

EL TRABAJO DEL SIMBOLO (Hermenéutica y Narrativa)

Jaime Rubio Angulo *

A la Dra. Mariluz R. de Guzmán

*"Un continente en trabajo, como la América Latina, es el testigo privilegiado
de eso que puede llamar el trabajo del símbolo."*

Paul Ricoeur

"Lo que puede pensarse tiene que ser sin duda una ficción."

F. Nietzsche

RESUMEN

En repetidas ocasiones el filósofo Paul Ricoeur se ha referido a la realidad histórica latinoamericana con la densa y magnífica expresión "Trabajo del símbolo". El autor trata de iluminar esta expresión con la luz que proyecta la tesis central de la última obra de Ricoeur, Temps et récit: la teoría de la "Triple mimesis". Desde esta perspectiva el "Trabajo del símbolo" engloba el conjunto de operaciones de prefiguración, configuración, y refiguración mediante los cuales los individuos y las comunidades nos vamos asignando una identidad específica que podemos llamar "Identidad Narrativa". La última parte del artículo quiere esbozar algunos rasgos de la "Identidad Narrativa" aplicada a la realidad latinoamericana.

(*) Universidad Javeriana.

— El “Símbolo da que pensar”. Este aforismo tomado de la *Crítica del juicio* de Kant se ha convertido en el exergo del medallón del filósofo hermenéuta. Esta frase nos dice dos cosas: el símbolo da algo y eso que da es qué pensar. Queremos hoy, volvernos a dejar instruir por el aforismo kantiano para “dar cuenta” del discurso de la filosofía hermenéutica, filosofía que no ha renunciado a su carácter mixto; que quiere asumir la claridad del concepto por un lado, y por otro preservar el dinamismo de la intención constituyente (del deseo) que trata de decirse simbólicamente pero que el concepto detiene y fija. Esta tensión fundamental entre la claridad conceptual y la intención constituyente de la experiencia ha sido magníficamente expresada por Kant, en el parágrafo 49 de la *Crítica del Juicio* cuando llama “alma” al principio vivificante en el espíritu. El “alma” de la interpretación es la lucha por “pensar más” bajo la conducción del “principio vivificante”.

POETICA Y SIMBOLICA

En sus últimos trabajos Paul Ricoeur comienza a precisar su idea de poética: “Tal como lo sugiere la raíz griega del término la poética adhiere al carácter productivo de algunos modos de discurso, sin atender a la diferencia entre prosa y poesía”. Así la poética, disciplina descriptiva, supera las abstracciones metódicas y mutilantes de la lingüística estructural para recuperar el dinamismo del lenguaje que reposa en su función de mediación: mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y él mismo. La primera mediación recibe el nombre de referencia, la segunda de diálogo y la tercera reflexión. Así podemos precisar la tarea de la poética en el campo del simbolismo como la “descripción de la manera como éste, al producir el sentido, acrecienta nuestra experiencia, es decir la triple mediación de la referencia, del diálogo y de la reflexión”.

Producción de sentido que acrecienta nuestra experiencia: estas dimensiones de la producción simbólica las podemos llamar respectivamente: innovación semántica y función heurística.

Para explicitar el dinamismo productor de sentido (que es lo que hemos llamado innovación semántica) debemos acercarnos a la estrategia metafórica. Se trata de ver la metáfora como núcleo semántico del símbolo.

Es claro que no se trata de la metáfora en su uso meramente decorativo. Por el contrario se trata de ver el proceso metafórico como lo describe Ricoeur en la *Metáfora Viva*: tres son los rasgos de la metáfora viva: impertinencia literal, nueva pertinencia predicativa, construida sobre las ruinas de una predicación impertinente; y torsión a nivel de la frase entera. Estrictamente hablando la innovación semántica aparece en el segundo de los rasgos como resultado de la imaginación productora en el sentido kantiano del término. El corazón de la imaginación productora es el esquematismo visto como método y no como contenido: esquematismo que libera

una nueva pertinencia semántica. Este vínculo entre metáfora y esquema es la clave de la innovación semántica del símbolo. “Hacer buenas metáforas —decía Aristóteles— equivale a percibir lo semejante”. Este trabajo de la semejanza presenta el juego conflictivo de una categorización anterior a la realidad y una nueva categorización naciente. “Como ha dicho un autor: la metáfora es un idilio con una nueva pareja que resiste cediendo”(1). Es el funcionamiento metafórico el que nos permite hacer justicia tanto al símbolo como al concepto. Por una parte el símbolo no puede ser agotado por el lenguaje conceptual. El símbolo es más rico que su contrapartida conceptual. Pero no significa esto que debemos obligatoriamente elegir entre el símbolo y el concepto. Por el contrario, gracias a la innovación semántica vemos nuevas posibilidades de articulación de lo real. La innovación semántica señala el lugar de la eclosión pero es sólo el trabajo del concepto el que nos da testimonio de este exceso de sentido que está como en suspenso en el símbolo. Permítanme citar un pasaje de Ricoeur al final de la *Metáfora viva*: “La interpretación es obra del concepto. No puede no ser un trabajo de elucidación, en el sentido husserliano de la palabra, en consecuencia una lucha por la univocidad. Mientras que la enunciación metafórica deja el sentido segundo en suspenso, al mismo tiempo que su referente permanece sin representación directa, la interpretación es, por necesidad, una racionalización que, en el límite, evacúa la experiencia que, a través del proceso metafórico llega al lenguaje”(2).

Pero el símbolo no se resuelve en la metáfora. Hay algo en el símbolo que no “pasa” a la metáfora. La actividad simbólica carece de autonomía; es una “actividad ligada” ya sea al deseo, como nos lo recuerda el psicoanálisis, al “estado del alma” (Mood, en el sentido de Frye) como lo siente el poeta “siempre en deuda con lo que ‘hay que decir’ ”; actividad ligada al espacio y tiempo cósmico, estudiado, por Mircea Eliade. Este lado oscuro del símbolo, del que dan cuenta disciplinas dispares, es siempre el lado del poder, de la fuerza: “poder de las pulsiones; poder de los modos de ser imaginarios que encienden el verbo poético; poder de lo englobante todo-poderoso”(3). Si la metáfora sólo vive en el momento de innovación semántica y de su reactivación en el acto de escucha o lectura, el símbolo se arraiga en las constelaciones durables, perdurables, de la vida y del universo. Podemos hablar de unos “símbolos de larga duración” (en el sentido de Braudel) de los cuales dice Eliade: “no mueren sino que se transforman”.

