

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA. EL PROBLEMA DE LA REFERENCIA EN EL RELATO DE FICCIÓN

María Antonia González Valerio

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: El artículo versa sobre la relación de la filosofía con el arte y discute desde una posición crítica el problema del estatuto ontológico y epistémico que la filosofía ha establecido para el arte. Desde ahí se postula la pertinencia de pensar los problemas de la recuperación de la verdad del arte así como la recuperación de su estatuto ontológico desde el horizonte de reflexión que ha abierto la hermenéutica filosófica contemporánea. Ambos problemas –verdad y estatuto ontológico– tienen que ver con el tema de la referencia, esto es, repensar y replantear hasta qué punto y en qué sentido el arte refiere. La referencia del arte implica sobre todo el establecimiento de una relación y vinculación de éste con el mundo de la praxis, lo cual resulta imprescindible para poder hablar de condiciones de verdad en el arte. Con el fin de discutir tal planteamiento, el artículo se centra en las características del relato de ficción, para posteriormente defender que éste tiene un referente, el cual es posible tratar como un referente analógico, mismo que se explica y construye desde la perspectiva de la hermenéutica analógica.

La filosofía históricamente ha creado una división, por momentos antagónica, entre el arte y la ciencia. Arte y ciencia representan dos modelos de creación y descubrimiento de la realidad (la dialéctica creación-descubrimiento es expresión de Ricœur) que han operado con sus propias reglas y con distintos fines. El surgimiento de la filosofía y su autopostulación como *episteme* implicó un exilio de las artes del reino de la verdad, condenándolas a “vivir en los arrabales”, en expresión de María Zambrano. La filosofía necesitaba

diferenciarse del discurso poético y afirmar su autonomía y soberanía; para ello expulsó a los poetas de la república, devaluó el arte ontológica y epistémicamente, a lo sumo le reconoció verosimilitud, pero no verdad (como lo hace Aristóteles)¹.

El saber, el único saber, sería la filosofía, la ciencia. El sabio, el virtuoso, el feliz sería el filósofo. Nada estaría más cerca del Ser que la filosofía, las artes serían las puras sombras, las apariencias, el devenir, lo telúrico y la locura (inspirada por las Musas). El arte, particularmente la poesía, sería la expresión de sentimientos, pasiones y apetitos: "la poesía [...] ciertamente es inmoral. Es inmoral como la carne misma"². La filosofía prístina, aséptica, solar, luminosa luz de la razón se elevaría de este sepulcro hacia aquel reino sin devenir, sin finitud y sin muerte, todo colmado de Ser³.

Durante siglos ocupó la filosofía tal lugar privilegiado y reinó sobre Occidente sin conocer rival. El reino habría de culminar. El surgimiento de las ciencias modernas representaría para la filosofía la pérdida del baremo de la verdad y del discurso verdadero, ella no decidiría más qué era verdad y qué era mentira. El camino fraguado por la filosofía iba a ser recorrido por las ciencias con mayor seguridad y certeza. ¿Qué ha de hacer la filosofía, convertida en castillo de naipes y en arena de debates, frente al avance certero de la física y las matemáticas?, se preguntaba Kant en la *Crítica de la razón pura*. Emulación del método científico; si la emulación fracasa, entonces hay que crear un método propio de las ciencias del espíritu, pero tan válido como el de las ciencias naturales, decía Dilthey un siglo después⁴.

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

¹ Para una discusión de las relaciones entre filosofía y poesía, cf. María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

² *Ibid.*, p. 46.

³ Sobre la relación que la filosofía ha establecido con la finitud, cf. Greta RIVARA, *El ser para la muerte. Una ontología de la finitud*, México, UNAM/Itaca, 2003.

⁴ Cf. María ZAMBRANO, "La actitud filosófica", en M^a Fernanda SANTIAGO (ed.) *La llama sobre el agua. María Zambrano-Ramón Pérez Carrió*, Aitana-Altea/Fundación María Zambrano, Alicante, 1994, donde Zambrano analiza la relación entre la filosofía y las ciencias modernas para concluir que la filosofía sintió indignidad y vergüenza al compararse con aquéllas, y que justo lo que debía hacer era transformar su actitud.

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

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

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

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

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

gía científica”⁵. Esta afirmación de Gadamer implica una radical crítica a la idea moderna de método como único acceso a una verdad pensada, además, en términos de adecuación.

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

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

El reconocimiento de la verdad que se expresa en el arte requiere sin lugar a dudas repensar el problema de la referencia, en la medida en que el constante señalamiento de que el arte, más concretamente la literatura, carece de referente ha sido uno de los principales argumentos para calificarla sin más de mentira y de pseudo realidad.

Pensar la referencia es abordar el problema de la relación entre la obra y el mundo, esto es, plantear en qué sentido y cómo se vinculan. Tal vinculación resulta de la mayor importancia para aquellas estéticas y hermenéuticas que quieren pensar la incidencia del texto en el mundo de la praxis, incidencia que se relaciona directamente con la recuperación del *status* ontológico y epistémico del arte, puesto que si el texto es solamente el paseo por un mundo imaginado o los sentidos creados por juegos de palabras sin referente alguno, entonces el texto quedará aislado del mundo de la praxis, en un reino estético –autónomo y que, por ende, no tiene que medirse ni con la moral ni con la teoría del conocimiento, hazaña ejecutada por Kant en la *Crítica del juicio*, donde logra independizar al juicio de gusto de la moral y del entendimiento– autosuficiente pero también autorreferente, como señala la crítica gadameriana a la “conciencia estética”⁶.

La recuperación del *status* ontológico y epistémico requiere de la incorporación del texto al mundo, para que sea un poder de transformación y creación del mundo histórico en el que se desarrolla la cotidiana existencia. Se

⁵ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método I, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 24.

⁶ Cf. Hans-Georg GADAMER, “La subjetivación de la estética por la crítica kantiana”, en *Ibid.*

necesita, entonces, no sólo que el texto diga al mundo, sino también que lo transforme, de otro modo quedaría convertido en un espejo que refleja las circunstancias histórico-sociales y que, por lo tanto, depende de la transformación de dichas circunstancias para poder transformarse, lo que hace de la historia del arte un palimpsesto de la historia socio-política.

En lo que sigue abordaré, desde una perspectiva hermenéutica, el problema del referente para la literatura, concretamente para el relato de ficción, problema que se relaciona con la recuperación de la verdad del arte y con la caracterización del arte como mimesis.

