

nuevo discurso, esta vez más rico, amplio y profundo que nos ofrece una nueva *fruición estética*. La *fruición estética* es un componente de la *praxis* estética aunque no se la debe parangonar con el *placer* sensitivo que producen en sus receptores los objetos “estéticos” que no responden en su instauración ni articulación a una *intencionalidad* estética, tales como el gusto por algunos sabores de los alimentos, bebidas; el placer que nos produce la simple contemplación de un paisaje, de una mujer, hombre o niño... En éstos últimos juegan un papel importante –dentro del circuito social de la comunicación– los juicios valorativos que el receptor pudiera emitir, aunque tampoco representan la *praxis* estética en su totalidad, y sólo pueden ser tomados como manifestaciones convencionales muy circunscritas. Como indicios, pudieran servir eventualmente para la reflexión o el estudio de tipo sociológico o antropológico. Los juicios de valor que algunas veces emitimos respecto a la obra de arte tienen un papel limitado; en su función social, en la *charla* cotidiana (en la *doxa* no en la *episteme*), no significan una relación constitutiva de la *praxis* estética, por tanto, su consideración como elemento básico del cual partir para la constitución de una estética como disciplina reflexiva puede conducir a reflexiones y tesis insostenibles.

9. Gracias a la contribución de las disciplinas analíticas podemos caracterizar algunos rasgos del discurso narrativo-literario: es un *relato de eventos* (*diégesis*) que conduce a un sujeto (personaje) a una transformación. Este relato configura, por tanto, siempre a un *personaje* (que pudiera ser individual o colectivo: los habitantes de un pueblo, de una casa), a sus *acciones* (realizadas y/o sufridas), que siguen mecanismos muy particulares (analepsis, prolepsis, focalizaciones externas, internas, etcétera), y a los *espacios* o lugares. El espacio es una configuración nacida en estrecha relación con el personaje, su acción y senti-

do; nunca se debe pasar por alto su configuración semántica pues integra la totalidad del discurso muchas veces de una manera particularmente significativa. Todos estos elementos forman una red semánticamente consolidada en la unidad del discurso. Estos rasgos son convencionalmente establecidos y se pueden presentar en otro tipo de narraciones, aunque no todos ni en la forma en que lo hacen en el discurso narrativo-literario, dominado siempre por su *intencionalidad* estética, que le lleva a realizar una de las funciones que nos caracterizan como seres humanos, precisamente la *función estética* (entre las otras tenemos a la religión, la ética, la política...). Sin embargo, desde los primeros relatos estético-literarios, de Homero hasta nuestros días, el discurso narrativo-literario invariablemente ha mostrado su columna vertebral constituida por la *diégesis* (narración de los *eventos* que conducen a un cambio de una situación inicial), asumida por el *personaje* en un *espacio* configurado como “escena” para su desarrollo.

10. Por ello podemos decir que el *cómo* es el *qué* en el discurso literario en general y en el narrativo en particular: la disposición, el orden establecido de sus sintagmas y sus relaciones paradigmáticas de sus elementos tienen un significado, una carga semántica directa. En la obra de arte la *forma de la expresión* se halla íntimamente soldada con la *forma del contenido*. Y su interrelación se instaure en cada discurso. Por eso la articulación de un discurso que describe uno de ellos por separado no podrá dar nunca cuenta de la totalidad de sentido del símbolo constituido en esta articulación. Sólo el análisis los separa por razones metodológicas.

11. La *fruición estética* no es un goce sensorial ni afectivo, sino *intelectivo*: es la fuente misma del pensar estético que nos habla del mundo, desde el mundo y para el mundo. Sin embargo, debemos, por el momento, dada la situación de los problemas que

plantea y ante los cuales no se presenta una solución, al menos en ciernes, abandonar la ideología que relaciona *íntimamente* el efecto estético que produce la obra literaria, por una parte con el *placer* sensitivo como resultado y, como su causa, las categorías surgidas en el seno de la estética tradicional (lo bello, lo feo y lo sublime). La *fruición estética* si bien “se inicia” en la aprehensión sensitiva –como, por otra parte, todo nuestro conocimiento– no se reduce a ella, pues involucra la mediación reflexiva –la *explicación*– como un factor importante de la *praxis* estética.

