

Hermenéutica literaria

Prolegómenos hacia la propuesta exegética
como método de interpretación de textos literarios

Hermenéutica literaria

Prolegómenos hacia la propuesta exegética
como método de interpretación de textos literarios

ALBERTO ORTIZ
Coordinador



México, 2011

Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de las instituciones que la editan.

PRIMERA EDICIÓN 2011

© Alberto Ortiz

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
Coordinación de Investigación y Posgrado
Torre de Rectoría, tercer piso
Campus UAZ Siglo XXI
Carretera Zacatecas–Guadalajara km 6
Ejido La Escondida, 98160
Zacatecas, Zacatecas, México
investigacionyposgradouaz@gmail.com

© UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Guanajuato 1045, colonia La Normal
44260, Guadalajara, Jalisco, México

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY
ISBN 978-607-7678-57-1

EDICIÓN AL CUIDADO DE
Georgia Aralú González Pérez
Israel David Piña García

CORRECCIÓN AL CUIDADO DE
Erika Isabel Varela Rodríguez
Selene Carrillo Carlos

ILUSTRACIÓN DE PORTADA
Victor Hugo González Cázares

DISEÑO DE PORTADA
Israel David Piña García

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración de las autoridades académicas de la Universidad de Guadalajara y la Universidad Autónoma de Zacatecas y, especialmente, a la gestión de la doctora Cecilia Eudave, Coordinadora de la Maestría de Estudios de Literatura Mexicana del Departamento de Letras del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara.

Contenido

Presentación, 11

Alberto Ortiz

Hermenéutica literaria y retórica antigua, 17

Hugo Ernesto Ibarra Ortiz

La tortuga de Pao Hsi o la escritura peligrosa, 29

Gonzalo Lizardo

Algunas reflexiones en torno a una
hermenéutica de la hermenéutica, 39

Francisco Javier González Becerra

La hermenéutica como una teoría para la interpretación literaria, 51

Sandra David Hernández

La hermenéutica como auxiliar de identidad, 65

Verónica Jeanette Ortiz Galván

Las puertas de la literatura.

Llaves e imposibles: la intención en insistencia, 75

María de Jesús Cervantes Romo

Ensayando una noción de la tradición de nuestro tiempo, 89

Alma R. Cerón

Breve propuesta metodológica para el trabajo
hermenéutico en un texto literario.

Ejercicio práctico de un poema de Luis Sandoval y Zapata, 101

Angélica Maciel Rodríguez

La simbólica del espacio en «Olga» de Inés Arredondo: tres niveles
hermenéuticos de la propuesta de Gloria Prado, 111

Claudia Liliana González Núñez

Hermenéutica literaria y tradición, 127

Tadeo Pablo Stein

Notas sobre la hermenéutica gadameriana, 139

María Guadalupe Correa Chiarotti

Epílogo. Hacia la construcción de la hermenéutica literaria, 147

Alberto Ortiz

Presentación

ALBERTO ORTIZ

Iniciativas teóricas y metodológicas acerca de una hermenéutica especial requieren encuentros académicos. En la medida en que se discuta la historia de su conformación será posible planear y desarrollar conocimientos nuevos al respecto. El presente volumen da fe de ello, es el producto de los estudios y conclusiones que alrededor del arte de la interpretación en general y de la hermenéutica literaria en especial, sostuvimos los alumnos y maestros colaboradores durante el desarrollo del seminario «Hermenéutica Literaria» en el marco curricular de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad de Guadalajara. A partir de esa experiencia académica se extendió la discusión para que otros estudiosos interesados adscritos a la Universidad Autónoma de Zacatecas participaran en el diálogo propuesto, a manera de una conjunción edificativa que enlazara actividades escolares, investigaciones y publicaciones comunes.

En perspectiva histórica, la edición de estos trabajos responde a la urgencia de consolidar las investigaciones nacionales en torno a la hermenéutica literaria. La interpretación del texto nació dentro del ámbito de los estudios literarios y debe regresar a ellos luego de los valiosos aportes que los acercamientos filosóficos han enunciado. De hecho, está por construirse una hermenéutica literaria moderna que incluya un método flexible y cercano a su esencia tradicional artística, y al mismo tiempo contenga las fortalezas de formas analíticas contemporáneas.

Las posibilidades de incursionar en la aprehensión, comprensión, interpretación y análisis del hecho literario se han abierto gracias a los aportes de áreas diferentes, y a la aceptación de los especialistas respecto de su implícita interdisciplinariedad. Materias como la Semiótica y la Hermenéutica moderna nos hablan más de la búsqueda de verdades en el propio hombre que la simple generación de eventos lectores.

Por supuesto que existe pertinencia en la discusión de la realidad literaria. Es decir, polemizamos alrededor de en qué medida es factible captar con los sentidos y la inteligencia las supuestas realidades y

ficciones, con su porcentaje de ilusión, imaginación, recreación y mito que constituyen la literatura. Frente a las discusiones persiste el hecho de que si no aceptamos que el universo literario se modifica por la intersección de elementos subjetivos dispuestos más allá de la propia esencia subjetiva del arte, —la propia apreciación y los prejuicios culturales individuales y colectivos—, no podremos conocer la dinámica del texto y por lo tanto será imposible analizar lo que no se comprende.

Alguien que estudia al hombre no debe poner como pretexto sus limitantes, sino reconocer en ellas los indicios que le permitirán desentrañar y explicar el acontecimiento trascendente que le interesa. La opción de conocer la realidad literaria se encuentra en el acercamiento. Quien busca saber de «lo otro» debe acercarse a sí mismo. Acercarse requiere aplicar los sentidos y la inteligencia a un mundo que existe de por sí, que no quiere ser cosificado por nadie, que contiene verdades independientemente de las distorsiones naturales acarreadas en su trayecto interpretativo.

Sumergidos en el ambiente de la proximidad a la realidad, acostumbrados a su presencia, sometidos a la familiaridad, el evento literario examinado comienza a modificarse por nuestras subjetividades, aun sin intención, la realidad se contamina cuando está frente al investigador; es el momento para marcar una distancia prudente entre el hecho y la percepción, dicha dinámica de comprensión es básica en la teoría hermenéutica y se ha propuesto y enseñado desde hace mucho tiempo, en la presente edición colegiada sólo se aspira a su reactualización.

Toda percepción inicial es parcial y corre el peligro de quedarse así hasta su dogmatización, no termina el proceso hermenéutico sino hasta entender tres cuestiones: primero, por profunda que sea la comprensión de la realidad literaria, el conocimiento sigue siendo parcial; segundo, el saber de algo y el «algo» mismo cambian con frecuencia, así que no se debe decir que se posee el conocimiento de ese «algo» si no se recomprende todos los días; tercero, la verdad del hecho literario, de cualquier tipo, sigue reflejándose a través del indicio por el cual se abrió a la interpretación: el lenguaje.

El tercer aspecto dice que puedo, como lector, exégeta y crítico, reiniciar el proceso constantemente e incluso inaugurarlo como si fuera la primera vez que me acercara a él. El indicio es fundamento fiel del

camino de la comprensión, puede alcanzar formas complejas en el mito, el símbolo, el signo y la metáfora, esas formas indican una realidad más allá de lo aparente, la aspiración del sentido poético. Por diversas razones este trabajo intenta perseguir los indicios de la literatura, sobre su base se asientan análisis o estudios de caso y la propuesta teórica.

Problema aparte representa desarrollar capacidades para apreciar los indicios. En literatura el poema —sustancia individual que expresa el decir poético del mundo en una sola pieza— es un indicio constante de dos realidades: una poética —serie de reglas y elementos formales de constancia, propios o interpretados por el poeta— y una poesía —la concepción del ser en el decir poético como obra completa y única—; incluso algunos narradores han llegado a la especialización del género utilizando indicios como herramienta de conexión de la trama.

Otra característica del indicio en la hermenéutica literaria es que no es indispensable que el hermeneuta lo imponga como tal. La apertura a la comunicación de sus significados no necesariamente debe partir del observador. Es propio del indicio el atraer la atención, aunque el lector no sepa por qué motivo uno u otro aspecto del texto lo inquieta. Por tanto el indicio comunica, si bien no lo dice todo. Justo ese «no decirlo todo» abre el círculo de la indagación, alimenta al estudioso en la búsqueda de comprender verdades mediando las diferencias de tiempo y espacio.

El querer decir, implícito en el indicio, puede sufrir manipulaciones, pero en ese caso no se deduce que su polisemia se revierta en defecto, sino que los caminos y términos de la comprensión de los fenómenos humanos se encuentran plagados de desviaciones cuyo centro es la aproximación a la verdad. Cada cual puede interpretar ideas distintas de las emanadas por la voz indicial, sin embargo es obligación del verdadero intérprete de textos literarios constatar cada emisión, discriminar, aglutinar y arribar a su interpretación, no a la verdadera en el sentido totalitario del término, pero sí a la correcta en tanto todas las interpretaciones y comprensiones se acercan más o menos a la verdad del texto.

Cuando entendemos la literatura, concebida como la relatora de la identidad del ser y el quehacer humanos, incursionamos en la dimensión de la transformación de esa identidad. Lo cual resulta inevitable

pues se redirige el curso estético en cada versión de la obra literaria. En algunas ocasiones se instalan paradigmas e hitos, en otras simplemente se entienden y modifican propuestas estilísticas. Comprender al texto entraña una elección de rumbo a futuro, no somos más los mismos a partir de que comprendemos algo, y lo que es mejor, no permitimos que los demás sigan siendo vistos como ayer. Los prejuicios se disuelven, los hermetismos se revelan, a la par de que otros supuestos teóricos se instalan.

En síntesis, el objetivo de esfuerzos que exige este análisis va de la simple instrumentación para el ejercicio de la interpretación de textos literarios a la comprensión ontológica de la creación literaria como eventualidad trascendente. Siempre desde el escaño de la voluntad modesta pero tenaz.

Debe reconocerse que se trata de un camino arduo, el cual será más sencillo transitar en la medida en que se acumula conocimiento, idea y experiencia. Más allá del presente intento aguardan esquemas técnicos por afinar, teorías por esclarecer, argumentos por discutir; la multivocidad dirige nuestro ánimo, pues al otorgarle voz a las inquietudes ideológicas es posible avanzar hacia la conformación de un esquema básico que forje, a su vez, las líneas indispensables para la generación del conocimiento. Es el caso de este libro, cada expresión individual da cuenta de las percepciones personales que, como estudiante o docente de letras, manifiesta cada cual con el afán de postular inquietudes cognitivas respecto al delicado proceso de la interpretación; el conjunto de las voces intenta acercarse a un planteamiento no definitivo de maneras viables para interpretar la creación literaria y dilucidar su quehacer en el mundo simbólico de las humanidades.

Así es posible percibir una línea de continuidad y semejanza en la mayoría de los artículos, porque parten del acuerdo y se mueven orientados por conceptos similares, nacidos del concierto que da el trabajo colegiado. En mayor o menor escala es posible detectar búsquedas que trascienden la simple guía teórico-metodológica que el curso otorgó como sello curricular; lo anterior representa la ganancia trascendental de todo proceso de enseñanza y aprendizaje, mientras que la sublimación de la explicación técnica coordinante consiste precisamente en la modificación sustantiva y razonada de sus lineamientos.

Desde la apertura e impartición del seminario hasta la publicación

de las ideas obtenidas gracias a la revisión bibliográfica de las fuentes principales, a la polémica teórica fundamentada, a la ejercitación en el arte exegético y al trabajo colegiado, hemos querido abrir el espacio teórico para la discusión de esta disciplina de estudio e incluso adelantar posibilidades de desarrollo, como propuesta metodológica de comprensión, interpretación y análisis de textos literarios. De esa manera las disertaciones incluidas se han redactado sobre todo como reconsideraciones teóricas y ejemplares, pues se revisa la teoría pero, más importante, se proponen pasos metodológicos para la interpretación específica de creaciones literarias, de acuerdo con los lineamientos generales de la materia, el coordinador del curso y los dialogantes. Tal vez éste sea el mejor logro de la presente publicación, el intento de trasponer la especulación pura acerca de los roles y coparticipaciones exegéticas entre autor, texto y lector literarios para disponer las vías interpretativas particulares e intuitivas que eventualmente culminarían con un método de análisis de textos desde la hermenéutica literaria. Idea que está por comprobarse y desarrollarse y que aquí se abre a la palabra autorizada de los lectores.

Hermenéutica literaria y retórica antigua

HUGO IBARRA ORTIZ

Introducción

En el presente ensayo quiero proponer dos puntos de reflexión que a mi parecer son importantes para sustentar la hermenéutica literaria. El primero de ellos intenta mostrar cómo desde la antigüedad romana existe una preocupación por los distintos niveles de interpretación de un texto. El segundo explica que tanto la *Retórica a Herenio* como *La invención retórica* de Cicerón traen aparejada una discusión hermenéutica de la cual nadie había dado cuenta y que tiene mucho que ofrecer a la exégesis contemporánea.

La obra literaria es un arte de producir sentido, donde cada lector encuentra el propio. La novela, la poesía, el cuento o el ensayo son prismas por los que el lector se recrea y recrea su visión del mundo y del autor. La variedad de comentarios de una obra literaria es un hecho insoslayable que tiene que ser reflexionada para no caer en una sobreinterpretación.

Desde el siglo xx, la hermenéutica literaria se ha movido de una línea pragmática de la Escuela Norteamericana, a una más interpretativa de la tradición alemana. En la escuela alemana el lector pone su bagaje cultural en el momento de recibir un texto, mientras que la norteamericana se basa en el criticismo del mismo. A pesar de que hubo una explosión en teoría literaria y del lenguaje en dicho siglo, estos pasajes no habían sido considerados. Ni Hans Robert Jauss, ni Roman Jakobson, Umberto Eco, Ferraris o Hans G. Gadamer se detuvieron a analizar la *Retórica a Herenio* y *La invención retórica* de Cicerón, para extraer de ahí una enseñanza hermenéutica. Quizá se debió a que ambas obras fueron consideradas dentro de la tradición retórica únicamente.

El estudio de la literatura tuvo sus inicios en la *Poética* de Aristóteles y en la *Retórica*, que además de brindarle los procedimientos a los antiguos escritores para la redacción de su obra, le proporcionaba, además, herramientas para la interpretación de textos. El poeta o escritor hacía un doble ejercicio tanto de expresión como de compren-

sión; es decir, llevaba a cabo un proceso hermenéutico. En este caso se investigará el modo en que la retórica latina contribuye a la hermenéutica literaria de manera decisiva. Es cierto que en el siglo I de nuestra era no se habla todavía de ella, pero sí de una recepción de textos literarios que contribuyeron a la conformación del pensamiento en Occidente.

Como es sabido, la retórica jugó un papel fundamental en la constitución de reglas hermenéuticas principalmente en el siglo I a.C.¹ Es verdad que los griegos, creadores de la retórica, no contaban con un texto sagrado para interpretar. No obstante, como se verá más adelante, los estoicos se preocuparon por hacer una interpretación de los mitos homéricos, inquietud que les fue heredada a los romanos, en especial a Marco Tulio y al autor de la *Retórica a Herenio*. Ésta y *La invención retórica* de Cicerón no sólo influyeron en la literatura de su tiempo, sino que gracias a los monjes estudiosos intervinieron en el arte de predicar medieval y los escritos de los intelectuales de la Nueva España.

La Retórica a Herenio

Es poco conocida la historia de dicha obra dedicada a Herenio, romano de principios del siglo I. Durante muchos años se le atribuyó a Cicerón; sin embargo, con la ayuda de la crítica textual y los métodos contemporáneos de la filología, se ha establecido que el autor no podía ser él, incluso Quintiliano ya no lo menciona como tal. Los latinos absorbieron, sin reparo, los conocimientos que les ofrecía la cultura griega y los adaptaron al servicio de la República, ese fue el destino de la retórica dentro de los romanos.

Con ellos empezó una desvirtualización de la retórica, pues ya no se le veía como antistrofa de la dialéctica, sino como mero ornato del lenguaje, lo que trajo como consecuencia su poco estudio. La retórica latina cultivó más el género judicial y el deliberativo que estaba implicado directamente con el bienestar de la república. El autor de la *Retórica a Herenio* separa a esa disciplina de la filosofía, inclusive, da a entender que un orador no necesita saber de dicha ciencia. Tampoco menciona el nombre de ningún rétor griego y aunque se ha querido

¹ Mauricio Beuchot, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 12.

ver en su misterioso doctor a Plocio Glaco, primer rétor latino del que se tiene noticia, la hipótesis tampoco añade mucho, pues se ignora casi todo sobre su doctrina.

Tanto *La invención retórica* como la *Retórica a Herenio* parece que fueron escritas simultáneamente, no sólo por su estilo sino por una serie de circunstancias históricas de las que hablan ambas. Todavía, durante la Edad Media, los dos manuales se editaban juntos y, como ya se mencionó, se consideraban ciceronianas. La *Retórica a Herenio* tiene una fuerte orientación política y parece que fue escrita con tal finalidad, es decir, para que los tribunos y los senadores se ejercitaran en la elocuencia. El autor le recuerda constantemente a Herenio que sin práctica de los distintos géneros y partes de la retórica no podría conseguir nada.

En ningún lugar de la obra el escritor ofrece información sobre sus referencias principales. Pero es evidente que recurrió al uso de fuentes escritas dada la estrecha relación que, incluso en la redacción, coincide con ciertos pasajes de *La invención retórica* de Cicerón. Así, modifica levemente la teoría retórica helenística sobre el exordio y la narración, mientras que sigue a su maestro en la distribución de la teoría de los status, bastante diferente de la que estableció Hermágoras, recogida más fielmente por Cicerón en la *Invención*. La obra presenta una síntesis entre la tradición aristotélica e isocrática, con influencia de Hermágoras y la escuela rodia, a pesar de que falta una definición específica de la retórica. La importancia concedida al ejercicio práctico o a la extensa enumeración de las figuras está, por su parte, en la línea de Isócrates.

La obra se compone de cuatro libros en los cuales su autor, con estilo sencillo, intenta describir la retórica. Aunque no hay una definición clara de ella, trata de definir lo que es para él la elocuencia: «la habilidad para hablar y la facilidad de expresión comportan no pocos beneficios si son dirigidas por una firme inteligencia y una estricta disciplina de carácter».²

La función del orador es hablar de todo aquello que las costumbres y las leyes fijan para el uso de los ciudadanos y obtener, en la medida de lo posible, la aprobación de los oyentes. El autor deja de lado las

² *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997, p. 23.

discusiones acerca de lo probable y lo verosímil, no apuesta que su futuro lector se enfrasque en una reflexión muy sesuda sobre problemas epistemológicos. Precisamente por ello vemos aquí una desvirtualización de la misma retórica y una escisión con la filosofía, por lo que queda como pura elocuencia.

Para el autor, el orador debe tener las cualidades de invención, disposición, estilo, memoria y representación. De la invención, como capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa, el autor no ahonda. La disposición ordena, distribuye los argumentos y muestra el lugar en que se sitúa cada uno de ellos. El estilo sirve para adaptar, a los temas de la invención, las palabras y frases apropiadas. La memoria consiste en retener con seguridad las ideas y las palabras así como su disposición. La representación es la capacidad de regular de manera agradable la voz, el rostro y los gestos.

La invención se emplea en las seis partes del discurso: exordio, narración, división, demostración, refutación y conclusión. El exordio es el comienzo del discurso, con él se dispone y prepara la atención del oyente o del juez para escuchar. La narración expone el desarrollo de los hechos tal como se reprodujeron o pudieron producirse. La división es el medio por el que se revela aquello en lo que se está de acuerdo o con lo que se disiente y se manifiestan los puntos a tratar. La demostración es la exposición y justificación de los argumentos. La refutación sirve para destruir las ideas expresadas por el adversario. La conclusión pone fin al discurso según los principios de la retórica.

Siguiendo al autor de la *Retórica a Herenio* se dice que una vez planteado un tema, para poder realizar el exordio más adecuado hay que considerar cuatro clases de causas: digna, deshonrosa, dudosa e insignificante. Existen dos tipos de exordio, el directo y por insinuación. El autor advierte que si no se quiere utilizar el primero, se debe mencionar una ley, un texto o un argumento favorable para la causa.

Entre el exordio directo y el exordio por insinuación hay la siguiente diferencia: con los procedimientos señalados, el primero debe permitir lograr de inmediato el favor, el interés o la atención del oyente. Por su parte, el exordio por insinuación debe posibilitar la obtención de esos resultados veladamente, mediante el disimulo, para alcanzar, en la actividad oratoria, esas mismas ventajas.

Según el autor de esta retórica hay tres clases de narraciones. La primera es aquella en la que se muestran los hechos y presentan todos los aspectos que son favorables para obtener la victoria. La segunda clase se emplea en ocasiones para convencer, acusar, iniciar una transición o preparar algún punto. La tercera forma no se usa en los procesos legales, pero conviene ejercitarse en ella para tratar mejor en las causas reales las dos primeras clases de narración. Un escrito debe tener tres cualidades: brevedad, claridad y verosimilitud. Será verosímil si se expone de acuerdo con lo que exige la costumbre, la opinión común y la naturaleza.

Uno de los puntos que más me interesaron de la *Retórica a Herenio* fue el del motivo de discusión a partir de la interpretación de un texto, pues la cuestión nace del conflicto entre éste y su lectura, así como de la ambigüedad cuando la intención del autor es única pero el escrito puede admitir dos o más interpretaciones.

Hay dos párrafos extensos que deseo citar, que bien pueden servir no sólo para la historia de la hermenéutica literaria, sino para la hermenéutica en general, donde el autor presenta cómo se debe defender una interpretación literal y una más profunda:

Quando la intención del redactor parece estar en desacuerdo con las palabras del texto, si defendemos el texto escrito utilizaremos los lugares siguientes: después de la narración comenzaremos con un elogio del redactor; luego leeremos el texto y preguntaremos a nuestros adversarios si sabían que aquello estaba escrito en el texto; después confrontaremos lo que dice el texto con lo que nuestros adversarios afirman haber hecho y preguntaremos qué debe seguir el juez, un documento cuidadosamente redactado o una interpretación inventada con habilidad. A continuación criticaremos y refutaremos la interpretación inventada que nuestros adversarios atribuyen al texto. Luego nos preguntaremos qué peligro habría si el legislador hubiera querido añadir eso al texto o si no habría podido ponerlo todo por escrito. Después explicaremos el significado del texto y diremos por qué el autor tenía en mente lo que había escrito: demostraremos que ese texto es claro, conciso, adecuado, completo y está redactado con una intención.

En defensa de la interpretación hablaremos de la siguiente manera: comenzaremos por elogiar la propiedad y concisión del redactor, que escribió

sólo lo necesario y consideró innecesario poner por escrito lo que podía ser comprendido sin especificarlo. Después diremos que limitarse a las palabras y a la letra y olvidar la intención es propio de leguleyos. Añadiremos que lo que está escrito es irrealizable. O va contra la ley, las costumbres, la naturaleza y la equidad y que nadie pretenderá que el redactor no quiso que se cumpliera la ley en todo ello de la manera lo más estricto posible. Luego mostraremos que la interpretación contraria no tiene sentido o que es absurda o injusta, que no concuerda con las interpretaciones formuladas antes o después de ellas o que se opone al derecho común.

Si se considera que un texto es ambiguo porque puede dar lugar a dos o más interpretaciones, el tratamiento es el siguiente: en primer lugar hay que examinar si es realmente ambiguo; después se ha de mostrar cómo habría sido redactado el texto si el legislador hubiera querido darle el significado que le atribuyen nuestros adversarios; luego, señalaremos que nuestra interpretación es posible de acuerdo con la moral, con la honestidad, la ley, las costumbres, la naturaleza y la equidad, mientras que con la interpretación de nuestros adversarios ocurre lo contrario; y que el texto no es ambiguo puesto que se comprende cuál es su verdadero significado.³

El autor de la *Retórica a Herenio* refiere, por lo menos, dos posibles interpretaciones de un texto. Una literal que indica cómo defender una exégesis de ese tipo y otra alegórica, donde explica cómo se debe proceder. De esta manera, señala que para los romanos del siglo I un texto era polisémico, aún y cuando se tratara de textos legaliformes.

Cuando el lector se enfrenta ante un discurso literario tiende, en un principio, a realizar una interpretación literal, mas inmediatamente se percató de que tal nivel no ayuda mucho y pasa a una explicación más profunda. No obstante, la técnica de cómo proceder para argumentar el tipo de interpretación la expone el autor de dicha retórica.

Se habla mucho acerca de que los textos literarios, en general, no sólo admiten una interpretación literal, sino que la más conveniente sería una alegórica o más profunda. Pero, no se señala cómo se debe proceder y más específicamente cómo argumentar o sostener una interpretación con dicho cariz. Generalmente cuando se escribe se hace para alguien en específico, aun y cuando se trate de ensayos académicos se

³ *Ibid*, p. 56.

piensa cómo esgrimir la lectura de un poema o una novela. Mas los teóricos de la hermenéutica literaria han discutido poco el cómo y se han quedado con el contenido.

Además de mostrar una forma válida de defender las interpretaciones, el autor de la *Retórica a Herenio* reconoce que hay una intencionalidad en los textos y en el autor, pero que no siempre hay concordancia entre una y otra finalidad. Aunque la retórica siempre comporta un diálogo, y dicha obra está pensada para la oratoria forense, se pueden entresacar algunas enseñanzas prácticas de cómo interpretar un texto. Asimismo, en esta obra se recurre a la costumbre, a la moral y a la tradición. Como verían lo teóricos de la exégesis del siglo xx, la tradición no sólo es fuente de autoridad, sino una categoría hermenéutica que permite comprender al texto en su horizonte histórico.

La invención retórica de Cicerón

La invención retórica pretende ser la primera sección de un libro de cuatro partes que cubre toda la materia. Puesto que Cicerón lo escribió cuando únicamente tenía diecinueve años, posee estrechos paralelismos con la *Retórica a Herenio* y se cree que fueron apuntes de sus clases en la academia.

Cicerón define la retórica como una parte de la ciencia política que trata de la elocuencia basada en las reglas del arte. Dado que la retórica es una rama de la ciencia política, el orador debe, entonces, estudiar filosofía y poseer amplio conocimiento general de las acciones humanas. Según este autor los tres tipos de oratoria sobre cuestiones especiales son: forense o legal, deliberativa o política y encomiástica o de circunstancias. De hecho, el autor presenta en *La invención retórica* un tratamiento bastante pormenorizado de las fuentes del derecho, que debe mucho a las discusiones entre jurisconsultos y rétores de la generación anterior inmediata a la suya.

En la obra se nota la influencia del eclecticismo y del probabilismo de la Academia. Cicerón fue alumno tanto de estoicos como de filósofos eclécticos. Los últimos filósofos griegos, como Antíoco de Ascalón, que compaginó el estoicismo y el escepticismo, y Panecio, que basó su pensamiento en el platonismo y el estoicismo, adoptaron

las doctrinas que más les satisfacían. Los pensadores romanos, que nunca desarrollaron un sistema filosófico independiente, fueron muy eclécticos: Cicerón, por ejemplo, incorporó a su pensamiento teorías procedentes del estoicismo, del escepticismo y de los peripatéticos, sin considerar su desunión esencial.

Cuando se dio a la tarea de redactar el ambicioso tratado, que sería *La Invención retórica*, intentó reflejar el estado de conocimientos de la época referentes a esta disciplina al conservar una cierta independencia frente a las fuentes griegas y al procurar adaptar los contenidos a la realidad social y cultural romana. Aunque planeó discutir las cinco partes de la retórica, es un estudio de la *inventio* sola, esto es, de los varios tipos de causas y argumentos que deben usarse en cada ocasión.

Resulta interesante el hecho de que ya en esa primera obra, el autor manifiesta un marcado interés por los estudios filosóficos, cuyas enseñanzas intentará llevar a la doctrina retórica asignando una función subordinada con relación a la filosofía. Como ya lo había señalado, hay bastantes huellas del eclecticismo y del probabilismo.

Quisiera referirme, en esta breve comparación, a un lugar que a mi ver parece importante sobre la cuestión de la interpretación de los textos. Ya se expuso qué decía el autor de la *Retórica a Herenio* al respecto, ahora le toca a Cicerón: «la controversia sobre un texto se produce cuando surgen dudas acerca de su redacción. Esto se debe a la ambigüedad, al texto y su intención, a las leyes en conflicto, a la analogía y a la definición».⁴

Quiero hacer hincapié en las cuatro causas que, según Cicerón, originan a una interpretación. En primer lugar a la ambigüedad. Un texto es ambiguo de manera intencional o circunstancial. La primera es cuando se quiere esconder un mensaje que no todos deben comprender, la segunda, es más bien por falta de aseo en el mismo texto. La siguiente causa es la intención, ésta puede ser la *intentio operis*, como la *intentio auctoris* de las cuales habla Eco. Pero Cicerón se refiere a la intención del texto mismo, es decir, y establece cierta independencia con respecto al autor. La tercera causa se vincula con las leyes en conflicto. Esto trasladándolo a la hermenéutica literaria, respetando sus debidas proporciones, bien es posible relacionar con

⁴ Cicerón, *La invención retórica*, Madrid, Gredos, 1997, p. 23.

las diferentes controversias que puede suscitar una obra en distintos lectores. La última corresponde a la analogía y definición. La analogía es un uso del lenguaje que siempre comporta una parte metafórica y otra metonímica, de las cuales hay que dar cuenta en el proceso de interpretación.

Pareciera ser que el siguiente párrafo lo sacaron, tanto Cicerón como el autor de la *Retórica a Herenio*, de otro en común:

La controversia nace de la ambigüedad cuando la intención del redactor es obscura y el texto se presta a dos o más interpretaciones. En primer lugar, si es posible, hay que demostrar que en el texto no existe ambigüedad porque en el lenguaje cotidiano todo el mundo suele utilizar una o varias de esas palabras con el significado que el hablante probará que tienen.

En segundo lugar, deberá mostrar que los textos precedentes y siguientes aclaran el punto discutido, porque si se consideran las palabras de manera aislada en su significado propio, todas o la mayoría parecerán ambiguas, pero cuando el examen del contexto entero las aclara, no deben ser consideradas ambiguas. Luego hay que examinar la intención del que ha redactado el texto a partir de otros escritos, actos, palabras, pensamientos y modo de vida, y estudiar el documento que contiene el pasaje ambiguo en todas sus partes, para comprobar si existe algo que favorece nuestra interpretación o se opone a la propuesta por nuestro adversario. Pues es fácil descubrir las intenciones reales del autor en un texto a partir del contexto entero, de la personalidad del autor y de los atributos que son asociados a las personas.

A continuación siempre que tengamos oportunidad para ello, habrá que probar que la interpretación de nuestro adversario es mucho menos apropiada que la que nosotros proponemos porque no es posible aplicarla ni desarrollarla, mientras que la que nosotros aducimos puede realizarse de manera fácil y conveniente.

Otro punto al que hay que prestar mucha atención es si, de admitir la interpretación que propone nuestro adversario, no parecería que el autor del texto ha pasado por alto aspectos más útiles, más dignos o más necesarios. Probaremos esto si mostramos que la interpretación que nosotros hacemos es digna, útil o necesaria y que la de nuestro adversario es todo lo contrario.

La controversia afecta al texto y su intención cuando una de las partes se atiene literalmente al texto escrito mientras que a otra basa todo su discurso en lo que según su interpretación tenía en mente el autor. La persona que basa su defensa en la intención del autor mostrará, bien que ésta ha sido siempre única y constante, bien hará ver que por algún motivo determinado las intenciones del autor deben ser modificadas para adaptarse a las circunstancias presentes.

Otro argumento de quienes se atienen a la intención consiste en poner de relieve que la voluntad del autor no es absoluta, esto es, válida para todas las circunstancias y situaciones, sino que debe ser interpretada según el momento, las circunstancias o las situaciones. En resumen, nos basaremos en el espíritu del texto para mostrar que la intención del autor fue siempre invariable, o bien para probar que eso es lo que hubiera querido en esas circunstancias y en esa ocasión.

Quien defiende la interpretación literal del texto podrá usar casi siempre todos los lugares siguientes, o al menos la mayor parte de ellos. En primer lugar, con el elogio del autor del texto utilizará el lugar común sobre la necesidad de que los jueces se atengan al texto. En segundo lugar, el recurso que suele ser más efectivo: comparará los hechos o las interpretaciones que proponen los adversarios con el propio texto para mostrar lo que está escrito, lo que se ha hecho y el juramento que ha prestado el juez.⁵

A diferencia del autor de la *Retórica a Herenio*, Cicerón parece preferir el tipo de interpretación alegórico o metafórico. Donde se atiene a la intención del texto, al contexto y al espíritu mismo de la obra, de igual forma explica en un segundo momento el tipo de argumentos que se deben esgrimir cuando se lleva una interpretación literal. Si se ha de ser franco, cuando hay un encuentro con la obra literaria se efectúa un tipo de interpretación, mas esa exégesis debe estar justificada con argumentos. Marco Tulio muestra cómo esa preocupación por la interpretación de textos es tan añeja como la misma cultura occidental.

