

CAUTELOSA TRANSPARENCIA:
“ENTREMUNDO” ENTRE OBRA Y CRÍTICA
(REFLEXIONES FILOSÓFICAS SOBRE EL TRABAJO
CRÍTICO LITERARIO)

CAUTIOUS TRANSPARENCY:
IN-BETWEEN CRITICISM AND WORK OF ART
(PHILOSOPHICAL REFLECTIONS ON LITERARY CRITICISM)

CHRISTIAN SOAZO AHUMADA

Universidad de Freiburg, Facultad de Filología,
Fahnenbergplatz 79085 Freiburg/Breisgau, Alemania.
christiansoazo@yahoo.es

RESUMEN

A partir de la dinámica del sentido en el arte y la literatura se intenta en este ensayo reflexionar sobre la problemática zona entre obra y crítica. Tanto a partir de una perspectiva alegórica basada en la noción de “escritura” como de una simbólica orientada hacia la “literatura”, se establecen en este texto los puntos de contacto, las divergencias y proyecciones que debiese tener cualquier trabajo crítico cuya responsabilidad sea siempre mantener una mirada lúcida en constante vigilia.

Palabras claves: alegoría, símbolo, escritura, literatura, crítica.

ABSTRACT

This essay attempts to reflect on the problematic area between work and critique from an analysis of the dynamics of meaning in art and literature. Starting from an allegorical perspective based on the notion of “writing” as well as from a symbolic one oriented towards “literature”, this paper establishes the contact points, the divergences, and the projections that any critical work should have, which should always keep a lucid eye in constant vigil.

Key words: allegory, symbol, writing, literature, critique.

Recibido: 12-01-2010

Aceptado: 21-04-2010

1. PRESENTACIÓN PRELIMINAR

Las relaciones y mediaciones entre obra de arte y crítica siempre han generado intensas reflexiones, especialmente, en el afán de explicar la forma de generación o transmisión de sentido que está en juego en la dinámica naturaleza de estas disciplinas. Los diferentes modelos que han abordado esta temática, en el área de los estudios literarios, abarcan un gran espectro de diferentes premisas, cuya valoración diferencial depende de disímiles planteamientos epistémicos, filosóficos, estéticos, entre otros, los cuales operan como fundamentación. Sólo en el siglo veinte se destacan orientaciones formalistas, estructuralistas, hermenéuticas, discursivas, deconstructivistas, basadas tanto en la producción como en la estructura y recepción de las obras literarias, además, obviamente, de su inserción contextual en el desarrollo histórico de un determinado ámbito cultural.

Reflexionar sobre los puntos de contacto y sobre los cruces y mediaciones que genera la relación entre obra literaria y crítica, tiene que sustentarse sobre premisas teóricas que cumplan la función de esclarecer el régimen de sentido que caracteriza al arte, pero sin olvidar asumir que dichas premisas parten desde una perspectiva previamente determinada, en

aras de posiciones que pudiésemos designar como “ideológicas” y en las que siempre están situadas. Este fenómeno tiene un ejemplo muy palpable en los procedimientos que acompañan al modelo de la deconstrucción. Tal modelo se origina, como se sabe, con la intención de “redefinición” que proviene de la misma cultura europea, particularmente desde los fundamentos arquitectónicos que modelaron la cultura occidental con su especial raigambre en la tradición grecolatina. El hecho de repensar las fuentes de la tradición filosófica, a partir de las cuales se edifican los principales sistemas conceptuales de nuestro tiempo, tuvo como clara finalidad el intento de expandir las formas de presentación del sentido, al pretender romper los esquemas jerárquicos que imponía la tradición logocéntrica. Por otra parte, podemos observar que una mirada diferente alienta el trabajo de la crítica que ha seguido los postulados hermenéuticos, los cuales, desde el trabajo filosófico de Gadamer, han sido reactualizados en diferentes formas de expresión hasta nuestros días¹. Obviamente la intencionalidad de esta crítica corre por un carril divergente, pues su preponderancia se basa en encontrar los nuevos puentes que produce el trabajo filosófico moderno, al mediar las reflexiones que vienen tanto desde la tradición platónica como de la concepción del verbo evangelista, es decir, las grandes fuentes de la tradición occidental. En este sentido, uno de los puntos de mediación y sistematización fundamental se desarrolla en torno a la filosofía de Hegel, desde la que Gadamer articula sus principales fundamentos, así como también, significativas restricciones.

En estas dos menciones se ve como el objeto, en este caso la obra literaria, va a ser abordado desde dos orientaciones diferentes, a saber, desde una mirada que intenta desmontar la hegemonía de un parámetro crítico, basado en conceptos fundacionales como “origen”, “presencia”, “dialéctica”, “comprensión”, para pasar a otra esfera de reflexión donde se realza la importancia de la diseminación del sentido y la relatividad del origen cultural que la obra misma porta en su expresa materialidad, con el fin de apelar a

¹ El encuentro entre Derrida y Gadamer marcó en cierta forma la distancia insalvable que existe entre modelos de pensamiento orientados bajo premisas divergentes. Así, el camino seguido por la deconstrucción y la hermenéutica determina ejemplarmente cómo dos sistemas filosóficos conciben diversamente las relaciones con la tradición y la forma de generar y transmitir el sentido, junto con sus posibilidades de comprensión.

su carácter inmanente de significación. Bajo esta nueva forma de reflexión, la crítica aspira a una relectura sospechosa de los espacios de tensión observados en las contradicciones de los valores jerárquicos establecidos por la tradición. En el caso de los presupuestos hermenéuticos el horizonte de entrada estará bajo la esfera de la comprensión inherente entre conciencia histórica (crítica) y tradición, con lo que se configura pues una forma de asimilar las posibilidades de conocimiento con las de interpretación, al jugar un rol de primer orden los aspectos reflexivos generados en el trabajo crítico *con* la obra. Lo que se expresa es, más bien, una orientación de orden trascendente.

Bajo este escenario es posible advertir que las nociones de “representación”, “diferencia”, “dialéctica”, “sentido” y “responsabilidad crítica” juegan un rol decisivo a la hora de discriminar los problemas que subyacen a las nociones de “escritura”, “literatura” e “historia”, en tanto marcos generales donde se inscribe la dinámica de la producción de sentido presente en las obra literarias, así como las formas que la crítica despliega en torno a ellas, que sabemos, como dijimos, adoptan una mirada que no sólo se reduce a discutir los planteamientos teóricos implicados, sino también tiene como consecuencias, determinar la plataforma desde la cual se erige la crítica y de como ella puede mantener un trabajo lúcido, en la medida que aporta a la vigilia que requiere nuestro tiempo frente al seguimiento de los complejos regímenes de sentido con los cuales se enfrenta el arte, y en este caso, especialmente, la literatura actual, como síntoma privilegiado de las formas de experiencias que se viven en nuestra cultura.

2. MARCO EPISTÉMICO GENERAL Y FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

Para ingresar en el cuestionamiento reflexivo sobre los fundamentos filosóficos que están presentes en el vínculo entre obra literaria y crítica, debemos comenzar con un marco epistémico general que permita delinear una senda de aproximación a los conceptos que se tematizarán. Obviamente un marco epistémico tiene sus propias problemáticas circunscritas al ámbito de la teoría del conocimiento. Sin embargo, sin tener por finalidad un análisis exhaustivo de los puntos de vista esenciales de esta teoría, se tratará aquí simplemente de mostrar un marco de referencia que permita

ver la dinámica que entra en juego a la hora de reflexionar sobre los temas propuestos. En efecto, un primer bosquejo de ese marco debiese a grandes rasgos poner el proceso epistémico, no en un ámbito diferente —como ha sido el camino seguido por la reflexión heideggeriana²— de los planos tanto ontológicos como también funcionales que participan en el proceso crítico. De este modo, dejando sentadas las diferencias existentes, se tomarán estas orientaciones distintas dentro de un mismo conjunto de premisas para así entrar en disquisiciones reflexivas que muestren los vaivenes interpretables en las relaciones que serán propuestas.

Uno de los puntos de partida, si se asume provisoriamente la existencia de sujeto y objeto, se centra en los fenómenos de observación, percepción y pensamiento conceptual que están presentes en el dominio de la práctica artística (y de toda forma de conocimiento en general). En primer lugar, la observación da cuenta del ingreso de la información sensorial, básicamente como impulsos sensibles. La percepción, por su parte, implica la presencia de una mediación conceptual que permite que la información sensible proporcionada sea aprehendida en un orden de inteligibilidad³. Finalmente, el plano del pensamiento reflexivo se basa en la dinámica inherente del mundo conceptual, que es donde el rendimiento crítico logra su mayor potencial de desarrollo, pero obviamente sin ser una abstracción enajenante, pues la riqueza más significativa se logra justamente en sentido contrario, es decir, partiendo del mundo de las cosas, de lo concreto de la experiencia y de la percepción se debe llegar a una posterior reflexión conceptual que amplie el horizonte de relaciones y asociaciones que provienen de esa fuente

² Como se sabe, Heidegger intenta con su reflexión romper la separación epistémica entre sujeto y objeto, sustancializando el “da” del “Da-sein”, como forma de establecer el lugar de apertura del ser del hombre al ser universal.

³ En este punto se establece una diferencia frente al concepto de “percepción pura” que sería, bajo los términos mencionados, asimilable a “observación”. Aquí es donde se despliega la información sensorial totalmente desarticulada, sin jerarquías, como un mosaico totalmente caótico (“input” de los sentidos). El concepto de “percepción” se entiende cuando esa información caótica se modela bajo un primer filtro conceptual que implica una forma de organización, de configuración. Según Ernesto Grassi, en este plano se expresa el orden de la empeiria, que es cuando lo que proviene del mundo externo es re-ligado, reunido ya en un *legein*, en una cierta elección que surge de la participación del sujeto.

primaria. En el caso de la literatura, la percepción se da en la “apropiación” de la materialidad del lenguaje. Es aquí desde donde surgen las diferentes orientaciones críticas que reflexionan sobre los puntos de tensión y sobre los centros de focalización de sentido y significación, a la hora, ya sea, de volcarse sobre la estepa de la materialidad del signo, con énfasis en un orden inmanente de sentido —lo que se ha tematizado en la tradición francesa con la noción de “Écriture”— o, por otra parte, si se sigue las premisas hegelianas y gadamerianas, ver la mediación que expresa, *a partir* de la materialidad del lenguaje, la configuración de un orden de sentido trascendente, concebido como la expresión simbólica del mundo conceptual.