El lugar que ontológicamente ha ocupado el relato de ficción, lugar históricamente cambiante, ¿tiene que ver con su relación con la verdad y, a través de ésta, con la mimesis? ¿Es ahí donde se ha jugado el estatuto de la ficción, se trata de una relación entre literatura y verdad? ¿Se trata, así, del discurso (el *logos*) y la verdad, y es justo allí donde la mimesis encuentra su sitio, entre literatura y verdad? ¿Repensar la mimesis sería, en ese sentido, volver al postulado de la *adaequatio rei et intellectus*?

A tales cuestionamientos parece conducir Derrida cuando afirma que la historia de la relación entre literatura y verdad se organiza por la mimesis⁷. Ahora bien, ¿se juega la historia de la literatura en la relación que ha establecido (o negado) con la verdad? Hay otra pregunta por agregar, ¿la tirante relación de la filosofía con la literatura ha dependido de las nociones y pretensiones de verdad que cada discurso ha sostenido y, por ende, ha dependido de la interpretación de la mimesis? Y –pregunto con Zambrano⁸– ¿la historia de la filosofía, todavía más, la fundación de la filosofía, se ha jugado desde siempre sobre el trasfondo del discurso literario, que, desde Platón, ha sido el “otro discurso”, lo “Otro” de la filosofía, ya sea como sombra, ya sea como espejo, ya sea como modelo o como lado oscuro?

Una y otra, filosofía y literatura, han sido discursos que dicen, discursos dicentes, puro *logos* (que no *logos* puro) que desde siempre se ha esforzado por ser y por fraguar el ser y por engendrar el ser del ser humano. El *logos* se enarbola como estandarte en la conquista del mundo, en la humanización de la realidad, de lo real, de lo otro, de lo aparentemente otro, de lo pretendidamente otro. ¿Con qué otra cosa, si no con la palabra, habríamos de enfrentarnos al mundo? ¿Con qué otra cosa habríamos de hacer de este mundo nuestra morada? ¿Qué habría de arroparnos –y arrobarnos– a nosotros, los del segundo nacimiento, los que no son un ente entre los entes? La palabra y el mundo, nosotros y lo otro, y dentro del mundo, nosotros, seres de la palabra que pretenden tratar con lo otro a través de la palabra.

Lo otro estalla y se diversifica, se hace “el mundo fenoménico”, se hace “el Ser”, se hace “el alma” o “la conciencia”, se hace “la realidad”. De todas estas

⁷ Cf. Jacques DERRIDA, “La doble sesión” en *La diseminación*, Madrid, Espiral, 1997, p. 275.

⁸ Cf. María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*.

alteridades la palabra tendría que dar cuenta y dar sentido, dar cuenta de lo que somos y en lo que somos y por lo que somos. Finalmente, la palabra: para decirnos a nosotros y a lo otro y a la relación entre ambos. ¿Pero todo discurso logra decirnos (y en ese “decirnos” se va también el decir lo otro o decir el mundo, porque la conciencia ha ya dado la vuelta sobre sí misma)? Mejor aún, ¿todo discurso logra decir lo que anhelamos ser y la relación que queremos con lo otro?

No hay “discurso”, sino “discursos”. Una vez abierta la multiplicidad de discursos (con sus también múltiples pretensiones) viene después la necesidad del discernimiento entre ellos, la invención del parámetro y con él, la invención de la exclusión, exclusión ejecutada por la filosofía, portadora del parámetro del discernimiento entre discursos, tribunal supremo de evaluación. Si la palabra ha de tratar con el mundo, ha de fraguar el mundo y constituir una apertura de lo real, no toda palabra crea y descubre la apertura deseada (por supuesto, ¿deseada por quién o por qué? Digamos, de momento, por la filosofía). El parámetro inventado para lograr discernir los discursos fue la verdad, verdad que garantiza que el discurso, que el *logos*, efectivamente dice el *Logos*, lo Otro, lo Real.

Y la verdad se otorga o se niega al discurso (movimiento que, por pura refracción, realiza otro discurso) a conveniencia y a discreción. La verdad no sería, así, sino una prenda de orden que cambia según la apertura del mundo. Ya Nietzsche decía que las verdades son ilusiones, posiciones de la voluntad de poder, y Heidegger ya sostenía que toda palabra es ontológicamente verdadera. En todo caso, la verdad depende, o mejor dicho, el discurso verdadero lo es en atención a su capacidad y fiabilidad para decir el mundo, el cual, en tanto aparezca como “lo otro”, sería el punto que mida la adecuación.

El *logos* verbalizado se enfrenta a algo no verbal. Ese algo no puede ser todavía verbal porque en este momento es aún lo otro del nosotros. ¿Y cómo puede decir, apresar, aprehender, conocer o comprender lo verbal a lo no verbal? ¿No tendrá que ser el discurso, el *logos*, la verbalización recubierta con algo homogéneo a aquello que pretende decir?⁹ Entonces, si se trata de decir el *Logos* ¿habrá que transmutar el *logos*-discurso en *logos*-pensamiento¹⁰, y hacer del pensamiento un producto del alma, la cual, sobra decirlo, tiene algo de homogeneidad con el Ser, *e.g.*, la inmortalidad¹¹? Parecería que la cadena de homogeneidades da al discurso filosófico su fiabilidad y le garantiza la verdad, verdad que, a su vez, es garantizada por el mismo discurso filosófico, que cierra el cír-

⁹ Justo como aquella homogeneidad del esquema kantiano con la categoría y con el fenómeno.

¹⁰ “El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa”, PLATÓN, *Sofista*, 263e.

¹¹ “Toda alma es inmortal. Porque aquello que se mueve siempre es inmortal. [...] Si esto es así, y si lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, necesariamente el alma tendría que ser ingénita e inmortal.” PLATÓN, *Fedro*, 245c-246a. “[...] el alma es lo más semejante a lo divino, inmortal, inteligible, uniforme, indisoluble y que está siempre idéntico consigo mismo, mientras que, a su vez, el cuerpo es lo más semejante a lo humano, mortal, multi-forme, irracional, soluble y que nunca está idéntico a sí mismo”. PLATÓN, *Fedón*, 80b.

culo en torno suyo para olvidar no precisamente que no conocemos en la naturaleza más que lo que previamente hemos puesto en ella, sino más bien que la naturaleza (lo otro) no es más que lo que previamente la hemos hecho ser.