Es importante señalar que Cicerón le da un peso específico al contexto de la obra, pues no sólo aparece como un telón de fondo en el que se sitúa el texto como protagonista, sino que es un espacio que ayuda a dar sentido a aquello que carece de un significado. Aunque se ve que

⁵ *Ibid*, p. 67.

en Cicerón todavía existe una interpretación que recurre también a la psicología del autor, se ciñe más a la intención del texto como producto de una actividad intelectual. Esa acción del autor debe ser relativizada, pues no es absoluta, siempre depende de las circunstancias históricas.

Conclusiones

Tanto el autor de la *Retórica a Herenio* como Cicerón recogen en sus respectivos tratados el tema de cómo argumentar a favor de una interpretación literal o alegórica de un texto. Lo que demuestra al menos dos cosas: la primera, que en el tiempo que fueron escritos los tratados había en el ambiente intelectual helénico latino una preocupación sobre las diferentes posibilidades de interpretar un texto; la segunda, que los exegetas medievales se nutrieron de aquel tema y, además, de las argumentaciones que debían esgrimir al respecto. Así, se evidencia que la retórica y la hermenéutica estuvieron íntimamente relacionadas. También me sorprende que ni Gadamer ni Beuchot, ni otros, que han estudiado la relación de la retórica con la hermenéutica, hayan reparado en tal punto.

Muchos de los lugares de la argumentación, que citan Cicerón y el autor de la *Retórica*, se utilizaron en la Edad Media para la interpretación de la Sagrada Escritura. Ambos textos fueron una fuente constante de reflexión de los teólogos y predicadores cristianos que modelaron la cultura occidental.

La comprensión del texto no estaba basada en la certidumbre de ciencia ni de conciencia, sino más bien en la *inventio*. Esa capacidad retórica de descubrir la realidad con una serie de lugares comunes y de metáforas, es decir, la habilidad de encontrar dos o más sentidos a un texto, tanto oral como escrito. Los retóricos u oradores tenían que comprender su discurso, no se trataba de hacer *flatus vocis*, o de que únicamente abrieran la boca para decir lo que se les ocurriera. Pero ese proceso de comprensión no era, como en los filósofos, una fría racionalización de las cosas a través de hallar las reglas que estructuraban el tema. Sino, la recreación a través de distintas figuras retóricas que mejor expresaran el sentido que deseaban comunicar.

La retórica se convirtió en el arte del buen decir, pero tal arte tenía que estar emparentado con saber de lo que se iba hablar. La pretensión

del retórico o del orador no era construir un metalenguaje en donde pudieran caber todas las explicaciones posibles, sino más bien enunciar con metáforas, analogías y otros tropos lo que quizá con el lenguaje cotidiano o «científico» no se podía decir. En ese sentido los retóricos u oradores iban de la palabra interior a la palabra exterior o al acto de enunciar que provenía de los estoicos. Para tener algo que expresar, primero se tenía que comprender, se tenía que hacer un proceso hermenéutico del cual hablan estos dos tratados. Antes de hablar hay que leer.

Como se ha visto, la retórica antigua ya tenía la preocupación de llevar a cabo interpretaciones de los textos. Cicerón y sus epígonos sabían perfectamente que todo enunciado es una representación de algo y se interpreta sólo de manera parcial. Esto explica que toda proposición expresa menos de lo que en realidad quiere decir y, en ese sentido, las palabras no revelan del todo lo que las cosas son. Entonces, las interpretaciones se tienen que aceptar como probables y aproximativas.

Esto aplicado a una obra literaria da ciertos resultados importantes. En primer lugar, la retórica no sólo sirve para la elaboración de un texto, sino que también le atañe la forma de la interpretación. En segundo término, si Cicerón se percató de que en un escrito legal puede haber dos o más interpretaciones, está de más decir que en un poema o una narración hay más. Los oradores que acabamos de comentar, ya compartían las preocupaciones de los teóricos contemporáneos de la literatura al acercarse a un texto. Se puede mencionar que la hermenéutica literaria tiene algo que aprender de la retórica antigua, pues la literatura, al igual que aquella, es el arte de producir sentidos.

Bibliografía

- BEUCHOT, Mauricio, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- CICERÓN, *La invención retórica*, Madrid, Gredos, 1997.
- _____, *Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997.
- ORTIZ OSES, Andrés, *et al.*, *Claves de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- _____, *Diccionario de hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2006.

La tortuga de Pao Hsi o la escritura peligrosa

GONZALO LIZARDO

Mitad en broma, mitad no tanto, me gusta afirmar que los griegos no fueron sino un invento de los chinos. Al menos, la analogía que existe entre el mito homérico de Hermes y el mito fundador del I Ching podría fundamentar esa hermética sospecha mía. En su *Himno a Hermes*, Homero narra el encuentro del dios con una tortuga a la que reconoce como un «gran símbolo». Aunque apenas contaba con un día de nacido, el niño Hermes advierte de inmediato las divertidísimas posibilidades que aquel animal le ofrece: entre risas, saluda al animal, alaba su belleza y concluye: «reconozco que viva proporcionarías muy buena medicina contra los males de la magia negra, pero muerta... ¡muerta harás música tan hermosa!»¹ Acto seguido, el dios blande un puñal, mata a la tortuga y fabrica con su caparazón la lira que después regalará a Apolo.

En su libro sobre *Hermes, el guía de las almas*, Karl Kerényi apela a este episodio para exponer, por un lado, la naturaleza infantil, irreflexiva e inmisericorde del dios y, para analizar, por el otro, su manera de «leer» al mundo como *signo* —en tanto la tortuga simboliza al cosmos.² Viendo «a través» del *significante* «tortuga», el infante Hermes predice o lee o descifra el *significado* «instrumento musical». En resumen, con este acto de violencia física, el dios instaura la «lectura» como «interpretación»: la hermenéutica como el arte de leer «a través» de isomorfismos: «a través» de las relaciones que creamos entre las formas que perciben nuestros sentidos —la forma de un caparazón o las palabras de un poema— y las que contiene nuestra memoria o que elabora nuestra imaginación.

Hablando de isomorfismos, el invento de Hermes es análogo al origen de la escritura china. El historiador Andrew Robinson informa que las muestras más primigenias de esta escritura, halladas en 1899,

¹ Karl Kerényi, *Hermes guide of souls*, thirteenth printing, Putnam, Spring Publications, 1976, p. 61.

² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, sexta edición, Barcelona, Herder, 1999, p. 1007.

proviene de la última dinastía Shang, que gobernó el imperio entre 1400 y 1200 a.C.³ Las muestras consistían en huesos de res o caparazones de tortuga, los cuales eran agujerados y sometidos al fuego: las grietas que aparecían sobre la superficie eran interpretadas entonces como «signos» favorables o desfavorables. Al final del proceso, se tallaban sobre el caparazón el pronóstico, la fecha y el nombre del adivino.⁴ De ese modo, en la China arcaica, los inicios de la escritura se vinculan con la «interpretación» adivinatoria y, en específico, con los ocho trigramas que trazó el sabio Pao Hsi para comprender y gobernar el mundo: los mismos que originaron el libro más antiguo: el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*.

La semejanza entre Hermes y Pao Hsi no se limita a la crueldad que ejercían sobre las inocentes —y muy simbólicas— tortugas: de acuerdo con sus respectivas tradiciones, tanto el uno como el otro eran cazadores; si al primero se le atribuyó el invento del fuego, al segundo la cocina;⁵ y mientras a uno se debió el alfabeto griego,⁶ el otro creó los ideogramas chinos. Con relación a los datos históricos, no hay mucha distancia temporal entre el nacimiento de ambas escrituras: los textos griegos más arcaicos datan del período comprendido entre los años 1100 y 800 a.C., por lo cual algunos estudiosos han llegado a suponer que el inventor real del alfabeto fue «un brillante contemporáneo de Homero que deseaba encontrar una manera de conservar las épicas orales del poeta, la *Iliada* y la *Odisea*».⁷

Si me dejara poseer por el furor hermético sería divertido —aunque laborioso— sobreinterpretar estos datos concretos para demostrar que un emperador Shang, temeroso de que utilizara el poder de los ideogramas en su contra, desterró a Pao Hsi de su imperio. Oculto bajo las ropas de un comerciante o de un mago, y usando distintos nombres, Pao Hsi atravesaría Mesopotamia, Egipto y Fenicia antes de llegar a Grecia, donde repetiría el truco del caparazón para «inventar» la escri-

³ Andrew Robinson, *The story of writing*, second edition, London, Thames and Hudson, 2007, p. 183.

⁴ *Encyclopaedia Britannica*, vol. XVI, fiveventh edition, USA, 1995, p. 69.

⁵ Richard Wilhelm y Vogelmann D. J., *I Ching. El libro de las mutaciones*, Bogotá, Solar, 1997, p. 398.

⁶ Robert Graves, *Los mitos griegos*, segunda edición, Madrid, Alianza, 2001, p. 82.

⁷ Andrew Robinson, *op. cit.*, p. 167.

tura fonética y asegurarse, bajo el pseudónimo de Hermes, un sitio entre los versos homéricos. Invocando al mercurial dios, se podría hacer un poco de trampa, pervertir algún dato e incluso cimentarlo en algún autor apócrifo —por ejemplo, un sacerdote sabeo de la ciudad de Harrán, donde se profesó un culto a Hermes con tintes islámicos...⁸

Como se ve, el dios de las sandalias aladas puede, en efecto, conducir las almas, pero también extraviar el entendimiento. Lo que se agradece cuando queremos escribir un cuento, pero no cuando queremos comprender, aunque sea hipotéticamente, la realidad presente o histórica.

Ante esa posibilidad de extravío, o de «sobreinterpretación» hermética, la historia de la hermenéutica no sería sino la sucesión de estrategias que los sabios han urdido para aprovechar las potencias benéficas de Hermes, evadiendo las maléficas. Aunque en principio, la escritura debió parecer dotada con propiedades casi mágicas —en tanto servía para administrar bienes, establecer leyes, decretar la guerra, transmitir conocimientos, hacer presente el futuro y el pasado— pronto se evidenciaron sus peligros. Fue Platón el primero en advertirlo, cuando puso en boca de Sócrates la historia de Tamut, soberano de Egipto, y del dios Teut. Como creador del cálculo, la geometría, la astronomía, el ajedrez, los dados y la escritura, Teut se apersonó ante Tamut para persuadirlo de divulgar sus artes. Sin embargo, cuando expuso las bondades de la escritura no pudo engañar al rey, quien así le respondió:

Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención, le atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño, abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias, y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Porque cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte, y falsos sabios insoportables en el comercio de la vida.⁹

⁸ Robert Graves, *op. cit.*, p. 84.

⁹ Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, 1962, p. 658.

Resulta irónico, sin duda, lo hermoso que suena por escrito este alegato contra la escritura y la lectura. En él se esbozan ya los argumentos que, siglos después, seguirían utilizándose para satanizar el consumo indiscriminado de libros, el cual genera un libertinaje interpretativo que deriva en la ilusión de librepensamiento y que, a su vez, desemboca en una rebelión contra las autoridades religiosas, políticas y filosóficas —como lo demuestra Espartaco cuando asocia su condición de esclavo con su incapacidad para leer. Temeroso de la autoridad divina, Sócrates se cuida de no inmiscuir a Hermes en su litigio, le achaca el delito a su ancestro Thot, una deidad bárbara que no puede castigarlo, pero que posee los mismos atributos que caracterizan al hijo de Zeus y Maia.

Se han ensayado abundantes hipótesis para explicar la fobia socrática: un rechazo que se extiende a cualquier individuo que lea, escriba, declame o ejerza la elocuencia sin someterse a los rigores filosóficos, sino al *daemon* hermético. Sócrates se burla de Hermógenes por llevar ese nombre —«hijo de Hermes»— sin ser rico, y desprecia a Ion, el rapsoda, porque su lucrativo talento no proviene del arte sino de la inspiración divina —aún cuando él mismo confiesa, en «Cratilo» y en «Fedro», que debe su pensamiento al soplo de su *daemon* interior. Finalmente, acusa de necio a quien consigne sus discursos por escrito, pues los textos «al oírlos o leerlos creéis que piensan; pero pedidles alguna explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa».¹⁰

Incapaz de percibir la pluralidad de sentido que subyace en los textos escritos, Sócrates se revolvería en su filosófica tumba si conociera las variopintas interpretaciones que ha suscitado su afirmación sobre el sentido único y unívoco de lo escrito. Alberto Manguel explica que, para Sócrates, «el texto leído no era más que palabras, en las que el signo y el significado se superponían de una manera desconcertante».¹¹ Según otros historiadores, esta sentencia refleja la pésima reputación que gozaban la lectura y la escritura en la Grecia Clásica. Concretamente, en Esparta se prohibía poner las leyes por escrito, y en Atenas la tarea de leer en voz alta era delegada a los esclavos. Más aún:

¹⁰ *Ibid*, p. 659.

¹¹ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 2006, p. 73.

Los griegos pudieron pensar la comunicación escrita en términos de relación pederástica y ello ya en la inscripción de Sicilia de la que hemos hablado; la cual intenta nada menos que la definición de la naturaleza de leer, una de las primeras que conocemos: «el que escribe estas palabras dará por el año (*bugíxei*) a quien haga su lectura». Leer era aquí, por consiguiente, hallarse en el papel de pareja pasiva, despreciada; mientras que el escritor se identificaba con la pareja activa, dominante y valorada.¹²

Considerando ese contexto, en una Grecia dominada por la incómoda *scriptio continua* —una «escritura continua» sin espacios que separaran las palabras ni las frases ni los párrafos entre sí—, el lector debía leer en voz alta para discernir, sílaba a sílaba, el sentido del texto, que de otra manera quedaría incompleto. Al someter su voz ante lo escrito, el lector cedía su libertad individual, y se tornaba un mero instrumento: un objeto pasivo, poseído «sexualmente» por las grafías del escritor. Ergo, cuando Sócrates reprende a Fedro por recitar el discurso que Lisias ha escrito sobre el amor, lo hace movido por los celos: porque al ceder la autonomía de su voz al servicio de ese texto, Fedro se ha dejado «sodomizar» por Lisias, siendo que nadie sino Sócrates puede poseer la verdad... aunque sea oralmente.

Sea como sea, el desdén hacia la lectura ocasionó que se subordinaran los problemas de la *interpretación* a los problemas de la *retórica*, y éstos a los problemas de la *episteme*: como si bastara que el mensaje fuera «verdadero» con respecto a su objeto y hábilmente estructurado en cada una de sus partes, para garantizar la cabal recepción del lector o del oyente. Todavía un siglo después, Aristóteles —aunque impulsó la lectura privada y poseía numerosos manuscritos—¹³ continúa sosteniendo la univocidad de la escritura: «Aristóteles se opone a la teoría del sentido múltiple y, por tanto, ilimitado, de los textos y las expresiones lingüísticas: en muchos tipos de expresiones diferentes se pueden reconocer significados idénticos, estables y, precisamente por eso, comunicables».¹⁴

¹² Jesper Svenbro, «La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa», en Guiglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, p. 82.

¹³ Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, tercera edición, México, Siglo XXI, 2007, p. 14.

Confiados en la capacidad de la *palabra* para dar cuenta cabal del mundo, Sócrates, Platón y Aristóteles se proponen estabilizar esa relación mediante un método que elimine cualquier equívoco, cualquier posibilidad de malinterpretación. La retórica aristotélica —en consonancia con la dialéctica platónica— establece que la comprensión de lo verdadero debe emanar de la correcta formulación de los silogismos, y ya no más de la inspiración divina, «pues los hombres son por igual, según su naturaleza, suficientemente capaces de verdad y la mayoría de alcanzar la verdad; por ello es que poseer el hábito de la comprensión penetrante de lo verosímil es propio del que también lo tiene frente a la verdad».¹⁵ En consecuencia, ante los textos o ante el mundo, debe imperar el método —convertido en «hábito de la comprensión»—, constrañendo la influencia de Hermes al dominio de los oráculos, los misterios eleusinos y los sofistas.

La necesidad de un método para leer los textos se impondrá durante la expansión de la influencia helenística, el afianzamiento de Roma y el incremento de los lectores —desde el aristócrata culto hasta el plebeyo aficionado a la literatura de evasión, pasando por académicos, mujeres, libertos y soldados. Desde ese momento, más que representar un peligro, el texto escrito deviene emblema de poder: los conquistadores romanos se apropian del acervo griego y lo organizan conforme a normas alejandrinas; las clases pudientes ostentan su riqueza construyendo bibliotecas privadas; se edifican bibliotecas públicas «como un intento de control por iniciativa imperial, en el contexto de una concentración y apropiación de la cultura escrita por parte del poder».¹⁶

En este mundo de lectores, poetas y amantes de «las flores, las guirnaldas y la alegría», no debe extrañarnos que las imágenes más frecuentes sean las de Hermes y Apolo, «los dos efebos de edad desigual, el primero entrando a la adolescencia y el segundo a punto de llegar a la madurez».¹⁷ Paralelamente a la renovación del culto hermético, la súbita proliferación de la lectura impulsa el desarrollo de técnicas

¹⁵ Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, México, Porrúa, 1999, p. 85.

¹⁶ Guiglielmo Cavallo, «Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano», en Guiglielmo Cavallo y Roger Chartier, *op. cit.*, p. 120.

¹⁷ Pierre Grimal (compilador), *El helenismo y el auge de Roma. El mundo mediterráneo y la edad antigua II*, decimoséptima edición, México, Siglo XXI, 2002, p. 178.

para enseñar a escribir y a leer —en ese orden—, así como manuales de oratoria y composición literaria —por ejemplo, la *Institución oratoria* de Quintiliano. Más interesante para nuestros propósitos resulta el nacimiento de la hermenéutica helenística entre los siglos II y I a.C:

En Grecia, el patrimonio literario, y especialmente los poemas homéricos, tenían un valor canónico para la cultura y la sociedad. Pero con el venir a menos del sistema de la *polis*, la cultura griega se extiende para influir en pueblos de distintos orígenes como los semitas y los latinos; mientras tanto, la lengua de los poemas homéricos va apareciendo cada vez más remota y desarraigada. Se presentan así problemas que serán sistemáticamente asociados a la sensibilidad hermenéutica [...]: la necesidad de conservar, a través de la filología, el patrimonio literario de la antigüedad; la urgencia de hacerlo comprensible a poblaciones diversas, por estirpe y por lengua y de adaptar los mitos arcaicos al contexto de una sociedad y de una ciencia más adelantadas.¹⁸

Maurizio Ferraris destaca dos escuelas filológicas de este período. La primera, con sede en Alejandría y su biblioteca de 490 mil volúmenes, genera el *método histórico-gramatical*, cuyo mayor exponente fue Aristarco de Samotracia. Para sus seguidores «la mejor guía en el uso y en la corrección de los textos transmitidos de un autor, es el *corpus* de sus propios escritos; de modo que, siempre que sea posible, las dificultades de comprensión encontradas en la lectura, deberán ser explicadas refiriéndose a otros pasajes del mismo autor».¹⁹ En la segunda, situada en Pérgamo, Crates de Malo desarrolló el *método de la interpretación alegórica* (o *Hyponoia*), que buscaba adaptar los textos antiguos a la sensibilidad de su tiempo, justificando de manera racional las diferencias, sobre todo morales, entre ambas épocas —explicando, por ejemplo, el comportamiento lujurioso de los dioses antiguos en tanto personificación de las indómitas fuerzas naturales.

Al someter a discusión el problema hermenéutico de la distancia histórica entre autor y lector, ambos métodos dejarían una profunda impronta en la exegética cristiana, la cual cimentará en la escuela de

¹⁸ Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid*, p. 16.

Alejaría su búsqueda del *sensus litteralis* de las Escrituras y, en la escuela de Pérgamo sus indagaciones acerca del *sensus spiritualis* —un *sentido espiritual* dividido en *sentido alegórico*, *sentido moral* y *sentido anagógico*. Entretanto —y aprovechando la paz de un imperio unificado por una lengua y un concepto de educación que desea cultivar en cada hombre un conocimiento integral— Hermes disfruta las ofrendas que el pueblo romano le ofrece bajo el nombre de Mercurio, o el culto que le brindan los magos helenísticos bajo la figura de Hermes-Thot,²⁰ amalgamando la cosmología del «Timeo» socrático con la espiritualidad egipcia. «Hermes triunfa en el curso del siglo II d.C.» —como afirma Umberto Eco— y su reino «es un crisol de razas y de lenguas, una encrucijada de pueblos y de ideas, donde se toleran todos los dioses».²¹

Debe decirse que la prosperidad económica y social era sostenida por el sudor de los esclavos como Espartaco, o el tributo de los pueblos como el hebreo, lo que propiciaría, tarde o temprano, la erosión política y religiosa del imperio. Aun así, desdeñando los embates que preparaba en su contra el cristianismo —esa religión de esclavos—, los hermetistas de este siglo copian, traducen, comentan, escriben y leen libros y más libros, edificando un saber que «imagina, o espera, que cada libro contenga un destello de la verdad, y que todos los destellos se confirmen entre sí»: ²² un saber libresco y sincrético donde se entremezclan la alquimia, la magia astral, la cábala y el neoplatonismo... como si el dios de las metamorfosis así preparara, sin apenas proponérselo, su inminente conversión en Hermes Trimegisto, hermano de los gnósticos, patrono de los alquimistas, y amigo de ciertos literatos aficionados a su extravío.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Arte poética. Arte retórica*, México, Porrúa, 1999.
CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.
CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, sexta edición, Barcelona, Herder, 1999.

²⁰ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 217.

²¹ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 51.

²² *Idem.*

- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.
- Encyclopaedia Britannica*, vol. XVI, fiveteenth edition, USA, 1995.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, tercera edición, México, Siglo XXI, 2007.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, segunda edición, Madrid, Alianza, 2001.
- GRIMAL, Pierre (compilador), *El helenismo y el auge de Roma. El mundo mediterráneo y la edad antigua II*, decimoséptima edición, México, Siglo XXI, 2002.
- KERÉNYI, Karl, *Hermes guide of souls*, thirteenth printing, Putnam, Spring Publications, 1976.
- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 2006.
- PLATÓN, *Diálogos*, México, Porrúa, 1962.
- ROBINSON, Andrew, *The story of writing*, second edition, London, Thames and Hudson, 2007.
- WILHELM, Richard y VOGELMANN D.J., *I Ching. El libro de las mutaciones*, Bogotá, Solar, 1997.

Algunas reflexiones en torno a una hermenéutica de la hermenéutica

FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ BECERRA

A la par del devenir histórico de la cultura y sus modificaciones sobre la manera en la que el mundo es entendido, se desarrollan una serie de consignas para realizar la interpretación de los textos literarios. La reflexión sobre la interpretación de la realidad textual y particularmente de la literaria ha sido abordada de forma recurrente por filósofos, antropólogos y estudiosos de la cultura en general, pero rara vez por la crítica literaria. Recientemente, la Teoría de la Literatura y la Crítica Literaria han retomado este tópico fundamental, que comporta importantes problemas que aún carecen de solución terminante.

La necesidad de formular una teoría general de la interpretación literaria es indiscutible. ¿Se interpreta igual un poema homérico en su tiempo comparado con el momento actual? Por su puesto que no. Cada estética postula orientaciones propias del momento que diacrónicamente la caracteriza. ¿Estamos entonces sólo en posición de interpretar lo que es contemporáneo? Parece que no. El texto literario se encuentra cargado de significados, mismos que son susceptibles de ser entendidos en cualquier periodo histórico, sin embargo, dependiendo de la lejanía temporal y de las fuentes disponibles, el intérprete está en mejores o peores posibilidades de realizar una interpretación correcta.

¿Existen constantes de interpretación que trasciendan a todos los tiempos, a todas las coyunturas históricas? Si bien el proceso de interpretación es complejo, es posible obtener una postura más o menos objetiva al respecto a partir de la *situación* frente al texto. ¿Qué significa situarse frente al texto? Significa contextualizarlo, entenderlo en función de lo que dice (nivel semántico, literal y filológico), y en función de las ideologías que predominan en la época de su producción, así como de los significados no unívocos (nivel figurativo o metafórico, simbólico); llevar a cabo un profundo examen del intérprete con respecto a los tópicos, las formas que comporta el texto y —en un sentido más amplio— la construcción de un perfil del intérprete con relación a los textos literarios y, eventualmente, a la interpretación de la realidad

en general. En el instante en que se efectúan esos procesos se hace imprescindible establecer un horizonte de interpretación, histórico, tópico y formal.

El mundo moderno, gobernado por la imagen, por el texto de Internet y la fugacidad de la información, la instantaneidad de ésta y su carácter desechable, plantea un nuevo paradigma de interpretación que en los siglos anteriores de la historia del hombre no existía. ¿Implica todo ello una nueva manera de descifrar lo escrito? De ser así, ¿cómo se entiende dicha novedad?

¿Qué representa interpretar en la actualidad?, ¿qué significa interpretar apropiadamente?, y con mayor especificidad ¿en qué consiste la interpretación de un texto literario hoy? Las preguntas anteriores guiarán las presentes notas, se partirá de los principios hermenéuticos postulados por Georg Gadamer¹ y paulatinamente se procederá hacia linderos poco explorados en el arte de la interpretación desde la literatura.

Una hermenéutica literaria debe considerar al texto como un organismo vivo, que nos habla,² es decir, que nos comunica cada vez. Si interpretar es comprender y comprender es interpretar, se partirá de la idea de que todos tenemos esa facultad. Sin embargo, no todas las interpretaciones son pertinentes. ¿En qué radica la sustancial problemática?

En el acto de lectura nos enfrentamos a un fenómeno muy peculiar: procuramos dar sentido a lo que parece no tenerlo, por ello nuestras interpretaciones están colmadas de la previa experiencia del mundo como intérpretes. Si en la vida de los hombres todo es interpretar,³ se podría decir que no toda la experiencia de interpretación es correcta o acertada. Procedemos en esos casos por un método que se podría denominar hipotético–deductivo, en el que formulamos conjeturas todo el tiempo y a partir de ellas conservamos las que parecen adecuadas, ¿cómo es que decidimos conservar unas y desechar otras?, ¿cuáles son nuestros criterios de verdad? (no está de más decir que la reflexión de nuestras conjeturas y su viabilidad sólo se cierne sobre una parcialidad

¹ Cfr. Hans–Georg Gadamer, «Texto e interpretación», en *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, pp. 319 y ss.

² Cfr. Martin Heidegger, «El habla», en *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2002, pp. 9 y ss.

³ Cfr. Mauricio Ferraris, «Una historia de la hermenéutica», en *La hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 20 y ss.

de ellas y, que en el caso del intérprete de textos literarios como especialista, tal parcialidad deberá ser sustancialmente mayor y sus procesos de selección más certeros).

En cuanto a la interpretación de un texto literario, el procedimiento descrito en el párrafo anterior parece aplicar de la misma forma que con la interpretación de los signos de la realidad, leemos y al comprender llenamos con nuestras lecturas y experiencias previas los vacíos de sentido que experimentamos en la comprensión del texto. Son nuestras categorías las que se imponen al texto, no el texto el que impone sus categorías, se propone aquí que tal aplicación debería ser de doble sentido: el texto dicta algunas de las categorías bajo las que se interpreta, su tradición discursiva, su género, su contexto histórico, etcétera, pero al mismo tiempo el exegeta decide qué es pertinente de la totalidad de lo analizado en el texto.

Dada nuestra experiencia como lectores, atribuimos al texto sentidos que intuimos como correctos, pero que según su origen, ofrecen dificultades para demostrar su validez, síntoma inequívoco de malas conjeturas. Las categorías que el texto asigna al intérprete y las resoluciones que al respecto tomará éste, exigen un gran nivel de lectura y estudios culturales en el sentido más amplio, así como experiencia de interpretación.

Todo lo anterior se traduce en una serie de cuestiones para reflexionar acerca de los mecanismos de interpretación de una hermenéutica literaria. ¿Cómo podemos situarnos frente al texto de tal manera que nuestras interpretaciones sobre él sean las más apegadas a la noción de *verdad textual*?

En este sentido interesa destacar lo siguiente: existe un rango de verdad en la interpretación textual, desde el nivel puramente semántico y literal hasta el más especulativo y simbólico. En tal rango se pueden incluir una serie de conjeturas que son pertinentes y nunca contradictorias, y dentro de éste habremos de colocar sistemáticamente las interpretaciones en el entendido de hacer una conformación del todo de la verdad textual.

Es importante marcar una idea antes de continuar, todo es susceptible de ser interpretado, pero hay límites que tienen que ver con la competencia discursiva del hermeneuta y de sus habilidades y experiencias de interpretación. Se enarbola en esas notas la noción funda-

mental de que todo texto *comunica* y es analizable en función de tal supuesto contenido comunicable. Entra en juego, en este momento, la variable que tiene que ver con la condición polisémica propia de los textos literarios, a saber: los escritos pueden significar *muchas cosas*, pero no *cualquier cosa*. Como el caso de los llamados textos herméticos, el desconocimiento de los códigos que los cifran y los encubren hace imposible la reconstrucción de un significado coherente, pero quien posea la presumible clave correcta podrá sin duda encontrar el significado textual.

Lo anterior se entiende y ejemplifica claramente en el proceso de la traducción: no se interpreta mientras no se conoce el código, su semántica, su sintaxis y pragmática, pero la generación de sentidos —aunque mínimos— no se detiene después de conocer el código, la traducción da lugar a nuevos problemas de selección y decantación interpretativa.

Hacer un inventario exhaustivo de los conocimientos y juicios (correctos o equivocados) previos al contacto con el texto y por supuesto a la interpretación, se antoja una tarea prácticamente imposible (puede hacerse uso del método introspectivo, de estrategias psicoanalíticas, entre otras). No obstante, el propósito del presente escrito es sugerir ciertas directrices que nos permitan identificar los prejuicios⁴ que pueden llegar a incidir (positiva y negativamente) en el proceso de interpretación.

Las especulaciones mencionadas acercan este quehacer a la reflexión de la hermenéutica que debe regirse a sí misma a lo largo de la interpretación. En ese sentido, se propone una hermenéutica de la hermenéutica. Un proceso que acota, glosa, regula y determina la interpretación textual. Tal *metahermenéutica* pretende garantizar, en el mayor grado posible, la comprensión y la interpretación acertada, basándose en las conjeturas parciales de la interpretación, de tal modo que se entienda de dónde provino la conjetura y por qué es ésa y no otra la que elegiremos como aspiración de verdad.

No se trata como en el enfoque psicológico de origen psicoanalítico en el que el prejuicio, al ser reconocido y racionalizado, deja de tener poder sobre nosotros, en una especie de exorcismo de las ideas equivocadas. Es con mayor amplitud y propiedad, una cuestión que

⁴En el sentido de Gadamer, no tan sólo como prejuicios negativos por estar equivocados, sino también los prejuicios positivos, relacionados con los conceptos de *tradicón* y *autoridad* del mismo autor, los cuales se abordarán más adelante.

tiene que ver con el asumir el prejuicio para utilizarlo como instrumento de interpretación, siempre que sea conveniente.

Nunca leemos desde cero, nunca interpretamos desde cero, nunca emprendemos el proceso de expresión de nuestra interpretación desde cero, ¿qué significa lo anterior? A saber, hablando de un mismo texto, ¿qué diferencias podemos suponer que habrá en la lectura de un poema del Barroco con respecto a la propia lectura de su tiempo? ¿Encontraremos rasgos de posmodernidad, de nihilismo, de alienación o tedio? Si así lo hiciéramos, estaríamos interpretando (y quizá malinterpretando) el texto, empleando conceptos alejados de su realidad histórica, de su ideal estético, de su *situación*, ¿lo anterior quiere decir que no podemos comprender el texto si no es en su época y en sus términos? o ¿qué tan imbuidos estamos de los métodos y conceptos actuales para dotar al texto de un decir que no es el *verdadero*?

Tales interpretaciones ostentan diferencias entre una y otra porque los intérpretes son distintos, y el texto le habla de manera disímil a cada persona que lo analiza; la fuente de esas desemejanzas es lo que se pretende aislar. Sin embargo, las interpretaciones no han de anularse necesariamente, más bien habrán de reconocer sus constantes y explorar sus variantes, confrontándose una y otra vez con el texto. De esta forma, analizar un texto alejado de nuestra situación histórica, exige un arduo trabajo de investigación y conocimiento del contexto en el que el escrito fue creado, su estética, su situación nacional, social y política, el conjunto de las obras que se producen de modo simultáneo, etcétera.

Como se puede ver, el problema es bastante complejo como para resolverlo de una vez por todas. Y el enfoque que se sugiere aquí, parcial e insuficiente, ha de servir para plantear una discusión permanente al respecto. Las directrices de las que se habló párrafos antes oscilan entre dos polos, las que tienen que ver con el texto literario y las que se relacionan con el intérprete.⁵ Cada categoría aplica a ambas instancias.

