

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS"

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA



*MIMESIS AS MASK AND MIRROR:  
SUBJETIVIDAD Y MIMESIS*

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA:

Ignacio García Rangel

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Marina Dimitrievna Okolova

LECTORES:

Dra. Antonieta Guadalupe Hidalgo Ramirez

Dr. Eduardo González Di Pierro

Morelia, Michoacán, enero de 2008

A MIS PADRES

## CONTENIDO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>PRÓLOGO: GENEALOGÍA DE LA SUBJETIVIDAD</b>  | <b>10</b> |
| <b>I ONTOLOGÍA DE LA DESPROPORCIÓN: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL SUJETO.</b>            | <b>26</b> |
| 1.1 FILOSOFÍA DE LA VOLUNTAD   | 31        |
| 1.2 EL COGITO HERIDO   | 34        |
| 1.3 LA TRIPLE DESPROPORCIÓN  | 37        |
| 1.3.1 <i>La síntesis trascendental</i>   | 37        |
| 1.3.2 <i>La síntesis práctica</i>  | 41        |
| 1.3.3 <i>La fragilidad afectiva: deseo de estima y reconocimiento</i>                | 42        |
| 1.3.4 <i>Teleología del sentido</i>  | 46        |
| 1.4 LA SÍNTESIS MIMÉTICA   | 48        |
| 1.4.1 <i>La función narrativa como una estructura del discurso</i>                   | 50        |
| A) El discurso narrativo   | 50        |
| B) La función narrativa  | 51        |
| a) La trama o mimesis  | 53        |
| b) Historicidad y narratividad   | 57        |
| C) La temporalidad de la experiencia humana como narratividad                        | 58        |
| D) La vida, un relato en busca de narrador   | 59        |
| 1.4.2 <i>La identidad narrativa: de Tiempo y narración III al artículo de Esprit</i> | 60        |
| A) Las aporías finales de <i>Tiempo y narración</i>                                  | 60        |
| B) La primera aporía de la temporalidad  | 62        |
| C) La identidad narrativa  | 63        |
| 1.4.3 <i>El estudio de la identidad narrativa en Sí mismo como otro</i>              | 64        |
| A) El planteamiento de <i>Sí mismo como otro</i>                                     | 64        |
| B) El cambio del <i>yo</i> al <i>sí</i> .  | 66        |
| C) Identidad personal vs. Identidad narrativa  | 67        |
| 1.5 HACIA EL SÍ NARRADO  | 68        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>II MITO, VIOLENCIA MIMÉTICA, TRAGEDIA.</b>                                      | <b>71</b>  |
| 2.1 EL SUJETO HELÉNICO   | 72         |
| 2.1.1 <i>La subjetividad en la Hélade: la epimeleia heautou</i>                    | 72         |
| 2.1.2 <i>The art itself is nature</i>  | 79         |
| 2.2 LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO  | 81         |
| 2.2.1 <i>La fundación de lo sagrado</i>  | 81         |
| 2.2.2 <i>La lucidez de Hölderlin</i>   | 84         |
| 2.3 CONMEMORACIÓN SACRIFICIAL  | 96         |
| 2.4 EDIPO TIRANO   | 98         |
| 2.4.1 <i>La tragedia sofoclea</i>  | 98         |
| 2.4.2 <i>Edipo como víctima propiciatoria</i>                                      | 101        |
| 2.5 VIOLENCIA MIMÉTICA Y JUSTICIA  | 105        |
| 2.6 EDIPO, EL PARRICIDA, EL INCESTUOSO, EL QUE VE Y SABE                           | 107        |
| <b>III EGO SUM, QUI MEMINI, EGO ANIMUS: EMERSIÓN DEL TIEMPO, MÍMESIS NARRATIVA</b> | <b>111</b> |
| 3.1 AGUSTÍN, EL SANTO, SE CONFIESA   | 118        |
| 3.2 YO, ALMA, MEMORIA  | 122        |
| 3.3 DISTENTIO ANIMI, DISTENTIO TEMPORIS, DISTENTIO MEMORIAE                        | 126        |
| 3.4 FLUVIUS CONSCIENTIAE: SÍNTESES TENSIVA DE LA CONSCIENCIA                       | 132        |
| <b>IV LA INVENCION DE SÍ: LAS FUENTES ESTÉTICAS DEL YO.</b>                        | <b>139</b> |
| 4.1 A BRAVE NEW WORLD?   | 143        |
| 4.1.1 <i>All the world's a stage...</i>  | 145        |
| 4.1.2 <i>All the argument is a cuckold and a whore</i>                             | 147        |
| 4.1.3 <i>The play's the thing...</i>   | 151        |
| 4.1.4 <i>Merry and tragical? Tedious and brief?</i>                                | 154        |
| 2. LE FEUX DE L'ENVIE  | 155        |
| 2.1 <i>I know not 'seems'</i>  | 156        |
| 2.2 <i>Envious fever of pale and bloodless emulation</i>                           | 162        |
| 2.3 <i>O plague and madness!</i>   | 166        |
| 2.4 <i>The time is out of joint</i>  | 167        |
| 3. TO BE OR NOT TO BE, THAT IS THE QUESTION  | 172        |
| 3.1 <i>Divides more wider than the sky and earth</i>                               | 175        |
| 3.2 <i>What is your substance, whereof are you made?</i>                           | 178        |
| 3.3 <i>Mind as theatre</i>   | 181        |