¿Dónde queda ahí el “otro” discurso? ¿Cómo gana su pedazo de homogeneidad para lograr decir “lo otro”? Si uno “participa de”, el otro será “mímesis de”. Al hacer a la literatura mimética, ésta deja de ser la pura verbalización y encuentra su posibilidad de materialización, de ser en parte parecida a aquello que dice o de contenerlo en parte. Justo por eso la mímesis es lo que establece la relación de la literatura con el mundo y posteriormente con la verdad. La mímesis evita que la literatura, que el discurso poético no sea más que una quimera, un juego de palabras que se consume en el placer del espectador. Preguntar por el discurso es preguntar por su relación con el mundo, por su capacidad de descubrirlo y crearlo (y, ¿por qué no?, de conocerlo), es preguntar por el modo en que lo creado por nosotros puede tener incidencia (ontológica y/o epistémica) en lo otro, que aparece todavía como autónomo. Para que el discurso pueda ser *poiético*, debe de ser previamente mimético, y es que antes de ser “bello”, el discurso fue mimético, porque ha sido desde siempre discurso *sobre* algo, porque ha sido desde siempre configurador de mundos posibles, ha sido, pues, posibilidad de la apertura y apertura de la posibilidad.

Si la relación del discurso literario con el mundo ha dependido de la mímesis, entonces sería mejor decir que ha dependido de las interpretaciones de la mímesis. En tanto el discurso sea caracterizado como mimético, tendrá indefectiblemente una relación con el mundo (incluso cuando sea antimimético, pues entonces su relación se da por negación), pero ésta no ha sido siempre señalada como la más adecuada.

La mímesis ha sido una flecha que ha apuntado en dos direcciones contrarias, ¿cuál ha sido el viento que mueve esta veleta, la cual, dependiendo de la dirección en la que apunte, da o quita el poder y efecto ontológico, ético y epistémico del discurso literario? Es decir, ¿cuáles han sido las condiciones de emergencia de las interpretaciones de la mímesis?

La filosofía ha inventado ya múltiples condiciones de emergencia de interpretación de la mímesis, que suelen comenzar con Platón, para dar cuenta de la devaluación ontológica (y desde ahí epistémica y ética) del discurso literario. Considero que la mímesis es aquello que establece o permite establecer la relación del discurso con el mundo, que, quizás hasta Hegel, aparece como lo “otro” y mientras el mundo sea “lo otro” funcionará el binomio yo/no-yo que hace del discurso el espejo que refleja, gracias a la mímesis, la imagen de lo real, de lo efectivamente real.

La imagen tiene que ser menos, más bien, debe tener menos ser que aquello de lo que es imagen, esto es, el arquetipo (Gadamer)¹². ¿Y si el mundo

¹² Y aunque la hermenéutica haya recuperado la mímesis aristotélica, Aristóteles pertenece cabalmente a este esquema, a la onto-teología, a la metafísica de las dicotomías.

dejara de ser “lo otro”? ¿Y si el espejo sólo tuviera delante otro espejo, y si la máscara sólo dejara ver otra máscara, y si el *interpretandum* fuera ya siempre *interpretans*, y si el mundo no fuera distinto de las visiones del mundo, y si la realidad fuera interpretación y el lenguaje el modo en el que el ser se envía, qué sería entonces de la mimesis? ¿Si Dios ha muerto, si Dios permanece muerto, tiene todavía algún sentido la mimesis?

Regreso ahora a Derrida, quien afirma que: “toda la historia de la interpretación de las artes literales se ha desplazado, transformado, en el interior de las diversas posibilidades lógicas abiertas por el concepto de *mimesis*”¹³. Esas “posibilidades lógicas” se han jugado, para Derrida, del lado de la verdad, yo diría que derivadamente se han jugado del lado de la verdad y primordialmente del lado de la ontología. La lógica de la mimesis se establece y se produce por la duplicación, por generar el doble de la cosa, de esa cosa que aparece como lo otro y frente a lo cual la mimesis, lo mimetizante, simplemente se le parece o no, de modo tal que “el doble –el imitante– no es nada, no vale nada por sí mismo”¹⁴; el valor, y, por ende, el ser, queda del lado del modelo, del original. La mimesis es condenada por no ser sino una duplicación, una falsedad, una nada de ser, que a lo más que puede aspirar es a tener una semejanza, un parecido, un espejo fiel que no dejará de ser espejo.

En esta relación entre lo imitado y lo imitante, señala Derrida, hay también una distancia o diferencia temporal, puesto que lo imitado debe de existir previamente a lo imitante. Lo imitante es siempre posterior, siempre viene después¹⁵.

La herencia del platonismo –que no necesariamente de Platón– es la devaluación ontológica de la mimesis, de lo mimetizante, de lo representante y duplicante y justo ahí se ha inscrito la reflexión sobre la literatura y su modo de ser, por afirmación o por negación, *i.e.*, la afirmación del “*Ars imitatur naturam*” o la negación de eso a favor de una pretendida “libertad”. Lo que se juega en realidad es un trasfondo ontológico, la ontología de la mimesis, que Derrida resume magistralmente:

Es justamente lo *ontológico*: la posibilidad presunta de un discurso sobre lo que *es*, de un *logos* que decide y es decidible de o sobre el *on* (ser-presente). Lo que es, el ser-presente (forma matricial de la sustancia, de la realidad, de las oposiciones entre la forma y la materia, la esencia y la existencia, la objetividad y la subjetividad, etc.) se distingue de la apariencia, de la imagen, del fenómeno, etc., es decir, de lo que, presentándole como ser-presente, le dobla, le re-presenta y a partir de ello lo reemplaza y le des-presenta. Hay, pues, el 1 y el 2, lo simple y lo doble. Lo doble viene *después* de lo simple, lo multiplica

¹³ Jacques DERRIDA, o.c., p. 281-282.

¹⁴ *Ibid.*, p. 281.

¹⁵ ¿No se inserta en este horizonte la afirmación de Ricœur según la cual algo tiene que haber sucedido para que algo pueda ser relatado y que primero hay que tener una experiencia para después poderla llevar al lenguaje?

después [...], la imagen *sobreviene* a la realidad, la representación al presente en presentación, la imitación a la cosa, lo imitante a lo imitado. Hay en primer lugar lo que es, la «realidad», la cosa misma [...], luego, lo imitante [...]. La discernibilidad, al menos numérica, entre lo imitante y lo imitado, ése es el orden. [...], lo imitado es más real, más esencial, más verdadero, etc., que lo imitante. Le resulta anterior y superior¹⁶.