Podemos concluir que el símbolo es un fenómeno bipolar. La cara semántica del símbolo remite a la cara no-semántica. El símbolo está enraizado en

(1) RICOEUR, Paul: *Educación y política*. Buenos Aires. Editorial Docencia, 1984.

(2) RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*. Buenos Aires, Edit. Megápolis, 1977, pp. 450-451.

(3) RICOEUR, Paul: *Educación y política*, pp. 35 ss.

la oscuridad de la potencia. Tal vez Rilke en su XI Soneto a Orfeo apunta a esta potencia del deseo que nos constituye, cuando dice:

“Mira al cielo. ¿No hay una constelación ‘jinete’?
Porque está extrañamente acuñado en nosotros
este orgullo de tierra. Y aquél otro
que lo empuja y mantiene y al que él lleva.”

Hemos comenzado nuestro trabajo diciendo que la poética es una disciplina descriptiva que adhiere al carácter productivo de algunos modos de discurso. Producción de sentido que acrecienta nuestra experiencia. Hasta ahora hemos esbozado la producción de sentido bajo los aspectos metafóricos de la **innovación semántica**. Queremos ahora ocuparnos de la otra dimensión de la producción simbólica: se trata del enriquecimiento de nuestra experiencia o de la **función heurística**.

Dar cuenta de la función heurística del simbolismo es encaminarnos a la referencia. Es así como en el mismo proceso discursivo sentido y referencia se unen; si bien esta unión no siempre es simple y directa como en el caso del lenguaje ordinario o del lenguaje científico. Muchos autores (desde Max Black hasta Umberto Eco) reconocen la fuerza heurística del simbolismo metafórico.

Recordemos brevemente los análisis de la función poética del discurso que hace Roman Jakobson en su ya memorable *Lingüística y Poética*(4). Como se sabe, Jakobson sintetiza los fenómenos lingüísticos a partir de los “factores” que contribuyen al proceso de comunicación. A cada uno de estos factores corresponde una “Función”. La estructura verbal del discurso depende de la función predominante. La función poética corresponde a la “puesta en relieve del mensaje por sí mismo”. Recordemos además que la función poética del lenguaje no define el poema “como género literario”; no es necesario identificar poético con poema. Ahora bien, ¿qué es la función poética? Esta opera sobre los modos de ordenamiento fundamentales en el lenguaje: selección y combinación. Lo que caracteriza la función poética es la alteración de la relación de las operaciones situadas sobre uno u otro de los ejes: “La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación”. Esta equivalencia engendra una ambigüedad que afecta todas las funciones de la comunicación. Así la función referencial —que es la que nos interesa— es alterada profundamente por el juego de la ambigüedad. A un mensaje desdoblado corresponde una referencia desdoblada, dice Ricoeur; por esto la estrategia poética del discurso se puede acercar a la *epojé* husserliana. Dejemos de momento la discusión en favor de la referencia desdoblada a la que Ricoeur dedica su

(4) JACOBSON, Roman: *Closing Statements: Linguistics and poetics*, en T.A. Sbeok, ed., *Style in Language*, New York, 1960 (hay traducción española en Ed. Cátedra).

admirable Séptimo Estudio en la *Metáfora viva* y que ampliaremos al final del trabajo y retengamos sólo dos aspectos:

Primero: la discusión en torno a la referencia desdoblada permite acercarnos a la *Poética* de Aristóteles, quien ligaba *mimesis* y *mythos* en su concepto de *poiesis* trágica.

La poesía es una imitación de las acciones humanas. Pero esta imitación (*mimesis*) pasa por la creación de una fábula (*mythos*) de una intriga que presenta rasgos de *composición* y *orden* que faltan a los dramas de la vida cotidiana. Sugiere Ricoeur una lectura complementaria de la relación *mimesis mythos*. La "Tragedia sólo alcanza su efecto de *mimesis* por la invención del *mythos*, el *mythos* está al servicio de la *mimesis* y de su carácter profundamente denotativo; para hablar como Mary Hesse, la *mimesis* es el nombre de la "referencia metafórica". La Tragedia enseña a "ver" la vida humana "como" aquello que el *mythos* exhibe"(5).

Segundo: podemos arriesgarnos a hablar de una verdad metafórica para designar "la intención 'realista' que se añade al poder de redescipción del lenguaje poético". El "ver como" que sintetiza el poder revelador de la metáfora apunta a un "ser como" en un nivel ontológico fundamental. El "ser como" no es otra cosa que la expresión metafórica de la tensión propia del ser: el "ser-como" incluye la punta crítica del "no es" (literalmente) en la vehemencia ontológica del "es" (metafóricamente)"(6).

Podemos precisar ahora lo que nos ofrece la producción simbólica: "Así como el sentido literal, al destruirse despeja el camino para un sentido metafórico, también la referencia literal, al desplomarse por inadecuación, libera una referencia metafórica gracias a la cual el lenguaje poético, al no decir "lo que es", dice "como qué" son las cosas últimas, a qué se asemejan eminentemente".

NARRACION COMO TRABAJO DEL SIMBOLO

La Narración presenta un dinamismo análogo al de la metáfora que nos permite extender la noción de función simbólica más allá de los símbolos de primer orden, ampliando y transformando así el campo de aplicación de la poética como disciplina descriptiva.

También en el relato asistimos a una "innovación semántica" (ficción) y a una redescipción de la realidad (*mimesis*). La inovación semántica del relato es la heredera del *mythos* aristotélico. En su reflexión sobre la *Poética*

(5) RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Estudios primero y octavo.

(6) RICOEUR, Paul: *La metáfora vira*, Estudio octavo.

de Aristóteles Ricoeur muestra como el **mythos** es “poner en intriga”. La **mimesis** apunta a la refiguración de la realidad preferentemente en los campos de la acción y el valor temporal: “Las intrigas narrativas son el medio privilegiado por el cual refiguramos nuestra experiencia confusa e informe y al final muda”(7).

Veamos en primer lugar los rasgos del **muthos** narrativo. Seguimos en estos puntos la colosal obra de Paul Ricoeur *Temps et recit*. No se trata de resumir la obra, cosa por lo demás imposible. Nos contentaremos con presentar el argumento principal y subrayar los rasgos más originales en relación con la narración.