2.1. Arte, sombra y alegoría

Al seguir la reflexión de Lévinas sobre el lugar que ocupa la obra de arte dentro de lo que se denomina “realidad”, advertimos el énfasis puesto en un orden paralelo al mundo del ser, cuyo sentido no es transmisible en la configuración dialéctica del concepto y aprehensible en el proceso de comprensión. En el campo opuesto, Lévinas asienta el lugar de la crítica. En ésta radicaría la acción de la inteligencia conceptual desplegada en el fenómeno de comprensión, al pretender integrar el mundo del arte —de rasgos eminentemente inhumanos— en el mundo humano, gracias al proceso de interpretación que intenta mediar una distancia que para Lévinas parece constitutiva de la ontología de la obra de arte.

La obra de arte eclipsa el aparecer del ser en la figuración de la imagen. Un mundo paralelo, absoluto, inaccesible en sí a la inteligencia conceptual, describe la estructura de la obra de arte como una forma acabada, como un universo de clausura. En efecto, la obra de arte da cuenta de la sustitución del objeto por su imagen, donde a éste debiésemos pensarlo contenido en el universo del ser y del sentido, estando abierto a la sentencia heideggeriana del “ser-en-el-mundo”. Por el contrario, para Lévinas el orden de la obra como imagen corre por un universo paralelo que va fuera del tiempo, externo a la dialéctica de la vida del espíritu que encarna la dinámica del concepto, logrando configurarse a través de un fenómeno de duplicación, en base a la noción que Lévinas denomina “ semejanza”. A partir de su desarrollo se genera el movimiento de la imagen expresando

la estructura misma de lo sensible. Este asunto es crucial para focalizar su línea argumental. La imagen porta el dominio de lo estético, entendido éste como su expresión meramente sensible. En este punto, Lévinas, para ejemplificar su postura, designa al ritmo como el rasgo básico para una perspectiva general del arte. Aquel muestra la naturalización pura de la sensibilidad, algo que en la música es mucho más plausible de visualizar, al apreciarse en ella una clara desconceptualización de la realidad, aunque se extienda este fenómeno a todas las formas de arte. Entonces, la clave de lo que se plantea acá es que Lévinas sitúa a la imagen en el plano de la pura sensibilidad, en contrapartida de la percepción en la que, como hemos mencionado, existe ya una apropiación (conceptual) del objeto. Esto es lo que el autor menciona como el orden de la oscuridad de la realidad, el universo del no-ser.

El rol que juega la imagen en la reflexión levinasiana para describir los rasgos ontológicos medulares del arte se asocia con la figura de la alegoría. En este sentido, se puede decir que la "imagen es la alegoría del ser", pues lo que expresa no es el objeto representado bajo una perspectiva mimética tradicional, sino una imagen que ocupa el rol del "no-objeto", lo cual quiere decir que es sólo el doble de la realidad, su sombra, su caricatura. Sostiene Lévinas que es como si el objeto representado muriera desencarnándose en su reflejo, alterando el ser mismo del objeto, marcando un alejamiento definitivo. Si se asocia al ser con el "espacio" fundante donde el ente puede venir a la presencia, vemos aquí otra dimensión de su íntima naturaleza, a saber, la de ser un "extranjero de sí mismo". Por consiguiente, la imagen toma el rol de extrañamiento en el mundo de lo real y de esta forma representa una extravagante vestidura que cubre el rostro de lo existente.

Bajo las directrices trazadas por Lévinas, el concepto de belleza muestra también otras aristas. Su principal función sería la de simular la estampa de caricatura que se erige en la imagen, con el fin de absorber o recubrir sus sombras. En el arte clásico la función de la belleza, basada en el despliegue de las formas ideales, sería la corrección de la caricatura del ser, la manipulación de la esfera de lo sensible que se instituye en la imagen. Todo esto da pie para observar que el orden del arte se desplaza por un "entre-mundo", una "forma de ser" (no-ser) que está "entre los objetos", lo cual lleva a configurarlo bajo el designio de una experiencia trágica, pues

los representantes de este orden, por ejemplo los personajes de una novela, resultan ser simples estatuas fuera de la duración del tiempo, fuera incluso del orden de la eternidad, de la salvación⁴, e incluso, de la creación misma. Esto se conceptualiza con la noción de “entretiempos”. La imagen yace en un intervalo extemporáneo a la duración de la vida. Expresa así la inmovilización radical del ser como sombra y destino, o más bien, como oscuridad de un destino. Aquí obviamente radica su tragicidad, al exhibir un mundo monstruoso e inhumano basado en el valor de la desgracia, de la tristeza. Los personajes de una novela, aunque sea del mayor realismo posible, son ciegas estatuas cuya dimensión trágica estriba en el simple hecho de entrar en un destino en el que son representados.

Otro aporte importante que nos permite ir desentrañando esta red de relaciones entre la obra y su correspondiente interpretación crítica la desarrolla Jean-Luc Nancy. Sin entrar en un primer momento en una reflexión dirigida a los estatutos específicos del arte, centra sus reflexiones en la problemática del sentido y su expresión en el mundo moderno. Para este autor en la época de la mundialización actual se lleva a cabo el “fin del sentido”, expresión entendida como la tautológica aseveración conformada tanto por el “fin del sentido del mundo” como por el “fin del mundo del sentido”. Con esto se parte de una relación isomórfica entre sentido y mundo donde la estructuración del mundo es en base al sentido y viceversa. Ahora bien, por “sentido” Nancy no está pensando en “significación”, pues su concepción de aquél antecede a toda expresión de ésta. Con la máxima del “fin del sentido” se arguye a la imposibilidad de referencia que está latente en el ámbito de acción del sentido, confinado a un enclaustramiento, a un régimen que se clausura sobre sí mismo, sin poder establecer relaciones con lo otro. El sentido, entendido como abertura de la significación general, no puede ya en nuestro mundo actual desplazarse hacia alguna cosa. En efecto, queda sólo referido a sí mismo.

⁴ En la tradición filosófica de origen judaica se observa una variación en este punto en la reflexión benjaminiana expuesta en sus “tesis sobre la filosofía de la historia”. Para Walter Benjamin nada está exento fuera de la physis del orden de la salvación (debiésemos pensar, ni objetos, ni imágenes); nada se puede escapar al materialismo histórico en su exigencia de un pasado redimido, es decir, una historia no construida bajo un tiempo homogéneo y vacío, sino sólo dependiente del pletórico tiempo-ahora.

Si se articula esta premisa con la reflexión de Lévinas es posible concebir la “reducción” del sentido al ámbito de lo concreto, es decir, al contorno de las cosas mismas, donde aquel está “ahí” anclado en una forma —donde justamente se “hace sentido”— que se evidencia en la expresión del “hay”, sin ser éste referencia alguna a una cosa determinada. Tanto los objetos del mundo como incluso los mismos conceptos, que para Nancy también expresan un espacio de máxima concreción (condensación), manifiestan la “corporeidad”⁵ del sentido, al asumir que la cosa misma es el sentido del mundo. Si se habla de cosa y de concepto bajo un mismo orden de sentido ensimismado, claramente se puede apreciar, a primera vista, una divergencia con respecto a lo sostenido por Levinas. Si en efecto, vemos que este autor separa el orden del ser expresado en el ente, en la cosa, del orden de la imagen, como un espacio del no-ser (o de su simple reflejo), debemos en primer lugar considerar que Lévinas concibe esta forma de expresión del modo particular de realidad que representa el arte⁶, pero también a que aún falta por discernir una inflexión fundamental que introduce Nancy en el seno de la expresión del sentido. Para este autor, el ser tiene dos formas de evidenciarse frente al trabajo crítico, ambas correspondientes a un mismo núcleo inseparable. Nancy define la “verdad” como la cualidad de presentación del “ser en cuanto tal” en oposición al “ser en cuanto ser”. La primera forma de manifestación es la que expresa la verdad en la tautología “el ser es”, es decir, cuando el ser tiende a “subjektivarse”, en su venir a la presencia epifánica, en su fenomenalidad instantánea, constituyendo lo que pudiese llamarse un “éxtasis semántico”. Éste es el “ser” que “denota” la “verdad”. En cambio, el “ser en cuanto ser” refiere más bien, al “ser” en tanto acción del verbo “ser”, esto es, al “ser” que “hace” venir a la presencia a los objetos o cosas, sin estar él mismo disponible para su presentación. Esta dimensión del ser pudiese tener una función análoga a “fundar” o “recopilar” a los entes en su posibilidad de ser. Entonces, con tal inflexión que el sentido

⁵ Nancy sostiene que lo “concreto” no se opone a lo “abstracto”, pues este último término no es otra cosa que la concreción o concretud del concepto mismo, representando la casa material y final del trabajo filosófico.

⁶ Este modo particular del arte no es otra realidad, sino una expresión interna de la misma realidad cuando se visibiliza su potencial de representación, su espectacularización, su dimensión performativa.

adquiere cuando sólo puede ser determinado en su “verdad” (“ser el cuanto tal”) como la “diferencia de la verdad misma”, se matizan dos órdenes de configuración: uno que sigue la égida de la “verdad” al manifestar una dimensión puntual, una reunión en lo uno, una presentación cualitativa del ser, y otro, que es el sentido comprendido como encadenamiento, como desplazamiento sintáctico (y no éxtasis semántico).

Entonces, debemos preguntarnos si esta diferenciación de los modos de manifestación del “ser” —y en su derivación, del sentido— puede ser aplicable indiferentemente a la noción de objeto e imagen que pretende diferenciar Lévinas. Pudiese ser asimilable el proceso de venir a la presencia del ser (del sentido, en la diferencia que establece la verdad dentro del ser mismo) con el hecho de cristalizarse en la imagen, pues como hemos expuesto, ésta expresa la dimensión netamente sensorial con que se cierra el orden de representación de los objetos, pero por otra parte, pudiésemos también pensar que no se debe reducir sólo a la imagen sino que también a los objetos cuya dinámica no está recluida en la imagen, sino en el orden de lo que Lévinas llama “objeto representado”, es decir, desde donde proviene la imagen como copia o reflejo. Con Nancy, en efecto, el sentido se reduce a esa corporalidad de las cosas que no hace diferencia entre cosas e imágenes, ya que su fundamento es simplemente el “estar” previo a todo vínculo de significación que apele a un desplazamiento referencial en el camino de *asignación* de sentido. Obviamente aquí se introduce un nuevo elemento en consideración: la noción de representación. ¿Es la noción de representación la que está operando en la diferencia entre cosa e imagen? ¿Cuál es el orden ontológico o funcional de esa representación si fuese tal? ¿Qué orientación desplegaría la noción de representación en las premisas expuestas por Lévinas?, y finalmente, ¿puede existir otro orden de conceptualización de este fenómeno, que pueda circunscribir la naturaleza del arte y a la vez permitir delimitar o explayar las interrelaciones entre obra y crítica?. Para poder entrar en estas interrogantes se debe abrir un nuevo espacio de reflexión que viene a complementar los puntos de tensión (cruces y superposiciones) entre obra y crítica y sus respectivas retroalimentaciones. Una mirada hermenéutica incorpora una serie de premisas que circunscriben y problematizan los conceptos aquí esbozados, especialmente, en relación a la función de la imagen, al sentido de la representación y al espacio asignable a la crítica en el proceso de interpretación.