|  |            |
|--|------------|
| <i>3.4 The readiness is all</i>          | 185        |
| <b>EPÍLOGO: MIMESIS: MASK AND MIRROR</b> | <b>188</b> |
| 1. EL ESPEJO                             | 188        |
| 2. LA MÁSCARA                            | 192        |
| 3. THE REST IS SILENCE                   | 194        |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                      | <b>197</b> |
| <i>I) Paul Ricoeur</i>                   | 197        |
| <i>II) Rene Girard</i>                   | 201        |
| <i>III) Harold Bloom</i>                 | 202        |
| <i>IV) General</i>                       | 203        |

## *A g r a d e c i m i e n t o s*

Agradezco, antes que a nadie, a mis padres, Nacho y Laura, su apoyo siempre incondicional. Al no contar con las palabras suficientes para agradecerles sus bondades, ésta es una buena ocasión para mostrarlo.

Estos trabajos de escritura, los cuales demandan constante dedicación, no pueden ser realizados sin la colaboración ni la paciencia de muchos otros. Agradezco a Marina y a Toni haber aceptado tanto leer y revisar atentamente cada borrador y cada nueva versión como realizar el viaje para que el examen se pueda llevar a cabo: si este trabajo es legible, en gran parte se debe a ellas. De los grandes o pequeños errores que todavía se encuentren, soy totalmente responsable. A mis compañeros Jesús y Eva, también les agradezco su paciencia –y su asombro- al haberse obligado a leer mis derroteros intelectuales en el Seminario de Titulación de la Escuela de Filosofía; a Tomás Almorín le debo la posibilidad del tiempo profesional ya que parte de esta tesis se realizó gracias a una beca de investigación en dicho semanario, y a María de Jesús no sólo le debo el auxilio filológico sino también un buen par de libros sobre literatura griega.

Y, *last but not least*, a Mapy, por su amor, su aliento, y especialmente su paciencia para darme el tiempo necesario para que esta tesis, al fin, haya salido a la luz.

## GENEALOGÍA DE LA SUBJETIVIDAD

Hay que decir algo respecto al título, *Mimesis as mask and mirror*. El lector preguntará, y con razón, el motivo de un título en inglés cuando el equivalente en castellano es perfectamente diáfano: “mimesis como máscara y espejo”. Sin embargo..., en esta tesis el resultado final se encuentra en el teatro de Shakespeare, uno de cuyos recursos retóricos es el artificio de la poesía anglosajona de la aliteración: *safe and sound, so foul and fair a day i have not seen,<sup>1</sup> a little more than kin, and less than kind!*,<sup>2</sup> *love’s labour’s lost, bloody, bawdy villain*<sup>3</sup>. Me pareció, pues, que la redundancia vocal da fuerza y contundencia en los planos del sintagma y del paradigma. *Mimesis* ya que la noción central es la imitación; *mask* porque la máscara alude al actor, al *hipocrates*, a la noción ya helénica de la vida del individuo como una puesta en escena: cuando muere Octavio Augusto, sus últimas palabras llevan este sello. *Comedia est finita...*<sup>4</sup> *Mirror* apunta a la reflexión, a esa imagen mía pero que no es lo que soy yo, a esa imagen que es a un tiempo lo mismo y lo otro. Y si me miro en los ojos de mi imagen, intuyo, sé, comprendo mi ojo, pero mi ojo no es capaz de verse a sí mismo: así pues, necesito de lo otro para reconocirme.<sup>5</sup> La fragilidad del cristal también apunta a la fragilidad humana:

But man, proud man,  
Dress’d in a little brief of authority,  
Most ignorant of what he’s most assur’d –  
His glassy essence – like an angry ape

---

<sup>1</sup> *Macbeth*, I, iii, 38. [Las citas de las obras de Shakespeare corresponden a *The Arden Shakespeare*, London, Thomson Learning, 2006, rep. 3<sup>rd</sup> series, Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan, eds. Salvo que se indique lo contrario, la traducción es mía].

<sup>2</sup> *Hamlet*, I, ii, 65.

<sup>3</sup> *Ham.*, V, v, 582.

<sup>4</sup> “Si la comedia os ha gustado, concededle vuestro aplauso y, todos a una, despedidnos con alegrías”. Suetonio, *Vida de los doce césares*, I, Madrid, Gredos, 2001, libro II, 99-1.

<sup>5</sup> Cf. *Troilus and Cressida*, III, iii, 95-112.