El **muthos**, término con el cual Aristóteles se refiere a la ficción narrativa en la *Poética* quiere subrayar por lo menos tres cosas: en primer lugar, que el poema es un modo de discurso (de hecho una de las significaciones más antiguas de **muthos**, es “decir”), segundo, el poema es una fábula y especialmente el poema trágico que tiene la estructura de una intriga. La tercera significación y la más importante: la **poiesis** es un saber hacer gracias al cual el poeta “produce una historia inteligible a partir de algún mito, crónica o relato anterior. En este sentido podemos sugerir la comparación entre el **muthos** de la tragedia y el mensaje icónico en las artes visuales. En este contexto el poeta es un “hacedor de intrigas”, “imitador de la realidad”.

El “poner en intriga” se podría definir de manera muy amplia como una síntesis de elementos heterogéneos(8).

Síntesis, en primer lugar, entre los acontecimientos y los múltiples incidentes y la historia completa y una. La historia relatada es algo más que “la enumeración, un orden simplemente serial o sucesivo, de los incidentes o los acontecimientos que organiza en un todo inteligible”. En segundo lugar la intriga realiza una síntesis entre componentes tan heterogéneos como las circunstancias halladas y no deseadas, agentes y pacientes, encuentros por azar o buscados, interacciones, relaciones, fines, resultados no anhelados, etc. La estructuración de estos elementos en una historia única es lo que llama Ricoeur una “concordancia-discordante”. Se puede lograr una comprensión de esta composición por medio del acto de “seguir una historia”. Seguir una historia es una operación muy complicada que pone en juego una especial competencia. Es esta competencia y su realización en el acto de escuchar o leer la que nos permitirá abordar más adelante el problema de la recepción.

(7) RICOEUR, Paul: *Temps et recit*, I-II-III. París, Ed. Du Seuil, 1983-1985. Citaremos: T-R. I, *Temps et recit*, T-R-II. *La configuration dans le récit de fiction*. T-R-III, *Le Temps raconté*.

(8) T-R, I, pp. 55-84.

La intriga es síntesis de lo heterogéneo en un tercer sentido. Es síntesis a nivel temporal entre el tiempo de los sucesos, el tiempo que se pone en juego cuando preguntamos: “¿Y después qué?” y el tiempo que resulta de la configuración de la obra: desde este punto de vista construir una obra es extraer una configuración de una sucesión. Así la intriga narrativa es una mediación entre el tiempo que pasa y el tiempo como duración. “Si se puede hablar de la identidad temporal de una historia, es menester caracterizarla como algo que dura y permanece a través de aquello que pasa y desaparece”.

Antes de examinar el segundo término de la pareja **muthos-mimesis** veamos algunas consecuencias epistemológicas de la intriga como síntesis de lo heterogéneo.

¿Qué tipo de inteligibilidad corresponde a este acto configurante que es la intriga? Ya Aristóteles en la **Poética** nos recuerda que una historia bien contada nos “enseña algo” y que por eso la poesía está más cerca de la filosofía que la historia. Esta enseñanza es a los ojos de Ricoeur, la inteligencia narrativa, más cercana a la sabiduría práctica y al juicio moral que al uso teórico de la razón. El relato pertenecería a la “inteligencia phronética”. Leamos a Aristóteles: “en efecto disfrutan viendo imágenes, pues sucede que al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél” (*Poética* 48b 12-17); aprender, concluir y reconocer la forma es el esqueleto inteligible del **placer de la representación**.

“Comprender la intriga es hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o verosímil de lo episódico”(9).

Dos rasgos, que requieren el soporte de la lectura para ser reactivados, vienen a enriquecer esta inteligencia narrativa. Me refiero a la esquematización y a la tradicionalidad propias del **muthos** como acto configurante. Ya hemos hecho referencia al esquematismo kantiano y a su concepción de la imaginación productora. La “puesta en intriga: engendra también una inteligibilidad mixta entre el “tema”, el argumento de la historia contada y las presentaciones intuitivas de circunstancias, caracteres, episodios y cambios de fortuna, que constituyen el desarrollo de la intriga. En este sentido, dice Ricoeur, hablamos de **esquematismo narrativo** siguiendo en esto a Aristóteles para quien la intriga no está ligada a contenidos determinados”... el poeta debe ser artífice de fábulas —más, que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita acciones” (51 b 30).

Este esquematismo narrativo se ha ido constituyendo en una historia que tiene todas las características de una **tradición**. La tradición, en efecto, reposa sobre el juego de innovación y sedimentación. A la sedimentación, para comenzar por ella, pertenecen los tipos, géneros, formas, que constituyen los

(9) T-R, I, pp. 70 ss.

paradigmas, es decir los esquemas de la intriga y cuya génesis se ha olvidado. La innovación es la contrapartida de la sedimentación en la medida en que la obra es siempre el producto de la poíesis. Los paradigmas son como la gramática que regula la "producción" de nuevas obras. Pero por otra parte este juego de innovación y sedimentación nos muestra que la innovación es una actividad gobernada por reglas; el trabajo de la imaginación narrativa no nace de la nada, siempre está ligado a los paradigmas de la tradición. Los juegos entre estas dimensiones de la tradición confieren una historicidad a los paradigmas que son los que mantienen viva la tradición narrativa.

Quisiera destacar este rasgo cuya validez hermenéutica no está en discusión "la tradicionalidad es este fenómeno, irreductible a cualquier otro, que permite a la crítica (literaria) mantenerse a mitad de camino entre la contingencia de una simple historia de los "géneros", de los "tipos" o de las "obras" singulares reveladoras de la función narrativa, y de una eventual lógica de los posibles narrativos que escaparía a toda historia. El orden que se puede desprender de esta autoestructuración de la tradición no es ni histórico ni ahistórico, sino transhistórico, en el sentido que atraviesa, la historia sobre un modo acumulativo y no simplemente aditivo"(10). Es claro que se dan rupturas pero ellas también hacen parte de la tradición y de su estilo acumulativo. El comentario de Gadamer no se hace esperar: este es justamente el núcleo de la conciencia histórica efectual. Estos rasgos hermenéuticos son los que permiten a Ricoeur ampliar la noción de "puesta en intriga" (muthos); de comprobar la posibilidad de metamorfosear el muthos aristotélico sin perder su identidad. La historia de las diferentes extensiones y mutaciones del género narrativo (género "proteiforme") no invalidan el concepto del "puesta en intriga". La historia de la literatura es la historia del descubrimiento progresivo de que lo "verosímil no es solamente semejante a la verdad sino la semblanza de la verdad".