2.2. Arte, transparencia y símbolo

La filosofía hermenéutica gadameriana también sitúa en el centro de su fundamentación el rol de la imagen. La dinámica en que ésta logra adquirir todo su basamento se expresa en la noción de "juego" que caracteriza el ser de la obra de arte. En efecto, el juego se rige por reglas y por una ordenación inmanente de la que toman parte cada uno de sus participantes. Así, el juego, que virtualmente incluye a sus jugadores, siempre está en su sostén orgánico por sobre cada uno de los que hacen uso de sus reglas. Es por esto que Gadamer sostiene que el juego se relaciona con el movimiento como tal de las relaciones de alteridad, es decir, el juego de unos con otros, el "jugar con". Esta característica esencial forma parte de su naturaleza particular. De esta forma, a partir de esta movilidad, que siempre es virtual, puede ser eternamente renovado.

Gadamer deja muy en claro la diferencia que él observa en el concepto de juego frente a la tradición de la conciencia estética dominante en el siglo diecinueve. Efectivamente la obra de arte, entendida como juego, nunca puede ser reducida a un objeto de la conciencia estética, es decir, estar subordinada a la subjetividad del espectador (o del jugador). Lo que se puede deducir de esto es que la obra nunca está dada "en frente" de la conciencia estética como algo finito, como un efecto puntual. No se provee un ser "para sí" de la subjetividad, pues lo que predomina es la experiencia del arte que se encuentra *dentro* de la noción de juego, generando que el concepto de éste tenga una mayor relevancia que la conciencia de los participantes en él. En este sentido, afirma Gadamer que el sujeto del juego es el juego mismo. Bajo esta óptica se aprecia ya una postura diferente a la mencionada por Lévinas, en el sentido de criticar una concepción de la obra de arte que otorgue prioridad a un saber absoluto cuya formalidad es conclusa, definitiva. Para el autor, ella debe ser sólo objeto de admiración en paz y silencio, situación que confina a la crítica a realizar su trabajo a una distancia insalvable. Para Gadamer, tampoco la crítica puede simplemente administrar el sentido de la obra en base a sus juicios estéticos subjetivos, pues lo que viene a marcar una clara predominancia es la dinámica dialéctica que opera en la representación que genera la *dinamis* del juego.

La representación constituye la dimensión más intrínseca del ser del juego, y por analogía, de la obra de arte. Aquella tiene como tarea promover la dinámica de ordenación y formación del movimiento interior del juego. Su principal forma de aparece es a través del *espectáculo*. Éste tiene la apariencia

de ser un *mundo cerrado*, en la medida que tiene sus propias reglas de constitución inmanentes. Sin embargo, presenta en su naturaleza primordial, en su ser mismo, la posibilidad de apertura a la mirada del observador, en la medida que éste *participe* del juego. Como hemos mencionado, con la imagen adviene el elemento visible de esta espectacularización, pero no sólo eso, sino el procedimiento completo que permite la “venida a la presencia”. En este aspecto se aprecia una divergencia frente a lo expuesto por Lévinas, pues aquí la imagen no es el simple reflejo que grafica la dinámica lógica del juego de la representación, sino que es el elemento que articula en su *propia* configuración la lógica de sentido que rige el proceso del “mostrarse”. En este aspecto, la imagen no figuraría como sombra, como alegoría del ser, sino como transparencia, como expresión simbólica del ser que, *a través* de la imagen, puede llegar a su exhibición. Este punto es crucial si se precisa diferenciar ambas perspectivas, pues en base a la noción de semejanza, la imagen viene a ser una copia del objeto representado y afecta totalmente la naturaleza misma de lo que se denomina en ese caso “representación”, pues la noción que predomina en el pensamiento de Gadamer no restringe la función de la imagen a una mera copia del ser, en la que aquella no pone nada de su *propio ser* en el fenómeno de transferencia de sentido, sino por el contrario, la imagen realiza una *mediación* en la que su propio ser es configurado en el acto representativo⁷.

Esta orientación que establece la filosofía de Gadamer tiene un fuerte vínculo con la tradición platónica, y especialmente en el contexto moderno, con el pensamiento hegeliano. Para el autor del idealismo alemán, el devenir histórico del espíritu lleva el itinerario de la identificación de la sustancia (objeto) con el sujeto (sí mismo) producto de la autorrepresentación del saber que se desliza *desde* el interior de los objetos, para llegar finalmente a ser la ascendencia del concepto, a través de lo real, lo que genera el re-conocimiento de las cosas como símbolos en la dialéctica infinita del espíritu absoluto. Es por esto que para Hegel la realidad se comprende como el símbolo del concepto.

⁷ La valencia de la imagen en la filosofía hermenéutica gadameriana oscila entre dos polos. El primero, en la esfera del *signo*, cuyo espectro de acción se basa en el “remitir”, y el segundo, en el ámbito del *símbolo*, donde se asocia con el “representar”. Claramente este último plano tiene una relevancia mayor cuando se argumenta el rol de mediación que caracteriza a la representación artística y que trasciende a la experiencia del lenguaje en general como dispositivo universal de la comprensión hermenéutica. Ver Deniau.

La imagen que concibe Gadamer adopta asimismo esta dimensión simbólica en la que se expresa el “puro estar por otra cosa”, cuestión que evidencia su participación en el ser propio de lo que se representa, a diferencia de los signos, que deben actualizar algo ausente, manifestado en otro orden: en una relación de presencia-ausencia basada en la pura transitividad. Es palmario que con esta orientación el pensamiento de Gadamer funda otro orden de sentido para el concepto de representación, dejando de ser el reflejo por semejanza para pasar a ser, más bien, una reorganización del ser mismo (no pudiendo pensarse más como un extranjero de sí mismo), es decir, una transformación que abarca todo el espectro desplegado desde lo que es representado hasta lo que finalmente es cristalizado en la imagen misma. En este sentido, se aprecia que la noción de representación no se restringe únicamente al ámbito de la mimesis, entendida como imitación de “algo otro” que es su arquetipo, sino algo que es en sí mismo *portador* de su sentido. En efecto, el sentido es siempre “sentido de la esencia”, es decir, aquello por lo que la representación es unida a él, resultando ser finalmente lo que ella muestra. Sin embargo, el sentido ha remitido a la mimesis a una condición que como referencia originaria se vincula con una “remodelación” y no ya sólo a una imitación; con otras palabras: un “ocurrir del mostrase” y no una duplicación⁸.

Recapitulando, podemos ver que si bien en todos los esbozos comentados la esfera de la “cosa” (el ámbito de la materialidad, la dimensión sónica de la palabra) juega un rol central, sin embargo, las focalizaciones en torno a la gravitación del sentido, junto con la operatividad crítica que deriva de ella, expresan diferentes directrices. En el pensamiento de Lévinas, obra y crítica van ontológicamente por carriles diferentes, donde el trabajo conceptual sólo puede venir del universo de la reflexión que resulta ser su “patria”, mientras

⁸ En este planteamiento se instalan las críticas posestructuralistas que intentan superar el concepto de representación. Deleuze, por ejemplo, critica la sumisión a un “modelo” original, cuya presencia sería hegemónica. En vez de esto, plantea la existencia de la “repetición” y “diferencia” como operaciones divergentes que limitan la representación del concepto. Así se constituye la premisa que concibe a la diferencia como: “repetición sin concepto” y, por ende, imposible de llevarse a la representación. Es evidente, por lo mencionado, que se considera en estas críticas a la representación únicamente como imitación de un original, sin pensarla como un proceso de remodelación que abre múltiples posibilidades de realización, sin ser necesariamente una estricta analogía identitaria (un único vínculo fijo, pre-determinado), sino un proceso de transformación, de reorganización del mismo “modelo”, del mismo ser arquetípico.

la obra, por su parte, sólo sumistra la sensibilidad de su dimensión alegórica. Nancy aporta una mirada en torno al sentido que engloba a la cosa y al aparato conceptual que está corporizado en ella, siempre y cuando sea un espacio previo a toda dimensión referencial, determinando así que el único trabajo crítico posible sea el que busque la transformación del sentido, es decir, el cambio del “sentido del sentido”, un replanteamiento que va más allá del dominio del proceso interpretativo⁹. Esta operación sólo sería posible en el radio de la praxis, en la esfera de la acción (y no en el ámbito de la poiesis y de la obra). Finalmente, con los presupuestos gadamerianos se expresa una mediación constitutiva de la representación orientada a la presencia de un diálogo. En el éxtasis del mostrarse de la imagen, en el despliegue de su mediación simbólica, siempre existe un “algo” para un “alguien”, es decir, la misma “transformación en la configuración” de la imagen dialéctica presupone, prefigura, que la cosa que aparece en la imagen es siempre una cosa transmitida bajo el alero de la tradición; de la experiencia histórica que sitúa el comportamiento reflexivo de ese “alguien” a la espera de la conversación que se pone en juego en la obra. Y como dijimos, lo que se expresa en la obra, se manifiesta en las ciencias del espíritu y en el lenguaje en general¹⁰. De este modo, para Gadamer es la lengua la que proporciona la forma de ser de la

⁹ Bajo esta premisa, obviamente es aludida la figura de Marx, quien exigía de la filosofía no un acto de interpretación, sino de transformación del mundo. Sin embargo, para Nancy lo que Marx pensaba como “transformación” permanece todavía inserto en el dominio de la interpretación, aquella de la “auto-producción de un Sujeto de la historia y de la Historia como sujeto”. Ver Nancy.

¹⁰ Habermas establece en este punto una crítica a la exigencia de universalidad de la hermenéutica gadameriana. Ésta requiere de un inevitable contexto como esquema primario de interpretación, en base a la competencia comunicativa de la lengua coloquial que implica un “estar dentro” de la lengua natural. Para Habermas, en cambio, la universalidad de la exigencia hermenéutica no puede abarcar la formulación legítima de la ciencia moderna (como es su pretensión) de un sistema monológicamente construido (y no necesariamente dialógico como el que propone la comprensión hermenéutica). Este sistema monológico exige una verdadera afirmación de las cosas, no quedando ésta subordinada al espejo del discurso humano de raíz platónica que supone Gadamer. Ver Habermas. Esta reflexión es fundamental para establecer el rol que juega el trabajo crítico, especialmente en la oposición que Habermas observa entre autoridad (tradición) y razón. El verdadero trabajo asignable a la crítica y a la teoría —donde ciencia, psicoanálisis y crítica juegan un mismo rol— debe ser un modo de comprensión profunda (metahermenéutica) que despeje los contextos de un sistema de comunicación deformada, como el que muchas veces se desarrolla subyacente a la violencia que la misma tradición lleva consigo.

imagen. Los objetos se dan en su “venir a la presencia” en forma privilegiada en la lengua, gracias a lo cual ella se configura como un espejo del mundo que refleja. Es por esta concepción que el rol que juega la crítica en la obra de Gadamer tiene un sitio involucrado desde dentro de la dialéctica de producción simbólica del sentido, que le permite expresar un fenómeno de continuidad¹¹. En efecto, el saber que porta la experiencia del arte es asimismo un saber de la forma de ser del sujeto, del espectador (*theoros*), del crítico.