Plays such fantastic tricks before high heaven  
As makes the angels weep, who, with our spleens,  
Would all themselves laugh mortal.<sup>6</sup>

La reflexión que sigue trata sobre los procesos de subjetivación, es decir, cómo es que un individuo humano llega a ser capaz de lenguaje, consciencia y acción, en particular, los modos por los que un individuo se comprende, se siente y se piensa. A causa del divorcio moderno entre alma y cuerpo esta afirmación podría sonar en un tono intelectualista que quiero evitar: si lo propio de la vida es desear,<sup>7</sup> cabe seguir preguntando por cómo ese deseo óntico, animado, llega a ser deseo humano.

Así, esta reflexión la sitúo en el cruce de dos cuestiones: la primera es la curiosidad por los procesos mediante los que generamos un deseo; la segunda, consiste en las razones por las cuales escogemos una vía de acción entre todas las demás. Al decir que esta reflexión se encuentra colocada en un cruce no resulta una simple precisión metodológica: en sentido estricto, el pensamiento y el pensamiento sobre sí, la reflexión, surgen o se producen como resultado del conflicto entre el objeto deseado, que se muestra como horizonte, y el acto puntual, limitado momentáneamente por el aquí; resulta pues, que el pensamiento es luz breve entre dos obscuridades: una, el objeto deseado del cual sólo estamos relativamente ciertos de que lo deseamos, y otra, la penumbra que rodea las consecuencias del acto.

Sin embargo, humanamente, no nos resignamos a perder esa luz breve del pensamiento; por el contrario, pretendemos conservarla, guardarla, y procuramos impedir su transformación. Nuestro insignificante momento de lucidez lo convertimos en lo más importante al atribuirle los significados más excelsos y trascendentes. Pretendemos iluminar la vastedad cósmica con una vela, que hoy, para estar a tono con los tiempos, puede ser un simple foco de magnesio; no obstante, aunque parezca que se han alcanzado los límites de ámbitos puramente físicos, cuán cercanos estamos todavía del filósofo heracliteano que afirma la insondable profundidad del alma. En lo que concierne al conocimiento del hombre parece que no hemos avanzado más allá de Platón.

---

<sup>6</sup> “Más el hombre, el hombre orgulloso, investido de una pequeña autoridad, ignorante de lo que debe estar más cierto –su esencia de cristal–, como un simio furioso, juega fantásticas vanalidades, para el alto cielo y hace llorar a los ángeles; o, si tuvieran nuestras pasiones, reír como mortales.” *Measure for measure*, II, 2, 118-123.

<sup>7</sup> En sentido spinoziano, el *conatus*.

Sin embargo, de haber ido más allá de Platón, no ha sido como descubrimiento sino como invención. También se le atribuye a Heráclito haber dicho que el alma es una razón que se incrementa a sí misma. En lo que respecta al ser humano, éste incrementa su ser en cuanto a forma de ser, es decir, conformando su carácter. Parafraseando a Heidegger, el "ser-ahí" es el ser al que le viene su ser siéndolo; "ser" es mostrar una constancia, una permanencia: lo más constante del hombre es su carácter o, literalmente, modo de ser. Si como dice Heráclito, "el carácter es el destino del hombre", importa inquirir cómo se adquiere. El carácter se adquiere por el hábito, hecho que Aristóteles describió ampliamente en su *Ética*, aunque no inquirió la procedencia de dichos hábitos, los cuales son inculcados primero y seguidos después, hábitos que se adquieren por el deseo mimético, es decir, por la imitación de los otros.

La noción o el concepto que ha hilvanado este discurso es la mimesis. Μίμησις en griego, *imitatio*<sup>8</sup> en latín, significa 'ejecutar a semejanza de, copiar, reproducir', 'figura, representación, semejanza, copia, imagen'. "Imagen", 'representación del aspecto de alguien o algo', del latín *imago*, 'imagen, retrato, efigie; visión, idea, pensamiento' que nos lleva a *imaginari*, "imaginar", 'representar mentalmente, formar una imagen mental de; crear en la mente', y de ahí a "imaginación", 'capacidad o tendencia de formar imágenes mentales'.<sup>9</sup>

Dada la etimología, en una clasificación *ad hoc* que no pretende ser exhaustiva, cabría distinguir las siguientes especies de mimesis: a) la imitación básica fundamental constituida por el aprendizaje y la educación, pues como dice Aristóteles en la *Poética*: "ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales; en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; en que todos se complacen en las reproducciones

---

<sup>8</sup> Según Valpy, *imago* derivaría del griego εἴματα, εἴματος. Cf. Francis E. J. Valpy, *Eymological dictionary of the latin language*, USA, Adamant Media Corporation, 2005, facs. London, 1828. La familia de palabras con la raíz εἰκ sería la siguiente: εἰκα/ζω representar, figurar en rasgos semejantes, contrahacer, asimilar, comparar, representarse, conjeturar; εἰκασι/α, ἀφ η( representación, imagen, comparación, asimilación, conjetura, presunción; εἰ/κασμα, ἀτοφ το/ representación, imagen, conjetura; εἰκασμο/φ, ου= ο( conjetura; εἰκαστικη/, η=φ η( el arte de representarse los objetos; εἰκω/ν, ο/νοφ η( imagen, estatua, retrato, comparación, parecido, semejanza. Agradezco a la maestra María de Jesús Espíndola su auxilio para aclararme la etimología y la familia de las palabras.