Resumen, éste, de la onto-teo-logía, de la historia de la metafísica, de la historia de un “error”¹⁷, en la cual la mimesis se inscribe y en la que no puede dejar de insertarse. La mimesis concebida desde este horizonte no puede ser sino (o más que) lo otro de *lo que es*, por más que se le parezca, por más semejante no dejará de ser lo diferente, donde diferencia quiere decir “menos-de-valor” y “menos-de-ser”. El discurso, el lenguaje, aparece, así, como “lo otro” del mundo, como su doble¹⁸, como pura apariencia en el reino del Ser. Eso sólo puede suceder hasta que el ser sea apariencia y nada más que aparecer, hasta que detrás del fenómeno no se esconda ningún noúmeno, ningún fondo último, ninguna verdad que deba ser descubierta, hasta que no quede nada más que el movimiento del vaivén, del juego que va y viene entre los polos de imitado e imitante que difieren entre sí. Mas en este juego “se inscribe una diferencia (pura e impura) sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles”¹⁹.

No es más que el movimiento del juego, la mimesis es ese movimiento que al moverse crea y genera su otro, lo que difiere, para reencontrarse después ahí, por eso la hermenéutica de Gadamer se asume como especulativa, como puro juego de espejos, de reflejos. Y es que nada escapa de la luna del espejo:

Estamos ante una mímica que no imita nada, ante, si se puede decir, un doble que no redobla a ningún simple, que nada previene, nada que no sea ya en todo caso un doble. Ninguna referencia simple. Por eso es por lo que la operación del mimo hace alusión, pero alusión a nada, alusión sin romper la luna del espejo, sin más allá del espejo. [...] En ese *speculum* sin realidad, en ese espejo de espejo, hay ciertamente una diferencia, una díada, puesto que hay mimo y fantasma. Pero es una diferencia sin referencia, o más bien una referencia sin referente, sin unidad primera o última, fantasma que no es el fantasma de ninguna carne, errante, sin pasado, sin muerte, sin nacimiento ni presencia²⁰.

¹⁶ Jacques DERRIDA, o.c., p. 288.

¹⁷ Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, “La historia de un error”, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

¹⁸ Preso de la metafísica, Ricœur no ha dejado de insistir en que “el lenguaje es por sí mismo del orden de lo ‘mismo’; el mundo es su ‘otro’”, Paul RICŒUR, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 2000, p. 149.

¹⁹ Jacques DERRIDA, o.c., p. 318.

²⁰ *Ibid.*, p. 312.

La mimesis no imita nada porque no hay nada que pudiera imitar, nada le precede, no tiene que medirse ni adecuarse con nada. No es más que mimesis de sí misma, no es más que auto re-presentación (*Darstellung* en sentido gadameriano), puro juego del lenguaje que se consume y se consume a sí mismo.

¿Después de esto es todavía posible hablar de un “referente” para el relato de ficción? ¿No tendríamos, más bien, que deshacernos de tal categoría porque recuerda en demasía la postulación que hace del mundo “lo otro” sin más, el no-yo, el objeto al que se enfrenta un sujeto, la *res extensa*, la alteridad metafísicamente irreductible, más aún, recuerda una dicotomía mundo sensible-mundo inteligible? Sí, tendríamos que deshacernos de tal categoría en tanto miente lo otro del lenguaje y pretenda afirmarse con insolente independencia. Mas al mismo tiempo tendríamos que mantener la categoría si queremos quedarnos con la diferencia, con la heterogeneidad al interior del círculo que todo lo abarca, si queremos, en suma, quedarnos con los dos polos –mimetizado, mimetizante– que muestren la tensión, que eviten la disolución de todo en la identidad, en la mismidad.

Si no hay simultáneamente identidad y diferencia, entonces no hay juego²¹ posible, porque no hay polos entre los que se ejecute el movimiento del vaivén, no hay oscilación, sino una estaticidad, quizás, hegeliana, pero ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse (Gadamer). El movimiento del lenguaje tiene que producir (crear y descubrir) su otro, para enfrentarse a él, esto es, tiene que generar constantemente la diferencia, mas sin olvidar que no se trata de una diferencia absoluta (nouménica), sino de un juego (del lenguaje) y un experimento (Nietzsche) que constituye precisamente la vida del lenguaje, entre ocultamiento y desocultamiento, entre “mundo” y “tierra” (Heidegger), entre Apolo y Dioniso, un eterno retorno, una circularidad que juega a abrir la realidad, que juega a presentar visiones del mundo sin meta, sin finalidad última, y eso me parece de un nihilismo hermenéutico muy sostenible²².

¿Qué hay entre la identidad y la diferencia? La analogía²³. Hay que plantear, pues, un referente analógico para el relato de ficción. Para ello, retomaré

²¹ Tomo la noción de juego de la estética gadameriana desarrollada en *Verdad y método*.

²² Parfraseo a Gadamer: “Y esto me parece de un nihilismo hermenéutico insostenible” (o.c., p. 136). Aunque Gadamer lo dice en alusión a la posición de Valéry, según la cual sus versos tienen el sentido que se les dé. La hermenéutica, como ha señalado reiteradamente Vattimo, es fundamentalmente de corte nihilista porque asume activamente la muerte de Dios, y esto quiere decir que se funda más allá de los valores y verdades absolutos, más allá de parámetros trascendentes y universales, más allá de sentidos y finalidades últimas y definitivas. La hermenéutica es experiencia de la finitud y en ese sentido es apertura de la posibilidad en tanto que posibilidad; puro movimiento del pensar que no se detiene en ninguna interpretación, sino que afirma toda interpretación como una posibilidad entre otras muchas posibles.

²³ Tomo el concepto de analogía de Beuchot: “es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico y en parte distinto, predominando la diversidad”,

la hermenéutica de Gadamer y la de Ricœur pero no a partir de los puntos en los que coinciden, sino a partir de lo que difieren, de lo que los enfrenta irreconciliablemente.

Más allá de las numerosas coincidencias que podamos encontrar en sus análisis de la obra de arte en general, o del texto literario en particular, hay un tema que los separa, quizás, irreconciliablemente: el problema del referente, el cual abre un abismo entre sus planteamientos, puesto que precisamente lo que está en juego al tratar este problema es la ontología, punto de partida en la hermenéutica gadameriana y de llegada en la ricœuriana. Al inicio o al final, eso no es lo decisivo en la ontología desarrollada por ellos, sino la presencia o ausencia del referente en sus tesis sobre el lenguaje.

Me centraré exclusivamente en la relación que hay entre el relato de ficción y un referente que se despliega como el mundo de la obra, con el fin de preguntar entonces no sólo por lo que dice el texto, sino también sobre qué lo dice, distinción, pues, entre sentido y referencia.