⁵ Pareciera que se le da igual importancia a la obra literaria que al intérprete, pero debe quedar claro que el intérprete es secundario, aunque necesario, ya que siempre hay alguien que no comprende o interpreta adecuadamente la obra. Desde esa postura, se reconoce la condición de artista del exegeta, el cual ofrece todo lo que está a su disposición para clarificar los pasajes del texto por oscuros que sean, respetando el sentido estético de la obra.

Directrices de interpretación

PRIMERA: el género

¿Qué clase de texto voy a leer?, ¿qué características formales tiene?, ¿el tema que trata es constante en los textos literarios o en otro tipo de textos?, ¿cómo se leyó en su tiempo? Apelaré al intérprete a la noción de *tradición discursiva* y a la de *tipo textual*, es decir, a la producción típica del texto que se interpretará, novela, cuento, poema, ensayo; y sus variantes subgenéricas, novela rosa, novela de aventuras, novela épica, cuento de terror, cuento de ciencia ficción, soneto, redondilla, poema modernista, entre otros.

Con respecto a ello se sugieren dos caracterizaciones elementales del género, que eventualmente pueden ser enriquecidas con otras de índole más específica. La primera es el *género tópico*, las constantes temáticas del texto y la manera en que históricamente han sido abordadas. La segunda es el *género formal*, las características configurativas de los textos, verso y prosa, así como los criterios formales particulares concernientes a cada uno.

Es de capital importancia considerar que el género es una categoría teórica de análisis y el autor de una obra —sobre todo después del periodo denominado Vanguardia, que sugirió el mayor rompimiento con el esquema o modelo anterior de creación y por tanto de interpretación textual— sigue o se aparta de los lineamientos generales del tipo textual con determinada intención estética.

El género es una forma artificial de aglutinamiento de textos que comparten características, además de una demostración y rompimiento de la tradición, dadas sus variantes e invariantes. A mayor número de invariantes, los límites del género se ensanchan para satisfacer la interpretación del texto; en sentido estricto, las obras no instauran o rompen géneros. Se reconoce aquí la imposibilidad de la creación *ex nihilo*.

Este es un buen momento para incluir las nociones de *tradición* y *autoridad*,⁶ que abonan al entendimiento del texto de modo con-

⁶ Hans-Georg Gadamer, «La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico», en *Verdad y Método 1*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, pp. 344 y ss.

tudente. La tradición se constituye a través de los pronunciamientos de autoridad previos al momento histórico en el que nos encontramos. La noción de autoridad se relaciona también con el concepto de poder, ya que hay socialmente núcleos jerárquicos que instauran unas visiones del mundo y rechazan otras, desde el poder religioso, el político, el económico, así como el ejercido y legitimado mediante diversos mecanismos, situación que no se describirá en estas notas. La autoridad puede ser, por lo anterior, más o menos acertada en sus descripciones y entendimiento de la realidad. El intérprete debe ser consciente de ello y manifestarlo en su proceso de interpretación.

La tradición en la que creemos que se inscribe el texto interpretado tiene sin duda pronunciamientos más o menos valederos, más o menos correctos desde la perspectiva de la modernidad, del desarrollo científico y tecnológico que incide en los valores de la realidad que se consideran verdaderos. Dichos pronunciamientos ofrecen al intérprete no la posibilidad de verificación de que lo que dice el texto es verdadero o no con respecto a la realidad, sino la posibilidad de conjeturar acerca de por qué es que la obra trata tal o cual tema con tal o cual precisión.

SEGUNDA: identificación de las ideas o ideologías predominantes en la época en que se lee el texto y en especial el conocimiento de glosas y comentarios hechos a la obra que se interpreta

El exegeta se plantea preguntas del tipo: ¿quién antes que él ha interpretado el texto?, ¿qué se dice sobre él?, ¿qué de lo que se dice es compatible con la nueva interpretación y qué no?, ¿cuáles consideraciones previas son atribuibles a estadios previos de conocimiento o a ideologías que han dejado de tener vigencia? Un ejemplo muy general para tratar de ilustrar los derroteros de la interpretación en ese punto, es el texto que aborda una temática religiosa en la Edad Media —considerado convencionalmente como un momento de gran temor y devoción, que habrá de demostrarse no sólo en el texto sino también en el plano de la historia— o un texto que aborda el mismo tema en la madurez del siglo xx, en que se manifiesta un abierto desencanto por las ideologías religiosas. El intérprete preguntará ¿de qué manera se han incorporado las ideas de la realidad en el texto? Y hará reflexiones que repercutirán en la interpretación del texto, del tipo, ¿por qué el texto dice lo que dice y no otra cosa?

Para textos contemporáneos es fundamental reconocer los paradigmas que han existido en la tradición discursiva en que se interpreta el texto, sobre todo en lo que respecta a la noción de modernidad textual, modernidad literaria, modernidad en su sentido más amplio, como lo que acontece en la actualidad y es considerado original porque antes no existía en el estricto devenir de una cosa, en este caso del texto literario.

TERCERA: reflexión del lector sobre sus características como intérprete⁷

¿Qué se sabe del texto antes de su lectura?, ¿conoce al autor, al género, otras obras que se le relacionan? Debe escribirse de forma pormenorizada las ideas o prejuicios (según Gadamer) que rigen y regulan la interpretación de ese texto en particular.

El tercer aspecto requerirá del intérprete una reflexión consciente de las consideraciones que tiene de las dos directrices anteriores con el propósito de maximizar la objetividad de la interpretación, si el texto es gustado o no por el intérprete y cómo afecta este aspecto su interpretación desde el más evidente nivel y hasta donde sea capaz. Por ejemplo, se lee un poema bajo la denominación de «soneto de erotismo gay», escrito por Salvador Novo, el intérprete rechaza de antemano el texto porque es un hombre de cierta edad que ostenta una condición homofóbica y atribuye al texto características negativas que no tiene, es decir, distorsiona el sentido, malinterpreta. Lo mismo sucede a la inversa, el texto es tan atractivo que supone cualidades no presentes sino asignadas por él.

Así, un buen intérprete deberá cargar con su perfil, provisional y en absoluto perfectible, en su trabajo consecuente y posterior, como parte de su currículum y de su *personalidad interpretativa*. Teóricamente cada nuevo texto ofrecerá la oportunidad de aclarar y precisar nuevos aspectos que mejorarán las habilidades interpretativas y el autoconocimiento del intérprete. Una vez más el texto impone categorías, tantas como nosotros al texto, una metahermenéutica buscará llegar a la más lejana profundidad de esa relación, indagando la verdad textual y la conciencia plena del hermeneuta.

⁷ Al respecto es importante resaltar el concepto de *historicidad* que formula Gadamer, el reconocimiento de la situación histórica desde la que interpretamos. Hans-Georg Gadamer *op. cit.*, pp. 360 y ss.

Es por ello que factores como la edad, el género, la formación académica, política, social y cultural en el sentido más amplio concebible, son determinantes en el proceso de interpretación, además de los elementos inherentes al método que permite acercarnos al texto; pensemos por ejemplo, ¿qué elementos de los referidos tendrán la propuesta de estas páginas?

Surge aquí una cuestión que debería aspirar a convertirse en ley de la interpretación, la de que el texto necesita ser interpretado objetivamente más allá de si se comparten o no las ideas que ostenta, de si el intérprete considera o no una verdad lo que el texto dice a través del proceso de interpretación y, sobre todo, hacerlo más allá de si se considera valioso o no el texto en cuanto a sus valores y propuestas literarias. Interpretar es todo, menos cuestión de gustos.

CUARTA: el orden en el que el intérprete realiza su trabajo.⁸

- a) Lectura del texto
- b) Realización del perfil del intérprete
- c) Consideración genérica formal y tópica
- d) Formulación de una o varias conjeturas
- e) Nueva lectura del texto
- f) Desechar las interpretaciones no pertinentes
- g) Indagación de las otras interpretaciones de que se dispone
- h) Análisis de las otras interpretaciones y comparación con las propias
- i) Nueva lectura del texto
- j) Formulación de la interpretación final (aunque provisional paradójicamente como se verá)

El orden de interpretación es fundamental para que el intérprete obtenga una figuración del texto en sí mismo, de su contexto de producción y análisis previos.

⁸ Este orden entiende que en ocasiones los pasos del método se dan de manera simultánea, la idea es que el intérprete reconozca cada uno de ellos y los considere en su justa dimensión. Se aconseja estar en contacto constante con el texto analizado con el fin de corroborar permanentemente los sentidos atribuidos al texto.

Interpretar lo interpretado

El proceso de interpretación mencionado se considera como un proceso circular o espiral, cuyo centro natural es el texto estudiado. La espiral no es naturalmente continua, sino que su prolongación se basa en la coherencia de las interpretaciones que ostentan las formas de tal continuidad.

Las directrices propuestas tienen la finalidad de hacer las veces de las columnas sobre las que ha de edificarse un marco de referencia, un marco de interpretación aplicable a cualquier texto literario. Aquéllas se consideran como los elementos mínimos sobre los que tiene la posibilidad de incidir el intérprete, seguramente habrá más o incluso a niveles de análisis complejos puedan descomponerse en elementos más específicos, como sugerimos en el caso del género.

Debido lo anterior, se plantea la implementación de una dialéctica de interpretación que oscila desde lo que dice el texto, en su nivel más literal, hasta la reflexión individual del intérprete, que contextualiza lo que se dice; así, el péndulo vuelve al texto, se valora la pertinencia de la conjetura y se vuelve a la reflexión: ¿por qué conjeturo esto y no lo otro? Las decisiones importan los llamados centros de poder y autoridad implícitos en la tradición, el intérprete está obligado a intentar deslindarse de ellos cuando no sean necesarios o pertinentes a la interpretación.

Lo anterior es optimista y algunos podrán oponer sin duda objeciones razonables al respecto: ¿es posible tal reflexión de la elección de las conjeturas, rastrear sus orígenes, sus fuentes más recónditas en nuestra personalidad interpretativa? Parece que sí, en términos elementales, mas se debe confesar que la descripción teórica que se sugiere es muy difícil y requiere de la plena colaboración y conciencia del intérprete. Pero no es imposible.

Es necesario que el proceso de interpretación sea concebido de manera permanente como perfectible y provisional, siempre se puede volver a interpretar y la nueva interpretación no garantiza en sí misma ser mejor que la anterior. Probablemente cada acercamiento ofrezca la posibilidad de nuevos desvíos que tienen que ver con las recientes lecturas y las experiencias que el intérprete traerá al texto. Pero el proceso de interpretación en las nuevas interpretaciones se encuentra apunta-

lado por diversos criterios que se considerarán indiscutibles después de ser demostrados en el texto.

Lo antes mencionado no sólo comprueba que la interpretación no es un proceso de simplificación de lo que el texto dice, tampoco es un ejercicio de paráfrasis erudita de lo que el texto significa, y mucho menos es un ejercicio de valoración estética; es un complejo cúmulo de consideraciones del intérprete sobre el texto en su *situación particular* y puede simplificar el decir del texto, parafrasearlo eruditamente, valorarlo estéticamente una vez que se ha situado frente a él, cuando la interpretación se lo permita y nunca al revés.

Bibliografía

- FERRARIS, Mauricio, «Una historia de la hermenéutica», en *La hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, «La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico», en *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- , «Texto e Interpretación», en *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, «El habla», en *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2002.

La hermenéutica como una teoría para la interpretación literaria

SANDRA DAVID HERNÁNDEZ

Líneas generales para una interpretación

A partir del primer acercamiento a la hermenéutica se puede llegar a ella desde dos puntos: el primero elaborando una teoría que despeje el camino de aquello que no sea útil para poder obtener un trabajo hermenéutico satisfecho; el segundo, es considerarla desde su aplicación sin una teoría, pero es difícil interpretar sin un apoyo teórico, pues la interpretación es inacabable e histórica y se necesita de un fundamento para apoyar lo que se dice o interpreta.

Si bien las teorías suelen ser importantes porque permiten generar interpretaciones adecuadas, así como las técnicas posibilitan recabar información, no es suficiente contar con teorías y datos para lograr interpretaciones de calidad; también se requiere de la capacidad analítica y creativa por parte de quien pretende tomar el papel de Hermes, aquel que ha elegido comprender el mensaje y traducirlo para que el otro, o los otros, puedan entenderlo, percibirlo como en un principio se manifestó. Por tal motivo, el hecho de interpretar no es tan sencillo.

Antes de abordar cuestiones teóricas es necesario establecer, de forma breve, el significado de la hermenéutica que se revela como la disciplina de la interpretación, la cual significa comprensión y con ésta se trata de reducir la ambigüedad, amarrar algún sentido posible y válido en la gran variedad de sentidos dispersos y dispares que hay en los textos. Entonces, la hermenéutica es una herramienta de análisis que no sólo busca la comprensión sino también el entendimiento, indispensable cuando existen varios sentidos y respuestas posibles en lo que se trata de comprender.

Tomando en cuenta el significado de la hermenéutica, es momento de adentrarse en la cuestión teórica del contenido hermenéutico. Según Heidegger, la hermenéutica parece estar atrapada en lo que se conoce como «El círculo hermenéutico», que se muestra como una necesidad que va del todo a la parte y viceversa; se pueden conocer las

partes porque se conoce el todo y se conoce al todo porque se conocen sus partes, sin embargo, es importante considerar que estos segmentos en los que se divide la información, por llamarla de una manera, sólo adquieren significado como constituyentes de un todo.

Ahora bien, lo primero que hay que tomar en cuenta para la comprensión de un texto, es que no se pueden separar sus partes para interpretarlas con miras a constituir la interpretación del todo, dado que al dividirlos se caería en una descontextualización y se podría perder la comprensión deseada, por tal motivo es indispensable el cuidado de los componentes del texto. Es necesario ubicarlos pero no separarlos del todo pues se podría confundir en el camino.

Otro punto trascendente es que la hermenéutica tiene sentido precisamente cuando el texto a interpretar es polisémico, pues si de él se obtiene una sola interpretación, entonces no es necesaria la comprensión. Es importante examinar el texto, pues muchos de ellos no son candidatos a una interpretación hermenéutica y pueden llevar a un análisis erróneo o simplemente no se obtendrá ningún tipo de interpretación o, en muchos de los casos, se podrán arrojar variadas, pero muy variadas interpretaciones, por ello es necesario valuar al texto.

Por otro lado, aceptar que hay una interpretación única es reconocer que hay un solo significado, en este sentido lo que podemos tener es un conocimiento del todo que permite llegar y conocer sus partes. Asimismo, al enfrentarse a una pregunta primaria, la respuesta será negativa porque uno de los términos utilizados es rígido, pues el término «conocer» se aprisiona de tal manera que no se puede más que negar, que se puede acceder al conocimiento del todo. No obstante, no es lo mismo «conocer» que «preconcebir», pues este último se relaciona más con los prejuicios (no con sentido peyorativo, sino con la acepción que Gadamer clasificó de juicio anticipado) y las intuiciones que con un conocimiento fijo, entonces lo correcto sería decir: una preconcepción del todo para poder acceder al significado de las partes siempre es necesaria.

Una preconcepción, en el sentido ya mencionado, es una tentativa de interpretación, más que una interpretación; poder heurístico que permite guiar el análisis y así delimitar su campo. Por consiguiente no puede concebirse como algo dado y estático, ya que cambia constantemente con el desarrollo de la interpretación. La hermenéu-

tica no pretende «descubrir» significados, algo que está allí pero que hay que encontrar, sino conjeturar significaciones, extraer interpretaciones, estimarlas, así como compararlas con otras. Es necesario compartir la interpretación a la que se llega, lo que ayudará a tener una mejor interpretación; existe la posibilidad de equivocarse, sólo se trata de cotejar entre distintas interpretaciones para llegar a la más adecuada.

Las interpretaciones forjan conceptos que permiten penetrar en la realidad, descubrir o hacer mundos posibles; se valen del lenguaje, pues éste al igual que la interpretación crea mundos, el primero a través de las palabras que forman el texto y el segundo a partir de los significados que se establecen de relaciones entre las palabras. Es decir, lenguaje e interpretación van de la mano, sin el primero no puede haber una interpretación, por tanto es de palabras de quien está formado el texto que se va a interpretar. La interpretación forja conceptos por medio del lenguaje.

La interpretación se elabora siempre dentro de un contexto, dado que es algo que llega con el texto y es un elemento importante, pero no es la única cuestión que se debe tomar en cuenta para la elaboración de ésta. Dentro de las ciencias sociales, la interpretación se da por todo el conjunto, y además queda fuera el que se acepten significados unívocos, como dice Alcalá: «En las ciencias sociales, es posible ir incrementando el significado, lo cual supone que las interpretaciones no son estáticas sino dinámicas...»¹ Es decir, que a diferencia del campo lógico, donde la interpretación debe ser única, en las ciencias sociales es totalmente distinto, motivo por el cual hay que tener cuidado en las diversas interpretaciones que arroje el escrito y elegir la más adecuada, aquella que se apegue totalmente a lo que dice el texto literario que se está estudiando.

Para interpretar un texto de forma hermenéutica es necesario valorar lo siguiente, como lo dice Alcalá:²

a) Considerar la realidad a la que un texto se refiere, pues del discurso se puede obtener alguna comprensión del mundo que nos rodea.

¹ Raúl Alcalá Campos, *Hermenéutica: teoría e interpretación*, México, Plaza y Valdés, 2002, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38.

b) Tomar al texto como una descripción de acciones ya sean ficticias o reales y como vehículo de la interpretación.

c) No perder de vista la tradición cultural a la que pertenece el intérprete, pues la interpretación se da dentro de cierta comunidad.

Estos puntos son importantes para llegar a una excelente interpretación, ya que la realidad, el texto y la tradición son elementos presentes en la hermenéutica y no es posible dejarlos de lado.

Como se mencionó en líneas anteriores, las ciencias sociales son un campo de estudio que hace uso de la interpretación, debido a que busca la comprensión de textos que, en su caso, funciona como cierta explicación; dichas ciencias buscan el sentido de la sociedad y del hombre mismo, y lo hacen a través de las obras del hombre.

Así, la comprensión que se hace de las múltiples obras del hombre inicia mediante la captación ingenua del sentido del texto, en su totalidad, apoyada por procedimientos explicativos. Al principio es una conjetura, pero al final resulta una apropiación vinculada a la total objetivación de éste, puesto que las intenciones del autor se encuentran más allá del alcance de quien lee, debido a que se ve obligado a hacer conjeturas sobre el sentido del texto. De esa manera se puede decir que el texto se independiza del autor y por eso tiene que entenderse a la luz del texto mismo, pero si el sentido de éste ya no puede hacerse coincidir con la intención subjetiva del autor, entonces se liberaliza su explicación; es decir, ya no hay un solo modo sino varios de explicarlo.

Al respecto, Ricoeur afirma: «Si no hay reglas para hacer conjeturas válidas, hay métodos para hacer válidas las conjeturas que hacemos...»³ Cuando se sigue una comprensión lo primero es explicar el sentido verbal del texto (las palabras que forman las oraciones que componen el texto), explicarlo en su totalidad. El escrito que se elija para su explicación debe tomarse como un ente individual, pues siempre hay más de una manera de interpretarlo; aunque no todas las interpretaciones son iguales, ya que siempre es posible confrontarlas de tal suerte que podamos argumentar a favor o en contra de ellas.

Es conveniente señalar que no existe una sola interpretación, pero tampoco un número ilimitado de interpretaciones que cohe-

³ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI, 1995, p. 50.

rentemente se puedan sostener como satisfactorias. No toda interpretación es permitida, pues ésta debe cumplir con ciertos requerimientos. Uno de ellos es que la validación debe tomarse como confrontación entre dos interpretaciones para que el objeto de estudio se vea desde diferentes puntos de vista, haciendo posible su enriquecimiento. Esta confrontación obliga a cada una de ellas a cuestionarse y afinarse cada vez más, dado que la capacidad argumentativa va de por medio para sostener una interpretación. El explicar, a sí mismo y a los demás (siempre hay un «otro») la esencia del texto, permitirá, posiblemente, que se esté más seguro de la validez de la interpretación.

La eficacia de una interpretación descansa sobre todo en el tipo de argumentos que se desarrollan dentro del discurso. El texto es el centro de la interpretación, por eso se recomienda sujetarse a él y considerar las otras opiniones como posibilidades de apoyo. Estas conjeturas son fundamentales porque evitan repetir lo que el texto dice y generan un pensamiento explicativo lo suficientemente fiel que parezca que éste se interpreta a sí mismo. Las conjeturas se validan a partir de la plurivocidad del texto y desde una percepción donde se encuentra su totalidad, el cual es único y completo.

El proceso de interpretación está determinado por los fenómenos presentes en la obra y los significados hallados en la lectura, por ello es importante seguir las siguientes acciones:

- 1) Elegir la obra a interpretar. Un texto en el mismo idioma y tiempo del que va a interpretar.
- 2) Leer.
- 3) Comenzar a hacer anotaciones intuitivas.
- 4) Buscar información en el texto, en el discurso, en un diccionario. Así se permitirá ir explicando la presencia y el decir del título del texto, proceder por las partes, oraciones, luego otra y así hasta abarcar la totalidad del texto; dejar que el texto hable, usar expresiones o palabras claves en las que el texto basa su dinámica literaria.
- 5) Escribir el primer proyecto de interpretación.
- 6) Confrontar con el texto. Explicar la interpretación a otros (mínimo sujetarse a dos versiones de cada interpretación, sino será el cuento de nunca acabar).

- 7) Corregir. Usar la intuición, el arma más poderosa, para entender a los demás sean textos o personas.
- 8) Corroborar y continuar con otra lectura. Leer el texto completo del autor.

Tales puntos fueron recomendados por el doctor Alberto Ortiz, son una extracción de todo aquello que se dice de la hermenéutica.

Ejercicio:⁴

1. Lectura del poema «La hilandera»⁵ de Enrique González Martínez

Mi hilandera en las tardes, hila, canta y espera;
hila copos de ensueños al fulgor mortecino;
canta viejas canciones, y contempla el camino
a través de las brumas de empañada vidriera.

Hace ya muchos años se quedó prisionera
en el lúgubre alcázar de su propio destino,
y no sabe qué aguarda cuando vuelve al camino
los extáticos ojos mi piadosa hilandera.

Recluida en su torre, con el huso en las manos
devanando las horas de sus tiempos lejanos,
guarda el leve perfume de engañosa quimera;

Y en el íntimo olvido de pasadas congojas,
al silbar de los cierzos y al caer de las hojas,
en las tardes de otoño, hila, canta y espera.

⁴ Elegí el mismo ejercicio presentado en clase, ya que mi interpretación no fue del todo correcta.

⁵ Manuel Michaus y Jesús Domínguez, *El galano arte de leer*, Antología didáctica, volumen 1, México, Trillas, 1993.

2. Búsqueda del vocabulario en el diccionario⁶

Copos: mechón de lana, seda, cáñamo, algodón, lino. Porción de nieve que cae al nevar.

Fulgor: resplandor y brillantez.

Mortecino: apagado, próximo a morir, moribundo.

Bruma: niebla en el mar.

Lúgubre: triste, luctuoso.

Alcázar: fortaleza, palacio regio.

Piadosa: bondadosa, caritativa, devota, religiosa, virginal.

Devanar: reducir a ovillo las madejas.

Devanando: arrollar hilo en un ovillo o carrete.

Extático: que está en éxtasis. Arrocamiento, embeleso.

Quimera: ficción, mentira, fantasía, imaginación, ilusión. Monstruo fabuloso que tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón, vomita fuego.

Congoja: desmayo, angustia, pena.

Cierzos: vientos fríos del norte.

Ensueño: cosa que se sueña. Ilusión.

Contemplar: mirar con atención.

Aguardar: esperar.

Destino: encadenamiento fatal de los sucesos.

Guardar: cuidar, vigilar, custodiar.

Huso: palo para hilar. Instrumento para devanar la seda.

Hilandera: persona que hila por oficio.

Hilar: convertir en hilo las fibras textiles; hilar lana, algodón.

Recluida: encerrada o retener a alguien en un lugar.

3. La tradición presente en el texto

Buscar el significado de los dos símbolos⁷ más importantes que hay en el texto.

Castillo: en la vigilia, así como en los cuentos y los sueños, el castillo está situado generalmente en las alturas o en el claro de un bos-

⁶ *Diccionario didáctico avanzado*, México, Ediciones SM, 2007.

⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, 2007.

que, es una morada sólida y de difícil acceso. Da impresión de seguridad afectada de un elevado cociente. Es un símbolo de protección, pero su situación misma lo aísla un poco en medio de los campos, bosques y colinas. Lo que encierra está separado del resto del mundo, toma aspecto lejano, tan inaccesible como deseable. Los castillos aparecen en las forestas y montañas mágicas, cargadas ya por su parte de fuerza sagrada, y desaparecen como encantamientos, cuando se acercan los caballeros al término del espejismo. En los castillos se encuentran dormidas las jóvenes hermosas o languidecen los príncipes encantadores, esperando ellas ser despertadas por el enamorado visitante y ellos recibir a la deslumbrante viajera. El castillo simboliza la conjunción de los deseos. El castillo negro: perdido, deseo condenado a quedar siempre insatisfecho. Destino fijado sin esperanzas de retorno ni de cambio. Es el castillo sin puente y eternamente vacío, a excepción del alma solitaria que era sin fin entre sus muros sombríos. Castillo apagado: simboliza lo inconsciente, la memoria confusa, el deseo indeterminado.

Hilar: en la cuenca mediterránea, y en particular en todo el norte de África, hilar y tejer son para la mujer lo que labrar para el hombre y las tradiciones; la tejeduría se equipara a la labor, acto de creación del que salen, fijos en la lana, los símbolos de la fecundidad y la representación de los campos cultivados. Las moiras son hilanderas, atan el destino, son divinidades lunares. Innumerables diosas, grandes diosas, tienen en la mano husos y ruecas; presiden no solamente los nacimientos sino también el desarrollo de los días y el encadenamiento de los actos. Por todo el próximo oriente se encuentran ejemplos de ellas que se remontan hasta 2 mil años antes de nuestra era entre la gran diosa Hitita. Ellas dominaban el tiempo, la duración de los hombres y tomaban a veces el aspecto duro y despiadado de la necesidad, esa ley que ordena el cambio continuo y universal de los seres y de la que procede la variedad infinita de las formas. El tejido tornasolado del mundo se recorta sobre un fondo de sufrimiento humano. Hilandera y tejedora abren y cierran indefinidamente los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos.

Con lo anterior, se puede observar la recurrencia al hilar y devanar que se repite en el texto, por ello se mencionan aquellos seres mitológicos y de cuentos donde las mujeres aparecen hilando o en un castillo.

Para poder descartar o encontrar una relación con ellas: hilar (Ariadna, Penélope, Bella Durmiente), castillo (Dánae, Rapunzel).

Personajes mitológicos⁸

Ariadna: ella se enamora de Teseo y al entrar al laberinto para matar al minotauro le da una madeja de hilo para que al ir andando lo fuera dejando caer y mediante él hallara el camino para regresar. Al irse la lleva consigo y se casa con ella. Según otra versión Teseo ve a Dionisio en un sueño, en él le pide a Ariadna y por esta causa la abandona. El dios le hace un hechizo por el cual Teseo echa en absoluto olvido la existencia de Ariadna.

Dánae: en la mitología griega hija del rey Argos, quien la encierra en una torre. Zeus baja en forma de lluvia de oro y se une a ella, quien da a luz a Perseo. La única hija de Acrisio era Dánae, que su tío había seducido. Cuando aquél pregunta al oráculo cómo tendría un hijo varón se le responde que no lo obtendrá, sino que un nieto suyo lo mataría. Para evitarlo confina en una torre a Dánae y pone como guardianes a fieros mastines. Zeus llega a ella en forma de lluvia de oro y la hace concebir a un niño, Perseo.

Penélope: se casa con Odiseo o Ulises, cuando su marido va a la guerra de Troya queda con su hijo Telémaco. Como su regreso se posterga debido a sus andanzas, pasada la guerra es asediada por pretendientes a su matrimonio, encabezados por Antinoo. Ella no los rechaza absolutamente, les pide que esperen a que termine de tejer una tela que elabora para un ropaje a Laertes, padre de Odiseo. Nunca termina la costura porque lo que de día trabajaba ante los que la asedian y de noche lo desteje. Como han pasado veinte años de la partida de Odiseo, se resuelve a conceder su mano. Llega un mendigo que le habla de Odiseo y le cuenta su ruina final. Es la razón de que ella mude de parecer, pone una nueva prueba para condescender: que doblen el arco de Odiseo. Nadie puede hacerlo y el mendigo, que era Odiseo disfrazado, con facilidad lo dobla, se lanza contra los pretendientes y acaba con ellos.

⁸ Ángel Ma. Garibay K., *Mitología griega, dioses y héroes*, México, Porrúa, 2002.

Personajes de cuentos⁹

Bella Durmiente: princesa que es castigada por una hechicera, ésta es condenada a quedarse dormida al pincharse el dedo con una rueca.

Rapunzel: princesa condenada a habitar una torre.

Primera conclusión de la interpretación (errónea)

Con lo anterior se llega a una posible interpretación: la hilandera es una princesa que espera ser rescatada por el príncipe, lo que parece algo obvio. No obstante, había interrogantes a las que no se daban respuesta ya que no se sabe qué aguarda. Esto es resultado de una interpretación muy superficial, a la cual le faltaba escudriñar con más detenimiento el texto, así que se optó por un análisis más minucioso para llegar a una acertada interpretación.

Aspectos de interés

a) Acciones/tiempo

Hila - canta - espera (contemplar)

Aguarda (espera)

Devanando - aguarda (horas, tiempos lejanos)

b) Hay una primera persona que nos cuenta: mi hilandera

(algo que le pertenece) mi piadosa hilandera

c) Hay una tercer persona, un ella, de quien se habla: la hilandera.

se quedó prisionera

su propio destino

no sabe que aguarda

vuelve al camino (ojos)

en su torre

de sus tiempos

guarda

⁹ *Cuentos de Grimm*, México, Porrúa, 2003.

d) Qué sabemos de ella: es hilandera

prisionera
piadosa

e) Conceptos clave

Hila - prisionera de su propio destino - todo ser humano
Canta - recluida en su torre - su propio cuerpo/mundo/vida
Contempla - guarda el leve perfume íntimo - recuerdo
Prisionera - languidez: característica del modernismo
Aguarda - brumas de empañada vidriera: ojos-lágrimas
Piadosa
Recluida
Devanando
Guarda
Hilandera

f) Espacio/ambiente

Castillo Fulgor mortecino
Torre Lúgubre alcázar
Camino Viento Frío
 Atardecer de Otoño - Hojas caen

g) Tiempo

Viejas canciones Estrofa 2: muchos años, destino
Muchos años Estrofa 3: horas, tiempos lejanos
Horas de sus tiempos lejanos Estrofa 4: pasada, tardes, otoño
Pasadas congojas
Destino

El tiempo es un factor de suma importancia en el texto, a través de él se establece otra interpretación muy distinta a la primera, pero antes de llegar a ésta es necesario mostrar la siguiente información donde se manifiesta la recurrencia del tiempo, para así concluir y manifestar la interpretación correcta del texto.

Hilar:

- Mi hilandera

- Hila
- Copos de ensueño al fulgor mortecino
- Hilandera
- Con el uso en sus manos devanando
- Hila

Cantar:

- Canta
- Canta viejas canciones
- Canta

Esperar (implica tiempo)

- En las tardes
- Espera
- Contempla el camino a través de las brumas de empañada vidriera
- Hace ya muchos años se quedó prisionera en el lúgubre alcázar de su propio destino y no sabe qué aguarda cuando vuelve al camino los extáticos ojos mi piadosa
- Recluida en su torre
- Las horas de sus tiempos lejanos guarda el leve perfume de engañosa quimera
- Y en el íntimo olvido de pasadas congojas al silbar de los cierzos y al caer de las hojas en las tardes de otoño
- Espera

Segunda interpretación (El poema en todas sus partes)

Una mujer cuyo oficio es hilar, es decir, es hilandera, ha quedado prisionera en su propio cuerpo; en el poema se nombra castillo, luego torre, donde ella continuamente, con el ciclo de vida individual, recuerda su pasado, un pasado que por lo que se dice es doloroso. Sin embargo, el profesor agregó que efectivamente es una mujer solterona que ha quedado prisionera en su propio cuerpo, pero eso que la dejó prisionera es lo que de manera constante trata de olvidar, pues eso que le pasó en el pasado (valga la redundancia) la tiene hilandera, por ello vuelve sus extáticos ojos al camino, en espera de olvidar aquello que la dejó en esas circunstancias.