3. ENTRE ESCRITURA Y FICCIÓN: ZONA DE TENSION DE LA TRANSPARENCIA

3.1. Escritura y sentido

La generación de sentido en la literatura siempre tensiona las relaciones entre “escritura” y “ficción”. Lo que nos preguntamos acá tiene que ver con el orden del sentido cuando nos encontramos, por un lado, entre una tendencia que recurre a la experiencia de realidad radicada en la escritura como materialidad, medialidad, o experiencia sensorial inserta en el orden de las demás experiencias que participan en la cultura, y por otro, la esfera de la ficción que ya participa de un “orden de configuración” que involucra una construcción y expansión del sentido desde el mismo soporte del lenguaje. Claramente esta divergencia entre “naturalización alegórica” que se presenta en la escritura e “historización simbólica” que emerge de la ficción —como fenómeno que ocurre en el seno de los géneros literarios y de su continuidad como una transgresión a lo largo de la tradición— pasan a ser elementos medulares para orientar los vectores de sentido que están

¹¹ Para Gadamer esta continuidad tiene eso sí una limitación, a diferencia de Hegel. Ella resulta ser la finitud de la conciencia histórica. Para Hegel, por su parte, en la mediación dialéctica del concepto, éste absorbe todas las diferencias que existen en ese proceso como ideales, siendo su acción la superación misma de la finitud de la subjetividad. Para Gadamer, en cambio, el saber que se desliza desde el interior de los objetos se desliga del impulso totalizador de la idea (proyecto de infinitud), a causa de la finitud radical que subyace a toda experiencia hermenéutica por el hecho de estar situada históricamente, sin poder abarcar nunca la totalidad ideal de la autotransparencia conceptual que desarrolla el espíritu absoluto.

en el centro del trabajo crítico, y que, como hemos mencionado desde un comienzo, no se abstraen de ciertas premisas ideológicas que los secundan.

En el primer caso, en las reflexiones que se centran en la noción de “escritura”, evidentemente se sigue el paradigma instaurado por la tradición francesa postestructuralista. Sus puntos centrales se fijan en la lógica propia que experimenta la dinámica material del lenguaje, es decir, la inmanencia productiva que yace en la actividad natural del significante, previa a toda posible conceptualización del sujeto receptor o intérprete. Bajo esta argumentación, el sentido tiende a diseminarse en el eje sintagmático del lenguaje, a partir de los constantes desplazamientos que surgen de las relaciones de oposición que interactúan por medio de los signos. Con esto se logra una asimilación esencial con la dinámica pulsional que la escritura promueve, al irradiar el sentido desde una matriz que nunca es originaria (no-presencia), como lo tematiza la noción de *différance* derridiana, al ser ésta el fundamento “no originario” para la producción general de sentido. Todo aparato crítico que pretende tener esta orientación como norte, presupone, de alguna forma, que la escritura sólo va dejando huellas para su exploración y reconocimiento; posición que sigue la dirección de Lévinas, en la cual la esfera del arte tiene su derrotero inmanente. La crítica sólo puede aguzar la mirada para detectar estas evidencias que quedan de la generación de sentido si se sigue una lógica de orden procesal, es decir, donde todo lo que puede ser portador de sentido es lo que establece una diferencia con lo “otro”. Según lo anterior, lo transmitido sería un orden sintáctico del sentido, al inscribir siempre una fase de relevo que descentra las estructuras jerárquicas subyacentes a toda construcción cultural. Un ejemplo de trabajo crítico que sigue esta orientación se denomina “transcripción”¹². En este modelo lo que se muestra es la relación procesal de los distintos componentes culturales que están implicados en la transferencia de sentido de una cultura o sociedad determinada (semántica cultural). Además de existir obviamente transmisiones “intermediales”, como por ejemplo, entre cine y literatura, se ajusta aquí el concepto de “escritura” a la relación intramedial que ocurre en el seno mismo de la lengua. Ésta pasa a ser un reservorio de huellas e inscripciones que muestran que el sentido se encuentra en una lógica de yuxtaposición y simultaneidad

¹² Ver Jäger.

al establecer relaciones de adyacencia. En efecto, aquí una mirada alegórica del trabajo literario permite desedimentar las interacciones que se han llevado a cabo, por ejemplo, en el ámbito de la literatura latinoamericana en los procesos de mestizaje¹³. Lo particular de esta orientación es su crítica a un sentido originario que se atribuye normalmente a la noción de “fuente” u “original” presente en el discurso filológico, pues para sus premisas, todo sentido se genera y productiviza por una relación transcriptiva, donde nunca se puede determinar “apriori” el origen de un fenómeno cultural, pues en última instancia todo se reduce a una larga cadena de transcripciones que se definen por relaciones de oposición, y así es como las diferentes manifestaciones culturales pasan a ser ejemplos concretos de una realización “no originaria”.

3.2. Mímesis y performance

La otra orientación que va por el lado de la ficción ha logrado establecer su campo de acción de forma muy acuciosa en los trabajos tanto de Wolfgang Iser como de Hans Robert Jauss. Iser vuelve a reparar en la noción de representación realizando una lectura crítica de la tradición aristotélica. Es de suponer, para conectar con lo anterior, que la importancia dada a la “representación” en un modelo orientado a la escritura tiende a desaparecer, para ocupar en su lugar la noción de “presentación”, pues obviamente la *mediación* que está implícita en aquella expresa siempre una presencia conceptual, es decir, el despliegue de una mirada que viene desde el receptor, al hacerse parte éste del proceso epistémico que opera en la generación de sentido. Como dijimos, Iser discierne sus premisas de su análisis de la *Poética*. Para este autor, la tradición aristotélica concibe la mímesis asociada a la noción de “performance”. Así, en la representación el arte debe completar lo dado por la naturaleza, siendo ésta, a la vez, el principio productivo (*natura naturanz*) y la conformación producida (*natura naturata*). Su concepción gira en torno

¹³ Esta línea de investigación ha sido desarrollada por Walter Bruno Berg. Dentro de sus premisas, destacan las relaciones de transcripción presentes en todos los procesos de intercambio cultural, especialmente, en sus trabajos sobre la historia y literatura latinoamericana.

a la idea de una “entelequia de lo dado”, donde el arte y la naturaleza se piensan como constituyendo una misma estructura, un sistema inmanente (*ars imitatur naturam*). En este sentido, el arte sólo puede expresar la noción de *techné* al establecer una correspondencia entre idea y fenomenalidad. En este proceso de conformación “técnica” se descubre la entelequia de lo dado a través de la imitación. Es por esta importancia central que juega la naturaleza en la concepción aristotélica, que la figura del artista sólo puede desarrollar, en cierta forma, destrezas “externas” y no una capacidad “interna” en la generación del arte, pues éste es entendido como una finalidad que se logra configurar como tal. Entonces, tenemos que el concepto de “mímesis” designa el lado generativo del concepto de “naturaleza”, sin lograr una total identidad entre ambos, pues siempre se manifiesta un cierto grado de “idealidad” que, a través del desarrollo de la *techné* del artista, introduce una “repetición” de lo ente en la obra. Efectivamente, la mímesis daría cuenta de una referencia doble, a saber: una imitación de la naturaleza por el hombre que se lleva a cabo “en” ésta y un despliegue de la *techné* que, como extrapolación, expresa una diferencia en la naturaleza misma. Es en este punto donde es comprensible el concepto de “performance”, pues la *techné* al efectuar esta extrapolación lleva a cabo una dimensión figurativa de lo imitado —en el sentido de hacerse visible, de llegar a ser objeto—, lo cual provoca que esta “objetualización” renueve la visibilidad del “deber ser” que la misma naturaleza provee.

Si se siguen las premisas de Iser que enfatizan la importancia de la recepción en los procesos de generación de sentido en el arte, veremos que este autor desplaza los fundamentos aristotélicos¹⁴ al centrarse más bien en la colaboración intelectual (cognitiva) del receptor en el proceso de imitación. Las formas que están en juego en la *techné* aristotélica no se limitan a la expresión de condiciones de constitución provenientes de la naturaleza, sino más bien, tienden a desplegar imágenes del trabajo de *recordación* que experimenta el artista. Es decir, el amplio cambio de referencia que lleva a cabo la mímesis, a partir del repertorio de formas de la naturaleza, no se orienta sólo en la visibilidad del

¹⁴ Obviamente el concepto aristotélico de “mímesis” también profiere importancia a la recepción, fundamentalmente en la catarsis, sin embargo el énfasis de lo propuesto aquí se orienta hacia los procesos productivos involucrados en la relación entre mímesis y naturaleza (proceso de imitación).

“deber ser”, sino también en la “accesibilidad” que las mismas condiciones de percepción permiten suministrar para llevar a cabo el proceso de imitación. Evidentemente aquí estamos en torno a una situación fundamental a la hora de cuestionar los límites y posibilidades que le caben al receptor, especialmente, al trabajo crítico que intenta moverse en torno a la actividad creativa del artista. Dentro del marco epistémico que hemos mencionado desde un comienzo, aquí nos movemos dentro de una concepción que ve la noción de “accesibilidad” como un elemento perteneciente al ámbito de la percepción, y de este modo, a la esfera de referencias conceptuales (con las cuales se apropia el objeto) y no exclusivamente a la expresión sensorial de la dimensión medial. En este caso, la apropiación del objeto involucra siempre un “como”, es decir, la naturaleza está presente sólo “como” objeto de una representación mental, donde cada observador percibe al “objeto como tal”, “como” algo otro. A partir de esta argumentación se introduce el “como si” que caracteriza a la ficción en tanto representación caracterizada por una instrumentalización de las condiciones de percepción que participan de la generación de sentido en la comprensión intelectual (pensante) del objeto representado. Entonces, para Iser el concepto de mimesis sufre una *reorganización*, que como veremos, siempre está rondando los planteamientos desarrollados por Gadamer, al no situarse únicamente en torno al cosmos aristotélico, sino llegando a configurarse, en una medida cada vez mayor, en el ámbito de la percepción. Por consiguiente, se comprende que la performance compense lo que la mimesis ha perdido por su inclusión en el orden del mundo, determinando que ésta genere el objeto de su misma imitación.