El modelo de la hermenéutica analógica de Beuchot puede ser una guía que mantenga el camino de este preguntar alejado de extremos excluyentes: univocistas o equivocistas. Empleo estos términos no en relación con la apertura de interpretaciones finitas o infinitas en el texto, sino que entiendo por postura univocista aquella que ve al mundo abierto por la obra como copia o imitación de la realidad, de modo tal que la obra debe ceñirse lo más posible a una supuesta realidad dada y se ve siempre perseguida por el fantasma de la adecuación. Univocidad, ésta, que se revela como la reducción del texto a su comparación con un presunto original.

Por postura equivocista entiendo aquella que pretende alejar al mundo de la obra del mundo de la praxis, para convertirla en un sentido autónomo que sólo se dice a sí mismo en un puro movimiento autorreferente. El equivocismo postularía que el discurso literario se centra en sí mismo, despliega, sí, el paseo por un mundo imaginado colmado de sentimientos, estados de ánimo y flujos de imágenes, pero que no son nada más que ficción, ensoñación irreal.

Ninguno de estos dos extremos hace justicia al mundo que despliega el relato de ficción, ni "realismo" ni "ilusionismo" exacerbados pueden dar cuenta de ese mundo creado con el solo poder de la palabra. La hermenéutica analógica puede ayudar a postular un "referente analógico" que se quede a medio camino entre los extremos del arco.

Ahora bien, las hermenéuticas de Gadamer y de Ricœur no serían ni univocistas ni equivocistas en el sentido que he planteado, sino que son el horizonte de reflexión que permite analizar este problema. Y en tanto horizonte pide ser explicitado.

De la hermenéutica gadameriana es posible derivar una idea del referente del relato de ficción sin traicionar su ontología. En esto la hermenéutica analógica también servirá como guía aunque en sentido negativo. En el *Tratado de hermenéutica analógica* de Beuchot encontramos la afirmación de que en Gadamer hay un “juego vacío de sentido”²⁴ por carecer de referente. Es cierto que cuando Gadamer habla de la obra de arte y del lenguaje dice que su modo de ser es la auto re-presentación y que de ahí se puede seguir la conclusión de que carecen de referencia en la medida en que se representan a sí mismos, pero ¿conduce esto a un “juego vacío de sentido”?

Si Gadamer hace de la obra de arte y del lenguaje auto re-presentación es porque su hermenéutica no funciona desde un esquema sujeto-objeto en el que el lenguaje aparecería como el puente que comunica con la realidad, sino que el lenguaje *es* la realidad y en esa medida no hay nada exterior al lenguaje que pueda ser representado. Contrapuesta es la postura de Ricœur, quien defiende que algo debe existir para que algo pueda ser dicho.

En esto Gadamer sigue a Hegel. La crítica hegeliana en *Fenomenología del espíritu* a las filosofías anteriores consiste, entre otras cosas, en que la separación de sujeto y objeto implica la necesidad de tender un puente que los relacione, ese puente, llámese “conocimiento”, “concepto”, “pensamiento” o “lenguaje” será siempre un prisma deformante, porque no es saber *lo real*, sino saber *sobre* lo real, donde la preposición “sobre” significa también “encima de”, como una especie de segundo piso montado sobre la realidad (ésta sería una de las consecuencias de la cosa en sí kantiana). Además de eso, el puente debe ser legitimado y validado por algo, ¿qué garantiza la certeza en la relación entre el sujeto y el objeto? Conocemos bien la respuesta con Descartes e incluso con Kant: Dios. Finalmente, estamos hablando de una onto-teo-logía (en términos heideggerianos) donde la realidad está dada y sólo nos queda buscar una adecuación entre lo que decimos y lo que es.

Gadamer es consciente de este peligro de la metafísica moderna y por eso su teoría sobre el lenguaje no dejará nada fuera del lenguaje, así como Hegel no deja nada fuera del espíritu; en vez de realidad dada, tenemos ahora una realidad creada, pero no por el Absoluto Sujeto hegeliano, sino por el lenguaje, humano e histórico. No hay en Gadamer una teología de la creación, mas eso no significa que se trate de un “juego vacío de sentido”, en todo caso es una separación de aquellas metafísicas que defienden la idea de un Ser como centro y fundamento.

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

²⁴ Ibid., p. 98.

Por supuesto que lo primero que no cabe en ese mundo es el reino del arte y de la ficción: a triple distancia del Ser, sentenciaba ya Platón²⁵.

Si la hermenéutica gadameriana carece de referente, es porque postularlo significaría postular algo frente a lo cual los contenidos del lenguaje tuvieran que medirse (y en última instancia también validarse) repitiendo el movimiento que busca la adecuación entre el sujeto y el objeto. Con respecto al discurso literario, implicaría un mundo exterior a la obra que tendría que afirmar, por imitación, o que negar, por ser pura ilusión.

Ahora bien, Gadamer afirma que la obra abre un mundo –un mundo de ficción– que no quiere ser comparado con un supuesto “mundo real”²⁶, mas esto no significa que se agote en la pura inmanencia del sentido.

¿Qué podemos entender por “mundo de la obra”? Un relato de ficción despliega un universo en el que se desarrollan las acciones y los acontecimientos, con coordenadas espacio-temporales establecidas gracias a la trama y a los elementos descriptivos. Los lugares, personajes y tiempos sólo existen por y en el texto, el cual se constituye como un universo cerrado de sentido con sus propias reglas, en palabras de Gadamer. Es un universo cerrado porque lo que ocurre sólo tiene sentido ahí y porque es una unidad completa y acabada.

El mundo de la obra está siempre ligado con el mundo de la praxis, aunque como configuración defiende una autonomía insoslayable. Esto quiere decir que la ciudad de París aparecida en una novela de Balzac no pide ser medida en comparación con el París “real”, por ejemplo, qué tan bien representada está la disposición de las calles. El París de Balzac tiene el mismo estatuto que el pueblo de Combray de Proust, lo importante no es que París “exista” y Combray no, sino que dentro del relato están configurados como lugares “reales” en donde acontecen acciones “reales” con personajes también “reales”, porque en la novela nadie duda de la existencia de Combray ni de la de Swann.

En todo caso, el París de Balzac es análogo a la ciudad real y con ello quiero decir que no es ni idéntico ni completamente diferente, sino análogo por un juego de semejanza.