Bibliografía

- ALCALÁ CAMPOS, Raúl, *Hermenéutica: teoría e interpretación*, México, Plaza y Valdés, 2002.
- Cuentos de Grimm*, México, Porrúa, 2003.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, 2007.
- Diccionario didáctico avanzado*, México, Ediciones SM, 2007.
- GARIBAY, Ángel Ma. K., *Mitología griega, dioses y héroes*, México, Porrúa, 2002.
- MICHAUS, Manuel y Jesús Domínguez, *El galano arte de leer*, Antología didáctica, volumen I, México, Trillas, 1993.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI, 1995.

La hermenéutica como auxiliar de identidad

VERÓNICA JEANETTE ORTIZ GALVÁN

Por la fe entendemos haber sido constituido el universo por la palabra de Dios, de modo que lo que se ve fue hecho de lo que no se veía

HECHOS 11:3

El ser humano, a lo largo de la historia, en su afán de explicarse a sí mismo la realidad y su razón de ser, ha buscado a través del conocimiento una explicación que le sirva de identidad. Sin embargo, la vida ya está en actividad cuando cada uno pone por primera vez su pie en la tierra y entonces es necesario explicarse la vida por medios que se encuentran al alcance, las circunstancias y el conocimiento que se tenga. Gracias a esta necesidad de explicación, la hermenéutica surge como una herramienta de interpretación,¹ arte que fusiona la disciplina con la apreciación particular, subjetiva, de lo que se desea interpretar.

La intención de este escrito, en primer lugar, es dilucidar algunos aspectos de la hermenéutica a través de la visión del crítico literario Wolfgang Iser, para después hacer referencia a la hermenéutica analógica que se plantea en América Latina como una explicación de la realidad americana. En segundo lugar, se busca conjuntar la visión de la hermenéutica planteada por Iser: el *espacio liminal* y la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot por medio del análisis a un texto de Alfonso Reyes.

Antecedentes hermenéuticos: Wolfgang Iser

Según Wolfgang Iser² se ha extendido la opinión de que la interpretación es una actividad que se presenta de forma natural, «sin embargo, lo que no se presenta naturalmente son las formas que adopta la

¹ A pesar de que no toda interpretación esté limitada por la hermenéutica.

² Wolfgang Iser, *Rutas de la interpretación*, traducción de Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios, 2005.

interpretación».³ Es así que a lo largo de la historia surgen las bases de la hermenéutica como un primer acercamiento para la comprensión de los textos sagrados. El Pentateuco es la ley máxima, y se considera la Biblia como el único camino válido para ver el mundo, convirtiéndose en el canon de interpretación del plano secular.

Iser menciona que con Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher se establece el llamado *círculo hermenéutico* en el que se desarrolla la hermenéutica moderna, comprendiendo la obra por sí misma en su interpretación gramatical. No obstante, señala Iser, Schleiermacher «acometió la empresa de comprender a un autor mejor de lo que éste se comprendía a sí mismo».⁴

La circularidad de la interpretación que planteaba Schleiermacher, se complica cuando se trata de comprender la historia a partir de textos fragmentados, como lo hizo Johan Gustav Droysen en el siglo XIX, por lo que la multiplicación de la interpretación de los círculos «operan no sólo entre los remanentes discernibles del pasado, sino asimismo entre la construcción interpretativa de la historia y de la humanidad destinada a percibirse en el espejo de sus acciones».⁵ En esta circularidad, se plantean entonces las espirales de interpretación como un vaivén entre lo que se descubre y lo que oculta, lo que se dice, transformado el círculo de la interpretación en espirales transaccionales. Por lo que según como se ofrece el tema a interpretar es como se considerará la interpretación circular (círculo hermenéutico) o en espirales (espirales transaccionales). Según Iser:

El círculo opera como una transmisión cuando el tema está presente (Schleiermacher), se transforma en un conjunto de círculos cuando el tema debe elaborarse (Droysen) y deviene espirales transaccionales cuando el tema debe sacarse a la luz. Cuanto más amplia sea la brecha, más complicado tenderá a convertirse el círculo.⁶

En la *espiral recursiva* hay una diferenciación genérica de la interpretación. Esto es necesario cuando se habla de elementos culturales. Es

³ *Ibid*, p. 7.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibid*, p.10.

⁶ *Idem*.

decir, la manera en la que se interpretan las culturas, «entre lo que es ajeno y lo que es conocido». ⁷ Esta parte de las formas de interpretar es muy importante porque se ofrece al diálogo cultural de la época actual. Los textos modernos están cargados de elementos propios de identidad cultural que al mismo tiempo ayudan a vislumbrar el futuro. Por lo que Iser indica el surgimiento de *la espiral cibernética* ⁸

que forma el procedimiento interpretativo del discurso etnográfico, que se desarrolla como intercambio entre entrada y salida, en curso del cual correge una predicación, una anticipación o incluso una proyección, en la medida en que no encaja en lo que se pretendía [...] *en consecuencia hay corrección dual*: ⁹ la acción hacia delante regresa como una espiral de «retroacción» [feedback de Gadamer] alterada, que a su vez acciona una entrada revisada. ¹⁰

Lo anterior aplica desde la comprensión de las máquinas hasta el comportamiento humano, tal es el caso de Norbert Wiener quien a través de la espiral recursiva «ajusta la conducta futura a la representación pasada».

«El diferencial ambulante» se enfoca en interpretar lo inconmensurable como Dios transformándolo en cognición, así lo menciona Franz Rosenzweig en *La estrella de la redención*. Según Iser, se convirtió en un modo de interpretación decisivo «cuando las conceptualizaciones holísticas, como las propuso la filosofía e incluso la teología, demostraron su incapacidad para convertir las inconmensurabilidades en cogniciones.» ¹¹

Con este breve acercamiento a las formas en que ha derivado la hermenéutica, se puede observar que se han cambiado tanto las herramientas de interpretación como los procedimientos, pero que el tema que se interpreta siempre será la clave. Iser recapitula en las *Rutas de la interpretación* diciendo que en la hermenéutica: «la diferencia en sus modos de operacionales no es de ninguna manera rígida, y de hecho el círculo hermenéutico, la espiral recursiva y el diferencial ambulante se funden entre sí siempre que se da la interpretación». ¹²

⁷ *Ibid*, p. 12.

⁸ Las cursivas son del autor.

⁹ Las cursivas son del autor.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid*, p. 285.

¹² *Ibid*, p. 17.

Iser centra su trabajo de interpretación en lo que llamaríamos la tradición europea y estadounidense. Plantea una perspectiva de interpretación con el *espacio liminal*, es decir, el espacio que se abre entre el tema a interpretar y aquello en lo que se transforma. Este espacio es independiente de lo que se interpreta, por lo que para Iser el modo de interpretar es lo verdaderamente importante.

La propuesta de América Latina

Sin negar la tradición occidental, que implica el bagaje de tradición europea (la tradición griega, la Biblia y los conceptos del «otro» europeo), en América Latina se postula una perspectiva de interpretación que demanda el diálogo y el acceso a la verdad objetiva. Para Arriarán,¹³ en la tradición cultural de los países latinoamericanos existe una larga imposición de lo escrito. Por lo tanto, es necesario desarrollar una teoría más amplia de la hermenéutica, según Gadamer, que abarque también lo escrito. No obstante, según el autor, «el análisis hermenéutico en América Latina no puede reducirse a su parte europea».¹⁴ De hecho, las tradiciones europea y estadounidense difícilmente logran vislumbrar la forma de ser y de pensar de los países americanos de lenguas española y portuguesa de América.

Las razones básicas en la historia son dos y éstas se encuentran en el pasado: América, principalmente México y América Central, contaban con civilizaciones antiguas bastante desarrolladas con su propia historia y tradición. Europa se caracterizó por ser colonizadora, gracias a la civilización romana, además de la gran influencia que los judíos y árabes dieron culturalmente. Por ello, las visiones del mundo permanecen al momento de acercarse a la interpretación del texto.

La hermenéutica analógica es una construcción de la teórica que consiste en la interpretación vertebrada según el modelo de la analogía, entre la univocidad y la equivocidad.¹⁵ Univocidad, una inter-

¹³ Samuel Arrarián (coordinador), *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*, México, Ítaca, 2007, p. 14.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Ítaca, 2004, en Samuel Arrarián, *op. cit.*, p. 14.

pretación clara y distinta como la única válida de un texto, siendo todas las demás falsas o inválidas. Equivocidad, una interpretación confusa y relativista, que da cabida a tantas interpretaciones cuántos interpretes haya. «No hay una sola interpretación válida, sino más de una; pero tampoco todas son válidas», se toman aquellas que se acercan más a la verosimilitud textual pero con jerarquías de interpretación tomando las que más se acercan a la verdad del texto y cuáles se alejan.

El ejemplo de Alfonso Reyes

Para entender la dinámica cultural en la producción literaria de América Latina la interpretación tendría que basarse, al mismo tiempo, en la tradición europea y, de manera simultánea, en otras tradiciones como las prehispánicas que incluyan lo ancestral, lo mitológico, las fábulas, «lo no escrito como complemento necesario para el lenguaje escrito; debe abarcar los modos orales y visuales de la memoria cultural que existen paralelamente junto con todas las tradiciones escritas».¹⁶

A continuación se presenta un texto que conjuga lo anterior. En este escrito se considera al texto de Alfonso Reyes como cuento, en primer lugar por aparecer publicado en una antología de cuentos breves. En segundo lugar porque el texto en sí contiene cohesión y coherencia, elementos indispensables para juzgar al mismo tiempo que contiene unidad y sentido por sí mismo.¹⁷

¹⁶ Lois Parkinson Zamora, *La construcción del pasado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, en Samuel Arrarián, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ «Un mismo texto puede aparecer en antología de poema en prosa, ensayo en crónica. Esto lleva a pensar que la naturaleza genérica de cada texto depende en muchos casos de la manera como es leído por cada lector, lo cual depende a su vez de sus estrategias de lectura y de su experiencia literarias y extraliterarias». Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000, p. 13. El texto «La basura» de Alfonso Reyes está catalogado también como un ensayo: «un pequeño ensayo escrito pocos meses antes de su muerte. Se titula «La basura» y en su brevedad consigue esa expresión superior de la prosa [...] Perteneció al tercer ciento (inconcluso) de *Las burlas veras*, y está fechado el 14 de agosto de 1959», http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/rangel_02.htm.

LA BASURA¹⁸

Los Caballeros de la Basura, escoba en ristre, desfilan al son de una campanita, como el Viático en España, acompañando ese monumento, ese carro alegórico donde van juntando los desperdicios de la ciudad. La muchedumbre famularia —mujeres con aire de códice azteca— sale por todas partes, acarreando su tributo en cestas y botes. Hay un alboroto, un rumor de charla desordenada y hasta un aire carnavalesco. Todos, parece, están alegres; tal vez por la hora matinal, fresca y prometedora, tal vez por el afán del aseo, que comunica a los ánimos el contento de la virtud.

Por la basura se deshace el mundo y se vuelve a hacer. La inmensa Penélope teje y desteje su velo de átomos, polvo de la Creación. Un barrendero se detiene, extático. Lo ha entendido todo, o de repente se han apoderado de él los ángeles y, sin que él lo sepa, sin que nadie se percate más que yo, abre la boca irresponsable como el mascarón de la fuente, y se le sale por la boca, a chorro continuo, algo como un poema de Lucrecio sobre la naturaleza de las cosas, de las cosas hechas con la basura, con el desperdicio y el polvo de sí mismas. El mundo se muerde la cola y empieza donde se acaba.

Allá va, calle arriba, el carro alegórico de la mañana, juntando las reliquias del mundo para comenzar otro día. Allá, escoba en ristre, van los Caballeros de la Basura, Suenan la campanita del Viático. Debíamos arrodillarnos todos.

El texto está dividido en tres bloques, que visualmente se separan en tres párrafos; asimismo el título del relato remite a un prejuicio sobre la basura como sobras, desperdicio, inutilidad, desecho, despojo y escoria. ¿Qué puede aportar un texto que de inicio remite a la suciedad? En el primer párrafo vemos dos referencias claras al mundo prehispánico de México y al mundo de España, en particular a la Edad Media. Los campos semánticos son los siguientes:

1. Referencias al mundo prehispánico
 - Mujeres con aire de códice azteca
 - Tributos en cestos y botes

¹⁸ Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000, p. 117.

Estos dos elementos hacen alusión con las palabras *azteca* y *tributos*, a los sacrificios de los aztecas a los dioses.

2. Referencias al mundo español de la Edad Media

- Los Caballeros de la Basura
- Escoba en ristre
- Viático en España
- Aire de carnaval
- Carro alegórico

Los caballeros son un símbolo importante para España durante la Edad Media, más específicamente la figura del Mío Cid; con la espada en ristre, concierne a las batallas por la expulsión de los árabes, así como la influencia cultural de éstos. Además, el texto enfatiza los valores religiosos que motivaban a los caballeros. En cuanto a Viático de España, se refiere al sacramento de la eucaristía que se administra a los enfermos que se hallan en peligro de muerte. El sacerdote debe salir junto con un monaguillo, que acompaña con el sonido de una campana para anunciar que el sacramento va por las calles hacia la casa de algún moribundo. En consecuencia, hace alusión al carácter católico de la cultura Española.

En lo concerniente al aire de carnaval y el carro alegórico, se alude a las celebraciones públicas que tienen lugar inmediatamente antes de la cuaresma y que combinan elementos como disfraces, desfiles y fiestas en la calle, también se originaron durante la Edad Media en Europa. Por tanto, en el primer párrafo del relato, fusiona las dos perspectivas religiosas e históricas en las que dos culturas se encuentran en América y España, justo antes del descubrimiento de América.

En el segundo párrafo se aprecian rasgos de la cultura griega, así como alusiones a lo divino. Los campos semánticos se anuncian a continuación:

3. Referencias al mundo griego helenístico y romano

- Penélope
- Lucrecio
- Mascarón de la fuente

«Penélope teje y desteje». Ella es un personaje de la Odisea, que espera a su marido Ulises durante veinte años. Para evitar a los múltiples pretendientes, promete el enlace en cuanto termine de tejer un sudario para el rey Laertes, el cual deshace por las noches. Esta acción indica la eternidad del hacer y el deshacer.

Con relación a Lucrecio, es un poeta y filósofo romano, autor de un poema didáctico con el tema de la naturaleza de las cosas, en el que divulga la filosofía de Epicuro y la física atomista de Demócrito; es además considerado uno de los grandes poetas del ateísmo. Llama la atención que el texto sobrevivió la Edad Media a pesar de su temática. El poema, dividido por Cicerón en seis libros, inicia con la invocación de Venus, como fuerza germinadora de la naturaleza, y trata de cómo todo está compuesto de átomos y de vacíos.¹⁹

El mascarón de la fuente²⁰ pertenece a una fuente ubicada en España, su forma es la de una cabeza de animal marino, por su boca fluye agua que da sentido a una serie de intrincadas corrientes que desembocan y, al mismo tiempo, vuelven a dar fuerza a las aguas de la gran fuente en el parque del Hércules. El mascarón está ubicado entre las estatuas de Apolo y Neptuno.

En el segundo párrafo se hace mención de lo divino, los ángeles de la tradición judeo-cristiana; e introduce el concepto de lo infinito que está relacionado con las culturas orientales, en alusión a las serpientes que se muerden la cola y empiezan donde se acaban: el mito del eterno retorno, de personas, hechos y cosas. El ángel simboliza la revelación divina de lo eterno, de lo infinito, de lo inconmensurable.

Finalmente, la voz del narrador, en complicidad con el barrendero, revela la creación del Universo, de Dios, creador del mundo a partir del polvo del Universo, pero al mismo tiempo impone una antítesis al mencionar a Lucrecio como emblema del ateísmo, del conocimiento

¹⁹ El segundo libro trata sobre el movimiento y agrupación de los átomos. El tercer libro habla sobre el alma sin vida más allá de la muerte. La intención de Lucrecio es liberar al hombre del miedo de los dioses y a la muerte, causas, según él de la infelicidad humana. Representa al cosmos como un conjunto fortuito de átomos que se mueven en el vacío. Los fenómenos tienen todos, causa natural.

²⁰ El Jugend Stil en arquitectura retoma los mascarones de cabezas de seres acuáticos y las corrientes de agua en el sentido en que los griegos construían las ciudades, http://hercules.cedex.es/Planificacion/Estudios_de_Viabilidad/FuentesdelaGranja/Fuentes/ElMascaron/el_mascaron.htm.

fuera de la tradición y al mismo tiempo dentro de ella. De ahí que el último párrafo finalice de nuevo con el carro alegórico, la recolección de reliquias con valor histórico. Comienza el día, amanece con la alegría de la creación a partir del polvo arrojado. Los caballeros de la basura con la iluminación del entendimiento de lo divino. Ante la deidad que representan: «Deberíamos de arrodillarnos todos» para reconocer lo que en realidad ocurre en una estampa común en el ambiente popular de un barrio ciudadano. Reyes logra integrar referencias al mundo clásico, alternando con la identidad multicultural.²¹ El texto de Reyes ofrece la analogía de los extremos: la semejanza y la diferencia. Aquí la hermenéutica analógica da cabida a una inmersión en la filosofía universal, pero sin negar la carga de particularidad o de especificidad latinoamericana.

El espacio liminal o en blanco de Iser resuelve que «la interpretación destaca que los seres humanos vivimos según lo que producimos, lo que apunta a una importante faceta de la condición humana: los seres humanos en apariencia somos una representación incesante de nosotros mismos [...] lo que de este mundo sucede de la interpretación es una idea de la multiplicidad imprescindible de las respuestas que los seres humanos damos a los espacios en blanco que nos constituyen».²²

Bibliografía

ARRARIÁN, Samuel, *La hermenéutica en América Latina. Analogía y barroco*, México, Ítaca, 2007.

BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, tercera edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Ítaca, 2004.

ISER, Wolfgang, *Rutas de la interpretación*, traducción Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

²¹ Reyes en sus memoria escribió: «no deseo el peso de ninguna tradición limitada. La herencia universal es mía por derecho de amor y por afán de estudio y trabajo, únicos títulos auténticos.» Alfonso Reyes, *Prosa y poesía*, edición de James Willis Robb, México, Cátedra, 1987, p. 19. Alfonso Reyes supo asimilar la identidad cultural de México. Sus estadias diplomáticas en Europa y América del Sur le dieron la clave de las diversas influencias de las que América Latina está conformada.

²² Iser, *op. cit.*, p. 305.

_____, *The Range of Interpretation*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Brevarios, 2000.

ZAVALA, Lauro, *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, México, Alfaguara, 2000.

REYES, Alfonso, *Prosa y poesía*, edición de James Willis Robb, México, Cátedra, 1987.

Fuentes electrónicas

Centro Virtual Cervantes, Alfonso Reyes, *La esgrima del ensayo*, consultado el 14 de junio de 2009, en http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/rangel_02.htm.

Gobierno Español, Ministerio del Fomento, *Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas*, consultado el 14 de junio de 2009, en http://hercules.cedex.es/Planificacion/Estudios_de_Viabilidad/FuentesdeLaGranja/Fuentes/ElMascaron/el_mascaron.htm.

Las puertas de la literatura. Llaves e imposibles: la intención en insistencia

MARÍA CERVANTES

La porte me flaire, elle hésite
JEAN PELLERIN

...en nombre de la edificación de los fieles y del bienestar de sus almas, les prohibimos que lean jamás ningún libro, so pena de condena eterna. Y, por miedo a que la tentación diabólica les dé por instruirse, prohibimos asimismo a los padres y madres que enseñen a leer a sus hijos. Y, para evitar cualquier infracción de nuestra ordenanza, les prohibimos expresamente que piensen, bajo las mismas penas, instando a los verdaderos creyentes a denunciar ante nuestras autoridades a cualquiera que pronuncie cuatro frases unidas entre sí, de las que se pueda inferir un sentido claro y preciso. Ordenamos, pues, que en todas las conversaciones se utilicen términos que no signifiquen nada, según la antigua usanza de la Sublime Puerta.

VOLTAIRE

Cuando los hombres meditan en Dios, del que no saben formarse idea, no meditan sino en sí mismos, viéndose a ellos y no a Él, y comparándole consigo mismos.

SAN AGUSTÍN

«Siempre habrá más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto»,¹ afirma Gastón Bachelard en *La poética del espacio*, enunciación en la que el lector no puede sino admitir el poder mental para crear universos de los mundos oscuros y cerrados; abrir un cofre sería limitarnos a lo dado, lo existente; el acto de alumbrar el rincón oscuro que no conocemos es establecer y definir la imagen de un golpe y para siempre. Desde la fenomenología, Bachelard sintetiza la manifestación que, exacerbada en la infancia, sucede antes de abrir una puerta, de prender la luz, de llegar

¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 122.

por primera vez a cualquier parte, de abrir la caja de un regalo: una bandada de universos cruza en vuelo por la mente antes de estamparse y disolverse con el muro de la realidad, de lo posible.

Ante esa perspectiva, se antoja nunca abrir los cofres, ni las cajas de regalos, ni encender las luces, ni abrir las puertas, sino pararnos frente a ellas con el infinito posible de por medio; instalarse a volar con cada posibilidad que vive detrás del misterio, antes de que la realidad dicte, en modo definitivo, lo que hay y lo que es. Conocer es definir, delimitar.

Esto sucede por el ejercicio involuntario de la imaginación, de la exploración interna cuando nos hallamos delante del misterio, ese que es simple y maravilloso producto de las casualidades. Pero, ¿qué pasa si el secreto detrás ha sido preparado para hacernos pensar o imaginar universos determinados? Sin duda, la misma acción tiene una fuerza conducida que pretende algo más, una enseñanza, una revelación o una simple anécdota envuelta en un mensaje con forma de relato o de poesía. Es, entonces, cuando conocer y comprender hasta el sentido último detrás de las puertas resulta necesario, no para dejar de imaginar y crear al mismo tiempo, sino, precisamente, para no dejar de hacerlo. Bajo la presencia compositora que existe detrás de los universos erigidos para la recreación y la expectación del otro se demuestra que nunca dejará de estar presente el yo que imagina o razona desde una atalaya construida en el historial personal; la actuación de la imaginación y la representación de un yo son imposibles de borrar, pero no de mediar para la comprensión del otro.

Al abrir un libro esto es lo que ocurre, al igual que un cofre, descubrimos todo lo depositado dentro de él. Pero el asunto no termina al ver qué se esconde tras la portada. Tendríamos que precisar, en este momento, que un libro, desde el exterior hasta lo más recóndito, es una suerte de laberinto construido de puertas: interiores cuyos tesoros podemos encontrar y disfrutar, o simplemente ignorar por completo su existencia.

Para algunos, un cuento o una novela conforman un camino perfectamente trazado por el autor; las pistas para seguir adelante son como una autopista narrativa: los senderos están definidos, iluminados y claros. No obstante, para otro aventurado que lee el mismo libro, la vereda puede ser sinuosa, llena de señales confusas que conducen a lugares diversos, oscuros quizá. De ellos, pese a que no podemos saber

quien disfrutó en mayor medida, podríamos suponer que el que realizó el trayecto tortuoso, al cerrar el libro conoció y se aventuró más: abrió más puertas al texto.

Aquí, es preciso aclarar que las metáforas de la puerta y el cofre son utilizados porque son estructuras capaces de abrir y cerrar mediante el uso de herramientas (llaves): implican un espacio velado que contiene, a su vez, cosas atesoradas, o al menos que se ocultan a la vista de todos. Además, impiden la entrada del lector y la salida de la información existente, lo que conlleva una dialéctica de lo oculto y lo expuesto de manera premeditada, sobre todo al hablar de un texto, ya que se expone una parte de la información, que en sí misma contiene la veladura de otra. Las puertas, en su cualidad cerrada, no muestran ni aportan nada al espectador, pero al abrirse, nos enseñan lo que otros universos contienen, según los términos literarios, ya que a final de cuentas la literatura es la creación de otros mundos.

En ese sentido, ignorar o desconocer las puertas desarrolla el desconocimiento de la literatura, su historia y sus mecanismos. Ésta es la consecuencia en el primer terreno visible: la incomprensión y el poco afecto por el lenguaje y sus posibilidades. En el fondo, hay una incomprensión basada en una mala lectura de los signos del mundo. Gadamer expone: «La comprensión y la interpretación, no aparecen sólo, como lo dijera Dilthey, en manifestaciones vitales fijadas por escrito, sino que afecta la relación general de los seres humanos entre sí y con el mundo».²

Así, no sólo leemos la literatura —los infinitos que habitan los libros— leemos, y al parecer de modo incorrecto el mundo donde vivimos: hay signos que para fortuna de muchos, nunca son abiertos, pasan inadvertidos ante la mirada, incluso se nos deshacen en la boca sin siquiera percibir su sabor. Se presiente, en este carnaval de figuras veladas, que analizar la literatura es un primer escalón para el razonamiento de la realidad o viceversa: en este sentido el texto literario podría ser un ejercicio para ver y analizar el pasado y el presente. No obstante, no debemos olvidar que la literatura, en sí misma, es un terreno rico y siempre fértil para la expresión del arte: es el cofre de los verdaderos tesoros humanos.

² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994, p. 319.

Abrir las puertas de la palabra es una destreza que se desarrolla con la hermenéutica, que como tal debe rebasar la teoría y fortalecerse en la práctica,³ o para dejarlo más claro: importa la teoría como ente de estructura, en la medida que delimita sus aciertos en la práctica; nadie puede aprender a nadar con una sola explicación sino en el acto mismo de intentarlo. En esa línea, quizá el acercamiento primero que se debiera tener al texto es el mero ejercicio del goce de la lectura y después comenzar a cuestionar lo leído, en un primer grado. Es preciso, ahora, hablar sobre el texto literario para después unirlo al estudio de la hermenéutica.

Como punto de partida nos preguntamos ¿qué es un texto literario? Entonces, podemos vislumbrar lo que se obvia en torno al tema: en primer lugar, al hablar de texto sabemos que es un formato que acuña la escritura como medio de comunicación y que posee una elasticidad impresionante: su contenido puede ser acerca de cualquier cosa puesto que con el lenguaje hablamos incluso de lo que no existe, tal es el caso de la ficción.

Ahora bien, pasemos a la literatura, precisamente, al banquillo de los acusados. Podemos definirla como un medio de expresión que se sublima al ser un arte. Es bien sabido que todo arte requiere de una materia «común» que se transformará, por medio del trabajo del artista, en obra de arte; así como el escultor saca el barro o el mármol de su condición amorfa para comunicar una idea que habita su cabeza, así el escritor toma el lenguaje que circula por la boca del mundo para esculpir, a partir del lenguaje mismo, otro mundo, otras ideas, otras formas de crear vida. En conjunto podemos afirmar que en el texto literario es donde se deposita el lenguaje estético que dará vida a universos alternos.

En el caso del texto con fines literarios debe tomarse en cuenta, precisamente, lo literario, sus dimensiones e implicaciones. El habla o

³ La palabra hermenéutica es antigua, pero también la cosa por ella designada, llámesela hoy interpretación, exposición, tradición o simplemente comprensión, es muy anterior a la idea de una ciencia metódica como la construida en la época moderna. El uso lingüístico moderno refleja aún algo de peculiar dualidad y ambivalencia de la perspectiva teórica y práctica que ofrece el tema de la hermenéutica. A finales del siglo XVIII y principios del XIX la presencia de la palabra «hermenéutica» en algunos escritores muestra que la expresión —procedente al parecer de la teología— era de uso corriente y designaba tan sólo la facultad práctica de comprender, es decir, una perspicacia sutil e intuitiva para conocer a los demás... La oscilación de la palabra «hermenéutica» entre un significado práctico y un significado teórico tampoco es casual. Hans-Georg, Gadamer, *op. cit.*, p. 293.

los signos, en un sentido general, aspiran a la comunicación con diversos propósitos que en este momento se darán por sentados, pues no serán abordados. La voz depositada en el texto con designios poéticos rompe con un ciclo de comunicación pragmática, ya no es inmediata y precedera la palabra que en su cualidad circunstancial se finca en la cotidianidad, en el trato con el otro.

Después de los alegatos expuestos acerca de lo que es el texto literario, considero, desde la perspectiva indagatoria de la hermenéutica, que cada texto tiene una finalidad, más aún el literario, donde la estética del lenguaje es la vía para colocar una intención; éste es el más oscuro de todos y no sólo por lo que vela el trabajo del lenguaje, sino por la tradición en la que se deposita, el género al que pertenece, la época en la que se inscribe, y en especial, por la intención del autor. El texto literario es la suma de sus pertenencias, pero primordialmente es intención. Repito, ninguna palabra que habita un texto es inocente, fue colocada de manera premeditada para estallar, callar, desaparecer o florecer en el momento preciso. Y en esta línea es necesario aclarar que toda intención insiste, no de la misma forma siempre; se disfraza y a ratos se desnuda, se pasea ante nuestros ojos y después se esconde detrás de los objetos, incluso de los que no existen.

La palabra colocada en la intención literaria implica un arte que construye reglas adherentes, y más complejo todavía, cada texto teje una red de normas internas que mueven ese mundo en constante construcción y destrucción oculta. Cada texto literario es un universo donde el decir de la palabra adquiere connotaciones distintas; la palabra sembrada en las páginas de ese cosmos puede florecer y alcanzar otros campos que al uso común le son vedados.

Puede decirse, entonces, que ésta es la primera consideración al entrar al texto: la palabra se despoja de su uniforme cotidiano para cubrirse con el aliento general del mundo al que ahora pertenece. Como tal, cada vocablo es una puerta, una señal nunca inocente, es muestra y testigo de lo que pasa en el interior y no puede verse, lleva en su sangre un rumor que no se advierte desde la unidad. Al igual que los genes humanos, que contienen información valiosa, y que no puede apreciarse si no es con la ayuda de microscopios especializados, así sucede con la palabra de un texto literario al ser vista por la desarticulación de la unidad a la que pertenece: se descubren las grandezas contenidas al interior.

A pesar de esa perspectiva no debemos olvidar nunca su procedencia, ofrece información que puede indicarnos lo oculto del texto.

Una vez definido lo anterior se puede hablar de las puertas del texto literario y sus posibles mecanismos de apertura. En el entendido de la exigencia de un análisis que supera a la comprensión de un lector común, pero tampoco sin pretender tener la verdad única y mejor al respecto. Comenzaré con algunos aspectos que rodean al texto para después internarme en él.

Al considerar al texto debe hacerse con base en sus pertenencias externas, que como ya se mencionó se referían a todo lo que rodea a la obra; es decir, aquello que no es parte del texto en sí mismo, pero que lo hace pertenecer a cierto «catálogo» de la historia literaria y, por ende, le otorga ciertos rasgos que bien pueden ser arbitrarios y sin duda ayudan a entender particularidades del texto. Tales factores externos son: la época en la que se inscribe, la tradición en la que se deposita, el género al que pertenece el autor y lo que la crítica ha definido como sus características en su hacer literario.

Debo aclarar e insistir sobre el peligro que esta información puede representar si no constituye el apoyo que puede dar al texto; en ningún momento se debe tomar como indagación esencial para comenzar a analizar. Además, quizá sea peligroso ingresar al marco textual con una averiguación previa de ese tipo, ya el texto en sí mismo guarda en el interior su propia intención con su propia voz: sólo el texto habla. Se corre el riesgo de acumular referencias de las pertenencias externas y formar un falso juicio que podría ser buscado en vano sin que se contenga. Así pues, la búsqueda puede funcionar para formular la conciencia general de un texto, pero para extraer el significado profundo es mejor atender a lo que éste dice por sí mismo; al momento de leer y analizar, la única voz es la textual y no deben destaparse otras voces en ese instante, a menos que sea un apoyo.

Ahora bien, en un acercamiento al texto, se han introducido, sobre todo con los estudios de sociocrítica encabezados por Edmud Cros, el examen de elementos como la portada del libro al que pertenece el texto en análisis. Sin embargo, considero que a pesar que este aspecto puede tener una relación intrínseca al texto, en el sentido de ostentar la reproducción de una pintura que al interior de la intención tenga resonancia, por ejemplo, también puede ocurrir que el diseño del ex-

terior sea por completo una interpretación personal del diseñador, que consigue alejarse mucho de la interpretación al interior o puede representar un recurso de venta totalmente externo. Por ello, la portada de un libro debe distanciarse del trabajo de la hermenéutica literaria, pues en sí misma no constituye la voz del texto, ni la del autor, es un parámetro externo.

En el texto se remite al título que engloba el texto por analizar. El título es un primer umbral:⁴ podría parecer una puerta fácil de abrir, pero en realidad es una frontera engañosa; éste suele ser síntesis de la intención habitante en las páginas del interior. Puede ser, en una suerte de juego narrativo, la llave clave que abre las puertas al interior. Al igual que la apertura del cofre a la que alude Bachelard, hay elementos existentes dentro que se exponen, la gran diferencia es que ellos explican al texto, lo harán hablar con su voz profunda y no con la propia que busca sus propios universos reflejados en el texto; sucede cuando perdemos algo que imaginamos guardado en todos los cajones, olvidado en todos los rincones.