<sup>9</sup> Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, FCE, 1999, 1ª reimp., 2ª ed.

imitativas”<sup>10</sup> –que correspondería la que sugiere Piaget; b) la mimesis platónica que puede dividirse en dos, una, la participación o μέθεξις (*Parm.*, 132d) de carácter ontológico y otra, la imitación artesanal que constituye para muchos la razón de ser del arte (*Rep.*, 598b, 599b); c) la mimesis dramática de la *Poética* aristotélica (1448a 1-3) –la mimesis narrativa de Ricoeur; d) la violencia mimética que constituye el origen de lo sagrado y de las instituciones culturales. Todas ellas constituyen modos del deseo mimético. El deseo mimético (*désir mimétique*) consiste en que la imitación está presente en el deseo, contamina los desos de adquisición y posesión, por lo que aproxima y separa a las personas. El deseo mimético es un *deseo triangular* debido a que el “sujeto desea el objeto porque el rival lo desea”,<sup>11</sup> el rival se constituye en un modelo de imitación que señala un objeto como deseable al sujeto. El sujeto desea sin saber precisamente *qué* desea, es preciso que *otro* le diga que debe desear; el modelo rival designa al sujeto el objeto de supremo deseo. Así, “el deseo es esencialmente *mimético*, se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo.”<sup>12</sup>

Resulta entonces que la espontaneidad del deseo siempre está contaminada por la alteridad. Los deseos que aspiran al mismo objeto no conducen a una sociedad pacífica, bien llevada. Como se verá en su momento los deseos idénticos se obstaculizan entre sí; la rivalidad progresa hasta el ciclo de la *violencia mimética*, cuyo producto, como se señaló, es la institución de la religión y de la cultura.

La tesis habrá de realizar el recorrido desde la ineludible imitación, fundamental en los procesos de subjetivación, hasta la posibilidad de una innovación dentro del mimetismo: la invención de sí. El esquema propuesto consiste en que la imitación constante conduce eventual e inevitablemente a un agotamiento, cuyo signo es la repetición monótona de las mismas fórmulas; en algún momento de este desarrollo, aparece una innovación, un ligerísimo cambio, que hace que la copia ya no sea la simple copia de lo anterior y puede que ese algo nuevo sea reconocido, aceptado, y con cierta fortuna, se convierta en origen de un nuevo modelo; por otro lado, la recreación constante causa que algún ejemplar muestre los límites a los que se

---

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448b 4-9, [Juan David García Bacca, td.], México, UNAM, 2000, 2ª ed.

<sup>11</sup> Cf. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, 4ª ed., p. 152.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 153.

pueda llegar con lo que habiéndolo alcanzado, se vuelve perentorio buscar nuevas formas de expresión.

En *the Tempest*, Shakespeare produce la contraposición entre naturaleza y cultura. Prospero, la cultura, induce al joven Ferdinand a que desee a la doncella Miranda, hija del primero. Ferdinand es el cachorro humano que para convertirse en ser humano pleno deberá desear algo a lo que por desconocido o ignorado, o por ambas cosas a la vez, nunca habría a poseer y de no ser por la incitación, por el engaño urdido del mago, Miranda, representación del objeto virgen del deseo, seguiría oculta, prisionera de la isla que Prospero ha cultivado hasta convertirla en habitable. La cultura llena de deseos a los nuevos individuos, orienta sus fuerzas y sus capacidades a metas no siempre sutilmente sugeridas sino mas bien impuestas brutalmente. La cultura somete los deseos naturales del individuo encauzándoles dentro de los límites contenedores de los usos y de las costumbres. La máscara de la modernidad es la rabia de Caliban por no ver reflejada su faz en el espejo. La modernidad exalta la búsqueda de la autenticidad, el descubrimiento del auténtico y más propio *yo*, pero esto ya es en sí mismo una sugestión: la mentira romántica que afirma la inexistencia del mediador del deseo, la cual a costa de ignorar la función mefistofélica pretende erigirse en la transparencia del *Cogito* cartesiano.

Debo hacer una advertencia metodológica. Considero que la tesis misma es ya un método, una vía para ponerla a prueba. Mi intención consiste en aplicar las premisas de la hermenéutica fenomenológica con respecto al “conflicto de interpretaciones”: procuré y cuidé interpretar textos poniendo en diálogo tres nociones distintas que comparten la literatura como objeto común. Valga el comentario: una obra literaria, genial o maestra, debe soportar, en el doble sentido de sostener y tolerar, diversas interpretaciones; no comparto “conscientemente” las pretensiones narcisistas de casi todo crítico shakespeareano de que *su* interpretación es *la* interpretación.