El modelo de la triple mimesis de Ricœur ayuda a esclarecer este punto²⁷. Sin embargo, es necesario transformarlo y comprenderlo más allá de Ricœur en el siguiente modo:

²⁵ Cf. PLATÓN, *República*, X, 597e-599a.

²⁶ “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.” (Hans-Georg GADAMER, o.c., p. 156).

²⁷ Ricœur explica el modelo de la triple mimesis del siguiente modo: “es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al ‘antes’ de la composición poé-

Mímesis I constituye el mundo previo a la narración, el mundo de la praxis, podríamos incluso decir que es aquel en el que se desarrolla la cotidiana existencia. Previo a la narración quiere decir solamente previo al relato, puesto que este mundo se encuentra ya narrado, mediado simbólicamente, está comprendido e interpretado y se despliega en un plexo de significaciones. La constitución del mundo es lingüística, y al afirmar esto pretendo atraer el campo semántico de la configuración del mundo como el “ser-en” del ser-en-el-mundo heideggeriano. De ese modo, el mundo de la praxis queda caracterizado como el “ahí” donde se desarrolla la cotidianidad de término medio, donde ser-ahí es ser-en-el-mundo. Con este giro intento esbozar la mímesis I ya no como la pre-comprensión de la acción, puesto que hay que ampliar el ámbito que abarca la categoría que, en el caso de Ricœur, se limita a la praxis, por haber engarzado todo su análisis en la *mímesis práxeos* de Aristóteles.

Es menester ampliar la mímesis I hasta abarcar la existencia (como *Dasein*) y el mundo. Lo previo al relato no puede ser otra cosa más que el nosotros de la facticidad de la existencia, el cual no se agota en la praxis ni en la relación “práxica” con el mundo, hay que incluir lo “tético” (o relación teórica) y lo “pático” (o relación afectiva), incluso cuando esto último se encuentre completamente reducido, desafortunadamente reducido al existencial del “encontrarse” en la exposición de la analítica trascendental del ser-ahí en *Ser y tiempo* de Heidegger.

Como no es mi intención desarrollar aquí una ontología del mundo de la existencia cotidiana, me basta con cargar de sentido tal noción atrayendo campos semánticos. En ese sentido, si, por un lado, he atraído la configuración del mundo según *Ser y tiempo*, por otro lado, estoy convencida de que no basta, porque presenta una versión de lo afectivo limitada en exceso, esto es, entre lo a-la-mano y lo ante-los-ojos falta algo. Y ese algo no está tampoco incluido en la extensión de la exposición del modo como los entes intramundanos nos hacen frente según “El origen de la obra de arte”, texto en el que Heidegger de alguna manera reconoce que los entes no sólo aparecen como a-la-mano y ante-los-ojos, puesto que la obra de arte no cae en ninguna de esas dos caracterizaciones.

A partir de dicho texto, parecería que la ontología de Heidegger abarca finalmente los cuatro modos en los que la realidad puede ser abierta, a saber:

tica. Llamo a esta referencia *mímesis I*, para distinguirla de *mímesis II* –la *mímesis*-creación–, que sigue siendo la función base. [...] La *mímesis*, que es una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o lector. Hay, pues, un ‘después’ de la composición poética, que llamo *mímesis III*”, Paul RICŒUR, o.c., p. 103-104. Un poco más adelante añade que: “[...] el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que yo llamo *mímesis I* y *mímesis III*, y que constituyen “el antes” y “el después” de *mímesis II*. [...] *Mímesis II* consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto” (p. 114). El “antes” hace alusión a la pre-comprensión del mundo de la acción.

tético, prático, pático y estético. Sin embargo, frente a la detallada exposición de lo práctico, lo pático es abarcado por un solo existencial y por la "angustia". Quizás el esfuerzo heideggeriano por "destruir" la subjetividad lo lleva a caracterizar al ser-ahí en tal sentido y a deshacerse, tanto como fuera posible, de la afectividad, que, en contraposición, tiene una fuerte carga en el pensamiento nietzscheano. Heredero de Heidegger, Gadamer repite el mismo movimiento (tanto, que repite sin más la crítica de Heidegger a Nietzsche) al punto que lo afectivo prácticamente no ocupa ningún lugar en el desarrollo de su hermenéutica.

Más allá de Heidegger y más acá de Nietzsche, mimesis I podría ser caracterizada atrayendo los campos semánticos de *Ser y tiempo* y de *Así habló Zaratustra*.

¿Y la pre-comprensión que es condición de posibilidad, según Ricœur, de la composición y la comprensión de la trama? No es necesario sostenerla tal cual, como pre-comprensión de la acción, porque el mundo de la cotidiana existencia no se nos abre al margen de los relatos (históricos y ficcionales), que, de hecho, configuran (más allá de la conciencia, *i.e.*, actúan a "espaldas de los sujetos") las visiones del mundo que no son sino el horizonte en el que somos, el estado-de-yecto en el que el ser-ahí se encuentra ya siempre arrojado.

Si un lector puede comprender una trama es porque se encuentra ya siempre inmerso en el mundo humano, porque es parte de una tradición (en sentido gadameriano) que comprende.

Mimesis II es el relato, el texto *qua* texto que opera siempre en relación con mimesis I. En la medida en que el relato es mimesis, lo que representa es el mundo de la cotidiana existencia, pero no copiándolo, sino transformándolo porque lo dice, en expresión de Gadamer, "de otro modo", gracias, en parte, a la trama, que en tanto disposición de los hechos establece un orden de secuencialidad y concatenación. Además están las variaciones imaginativas que permiten abrir el reino de lo posible. Para que el relato pueda decir "de otro modo" tiene que suspender la referencia literal, transgresión del ordenado en el mundo de la cotidianidad.

El relato opera como la metáfora que requiere suspender el sentido literal, porque leída literalmente no produce sentido, lo que se pone en pie por la interpretación es un sentido metafórico. Lo mismo sucede con la referencia, no es literal sino metafórica.

Parece que esta suspensión de la literalidad funciona como condición de posibilidad de la ficción, sólo en la medida en que se suspenda o se niegue el sentido y la referencia literales²⁸ se puede abrir el mundo de ficción que, paradójicamente, es mimesis del mundo de la praxis.

²⁸ Literalidad o plexo de significaciones que constituyen el mundo del "uno" y el público estado de interpretado.