El título, frontera engañosa, debe ser una tentación primera, y a la vez una idea global de lo que contendrá el texto. No obstante, podría ser deliberadamente oscuro, y tener también relación de rompecabezas que se une con la epifanía final del texto, la cual terminará por revelar el título. Sucede a menudo con la minificción: la historia es una suerte de chiste y el título es una respuesta al conflicto de la narración.⁵

Sin ir más lejos, la complejidad de un título radica en la poca noción de una impresión inicial al género que guarda. Por ejemplo, si un lector llega por primera vez a un libro cuya portada anuncia *El origen de la tragedia*, y suponiendo que el lector no sabe nada acerca del filósofo alemán ni de su obra, no sabrá el contenido que dicho título alberga; bien podría ser un poemario, una novela, un ensayo o hasta una crónica. En cambio si lee *Tratado de...* sospechará más el corte científico, aunque en definitiva no podemos fiarnos.

⁴ El título es parte de los elementos trabajados por Gerard Genette. En su teoría funciona como paratexto: «De todos los elementos del paratexto, quizá la definición de título es la que plantea algunos problemas y exige un esfuerzo de análisis». Gerard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, p. 51.

⁵ Por ejemplo, en «Fecundidad»: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea», Augusto Monterroso, *Minificción mexicana*, México, Universidad Autónoma de México, 2003, p. 267, o en «Cálculos renales»: «¡Cuánto sufrí para poder arrojar la primera piedra!». *Ibid*, p. 244.

El título es una primera flecha que apunta hacia una dirección preliminar, aunque se debe tener cuidado, ya que normalmente dicha dirección no podrá definirse de forma considerable hasta entablar una conversación continua con el texto y, por su puesto, hasta que hayan de por medio suficientes puertas abiertas como para asumir que el título es una flecha que se encamina hacia ese punto en concreto, o si por el contrario hay una contradicción que pretende crear un efecto. Esto es parte de la complejidad de la literatura: sus mecanismos pueden ser tan infinitos como el ingenio humano lo proponga.

Un siguiente paso hacia el interior del texto, después de la elección del material de trabajo es entrar en contacto con él a través de las lecturas que sean necesarias. Por ello, resulta mucho más sustancial el trabajo con una pieza pequeña como un poema o un cuento breve, la repetición de la lectura ayuda a escuchar la voz propia del texto y no la voz del lector.

Sucede que a fuerza de entrar en contacto con cierta temática se pretende encontrarla en todos los sitios. En *Verdad y método* Gadamer es muy claro al definir el círculo hermenéutico:

El concepto de círculo hermenéutico significa que en el ámbito de la comprensión no se pretende deducir una cosa de otra, de suerte que el defecto lógico de circularidad en la prueba, no es aquí ningún defecto del procedimiento, sino que representa la descripción adecuada de la estructura del comprender [...]«círculo hermenéutico» sugiere en realidad la estructura del ser-en-el-mundo [...] la superación de la escisión entre sujeto y objeto.⁶

Cualquier sentencia que no demuestre el texto por sí mismo y a través de su análisis no es intención del mismo, no está en él, está en la mente de quien analiza, tratando de adecuar cualquier imagen, sonido y todo a la postura propia. Podría caerse en una larga discusión acerca de lo que expresa y no expresa un texto, de los grados de subjetividad y objetividad implicados en el decir último del hermeneuta. Desde un punto de vista, la subjetividad nunca dejará de estar presente en la medida en que los resultados de un análisis textual son la derivación del trabajo de un sujeto, la forma de articular sus conclusiones pertenecen ya a otro campo de intenciones.

⁶Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 320.

Sin embargo, y como se ha mencionado al inicio, la subjetividad del cualquier exploración tiene la posibilidad de mediarse con el apego total al texto y con la comprobación de nuestros resultados. Esto no sólo enriquece la postura final sino que la legitima y la regulariza. Resulta a veces que, la emisión, con intenciones objetivas, de otras voces, que también son subjetividades, dan como resultado una objetividad de mayor grado; hay cierta implicación de universalidad en la pluralidad de subjetividades.

Desde esta perspectiva, en una primitiva lectura, el lector puede escuchar lo que quiera del texto. Qué sería de los lectores y del mundo sin esta posibilidad, que fin de cuentas un texto literario es eso, posibilidad siempre abierta ante esas puertas que por un momento preferimos no abrir y ejercer el ejercicio de la imaginación y del deleite propio.

No obstante, la labor del hermeneuta es abrir tantas puertas como le sea posible. Para ello, dentro del texto deberá vigilar el comportamiento de cada palabra, porque cada una es una puerta. Aquí se ratifica la movilidad y sobre todo la facilidad que da un texto breve. Para ir en pos de cada palabra es necesario atender a la estructura que guarda el texto; la sintaxis textual será un elemento revelador en el sentido de que la intención da orden al universo textual. Lo mismo sucede cuando deseamos conseguir un efecto de nuestro interlocutor en la plática: hay un planteamiento de los escenarios e incluso en este tipo de situaciones hay elementos que en el discurso se ocultan, por lo que no debemos perder de vista que los silencios en el texto o en el habla misma, también hablan.

Cada palabra está latente, viva en el texto, así que se deben desarticular al menos en los episodios textuales cuya importancia se pueda comprobar, y en una suerte de análisis clínico ponerlas bajo la lupa y preguntarnos sobre sus significados fuera del texto y dentro de él; por sí sola qué dice y en conjunto qué articulaciones nuevas engendra. Asimismo, se debe observar cuál de sus acepciones resulta más congruente en el entorno. Por ende se debe pensar en lo que la palabra calla en su misma enunciación, qué se le opone, qué se le adhiere en el peso de la inferencia.

Es probable que algunas puertas se abran y detrás de ellas otras más grandes resulten, es probable que dichas puertas ocultas y más grandes nos lleven fuera del texto. Pero estamos obligados a nunca olvidar que debemos volver siempre a él, pues siempre será el hogar

único que dé vigencia a esa intención que sólo allí se significa; podremos siempre desarticular el cuerpo y observarlo célula por célula, pero al final no podremos explicarlas sin el organismo al que conforman, sin la unidad que son al ser parte de algo superior.

Otro grado de mayor dificultad en cuanto al revestimiento de la palabra se encuentra en el uso de la metáfora. Por sí misma es un cofre muchas veces convertido en caja china; hay en ella una expresión de máxima labor estética, así como puede acuñar el peso de una tradición o puede ser una trampa luminosa en el laberinto.

Por último, después de la desarticulación y la nueva articulación de la palabra, el lector habrá notado las insistencias a las que el texto nos remite, las cuales se modulan de diversos modos y desde distintos ángulos; es lógico que se insista en la intención incluso desde el silencio; a veces el silencio se agazapa con los ojos puestos en la presa, no dice nada porque la víctima se iría, resultaría demasiado evidente. La reducción ulterior y clara de la suma de estas insistencias será la llave postrera que abra al texto.

A continuación se presenta un ejercicio hermenéutico que se realizó con base en lo ya señalado. El poema pertenece a *Trilce*, por supuesto no me dedicaré en ningún momento al análisis del título, esa discusión lleva ya mucho tiempo, tan sólo me ocuparé del trabajo de la materia verbal del poema XIII:⁷

Pienso en sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.

⁷ César Vallejo, *Los heraldos negros. Trilce*, México, Consejo para la Cultura y las Artes, 1997, p. 188.

Oh Conciencia,
 pienso, sí, en el bruto libre
 que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
 Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

1) *Pienso en tu sexo*

Pensar, la palabra como tal nos remite a hacer uso de la mente, de la razón. En el hacer poético es una labor interna exteriorizada por la voz poética (primera persona), y si bien hace alusión a poner en práctica la sabiduría, en su totalidad es un representar interno, recrear hacia adentro la imagen del sexo de la otra persona (que después se verá que es el sexo de una mujer).

2) *Simplificado el corazón, pienso en tu sexo*

Simplificar es hacer más simple, reducir algo. En este caso el participio (simplificado) nos lleva al acto consumado (ya fue reducido). En el hacer poético el corazón representa el órgano corporal que simboliza los sentimientos y se opone al pensamiento expresado en la línea anterior y en la siguiente. La frase primera es la simplificación de los sentimientos ante el pensamiento que después reitera y será una especie de recurrencia, es decir, hay primacía por la conciencia, por el hacer interno.

3) *Ante el hijar maduro del día*

Aquí el significado es ambiguo, genera polisemia, ya puede situarse la voz poética en una situación específica, *el hijar maduro del día*, o puede ser la imagen del sexo de la mujer ante la madurez del día. Después se comprobará que se habla de la imagen del sexo, es el sexo encendido, algo.

Independientemente de quién se sitúe frente a... es interesante observar esta especie de sustantivo verbalizado en *hijar*. Como tal no exis-

te, es una creación de Vallejo para adecuar, como ha dicho Julio Verani, la palabra a la emoción humana. Hijar puede remitirnos al sustantivo hijo, por lo tanto afirmo que hijar es un sustantivo verbalizado, que se refuerza si nos expedimos al término de la botánica *hijato* que significa retoño, hijo o florecimiento, que a su vez remite a una cadena de vida en movimiento. Hijo: venir de: vida.

Hijar con relación a «maduro del día», podría tomarse como florecimiento maduro del día. En la imagen hay una alusión al sol no dicha explícitamente; es el sol en su punto más álgido que después comenzará a descender, de allí la madurez del día. El sol en esta etapa tiene mayor esplendor, es el círculo de fuego abrazante, consumiéndose a sí mismo; hay movimiento interno que nunca deja de moverse (como cuando Vallejo dice en el poema xxx: «Quemadura del segundo / en toda la tierna carnicilla del deseo»). Hay, entonces, asociación de imágenes del sol cuando arde con mayor intensidad y el sexo encendido.

4) *Palpo el botón de dicha, está en sazón*

De la acción interna se pasa a la externa, ahora el hacer es real. El matiz que hay de tocar a palpar hace una gran diferencia, tocar es poner en ejercicio el tacto sin asir nada, en cambio palpar es tocar para reconocer, es también andar a tientas en la oscuridad, las manos sirven como ojos que exploran: hay una búsqueda de las manos de la voz poética, se busca el sexo encendido, a pesar de estar ardiente permanece en la oscuridad.

El botón de dicha: podríamos tomar la palabra botón como parte de un lenguaje vanguardista, cuando en la poesía se usaban vocablos de un campo semántico alusivo al progreso tecnológico: coches, caballos de fuerza, motor, velocidad, avión... Me inclino a pensar que se trata de un botón de flor, por lo siguiente: a) si ya en la frase anterior *hijar* se utiliza como un sustantivo que hace, para indicar la vida, el florecimiento, no sería extraña la asociación del florecimiento de la vulva con respecto a las capas que tiene un botón de flor que se abre. b) Al decir que el botón está en sazón nos indica su madurez, su estado de vida; se encuentra floreciente, en el estado de vida más álgido.

Debe tomarse en cuenta la relación sinonímica entre maduro y sazón, que confirma que el sol álgido y la vulva están asociados en imágenes.

5) *Y muere un sentimiento antiguo / 6) degenerado en seso*

Y muere, algo termina y comienza el razonamiento a pesar de la excitación que hay de por medio. Algo aquí ratifica la orfandad que nunca termina en Vallejo.

7) *Pienso en tu sexo, surco más prolífico / 8) y armonioso que el vientre de la Sombra, / 9) aunque la vida concibe y pare / 10) de Dios mismo*

Se inicia con la reiteración del pensamiento para definir al sexo —surco más prolífico que el vientre de la Sombra— con la mención de surco nos remite a la tierra, la mujer se relaciona con el símbolo de la fertilidad que es la tierra y también es una imagen de alusión a la vulva; el surco es la circunstancia de la tierra abierta, lista para ser fertilizada en su ser cóncavo y luego convexo, en su ser prolífico, lo cual atañe la cualidad cerrada y abierta de la madurez de la fertilidad y la procreación.

Entonces la fertilidad femenina es comparada con el vientre de la Sombra, que está siendo personificada al nombrarse con mayúscula y por la alusión a tener un vientre. Por referencia bíblica sabemos que Dios creó el mundo a partir de las tinieblas, lo que podemos equiparar con el vientre de la Sombra que arrancó la vida a partir de las tinieblas. Tal suposición pondría por encima la fertilidad de la humanidad en general de la creación de Dios, pese a que, con el *aunque* de la línea diez se establece a Dios como amante y padre engendrador de la Muerte, que también se personifica en las mayúsculas.

Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

En las últimas líneas del poema se instala una dialéctica del decir imposible que representa el estado instintivo al que por momentos

pertenece el hombre, por lo que la palabra se disloca al mismo tiempo que un nuevo vocablo ve la luz y el creacionismo también.

Conclusiones

Existe una sublimación del poder creativo del hombre contra el de Dios, que se realiza por el estado de álgido que el hombre tiene a través del erotismo, en el que se reconoce el verdadero origen de la vida brindado por la tierra, el hombre, la mujer y el sexo. Esta sublimación de la fertilidad y del erotismo como original fuente de vida se da, sobre todo en el pensamiento, en la creación, en realidad el poema concibe una nueva palabra que pertenece al orden de lo imposible, del estado instintivo y del estado creativo.

Conclusión final

Por último la sublimación del hombre a través del erotismo como un principio generador de vida se teje con la sublimación del poeta que asume su ser pensante que fertiliza a la palabra y concibe un nuevo vocablo.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994.
- GENETTE, Gerard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.
- VALLEJO, César, *Los heraldos negros. Trilce*, México, Consejo para la Cultura y las Artes, 1997.
- ZAVALA, Lauro, (selección y prólogo), *Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Ensayando una noción de la tradición de nuestro tiempo

ALMA R. CERÓN

Dentro del universo escritural la creación del texto supone varios aspectos, en especial, la necesidad de su concepción por parte del escritor y la búsqueda de sus orígenes. Pensar en los antecedentes más remotos del texto literario conlleva una gran limitante que se agrava si se toman en cuenta aquellos textos que escapan a la cultura occidental, de la que, con sus debidas reservas, nos declaramos herederos y continuadores, pues es innegable que los ideales de los griegos y de los romanos son los que reconocemos como más próximos. Por ejemplo, si se considera la literatura china del siglo I a.C. o la japonesa del mismo periodo se encuentran dificultades mayores que la mera barrera del tiempo o la geografía.

Incluso, es complejo hacer un ejercicio de exégesis cuando se intenta interpretar, ya no se diga a Lao Tze, sino alguno de los escritores de la época clásica que en apariencia nos serían «familiares». Es una realidad que el tratamiento de cualquiera de las obras de Píndaro, Eurípides o Plauto nos confronta, antes que nada, con nuestro saber de esa época; tan sólo los conceptos género o teatro, aunque en la actualidad conservan gran parte de su esencia, ostentaban valores y aspectos que ya no son vigentes. Por tal razón, surge la necesidad de recurrir al dato histórico que logre trasportarnos hasta esos días y a aquel contexto creativo, regido por otras reglas e intenciones.

Si se admite que el trabajo de interpretación nos traslada necesariamente al ámbito del recuento o búsqueda en la línea de la historia y ésta a su vez al de la tradición en un enfoque sincrónico, se convierte así en una labor más ardua, pero aún más sencilla en cuanto a que el texto no será posicionado por un único lector de un determinado tiempo, sino que hallará su sitio de modo paulatino, el lugar donde aspira que su decir pueda ser identificado con mayor acierto.

En cambio, al estudiar la obra de Victor Hugo, Dostoievski, Góngora o Cervantes, es más fácil reconocerlos por su pertenencia al romanticismo francés, al realismo ruso, al Siglo de Oro español; son

más accesibles porque las corrientes literarias se nos presentan muy bien bosquejadas o por lo menos nos resultan conocidas, luego de doscientos años de configuración. La cultura a la que se adscriben estos autores se halla más inclinada a la claridad que a la penumbra de nuestro pensamiento y de nuestra posibilidad de conocimiento. Cada vez que hablamos de tradición es necesario darse media vuelta, o por lo menos mirar un poco por encima del hombro a un momento cercano o lejano en el pasado, pero siempre en el pretérito.

Para muchos es evidente que la historia del hombre sólo puede ser perfilada en la distancia en el plano del tiempo, ya que de otra manera no se trataría de historia en su sentido más genuino o exacto si así se quiere. Y en el caso de la tradición, pareciera también que definir el concepto o perfilarlo de una forma más madura, se concibe mejor desde escenarios posteriores a la etapa de nuestro interés.

Es perfectamente comprensible que los esfuerzos en el campo de la historia y disciplinas afines se concentren en el desciframiento de los episodios pasados; todavía hay estudiosos de los egipcios, de la Edad Media, de Mesopotamia, y hoy, varios siglos después, siguen revelando datos o claves que permiten afinar el conocimiento sobre todos ellos; la exploración de nuestro ser en el tiempo y su total delimitación parece inagotable.

Pero tampoco es pertinente decir que el estudio de las conductas y costumbres se reduce al pasado, también se investiga el presente y se deja registro de él; la posteridad terminará por acuñar una serie de pistas claras, dispersas, ciertas o falsas, que ofrecerán datos a los hombres que nos sigan en el andar de la vida y el mundo para trabajar, para ensayar a definirnos, para aproximarse a nuestro pensamiento, para actuar y pensar en el mundo.

Justamente eso es lo que han hecho los estudiosos que nos preceden y lo que hacemos algunos de nosotros en la actualidad. Los recursos o líneas de aproximación hacia la historia son diversas, y entre ellas aparece la creación literaria, la de hace más de dos mil años y la que hoy se publica o está en proceso de gestación. La literatura, como manifestación de la conciencia o de las emociones del hombre, es uno de esos ámbitos donde se expresan nuestros pensamientos, en los diferentes modos en que el hombre ha venido desarrollando y modificando a lo largo del tiempo; de tal forma que a veces ese pensamiento se ofrece

encriptado o poco accesible para el receptor. Si en una época determinada el texto literario ostenta cierto grado de complejidad para el lector contemporáneo, es fácil imaginar lo que implica para aquellos que lo observan a la distancia de esos dos mil años.

Desde los días de Platón y Aristóteles ha existido la necesidad de confrontación con el texto, se ha intentado hacerlo hablar a la luz de una lectura, pidiéndole que revele su intención, su mensaje y a ése que se encuentra detrás de él y que algo está comunicando. En su andar casi milenario la hermenéutica ha sido practicada a través de distintos ángulos, Szondi resume el proceso y transformación de la llamada hermenéutica literaria y su estado actual: «La hermenéutica fue en otros tiempos un simple sistema de reglas, mientras que hoy es una simple teoría de la comprensión, y esto no significa que en las reglas entonces aplicadas no subyaciera un concepto inarticulado de comprensión, ni tampoco que una teoría de la comprensión deba hoy renunciar a formular reglas de una forma nueva».¹ Así, en su travesía por la «revisión» de los textos, la hermenéutica literaria se ha situado en un punto en el que las posibilidades pudieran parecer desbordadas, en tanto que puede ser vista también como una metodología de investigación; dado que es mejor lo que sucede, que carecer de parámetros o preceptos concretos que guíen la lectura e interpretación del exégeta.

Es en este punto donde debemos aprovechar la apertura, sin perder de vista conceptos o herramientas considerados capitales en el ejercicio de la interpretación, en especial los rescatados por Gadamer —*autoridad, prejuicio* y, sobre todo, *tradicición*— para hacer un intento por constituir una hermenéutica literaria que nos acerque al objetivo de interpretación.

Se ha destacado, desde el inicio de esta reflexión, que la aproximación a los textos depende en gran medida del conocimiento de la historia y de la tradición; asimismo, se señaló que se habla de historia o tradición en función de un pasado lejano o próximo (pero pasado al fin), pues es lo que mejor se conoce, o resulta factible conocer debido a los innumerables esfuerzos por configurar épocas anteriores. De tal manera que en ocasiones puede juzgarse necesario el transcurrir de los

¹ Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006, p. 43.

años para que la posibilidad de acercamiento al texto y el acierto de la interpretación sean exitosos.

En palabras de Szondi, la hermenéutica literaria se encuentra en un punto conveniente para la sugerencia de estrategias que permitan al intérprete servirse de reglas o preceptos que guíen su lectura y su comprensión, y en consecuencia lo lleven hacia la mejor interpretación del texto.

La pregunta planteada ahora es, ¿cómo interpretar los textos de nuestro tiempo? No se trata más del texto barroco, ni de la tragedia griega, ni del manifiesto vanguardista del siglo pasado, o de la novela del romanticismo mexicano que se gestaba en un país recién nacido; casos en los que con seguridad encontraríamos cómo acceder y delinear cada momento de su historia y de su tradición. Pero la creación literaria es constante, todos los días la conciencia del escritor permanece inquieta y da como resultado una novela, un poema, un cuento, un ensayo... Además, los medios de transmisión del texto también evolucionan y con ello acude a la generación de contextos que se modifican constantemente, que van creando formas y sentidos nuevos.

Sin esperar a que transcurran décadas y sólo queden algunos textos como vestigio de nuestro paso por el mundo, y entonces nos convirtamos en objeto de estudio y análisis, ¿podremos ensayar a definir o identificar la tradición que estamos construyendo y que está dejando rastro en nuestra producción literaria y con ello, iniciar la interpretación de textos aquí y ahora? ¿Podemos hacer uso del estadio disperso de la hermenéutica para proponer una serie de consideraciones que permitan contestar afirmativamente a las preguntas anteriores? Ésa es la empresa que a continuación se tratará de llevar a cabo.

¿Qué debemos entender por tradición?

En *Verdad y Método*, Gadamer atiende al concepto de tradición, que dada la claridad de su descripción será el punto de referencia:

Hay una forma de autoridad que el romanticismo defendió con énfasis particular: la tradición. Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y nuestro ser histórico

y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo transmitido, y no sólo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. Toda educación reposa sobre esta base, y aunque en el caso de la educación la «tutela» pierde su función con la llegada de la madurez, momento en que las propias perspectivas y decisiones asumen finalmente la posición que detentaba la autoridad del educador, este acceso a la madurez biográfica no implica en modo alguno que uno se vuelva señor de sí mismo en el sentido de haberse liberado de toda tradición y de todo dominio por el pasado. La realidad de las costumbres es y sigue siendo ampliamente algo válido por tradición y procedencia. Las costumbres se adoptan libremente, pero ni se crean por libre determinación ni su validez se fundamenta en ésta. Precisamente es esto lo que llamamos tradición: el fundamento de su validez.²

El término tradición también debe ser entendido como una configuración de autoridad, que es comprensible porque somos, en nuestro andar por el mundo, resultado de la reiteración de las costumbres que tienen vigencia en nuestro momento histórico. La tradición se legitima en la medida en que todos, como grupo, le damos continuidad y se arraiga en nuestra concepción y ejercicio del mundo (en la obra literaria, por ejemplo). Y del mismo modo en que la práctica reiterativa de este conglomerado de costumbres, las valida y las convierte en tradición; la tradición se convierte en un recurso de validación, en nuestro caso, del ejercicio que de ellas se hace en el texto literario.

Ahora bien, fijar una serie de conductas o acciones, que pueden ser motivo de creación en el texto literario y que se manifiestan en las variadas maneras que hasta nuestros días son posibles, sirve para identificar aquello que se conserva y se transforma en la tradición misma, dando como resultado cambios que no suponen la desaparición de «la tradición», sino que la amplían y logran perpetuarla para dar paso a rituales de vida que paulatinamente nos van separando en el curso de la historia, y por ello podemos diferenciarnos y reconocer un

² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994, p. 348.

indicio de identidad de nuestro tiempo, sin perder de vista el origen de nuestra tradición.

El devenir de los motivos y medios del texto y la tradición

Si se intentara situar nuestra producción literaria en el tiempo, podría decirse que nos movemos en las aguas de la literatura contemporánea; sin embargo, ¿hasta qué grado podemos y debemos sentirnos coetáneos de Joyce, de Woolf, de Rulfo o de Cortázar? Más allá de que cada uno de sus estilos de escritura está bien identificado y numerosos estudiosos se dedican a la interpretación de sus textos, en muchos libros y cursos de literatura se les considera modernos o contemporáneos porque han sido testigos de distintos momentos en los últimos dos siglos, mas irremediamente la tradición que ellos practicaron y que nosotros ejercemos ha sufrido modificaciones y arraigos.

La llegada del siglo xx representa el punto máximo de la tradición al concentrar todas las costumbres de nuestra historia. En lo concerniente a México, en los albores del siglo xxi, puede afirmarse que además de ser herederos y continuadores de la cultura occidental, de las civilizaciones prehispánicas y del mundo hispano, somos influidos cada vez más por las costumbres estadounidenses que con tanto vigor se van superponiendo sobre las demás.

A principios del siglo xx el texto literario ya podía dar cuenta de los rompimientos y reformas de los realistas y románticos en distintos géneros; especialmente dentro de la narrativa y la lírica comenzaban a prepararse nuevas rupturas que darían vida a las vanguardias, a la obra de Joyce, Faulkner, o del llamado Boom latinoamericano. De igual manera el mundo continuaba en expansión: si cuatrocientos años antes los europeos se enteraron de que existía algo más allá del Atlántico, el siglo xx se encargaría, pese a las connotaciones, de construir puentes interculturales.

En la actualidad la configuración del texto literario es la suma de todos los tópicos y formas que el escritor ha sido capaz de concebir. Por ejemplo, parte de la tradición en el movimiento barroco proviene de un estilo de escritura que, en palabras muy someras, se caracteriza por la métrica y la complejidad en la construcción de un

discurso. Desde entonces, la prosa y el verso han sufrido transformaciones formales, pasando por la narrativa de Cervantes y la creación de la novela, mientras que los temas se han mantenido.

Para distinguir la producción literaria del siglo XXI de la anterior, trataremos de reducir el espectro en función de la estructura, la tradición y los mecanismos de transmisión.

Como ya se mencionó, el texto ha sufrido múltiples cambios en el nivel formal: primero, surgió el teatro griego, que fue seguido por las parábolas bíblicas, el cantar de gesta y los sonetos petrarquistas; más tarde el Barroco mostró su rebuscamiento, que sufrió innovaciones contestatarias del Romanticismo; en tanto que el Realismo presentó exhaustivas descripciones que rescataban los aspectos más crudos de la época, al colocar al ser humano en la inmundicia y a merced de sus pasiones más bajas; luego, con el progreso tecnológico, Marinetti compuso odas y versos a la máquina y el caos con la pretensión de desaparecer el pasado, empresa tentadora pero inconcebible pues, para bien o para mal, la historia ya había tenido lugar.

Después de este devenir que se ha ilustrado de modo sintético, en el contexto del siglo XX y al inicio del XXI, ¿qué tanto hemos cambiado? Mucho sin duda, se siguen formando críticos y estudiosos de la literatura, pero pareciera que los horizontes de participación del ser humano en la generación de nuevos textos y el acceso a ellos se expanden, y que las restricciones de temas y estilos son más amplios, pero sobre todo, la posibilidad de interacción con los potenciales lectores es cada vez más factible e inmediata. Si bien es cierto que aún existe el analfabetismo, también es verdad que los lecto-escritores tienen a su disposición mayores escaparates de encuentro con el texto.

A finales del siglo pasado la posibilidad de entrar en relación con los otros ya era sumamente eficiente. La radio, la televisión, la prensa escrita y la internet descubrieron nuevos caminos de acercamiento que no sólo hicieron factible el conocimiento de tradiciones y costumbres lejanas, algunas similares a las nuestras, sino que facilitaron la comunicación y el intercambio vertiginoso y constante.

Recientemente me preguntaba —a propósito de los textos *Poesía a cucharadas* y *Circo poético*, antologías de poesía mexicana del siglo XX dirigidas a jóvenes lectores, editadas en el año 2003— si algunos de

los textos que se compendian, y que yo reconocía pertenecientes a una tradición de la infancia mexicana, serían familiares para un niño que nació en las últimas décadas del siglo xx y que hoy es el lector a quien se dirige dicha obra. Entendí que la presencia de aquellas composiciones anónimas, entre rondas infantiles, versos dedicados a juguetes «rudimentarios» como el balero o el trompo, constituía una manera de presentar al joven lector que la poesía y sus motivos se encuentran dentro de «su» tradición y contexto. Sin embargo, habría que cuestionarse si un niño o adolescente del siglo xxi ha crecido inmerso en un contexto donde las rondas infantiles son más un vestigio oral que los libros de texto se han encargado en darle a conocer, pero que ya no forman parte de su divertimento diario.

Es preciso tomar en cuenta que esa antología trata de reproducir de cierto modo los referentes que en la conciencia del niño tienen vigencia práctica y lo ayudan a internarse, en este caso, en el espectro poético que se le configura en la obra, entre ellos, la internet y la informática. En el diseño del texto se pueden ver palabras resaltadas en puntajes mayores o colores distintos que lo remiten a otro punto de la página y amplían la experiencia del texto y, en consecuencia, de la comprensión del mismo, por lo que resulta imposible no pensar en el portal electrónico y en los llamados hipervínculos. Este recurso, que los antologadores han considerado incomprensible para el lector, tiene que ser resuelto de forma inmediata (posibilidad que sí le ofrece el llamado ciberespacio); de lo contrario la obra corre el riesgo de parecer ineficaz a los ojos de su lector y fracasar en su empresa.

En las últimas décadas, las llamadas minificciones³ han cobrado relevancia en el ámbito literario mexicano, debido, en gran parte, a su brevedad. Si bien es cierto que siguen apareciendo novelas muy largas, no es extraño considerar que en un tiempo cuya característica es la velocidad de intercambio de información, las tramas breves se erijan como una opción muy conveniente para la lectura. No obstante, el éxito de esas producciones —aquí es importante decir que los relatos muy cortos no son una novedad en la escena literaria— depende, en múltiples ocasiones, del conocimiento de la tradición

³ Este término es empleado por el investigador Lauro Zavala en su prólogo a la antología *Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

que nos antecede, sobre todo porque dada su brevedad, la minificación hace uso del intertexto para construir su universo diegético.

Otro aspecto interesante de los textos contemporáneos es el acceso y el alcance de las obras que tienen escritores y lectores, por ejemplo en un blog, pues las páginas electrónicas permiten a cualquiera escribir y publicar. Muchos escritores se han sumado a la práctica y ofrecen sus textos de forma inmediata, pero lo hacen también todos aquellos que tienen acceso a una computadora. Los temas se han diversificado con el avance de la tecnología y se van incorporando a nuestro contexto, ya no sólo en el contacto y manejo de los recursos de información, sino que se convierten en motivo de escritura:

Windows 98

Antes del fax, del módem y del e-mail
la vergüenza era sólo artesanal,
la mecha se encendía con un fósforo
y uno escribía cartas como bulas.

Antes los besos iban a tu boca,
hoy obedecen a una tecla Send.
Mí corazón se acurruca en su software
y el mouse sale a buscar el disparate.

Cuando me enamoraba de una Venus
mis sentimientos no eran informáticos,
pero ahora debo pedir permiso
hasta para escribir con el news gothic.

Te urjo amor que cambies de formato.
Prefiero recibirte en times new roman
más nada es comparable a aquel desnudo
que era tu signo en tiempos de la Remington.⁴

⁴En Benedetti, Mario, *Inventario tres. Poesía completa (1995–2002)*, México, Alfaguara, 2004.

Mario Benedetti, en sus versos, reconoció la existencia de un nuevo vocabulario donde el tópico del amor y la añoranza del bien amado permanecen en su sentido. Las imágenes que construye y confiesan esa tradición del hombre enamorado, están encriptadas en nuevas palabras cargadas de sentido y que probablemente construyen más que cualquiera de las composiciones infantiles mencionadas. ¿Acaso en unos cien años términos como fax o módem serán parte de un léxico alejado y desconocido por los intérpretes de textos y tendrán que rastrear en ellos nuestra versión de la tradición?

Hace más de mil años eran los trovadores los que se valían de los romances y de una escritura rudimentaria, no normalizada, para difundir su mensaje y su contexto; sus vidas y sus propósitos conforman nuestras lecciones escolares de literatura, únicamente de ese modo se puede ser capaz de entrar en contacto con los textos de ese tiempo. Hoy seguimos elucubrando con los mismos temas, nos preocupamos y padecemos las mismas cosas, pero de alguna manera hemos tenido que aceptar la realidad de nuestro tiempo, es decir, la relación con el otro se ha estrechado: nos ha tocado, ya no sólo entablamos comunicación con los que nos rodean, sino somos capaces de entablar vínculos con individuos de otras latitudes, siempre y cuando tengamos los recursos, en especial el lenguaje, que brinden la oportunidad de hacerlo.

Jamás el texto literario había tenido la facultad de ser asequible por tantos de tantas regiones y tradiciones distintas. Incluso puede señalarse que los prejuicios negativos que existen sobre ciertas culturas y su producción literaria son susceptibles de ser disipados fácilmente —quizá sea arriesgado afirmar que de modo más preciso—, pero porque se tiene la posibilidad de ser testigos de la experiencia vivida, ya no sólo la que está mediada por el documento histórico.