Por conflicto de interpretaciones ha de entenderse, en primer lugar, la imposibilidad de una hermenéutica general, de un canon universal para la exégesis, y la presencia *de facto* de

teorías separadas, opuestas, que atañen a las reglas de la interpretación.<sup>13</sup> De paso, apunto que se necesitaría una heurística que permita entender la diversidad de textos al generar o descubrir nuevos sentidos. En segundo lugar, un estilo de mediación que Ricoeur mantuvo a lo largo de su reflexión confrontando escuelas, métodos y estilos contrapuestos: existencialismo contra neokantismo, estructuralismo contra filosofía del sujeto, filosofía analítica contra hermenéutica y demás.<sup>14</sup> Tal preocupación por la mediación está presente con toda coherencia desde las primeras etapas de su obra. Un fragmento representativo es el que sigue, a reserva de no explicar la densidad del texto:

El hombre no es intermediario porque esté entre el ángel y la bestia, sino que es intermediario en sí mismo, entre su yo y su yo. Es intermediario porque es mixto, y es mixto por que realiza mediaciones. Su característica ontológica como ser-intermediario consiste precisamente en que su acto de existir es por identidad el acto de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad dentro y fuera de sí. Por eso no explicaremos a Descartes por Descartes, sino por Kant, Hegel y Husserl: la intermedialidad del hombre sólo puede hallarse por el rodeo de la síntesis trascendental de la imaginación, o por la dialéctica entre certeza y verdad, o por la dialéctica de la intención y de la intuición, de la significación y de la presencia, del Verbo y de la Mirada.<sup>15</sup>

En este sentido el hilo discursivo de esta tesis es más que hilo, trama; para explicar un texto se recurre a otro texto que arroja luz, que pretende jugar con la dialéctica de la *explicatio-complicatio*. No se trata de desarrollar exhaustivamente el pensamiento de tal autor o tal corriente, sino “rodear”, mostrar la peripecia interpretativa que nos permita explicar y comprender mejor –y si no mejor, por lo menos de otro modo– los textos escogidos.

En tercer lugar, si “una metáfora es el resultado de la tensión entre dos [interpretaciones contrapuestas] de una expresión metafórica”,<sup>16</sup> se debe a que dicha tensión o conflicto permite que la metáfora sea simbólica, es decir, que signifique, y más aún, que dicho significado sea novedoso a la vez que amplía la comprensión. Este método nos permite mostrar que por medio de las metáforas, las expresiones poéticas, en el lenguaje se introducen “nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y de proyectarle nuestras posibilidades más profundamente íntimas.”<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1999, 9ª ed., p. 28.

<sup>14</sup> Cf. Paul Ricoeur, “Auto-comprehensión et histoire”, en Tomás Calvo, Remedios Ávila, eds., *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 10.

<sup>15</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 26-27.

<sup>16</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999, 3ª ed., p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 73.

Hasta aquí la mimesis es la noción axial de la tesis y el conflicto de las interpretaciones lo que acota el rumbo. Es importante hacer notar ya que la imaginación, compañera inseparable de la mimesis, no se encuentra tematizada, aunque sea durante toda la tesis una de las líneas de su horizonte. Es necesario decir que el punto de confluencia entre Paul Ricoeur, Rene Girard y Harold Bloom, –los dos primeros franceses, el último, norteamericano– es el ámbito de la narración, la cual también es mimesis. Los estudios sobre la narración experimentaron un gran desarrollo en el siglo XX debido a los trabajos realizados por el estructuralismo en sus vertientes de poética y semiótica. El análisis estructural del relato permitió la explicación y la comprensión de los diferentes, pero limitados esquemas, que organizan el relato de una acción para dotarle de sentido. Su defecto principal, a juicio de muchos, consistió en la desaparición del sujeto a favor de la noción de función. Se consideraba necesario, como Ricoeur opinaba, el rescate de un agente dotado de voluntad.

Sigo también la indicación de Ricoeur en cuanto a que *La metáfora viva* y *Tiempo y narración* son dos obras gemelas.<sup>18</sup> ¿Cuál es el punto de cruce entre ambas? Que tanto en la metáfora como en el relato hay un reconfiguración ontológica, es decir, una redescipción de la realidad en forma de lenguaje, redescipción que implica un “excedente de sentido”. Este excedente de sentido es una invención ontológica, un aumento de lo que se es. Las obras literarias producen justamente ese excedente tanto a través de la metáfora como mediante la construcción de la trama.

Falta dar cuenta de las interpretaciones que pondremos en conflicto. La primera, de Paul Ricoeur, es eminentemente filosófica: su preocupación pregunta por el hombre en tanto sujeto o sí mismo: qué es, cómo llega al mundo y cómo lo deja, cómo es que llega a ser lo que es. Para ello desarrolla la noción de identidad narrativa, la cual considero que carece de eficacia heurística para entender como un ello llega a ser un yo. Por eficacia heurística ha de entenderse la capacidad para mostrar los modos por los cuales el relato permite darle identidad a un individuo así como un sujeto se comprende *en* un texto; además no sólo debe permitir entender cómo un texto precede al sujeto, sino también debe mostrar cómo lo precede.