12. Inspirados en la metáfora-concepto de Wittgenstein podemos decir que si por una parte –en cuanto discurso *narrativo*– el discurso narrativo-literario es primo hermano del historiográfico, de la crónica periodística, por otra –en cuanto discurso *estético*–, lo es del mito y del discurso religioso, al ser altamente simbólico. Por ello, no es *unívoco* sino *multívoco*, polisémico, y, por tanto, susceptible de muchas interpretaciones, no sólo diacrónicamente, sino en una misma época, dentro de una misma comunidad de recepción. Un mismo discurso es susceptible de varias interpretaciones que pueden oponerse (mantener sus diferencias) o converger en una nueva. No se puede imaginar la interpretación, una y definitiva de un discurso estético. Por ello preferimos hablar de *conjetura*.

13. En cada discurso narrativo-literario emerge, aflora una presencia reveladora especial. Todo discurso estético-narrativo nos dice *algo* que él sólo puede decir. Nos descubre una dimensión inusitada de nuestro mundo. La consistencia del discurso narrativo-literario, entonces, se halla en relación directa con su función de apertura de una verdad, de un develamiento de un aspecto del ser de nuestro mundo que sólo éste discurso puede hacer, y del modo en que sólo él está capacitado para hacerlo. Capacidad que está en correspondencia con el te-

jido de varios elementos y de instancias de realización diversas que sostienen la presencia del discurso narrativo-literario como uno de los más importantes de nuestra cultura occidental, al menos por hoy.

14. La modelización particular (llamada *secundaria* frente a la de la lengua común y del mundo cotidiano) es un esfuerzo, siempre renovado, por aclarar nuestro universo sociocultural. Aclararlo es enriquecerlo, ya que siempre hay algo más en la apariencia de nuestro mundo: el hombre y su mundo son siempre más de lo que se nos ofrece a nuestro conocimiento y empresa por aprehenderlo, puesto que nuestro sujeto sociocultural es *trascendente* en el tiempo y en el espacio. Esto no quiere decir que *exista* en sí fuera del mundo, fuera del tiempo y el espacio: trasciende un *aquí* y un *ahora* definidos o determinados, pero no instaaura un reino ajeno al mundo. Por esto la obra estética en su significativa unidad nos ofrece la oportunidad de ampliar y profundizar el conocimiento de nosotros mismos y de nuestro mundo. Nadie mejor que el poeta para donarnos la palabra reveladora en su suma *cáritas*:

Ahí, mientras se configura un solo instante  
se nos prepara un fondo de contraste, fatigosamente,  
a fin de que veamos cómo es; porque se es muy claro con nosotros.  
No conocemos el contorno de nuestro sentir:  
sólo lo que lo forma desde fuera.

*Rainer Maria Rilke*



## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. *Grand Dictionaire de la Philosophie*. Larousse, París, 2003.
- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. FCE, México, 1985.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Taurus, España, 1980.
- ARISTÓTELES, *Poética en Obras*. Traducción del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas por Francisco de P. Samaranch, Colección Grandes Culturas, Aguilar, Madrid, 1964.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Du Seuil, París, 1973. Existe traducción al español en Ed. Siglo XXI.
- BENGOA RUIZ DE AZÚA, Javier. *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*. Herder, Barcelona, 1997.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1973.
- BERGER, John. *Introducción a la sociología*. Limusa, México, 1976.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1985.
- BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens*. Hadès-Benjamins, París, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vols. I y II, EMECÉ, Buenos Aires, 1973.
- \_\_\_\_\_. *El informe de Brodie*. Alianza, Madrid, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Siete noches*. FCE, México, 1980.

- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Vol. III, EMECÉ, Buenos Aires, 1997.
- BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Gedisa, Barcelona, 1988.
- BUXÓ, José P. *Las figuraciones del sentido*. FCE, México, 1984.
- CARRILLO CANÁN, Alberto J. L. *La hermenéutica de Gadamer. Ensayos críticos I*. BUAP, México, 2004.
- CARROLL, Noël. *Philosophy or Art. A Contemporary Introduction*. Routledge, Nueva York, 2003.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa, Barcelona, 1995.
- COLOMER, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger*. Vol. III, Biblioteca Herder, Barcelona, 1990.
- CORETH, Emerich. *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*. Biblioteca Herder, Barcelona, 1972.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Cátedra, Madrid, 1984.
- DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- DICKIE, George. *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*. Oxford University Press, Nueva York, 1995.
- DUBOIS, Jean (coord.). *Dictionnaire de linguistique*. Larousse, Francia, 1973.
- DUCROT, O. y T. Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil, París, 1972.
- Duque, Félix (comp.). *Heidegger: la voz de tiempos sombríos*. Prólogo de José Luis Aranguren, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.
- \_\_\_\_\_. “La guarda del espíritu. Acerca del ‘nacional-socialismo’ de Heidegger”, *Heidegger: la voz de tiempos sombríos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991.

- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Italia, 1975.
- \_\_\_\_\_. *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, México, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Los límites de la interpretación*. Lumen, México, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani, Italia, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Interpretación y sobreinterpretación*. Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La estructura ausente*. Lumen, España, 1997.
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. Taurus, México, 2000.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Alianza, Madrid, 1990.
- FINK, Eugen. *De la phénoménologie*. De Minuit, París, 1990.
- FORMAGGIO, Dino. *La "muerte del arte" y la estética*. Grijalbo, México, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Estética y hermenéutica*. Tecnos, Madrid, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 1998.
- GAOS, José. *De Descartes a Marx. Estudios y notas de Historia de la Filosofía*. Vol. IV, UNAM, México, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós, Barcelona, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Du Seuil, París, 1990.
- \_\_\_\_\_. *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Du Seuil, París, 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*. Du Seuil, París, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Figures IV*. Du Seuil, París, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. FCE, México, 2004.
- GENINASCA, Jacques. *Pour une sémiotique littéraire*. Actes sémiotiques del G. R. S. L., vol. IX, núm. 83, París, 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Oxford University Press, Londres, 1969.
- \_\_\_\_\_. "When is art?", *Ways of worldmaking*. Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1984.
- GOLDMANN, Lucien. *Le dieu caché*. Gallimard, París, 1971.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1982.
- HABERMAS, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Taurus, México, 1992.
- HAMMETT, Dashiell. *La maldición de los Dain*. Biblioteca Básica Salvat, España, 1972.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. FCE, México, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Estética*. Península, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a la Estética*. Península, Barcelona, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. *Introducción a la metafísica*. Nova, Buenos Aires, 1956.
- \_\_\_\_\_. *El origen de la obra de arte*, publicado en *Sendas perdidas*. Losada, Buenos Aires, 1960. Existe una edición mexicana en el FCE con el título *Arte y poesía*.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué significa pensar?* Nova, Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Acheminement vers la parole*. Gallimard, París, 1990. Existe traducción al español con el título *De camino al habla* en Odós, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*. Gallimard, París, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Vol. II, Gallimard, París, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Vol. I, Gallimard, París, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ontología, hermenéutica de la facticidad*. Alianza, Madrid, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Ser y Tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos lingüísticos*. Gredos, Madrid, 1972.
- HENDRICKS, William. *Semiología del discurso literario*. Cátedra, Madrid, 1976.
- \_\_\_\_\_. *The Critical Circle*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1982.
- HUSSERL, Edmund. *La filosofía como ciencia estricta*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Gallimard, París, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Investigaciones lógicas*. Vols. I y II, Altaya, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones cartesianas*. FCE, México, 1996.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. Taurus-Iberoamericana, México, 1998.
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. The Johns Hopkins Press, Londres, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Fictive and Imaginary*. The Johns Hopkins Press, Baltimore y Londres, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Range of Interpretation*. Columbia University Press, Nueva York, 2000.
- ISHIGURO, Kazuo. *Los inconsolables*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- JAEGER, Werner. *Aristóteles*. FCE, México, 1996.
- JAMES, Henry. "La figura en la alfombra", *Jorge Luis Borges. Biblioteca Personal*. Vol. 16, Orbis, Barcelona, 1987.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid, 1986.

- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique*. Col. Folio, Gallimard, París, 1997.
- JÜNGEL, Eberhard. *Dios como misterio del mundo*. Sígueme, Salamanca, 1984.
- KAHLER, Erich. "¿Qué es el arte?", *Nuestro laberinto*. Col. Breviarios, FCE, México, 1975.
- KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio*. Losada S. A., Buenos Aires, 1961.
- KOGAN, Jacobo. *La estética de Kant*. EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Husserl y la búsqueda de certeza*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- LADRIERE, Jean. *L'articulation du sens. Discours scientifique et la parole de la foi*. Du Cerf, París, 1970.
- \_\_\_\_\_. *L'articulation du sens II. Les langages de la foi*. Du Cerf, París, 1984.
- LESCOURRET, Marie-Anne. *Introduction à l'esthétique*. Flammarion, París, 2002.
- LÉVINAS, E. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*. J. Vrin, París, 2001.
- LOTMAN, Iuri M. *La structure du texte artistique*. Gallimard, París, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La semiósfera I*. Antología hecha por Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La semiósfera II*. Antología hecha por Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La semiósfera III*. Antología hecha por Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Madrid, 2000.
- LUKÁCS, Georg. "Historia y conciencia de clase", *Obras completas III*. Grijalbo, México, 1969a.
- \_\_\_\_\_. *Prolegómenos a una estética marxista*. Grijalbo, Barcelona, 1969b.

- \_\_\_\_\_. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Grijalbo, México, 2002.
- LYOTARD, J-F. *La fenomenología*. Paidós, Barcelona, 1989.
- MARÍAS, Julián. *Biografía de la filosofía*. EMECÉ, Buenos Aires, 1956.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, París, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Signes*. Col. Folio, Gallimard, París, 2003.
- MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Síntesis, Madrid, 1999.
- MORAWSKI, Stefan. *Fundamentos de estética*. Península, Barcelona, 1977.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada o el ardor*. Grijalbo, México, 1970.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Kant. Hegel. Dilthey*. Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- PICON, Gaëtan. *Le écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature I*. Gallimard, París, 1996.
- PLATÓN. *Obras completas*. Aguilar, España, 1977.
- PRADA OROPEZA, Renato. *El lenguaje narrativo*. UAZ, México, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. UAZ, México, 1993. Dos tomos.
- \_\_\_\_\_. *Los sentidos del símbolo II*. Lupus inquisidor, México, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura y realidad*. FCE, México, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El discurso-testimonio y otros ensayos*. UNAM, México, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Hermenéutica. Símbolo y conjetura*. Lupus inquisidor, México, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Semiótica tensiva" en *Semiosis núm. 9*. Universidad Veracruzana, México.

- REIS, Carlos y Ana Cristina Lopes. *Diccionario de narratología*. Almar, Salamanca, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Du Seuil, París, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La metáfora viva*. Cristiandad, Madrid, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit I*. Du Seuil, París, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Du Seuil, París, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Du Seuil, París, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI, México, 1987a.
- \_\_\_\_\_. *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI, México, 1987b.
- RIVERO WEBER, Paulina. *Alétheia. La verdad originaria*. UNAM, México, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche. Verdad e ilusión*. UNAM, México, 2004b.
- RILKE, Rainer María. *Elegías de Duino*. Traducción y edición de Jenaro Talens, Hiparión, Madrid, 1999.
- ROMERO, Francisco. *Papeles para una filosofía*. Losada, Buenos Aires, 1945.
- RULFO, Juan. "El hombre", *El llano en llamas*. Col. Tezontle, FCE, México, 1980.
- SABATO, Ernesto. *Abaddón el exterminador*. Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona, 1979.
- SÁNCHEZ, Néstor. *El amohor, los orsinis y la muerte*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Era, México, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. FCE, México, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *A tiempo y destiempo*. FCE, México, 2003b.

- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara, Madrid, 1996.
- SARTRE, Jean Paul. *L'êtr e et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard, París, 2003.
- SCHILLEBEECKX, Edward. *Los hombres, relato de Dios*. Sígueme, Salamanca, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Dios, futuro del hombre*. Sígueme, Salamanca, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Interpretación de la fe*. Sígueme, Salamanca, 1973.
- SEGOVIA, Tomás. *Poesía (1943-1997)*. Col. Tierra firme, FCE, México, 1998.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa, Barcelona, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pasión intacta*. Siruela, Madrid, 2001.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Larousse, París, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Critique de la critique*. Du Seuil, París, 1984.
- TOLSTOI, León. *Ana Karenina*, en *Obras II*. Aguilar, Madrid, 1959.
- TOUSSAINT DESANTI, Jean. *Introduction à la phénoménologie*. Col. Folio, Gallimard, París, 1994.
- TRABANT, Jürgen. *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la Literatura*. Gredos, Madrid, 1975.
- TRÍAS, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Anagrama, Barcelona, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La filosofía y su sombra*. Destino, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ciudad sobre ciudad*. Destino, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2005.
- UNAMUNO, Miguel de. *Agonía del cristianismo*. Losada, Buenos Aires, 1964.