Así, París en Balzac no es el París “real” –eso sería una postura univocista– puesto que la referencia literal está suspendida, Combray no es “irreal”, eso sería equivocismo, sino que ambos lugares serían *análogos* al mundo de la praxis. Están ligados a este mundo por identidad y diferencia. Son idénticos, París y Combray, a las ciudades y pueblos “reales”, con calles y casas y con todos esos elementos que pertenecen a la vida urbana y rural. Si podemos comprender el mundo de Combray, aunque no “exista”, es porque ese espacio nos es ya siempre familiar desde la cotidianidad, en la que también están incluidos otros relatos de pueblos y ciudades que permiten al lector la comprensión del texto.

Ello se debe, además, a que el relato no es sólo mimesis de objetos empíricamente constatables –que es, al parecer, la idea de objeto, de realidad más predominante en la historia del pensamiento occidental a pesar de ser evidentemente reduccionista e ingenua–, sino también de relaciones, de ordenaciones, de sentimientos, de emociones, de instituciones, de pasiones, de sentidos y significados, en suma, de todo lo que configura el mundo humano, por eso el texto es visión del mundo, como asegura Gadamer.

Esta relación entre mimesis I y II también la podríamos explicar siguiendo la hermenéutica gadameriana y la idea del *sensus communis* y de la tradición: el mundo que representa la obra lo vivimos como propio porque el artista expresa ahí una verdad común que nos llega por transmisión, es decir, por la tradición²⁹.

París y Combray son también diferentes al mundo de la praxis porque no son copia fiel, tienen una configuración distinta en la medida en que están insertos en otra visión del mundo, aquella que abre la obra y que la hace ser única y singular. Así como París adquiere una tonalidad propia en Balzac con respecto al París “real”, así también se distingue del París de Cortázar, debido a que ahí, en el relato, es diferente de cualquier otra ciudad real o imaginaria. Sería, entonces, un París extraño. Gadamer ya decía que el *topos* de la hermenéutica está entre la familiaridad y la extrañeza³⁰.

Es de este modo como el referente del relato de ficción se da en un juego de identidad y diferencia, de ser y no-ser, de semejanza que no es comparación sino analogía.

Mimesis II es análoga a mimesis I, es un “ser como”, o el “como si” que inaugura y marca el distintivo de la ficción. Pero no hay que elevar el “como si” a ser una categoría ontológica en sentido fuerte, como si, en contraposi-

²⁹ En palabras de Gadamer: “Para el poeta la invención libre no es nunca más que uno de los lados de una actividad mediadora sujeta a una validez previa. No inventa libremente su fábula, aunque realmente imagine estar haciéndolo. Al contrario, algo del viejo fundamento de la teoría de la mimesis sigue operando hasta nuestros días. La libre invención del poeta es representación de una verdad común que vincula también al poeta.” (o.c., p. 180).

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 365.

ción, hubiera algo que “efectivamente es”. Es preciso recordar el juego de espejos donde nada escapa de la luna del espejo.

Con respecto a la mimesis II, ésta corresponde al mundo del lector, o más concretamente a la intersección entre el mundo del texto y el del lector. Sería el momento de la aplicación en la hermenéutica gadameriana.

Si mimesis I no es el mundo originario que vio nacer a la obra y en ese sentido la relación entre mimesis I y III no es la distancia histórica entre el tiempo del lector y el tiempo pasado representado por la obra, ¿cómo podemos establecer una relación entre las tres mimesis?

Propongo una lectura con la dialéctica de Hegel y con la ontología de Gadamer en el siguiente sentido:

Mimesis I en tanto mundo de la cotidianidad o mundo de la praxis sería el mundo que configura la experiencia de vida del lector. Gracias al *continuum* histórico entre el pasado y el presente que Gadamer defiende, este mundo de la praxis no sería radicalmente diferente del mundo del pasado, ya sabemos que el horizonte del presente no se forma al margen del horizonte del pasado. Mas esto no significa que sea idéntico al del pasado, sería en todo caso análogo.

La mimesis II o el relato, en tanto suspensión de mimesis I, sería su negación, es decir, si mimesis I es “A”, mimesis II es “no A”. La mimesis III representa el regreso al mundo de la praxis, la aplicación que hace el lector del relato; regresar al mundo de la praxis es dejar de suspender la referencia literal, sería entonces “no no A”, en donde la primera “A” y la última no serían idénticas, puesto que se ha pasado por la experiencia de su negación.

El mundo de la praxis anterior al relato no es el mismo al posterior, parafraseando a Gadamer podríamos decir que el encuentro con el texto no nos deja inalterados, ni tampoco deja al mundo inalterado. Constituye otra apertura de la realidad, pero no como si se tratara de una realidad paralela o separada, radicalmente es otra visión del mundo, y el mundo, afirma Gadamer, no es distinto de las visiones o las acepciones en que se nos ofrece.

La relación entre las tres mimesis es analógica. Entre mimesis I y II porque el relato representa al mundo de la praxis analógicamente, entre mimesis I y III porque regresar después de la ficción a la cotidianidad implica establecer una analogía entre el mundo anterior y el posterior a la experiencia de ficción y al mundo de ficción.

El referente analógico puede incluso funcionar como una especie de parámetro de corrección de las interpretaciones sin tener que recurrir a una subjetividad. Es cierto que la hermenéutica analógica busca este parámetro de objetividad en la “intencionalidad del autor”, mas esta intención me parece problemática en al menos dos sentidos.

El primero consiste en la pretensión de derivar la objetividad de la interpretación de una subjetividad, lo subjetivo se convierte en objetivo y además

se trata de una subjetividad inasible, que no se presenta nunca. ¿Dónde buscar la intencionalidad del autor? Cualquier reconstrucción de la experiencia de vida del autor parece hoy inoperante, gracias sobre todo a la crítica gadameriana, entre otras, a Dilthey y Schleiermacher.

La experiencia de vida está perdida, incluso para el mismo autor, lo que queda entonces es recurrir a la representación de esta experiencia, *i.e.*, a su relato, ya sea por biografías, ya sea buscando en el texto al autor; incluso si preguntáremos al autor vivo sobre su intención, lo que obtendríamos sería un relato, una narración y nunca la experiencia pura (ya lo había dicho Nietzsche, no hay hechos sino interpretaciones, yo diría que lo que hay son relatos). Esto se traduce en que cualquier pregunta por la intencionalidad del autor nos remite a textos, interpretar un texto desde otro texto que se convierte en su contexto. ¿Dónde está el autor? En todo caso sería un reflejo emergido del juego que se da entre los textos, será, así, una interpretación.