---

<sup>18</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1998, 2ª ed., p. 31.

La definición de la identidad narrativa que da Ricoeur consiste en afirmar que es “aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa”;<sup>19</sup> es decir, consiste en una estructura del lenguaje que permite organizar entre sí los hechos dotándoles de una relación de causalidad, una temporalidad, un fin, que unidos permiten que una vida tenga un sentido. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida, sirve para mediar entre los actos singulares de un individuo.<sup>20</sup> Sin embargo, Ricoeur no describe suficientemente —o no le preocupa mostrarlo— el proceso narrativo constructor de una identidad.

Considero que antes de ese periplo, el sujeto no parte como un yo, ni como un *quién* que se ha puesto a sí mismo, sino que es "arrojado" a esa paradójica odisea inicial de la cual retorna, no desconocido ni encubriéndose de los demás; es un yo que regresa desconocido para sí mismo puesto que partió sin haberse conocido antes de zarpar y alcanza su meta como un nuevo yo. La cuestión a indagar consiste en cómo un *qué* pensante, —mejor aún: un *qué* sentiente—, viene a ser un *quién* que actúa y que sufre, en mostrar el proceso a través del cual un *Ello* llega a ser un *Yo*. Siguiendo las premisas de Ricoeur, la identidad narrativa surge de la tensión producida entre el momento de perderse en la alteridad de los signos y la intención de adquirirse como sí mismo. Resulta que el yo habrá de producir una identidad en cada viaje que le lleve más allá de sí, pues es identidad generada como innovación semántica, como "excedente de significado".

Es necesaria la reflexión sobre la forma en la que la cultura nos informa dándonos la posibilidad de transformarnos, de ganarnos o de perdernos a nosotros mismos ya que resulta aconsejable no perder de vista la ambivalencia de nuestro ser, lo que el mismo Ricoeur llamaría la ontología de la desproporción. De ahí que no resultara impropio recurrir a la hermenéutica fenomenológica del pensador francés para abordar el estudio de cómo cada individuo vive una cultura, y para quien lo juzgue impertinente, habrá que hacer notar la impertinencia generadora de sentido, propia de la metáfora.

---

<sup>19</sup> Paul Ricoeur, “La identidad narrativa” en Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 215.

<sup>20</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1999, 2ª ed., p. 994ss.

Es importante enunciar ciertas preguntas: ¿cuál es la estructura de ser del *je suis* (existencia) para que le sea necesaria la mediación de lo otro de sí?, ¿cómo en y desde estas mediaciones es dado a retornar y reconocerse en lo que el "yo" es/llega a ser?, puesto que el yo se pierde en los signos, ¿cómo llega a constituirse el sujeto mediante esos signos?, ¿cómo es posible que toda comprensión de sí esté mediada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos? La hermenéutica de Ricoeur no da una respuesta que escape a lo Absoluto del yo, pues, aunque se preocupe por lo *Otro* del Sí mismo, existe un franco regreso al Sí que no explica con suficiencia de qué modos lo Otro compone al Sí; Ricoeur continúa atrapado en la mentira romántica de la constitución del yo por sí mismo, en la comprensión de sí. Tratar de responder a dichas preguntas es uno de los motivos de esta tesis.

Toda cosmovisión tiene implícitas nociones sobre lo que son las cosas, sobre las acciones, sobre las relaciones. El pensamiento ricoeuriano sigue sutilmente adherido a una ontología de la substancia, una onto-teología como lo dice Heidegger, que concibe una realidad nuclear en las cosas, en la que lo importante y valioso es permanente, eterno, inmodificable, constante y lo que cambia es meramente accidental, superficial; dicha onto-teología puede asociarse fácilmente a una ética conservadora y aristocrática que procura mantener el estado de cosas porque es la identidad la que establece el criterio de diferencia entre las cosas. Esta ontología, que es la que todavía prevalece, sostiene una separación entre el yo y los actos que produce, una dualidad entre lo corporal y lo espiritual. Habrá quien afirme que hemos descartado definitivamente esta forma de pensar pero una observación atenta descubrirá que la vida cotidiana mantiene la separación alma-cuerpo.

Ricoeur mismo propone que una ontología de la acción<sup>21</sup> hará posible concebir a la configuración de la identidad como consistente en un proceso de reconfiguración continuo, proceso en el que se produce la identidad por la tensión entre lo constante y lo transitorio, entre lo propio y lo ajeno, entre lo uno y lo otro. Esta ontología de la acción conducirá eventualmente a formular una ética que tenga como propósito fundamental prescribir en términos

---

<sup>21</sup> Afirma Nicol, y no me parece que sea diferente al pensamiento de Ricoeur: “en la ontología del hombre, lo que sustrae al cambio, y permite comprenderlo, es la forma como se produce, y esto quiere decir: *la forma de ser de un ente que cambia su propio ser en la acción.*” Eduardo Nicol, *La idea del hombre*, México, FCE, 1998, 3ª reimp., p. 41.

más abiertos las relaciones intersubjetivas, en las cuales será posible dar cabida a elementos heterogéneos sin correr el riesgo de disolver las normas éticas en un fondo en el que no resalta ninguna pues resultan equivalentes entre sí y sin generar el peligro de regresar a la solución de un núcleo totalizador que consume en la indiferencia cualquier intento de separación. La apuesta consiste en ver si es posible construir tal ontología: tal intento no lo realizo aquí pues excedería los límites de esta tesis.