En la medida en que en la tradición identidad y diferencia están inextricablemente mezcladas es pensable, entonces, que los paradigmas sedimentados por esta autoconfiguración hayan engendrado y continúen engendrando, variaciones que amenazan la identidad de estilo al punto de anunciar su muerte. Pero... la puesta en intriga cuenta con la exigencia de concordancia que todavía hoy estructura la atención de los lectores. En tanto que esta exigencia persista "la función narrativa se podrá metamorfosear, pero no morir. Porque no tenemos ninguna idea de lo que sería una cultura en donde nadie supiera lo que significa narrar"(11).

(10) T-R, II, pp. 26 ss. Cfr. H-G Gadamer. *Verdad y método*, pp. 213 ss.

(11) T-R, I, pp. 85-129.

LA TRIPLE MIMESIS

Es hora de considerar el segundo término de la pareja **muthos-mimesis**.

Debemos ante todo disipar un malentendido. Si se traduce la palabra como "imitación" no lo es en el sentido de copia de algún modelo preexistente. Al contrario se trata de una imitación creadora. Es esta imitación la que distingue las artes humanas de las artes de la naturaleza; el concepto separa más de lo que une. Además, hay **mimesis** donde hay "hacer"; la **mimesis** es homogénea con la **poiesis** en tanto que construcción de intrigas. Para decirlo con Frank Kermode "todas las novelas imitan un mundo de potencialidad, aun cuando ello implique una filosofía de la cual reniegan sus autores. Tienen una fijación sobre la imaginería eidética de principio, medio y final, potencia y causa"(12). En este sentido la **mimesis** es una metáfora de la realidad.

Es trabajo de hermenéutas interpretar estas metáforas de la realidad. En este punto el trabajo de Ricoeur en *Temps et recit I*, es magistral: "Es tarea de la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las cuales una obra se eleva sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar"(13). A cada uno de estos momentos Ricoeur llama **mimesis I**, **mimesis II** y **mimesis III**. Esta teoría de la **Triple Mimesis** permite mostrar que la **mimesis** explotada hasta el límite permite dar cuenta de la totalidad del fenómeno de la experiencia narrada: de la experiencia "prefigurada" en la acción se pasa a la experiencia "refigurada" por la mediación de la experiencia "configurada" en el relato. La hermenéutica se preocupa de la reconstrucción total de las operaciones gracias a las cuales la experiencia práctica se da obras, autores y lectores. No se limita a reconocer el carácter mediador del **muthos** como **mimesis II**, sino que destaca su creatividad entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. El lector es el operador por excelencia que asume por su acción de leer la unidad del recorrido de **mimesis I** a **mimesis III** a través de **mimesis II**, por esta razón no podemos renunciar al concepto de la **mimesis**, que aparece como una triple potencialidad mediadora.

Podemos colocar bajo la **mimesis I** todo el dominio de la precomprensión de la acción, en el sentido que Gadamer da a esta categoría hermenéutica. La composición de la intriga está enraizada en una precomprensión de la realidad y del mundo de la acción; de sus estructuras inteligibles, de sus fuentes simbólicas, de su carácter temporal. Pero todos estos rasgos no son resultado de una deducción, son tan solo descritos. Imitar o representar una

(12) KERMODE, Frank: *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa, 1983, p. 136. Cfr. *Verdad y método*, p. 673.

(13) T-R, I. Capítulo 3.

acción es ante todo precomprender lo que es el obrar humano, su semántica y simbólica, su temporalidad y sus ritmos. Sobre esta precomprensión común al poeta y a su lector se levanta la construcción de la "puesta en intriga" y con ella la mimética textual y literaria(14).

Con la *mimesis II* se abre el reino del "como si". Nos hemos referido al trabajo específico de la *mimesis II* anteriormente cuando desarrollamos el tema del *muthos*. Tal vez sea aquí el lugar apropiado para hacer una breve alusión al tema de la Ficción. Los filósofos ciertamente, han sido víctimas de malentendidos en relación con la ficción y la imaginación que, en últimas, remiten al lenguaje ordinario. La imagen sería una representación de la cosa *in absentia*. Los filósofos han reforzado esta idea de la imagen como re-duplicación de la realidad, derivando las imágenes simples de impresiones correspondientes y a su vez derivando las ficciones de estas imágenes simples por medio de sus asociaciones en ideas complejas. Así las ficciones no son otra cosa que convicciones nuevas de componentes ofrecidos por la experiencia anterior. Se olvida que el "enigma de la ficción reside precisamente en la **novedad** que ocurre en la ordenación de las apariencias"(15). Esta repugnancia de los filósofos para afrontar el enigma de la **novedad** explica por qué "la noción de una referencia productiva debe en primer lugar hacer el efecto de una paradoja insostenible". Para los que sostienen que la imagen es copia de la realidad no existe este problema crítico. La referencia es la cosa allá afuera. No hay problema crítico porque no hay imaginación productiva. Este problema se vuelve crítico para una teoría de la imaginación que ha distinguido entre imaginación reproductiva e imaginación creadora. La ficción plantea el problema de la **irrealidad** no el de la ausencia. La nada de lo irreal es el referente de la ficción. Esta paradoja de lo irreal es tan solo la mitad del enigma. La otra mitad tiene que ver con el **modo de referencia** que posibilita la ficción. Si las ficciones no se refieren a la realidad de forma productiva en tanto que dada (lo que sería el caso de la imagen), sí se refieren a la realidad, de forma productiva, en tanto que prescrita por ellas. "Las ficciones **redescriben** lo que el lenguaje convencional ya ha escrito". En este sentido la afirmación de Gadamer en la última página de *Verdad y Método* es cierta: "La 'desaparición' de la preferencia inmediata a la realidad, para la que el sentido lingüístico inglés, de pensamiento marcadamente nominalista, tiene la significativa expresión **fiction**, no es en realidad una carencia, no es un debilitamiento de la inmediatez de una acción lingüística, sino que representa por el contrario su 'realización eminente' "(16).

Ahora bien, la dinámica propia de la configuración narrativa se realiza más allá de sí misma y abre la obra a la dimensión hermenéutica de su apropiación.

(14) T-R, I. p. 100.

(15) GADAMER, H.G. *Verdad y método*, pp. 182-193.

(16) *Idem.*, p. 670.

ción por el lector: “Contamos historias porque finalmente nuestras vidas humanas tienen necesidad y merecen ser narradas”.