3.3. Ficción, imaginario y sentido

La reflexión de Iser sobre la ficción comprende una mirada tripartita. Para él el “acto de lo fingido”¹⁵ se mueve bajo la relación dinámica de tres

¹⁵ Félix Martínez Bonati establece una crítica a la noción de “lo fingido” para designar el proceso fictivo de la representación. Según Searle, el autor de novelas no expresa seriamente las afirmaciones que contiene su texto, sino sólo las finge. Martínez Bonati critica a Searle, al sostener que sería imposible extraer el sentido de los acontecimientos fictivos si estos se considerasen sólo como descripciones fingidas.

estados constitutivos: lo real, lo fictivo y lo imaginario. Para comprender a cabalidad su noción de lo imaginario como producto esencial de la ficción, Iser parte descartando las críticas que lo asocian, ya sea con una forma de “materia prima” o de un “constructo teórico”¹⁶. En efecto, su noción de lo imaginario tiene analogías con los actos de percepción que han sido tratados por Hume, Kant y Wittgenstein. En este sentido, las percepciones no funcionan ni como registros ópticos ni como puras imaginaciones, sino fundamentalmente, por la participación de lo imaginario que asegura la continuidad e identidad del objeto de percepción. Así, siguiendo a Wittgenstein, el “ver” es siempre un “ver como”, donde el objeto identificado se rige junto con el aspecto bajo el cual es percibido, es decir, el saber o tener conceptos, a partir del uso de la imaginación. En toda percepción participa una percepción de la imaginación, que como hemos dicho, asegura la participación del receptor, estableciendo la indisoluble conexión entre percepción e imaginación a través de la imagen misma. Aquí estamos nuevamente en torno a la fricción que genera el concepto de imagen en el arte (asociado necesariamente a la imaginación), especialmente, referente a los fundamentos esbozados por Lévinas y Gadamer.

Ante esta primera argumentación, Iser sostiene que el fenómeno de lo imaginario no es un proceso aislable, sino que está en estrecha relación con los otros dos conceptos de su tríada: lo real y lo fictivo. Evidentemente aquí lo imaginario representa el espacio donde, bajo la premisa de Iser, la literatura expresa su mayor potencial de sentido. Para poder aparecer, lo imaginario siempre está subordinado a la contextualidad, es decir, a las conexiones y formas que participan en el *juego* con los otros dos componentes mencionados. En este sentido, para Iser lo fictivo es el *medio* para la aparición de lo imaginario. En este punto se toca un planteamiento medular que subyace a la vinculación entre “escritura” y “ficción” (y por extensión, “literatura”, en el paradigma moderno). Para el modelo de la “escritura” el medio simplemente es la medialidad misma que se expone en un constante proceso performático cercano a una dimensión de “orden natural”. En cambio, la “ficción”, que impregna sus raíces desde la tradición aristotélica, no determina al medio como la pura signicidad del lenguaje. Más bien, la ficción que forma parte de

¹⁶ Estas críticas son planteadas por Elizabeth Strocker.

la tradición literaria, concibe al “medio” como un orden transformado. No es un universo de “primer orden” sino un espacio en el que se ha acuñado un “orden secundario” del aparecer¹⁷. Evidentemente aquí lo que está en juego es nuevamente una dimensión cualitativa del régimen de sentido exhibido en la literatura. La idea de un orden secundario se dirige a la “amplificación” del sentido, a la transformación, reorganización, que siguen las directrices hermenéuticas que desarrolla Gadamer para explicar la dinámica de la imagen dialéctica que resulta ser la palabra, especialmente, la poética.

Lo fictivo es el medio que refiere a algo que *no es* pero que en sí porta. Al replegarse sobre sí, ya sea llevando a cabo la deformación de los campos de referencia, estableciendo espacios semánticos dominantes que van desde el léxico hasta la constelación de figuras, exhibiendo una reestructuración temática, realizando remisiones intertextuales, en fin, estimulando la configuración de sentido que proviene de la organización vital del “mundo de la vida” (*Lebenswelt*), permite portar un “otro” de la realidad, a partir de la transgresión fronteriza que caracteriza su accionar. Se puede decir que el acto de lo fingido no es un hecho de trascendencia, sino una transgresión fronteriza que lleva a cabo lo fictivo para que se presente lo imaginario. En este proceso Iser instauro el concepto de duplicación para definir la estructura doble del medio literario¹⁸. Aquí se podría obviamente realizar un análisis pormenorizado sobre la real significación que porta este concepto, pues como hemos visto con Gadamer, en el proceso de la representación no se ejecuta en realidad una duplicación, en el sentido grueso de una mera copia, sino una reorganización bajo el estatuto de la valencia de la imagen.

¹⁷ Siguiendo a Grassi y a Lotman, entre otros, se concibe a la literatura como un orden de modelización secundario. Grassi sostiene que el arte construye su mundo (orden secundario) en base a un orden primario fundado en la noción de “*empeiria*”. Lotman, por su parte, arguye que en la obra artística se expresa una etapa cualitativamente nueva, donde no sólo se transmite información, sino que se transforman los mensajes, produciendo nuevos modelos de realización. Ver Lotman, *Estructura del texto artístico y La semiósfera*.

¹⁸ Félix Martínez Bonati en este punto también desarrolla un mismo horizonte de comprensión. Para él “la representación es, pues, un objeto doble. Se da, en función normal, como un otro objeto. Y se da ella misma como objeto, cuando la sacamos, reflexivamente, de su función . . . la dualidad de la representación y lo representado es una dualidad fenomenal *interna* de la representación” (120-21).

Sin embargo, a través de la explicación que lleva a cabo Iser podemos estimar que este concepto de igual modo está apelando al juego de transformaciones que se fundamentan según la noción de *diferencia*. Para que pueda existir esta “duplicación”, el surgimiento de lo imaginario, se requiere la existencia de aquella. Aquí se expresa también lo que veíamos antes en relación a los conceptos de mimesis y performance para explicar el despliegue de la techné. La diferencia se extrae de los campos de referencias, de los discursos y connotaciones léxicas y del modelo del “como si” del mundo representado en el texto. Lo distintivo es que siempre queda invisible y conceptualmente inalcanzable, pues en los textos literarios las circunstancias duplicadas (“transformadas”) aparecen siempre unificadas. El procedimiento que está aquí en juego se basa en la denominada “simultaneidad del recíproco excluirse”. En efecto, la diferencia es condición para la duplicación pero también incentivo para su eliminación, en síntesis, provoca un estímulo para el “hecho de ficción” que es la representación, a partir de lo que hemos denominado recién como “simultaneidad de un recíproco excluirse”. Entonces, para poder revestir la diferencia que radica en la noción de representación y performance, estimulando la dinámica del sentido, se llevan a cabo los siguientes procedimientos: superposición, condensación, deformación, desplazamiento, contraimagen, dramatización, entre otros. En todos ellos se intenta disfrazar la diferencia que subyace a la génesis de lo imaginario, pues aquella nunca puede aparecer como objeto, lo cual asegura que la representación oscile siempre sólo como apariencia estética. De este modo, las fuentes de sentido que participan de este procedimiento de ficcionalización se pueden resumir en: la simultaneidad, la oscilación dinámica y el potencial estético. Lo anterior debe ser entendido con la siguiente salvedad: que nunca lo fictivo puede ser en sí mismo una obra de arte, sino sólo portador de la facultad de lo “posible”, pues si se fijasen estos mecanismos de la ficción, logrando rigidizarse, se estaría hablando más bien de un “ídolo”, justamente en el sentido que reflexiona al respecto Lévinas. En definitiva, este estímulo para la representación que expresa la diferencia destaca un aplazamiento frente a lo definitivo, una *resistencia* frente a la mediatización. Este punto es clave para un trabajo crítico consciente que se aboque en discriminar la posibilidad de cosificación que está latente en la escritura misma, pues es muy leve el umbral que también, por otro lado, lleva a la diferencia a ser sólo un vehículo de enajenación ante la evidencia fáctica de las huellas inscritas en la lengua.

Lo estético, entonces, surge de una representación de la cosa que no ocupa objetualidad con lo dado, ejerciéndose así una superación de la diferencia de la cosa, al emplearse sólo la generación de una “conciencia imaginativa”. Gadamer enfatiza la importancia de este procedimiento con su noción de “cognitio imaginativa”, entendida como la superación hermenéutica de la “intuición sensorial” y del “concepto”, es decir, los dos órdenes esenciales involucrados en toda forma de conocimiento. Aquí se muestra la acción del autocomprender por medio de lo que adviene en nosotros cuando la “cognitio imaginativa” se configura como un saber en torno al principio de todo comprender. Sin embargo, para Gadamer se trata aquí de un saber negativo, alrededor de una “docta ignorantia”, pues este principio desaparece completamente en aquello que deja aparecer. En efecto, esta “indiferencia” de la cognitio imaginativa en relación al contenido de lo que es ideado, se da de una manera totalmente relativa: sólo en la presencia de una determinada imagen icónica puede ser accesible la fuente de imágenes de la presencia nuevamente producida o reorganizada, a través del “exhalar” mismo que procura esta matriz. Entonces, se puede apreciar finalmente que la lengua como imagen es nuestro lugar ontológico, o más bien habría que decir, un no-lugar, un asilo que es exilio, o sea, el espacio de nuestra finita libertad. Toda esta dinámica es la que se desarrolla en la relación dialéctica que se establece entre lo fictivo y lo imaginario, doblemente potenciadas por la ascensión simbólica del sentido que la literatura logra escenificar. Es por esto que Iser sostiene que la actividad imaginativa a través de la no-objetualidad puede llegar a la imagen, pues así la apariencia estética —que no es ni trascendencia de la realidad, ni mediatización del concepto de fenómeno— puede escenificar a través del signo lo que es “indisponible”, lo que no se encuentra presente. Es así, entonces, como la representación cautiva lo indisponible en la imagen, a partir de la extracción de su dimensión cualitativa. Con esto concluye Iser diciendo que el carácter performativo de la representación se da en el acto performativo de la imaginación, donde justamente a través de esta escenificación de la apariencia estética se asegura la transferencia entre texto y lector.