No es suficiente, entonces, con proclamar el ocaso de la metafísica debido a que se haya vuelto innecesaria su promesa ilusoria de mostrar una realidad perfecta o ideal, más allá del tiempo. Prescribir una ética requiere una concepción antropológica la cual, a su vez, implica una concepción de la realidad. Esta relación entre conocimiento y realidad es una metafísica, una "doctrina" que enseña cómo percibimos y cómo designamos lo que damos por real, es decir, toda teoría del conocimiento es correlato de una ontología. "Hablar del ser" entraña la cuestión del ser. Si el ser se dice de diversos modos, cada uno de estos modos apunta a una región del ser: se abre así la posibilidad de la especialización, que consiste en la creación de un dominio: el método es el camino o vereda para recorrer esa cierta región. La consecuencia inevitable es la fragmentación del saber, la imposibilidad de captar en toda su vivacidad al ser vivo. Y, no obstante la seguridad de esa imposibilidad no evita que se intente a toda costa captarlo. Así lo manifiesta Buber cuando afirma que la antropología filosófica es la aspiración de dar cuenta de lo que es el hombre como unidad viva, no desecado por la gelidez del instrumento científico.<sup>22</sup> También en el ámbito epistemológico, cuando se acepta la posibilidad de la ciencia social, es notable el intento por crear una área de estudios que permita captar la vida social en su complejidad móvil que, actividad cognoscitiva que vendría a ser una ciencia, -o *ciencias* como la pretensión de Cassirer-, o una filosofía de la cultura.

Puede resultar paradójico que la noción de cultura haya nacido en una disciplina de corte positivista llamada antropología que ha terminado por no estudiar al hombre, sino al conjunto de las relaciones entre los hombres. Más, ¿qué es el hombre sino las relaciones que establece, -establecer en su doble sentido de instauración y conservación-, y que procura

---

<sup>22</sup> Cf. Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, México, FCE, 1949, p. 18.

mantener? Porque es claro que hablar *del* hombre viene a ser la aspiración por concretar una entidad tan universal que nunca al hablar con o de un hombre aparece como universalidad. Quizá por ello Foucault al certificar la muerte del hombre lo que pretende es hacer notar la inutilidad de una idea llamada "hombre".<sup>23</sup> El hombre no es visto más como la conquista solitaria de una voluntad, sino que poco a poco se viene haciendo más claro y evidente que lo que cada uno es, en cuanto hombre, es el resultado de lo que otros hombres han dejado como huella en cada uno de nosotros.

Ricoeur nunca deja claro cómo es que el yo se pierde para recuperarse; tampoco describe el rodeo que el yo da en el universo de los signos, de las obras, de las instituciones. Me pareció que si no resolvía esta cuestión, la función, la potencia heurística de su noción permanecía en una afirmación abstracta ya que, a mi juicio, toda teoría que se presente relacionada con la interpretación debe proponer consigo una práctica, es decir, un método heurístico efectivo. Si llegase alguna vez al problema ético del reconocimiento, a la "pequeña ética" como la llama Ricoeur en *Sí mismo como otro*, será si y sólo si, resuelvo el problema de como el yo se pierde y se recupera en el universo de signos, y si muestro cómo el Otro forma parte del Mismo.

Asumo la convicción de que en el origen, lo estético, la sensibilidad, constituyen la fuente más primitiva de lo humano, de que la manera de ser de cada individuo llega a ser humana a través del uso de los placeres, mediante la imitación de la corporalidad del otro. Antes de que pensemos se nos enseña a comportarnos, a hacer uso del cuerpo, a que nos expresemos inmediatamente en la corporalidad.<sup>24</sup> Como bien apunta Kaufmann, "el gran artista es un creador de categorías en armonía, con las cuales la posteridad comprende sus propias experiencias, reinterpreta el pasado y da forma al futuro"; así el arte es uno de los modos por el cual artista ayuda a crear el futuro.<sup>25</sup> No ha de extrañar, entonces, la ausencia de las dos obras de Charles Taylor, *Sources of the self* y *Ethics of authenticity*.<sup>26</sup> Mi intención es

---

<sup>23</sup> Cf. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1999, 29ª ed., p. 375.

<sup>24</sup> En esta tesis, el cuerpo queda fuera del asunto. Es una lástima porque resulta que cometo el mismo descuido que le atribuyo a Ricoeur: un estudio efectivo de la corporalidad. Más grave aún: el cuerpo antecede al pensamiento y al lenguaje.

<sup>25</sup> Walter Kaufmann, *Crítica de la religión y de la filosofía*, México, FCE, 1983, p. 99.