La *Mimesis III* corresponde a lo que Gadamer llama en su filosofía hermenéutica “aplicación”. Aquí como en los otros momentos de la *mimesis* el maestro sigue siendo Aristóteles(17). Nos recuerda Gadamer que la famosa definición de la tragedia, que se encuentra en la *Poética*, incluye expresamente la constitución propia del espectador. Es el “efecto propio” de la tragedia producir un “placer” que se construye en la composición de la obra pero que se efectúa fuera de ella. Es el placer, del que en la *Ética a Nicómaco* dice que es perfecto porque perfecciona, el modelo que permite juntar lo externo y lo interno en la ejecución de la obra. El placer que siente el espectador o el lector es lo que viene a coronar la ejecución de la obra. Para Gadamer la lectura del texto es el “lugar” de la aplicación, quien lee un texto se encuentra también él dentro del mismo conforme al sentido que percibe. El mismo pertenece al texto que entiende.

En este sentido concluye Gadamer que “la aplicación no quiere decir aplicación ulterior de una generalidad dada, comprendida primero en sí misma, a un caso concreto; ella es más bien la primera verdadera comprensión de la generalidad que cada texto dado viene a ser para nosotros. La comprensión es una forma de efecto, y se sabe a sí misma como efectual”(18). Podemos generalizar más allá de Aristóteles y su “placer de la representación” y decir que la *Mimesis III* marca la intersección del mundo del texto con el mundo del lector o del oyente. “Intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el cual la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”, dice Ricoeur(19).

La noción “Mundo del texto” es la categoría que marca la *ruptura ricoeuriana* en la hermenéutica contemporánea. Frente a la tradición romántica iniciada por Dilthey, o al menos atribuida a él y frente a la inteligibilidad semiótica de los textos Ricoeur descubre “que la hermenéutica no encuentra su oportunidad del lado del autor-narrador, sino del lado del mundo-situación al que se abre el relato. Lo que importa no es el emisor del mensaje, sino su referente”(20).

Si la finalidad última de la interpretación sigue siendo la “apropiación” del sentido, entonces comprender no es proyectar mi subjetividad narcisista sino “exponerme” al texto y recibir un Sí-mismo, enriquecido con todas

(17) *Idem.*, p. 615.

(18) *Idem.*, p. 414.

(19) T-R, I. p. 109.

(20) RICOEUR, Paul: *Hermenéutique*. Louvain, Ed. du Sic, 1971-72. p. 161.

las proposiciones de mundo que son el verdadero objeto de la interpretación. Comprendiendo una nueva posibilidad de habitar el mundo es como recibo una nueva posibilidad de existir, y de comprenderme yo mismo.

Tal vez esto era lo que anticipaba Aristóteles cuando prefería al poeta frente al historiador, pues el poeta presenta los hechos tal como podrían ocurrir (Mimesis II). A lo que apuntan los conceptos aristotélicos es a la dimensión de lo posible —y con ello también a la de la crítica de la realidad—, y su legitimidad hermenéutica me parece indiscutible.

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA RECEPCION

La recepción de la obra, la “aplicación” para mantener la terminología de Gadamer, debe ser pensada a la vez como “revelante” y como “transformante”. Revelante en el sentido que pone en juego trazos disimulados pero delineados en el corazón de nuestra experiencia práctica y patética; transformante en el sentido que una vida así examinada es una vida transformada, en otra vida (Sócrates: una vida que no es analizada no es digna de ser vivida). Se alcanza así un punto en donde descubrir e inventar son indiscernibles. Un punto en donde la noción de referencia ya no funcionó más como tampoco lo hace la noción de redescipción. Esta doble naturaleza de la “aplicación” es la que genera algunos problemas que podemos enumerar de la siguiente manera:

Primero. El problema de la circularidad viciosa que podría suscitar el paso de la Mimesis I a la Mimesis III a través de la Mimesis II.

Segundo: ¿Cómo articular el acto de lectura con la configuración de la experiencia en la obra?

Tercero: ¿Cuál es la referencia del relato? ¿Cómo el relato se constituye en crítica de la realidad?

El círculo de la mimesis

Que el paso de la Mimesis I a la Mimesis III a través de la Mimesis II, sea circular es innegable. Ahora, que esto sea un círculo vicioso es discutible. La acusación puede proceder, según Ricoeur(21), de la seducción por una de las dos versiones de la circularidad. La primera subraya la **violencia** de la interpretación. La segunda su **redundancia**.

Podemos ser tentados para admitir que el relato pone consonancia allí donde hay disonancia; el relato da forma a lo que es informe. Pero esta acti-

(21) T-R, I. pp. 109-124.

vidad del relato puede estar llena de trampas. Es un consuelo ficticio; un artificio literario.

Pero cuando no nos equivocamos, cuando no buscamos el consuelo infantil en los paradigmas de la tradición literaria, lo que encontramos es la violencia y la mentira; entonces estamos dispuestos a sucumbir ante el horror de lo informe absoluto. Sin embargo este deseo de orden no nace de la nostalgia del orden perdido (el orden es a pesar de todo nuestra patria, nos recuerda Kant en la dialéctica de la Razón Práctica) sino de las posibilidades indiscutibles del discurso y de la comunicación. Eric Weil propone la alternativa: o el discurso coherente o la violencia. La pragmática universal no dice otra cosa: la inteligibilidad no cesa de anticiparse a sí misma y de justificarse a sí misma. Ciertamente cabe la posibilidad de rechazar el discurso coherente. También esto lo hemos aprendido de Eric Weil. Aplicando esto a la narración significaría la muerte del relato. Pero esto es el sinsentido pues no podemos imaginar lo que sería “una cultura en donde nadie supiera lo que significa narrar”.

La objeción del círculo vicioso puede asumir otra forma: la redundancia de la interpretación. Tal sería el caso si *Mimesis I* fuera desde siempre un efecto de sentido de *Mimesis III*. *Mimesis II* no haría otra cosa que restituir a *Mimesis III*, lo que habría tomado de *Mimesis I*, esta sería obra de *Mimesis III*(22).

Esta objeción parece sugerida por el análisis de *Mimesis I*. Si se parte de la experiencia humana, y, ésta no es ni muda ni incomunicable, entonces la experiencia ya está mediatizada simbólicamente y entre estos simbolismos el relato es una mediación universal; entonces no tiene sentido decir que la acción busca el relato.