El segundo punto problemático está en la misma idea de “intencionalidad”, aunada a la de poder conocer o comprender esa “intencionalidad” que al lector le será siempre ajena. Me parece que después de la crítica de Nietzsche y Freud a la subjetividad moderna y a la conciencia, y con ello a su claridad, apelar por una intencionalidad que pueda devenir clara en la medida en que se le pide ser parámetro de objetividad, es seguir pensando en una idea fuerte de conciencia, en la idea moderna y epistémica de conciencia.

Con Dioniso y con el Inconsciente, ¿podemos decir cuál es la intención de nuestro propio decir? Y ya tratar de saber la intención de otro en términos de objetividad aparece como una empresa que desde las premisas que la sostienen sería inoperante desde un horizonte nietzscheano-freudiano.

Mas esto no significa que tengamos que renunciar a un parámetro en la interpretación, si bien móvil, histórico y perspectivístico. Interpretar es, en algún sentido, preguntar qué dice el texto y sobre qué lo dice, una mezcla de sentido y referencia, poner en pie el sentido y la referencia analógicos es el trabajo de la interpretación, y este trabajo se mide siempre con el texto, con la historia de sus interpretaciones y con el mundo de la praxis. Eso no implica que, por ejemplo, vayamos a buscar Comala al leer *Pedro Páramo*, pero sí tratar de poner en pie un referente analógico no separado del sentido que, en este caso, podría ser, como una interpretación entre otras muchas posibles, el tiempo y la historia.

Ese referente emerge por la interpretación como un entrecruzamiento del texto, la historia efectual y el mundo de la praxis.

Es de este modo como el mundo de la praxis se abre como el referente analógico del relato de ficción. No es necesario sostener, como lo hace Ricœur, el carácter “extralingüístico” del referente, éste sería ya siempre lenguaje, siguiendo la ontología de Gadamer, desde la cual se puede defender un referente “extratextual”, que no “extralingüístico”. La ficción tiene un poder heurístico, en la medida en que descubre otro modo de ver las cosas,

otra manera de estar en el mundo, y tiene también un poder *poiético*, porque crea visiones del mundo que antes no estaban ahí y que desde ese momento son.

¿De qué habla el relato de ficción? Del mundo de la praxis (contenida ahí la existencia) constituido lingüísticamente. Así el movimiento de trascendencia que pide Ricœur para el lenguaje, a saber: que vaya más allá de sí mismo, que salga de sí, sería un movimiento que se cumple en el texto, va más allá de sí, hacia el mundo, pero nunca más allá del lenguaje, del lenguaje que es pura mimesis que no mimetiza nada.

Mimesis y relato de ficción, ¿qué se juega en esta relación analógica?, ¿qué sucede con y por el relato de ficción? Todavía más, ¿por qué el relato de ficción?, ¿qué de nosotros, qué de nuestra existencia se pone ahí en juego? Hay que arriesgar una última y sucinta posibilidad de interpretación.

La finitud es un modo de ser de la existencia, un modo en el que somos y en el que estamos. Sobre la finitud se abre la historicidad en la que construimos y nos otorgamos nuestras historias, nuestros relatos. Porque somos finitos, somos históricos, también somos ya siempre o necesariamente históricos, pero la historicidad es algo susceptible de ser construido y transformado, la historicidad no simplemente es, sino que transformamos el modo en que se nos da en cada caso, o, quizás, no tanto el modo, como el contenido de la historia –el contenido narrativo–, hay muchas maneras de relatar la historia, nuestra historia.

El relato se muestra como necesario, pues no basta nombrar, no basta desocultar la entraña ni llevar luz a la tiniebla del abismo, por eso –sigo aquí a Zambrano– no basta la poesía (en tanto que poesía lírica).

No basta nombrar, es menester relatar, porque es en el relato donde nos hacemos históricos, donde la historicidad llega a ser. ¿No podría el relato ser elevado a existencial: el “comprender”, el “interpretar”, el “relatar(se)”? La historicidad llega a ser según el triple presente agustiniano o según los tres éxtasis del tiempo heideggerianos, porque ser históricos es abrirse o darse el ser como advenir-sido-siendo, es engarzar, encadenar o concatenar el sido con el siendo y el siendo con el advenir, es construir una trama a partir de los fragmentos, ¿acaso no se da el sentido unitario de la “cura” (*Sorge*) en la temporalidad? En el relato la existencia se temporaliza, se hace histórica, se hace, pues, nuestra..., humana existencia. La historicidad hay que ganarla en cada caso y adquirirla por y en la tradición. Todo temporalizarse es relatar(se), es construirse el ser, es darse un segundo nacimiento, pero no como el cartesiano que quiere partir de sí y autoparirse, sino que toda construcción, todo erigir y mostrar ha de darse sobre el trasfondo de la tradición, de lo que históricamente hemos sido y anhelado ser. Llevamos la historia a cuevas, peso activamente padecido que densifica cada momento, y que, no obstante, hemos de construir constantemente, pues hemos de relatar la historia, nuestra historia, una y otra vez, incansablemente, en un esfuerzo irrenunciable e

inevitable por alcanzarnos, por inventarnos, por fraguarnos una existencia con la palabra; nosotros, seres de la palabra, de la palabra relatada.

No fue sino hasta el siglo XIX, tiempo en que la filosofía colocó la historia y la historicidad en el centro de su reflexión (Hegel, Dilthey, Nietzsche...), cuando se abrió y se fundó el espacio propicio, que no sería habitado sino hasta el siglo XX, con Zambrano primero y después con Ricœur, en el que se pudiera pensar la narratividad como un modo de ser del ser humano; no fue sino hasta que asumimos la historicidad con toda radicalidad y sin reparos y también sin cautela, no fue sino hasta que el *cogito* se desmoronó y sucumbió tras la comprensión de que no se basta a sí mismo porque no hay ningún "punto cero" del que surja todo lo que es, no fue sino hasta entonces que el relato pudo ocupar un lugar en la reflexión filosófica y ser, la narratividad, mucho más que un género literario.

Asimismo, no fue sino hasta que Dios hubo muerto que aprendimos a buscarnos ya no en "lo que es", sino en lo que hemos querido y anhelado y ansiado que "sea"..., hemos dejado de buscar una razón detrás de las estrellas (*Zaratustra*) para hacer del reino de la ficción el más claro y nítido espejo de eso que hemos llamado existencia, abierta en el filo de la historicidad y la finitud..., sobre el abismo, pero, "quien no es pájaro no debe hacer su nido sobre abismos"³¹.

³¹ Friedrich NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, "De los sabios famosos", Madrid, Alianza, 1990, p. 158.