La interpretación de los textos contemporáneos exige el conocimiento del abanico histórico, pero también se vuelve día a día más demandante porque nuestras costumbres se mezclan, las del europeo, el americano, el oriental, y otras tantas que derivan no solamente de la situación geográfica, sino también de las que se van gestando en este continuo contacto de lenguas, de modelos políticos, de concepciones del mundo donde el factor económico es una constante preocupación. Si en el pasado, la palabra impresa fue

motivo de desconcierto, de temor, de liberación, hoy el universo de las imágenes se suma como una de nuestras «aportaciones» a la tradición. Creamos figuras y modelos de vida deseables para unos cuantos y para naciones por entero, nuestras aspiraciones y lamentos se parecen cada vez más sin importar hacia donde nos movamos.

«Lo que satisface nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado. Esto sólo aparece en la multiplicidad de dichas voces: tal es la esencia de que participamos y queremos participar».⁵ Quizá nunca antes habíamos participado de manera tan tangible de la pluralidad de voces que configuran nuestra historia y tradición, porque hoy es factible vernos en la necesidad de conocer nuestra tradición más próxima y en los textos literarios que pueden provenir de los sitios más insospechados. Por lo tanto hay que reconocer que el trabajo de interpretación del texto de nuestro tiempo seguramente se verá marcado por la necesidad de conocimiento de una tradición ampliada y mezclada por todos, más allá de naciones y lenguas; y al mismo tiempo seguiremos volviendo a nuestros documentos y saberes del pasado, porque en esencia seguimos siendo los mismos hombres, sólo que dotados de otras posibilidades y otras limitaciones, de otras herramientas y necesidades de comunicación.

Bibliografía

- BENEDETTI, Mario, *Inventario tres. Poesía completa (1995–2002)*, México, Alfaguara, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.
- ZAVALA, Lauro, *Minificción mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 353.

Breve propuesta metodológica para
el trabajo hermenéutico en un texto literario.
Ejercicio práctico de un poema de Luis Sandoval y Zapata

ANGÉLICA MACIEL RODRÍGUEZ

La hermenéutica y la literatura

En la hermenéutica y la literatura se involucra el signo, su tratamiento, su decodificación, sus consecuencias y orígenes culturales; asimismo, en ambas la teoría de la comprensión desempeña un papel de suma importancia desde el punto de vista del receptor de la obra literaria y del hermeneuta que busca interpretar la obra o el signo. La comprensión de este signo, así, borra los límites de la frontera entre la ciencia semiótica y la propia hermenéutica, partiendo de la visión de que se habla de una hermenéutica literaria, materia que conjunta, incluso, dos artes humanas. Peter Szondi la define de manera clara: «la hermenéutica literaria es la teoría de la interpretación –*interpretatio*– de obras literarias».¹

Es preciso señalar que la formulación de una teoría de interpretación para obras literarias no debe separarse de la tradición, la cual resulta indispensable para situar el texto literario en una temporalidad y un estilo, pues en su desciframiento y entendimiento se completa el trabajo de la comprensión desde la palabra, el sentido del signo. Szondi apunta: «Uno de estos propósitos [de la hermenéutica] es el de establecer lo que en un pasaje dicen las palabras, el de determinar el *sensus litteralis*. El otro es de saber lo que el pasaje quiere decir, el sentido al que las palabras se refieren sólo como signos: es la interpretación del *sensus spiritualis*, la interpretación alegórica».²

El *sensus litteralis* y el *sensus spiritualis* en la búsqueda del significado del signo, inmerso en una tradición con sus propias reglas y criterios, son la base de la presente propuesta metodológica de interpretación de un texto literario. Es la palabra tomada como signo la que profiere

¹ Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006, p. 41. Cursivas en el original.

² *Ibid*, p. 47. Cursivas en el original.

que «el hermeneuta es un intérprete, un mediador que, en virtud de sus conocimientos lingüísticos, hace comprensible lo que no se comprende, lo que ha dejado de ser comprensible. Y lo hace sustituyendo la palabra que ya no se comprende por otra perteneciente al lenguaje de sus lectores».³

Así, puede decirse que el hermeneuta literario es un traductor, en ocasiones, del tiempo. El hecho de interpretar un signo inmerso en una obra literaria, sin excluir al lector, nos acerca también a la teoría de la recepción de la obra artística. Como afirma Szondi, el hermeneuta literario es un mediador entre signos, palabras y tradiciones, por tanto, se convierte en mediador entre la obra y el lector, quien finalmente es el receptor último de la cadena de decodificación del signo. La motivación de la hermenéutica, explica Szondi, es «la superación y la supresión de la distancia histórica entre texto y lector».⁴

Para que el hermeneuta y el lector del texto literario puedan ocluir en un punto de la interpretación, es necesario construir ciertos pasos que aminoren esa distancia histórica entre el signo y su lector. La propuesta gira en torno de la combinación del método histórico (que incluye la tradición y los prejuicios positivos que menciona Gadamer) y un método sistemático (la semiótica) para la segmentación del texto literario en pequeñas partes interpretativas que agilicen la comprensión del texto. Asimismo, infiere que a partir de «los puntos de oscuridad»⁵ el texto puede brindar al intérprete los signos de luz necesarios para su comprensión. Tomar en cuenta «la oscuridad del texto» y los prejuicios que sobre él esparce la tradición, son los primeros trazos del siguiente método de hermenéutica para un signo tan complejo como lo es el texto literario.

Primer paso. Lectura de acercamiento al texto literario

El primer enfrentamiento de la comprensión es la lectura inmanente del texto que se busca interpretar. Esta lectura inicial se halla cargada de sensaciones y de una primitiva interpretación construida de conjeturas,

³ *Ibid*, p. 48.

⁴ *Ibid*, p. 51.

⁵ Cfr. Peter Szondi, *Ibid*, pp. 69 y 70. Szondi cita a Chladenius.

las cuales son la pauta del desciframiento del signo, el conocimiento primigenio de las palabras, los sintagmas, los sentidos que podrían apreciarse, a simple vista, en una lectura sin mediación, inmanente, que sólo considera lo que el texto vierte sobre el lector sin interesarse por elementos contextuales, lingüísticos, temporales o espaciales; de hecho, el aspecto literario y su amplia comprensión lúdica no aparecen en una primera lectura.

En esta experiencia el lector y el intérprete solamente enfrentan signos, una visualización de una estructura con un enfoque no particular, pero sí personal, de una «autocomprensión» íntima, más cercana al goce del arte y lo estético que al análisis o la crítica. Las conjeturas preliminares de la lectura primitiva, del ejercicio primario de comprensión, es lo que Gadamer llama «proyectar»: «lo que importa es mantener la mirada atenta a la cosa aún a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias. El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar».⁶

Lo anterior implica que el proyectar de esa primera lectura no puede alejarse del sentido personal e intuitivo del intérprete, ya que «el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado».⁷ Gadamer aclara: «El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto».⁸ Entonces, estas conjeturas, llamadas también opiniones previas, continuarán con el trabajo interpretativo alimentando el segundo paso, que trata de la identificación de los «puntos oscuros» del texto o de los prejuicios positivos que se desencadenan de la lectura inicial.

Segundo paso. Identificación de los prejuicios positivos

Al realizar la lectura inmanente del texto las opiniones previas inciden en la formulación de prejuicios, los cuales deben significarse como

⁶ Gadamer, «La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico», en *Verdad y Método I*, p. 333.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid*, p. 335.

positivos para poder alimentar la comprensión e interpretación del texto literario. Gadamer define lo que es un prejuicio: «quiere decir un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes». ⁹ Cabe destacar que esto no significa que un prejuicio deba ser negativo o falso, «sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positivamente o negativamente». ¹⁰

Según la propuesta, los prejuicios pueden ser de cualquier índole y tan variados como la misma tradición o historicidad del hombre que recibe el texto para su interpretación. En el caso literario es posible considerar los prejuicios desde la perspectiva del autor del texto, su vida, su visión, su pensamiento; la datación de la escritura del poema, en el presente análisis, retrata una época que ya otorga un prejuicio de tradición y de campo contextual. Puede ser, además, puede ser que el prejuicio se formule no por lo que ofrece el texto sino por las lecturas o «momentos» del intérprete frente al texto, por ejemplo, las lecturas acumuladas en su propia tradición lectora, su punto de vista, su oposición o conjunción frente al autor, o sus conocimientos del género de la obra.

De esa manera los prejuicios positivos se convertirán en el proceso de interpretación en un «prejuicio legítimo», es decir, una idea original hipotética del significado y sentido del texto literario. La palabra del intérprete será conformada por el prejuicio, la historicidad personal, la autoridad que impera y la tradición de la que también el intérprete forma parte; lo que supone, sin duda, una nueva mediación positiva y capaz de tender un puente entre el lector y el texto, y no una que intervenga para desviar el sentido hacia una opinión que se desempeñe sólo de modo personal, sin considerar que «los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser». ¹¹

Tercer paso. La segmentación del poema para la interpretación

Con anterioridad se ha apuntado que el texto literario es un signo complejo. Si se trata de una novela o un poema corto la interpretación no

⁹ *Ibid*, p. 337.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibid*, p. 344.

puede realizarse considerando todo el signo al mismo tiempo, es pertinente, desde la postura de esta propuesta metodológica, que el texto sea segmentado para su interpretación, para después unir sus partes en un contexto general y obtener el significado así como el sentido total del texto literario a interpretar. El hecho de interpretar en fragmentos también puede permitir, poco a poco, la entrada al texto, como si fuese una «dosis de comprensión». Es aquí donde se toma el término semiótico de «secuencia».

El concepto de secuencia (un segmento delimitado) se basa en que «permite advertir la orientación lógica del proceso relatado».¹² Además, «la secuencia, en su conjunto, aparece dividida en párrafos sólidamente articulados».¹³ Las secuencias se eligen por diversos criterios como son las oposiciones¹⁴ espacio-temporales, —la oposición actancial y sus acciones, por ejemplo—, y, a su vez, pueden ser segmentadas en núcleos frásicos que ayudan a esclarecer y acotar los elementos de unión y organización interna con respecto al proceso relatado, sobre todo en textos literarios extensos.

Cada secuencia debe ser titulada por su marco temático, para así prever el significado de cada uno de los segmentos. Se trata quizá de la construcción de una microhistoria relatada a través de la secuencia. Es importante considerar la interpretación del título como una secuencia individual.

Cuarto paso. Identificación de las claves para la interpretación

En todo texto literario se encuentran recurrencias de sintagmas o sintagmas de sumo interés sígnico. Si se identifican estos elementos dentro del texto se puede acceder a ciertas claves para descifrar el sentido y el significado del texto que se interpreta. Una frase puede ser parte medular en la constitución del texto literario, donde se hallan señales

¹² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, novena edición, México, Porrúa, 2008.

¹³ Algirdas Julien Greimas, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 61.

¹⁴ La idea de la oposición «es un importante principio necesario para el análisis estructural. Conforme a él, sólo deben atribuirse a cada signo características que permiten distinguirlo al menos de otro signo». Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 371.

que el autor propone para que el lector entienda la obra. Las recurrencias forman campos semánticos, que deberán interpretarse como unidades autónomas para seguir construyendo la interpretación.

Quinto paso. Formación de campos semánticos o recurrencias

Como se ha comentado, la delimitación de segmentos y de frases clave que se unen después en campos de significación, establecen las múltiples opciones de interpretación de un texto literario. Si a través de los resultados alcanzados se puede crear una base central de interpretación, ésta podrá ser más concisa y hasta más certera. Los campos semánticos unen en un conjunto términos o frases que conllevan un mismo sentido. Con base en ellos se intuyen las oposiciones o conjunciones centrales del texto, en las que se fundamenta finalmente la interpretación.

La formulación de la oposición central o conjunción da paso al inicio de la interpretación. Aquí cabe aclarar que no todos los textos pueden seguir el mismo proceso, algunos prescindirán de una oposición central o de recurrencias. Estos son pasos esenciales para delimitar la interpretación y concentrar la comprensión del texto literario en sus partes. A continuación se presenta un ejercicio hermenéutico con el método planteado.

Ejercicio:

1. Lectura del poema «A la materia prima» de Luis Sandoval y Zapata

Materia que de vida te informaste,
¿en cuántas metamorfosis viviste?
Ampo oloroso en el jazmín te viste
y en la ceniza pálida duraste.

Después que tanto honor te desnudaste,
rey de las flores, púrpura vestiste;
en tantas muertas formas no moriste,
tu ser junto a la muerte eternizaste.

¿Qué discursiva luz nunca despiertes
y no mueras al ímpetu invisible
de las aladas horas, homicida?

¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?
¿Qué eres, naturaleza incorruptible,
habiendo estado viuda a tanta vida?

2. Prejuicios positivos de la interpretación

Dentro de los veintinueve sonetos de Luis Sandoval y Zapata, hallados por Plancarte y publicados en *Muerte y desengaño de la poesía mexicana* de José Pascual Buxó, se expresa «la conciencia torturada por el quevediano «recuerdo de la muerte»» y se avoca a la comprobación de la permanencia de lo fugitivo, al mismo tiempo que nombra las experiencias del mundo. Aquí aparece el primer prejuicio: el *memento mori* quevediano.

A pesar de ser señalado como un poeta que trabajó la poesía amorosa, Luis Sandoval y Zapata adopta de Quevedo el problema metafísico, la muerte, «la enfermedad del tiempo», el desconuelo existencial y la fugacidad de la belleza. Por tanto, el segundo prejuicio se encuentra en el tópico de la fugacidad de la belleza. Por último, el tercer prejuicio lo conforma la tradición barroca del poema y del poeta. Saldovan y Zapata aborda dos temas de la composición barroca: lo percedero de la belleza y el engaño de los sentidos. Sus sonetos «A una cómica difunta», «A una hermosa difunta», «Una dama se vio en una calavera de cristal» y «Al mismo», son ejemplo de ello.

3. Partes del poema para la interpretación

Primera. Cuestionamiento a la materia prima como naturaleza

Materia que de vida te informaste,
¿en cuántas metamorfosis viviste?
Ampo oloroso en el jazmín te viste
y en la ceniza pálida duraste.

Segunda. Inmortalidad de la materia

Después que tanto honor te desnudaste,
rey de las flores, púrpura vestiste;
en tantas muertas formas no moriste,
tu ser junto a la muerte eternizaste.

Tercera parte. Cuestionamientos directos a la materia frente a la debilidad o fugacidad del ser

¿Qué discursiva luz nunca despiertes
y no mueras al ímpetu invisible
de las aladas horas, homicida?

¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?
¿Qué eres, naturaleza incorruptible,
habiendo estado viuda a tanta vida?

4. Claves del texto para la interpretación

a) Confirmación de la transformación de la materia: *¿en cuántas metamorfosis viviste?*

b) La energía nunca muere, sólo se transforma: *en tantas muertas formas no moriste.*

c) La materia frente a la fragilidad del ser: *¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?*

5. Los campos semánticos o recurrencias

Pertencen al «campo semántico de la muerte»: *ceniza pálida, muertas, no moriste, eternizaste, incorruptible, homicida*; mientras que al «campo semántico de la vida»: *viviste, tanta vida, discursiva luz.*

6. Formulación de la oposición central en la cual radica la interpretación

Vida *versus* muerte: la fugacidad del ser (muerte) frente a la materia como naturaleza que se transforma (vida).

7. Interpretación

También se llevó a cabo la interpretación por segmentos, de acuerdo con la división hecha con anterioridad. Así, en el título «A la materia prima» se refiere a la materia primigenia, de la que todo está formado, la materia mínima y básica: el átomo. Luego, en la primera parte, *Materia que de vida te informaste*, otra vez se ocupa de la materia prima que forma a los seres vivos. *¿En cuántas metamorfosis viviste?* quiere decir cuántas veces has cambiado. Este verso alude, en específico, a la ley de la transformación de la materia, que Tito Lucrecio Caro expone en *De la naturaleza de las cosas*. En términos modernos supone el enunciado «la materia no se crea ni se destruye, solamente se transforma». El cambio sigue en los versos tres y cuatro que ofrecen ejemplos de la transformación: *Ampo oloroso en el jazmín te viste/ y en la ceniza pálida duraste*. Aquí la materia participó de la blancura resplandeciente del jazmín y, al mismo tiempo, de la oscura ceniza, y de la vida y de la muerte, donde es también infinito.

En la segunda parte, los versos *Después de tanto honor te desnudaste,/ rey de las flores, púrpura vestiste* describen no sólo el estado de la materia tras perder sus propiedades, su beldad, su esencia, su reinado, sino la recuperación de su esencia y su investidura como rey perenne. La materia, entonces, se vacía y se llena; es una suerte de ave fénix. Muere de múltiples maneras y cada vez logra la eternidad: *en tantas muertas formas no moriste,/ tu ser junto a la muerte eternizaste*. Conserva su ser junto a la muerte que es su compañera: nunca se destruye.

Los versos de la tercera parte *¿Qué discursiva luz nunca despiertes/ y no mueras al ímpetu invisible/ de las aladas horas, homicida?*, retratan un cuestionamiento, una pregunta casi existencial: qué luz o reflexión o razonamiento me das tú que vives y, sin embargo, no mueres, no puede matarte el tiempo que rápido consume. Enseguida el cuestionamiento es sobre cuán sabia es la materia, la que ha sobrevivido al lado de tantas muertes, de tantas transformaciones: *¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?* La materia es tan antigua como el tiempo. ¿Cuán sabia eres tú, materia, que hasta has sobrevivido al tiempo? La misma pregunta ontológica del ser frente al no ser, frente a la esencia que lo construye, a la naturaleza incorruptible del átomo, se repite en *¿Qué eres, naturaleza incorruptible,/ habiendo estado viuda a tanta vida?* Es

decir, ¿qué eres que acompañas a la vida y no mueres? Finalmente, la tradición de este poema demarca que posiblemente Luis de Sandoval y Zapata conoció la doctrina de Epicuro:

La doctrina de Epicuro, es una exposición de la física de Demócrito, para deducir de ella que la materia es eterna, aunque no lo sean los cuerpos con ella formados, y que la muerte o término en todos los seres, incluso el humano, no es más que una transformación, una disgregación de los átomos que los forman, átomos imperecederos, cuyas repulsiones y afinidades son origen de todos los seres animados o inanimados.¹⁵

Bibliografía

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, novena edición, México, Porrúa, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós, 1983.
- GADAMER, Hans-Georg, «La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico», en *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1996.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.

¹⁵ *De la naturaleza de las cosas*: poema en seis cantos de Tito Lucrecio Caro, traducción de D. José Marchena.

Simbólica del espacio en «Olga», de Inés Arredondo: tres niveles hermenéuticos de la propuesta de Gloria Prado

CLAUDIA LILIANA GONZÁLEZ NÚÑEZ

La comprensión del espacio simbólico: Prado y Bachelard

Gloria Prado¹ en *Creación, recepción y efecto* recupera los cuatro estratos planteados por Ingarden (fonético–fonológico, morfológico, sintáctico y semántico), e incursiona en dos aspectos fundamentales para ella y no revisados por este autor: el de la naturaleza simbólica del lenguaje poético y el de su referencialidad.

Siguiendo la idea de Ricoeur, según la cual el lenguaje poético es una manifestación de carácter simbólico que presenta dos dimensiones, lingüística y no lingüística, Prado establece una metodología hermenéutica. El texto es un enigma por descifrar. Este ejercicio implica un lector o un intérprete cuya participación es indispensable, pues es él quien explora los posibles sentidos: «Pero saber no es comprender, tendrá que desarrollar una tarea exegética y a continuación efectuar una reflexión justamente sobre su acto exegético para pasar del saber al comprender y del comprender al autocomprender».²

Tanto Ricoeur como Prado marcan con énfasis la pertinencia de estudiar al símbolo a través de la disciplina hermenéutica ya que tendría una doble función: «La hermenéutica oscilará entre una doble motivación: desembarazar, por un lado el discurso de sus (excedentes) y por otro lado, dejarlo hablar una vez liberado, desde su sentido pleno».³ Dicha liberación sería el último estadio de un procedimiento que para Prado es fundamental: trabajo que va del saber a la compren-

¹ Gloria Prado, crítica mexicana de literatura. Ha dedicado sus investigaciones al campo de la hermenéutica. En *Creación, recepción y efecto*, la autora dialoga con las autoridades, en materia de hermenéutica, sobre todo con Gadamer y Ricoeur. Su obra propone un interesante ejercicio, a modo de método, donde se dibuja el proceso circular de la comprensión, cuyo punto de partida es el símbolo. Su obra invita a una hermenéutica de la restauración, según palabras de Ricoeur. En la actualidad, Prado es docente investigadora de la Universidad Iberoamericana.

² Gloria Prado, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana, 1992, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 29.

sión y de esta última a la autorreflexión, lo que más adelante llamará los cinco niveles hermenéuticos.

El primer nivel consiste en la lectura y el análisis del texto, también llamado *texto literal o manifiesto*. Su objetivo es saber lo que se dice y cómo se dice, revisando aspectos del discurso que van desde lo fonético hasta lo semiótico. Se presenta la denotación literal por medio del estudio de las frases. Aquí se analizará «Olga», de la autora mexicana Inés Arredondo⁴, por tanto, las interrogantes serían ¿qué se dice del cuento?, ¿cuál es su historia? También se integrarán los diferentes códigos, por ejemplo, el visual, pues en la narración se revela por espacios como las huertas, el Callejón Viejo y el río.

En el segundo nivel de interpretación o exégesis, llamado *contenido latente*, la finalidad es interpretar mediante lo que se dice de manera implícita o evocada. Implica una actitud de sospecha. ¿Qué significa la mirada en «Olga» y por qué es tan importante en la narración? Mientras que en el tercer nivel o reflexión hermenéutica se fusionan los dos estadios anteriores: *texto de manifiesto y contenido latente*. Consiste en un análisis sobre lo interpretado. En este momento se da respuesta a las interrogantes desde una perspectiva que enlaza a los niveles precedentes, por ejemplo, en «Olga» crea o evoca espacios, así como una conexión entre el amor y el desamor, entre la libertad y el deber.

En el cuarto nivel o apropiación de la reflexión se trata de asumir una valoración individual sobre la interpretación realizada y lo interpretado. Es la exégesis particular y concreta que se hace de la obra literaria. Pensar que en «Olga» la mirada es transformadora de los espacios. Enseguida, en el último nivel aparece la autorreflexión, la comprensión de la circunstancia propia. Se marca aquí la finalidad del quehacer interpretativo: «Podrá esclarecer poco a poco [la interpretación] para encarnar y dar sentido a nuestras reflexiones, y por ende, a nuestra comprensión de mundo y de nosotros mismos».⁵ ¿Qué dice Arredondo a su época y a la nuestra?, ¿qué efecto producen sus cuentos en lectores reales?, ¿cómo modifica la visión del mundo de sus lectores? El alcance del ejercicio se concentra sólo en los tres

⁴Inés Arredondo, narradora mexicana del siglo xx. Perteneció a la Generación del Medio Siglo. Sus obras, *La señal*, *Río subterráneo* y *Espejos*.

⁵*Ibid.*, p. 28.

primeros niveles donde se muestra cómo se va formando el proceso circular de la comprensión.

Eliade afirma que los símbolos moran en todas partes, tal es el caso de los espacios. Sitios que, como en los códigos religiosos y míticos, corresponden a una relación de semejanza: «Es esta la razón por la que, por ejemplo un templo siempre está en conformidad con un modelo celestial». ⁶ Hay espacios simbólicos, lugares que encierran secretos fundamentales para la construcción de un sentido humano, ritos que deben realizarse en escenarios concretos, pues de no ser así el ejercicio religioso pierde su sentido sagrado. El código literario de Arredondo extiende los espacios a través de sus narraciones: no son simples lugares geográficos sino que se convierten en atmósferas simbólicas.

En la construcción de una fenomenología de lo poético, Bachelard parte del concepto de imagen, como una cualidad inherente al lenguaje de la poesía. Es un elemento potencial, libre de explicaciones causales, inmerso en otra lógica, que el autor llama de pureza o de sublimación: «Pero las imágenes no se acomodan a las ideas tranquilas, ni sobre todo a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes». ⁷

Bachelard no persigue otra cosa que revisar los espacios en cuanto a potencia de imágenes conectadas con ciertas emociones (la felicidad y la hostilidad), por lo que propone un topoanálisis que va desde la intimidad de la casa y de los objetos que moran en ella, pasando por los conceptos de grande y pequeño (inmensidad y miniatura), y termina en aquellos espacios redondos donde, a la vez, plantea una dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Asimismo, clarifica la relación entre universo y hombre, entre espacio y ensueño. El poder que convoca el recuerdo y el proyecto de un tiempo futuro idealizado. Los sitios, como la casa, los rincones, el nido, etcétera, cumplen la tarea de intensificar lo imaginario.

Dentro de las zonas emergentes del símbolo, el ensueño, que se ubicaría en la poética, es un anhelo despierto ¿y qué es lo que hace el escritor a partir de la ficción?, ¿cuál es aquí la diferencia entre ensueño y fantasía? En el *Diccionario de la lengua española* se encuentran las siguientes definiciones: «Ensueño, sueño o representación fantástica

⁶ Mircea Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, México, Era, 1992, p. 329.

⁷ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 10.

del que duerme».⁸ «Fantasía, facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas del pasado o lejanas, de representarlas ideales en forma sensible o de idealizar las reales».⁹ El escritor no duerme, por el contrario, su sensibilidad ante el mundo le permite construir ensueños, representaciones fantásticas. En ese esquema la literatura representa a los durmientes en estado de vigilia, los mundos posibles a partir de sueños despiertos. En «Olga», cuento seleccionado para el topoanálisis, figuran espacios portentosos: las huertas son escenarios abiertos en los que hay experiencias contradictorias entre los personajes que se reflejan en los distintos lugares.

Bachelard dedica un apartado al concepto de casa y la divide en dos: la casa cósmica, natal, la del recuerdo y la casa futura, el paraíso. En «Olga» las huertas son el paraíso que recrea el amor. Estos lugares no sólo se refieren al hombre feliz sino que su estructura subyace en opuestos. Una de las ideas clave que maneja Bachelard es la relación afectiva que los seres humanos entablan con los espacios, sobre todo si se conectan con los estados de felicidad, pero en la narrativa de Arredondo se verá cómo sufren de transformación que invierte las situaciones de felicidad a infelicidad.

La búsqueda del amor absoluto. Primer nivel hermenéutico

Una reflexión interesante que Prado realiza en su propuesta metodológica es la distinción entre saber y comprender. Ella afirma que el trabajo hermenéutico requiere un ejercicio de exégesis que inicia con un primer acercamiento a la obra literaria a partir del acto de saber y aunque «saber no es comprender»,¹⁰ este primer contacto con el texto precisa lo que dice el texto y cómo lo dice.

«Olga» narra la relación entre Manuel y Olga, quienes en su niñez experimentan la inocencia de un amor pueril. Un día se descubren distintos ante sí mismos, dejan la infancia para conocer las vivencias que la juventud les regala. Sumergidos entre los majestuosos escenarios, las huertas, los bambús y los chalets, Arredondo crea una atmós-

⁸ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, España, Espasa Calpe, 1994, p. 846.

⁹ *Ibid*, p. 951.

¹⁰ Gloria Prado, *op. cit.*, p. 27.

fera inmensa de naturaleza, de encuentros y desencuentros amorosos. La relación entre Olga y Manuel se transforma en un amor adulto. La llegada de un joven egresado de medicina, Flavio Izábal, interrumpe el contexto idílico: Flavio mira a Olga, Manuel lo intuye, sabe que algo ha cambiado.

El cuento presenta una elipsis, aparece Manuel en su cuarto atormentado por la próxima boda de Olga y Flavio. En su desesperación, Manuel corre hasta la casa de Olga y la ve saliendo vestida de novia. La sigue hasta el templo, pero se da cuenta de que nada tiene que hacer ahí. Derrotado e impotente, se adentra en las huertas y experimenta una soledad desconocida, descubre que aquel mundo que construyó con Olga ha dejado de existir.

Manuel, afligido, se aísla en su cuarto, absorto y distante del mundo. Se aprecia una semejanza con «Río subterráneo», en concreto, con los cuartos artesonados, lugares en los que los personajes se apartan. Después de un tiempo escucha una conversación que lo arranca de su letargo, en ella se menciona la infructuosa relación entre Flavio y Olga, quienes no han podido consumar la unión marital. A partir de ese momento, Manuel sale al mundo exterior y, silbando, recorre el pueblo. La misma casualidad de sus encuentros pasados hace que Manuel llegue a los linderos de la casa de Olga. Al caminar por un lugar que llaman *Ánima Sola*, el personaje sufre una transformación: observa sus manos y está seguro de que no son las suyas, cree que dentro de él habita otro.

Finalmente, llega hasta Olga, pero ella no se inmuta ante su presencia, lo mira y sólo le regala una sonrisa; acto que Manuel interpreta como una despedida. Manuel se dirige a *la casita*, burdel del pueblo, donde está Flavio rodeado de mujeres, víctima de las burlas y vituperios entorno a su situación; observa con repugnancia el escenario y sale del lugar. Camina por las calles sin rumbo fijo hasta llegar a una colina, contempla el borde de un río lejano y, preso de una revelación íntima, experimenta cierta condescendencia por Flavio. Manuel regresa a *la casita*, con decisión se dirige a Flavio y le dice que vuelva a su casa, él ocupará su lugar. Aquí concluye la historia.

En el primer nivel hermenéutico «Olga» narra el amor, la búsqueda de lo absoluto a través de medios especiales como el beso, las miradas, los silencios y los espacios.

Centro y periferia. Segundo nivel hermenéutico

Olga y Manuel construyen su propio universo protegido por ellos mismos. El mundo exterior les parece distante y no propicio para sus encuentros. Casi al inicio se menciona la casa de Queta, en la que los jóvenes del pueblo aprenden a bailar y se divierten. Olga mueve su cuerpo al ritmo de la vitrola, pero Manuel permanece pasivo, observando cada uno de sus pasos, deleitándose con su imagen. Un día coinciden como pareja de baile, intentan encontrar el equilibrio de los pasos y de los cuerpos, mas no pueden, fracasan en el intento: «Después de eso resultó mucho más difícil llevar el ritmo: cuando él iba hacia a la derecha Olga caminaba hacia atrás, si intentaba un paso largo ella daba un brinquito y ninguno sentía la música, ambos se movían sin orden ni concierto».¹¹ Su mundo es el de las huertas, no la casa de Queta, ahí no pueden comunicarse plenamente.

El Callejón Viejo es el espacio adecuado para que Olga y Manuel se integren a su territorio íntimo. Los personajes se encuentran al final de este lugar, por una avenida, un túnel que cruza las huertas, el pueblo, el ingenio y los chalets. Envueltos por la necesidad de encontrarse se citan ahí por las mañanas, dando un paseo a caballo. Recorren cada pequeño lugar con sorpresa y placer: «por la avenida arbolada que va, cruzando el campo, a la Casa Hacienda, encontraron arroyos, veredas, árboles, que con seguridad nadie antes vio».¹² Inmersos en esa atmósfera ideal, forjan un paraíso, intocable por el mundo exterior «todo era perfecto y gratuito».¹³ La pareja se vuelve a reunir todas las tardes, después de la comida, en la alberca de la Casa Hacienda donde leen poesía, comentan frases o escuchan el silencio. Se abrazan al mundo prodigioso que tienen frente a sus ojos.

Fuera de las huertas, del río con sus canales, de los laberintos frutales y todo lo que implica ese espacio común, Olga y Manuel no pueden ser los mismos. Los lugares externos, como la casa de Olga, donde comienzan los preparativos para el recibimiento de Flavio, son obstáculos, barreras que se interponen entre ellos. Afuera, el comportamiento de Olga es distinto. Así lo percibe Manuel: «Sintió que lo excluía y que

¹¹ Inés Arredondo, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 26.

¹² *Ibid*, p. 27.

¹³ *Idem*.

se burlaba al verlo así. Abandonado por ella en la orilla de su actividad vacía. Parecía que le produjera placer pasar cerca de él jugueteando tontamente sin volverse ni dirigirse una palabra, como si no se diera cuenta de que estaba ahí, como si lo que existiera entre ellos no existiera».¹⁴

Es en una de las calles del pueblo donde ocurre uno de los sucesos más trascendentales: el beso entre Manuel y Olga. Molesto de que Olga se comporte como una niña, Manuel sale de casa de ella y camina sin rumbo. Olga lo alcanza y sucede el beso: «Había olvidado que la ofendí, no sentía enternecimiento alguno, no, únicamente la necesidad de besarla ahora, así como era ahora. La besó con dureza, sin esperanza, dispuesto a hundirse en ese beso sin recibir nada a cambio, lanzado, ciego».¹⁵

En plena calle de los almacenes de azúcar sucede el pacto de amor. Este escenario es uno de los primeros lugares externos que lejos de las huertas toma otra dimensión. Lo mismo ocurre en la estación de tren y en la fiesta. ¿Por qué el beso se da en la calle y no en las huertas?, ¿qué significa el beso?, ¿une o separa?, ¿transgrede un orden?, ¿y si transgrede un orden cómo lo hace y para qué?, ¿si enlaza a los personajes, cómo lo hace y para qué? Enfocando la atención en los sitios surgen a su vez estas preguntas: ¿cómo acceden los espacios a la dimensión que los personajes experimentan sólo en sus paseos y encuentros por las huertas?, ¿cuándo dejan de ser sólo escenarios de la anécdota para transformarse en símbolos?, ¿símbolos de qué?