Para graficar la operatividad de este fenómeno, Iser recurre al ejemplo del teatro. Lo que sucede aquí es que el actor se irrealiza en su rol, como sujeto de carne y hueso, para ayudar a que la irrealidad de la apariencia se haga presente, al configurarse como “realidad”. En este sentido, por ejemplo, nadie sabe quién es “Hamlet”, pues siempre es un personaje con el cual

uno no se puede indentificar del todo, ya que nunca se “ha dado completamente”. En este caso, se observa una apreciación divergente a la expresada por Lévinas cuando observa que los personajes son imágenes que están fuera de la dialéctica del devenir, enclaustrados en su dimensión monádica. El punto decisivo es que este fenómeno también sucede en nosotros como lectores, como críticos, es decir, se lleva a cabo también en nosotros un rol de transfiguración. Todo esto lo fundamenta Iser al sostener que la necesidad de escenificación (juego) surge de una posición excéntrica del hombre, donde se performativiza lo que uno no es, es decir, el hombre “es” pero no se “tiene”. En esta línea argumental se pudiesen orientar —en relación con el hombre— las reflexiones de Nancy que comentamos al separar el “ser en cuanto tal” del “ser en cuanto ser”. De alguna forma nosotros con la imagen que tenemos de sí mismos logramos sólo el aparecer del “ser en cuanto tal”, o sea, el que se da en el orden del venir a la presencia, del simple “es”, pero no podríamos contener toda la fuente potencial de posibilidades que están en la noción de “ser en cuanto ser”, como el universo de lo siempre “generativo”, que reúne en torno de sí pero sin presentarse, implicando la idea de un “tener” como fuente de recopilación del ente, en este caso, de las manifestaciones de la propia dimensión humana.

Una de las focalizaciones importantes que se desprende de esta reflexión se da en la encrucijada entre *escenificación* e *interpretación*. El péndulo entre obra y crítica constituye una problemática en definitiva sobre la traducción del origen. En efecto, la interpretación intenta la máxima penetración en este universo de oscilación para tratar de encontrar una “posición” (situación) interesante, ojalá lo más lúcida posible, para abordar el carácter estético de la escenificación, y ésta, por su parte, rehúsa constantemente a la materialización de una certeza cognitiva, expandiendo los dominios de la imposibilidad de cualquier ilusión compensatoria. La escenificación es un espacio o lugar que no se puede aprehender, pues al intentarlo siempre se torna plural, se volatiliza cualitativamente; por el contrario, el orden de acción de la interpretación va de lo múltiple del abánico contextual a lo fijable o asible de un modelo determinado. En este sentido, si es que se aprecia con más detalle lo expuesto por Lévinas, al iluminar la crítica interpretativa ese espacio de sombra que caracteriza, según él, al modelo de la imagen, pues más bien, quizás, habría que pensar que más que ser un fenómeno de dos regímenes diferentes de realidad —o de la realidad y su sombra— resulta

ser un proceso que juega en torno al constante “mantenerse a punto”, es decir, en torno a la incesante neutralización del “recíproco excluirse”: donde se busca lo unitario surge lo múltiple y viceversa. Es por esto que para Iser, al ser los sujetos autores de sus propias posibilidades, no coinciden con sí mismos, más bien se mantienen siempre en un espacio “entremedio”. Por consiguiente, la literatura sería el modo como se escenifica este “ser entremedio”, al abrir y transgredir lo estético la oscilante “cualidad entre” de las posiciones tensionadas en el cruce multidiferencial entre obra y crítica.

3.4. Lo absoluto: la fascinación de lo imaginario

Una de las líneas de profundización de la temática de lo imaginario la desarrolla Jauss¹⁹, al indagar sobre las vinculaciones históricas implicadas en su conceptualización. Desde un primer momento asume la doble transgresión fronteriza de la noción de lo Imaginario de Iser, en el sentido de ser tanto una forma de irrealización, en la que la realidad del mundo de la vida llega al signo, como también, un acceso a la “realización” de lo imaginario. Asintiendo que del juego conjunto de lo real, lo fictivo y lo imaginario emerge la fascinación de la ficción estética, sin embargo, lo que verdaderamente subyace según Jauss a este modelo triádico es más bien una dimensión binaria, basada sólo en la separación entre realidad y necesidad de lo absoluto (o perfección). En efecto, Jauss enfatiza que la fascinación de lo imaginario surge de su derivación de lo absoluto, proceso que tuvo históricamente su lugar en la sustitución de la experiencia religiosa por la estética. En este sentido, lo absoluto cobra un rango de categoría ontológica asociado con lo bello, con lo perfecto, superando así la categoría de lo verosímil de la poética aristotélica, pues lo absoluto surge más bien, en la religiosidad cristiana vinculada a la esperanza escatológica. Uno de los rumbos principales que se desprende de esto en el devenir histórico es la inversión del pre-orden ontológico de lo absoluto en pos de la belleza del fenómeno, y lleva consigo la creciente emancipación de la “estética” como una ciencia autónoma de la modernidad. Por lo tanto, lo que en un momento fue el

¹⁹ Ver Jauss, “Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären”.

instante trascendente de la justicia divina muta en el instante inmanente de la justicia poética, donde se ejerce la función compensatoria de la actividad estética, como una segunda naturaleza de la función poética. Bajo esta concepción, Jauss es claro al proponer su tesis: la fascinación de lo imaginario deriva genéticamente de la estructura de sentido de lo absoluto. Una de las consecuencias que se producen al respecto da cuenta que la ficcionalización de lo real lleva involuntariamente a su idealización, que es donde el imaginario logra adquirir su conformación y pregnancia. Efectivamente, en la ficcionalización de la cosa no sólo se produce la transformación de ésta, sino también su idealización involuntaria. Este espectro de influencia que genera la noción de lo absoluto o completud, propició muchas críticas en el ámbito moderno que surgió desde la ilustración, pues esa esfera de idealización obviamente fue totalmente contrastada con el modelo de sociedad que se había desarrollado. Desde Rousseau hasta la crítica ideológica surge el reproche de amoralidad y de adaptación hegemónica que está detrás de la idealización estética, debiendo ser neutralizada ésta a través de los procedimientos de distanciamiento, ruptura de la ilusión, fragmentación y montaje²⁰. Todos los procedimientos de antificción tienen que ir en contra de una sociedad corrompida. Ante esta clara sentencia que se inaugura en la modernidad con Rousseau, Jauss realiza un giro que permite abrir un nuevo escenario de comprensión en la relación entre ficción y antificción. Para él, en vez de la noción de perfección que subyace a la idea de lo absoluto, se debe trabajar con el concepto de “perfectibilidad” para evitar que lo absoluto se transforme en sí mismo también en una estructura hegemónica que tienda a su propia cosificación e inmanencia, al dejar de ser el referente a partir del cual se pueda expandir el sentido en pos de nuevas rectificaciones de la imagen del mundo subyacentes al despliegue de lo imaginario. En síntesis, para Jauss el arte moderno despliega su potencial de resistencia en su función heurística, y así es como se constituye en un medio comprensible, disfrutable y comunicable.

Uno de los postulados centrales que se desarrolla bajo estas reflexiones concernientes a la expresión del sentido y su forma de comprensión, lo encarna Jauss en el pensamiento de Gadamer. Para el autor de Marburgo,

²⁰ En esta temática claramente resaltan los postulados del teatro épico de Brecht y de la estética negativa de Adorno.

el círculo del comprender se basa en la "anticipación de la comprensión", cuya clara orientación muestra que sólo lo que tiene una unidad absoluta de sentido es comprensible. En efecto, para Jauss la reflexión de Gadamer cierra el comprender estético injustamente en un "otro" comprender, basado en la unidad absoluta de comprensión de la dialéctica del lenguaje en general. Ante este enfoque, Jauss sentencia críticamente, a partir de una inversión, que incluso la misma filosofía no se logra extraer sin esfuerzo de la fascinación de lo absoluto.

La incidencia de lo absoluto junto con las críticas modernas contra este concepto, van dejando una serie de interrogantes sobre la posibilidades del trabajo crítico, especialmente en su acercamiento o alejamiento frente a esta fascinación de las categorías estéticas, muchas veces derivadas dentro de la tradición occidental de fuentes religiosas, como lo ha mencionado Jauss, o también frente al poder seductor y aglutinador de los discursos que logran dominar la producción de imaginarios culturales que se reflejan en la literatura. En este sentido, Jauss observa que la relación entre ficción y realidad ha devenido sinuosamente a lo largo de la historia tomando diferentes matices y orientaciones. En el mundo moderno, por ejemplo, se aprecia una reorientación de la tradición sobre esta temática. En efecto, el arte de las últimas décadas se asocia con la antificción en oposición a la "realidad" que se vincula con la ficción. Jauss reconoce que existe un movimiento de redefinición del arte, donde lo estético se ha desplazado desde el camino de la expectativa (horizonte de expectativa) al de la experiencia. Sin embargo, es importante testimoniar que ante estas oscilantes derivaciones de ambas esferas, la crítica también ha tenido diferentes conceptualizaciones. Por ejemplo, el pensamiento de la ficción en la tradición griega se ha visto asociado como un instrumento de crítica, donde lo fictivo, lo hecho por el hombre, proviene de una pérdida de la verdad de la gracia divina, jugando un rol de proyección en las relaciones entre hombres y dioses. De este modo, podemos ver que muchas veces las separaciones se rigen por diferentes patrones de análisis que involucran distintos paradigmas de comprensión, pero que de todos modos testifican la riqueza natural de esta problemática, que en general se mueve por una frontera muy difícil de seguir, y en ocasiones, simplemente ilusoria.

Cuando Jauss intenta sintetizar la influencia que cree predominante para evaluar la acción de lo verosímil y estético en el arte, sostiene que, a grandes rasgos, se manifiesta en dos formas especiales: en una "descarga del

mundo” y en una “interpretación del mundo”. Obviamente, bajo esta tematización, la relación con que el receptor se ha enfrentado a la producción de sentido del arte, especialmente de la literatura, tiene directrices diversas que también, por su parte, plantean orientaciones disímiles para el trabajo crítico. Por ejemplo, en relación con la “descarga del mundo”, evidentemente por un lado, se observa como un alivio frente a lo “numinoso” y “tremendo” que se presentó en el mundo griego, pero por otro, en el escenario moderno, también puede ser pensado como una forma de evasión, como lo señaló Rousseau.