- VATTIMO, Gianni (comp.). *La secularización de la filosofía. Hermenéutica y postmodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Al di là del soggetto*. Feltrinelli, Milán, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Etica dell'interpretazione*. Rosenberg & Sellier, Turín, 1991.
- \_\_\_\_\_. *El fin de la modernidad*. Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento débil*. Cátedra, Madrid, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Schleiermacher. Filosofo dell'interpretazione*. Mursia, Milán, 2003.
- VATTIMO, Giani y Pier Aldo Rovatti (eds.). *Más allá de la interpretación*. Paidós, Barcelona, 1995a.
- VALDÉS, Mario. *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.
- VLEESCHAUWER, Herman-J. De. *La evolución del pensamiento kantiano. Historia de una doctrina*. Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México, 1962.
- WARZLAWICK, Paul y Peter Krieg (comps.). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Gedisa, Barcelona, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. UNAM-Editorial Crítica, México, 1988.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Breviarios, FCE, México, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Notas de un método*. Mondadori, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La razón en la sombra. Antología del pensamiento de María Zambrano*. Siruela, España, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía y poesía*. FCE, México, 1996.

ZUBIRI, Xavier. *Cinco lecciones de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

\_\_\_\_\_. *Los problemas fundamentales de la metafísica occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	9
---------------------------	---

## **I. Hipótesis de trabajo, revisión histórica y planteamiento de la cuestión**

Postulado fundamental .....	15
La estética “clásica” .....	22
La estética del gusto .....	34
El juicio estético kantiano .....	37
El espíritu y el arte: Hegel .....	57
La concepción marxista .....	64
El arte y lo bello .....	89

## **II. Fenomenología del discurso narrativo-literario**

La fenomenología y su doble carácter .....	102
La esencia y el fenómeno .....	114
El lenguaje y el conocimiento: hacia una fenomenología de la expresión y de la significación... ..	116
El ego trascendental, fundamento de la certeza .....	137
La reducción eidética y el subjetivismo .....	145
La intuición .....	151
Hacia una fenomenología del discurso estético .....	156

## **III. Análisis del discurso narrativo-literario**

Producción y análisis del discurso narrativo-literario ....	185
Estructura y sentido en la obra estética según Lotman ...	205
El análisis y la interpretación del discurso narrativo-literario....	211

El estatuto semiótico del discurso narrativo-literario . . . . .	220
Discurso literario y discurso artístico . . . . .	227
La semiosis narrativo-literaria . . . . .	233
La rectificación de Trabant . . . . .	237
El discurso narrativo-literario: un lenguaje sincrético . . . . .	241
Re-formulación estética y configuración del mundo sociocultural . . . . .	262
Análisis estructural y estructuralismo . . . . .	281

#### **IV. Interpretación del discurso narrativo-literario**

En el principio era Borges . . . . .	287
La situación hermenéutica . . . . .	303
Los límites de la interpretación . . . . .	324
Elementos de una hermenéutica textual simbólica . . . . .	335
La Escuela de Constanza y la recepción estética . . . . .	339
La interpretación para Danto . . . . .	376

#### **V. Conclusiones críticas**

El valor cognitivo de la comprensión . . . . .	381
La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico. . . . .	389
La muerte del arte . . . . .	412
Teoría, poética y discurso literario . . . . .	476
El arte en la época de la producción industrial . . . . .	478
Vattimo: estetización, remisión y ontología del arte . . . . .	486
Revisión de algunas estéticas contemporáneas . . . . .	498
Retomar la fuerza de la palabra: la <i>alétheia</i> como origen . . . . .	542
Puntos suspensivos . . . . .	580
Bibliografía . . . . .	591



Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo,  
*Estética del discurso literario*  
de Renato Prada Oropeza  
se terminó de imprimir en mayo de 2009,  
en Siena Editores, Jade núm. 4305, Col. Villa Posadas, CP 72060, Puebla, Pue.  
La edición consta de mil ejemplares más sobrantes para reposición.  
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.  
Formación: Aída Pozos Villanueva. Edición: Silverio Sánchez Rodríguez.