Considera Ricoeur que existen situaciones que son verdaderas demandas de relato. Historias aún no narradas. En esas situaciones podemos encontrar una “estructura pre-narrativa” de la experiencia. La expresión “historias (aún) puede sobrar incongruente no narrada” pero consideremos el caso del psicoanálisis y el caso del derecho penal.

El psicoanalista ayuda al paciente a construir su historia a partir de “escenas primitivas”, historias no narradas o reprimidas, sueños, etc. El paciente debe elaborar a partir de esas migajas de historia un relato que resulte más soportable e inteligente. El psicoanálisis nos permite mostrar cómo la historia de la vida procede de historias (aún) no narradas hacia una historia efectiva de la cual se hace cargo y considera como parte de su identidad personal(23).

(22) T-R, I, p. 113.

(23) T-R, III, pp. 249 ss.

El caso del juez que se empeña en comprender a un acusado desenredando el ovillo de intrigas en el que el sospechoso ya está prisionero, es un caso al que se podría aplicar la noción de historia no narrada. El enredo se podría considerar como la prehistoria de la historia narrada. Cuando se articula la historia aparece entonces el "sujeto implicado". Se puede decir así que la "historia responde por el hombre". Ricoeur puede concluir "narrar, seguir, comprender las historias aún no narradas".

Esta prioridad óptica de la historia (aún) no narrada sirve como instancia crítica frente a todos los que enfatizan el aspecto artificial del arte de relatar. Esta "observación toma toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento grita venganza y clama relato"(24). Debemos pues reconocer el carácter circular que manifiesta el análisis del relato que nunca cesa de interpretar una por otra la forma simbólica relativa a la experiencia y su estructura narrativa. Pero no es un círculo vicioso ni una tautología muerta.

Configuración, refiguración y lectura

La transición entre Mimesis II y Mimesis III asume la forma de la "fusión de horizontes" (Gadamer) operada por el acto de lectura. En efecto, un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma, sino que apunta más allá de sí misma un mundo posible, un mundo que yo podría habitar para desplegar allí mismo potencialidades más propias en tanto que "ser que tiene mundo". Ciertamente este mundo no es el texto, ya lo hemos dicho, sino una relación mimética por la cual el texto se exorbita; como dice Ricoeur "el mundo del texto es una trascendencia en la inmanencia. Es por la lectura que el mundo del texto y la experiencia ficticia que de allí sale, entran en intersección con el mundo efectivo del lector, el mundo de mi hacer y de mi padecer efectivos. La significación de la obra (en sentido fuerte) sólo es completa en el reencuentro más o menos conflictual entre el mundo del texto y el mundo del lector.

Si antes hemos comparado la "puesta en intriga" con la acción la de la imaginación productiva, lo es en la medida en que este acto es obra conjunta del texto y de su lector como nos lo recuerda una vez más Aristóteles. El acto de lectura es el que acompaña el juego de innovación y sedimentación de la tradición narrativa.

Michel de Certeau ha mostrado los rasgos de esta productividad silenciosa que es la lectura: "deriva a través de la página metamorfosis del texto por el ojo viajero, improvisación y expectación de significaciones inducidas por algunas palabras, danza efímera"(24). La lectura insinúa las astucias del

(24) DE CERTEAU, Michel: *L'invention du quotidien*. L. Arts de faire. París, 10/18, 1980.

placer y de una reaproximación en el texto de otro. Astucia, caza furtiva, metáfora, la lectura también es una "invención" de la memoria. Hace palabra los despojos de historias mudas. Lo legible se vuelve memorable. Barthes lee a Proust en el libro de Stendahl. Un mundo diferente, el del lector se introduce en el lugar del autor.

Para Michel de Reteau la lectura introduce un arte que no es pasividad. Recuerda, más bien, aquel arte cuya teoría ha sido hecha por los poetas y los novelistas medievales: una "innovación" infiltrada en el texto y en los términos de una tradición. En el acto de lectura el destinatario experimenta el placer que Roland Barthes llamaba el "placer del texto".

La referencia del relato

Explicitar los postulados de la referencia narrativa es responder a la pregunta "¿qué dice el relato sobre la realidad?"; por otro lado es mostrar el rendimiento hermenéutico de la categoría "mundo del texto". Los postulados de referencia de la obra se encadenan según un orden de especificación creciente.

El primer postulado se refiere a los actos del discurso en general. En efecto, si seguimos a Benveniste, con la frase el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo sobre algo. Frege nos indicará que el alma misma del lenguaje es la marcha del sentido (ideal) hacia la referencia: "esperamos una referencia de la proposición misma: es la exigencia de verdad lo que nos impulsa a avanzar hacia la referencia"(25). El acontecimiento del sentido no es solamente apropiarse del código para decir algo a alguien, es también querer llevar al lenguaje y compartir con otro una **experiencia** nueva. A esta experiencia corresponde un mundo como horizonte(26). Referencia y horizonte son correlativos como **forma** y **fondo**, dice Ricoeur y, esta presuposición ontológica de la referencia se reflexiona en el seno del lenguaje.

Podemos coordinar esta presuposición del lenguaje con lo dicho anteriormente sobre la recepción del texto: lo que recibe un lector, no es solamente el sentido (ideal) de la obra sino, a través de su sentido, su referencia (real), es decir la experiencia que ella lleva al lenguaje y, finalmente, el mundo y su temporalidad, que la referencia despliega frente a ella. Tal es el milagro de la lectura.

La segunda presuposición soportada sobre el anterior concierne a las **obras de arte** entre todos los actos del discurso. Este nivel viene a complicar la presuposición anterior. También las obras de arte llevan al lenguaje una

(25) RICOEUR, Paul: *Metáfora viva*. pp. 323-380.

(26) T-R, I. 118.

experiencia que accede al mundo como cualquier discurso. No vamos a entrar en el debate en torno a las "ilusiones de la referencialidad" tan de gusto de los semiólogos. Sólo queremos recordar que si negamos la pertinencia de la cuestión del impacto de la literatura sobre la experiencia, paradójicamente estamos ratificando el positivismo que generalmente combatimos, aceptando que solamente es real lo dado tal como se observa empíricamente. Por otra parte, si encerramos la literatura en un mundo en sí, rompemos la punta subversiva que ella vuelve contra el orden moral y el orden social. (La literatura tiene una función irremplazable de escándalo porque el escándalo es el látigo a la hipocresía de una sociedad que trata de cubrir con el velo de sus ideales todas sus traiciones. Volveremos a esa figura subversiva y escandalosa en la *Crónica de una muerte anunciada*, que es Angela Vicario). Se olvida que la ficción es lo que hace al lenguaje un peligro supremo del cual Walter Benjamín habla con terror y admiración. Así como la poesía habla de la realidad redescubriéndola, así el relato resignifica el mundo humano en su dimensión temporal.