3.5. Transfiguración y cosificación del sentido

Los vínculos entre un arte como antificción versus una forma fictiva determinaron una fuerte continuidad entre el mundo medieval de las imágenes divinas y el mundo moderno. Por ejemplo, Wolfgang Pannenberg sostiene que la obra de arte humana necesita de un elaborado trabajo de la imagen, en el sentido de la encarnación cristiana que menciona Gadamer²¹, pues su efecto contrario lleva a la cosificación, a la figura del ídolo, que es cuando las imágenes se han comprendido en sí mismas como la representación esencial de Dios. En cambio, lo genuinamente cristiano requiere de una representación indirecta de Dios, al no considerar a la divinidad en sí como presente en la imagen, sino más bien como una forma de *transfiguración* de aquella, que expresa así frente a la realidad mundana la propia signicidad de la transformación representada. Pannenberg evidencia el problema que ocurre cuando la imagen llega a ser objeto de adoración, es decir, cuando se lleva a cabo una cosificación ilusionista del arte religioso en el proceso de identificación de la representación con el objeto representado. Aquí se aprecian los reparos que surgen del modo en que se da la representación a

²¹ Para Gadamer el pensamiento de la encarnación cristiana no corresponde evidentemente a una simple corporización, ni de una representación del alma ni de Dios, pues el eje central que se destaca en esta concepción no es que Dios llegue a ser hombre, sino que se muestre al hombre en su misma conformación humana conservando asimismo una formación sobrehumana. La enigmática condición de víctima que adquiere el hijo de Dios constituye el fundamento esencial de la enseñanza de la trinidad presente en la interpretación teológica.

causa de la enajenación de su presencia, al configurar paradójicamente en este proceso su actualidad propia y eficiente. Entonces la crítica tiene que manejar con sutileza esta signatura, ya que por un lado, no puede entrar del todo en el objeto representado (en el mundo imaginario) si no logra hacer colapsar a la representación, pero por otro, tampoco puede quedarse con una identificación ingenua entre ambos niveles, especialmente, cuando las sutilezas entre realidad y ficción son acentuadas, y finalmente acaban por resaltar el espesor mismo de los discursos que se mueven siempre en un orden difuso de lo "real". Es por esto que la acentuación de la forma artística y del carácter fictivo de la representación garantiza una auténtica representación, con lo que se evita la identificación mencionada. En el arte moderno esto se aprecia de igual forma. La tematización de la ficción artística se expresa contra el engaño de la ilusión objetual, determina así una lucha contra la cosificación y la idolatría que repercute directamente tanto en el problema del subjetivismo como en el del relativismo. Es evidente el camino que ha seguido la literatura contemporánea al evidenciar sus procedimientos de metaficción, precisamente para exhibir la ilusión de un discurso realista²² que tiende a ser el simple reflejo de la realidad, en la medida que de cierta forma apela a una solapada forma de *cosificación* y ocultamiento del carácter ficcional de la obra de arte. En efecto, bajo esta reflexión de Pannenberg, se puede colegir que la ficción es un medio para la inversión de la conciencia de la realidad, lo cual además genera una visión inspirada de la esencia de las cosas.

La relación entre antificción y ficción, bajo la significación de los conceptos de "transfiguración" y "cosificación", puede mostrar, entonces, diferentes facetas. Lo importante del motivo religioso es la ejemplaridad con que se puede establecer la analogía entre Dios y Ser (o sentido en general), pues las formas procedimentales siguen más o menos una misma lógica, en función tanto de la relación presencia-ausencia como del "venir a la presencia". En definitiva, ambas configuran una transformación del sentido que ha sido destacada en los apartados anteriores.

²² En este sentido, en una línea diferente va la argumentación de Lévinas que hemos desarrollado, pues para él, el arte por más realista que sea siempre será una sombra de la realidad, y lo que se denomina "surrealismo" no es más que un superlativo para denominar los rasgos esenciales del arte.

4. ENTREMUNDO: PERMANENCIA, RESISTENCIA, RECONOCIMIENTO Y RESPONSABILIDAD

Además de las tensiones entre transfiguración y cosificación existe otra problemática asociada a la diferencia entre permanencia e instantaneidad como modos de operar de la ficcionalidad. El último de estos conceptos refiere a la finalidad referencial del mensaje discursivo, su modo instrumental-convencional que lo vincula con un mundo externo. En el caso de la permanencia, se expresa un nuevo horizonte de sentido, una nueva forma cualitativa de acuñamiento, al trascender el lenguaje en cuanto tal, sin dejar de permanecer en la construcción del sentido poético, pero indisolublemente asociado al proceso de conformación del signo que lo lleva a la expansión de sus dominios estéticos. Como hemos mencionado, son dos procesos que están en una constante relación dinámica. Es en este fenómeno donde es factible preguntarse si este acto de permanencia puede orientarse hacia una forma de distanciamiento que resalte y condense el umbral de sentido que requiere el lenguaje poético para trascender las condiciones reificadoras del mundo cotidiano, donde se manifiestan las hegemonías sistémicas. Este fenómeno de permanencia en el signo, en la escenificación y plegamiento del sentido, conlleva a este acto de distanciamiento a ser considerado como una forma de resistencia, donde se puede “construir un mundo” y superar así el uso instrumental de éste: su régimen de codificación normativa. Esta forma de comportamiento del sentido expresado en el distanciamiento, en aras de una “trascendencia en pos de una inmanencia”, que es cuando se lleva a cabo el repliegue del signo en sí mismo, pudiese también llevar un camino diferente, a saber, un sendero de extrañamiento²³. Esta frontera sutil incita a la crítica a tomar una posición lúcida frente a este orden de comportamiento, para que éste pueda transitar desde un fenómeno de distanciamiento, de resistencia, hasta un estado de extrañamiento o simple anulación (destierro), en el cual al final se logra la subsumisión de esta forma de expresión bajo la lógica aglutinadora de los modos discursivos

²³ El “extrañamiento” connota significaciones ambivalentes, pues también puede ser un elemento positivo, en el sentido de ser un constante asombro que permite revivir y renovar los escenarios de reflexión.

hegemónicos. Entonces, aquí se plantea la interrogante por el régimen de vigilia que debiese tener el trabajo crítico, al deslizarse por las huellas de una poética fronteriza que va delineando un “entremundo”, en el que es muy difícil discernir si se está ejerciendo realmente un acto de resistencia del sentido, al sacarlo de su dinámica de rendimiento instrumental, o simplemente se está cayendo en un proceso de asimilación en el que todo pasa a ser filtrado por una misma lógica uniforme y homogénea (de orden técnica y mercantil). Aquí uno se debiese preguntar si existen “mundos puentes” (o de traspaso) entre ambos lados de la frontera, es decir, mediaciones en la zona problemática entre realidad y poética o antificción y ficción, en síntesis: si el “entremundo” que cohabitan crítica y obra puede ser en sí mismo un “mundo puente”. W. Stempel cree que no es verosímil la presencia de una escala de “mundos puentes” que pudiese ser comprobable frente a la ruptura de las concepciones de mundo convencionales. Para este autor todo se mueve dentro de lo que denomina “punto final”, es decir, un espacio de no retorno entre una lengua instrumentalizada y una poética. De esta forma “o” se expresa una comunicación práctica “o” una estética, pero nunca la presencia de una mediación entre ambas.

El punto de tensión principal que se da en torno a lo que hemos expuesto, se expresa nítidamente en la relación entre antificción y ficción, en su analogía con los conceptos de “escritura” y “literatura”. Si la realidad tiende hacia la ficción y el arte hacia la antificción, evidentemente el paradigma se orienta hacia la escritura concebida como testimonio, hacia la noción de indicio posmoderno (index)²⁴. En este escenario, se pueden comprender muchas de las prácticas escriturales que, por ejemplo, han caracterizado a la literatura latinoamericana postdictatorial. Como sostiene Pablo Oyarzún, al seguir las premisas del libro de Idelver Avelar “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo”, existen literaturas que se muestran como escrituras, al abocarse a la tarea del duelo, es decir, a la evidencia y denuncia de lo que ha existido realmente y que reclama de alguna forma una testificación en el acto de la memoria y el luto, como también, otras literaturas orientadas a la conformación de su estabilización genérica

²⁴ El index posmoderno se diferencia tanto del ícono representativo como del signo codificado por ser sólo indicación de una realidad existente en un “ahí y ahora” determinado. Representa sólo el testimonio de lo que tuvo lugar alguna vez, y expresa así una función deíctica.

(lo que nosotros simplemente hemos reducido aquí al término de “literatura” en forma general). Toda práctica alegórica, siguiendo a Benjamin, estaría constelando en torno a la pérdida de la función narrativa propia de la experiencia moderna, para quedar simplemente como testimonio, como ruina de un pasado que intenta expandir su potencial de redención. Oyarzún sostiene que: “jamás ha habido escritura, en el sentido de un cumplimiento pleno de la tarea del duelo (aun en esa forma de cumplimiento con la que habría que contar por principio, a saber: su incumplimiento radical; toda escritura se resigna, de uno u otro modo, a caer en la literatura) y que el advenimiento de la escritura sería el fin de la historia” (“Duelo y alegoría de la experiencia” 7). Si toda escritura se resigna a caer en el estatuto de codificación cultural que implica la literatura, se observaría así una gravitación del sentido frente a su inherente inmanencia en el espesor de la materialidad del signo. Si por otro lado, vemos que la historia, a partir de los despliegues omniabarcantes de la tradición, especialmente moderna²⁵, tampoco se resiste a dejar nada fuera del campo de su comprensión, que bajo la égida hegeliana estaría siempre tomando todo lo concreto en pos de una autocomprensión totalizadora —como la que se expresa en parte en la institucionalidad genérica de la literatura— evidentemente veríamos otro campo de fuerza actuando en la dinámica del sentido. Para Oyarzún la tarea de la crítica se exige precisamente ahí donde todo parece ser un efecto modelador uniformante, donde prácticamente la misma escritura también enmudece frente al trabajo del duelo. Es ciertamente en este contexto apocalíptico en el que la crítica debe encontrar una “obra”, debe abrir el universo de la comprensión, especialmente, donde todo parece irrepresentable. En este sentido, Oyarzún sostiene que: “la escritura sería el espacio, ese eremo de no-representación (y me digo también en sordina, casi prometiéndome algo: sería el concepto, como cenotafio de la imagen y la figura y la efigie, el desolado monumento en ese paisaje)” (“Duelo y alegoría de la experiencia” 7).

Entonces, si seguimos el atisbo de lo que hemos mencionado, tras las prácticas de la literatura postdictatorial o los procedimientos de

²⁵ Aquí se incluye el debate del estatuto de la Historia, especialmente, la condición de sujeto que adquiere desde la irrupción de la modernidad. Ver Kosseleck. Koselleck destaca la noción de historia moderna (“Geschichte” en oposición a “Historie”) bajo cuatro parámetros fundamentales: como noción de representación, como dimensión colectiva-singular, como filosofía de la historia, y finalmente, como factibilidad.

transcripción, que por su parte, también están al amparo de la escritura al intentar la resurrección del sentido decantado en ella; la relectura alegórica de una “otra historia”, por ejemplo, en los procesos culturales implicados en el mestizaje²⁶, vemos que de todos modos quizás un último faro de comprensión y testimonio sólo lo pueda otorgar el concepto, en su permanecer, en su coherencia interna invulnerable, alentando quizás, a una nueva proyección —aunque problemática no por ello menos esperanzadora— de abrir una posible ventana para el desarrollo futuro del símbolo, y a partir de esto, una nueva inserción en el devenir histórico.