Hay otros ambientes importantes: el cuarto de Manuel, mundo personal donde se refugia al saber que Olga se casará con Flavio. En medio de una atmósfera de soledad y de abandono Manuel se aísla de todo contacto con el mundo exterior. Otro espacio es la iglesia donde se lleva a cabo la boda, sitio sacro en el que se realiza la unión entre Olga y Flavio. Manuel persigue al cortejo nupcial y llega al templo: «Dio vuelta y vio que en la puerta mayor estaban organizando el cortejo. Subió al atrio y se abrió paso. Olga estaba a la derecha, con la cabeza levantada y los ojos fijos en el interior del templo».¹⁶ Arredondo no describe este escenario, no hay detalles, es sólo lo que puede alcanzar la mirada de Manuel.

¹⁴ *Ibid*, p. 29.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibid*, p. 34.

Una vez casada, Olga tiene una casa nueva, ya no el hogar de sus padres. Vive con Flavio en uno de los chalets. Manuel, en la segunda salida que hace de su cuarto, se dirige hacia la casa de Olga. Vuelve a hacer el recorrido por las huertas y el Callejón Viejo: «Llegó detrás de la casa de Olga y la fue rodeando. No hizo ningún intento de entrar por la puerta de la cocina. En el porche había luz. Se encontró en el jardín de frente, al descubierto entre los rosales y la valla de bambú».¹⁷

La casita es también un espacio fundamental, lugar de perdición, en el que Flavio encuentra consuelo frente a su fracaso con Olga. Manuel accede a ese mundo tan distinto del universo que le ofrecen las huertas y sus misterios. En su primera visita al burdel, se asquea del sitio y de Flavio, pues le da pena mirar lo que ve. Pero en la segunda entrada se dirige con firmeza hacia Flavio y le pide que se vaya, que él tomará su lugar. ¿Qué sucede entre la primera visita y la segunda?, ¿qué es lo que causa que Manuel se quede en el burdel?, ¿qué significa que permanezca precisamente ahí, en un lugar ajeno a su mundo?

Hay un último espacio que se considera de valía para el toponálisis y que coincide con el final del cuento. Entre la primera y segunda visita al prostíbulo, Manuel avanza en sentido contrario del camino a su casa, llega hasta una colina y desde ahí ve un río que él nombra el San Lorenzo. En el segundo nivel de la exégesis, intriga la recurrencia de Arredondo sobre los ríos, ¿qué dicen?, ¿qué representan?, ¿qué esconden?, ¿cómo funciona el concepto de río en «Olga»? ¿por qué antes de ir al burdel lo menciona?, ¿qué le proporciona al personaje, qué le revela?¹⁸

De acuerdo con Bachelard, en «Olga» hay un espacio donde los personajes principales se sienten protegidos. No es una casa como en «Río subterráneo», sino las huertas en las que Manuel y Olga se muestran tal y como son. Es un sitio de intimidad que más adelante se convierte en un ensueño para Manuel. Sin embargo, la huerta sí es un escenario similar a lo que según Bachelard proporciona la casa: abrigo, refugio. Digamos que el universo que construyen Olga y Manuel es su cosmos, ambos son los únicos que pueden entrar y salir de él, allí son libres y conocen cierto grado de felicidad, «por que la casa

¹⁷ *Ibid*, p. 37.

¹⁸ Estas preguntas se replantean en el siguiente nivel hermenéutico.

es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos». ¹⁹ Acorde con Bachelard, este cosmos se puede imaginar de dos maneras: una vertical, la otra como centro. En «Olga», la descripción de todos y cada uno de los espacios tiene que ver con la idea de centralidad:

Podían caminar durante horas tocando apenas los límites del mundo exterior, porque las huertas bordean el río, engloban la Casa Hacienda, circundan totalmente el pueblo y llegan a la misma fábrica de azúcar y alcoholería. El pueblo y el Ingenio están en realidad separados por una gran extensión de árboles, y para ir de uno a otro hay que atravesarla por el Callejón Viejo. ²⁰

En una arquitectura del cuento, los espacios principales poseen zonas concéntricas. ¿Qué significa la idea de centro?, ¿se puede relacionar el centro con la idea de espacio sagrado? Eliade conecta los espacios sagrados con la idea de centro. Afirma que el lugar profano sufre una transformación a lo sagrado cuando queda atrapado entre cercas o muros y se convierte en santuario. La construcción de esos territorios obedece a la imitación de arquetipos cuyo eje de edificación es el centro. Según el autor, hay una relación estrecha entre la idea de centro y la idea de montaña cósmica, entendida como centro del universo: «En el centro del mundo se encuentra la montaña sagrada, allí es donde se encuentran el cielo y la tierra, todo templo o palacio y, por extensión, toda ciudad sagrada y toda residencia real son asimilados a una montaña sagrada y promovidos así cada uno de ellos a la categoría de centro». ²¹ El centro es un lugar consagrado que recuerda el principio de la creación.

Eliade insiste en que todo establecimiento humano es una reproducción del cosmos: una casa, una habitación, un templo repiten los modelos cósmicos. En «Olga», las huertas son un producto humano: «Era fácil vagabundear por las huertas, abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas». ²² Los personajes

¹⁹ Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 50.

²⁰ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 28.

²¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 334.

²² Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 28.

olvidan la construcción porque ante sus ojos las huertas los trasladan a una dimensión extraña y fascinante: «Pero cumplían un destino más amplio, un anhelo antiguo, al tomarlas y vivirlas libremente como el mar, creyendo que eran totalmente naturaleza».²³ Esta cita resume la idea del origen y de la creación, es decir, para los protagonistas parece no existir diferencia entre la creación y la invención del hombre.

Ahí, en las huertas, los personajes se muestran distintos al mundo exterior. Un ejemplo es su lenguaje, pues no es el mismo que usan con los que se hallan afuera. «Era curioso platicar así sobre los padres, los amigos y todas las cosas, verlas y juzgarlas como si estuvieran lejos, dejándose llevar por complacencia hacia nuevos gestos, actitudes y formas de hablar diferentes y ligeramente afectadas».²⁴ En otras partes de la narración se hace hincapié del código que los separa y los hace cómplices de otra realidad a la que sólo ellos pueden acceder.

Las huertas representan la barrera entre el mundo exterior y el interior. El contacto con la naturaleza, los árboles, el sopor del aire, los ríos, ese «mundo milagroso que los rodeaba»,²⁵ se convierte en un país perfecto, equilibrado.

El rito del amor. Tercer nivel hermenéutico

Una lectura profunda arroja que los espacios funcionan como símbolos, persiste la idea de que un rito se esconde entre líneas, entre los diálogos y las acciones de los personajes. En «Olga» hay una visión de dos universos: el profano, integrado por los espacios exteriores; y el mundo sagrado, comprimido en las huertas. Hay una transgresión que dibuja una posible prohibición. Dicha ruptura inicial se conecta de forma directa con el beso. Antes de ese acontecimiento, la relación entre Olga y Manuel es prácticamente perfecta, pues marca el inicio de las desventuras de los enamorados. En las huertas no hay necesidad de ningún tipo de acercamiento físico, ni siquiera se plantea como un deseo mutuo, los personajes están satisfechos, plenos, se sienten en comunión total el uno con el otro.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

Caillois expone una cualidad de los seres, espacios y objetos sagrados, son intocables, han dejado de ser elementos profanos y deben de protegerse de cualquier tipo de contacto. «Así lo divino y lo maldito, la consagración y la contaminación, producen exactamente el mismo efecto sobre las cosas profanas: las hacen intocables, las retiran de la circulación comunicándoles su temible virtud».²⁶ Si Olga y Manuel han accedido a un mundo sagrado, ambos son parte de la pureza. Pero él la toca, la besa, la contamina y se contamina a sí mismo, «la pasión comienza introduciendo desavenencia y perturbación. Hasta la pasión feliz lleva consigo un desorden tan violento, que la felicidad de la que aquí se trata más que una felicidad de la que se pueda gozar, es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento».²⁷

El beso se desea y se realiza en la calle (espacio profano). Lo que pudiera representar para el mundo exterior la unión entre Manuel y Olga, significa todo lo opuesto: la separación. El beso es la mancha, ellos han corrompido el mundo sagrado, pues, de acuerdo con Caillois, los ritos de expiación devuelven a una persona o a un objeto puro o impuro al mundo profano. Es el caso de los personajes: han provocado un desequilibrio, su propia escisión. El sacrificio funciona como una reparación que purifica y retorna la armonía entre lo profano y lo sagrado. En el *Ánima Sola*, Manuel experimenta una mutación. Perseguido por un miedo descomunal, se abraza a un árbol y emite un sonido semejante al de un animal sacrificado:

No podía detenerse, sólo un sonido entrecortado salía de su garganta, como el estertor de un animal degollado. Se le erizaron todos los pelos del cuerpo. Se miró las manos y no las reconoció, se contraían de una manera ajena; quiso arrojarlas lejos, pero las tenía pegadas al cuerpo. No era él. Gritó con todas sus fuerzas, pero como fue un alarido animal nadie quiso prestarle atención.²⁸

Manuel se contempla dividido: él y otro. Se da cuenta de que puede matar a Olga y a Flavio, pero no lo desea, no es un asesino. El rito inicia aquí, Manuel intuye que comienza su sacrificio, pues a pesar

²⁶ Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 39.

²⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 24.

²⁸ *Ibid*, pp. 36-37.

de la carga que lleva sobre sí, se siente tranquilo. Bajo la misma incertidumbre se dirige hasta Olga y con la mirada de ella se confirma la despedida final.

Girard expone en *La violencia y lo sagrado* que en el rito hay una especie de ignorancia por parte de sus participantes: «Si la imitación ritual no sabe exactamente lo que imita, si el secreto del acontecimiento primordial se le escapa, el rito supone una forma de ignorancia».²⁹ Manuel padece de esa confusión. Se autoinmola al tomar el lugar de la víctima y, sin tener claro el por qué, parece intuir que tiene que cumplir con una misión. La idea se rastrea cuando Manuel llega antes de la boda a casa de Olga y ella le lanza una mirada especial: «Manuel pensó en la muerte, e hizo en su corazón un juramento solemne, sin saber qué juraba, algo que ella le pedía sin palabras».³⁰

Asimismo, Girard señala que el rito restaura el orden a través de la violencia, pero es una agresión que evita un daño mayor: «El rito es violento, pero siempre es una violencia menor que sirve de barrera a una violencia peor».³¹ Esta idea se plasma en el cuento cuando Manuel decide autosacrificarse al tomar el lugar de Flavio, ya que ante la disyuntiva de matar a la pareja elige inmolarse. El prostíbulo adquiere una dimensión simbólica: representa, dentro de ese contexto, el lugar de la aniquilación. Y aniquilar significa limpiar, purificar.

El centro es el Callejón Viejo. Ahí está atrapado lo sagrado, protegido por los bambües, el mundo al que podían acceder Manuel y Olga mediante el amor. Por su parte, Eliade aclara que lo sagrado es peligroso para quien entra en contacto con ello sin estar preparado, debe resguardarse, quedar contenido en un centro. La periferia la constituyen todos los ambientes profanos: el pueblo con la iglesia, los chalets y, desde esa perspectiva, el burdel. La exégesis de los espacios también implica una visión de los opuestos adentro y afuera. En el interior está lo más valioso, los lugares que se estiman por ser símbolos de algo importante. En el fondo de las huertas, del ingenio y del pueblo, se halla el Callejón Viejo. Afuera, los sitios que son sólo eso, espacios comunes.

²⁹ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 111.

³⁰ Inés Arredondo, *op. cit.*, p. 33.

³¹ René Girard, *op. cit.*, p. 111.

También afuera se encuentra el burdel que se torna ambivalente a partir de los personajes Flavio y Manuel. Aparentemente, el prostíbulo es el lugar al que Flavio acude a satisfacer lo que no puede tener en casa. La convención social dice que un matrimonio tiene la función de la procreación, sin embargo, Olga no se deja tocar por su marido. Se supone que Flavio acude al burdel para liberarse, pero resulta contradictorio, ya que lo que sería un desfogue resulta un infierno de burlas. Él no es un personaje feliz ni *la casita* le permite sentirse bien. Por ser el nuevo médico del pueblo recibe de los parroquianos insultos y escarnios. ¿Por qué permitir dicha situación? Flavio, al igual que Manuel, padece de un desequilibrio.

Al proceder del mundo profano (pues está afuera de los espacios que sólo Olga y Manuel conocen) y al tener contacto con el mundo de lo sagrado (Olga), sin pertenecer a él, Flavio no comprende los códigos. En consecuencia, es rechazado. Se instala en el burdel que simboliza el umbral al universo de lo profano. *La casita* representa lo carnal, pero él no logra adentrarse a ello. El lugar se convierte en una especie de limbo en el que Flavio queda atrapado, extraño en un cosmos donde no es aceptado y del que no puede salir.

Manuel, al igual que Flavio, padece los estragos del desequilibrio, pero a diferencia de Flavio, es un provocador del desorden y es expulsado de las huertas. Sin embargo, le es necesario volver al mundo de lo profano y para eso tiene que asumir lo pagano y añorar lo sagrado, sabiendo que jamás volverá al paraíso. Esto se representa cuando Manuel reemplaza a Flavio, redimiendo el equilibrio de ambos:

En el burdel fue derecho hacia Flavio, empujó su silla y se sentó en la misma mesa, frente a él. Aquella figura lastimosa lo hizo vacilar de nuevo, pero Flavio se le había encarado y lo sujetaba por la manga. No, sus ojos no estaban vacíos, en el fondo había la misma quemadura que él llevaba.
-Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí.³²

Según Federico Patán, la sustitución se vuelve un mecanismo fácil de rastrear en la cuentística de Arredondo: «Guarda su fascinación el contemplar como una figura toma el papel de otra y como, a la

³² *Ibid*, p. 39.

vez, tal cambio significa una especie de ceremonia ritual no ajena al sacrificio».³³

La casita es un espacio simbólico que se opone al Callejón Viejo, al mundo de las huertas. Mientras que el burdel encierra dos ejes, el cuerpo y el castigo, el Callejón Viejo aborda los oponentes no cuerpo, no castigo. Y así como en las huertas no hay necesidad de ningún rose carnal, el sentido del prostíbulo viene de las relaciones sexuales, del contacto entre los cuerpos. Para Flavio, el burdel es un castigo que él se ha impuesto. Para Manuel y Olga el acceso a las huertas es la libertad. Ambos espacios son antítesis.

No obstante, hasta el tercer nivel hermenéutico, el plus de *la casita* se conecta con otro símbolo, porque en ese espacio se da el último y definitivo sacrificio: Manuel sustituye a Flavio, se queda para siempre en el mundo de lo profano. En apariencia, el prostíbulo es el lugar más impuro, aunque es el sitio más pertinente para la purificación y la restauración, cualidades que agudizan su ambigüedad y, por ende, su carácter simbólico. ¿O es en realidad este sacrificio un intercambio, pues Manuel, al perder el mundo sagrado, lo que hace es sustituirlo por el mundo profano de *la casita*? Para Caillois, un hombre sacro es capaz de santificar el espacio que toca o que recorre. Manuel perteneció al cosmos divino, al llegar al burdel y ejecutar el reemplazo de Flavio impregna el sitio de lo sagrado. El burdel refleja la dicotomía entre universo profano y universo sagrado.

Finalmente, el cuarto nivel hermenéutico apunta hacia un elemento vital en la narrativa de Arredondo: la mirada simbólica como generadora del espacio, el último estadio de Prado obedece a la autocomprensión, es la postura del lector frente al texto.

Bibliografía

- ARREDONDO, Inés, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1988.
BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

³³ Federico Patán, *El espejo y la nada*, Difusión cultural, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 130.

- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CRELIS, Susana, *La búsqueda del paraíso: la narrativa de Inés Arredondo*, (tesis doctoral) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, España, Espasa Calpe, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1992.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2007.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus, 1998.
- MARTÍNEZ ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996.
- PATÁN, Federico, *El espejo y la nada*, Difusión cultural, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- PRADO, Gloria, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Diana, 1992.
- RIKOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1998.
- , *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 2007.
- ZAMUDIO, Luz Elena (coordinadora), *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

Hermenéutica literaria y tradición

TADEO PABLO STEIN

Las presentes páginas retoman tres problemáticas que la hermenéutica reconoce como propias: la relativa a la distancia histórica, la involucrada en el concepto de tradición y la que se deriva de la categoría de clásico, abordadas y definidas por Hans-Georg Gadamer en el capítulo noveno de su libro *Verdad y Método*. El objetivo principal es apreciar la forma en que tales nociones subyacen y regulan la reflexión que de los textos hacen sus intérpretes inmediatos: los escritores y, concretamente, los poetas.

La distancia en el tiempo y la tradición

Reducir el mensaje inspirado para así participarlo a los otros, hacer evidente lo que a simple vista resulta oscuro, constituyen, a grandes rasgos, los orígenes del arte de la interpretación, las bases sobre las que se asienta la hermenéutica literaria. En un principio, el hermeneuta era aquel capaz de interpretar los misteriosos oráculos o descifrar el curso del futuro. Este hermeneuta ha dejado sus huellas tanto en la literatura griega como en la latina: Edipo descifra el enigma de la Esfinge y gana para sí el reino de Tebas y su desgracia (Sófocles, *Edipo rey*); la Sibila Cumana vaticina a Eneas el rumbo de su viaje y la descendencia de su raza en tierras itálicas (Virgilio, *Eneida*, vi, 76 ss.).

De acuerdo con Peter Szondi y Mauricio Ferraris, el surgimiento de una hermenéutica literaria se determina, en gran parte, por los poemas homéricos. Para los griegos del siglo III a.C., el sentido de las palabras de Homero era un verdadero desafío, puesto que mediaba entre ellos y el poeta una distancia lingüística considerable. La necesidad de restablecer el sentido literal de las palabras favoreció el desarrollo de la filología helenística, representada principalmente por la escuela de Alejandría. La tarea de este grupo de filólogos-hermeneutas consistía en hacer comprensible aquello que había dejado de serlo, ponían sus conocimientos lingüísticos al servicio de los poemas homéricos y explicaban o susti-

tuían las palabras incomprensibles por otras más acordes al lenguaje de los lectores.¹ En sentido lato, el *sensus litteralis* o *gramaticus* trabaja sobre el signo lingüístico, en la medida en que repone un significado cambiando al símbolo caído en desuso.

Al mismo tiempo que la filología helenística practicaba el *sensus litteralis*, la filosofía griega ensayó otro tipo de interpretación: la alegórica. La razón respondía ya no a una incomprensión, sino a una insatisfacción o desacuerdo con respecto a la forma irascible en que se manifestaban los dioses homéricos. El sentido alegórico identificó a los dioses como personificaciones de determinadas potencias, las cuales «estaban más en armonía con las creencias morales y los conocimientos científicos de la nueva época».² La interpretación ya no depende de una suplantación del signo, sino que es un agotamiento gradual del mismo hasta encontrarle un nuevo significado que procede más del intérprete que del texto en sí.³

Aun cuando el sentido literal y el sentido alegórico representan métodos interpretativos opuestos, coinciden en su finalidad, ambos rescatan al texto de un pasado remoto para hacerlo comprensible y a la vez, lo actualizan y establecen como canónico. Este movimiento instaura una problemática: cómo asumir la distancia histórica que separa al texto del lector. Según Szondi, la hermenéutica carece de una conciencia histórica, es decir, no asume el presente histórico desde el cual el hermeneuta ejecuta su interpretación. La motivación reside, en todo caso, en una superación o en una supresión. El sentido literal *supera* la distancia mediante un intercambio que se considera análogo (como si se pudiese reparar el significado de un signo en desuso); la alegórica la *suprime*, en tanto que el sentido que pudo tener antes desaparece en virtud de una interpretación que no existe en el texto sino que se amolda al presente (y al capricho) del intérprete.

En el siglo XVIII, Johann Martin Chladenius declaraba que el tiempo le otorga al texto una nueva dimensión, puesto que es posible encontrar allí cosas que el autor ignoraba:

¹ Cfr. Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, introducción de José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 48.

² Maurizio Ferraris, *La hermenéutica*, traducción de José Luis Bernal, México, Taurus, 2000, p. 9.

³ Cfr. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 52.

Tendría que ser lo mismo comprender un discurso o un estilo perfectamente y comprender perfectamente a quien en ellos habla o escribe. [...] Pero, como los hombres no pueden abrazarlo todo, sus palabras, discursos y escritos pueden significar algo que ellos no habían querido decir o escribir; y, en consecuencia, al intentar comprender sus escritos, uno puede pensar, y con razón, cosas que sus autores no pretendían decir.⁴

Para Gadamer, el principio de Chladenius es fundamental porque significa que la comprensión no es sólo un proceso *reproductivo*, sino también *productivo*. Gadamer considera que la distancia es la «única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas».⁵ Si la obra de arte se encuentra a una distancia relativamente cerca del intérprete, las posibilidades de una comprensión justa disminuyen porque se acerca a ella con prejuicios *incontrolables*. Si la distancia en el tiempo es por un lado negativa, en tanto que está atada a la filtración sistemática de errores que distorsionan el verdadero sentido del texto, por la otra también hace posible el surgimiento de relaciones de sentido que hasta entonces resultaban insospechadas. La lejanía, en ese sentido, otorga una perspectiva más amplia sobre la obra de arte y se convierte en una herramienta hermenéutica positiva. Empero, Gadamer no deja librada la interpretación de la obra al capricho del intérprete, sino que establece un límite muy preciso: la distancia en el tiempo no es un abismo que se deba superar, pero sí una instancia productiva que le permite al intérprete acercarse al texto a partir de lo ya sabido y transmitido por la tradición.

La tradición es, para Gadamer, la única capaz de vehiculizar y actualizar la interpretación de un texto. Sólo para contextualizar los alcances de la propuesta de Gadamer, conviene recordar que para el pensamiento ilustrado la tradición debía ser eliminada o cuestionada a partir de la razón, la cual no podía aceptar de antemano ninguna autoridad porque todo es falacia a menos de que la razón demuestre lo contrario. Ahora bien, como las ciencias del espíritu trabajan con objetos radicalmente opuestos a los de la ciencias naturales, la tradición no puede desecharse debido a que es el punto de partida de toda

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005, p. 368.

interpretación literaria, supuesto que resultaría imposible comprender una obra de arte sin tener en cuenta la tradición que la sustenta, ya sea que la obra se inscriba en ella, ya sea que la amplíe mediante un ruptura significativa.

En realidad la tradición siempre es también un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos.⁶

De una manera tan tajante como indiscutible, Gadamer sostiene que no puede haber interpretación posible si el intérprete no se siente *interpelado* por la tradición. En este punto, la noción de círculo hermenéutico de Heidegger adquiere su valor: el intérprete avanza gracias a su preconcepción de la obra y la pone a dialogar con la tradición que la precede y con el momento histórico desde el que interpreta. A medida que avanza en la interpretación, el hermeneuta sabrá dónde debe cambiar sus conceptos previos por otros más adecuados. La objetivación no halla su fundamento en el desplazamiento al espíritu de la época que produjo la obra, sino en la conciencia hermenéutica del ser aquí y ahora del intérprete y de la interpretación.

Interpretar es, por lo tanto, estar dispuesto a escuchar al otro, «estar abierto a la opinión del... texto», lo que supone, antes que nada, establecer relaciones entre la aportación del texto y el conjunto de opiniones que forman a uno. Al aceptar que el texto tiene un horizonte de sentido propio que no puede ser impuesto por el intérprete, y al reconocer que sus preconcepciones se encuentran presentes en el inicio de toda interpretación, lo que se identifica es la alteridad del texto. «Una comprensión llevada a cabo desde una conciencia metódica intentará siempre no llevar a término directamente sus anticipaciones sino más bien hacerlas conscientes para poder controlarlas y ganar así una comprensión correcta de las mismas».⁷

⁶ *Ibid.*, p. 349.

⁷ *Ibid.*, p. 336.

La función productiva de la distancia en el tiempo y su vinculación con la tradición tal vez pueda ilustrarse con los poemas mayores de don Luis de Góngora. Durante el siglo xvii, la revolución estética propiciada por Góngora trajo como consecuencia la elaboración de una cantidad de tipos textuales que hoy pocos se atreven a leer en su totalidad. Me refiero a los numerosos comentarios —verdaderos ejercicios de hermenéutica literaria— que se escribieron para defender y aclarar los pasajes oscuros de las *Soledades* y del *Polifemo*. El cúmulo de noticias allí contenido no siempre atina con la interpretación, incluso, abundan las disputas entre los mismos comentaristas. Empero, ningún intérprete podrá adentrarse en la obra de Góngora sin partir o sin estar al tanto de las explicaciones que aportan los críticos; interpretaciones que, por lo demás, ubican a Góngora dentro de una tradición poética concreta. Se hace indispensable para la interpretación moderna poner a dialogar las ideas de los hermeneutas con la obra de Góngora y así descubrir dónde fallaron y dónde es posible plantear una nueva relación de sentidos antes no percibida ni vista.

Momentos en la interpretación de una obra clásica

T.S. Eliot declara que el primer intérprete de la tradición es siempre el poeta (el gran poeta), en la medida en que a él corresponde mantenerla viva: «Es a través de los poetas vivos... que perduran los poetas muertos».⁸ La creatividad literaria de un pueblo reside precisamente en servirse del pasado para alcanzar determinados grados de originalidad. En ese sentido Eliot sostiene que la tensión entre el pasado y el presente se resuelve mediante una preservación y una extensión. Ahora bien, las preguntas que se imponen son con qué pasado trabaja el poeta, con qué obras o con qué tradición. En primer lugar, con las obras que alcanzaron una *madurez* literaria en su propia lengua, madurez que para Eliot define la obra de arte clásica.

Si el poeta parte de la interpretación de la obra de arte clásica no es casual, supuesto que la categoría de clásico responde precisamente

⁸ Thomas Stern Eliot, *Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992, p. 60.

a eso, a la capacidad de la obra para conservarse en el tiempo. Dicha conservación está dada porque lo clásico se interpreta siempre desde un presente en constante movimiento, es «por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente».⁹ De esa manera, una hermenéutica literaria no puede olvidar que la obra clásica se reinterpreta y es reelaborada por el poeta dentro de una tradición *interpretativa* dada (hermenéutica). No se trata de hacer una descripción exhaustiva por los cauces que recorre el análisis de una obra clásica (lo cual es, además, imposible), sino proponer, apenas, cuatro momentos distintos y enlazados en la interpretación de la obra de Virgilio.

En el primer momento la interpretación alegórica refinada por los filósofos estoicos fue el punto de partida, a su vez, de la interpretación tipológica o figurativa de la Biblia, que afirma, con san Agustín a la cabeza, que todos los hechos del antiguo testamento son prefiguración de la vida de Cristo, de la virgen María o de la Iglesia.¹⁰ Si la hermenéutica tipológica tuvo gran influencia en la exégesis bíblica, cabe suponer que también existió en la interpretación del poeta latino Virgilio. La historia es conocida y se remonta a la égloga cuarta del vate romano:

Oh musas de Sicilia, cantemos cosas un poco mayores: las arboledas no agradan a todos y ni las bajas sentencias; si escribimos las selvas, sean las selvas dignas del Cónsul. La última edad de la Sibila Cumana ha ya venido, nace la grande orden de los siglos por entero y viene ya la doncella, vuelvan los reinos de Saturno. Ya la nueva generación se nos envía del alto cielo. Tú, oh casta Diana, favorece al muchacho que ahora nace, con el cual cesará la edad de hierro y la dorada se levanta en todo el mundo...¹¹

La interpretación tipológica de los primeros cristianos mostró, sin mucho esfuerzo, que el niño profetizado no era otro que el mismo Cristo.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 359.

¹⁰ Cfr. Ernst R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 633.

¹¹ Virgilio, *Las obras de Publio Virgilio Maron, traducido en prosa castellana por Diego López, natural de la villa de Valencia...*, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltazar Ferrer, 1679, pp. 7-8.

Al parecer, fue el emperador Constantino quien impuso la analogía que convirtió al poeta del imperio romano en un profeta del cristianismo.¹² San Agustín, con matices, la acepta y la adjudica a Lactancio Firmanio, el hijo del emperador. Esta *interpretación* tuvo consecuencias literarias enormes. Para Eliot, no es descabellado que la interpretación cristiana de Virgilio sea una de las razones por las cuales Dante lo elige como guía de su peregrinaje por el inframundo y el purgatorio.

Hasta el siglo XVII llega la incorrecta interpretación de Virgilio profeta, a juzgar por la notas que Diego López agregó a su traducción ya citada. Es aquí donde despunta una pregunta que puede interesar a una hermenéutica literaria: ¿la nota de López al pasaje de Virgilio no obedece más que nada al conocimiento que este *hermeneuta* muestra de la tradición, la cual dictaba que la Sibila Cumana había profetizado a Cristo? Es decir, aparecen el diálogo entre tradición y preconceptos; y lo curioso es que el preconcepto del Virgilio profeta sólo se menciona como un alarde erudito sin formar parte de la interpretación de la égloga. Lo que se propone señalar es que la interpretación tipológica de la égloga IV no puede pasarse por alto al abordar la obra de Virgilio, en la medida en que la interpretación determina un conjunto de obras que, sin duda, conforman la tradición literaria de Occidente.

Surge en el segundo momento la necesidad de integrar el sentido literal y el alegórico en una dimensión progresiva, donde el primero es el punto de partida para el segundo; halla su primera expresión en Orígenes, quien propuso tres sentidos que ganan en intensidad conforme el intérprete se imbuje en el desciframiento del texto sagrado: el somático (histórico-gramatical), el psíquico (moral) y el neumático (alegórico místico).¹³ Sobre dicha tricotomía, la Edad Media estableció cuatro sentidos que subyacen a los textos sagrados: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. La importancia de los cuatro sentidos en la interpretación de obras literarias fue expresada por Dante en su célebre carta al Can grande della Scala. Allí dice el florentino:

¹² Cfr. Harold Bloom, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, traducción de Margarita Valencia Vargas, Bogotá, Barcelona, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005, p. 135.

¹³ Cfr. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 53.

Para que me entiendas lo que quiero decir, debes saber que el sentido de esta obra no es simple sino polisémico, esto es, de muchos sentidos: el primero es el que se obtiene por la letra, el otro es aquél que está significado por la letra. El primero se llama literal, el segundo alegórico o moral o anagógico. Consideremos el siguiente pasaje: «Cuando salió Israel de Egipto, la casa de Jacob del pueblo bárbaro, Judá fue su consagrada heredad, Israel su señorío» (Salmo 114). Desde el punto de vista literal, significa el éxodo de los hijos de Israel de Egipto en tiempos de Moisés; si alegórico, significa nuestra redención obrada por Cristo; para el sentido moral, significa la conversión del alma desde el dolor y la miseria del pecado al estado de gracia; si anagógico, significa la salida del alma santa de la esclavitud de su corrupción a la libertad de la gloria eterna.¹⁴

Dante no sólo acepta los múltiples sentidos que se adjudican a los textos sagrados, sino que hace de la interpretación cuádruple un método, si se quiere, poético. Compone su poema pensando en los cuatro sentidos que su mismo texto debe cifrar. La interrogante que surge es en qué medida esa interpretación no rige también la lectura de Virgilio. Para Eliot, la interpretación tipológica de la égloga IV determina, en parte, la elección de Virgilio como guía del viaje de Dante. René Guénon no duda que la elección de Virgilio reside también en otra circunstancia: él también descendió al inframundo en el canto VI de la *Eneida*. Como el objetivo de Guénon es alcanzar el sentido anagógico de la *Comedia*, interpreta el descenso de Virgilio como rito de iniciación no ajeno a los misterios de Eleusis. De la misma manera, el viaje de Dante por el inframundo deviene una iniciación en los misterios menores que enfrentan al hombre con sus debilidades, lo purifican y lo preparan para el ascenso a los misterios espirituales o mayores, es decir, para el ascenso al Paraíso.