Entra en juego la tercera presuposición de referencialidad que se ocupa de las obras narrativas entre las obras de arte, o entre los modos productivos del discurso. Aquí el problema se puede considerar a la vez como simple y como complejo. Es simple en la medida en que el relato aprende el mundo bajo el vértice de la praxis humana. Es más complejo, frente a la poesía lírica, en la medida en que la narración cubre por igual al relato de ficción y la historiografía(27). De todos los casos que Ricoeur nos propone para ilustrar esta relación cruzada entre lo imaginario y el pasado me voy a referir sólo a uno. Cuando la expresión de la deuda con los muertos toma colores de indignación, de dolor o de compasión, la reconstrucción del pasado pide socorro a la imaginación que describiendo, "pone ante los ojos", según la expresión de Aristóteles. "Evoco —dice Ricoeur— en este momento, esos acontecimientos horribles que es necesario no olvidar jamás". Si es verdad que hay algo así como una individuación por lo horrible como por lo admirable, ésta sólo cuenta con el recurso de la cuasi-intuitividad de lo imaginario para ser dicha; la ficción da al narrador horrorizado ojos. Ojos tanto para testimoniar como para llorar. Así al fusionarse con la historia la imaginación la conduce a su matriz común: la epopeya. Más exactamente, lo que la epopeya había hecho en la dimensión de lo admirable, lo hace la leyenda de las víctimas en la dimensión de lo horrible. La ilusión controlada no es más que el retorno de la deuda. Estoy pensando ahora en el *Diario del Juicio* publicado en Argentina. En esta obra se dan cita el valor del testimonio y el testimonio del valor (éste sí que ha sido un acontecimiento narrativo en América Latina en los últimos años). Uno de los testigos comienza su declaración diciendo: "Tengo algo que relatar" (no. 11, p. 233). Alberto Amato al reclamar "nuestro derecho a la memoria", dice: "El horror de una sociedad que ha padecido secuestros, torturas, fusilamientos, campos de concen-

(27) RICOEUR, Paul, Cfr.: *Le temps raconté*, en *RMM* 4, 1984, pp. 436-452.

tración y desapariciones en un trágico y desdichadamente amplio espectro que abarcó a todas las edades, ha desfilado a lo largo de las audiencias del juicio a los excomandantes (...) 'Porque la historia es el prólogo del mundo que heredan nuestros hijos' necesitamos preguntarle al pasado. Dentro de algunos años, cuando intentemos comprender ese presente que hoy es lejano, necesitamos, obligadamente, hacerle preguntas a este hoy que nos sacude, nos espanta, nos conmueve, nos aterra y que justamente por eso, es preciso no olvidar" (No. 14).

Este trabajo de la memoria adquiere relevancia cuando nos preguntamos por el interés que anima y orienta la actividad narrativa. ¿Cuál es el interés que nos anima cuando narramos historias? ¿Cuál es el interés de seguir una historia? ¿Cuál es el interés cuando repetimos la historia? En una palabra, ¿cuál es el interés que anida en el "trabajo del símbolo?"

Este interés (en sentido kantiano) está cerca de lo que Habermas llama interés por la comunicación. En efecto, lo que anima el trabajo del narrador es conservar lo memorable; conservar los valores que han regulado las acciones de los hombres, la vida de las instituciones y las luchas sociales del pensamiento, ampliando así el ámbito de la comunicación humana.

Este interés que anima la narración no es otro que el interés por la liberación de las potencialidades del presente. En este sentido la repetición de relatos "significa retomar nuestras potencialidades más adecuadas, tales como son heredadas de nuestro propio pasado, bajo la forma de un destino personal y colectivo"(28).

Esta liberación de potencialidades está más cerca de Spinoza que de Descartes. Es una liberación en el sentido de la necesidad interior. Liberándonos de... nos hacemos libres para..., ponernos al servicio de lo memorable. ¿Acaso lo memorable no son las formas que toma la razón en el mundo?(29).

EL PROBLEMA DE LA "IDENTIDAD NARRATIVA"

Hanna Arendt en su admirable obra *La condición humana* distingue entre "trabajo", "obra" y "acción". El trabajo apunta solamente a la supervivencia en la lucha entre el hombre y la naturaleza. La obra intenta dejar una señal durable en el curso de las cosas. La acción sólo es digna de ese hombre cuando es recogida en relatos cuya función es procurar una identidad al agente. "Sólo podemos saber lo que alguien es o fue, conociendo la historia de la cual él es el héroe, en otras palabras, su biografía"(30), nos dice Arendt.

(28) RICOEUR, Paul: *La Narrativité*. Paris, CNRS, 1980.

(29) WEIL, Eric, Cfr.: *Philosophie Politique*, Paris, J. Vrin, 1971, pp. 57 ss.

(30) ARENDT, Hannah: *The human condition*, New York, Anchor Books, 1959, pp. 166 ss.

Ahora podemos decir que el “Trabajo del símbolo” engloba el conjunto de operaciones de prefiguración, configuración y refiguración mediante las cuales los individuos y las comunidades nos vamos **asignando** una identidad específica que podemos llamar “identidad narrativa”.

Ricoeur (31), considera que la identidad narrativa es una categoría de la práctica; es responder siempre a la pregunta **¿quién** ha hecho tal acción?, **¿quién** ha sido el agente o el autor? Esta **asignación** está sustentada en el nombre propio. Pero, **¿quién** sustenta al nombre propio? La respuesta nos la da una vez más Anna Arendt: la “historia de la cual él es héroe”. Si no aceptamos el recurso de la narración el problema de la identidad personal se convierte en una antinomia sin solución: o bien aceptamos la identidad en sentido formal, un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o bien siguiendo a Hume y a Nietzsche aceptamos que el sujeto es una ilusión substancialista.

Este dilema desaparece si sustituimos la identidad comprendida en el sentido de un Mismo (Idem) por la identidad comprendida como un Sí-mismo (Ipse). “La diferencia entre **Idem** e **Ipse** no es otra que la diferencia entre una identidad substancial o formal y la identidad narrativa, la ipseidad puede escapar al dilema del mismo y del otro, en la medida en que la identidad reposa sobre una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica salida de la composición poética de un texto narrativo”.