Por la otra ribera, vemos el sendero de la literatura en su concepto tradicional asociado a la ficción. Aquí podemos apreciar que los espacios de la crítica, con una intención aún más activa, han doblegado las fronteras frente a la obra y han logrado introducirse en ella. Esto, por ejemplo, lo diagnostica Lévinas cuando comenta que cada vez más en el ámbito moderno el mismo artista interpreta sus mitos y expresa con insistencia este rasgo: la insuficiencia básica de la idolatría artística, o sea, el dominio propio inmanente de la imagen artística. Un ejemplo elocuente de esto son las prácticas de metaficción que caracterizan la literatura contemporánea. Por ejemplo, podemos destacar la obra de Roberto Bolaño donde justamente se introduce el elemento crítico dentro de la obra (obviamente ficcionalizado). Una de sus principales propuestas ha sido la tematización del arte de vanguardia. No es extraño que lo que se aprecie aquí sea la tensa relación entre representación y presentación²⁷, entre naturalización e historia institucional (especialmente en el sentido de la historia del arte), en otras palabras, entre arte y vida. Entre

²⁶ Ver Berg, “Plädoyer für den Begriff der literarischen Transkription”.

²⁷ Pablo Oyarzún sentencia categóricamente el itinerario seguido por las vanguardias históricas de principios del siglo XX, al no distinguir entre la noción de “presencia” y la de “representación”. Al intentar fusionar arte y vida, se vació el verdadero potencial que lleva en sí el arte como recipiente de lo artístico, quedando su práctica desublimada, sin poder de liberación, inserta en el contexto ambiguo de una “estética del mercado” y de un “mercado de la estética”. Ver Oyarzún. En una esfera de similar acuñación se mueve la reflexión de Habermas, quien sostiene que el surrealismo, al intentar romper con la esfera del arte se “derramó” y se “difundió”, cuestión que lo llevó a perder la posibilidad de completar el proyecto moderno, cuya plasmación sería la ejecución de una racionalidad comunicativa adecuada entre las esferas de la modernidad (arte, ciencia y moral) y la sociedad en general, proceso que como sabemos, cada vez se ha tornado más hermético, alejando así la esfera del arte de la comunicación societal. Ver Habermas.

sus planteamientos se destaca la inserción del concepto de “ocultamiento”²⁸ en el centro de la literatura y lo poético, como un espacio de involución frente al sentido común, traducido principalmente en el complejo entrelazamiento entre literatura y mal que se aprecia en su obra. Otro autor que también ha trabajado una forma literaria, que no se reduce simplemente a la mitificación de la realidad, sino por el contrario, se abre a una incorporación del trabajo de investigación, del juicio crítico dentro de las obras literarias (donde sí utiliza el mito), ha sido Jorge Volpi. Por ejemplo, en *El fin de la Locura*, vemos dentro de la trama de la obra (en un sentido metafictivo) un claro ejemplo de una cierta práctica crítica latinoamericana que queda subsumida frente a la irrupción y decadencia de los discursos metropolitanos, a la idealización y degradación de los imaginarios ejemplificados en la figura del crítico latinoamericano Aníbal Quevedo que termina formando parte del establishment oficial del PRI mexicano²⁹. En fin, ejemplos hay muchos, aquí sólo hemos intentado mostrar estas dos grandes tendencias que orbitan en torno a las nociones de escritura y literatura, en relación a los límites y tensiones que se establecen entre obra y crítica.

En definitiva sólo nos queda por añadir que este “entre-mundo” que inscribe la relación entre obra y crítica, puede ser siempre un espacio epistémico³⁰, un lugar para la vigilia, la resistencia, la memoria, la presencia

²⁸ Esto se aprecia en la involución que experimentan muchos de los personajes que encarnan en su obra la praxis de lo poético. Un caso paradigmático es el retorno a lo indígena que vivencia Césarea Tinajero, personaje clave en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, después de haber sido una de las principales figuras de la vanguardia mexicana.

²⁹ Sólo se han mencionados ejemplos —de orden disímil— que muestran cómo un parámetro crítico se ha radicado dentro de la obra, y ha expresado así una forma extrema de ésta (metafictiva), haciendo aún más oscilante el trabajo de lo que pudiésemos llamar la “crítica propiamente tal”. Se borronan los límites y, por tanto, no se puede así fijar con claridad las fronteras tradicionales. Esta temática ha sido ampliamente desarrollada, desde hace ya un tiempo a esta parte, en el campo de la teoría del discurso.

³⁰ Un ejemplo extremo es lo que ha sucedido en Alemania en la “querrela de los historiadores” en torno a Auschwitz, donde Habermas sostiene que la tragedia del nazismo alemán no puede ser enfocada a través de las herramientas de la comprensión. Ver Herlinghaus. Sin embargo, de todos modos se requiere de un acercamiento crítico, se necesita finalmente de un concepto que permita mediar una noción de “actualidad”, al entregar una forma de *conocer* que supere la ahistoricidad que subyace al olvido.

del monumento, pero en esencia también —y por lo mismo— un espacio estético, pues su principal naturaleza es el orden cualitativo de la experiencia, el que resalta tanto en la visibilidad como en la reflexión. Por consiguiente, un presente cualitativo, no cronológico, un tiempo que implique un cambio de experiencia para la posibilidad de una praxis renovada, como la que exige Nancy para transformar “el sentido del sentido”; una oportunidad que amerite un acto, una acción frente a toda experiencia muerta, simplemente materializada, cronológica (positivista y reificante). Esto obviamente también reclama una tarea de responsabilidad por parte de la crítica al oscilar lúcidamente frente a la estepas reductivas de la alegoría y la posible expansión incomprensible del símbolo. En este punto es donde cobra sentido la llamada de atención de Habermas frente a la pretensión de universalidad de la comprensión hermenéutica gadameriana, sin querer por esto ir en contra de sus fundamentos esenciales, que de todos modos hacen hincapié en la tarea de la hermeneútica; filosófica entendida como crítica y no una simple enseñanza artística (como fue entendida en el pasado). Esta alerta nos avisa que en muchas ocasiones se puede confundir “comprensión” con “deslumbramiento” (presente en la hipóstasis de la tradición), fenómeno reflexionado ya en el contexto de la ilustración. En efecto, siempre se tiene que estar rondando en torno al “entre” que media entre el discurso racional (reconocimiento reflexivo) y la transparencia de la imagen dialéctica al “venir a la presencia” en el lenguaje en general. De este modo, se requiere de una crítica que nunca pierda de vista el horizonte de reconocimiento a escala humana, en aras de la construcción del individuo. Este fenómeno, con todo su potencial semántico *adportas*, tiene que ser un volver siempre a insertarse en esta frontera de conocimiento entre objetos y conceptos, constituyéndose así en una constante vigilia, en un insomne faro, pues lo que siempre recibimos desde ese umbral es una exigencia, un llamado de atención.

El “entre” que mueve toda esta dinámica de alguna manera desafía el vértigo de caer en los extremos, en los fundamentalismos, en las polaridades absolutas, que son precisamente las responsables de la bipolaridad entre hiperactividad y desidia radical que caracteriza a nuestra sociedad contemporánea. Pero más aún, este “entre” tampoco debe ser un simple “centro” ingrávito, insustancial, sino más bien, un espacio de lucha constante frente al confinamiento, pues aquí, más allá de cualquier

lógica física, las fuerzas que se repelen también se pueden atraer. Esta es la dinámica con la que llevamos a cuesta la praxis del sentido, que tras la escenificación de toda frontera, no se reduce ni al contemplar ni al obrar, sino que expresa lo único que puede proporcionar un espacio genuino de libertad, como es el obrar contemplando, donde se exhibe, ya sea como ruptura o continuidad, como alegoría o símbolo, la transparencia que la palabra poética expresa —con todos sus matices y visos— como acción incuestionable del sentido que subyace la actividad creativa de todo pensamiento crítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de la historia". *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Lom, 2000.
- Berg, Walter Bruno. "Plädoyer für den Begriff der literarischen Transkription". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007
- . "Performancia y narración: tiempos narrativos en País de Jauja de Edgardo Rivera Martínez". Coloquio "Tiempo y espacio". Brno, 27 de Marzo - 30 de Marzo de 2008.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Júcar: Madrid, 1988.
- Deniau, Guy. "Bild und Sprache: Über die Seinsvalenz des Bildes". *Wahrheit und Methode*. Ed. Günter Figal. Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- Derrida, Jacques. "La Différance". *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- . "iferance". *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990.
- Grassi, Ernesto. *Arte y Mito*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Habermas, Jürgen. "Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik". *Zur Logik der Sozialwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. p. 331-366.
- . "Modernidad: un proyecto incompleto". *El debate Modernidad Pos-modernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, 1989. pp. 131-144.
- Herlinghaus, Hermann. "Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta por asumir". *Nuevas perspectivas desde/sobre*

América latina: El desafío de los estudios culturales. Ed. Morana, Mabel. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. p. 97-105.

- Iser, Wolfgang. "Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?" *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- . "Das Fiktive im Horizont seiner Möglichkeiten". *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- . "Mimesis und Performanz". *Das Fiktive und das Imaginäre..* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- . "Das imaginäre: kein isolierbares Phänomen". *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. Wilhem Fink Verlag München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- Jäger, Ludwig. "Transkriptive Verhältnisse. Zur Logik intra-und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen". *Transkription und Fassung*. Bericht des Kolloquiums Mainz 2004. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2006.
- Jauss, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . "Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität". *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- . "Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären". *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- . "Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie des Romans von Diderot bis Stendhal". *Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik I*. München: Wilhem Fink Verlag, 1969.
- Kosseleck, Reinhart. "Historia Magistra Vitae". *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Lévinas, Emmanuel. "La realidad y su sombra". Trad. Patricia Bonzi. *Revista de filosofía a*. 55-54 (2000): 181-193.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- . *La semiósfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones". "Representación y ficción". *La ficción narrativa*. Santiago de Chile: Lom, 1991.

- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- Oyarzún, Pablo. “Arte, vanguardia y vida”. *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 1999.
- . “Duelo y alegoría de la experiencia”. *A propósito de Alegorías de la derrota de Idelber Avelar*. <http://www.philosophia.cl/articulos/antiguos0405/alegoriadelaexperiencia.PDF>.
- Pannenberg, Wolfgang. “Verdichtung und Transfiguration”. *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- Stempel, Wolf-Dieter. “Der Ästhetische Schein der Schönen Schreibart”. *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.
- Strocker, Elizabeth. “Was ist das Imaginäre in Iser Fiktionalitätstheorie?”. *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*. München: Wilhem Fink Verlag, 1983.