Dentro de este esquema interpretativo de la *Comedia*, en el tercer momento, hay que situar *The waste land* del mismo Eliot, en el que la tradición virgiliana llega mediatizada por Dante y por una de las imágenes centrales (y sólo interpretable anagógicamente) de la *Eneida* (VI, 135 ss.): la rama dorada. Se sabe, porque lo declara Eliot sin ambages, que la interpretación antropológica que Frazer hizo de la rama dorada

¹⁴Citado por David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 111.

es el sustrato de gran parte de la simbología de su poema. A grandes rasgos, indica cómo la rama se remonta a un sustrato folclórico que se relaciona con los ritos de vegetación. En el bosque de Nemi existía un sacerdote que tenía poderes sobre la naturaleza; cuando venían los tiempos de sequía, su magia era cuestionada y podía ser desafiado a un combate a muerte. Pero, para enfrentar al sacerdote, antes se debía cortar la rama de roble del árbol sagrado a cuyo amparo vivía. De modo similar, Eneas, antes de descender a los infiernos, es guiado por las palomas de su madre hasta la rama dorada que le permite entrar al reino de los muertos. La rama es tanto el bastón que ayuda a moverse entre una geografía accidentada como la luz que alumbra el peregrinaje por el infierno. De acuerdo con Frazer, la rama se liga al inframundo porque es donde se encuentra el agua que el viajero baja a buscar para revivir la tierra muerta. La *Comedia* empieza justamente con la misma imagen: Dante perdido en la selva oscura, donde debe buscar la rama que le permita la entrada al infierno. En *The waste land*, Eliot no repite la imagen, pero elabora el motivo: la tierra sin vegetación, la tierra infernal que está esperando las lluvias. Solamente a través de un rodeo por diferentes interpretaciones se llega a establecer la relación, elaboración y actualización de un poema a otro, así como la forma en que dialoga la tradición con el presente del poeta.

Por último, en el cuarto momento, conviene apreciar otra manera de la elaboración de Virgilio, la cual cede el sentido alegórico frente al literal. Ferraris y Szondi apuntan que la mayor ruptura dentro de la historia de la hermenéutica ocurrió con la Reforma protestante. Contra el sentido alegórico desarrollado por la patrística y que gobernaba toda interpretación de la Biblia, Lutero propuso un regreso al sentido literal del texto:

El estudio de las lenguas bíblicas, las ediciones y los comentarios filológicos reforzaban la posición del *sensus litteralis*. En éste confiaba Lutero cuando proclamó el llamado *principio de la Escritura*, que afirmaba la claridad de la Escritura, la cual se interpreta a sí misma y no requiere de ninguna instancia interpretativa —como la Iglesia—.¹⁵

La problemática que instauró la Reforma encuentra eco evidente en un teórico como Chladenius, quien no descarta un sentido en

¹⁵ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 54.

favor de otro, sino que plantea una especificidad: a cada texto le corresponde una interpretación determinada. Lo que Szondi llama la relación del texto al contenido. La distinción es capital y, se cree, de suma importancia a la hora de plantear una hermenéutica literaria. El presente ensayo culmina con un ejemplo tan ingenuo como ilustrativo. Si Dante pudo aplicar el cuádruple sentido a su obra y si esta multiplicidad determina la lectura de Virgilio hacia atrás y la de Eliot hacia adelante, no se puede aplicar el mismo método interpretativo con otro de los grandes intérpretes de Virgilio: Góngora. La mecánica gongorina se desentiende del sentido alegórico de Virgilio (sentido que siempre hay que cuestionar y determinar según época y obras diferentes) para concentrarse en su sintaxis, su léxico y sus tópicos. No se quiere decir que en Dante no exista, por supuesto que sí, pero él mismo le otorga un sentido a su obra que va más allá de la imitación de técnicas poéticas.

En Góngora, esto último es lo determinante y lo que se preocuparon por dar a entender sus comentaristas, quienes, como los filólogos alejandrinos, se dieron a la tarea de sustituir signos que eran incomprendibles porque Góngora los tomaba del latín como giros sintácticos que hallaban su razón en las trasposiciones de lengua. Así, el principio de la *Soledad primera*, que es un comienzo a media res que se entiende desde la tópica del navegante perdido en tierras extrañas (navegante que también es un peregrino), no soporta de ninguna manera la interpretación anagógica presente en Dante y plausible en Eliot. El naufragio de las *Soledades* transita parajes amenos y no sitios infernales, no busca ninguna revelación ni purificación.

Con este recorrido he intentado esbozar la forma en que la distancia histórica, asumida como un diálogo entre tradición y presente, entre el poeta y su interpretación, es un punto de partida legítimo para plantear una hermenéutica literaria.

BIBLIOGRAFÍA

BLOOM, Harold, *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, traducción de Margarita Valencia Vargas, Bogotá, Barcelona, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005.

- CURTIUS, Ernst R., *Literatura europea y edad media latina*, traducción Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 2 volúmenes, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ELIOT, Thomas Stern, *Sobre poesía y poetas*, traducción de Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992.
- FERRARIS, Maurizio, *La hermenéutica*, traducción de José Luis Bernal, México, Taurus, 2000.
- FRAZER, James G., *La rama dorada*, versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2005.
- GUÉNON, René, *El esoterismo de Dante*, <http://www.esonet.org>, 1925.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- VIRGILIO, *Las obras de Publio Virgilio Maron, traducido en prosa castellana por Diego López, natural de la villa de Valencia...*, Barcelona, Antonio Ferrer y Baltazar Ferrer, 1679.

Notas sobre la hermenéutica gadameriana

MARÍA GUADALUPE CORREA CHIAROTTI

La hermenéutica es el arte de la interpretación de textos. Esta sentencia, aunque evidente, es necesaria como apertura de las siguientes reflexiones, las cuales no pueden sino partir del postulado axiomático. En tanto nuestra actividad comprende una de las ramas del humanismo, discurrir en torno a la hermenéutica resulta un ejercicio prioritario y esencial del que no es posible sustraernos.

Por ser la literatura el dominio de estudios que nos competen, lidiamos con un elemento ambiguo y movedizo como el mismo Hermes: el significado. Si el sistema y el contexto condicionan su expresión desde siempre, el planteo mismo de su índole *histórica* es relativamente moderno. Ya no se trata de reglas preestablecidas ni de fórmulas aplicables a determinado pasaje bíblico, sino de una reflexión que asume el «problema de la hermenéutica» como un asunto de difícil omisión.

Procuraremos, en las notas que siguen, desglosar algunas de las categorías rectoras que Hans-Georg Gadamer, uno de los principales responsables de la reivindicación hermenéutica, expone en *Verdad y método* (1960). Del amplio programa desplegado, nos concentraremos en la historicidad (eje central del planteo), fusión de horizontes y tradición. A fin de establecer un nexo específico con nuestros estudios, delinearemos una última consideración sobre el ajuste literario de algunas de las propuestas gadamerianas.

Comencemos por un conflicto fundacional. Wilhelm Dilthey juzga que la coincidencia entre hacedor e investigador es la «primera condición de posibilidad de la ciencia de la historia», por lo cual la identificación, la homologación de rasgos entre sujeto y objeto permite, justamente, la *reconstrucción* histórica.

Ésta es una de las respuestas operables a la diacronía en la que, en tanto históricas, las producciones y los intérpretes se hallan insertos. El tópico retomado por Gadamer puede formularse, ya más cercano al terreno de la praxis, en los siguientes términos: cómo es posible *traducir* sin falacias el valor justo de una obra históricamente condicionada, sumida en una situación particular y determinante. A ese complejo en-

tramado falta adicionar aún el intérprete, sujeto al que, de igual modo, resulta imposible evadir su propia subjetividad cultural y, por lo mismo, temporal. Este binomio contrapone dos contextos específicos y siempre disímiles signados, a su vez, por una historia propia inherente al texto y al lector.

El grado de precisión al que puede acceder un intérprete en su reconocimiento del sistema de significados depende de la resolución que se proponga a la coyuntura. Gadamer encuentra dicha unión paradigmática: las implicaciones de la comprensión (*Verstehen*) se subordinan del examen del texto y del mediador en sus respectivos entornos.

En más de un sentido, es reveladora la detenida consideración que el autor hace del problema de la historicidad. El postulado de Dilthey (que simplificamos previamente) sirve a Gadamer de pivote para sus propuestas. Continúa de algún modo el principio de «ser históricos», pero rebate la solución psicológica que de él hace derivar Dilthey y restituye, en cambio, la entidad histórica. «Ser históricos» implica estar sujetos a la cultura y a la tradición.

Para la hermenéutica «ser históricos» es la conformación de nuestras conciencias por los efectos del tiempo y de la historia y, en esa medida, la conciencia hermenéutica, la conciencia de la historicidad, significa aceptar que la historia produce efectos sobre la comprensión histórica misma, independientemente de nuestra conciencia y que estos efectos nos sitúan de manera definitiva en nuestro presente y nos constituyen tan marcadamente que es imposible pensar el pasado desde la perspectiva del pasado mismo.¹

La posibilidad de restaurar, de recuperar el pasado en sí mismo se convierte en una quimera, en un fin inviable. Pasado y presente no pueden entenderse como formas autónomas capaces de coexistir: el pasado sólo es cognoscible a través de la actualización que se practica desde un presente.

Es aquí donde interviene el concepto cardinal de la hermenéutica gadameriana, el de *horizonte*, el cual se funda argumentalmente en una imagen, debido a que se recurre al traslado del sentido a fin de agilizar

¹ Miraflor Aguilar Rivero, «La hermenéutica y Gadamer: presentación», en Martha Patricia Irigoyen Troconis (compiladora), *Hermenéutica, analogía y discurso*, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 29, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 p. 19.

su inmediata anagnórisis, es decir, Gadamer debe apoyarse en la figura para hacer aprehensible el significado del concepto. De cualquier modo, la categoría implica una construcción epistemológica en la que no se supone la neutralidad del sujeto observador, sino su inserción en el proceso de reconocimiento y traslación.

De la misma manera en que resulta imposible restituir el pasado como tal, también lo es evadir el propio horizonte del que formamos parte; de lo que se desprende que la conciencia histórica no puede desligarse del intérprete, de aquel que observa desde un contexto preciso un más allá amplio y general. Al eliminar la historicidad del que ejercita ese punto de vista, se anularía también la única actualización posible de aquello que está lejos.

Toda interpretación es una *construcción subjetiva e histórica* propiciada por la *fusión de horizontes*. Así, la tradición cobra nueva existencia desde la situación actual, desde el horizonte presente que posibilita la apropiación de un pasado que reclama ser reasumido. En ese sentido fusionar no equivale a fundir sino a unir, a poner en continuidad el punto preciso en el que se sienta la mirada con el texto interpretado, sin posibilidad de arrastrar, de trasladar esa otra visión en-sí.²

*El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación. Esto es lo que tiene que hacerse oír en la teoría hermenéutica, demasiado dominada hasta ahora por la idea de un procedimiento, de un método.*³

En dicha conjunción intervienen dos categorías centrales del pensamiento de Gadamer: el intérprete, en tanto histórico y cultural, necesariamente se halla inserto en una *tradición* y en un *lenguaje*. Ambos funcionan con cierta lógica análoga, puesto que si interpretamos tradición a partir de la tradición, del mismo interpretamos lenguaje a partir del lenguaje.

² El carácter «continuo» de los horizontes es ejemplificado por Gadamer mediante la categoría de lo clásico, en tanto traspasa las fronteras temporales del pasado para asumir una temporalidad indeterminada.

³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método 1*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, p. 360, las cursivas son de la autora.

La tradición es, acorde con sus palabras, quien en verdad lee los textos, quien en verdad los interpreta. El lenguaje mismo es transmitido en el corpus de la tradición, pero ella también no es otra cosa que palabra:

Para Gadamer la tradición se envía, se nos envía constantemente, y en cada envío se transforma, puesto que no es una cosa fija y establecida. Es en este envío donde están los contenidos efectivos de la tradición y lo principal aquí es que ésta es entendida como un texto (o multiplicidad de textos) que hay que recordar para comprender su carácter fundamentalmente histórico, un texto que es la cosa misma y que al tener el modo de ser del ser-ahí es tiempo, es historia, es finitud.⁴

Es pertinente mencionar que la tradición no es algo que viene dado de modo concluyente, pese a ser un cúmulo recibido, como sucesión cultural, exige una recepción diligente y eficaz, una actitud que mantenga sus presupuestos ejercitando una ruptura crítica, cuestionando y seleccionando materiales. Lo anterior no implica, en otro extremo, que seamos conscientes y sometamos sus dominios a nuestra voluntad: nuevamente en correspondencia con el lenguaje (y en tanto lenguaje), permite variaciones pero insta a preservar un sustrato continuo como condición previa. Por lo que la tradición se halla lejos de ser fija e inmóvil y, en cambio, se explica más convenientemente por la oscilación que imprime un recibimiento activo. Juzgamos y criticamos siempre a la tradición desde ella misma.

Nos encontramos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sin un imperceptible ir transformándose al paso de la misma tradición.⁵

⁴ María Antonia González Valerio, «Gadamer y el problema de la historicidad y la temporalidad en la hermenéutica», en Martha Patricia Irigoyen Troconis, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 350.

Quizá un ejemplo ilustre mejor los avatares de una tradición específica que recibe una obra sumida en su propio medio. El caso de sor Juana Inés de la Cruz puede servir para estos fines. Cada generación lee su obra con base en su propio horizonte: resulta comprensible que al modificarse el contexto histórico-cultural de los intérpretes del siglo XVII en relación con los del siglo XIX, se altere el modo de desentrañar el sistema de significantes que los textos proponen. Pero además del obvio desplazamiento del punto de vista, hay un cambio en el objeto: la obra que merece las atenciones de la interpretación sufre un brusco decaimiento, es decir, ya no pervive el mismo *corpus* de escritos que leían sus contemporáneos. De ese fenómeno se desprende que no sólo cambia el horizonte que da acogida a un determinado texto, sino también el texto en sí mismo. Es lógico que la interpretación cambie si se modifica el conjunto de materiales susceptibles de ser leídos, mientras se opera una selectividad de la tradición heredada.

Existe otra circunstancia (de las tantísimas existentes) en las que la interpretación necesariamente se altera siguiendo la marcha oscilante del horizonte de la obra. La *Iliada* fue, durante muchos años, considerada como historia ficticia, una elucubración de la fantasía homérica. Sin embargo, cuando en 1870 Heinrich Schliemann descubre las ruinas de Troya, la más famosa epopeya de todos los tiempos cambia drásticamente el modo de ser leída en función de la mimesis redescubierta.

Existe, en ese punto, un cambio radical del *prejuicio*, ya que parte de la tradición que lo contiene, debe trocar uno de sus signos por otro. Si Gadamer entiende por prejuicios «la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia, anticipación de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo».⁶ Entonces el último ejemplo implica la reforma a un prejuicio literario nada desdeñable, el fundamento real de la narración que, no obstante, no afecta la dinámica del círculo hermenéutico, en tanto éste responde a la siguiente definición:

⁶ *Ibid.*, p. 218.

El círculo no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación de sentido guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación.⁷

El círculo de la comprensión hace, de alguna manera, que el mundo pueda ser entendido, que se habiliten aquellos espacios clausurados a una recepción activa. Además, garantiza la continuidad cultural, la preservación de cierto núcleo perdurable por sobre los movimientos históricos.

Pero volvamos a los prejuicios que subyacen a este círculo. Nos hemos referido a los de índole general o, mejor, generalizable. Sin embargo debemos sumar a la clasificación aquéllos que cada intérprete aporta por constituirse en sujetos diferenciados: cada lector responde a distintas exigencias y conlleva una historia propia que lo hace particular.

Todavía puede llegarse más lejos en la categorización de prejuicios. Podríamos adicionar, al listado ya perfilado, la mudanza que un mismo lector hace a lo largo de su vida: pongamos por caso a Jorge Luis Borges, intérprete agudo de la tradición. El escritor argentino pondera, en su juventud, la superioridad de Quevedo por sobre Góngora; en sus años maduros se retracta de tal inclinación y reconoce que Góngora excede en virtudes a su contrincante. Este hecho, nimio quizá, marca una transformación en la interpretación, determinado seguramente por el cambio del gusto, pero también, por la incorporación de nuevas lecturas que van conformando una nueva «tradición personal».

Dicha enmienda, en la valoración de un poeta por sobre otro a lo largo de los años, enseña que la lectura nunca puede ser un hecho cerrado de una vez y para siempre. Porque la «lectura no es ningún modo de aprehensión que realice un sujeto de un objeto, tampoco es mera contemplación o pasividad del lector frente a lo que el texto «es». La lectura es construcción: construcción del texto, de la tradición, del mundo, del ser».⁸

⁷ *Ibid*, p. 363.

⁸ María Antonia González Valerio, «Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer. La lectura como enfrentamiento con la alteridad», en María Antonia González Valerio, Greta

Al tratarse de una *construcción*, la lectura no puede adueñarse de la obra como si fuera un objeto corriente, ni es posible tampoco para el lector permanecer impasible ante su ejercicio: justamente la lectura implica la armonía de las dos posturas. Así el vínculo que se establece entre los interlocutores se renueva cada vez que se lleva a cabo la lectura de determinado texto leído en diferentes épocas, pues evoca, inevitablemente, diferentes valoraciones. Si las condiciones del diálogo cambian, cambia también la interpretación.

El sentido no está determinado previamente en la obra de arte, sino que depende de aquello que el lector lleve consigo a la palestra, el modo en que plantee sus interrogantes. El concepto de lectura tampoco implica que el lector sea quien establece las demandas mientras el texto las completa. Es, de manera estricta, una relación dialéctica:

La estrecha relación que aparece entre preguntar y comprender es la que da a la experiencia hermenéutica su verdadera dimensión. El que quiere comprender puede desde luego dejar en suspenso la verdad de su referencia; puede desde luego haber retrocedido desde la referencia inmediata de la cosa a la referencia de sentido como tal, y considerar ésta no como verdad sino simplemente como algo con sentido, de manera que la posibilidad de verdad quede en suspenso: este poner en suspenso es la verdadera esencia original del preguntar. Preguntar permite siempre ver las posibilidades que quedan en suspenso. Por eso no es posible comprender la cuestionabilidad desgajándose de un verdadero preguntar, como en cambio sí es posible comprender una opinión al margen del propio opinar. *Comprender la cuestionabilidad de algo es en realidad siempre preguntar.*⁹

Por tanto, la pregunta es la que tutela la lectura, la que inserta nuestra observación en un dialogismo discursivo. Es, a su vez, un modo de pensar, quizá el más relevante. Además garantiza la continuidad y la problemática, puesto que una pregunta conduce a otra y así hasta el infinito, siempre guiadas por el afán de obtener o aclarar un sentido.

A modo de cierre, resulta interesante destacar cómo los distintos puntos abordados convergen en la mediación de dos elementos, en la

Rivara Kamaji, Paulina Rivero Weber (coordinadoras), *Entre hermenéuticas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 103.

⁹ Gadamer Hans-Georg, *op. cit.*, p. 453, las cursivas son de la autora.

estima de dos o más fenómenos por sobre una actitud unilateral. Así, Gadamer suma a la historicidad de la obra, la del intérprete que viene de algún modo a renovar y revitalizar una interpretación atenta a las variantes reales puestas en juego en el proceso. Estas re-formulaciones no son sólo aplicables al dominio histórico o literario, sino que la lógica lúdica, sobre la que se funda la lectura, puede perfectamente homologarse a nuestra experiencia en el mundo, al modo en que comprendemos la existencia.

Bibliografía

AGUILAR RIVERO, Mirafior, «La hermenéutica y Gadamer: presentación», en Martha Patricia Irigoyen Troconis (compiladora), *Hermenéutica, analogía y discurso*, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 29, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003.

GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, «Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer. La lectura como enfrentamiento con la alteridad», en María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji, Paulina Rivero Weber (coordinadores). *Entre hermenéuticas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

———, «Gadamer y el problema de la historicidad y la temporalidad en la hermenéutica», en Martha Patricia Irigoyen Troconis (compiladora), *Hermenéutica, analogía y discurso*, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 29, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Epílogo

Hacia la construcción de la hermenéutica literaria

ALBERTO ORTIZ

Nota

El presente comentario de cierre se ha diseñado como un acercamiento al ejercicio de interpretación del texto escrito. Se relaciona directamente con el seminario de *Hermenéutica Literaria* y los trabajos resultantes que conforman esta edición. Pretende acercar al lector al arte de la interpretación para ubicar sus habilidades al respecto, incluso, interesarlo a practicar la lectura de comprensión profunda y así explicar los significados de la creación artística, el libro como mundo y el mundo como libro.

Si bien no se incluye para el caso un sustento o línea teórica amplia y determinante, el intento desprejuiciado de descifrar el decir del texto literario puede constituir un ejercicio aleccionador para el lector avezado, justo ante la dificultad, en este nivel, de proponer un lector puro o virgen.

También es importante aclarar que el enfoque se centra en la literatura, considerando a las demás áreas del conocimiento humano únicamente como apoyos en la comprensión, se excluyen las posibilidades de interpretación de fenómenos o creaciones que, siendo unos textos de otra índole, explican nuestro pensamiento; queda sin embargo, a juicio y criterio de cada cual, la opción de aplicar aspectos generales de la interpretación a los textos no escritos de su interés.

No existe una premeditada ordenación o criterio estricto de selección de aquellos textos que servirán para ejemplificar el «proceso» de interpretación; su inclusión tiene que ver más con el gusto del autor y cierta facilidad prestada por la propia obra que con una línea ideológica. Se considera que cualquier expresión literaria es susceptible de ser interpretada.

Otro aspecto escindido de la muestra es la decodificación lingüística de los vocablos literarios, a pesar de Barthes, quien define al texto

literario como relación o trama de lenguaje posible de ser entendido a través del conocimiento del lenguaje mismo; aquí tal interpretación ha de considerarse no como desmembramiento de estructuras de signos, sino como saber individual y social de enlaces de tradiciones, autoridades y rupturas en el terreno de la cultura, la historia, la filosofía y la literatura que nos explican.

Diseñado mediante dos etapas básicas, el comentario y el ejemplo hermenéutico, se invita a los interesados a sentirse ejercitantes en el apasionante y maravilloso arte de interpretación del texto literario. Es la lectura la piedra angular de este proyecto y se espera voluntad, cooperación y apertura para buscar las verdades implícitas en un poema, en un cuento, una novela, un ensayo... nuestros dialogantes.

Hermenéutica y texto literario

Nunca se tiene claro el camino que abre una discusión, el lenguaje construye su propio campo de acción y el control se escapa en la diversidad de opiniones. Con relación a la hermenéutica antigua, sus tendencias y enfoques modernos, más filosóficos que literarios —hay que reconocerlo—, es difícil vislumbrar claramente hacia dónde se dirige la redefinición teórica que la ha de conformar como el centro de la apropiación del texto literario. Las propuestas que se conocen todavía están a prueba y las autoridades contemporáneas, pilares teóricos, incitaron a la discusión pero no la agotaron, como suelen hacer los eruditos en las humanidades; ahora, considero, es tiempo de enfocar la exclusividad del tema en la literatura, para reivindicar un posible avance metodológico de las hermenéuticas modernas, incluida por supuesto, la teoría de la interpretación.

De que el texto habla y seduce a la propensión innata para desentrañar la maravilla, es una verdad tan conocida como la de que el cielo es azul. Lo anterior, es cierto pero sólo para nuestros ojos. El texto literario es lenguaje para Barthes, discurso continuado para Bajtín, sentido para Ricoeur. La hermenéutica heideggeriana enseñó que además, junto y aparte, es habla, su habla.

Esta propensión maldita del texto literario, este azul profundo que vemos en cada poema, este laberinto borgiano que dice mentiras con

verdades y reconstruye la historia con fabulaciones, quieren un lector que vea azul. Un lector que juegue a dejarse engañar por el enamoramiento a primera vista de las letras. Lector y texto se encuentran necesariamente imbricados en el placer del reconocimiento mutuo; no obstante, la hermenéutica aún no conoce un método para asegurar, a todos, los resultados homogéneos que otras visiones teóricas proponen. No olvidemos que es un arte. El hermeneuta constituye al lector en éxtasis. Contemplación y exégesis arman el proceso de interpretación en literatura.

De tal manera que quien comprende puede ser texto, poema en habla. ¿O no es lo que intenta Heidegger en su ilustrativa y extrañamente didáctica conferencia, que conocemos como libro en *Holderlin y la esencia de la poesía?*

Considérense las cinco sentencias-guía que el filósofo toma de los versos del poeta:

1. Hacer poesía: «Esta tarea, de entre todas la más inocente».
2. «Para este fin se dio al Hombre el más peligroso de los bienes: el lenguaje, para que dé testimonio de lo que él es».
3. «Muchas cosas ha experimentado el Hombre; a muchas celestiales ha dado ya nombre desde que somos Palabra-en-diálogo y podemos los unos oír a los otros».
4. «Ponen los Poetas el fundamento de lo permanente».
5. «Lleno está de méritos el Hombre; mas no por ellos sino por la Poesía hace de esta tierra su morada».¹

Ya sea como modelo de interpretación del texto poético, ya como procedimiento exegético, el ejercicio heideggeriano va hacia el azul, engañado y seducido, mientras atisba, con la lectura comprensiva, las profundidades de este espectro que es Holderlin.

Es posible que nuestro acercamiento al cielo literario no rinda los mismos frutos. Gadamer nos enseñó, y es pertinente repetirlo, que no todas las interpretaciones son correctas, vale como tal la que se pruebe por el propio texto. Para todo da el tránsito en la literatura, hay quien hace pasar una percepción metalingüística por una interpretación,

¹ Martin Heidegger, *Holderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 2000, p. 17.

hay quien la sustituye por la trama narrada, hay quien la confunde con la crítica especializada. Hace tiempo que la hermenéutica es mujer de muchos y amante de pocos.

Como sea, el hombre que es palabra en diálogo, es decir, el lector de literatura, el intérprete del texto, entiende su labor cuando incursiona en las comprensiones que conjuntan su horizonte cultural con el o los horizontes ideológicos del texto. La hermenéutica inviste de mensajero a cada intérprete. Cada cual nace para comprender, cada lector que dialoga traduce el texto, lo acerca, lo posee y se entrega. Erotismo, misticismo y revelación, nacieron como parte de la antigua percepción hermenéutica. Tradición que Schleiermacher conocía muy bien.

Por ende, lo poético se traduce en el misterio. Un contacto indisoluble, histórico e idiomático está relacionando hermética y hermenéutica. La diferencia más notoria es el papel que el sujeto en habla desempeña en cada caso; para la hermética, sólo el iniciado es capaz de develar el secreto de la escritura, sólo al elegido le es dado encontrar las claves de acceso al conocimiento. El Renacimiento conoció de esto, Giordano Bruno, Cornelio Agrippa y Pico de la Mirandola, ejemplifican la búsqueda de la llave para interpretar al universo y a la deidad como texto, y compartir el saber en el interdicto; en complementación elaboraron códigos con el fin de practicar el desciframiento, como las obras memorísticas de Bruno. Diseño arriesgado, en lo demás, pues recuérdese que constituyó elemento de juicio para mandarlo a la hoguera y que después, un intento similar por componer un lenguaje críptico, le costaría el prestigio a otro gran pensador, a saber, la *Esteganografía* del Abate Johan Tritemio.

La piedra angular de los textos herméticos es la metáfora. Sucede algo similar con el texto literario. La conclusión es obvia, todo texto literario es un estar ahí, una entidad fija que se dinamiza a partir de la búsqueda lectora por obtener la llave que la abra. No es preciso citar las controversias y polémicas alrededor del concepto de obra abierta de Umberto Eco; a cambio, vale rememorar la idea de Ortega y Gasset acerca del texto como un cadáver a quien el proceso de la lectura y la comprensión insuflan vida.

La hermenéutica presupone al lector, y lo prefiere avezado en la metáfora, familiarizado con su diseño de imaginación y mundo. Tarde o temprano el arte de la interpretación recae en el texto literario como

su campo fértil, como su casa materna, como su objeto de estudios perfectamente delimitado y justificado. Es una correlación natural, la hermenéutica es al texto literario lo que la lectura a la escritura. Un paso más allá se vislumbra la vital expresión oral, magnífica en todo su ropaje comunicativo no verbal, aunque no pertenece a este esquema teórico, lo nuestro es el texto, la tiranía de la escritura que da permanencia, que reta y recompensa, que dice, siempre dice.

En cuanto a los procesos selectivos de las significaciones que explicitan al texto literario, primero consisten en una adquisición de bagaje. Él habla, dice Heidegger, y quien escucha entiende porque es hombre en el mundo, identidad cultural en movimiento. No es extraño que quien más comprende es aquel que más vive en el habla de la literatura. Interpretar un texto literario, a fin de cuentas, también es un asunto de disciplina y constancia. El genio no basta, incluso en ocasiones estorba. Gadamer exige la concentración en los proyectos de interpretación. El discurrir disperso de la mente desbocada pone en el texto palabras que le son ajenas, y, a propósito, ahora sí resulta conveniente remitir a *Los límites de la interpretación* de Eco.

Segundo, los procesos selectivos consisten en una confrontación personal, es decir, el grado de interacción y acuerdo que como hermeneutas alcancemos coparticipando con y en el texto literario. Esto explica porqué la Hermenéutica es un arte en equipo, por decirlo fácil. La ineludible falibilidad del sujeto intérprete juega en las fronteras de imposibilidad de la revelación total de la obra. Si ella no se puede comprender a cabalidad, si siempre habrá escaños inaccesibles para el sujeto, imaginen ahora el esfuerzo que significa dominar las propias pasiones promovidas por el acontecimiento literario, que eventualmente parcializan nuestra comprensión.

La solución es la correlación de los discursos reveladores de significados; es preciso tomar en cuenta la selección de parámetros semióticos que otros ya han instalado, equivocados o no. Recuérdese que la interpretación más correcta es la más cercana a la verdad obnubilada por el texto. En otras palabras, dos cabezas piensan más que una. Tercero y último, el texto abierto por nuestro contacto se presenta como explicación. A similitud del Hermes griego, mensajero de los dioses, y patrono de los ladrones, además, el círculo hermenéutico no se cierra sin antes entregar el mensaje. Es necesario traducir la metáfora para

rearmarla incólume, el trabajo de la comprensión, tiene sentido cuando regresa a su origen, cierto, cuando vuelve a ser lenguaje, habla. Restituir el mensaje robado al texto, compartir, explicar, analizar y transmitir, todo forma parte del trabajo del intérprete de textos literarios.

Hay siempre un «otro» que escucha, una alteridad que se liga al misterio en movimiento. El propio yo de mañana recibe el beneficio del discurrir en el texto, una de las máximas teoréticas de la hermenéutica, mientras que los métodos de análisis literario enseñan a discurrir del texto, la dimensión técnica del crítico especializado, respetable y útil. Sin embargo, estar, ser en el texto, representa la posibilidad de «hacer mundo» del poeta y ¡oh maravilla!, del lector común. Ser en el texto, hace el mundo.

Ahora podemos afirmar que todo texto tiene puertas, y muchas están abiertas, que la lectura, la verdadera, es el vínculo entre texto literario y hermenéutica, que esta relación resulta simple y lógica, que ya la conocíamos. Es por eso que muchos de los supuestos teóricos del arte de la interpretación son conocimientos líricos que la conciencia otorga por el hecho de ser y estar en el mundo; lamentablemente, a veces, no queremos ser texto, ni mundo, pero eso es una enfermedad que se cura con los años, siempre y cuando sigamos leyendo.

Bibliografía

- AGUILAR RIVERO, Mariflor, *Confrontación, crítica y hermenéutica*, México, Fontamara/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- BEUCHOT PUENTE, Mauricio, (coordinador), *La voz del texto, polisemia e interpretación. Memoria, Primera Jornada de Hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , *Perspectivas y horizontes de la hermenéutica en las humanidades, el arte y las ciencias. Memoria. Tercera Jornada de Hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- , *Hermenéutica, estética e historia. Memoria. Cuarta Jornada de Hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

- , *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- , *Puentes hermenéuticos hacia las humanidades y la cultura*, México, Eón/ UI, 2006.
- , *Tratado de hermenéutica analógica*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CALVO, Tomás, (coordinador), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura*, Madrid, Visor, 1991.
- DILTHEY, Wilhelm, *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1966.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, (compilador) *Hermenéutica*, Madrid, Arco/ Libros, 1997.
- ECO, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Nueva York, Cambridge University Press, 1995.
- , *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002.
- , *La hermenéutica*, México, Taurus, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1994.
- GARAGALZA, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, símbolo y sociedad*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, España, Odós, 1987.
- , *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca, Barcelona, Anthropos, 1989.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 1995.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.

*Hermenéutica literaria. Prolegómenos hacia la propuesta
exegética como método de interpretación de textos
literarios* se terminó de imprimir en junio de 2011,
en la editorial Los Reyes S.A. de C.V., Plazuela
de los Reyes 45, int. B-102, Coyoacán, 04330,
México, D.F. La edición constó de mil
ejemplares más sobrantes.