Esa identidad dinámica de la que habla Ricoeur está cerca del Yo Empírico del que habla Jean Nabert. Para Nabert el Yo debe primeramente producirse para poderse recuperar después. El Yo es la historia del sujeto; en esta historia se puede conjugar la radical novedad que se introduce en nuestra vida a raíz de cada nuevo acto y la unidad con los momentos que lo proceden. De la misma manera la identidad narrativa que constituye la ipseidad puede incluir cambio, mutaciones, en la coherencia de una vida.

La ipseidad de la comunidad es su sí-mismo instruido por las obras de la cultura la comunidad se aplica a sí misma; la comunidad construye su **carácter** recibiendo relatos que llegan a ser su historia efectiva.

El caso del Israel bíblico es un ejemplo particularmente tópic, ya que no existe ningún otro pueblo tan apasionado por los relatos que ha contado sobre sí mismo. “La comunidad histórica que se llama Israel —nos dice Ricoeur— saca su identidad de la **recepción** de los textos que ella ha **producido**”. Este ejemplo es notable pues es la construcción de una tradición en sentido fuerte de la palabra, una interpretación histórica de la historia.

(31) T-R, III, pp. 354 ss. Todas las citas de esta parte se remiten a este tomo de la obra de Ricoeur, salvo otra indicación.

Pero es bueno tomar conciencia de las limitaciones de la Identidad narrativa:

En primer lugar, la Identidad narrativa no es una identidad estable y sin fallas debido al juego constante entre historia y ficción. Esta identidad no cesa de hacerse y deshacerse como nos lo recuerda Penélope, quien teje y desteje (la vida de un hombre, por supuesto). Por eso considera Ricoeur que la Identidad Narrativa es más el nombre de un problema que el de una solución.

Por otra parte la Identidad Narrativa no agota el problema de la ipseidad del sujeto ya sea individual o comunitario. Cuando indagábamos por la referencia del relato veíamos que el texto se nos ofrece como posibilidad para habitar mundos extraños a nosotros mismos. Aquí reconocemos un ejercicio más de la imaginación que de la voluntad, si bien, la imaginación sigue siendo una categoría de la práctica.

La Identidad Narrativa sólo equivale a una ipseidad verdadera en virtud de un momento decisorio que hace de la responsabilidad ética un factor supremo de la ipseidad. La Identidad Narrativa no está separada de las dimensiones normativas, evaluativas, prescriptivas que el texto vehicula y de las que nos apropiamos o rechazamos por medio del acto de lectura. Leer es recibir o negar una visión del mundo que jamás es éticamente neutra sino que induce implícita o explícitamente a una nueva evaluación del mundo y del lector. El relato está enmarcado en un campo ético en virtud de su insuperable deseo de precisión ética. Falta que el lector asuma esta propuesta ética, convirtiéndose en **Agente**, iniciador de una acción. Aquí encuentra la Identidad Narrativa su limitación y debe mezclarse con otros componentes no narrativos de la formación del sujeto actuante.

HACIA UNA IDENTIDAD NARRATIVA: AMERICA LATINA

Para terminar quiero hacer no tanto una propuesta sino una **apuesta** en el sentido ricoeuriano del término. El hermenéuta apuesta a que comprende mejor al hombre y a la comunidad de los hombres, siguiendo las **indicaciones** de la inteligencia narrativa. Esta apuesta se convierte entonces en una tarea: la tarea de **comprobarla**. Y a su vez esta tarea transforma la apuesta: al apostar sobre la significación de la identidad narrativa, apuesto que recuperaré mi apuesta en capacidad y poder de reflexión dentro de un raciocinio coherente. Como un primer paso hacia esa comprobación quiero hacer justicia a un trabajo pionero en este campo. Me refiero al notable ensayo de Carlos Fuentes titulado **La nueva novela hispanoamericana**(32).

(32) FUENTES, Carlos: *La nueva novela Hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1969.

Carlos Fuentes ha sido uno de los primeros en aplicar el modelo hermenéutico tomado de Ricoeur para comprender el sentido de la nueva novela hispanoamericana. El ha vislumbrado hace diecisiete años, eso que hemos llamado el “trabajo del símbolo” en la narrativa hispanoamericana y ha reconocido el valor y sentido de la narrativa en la construcción y expresión de la identidad latinoamericana.

El trabajo de configuración (Mimesis II) a los ojos del crítico mexicano comienza cuando el narrador hispanoamericano toma conciencia de la usencia de un lenguaje que permita expresar “lo que la historia ha callado”. Así el escritor debe “dar voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido”. La novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcinados de nuestra falsa y feudal fundación. Esta necesidad de crear un nuevo lenguaje es ya un acto subversivo en el sentido auténtico del término.

El “buen castellano” al decir de García Márquez es el que está dispuesto a romper todas las leyes por conseguir una expresión. El buen castellano no es un mero asunto de lingüística sino el resultado de un trabajo creador en tanto que subversivo, subversivo en tanto que creador. Al fin y al cabo, subversión y creación van juntos como lo comprendió Angela Vicario quien en la Crónica... nos enseña que hablar un buen castellano es el resultado de una rebelión que termina con la recuperación de la libertad y la comprensión de su identidad personal. Cuando el Narrador encuentra a Angela 23 años después del drama, nos confiesa... “Lo que más me sorprendió fue la forma en que había terminado por entender su propia vida”.

Auténtico trabajo de configuración (Mimesis II) la novela hispanoamericana se hace largo tanto de una dimensión ética como de una dimensión estética que el decir de Fuentes produce una narrativa crítica: “crítica como elaboración antidogmática de los problemas humanos”. “Creo que seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica, nos dice Carlos Fuentes, para que en el momento de ganar conciencia contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad”. Esas novelas y crónicas, capítulos de la gran novela que se llama América Latina, hablan de nosotros más acá y más allá de las ideas que tenemos de nosotros mismos y de nuestra sociedad, urdiendo las primeras mallas de esa trama, en que se va a tejer nuestro porvenir(33).

(33) FUENTES, Carlos: *Op. cit.*, p. 98. La cita y epígrafe del libro de Fuentes está tomado de Jean-Marie Domenach. *El retorno de lo trágico*. Barcelona. Ed. Península, 1967, p. 214.