<sup>26</sup> Charles Taylor, *Sources of the self*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989; de él mismo, *La ética*

mostrar que la estética es anterior a la moral, y ojalá en algún momento posterior pueda mostrar como ésta se explica por aquella. La filosofía, que trata de elevarse por encima de lo sensible, viene hasta el final. Por eso, en expresión nicoliana, “la filosofía es la última de las vocaciones humanas”.

Pero, si lo estético es el origen, falta dar cuenta de los variados y diferentes procesos que conforman la génesis de nuestra subjetividad, entendiéndola como el modo durante el cual un individuo considerado humano únicamente porque ha nacido de otros humanos, se convierte en tal, es decir, cómo se desarrolla su peculiar manera de percibir, de sentir y de estar en el mundo. Lo humano es la constitución de nuestros deseos que nunca pueden ser satisfechos plenamente pues algunos nos están completamente vedados y otros resultan inalcanzables, así como de las limitaciones de nuestros actos, los cuales tampoco pueden ser absolutamente efectivos. El deseo señala la indigencia ontológica, nuestra carencia de ser que buscamos colmar, el acto apunta a nuestro esfuerzo por perdurar, por perseverar en lo que somos.

Segunda interpretación. Le debemos al crítico literario francés René Girard la creación de la noción de deseo mimético, que consiste en que alguien elige su objeto de deseo no por sí mismo sino porque alguien más ya lo desea o porque pertenece a alguien más. En el deseo mimético el deseo se extrae de los Otros.<sup>27</sup> La estructura es triangular: entre el sujeto que desea y su objeto, existe un tercero, el *mediador del deseo*. El uno se hace a imitación del otro. Así, la cultura forma a sus individuos en un carácter común, un carácter social, porque les hace desear ser a imitación del otro: ¿que otra cosa no es una *Imitación de Cristo?*, ¿o bien los modelos de pasarela del mundo de la moda de hoy?, ¿o el triste ejemplo que los periodistas ofrecen a la juventud en las imágenes de los deportistas?, ¿o la publicidad que pregona que “venid a formar parte del grupo selecto al que todos pertenecen”?

El hombre no puede desear por sí solo, necesita que su objeto de deseo le sea ofrecido

---

*de la autenticidad*, Barcelona, Paidós/ICEUAB, 1994.

<sup>27</sup> Según yo los textos principales son los siguientes, a saber, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985; por supuesto, *La violencia y lo sagrado*; *El misterio de nuestro mundo*, Salamanca, Sígueme, 1982; y finalmente, el texto principalísimo para esta tesis *William Shakespeare; a theater of envy*, New York, Oxford University Press, 1991.

por un tercero. Se desea lo vedado, no porque sea un bien en sí mismo, sino porque le pertenece a otro. El deseo mimético permite comprender de manera ampliada lo que Ortega enunció como "*yo soy yo y mi circunstancia*" y lo que Sartre reconoció, entre irónico y resignado, "desde que nací estaba destinado a ser burgués, católico y francés". El deseo mimético es núcleo fundamental de la educación y de la ética: las vidas ejemplares, los héroes, las figuras públicas, estimadas, reconocidas, amadas y odiadas, son la causa de las identificaciones.

El deseo mimético me permitirá dar cuenta de cómo el yo se pierde en ese universo de alteridad constituido por los signos, las obras, las instituciones que los otros han dejado, creado para mí y que se me han impuesto irremediabilmente. Aún dentro de las vocaciones, la filosófica está mediada por la figura del deseo de ser como Sócrates, o como Nietzsche, o como un Kant cualquiera. El deseo mimético también me permitirá mostrar cómo es que la imitación puede realizar la paradójica función de unir al mismo tiempo que dividir. Una mientras permita que los deseos se compartan conjuntamente: el odio feroz e incontinente nace cuando esa comunión se rompe.

Por último, la tercera interpretación, la invención de lo humano, teoría que desarrolla otro crítico literario, Harold Bloom. Bloom afirma que no leemos a Shakespeare para comprenderlo, sino que por el contrario, es el bardo inglés quién nos explica verdaderamente a nosotros; según él fue Shakespeare "quien inventó lo humano tal como seguimos conociéndolo."<sup>28</sup> Y no queda mayor remedio que darle la razón: Shakespeare está en las tramas de las novelas de hoy, los escritores siguen midiéndose por el rasero de la poesía shakespeareana, sus personajes continúan su paseo sobre los escenarios de hoy brindando los modelos sobre los cuales juzgamos a hombres y obras. ¿No recuerda Usigli, el padre del teatro mexicano, que el joven Miguel Rubio fue calificado por Alfonso Reyes como "pequeño Hamlet"? ¿Acaso no es Othello el celoso arquetípico? La ficción del dramaturgo inglés ha perdurado por encima de la historia: el noble rey escocés Macbeth, monarca legítimo que arrebató el poder a un pusilánime Duncan, es recordado por todos como la ambición política

---

<sup>28</sup> "[He] invented the human as we continue to know it". *Shakespeare, the invention of the human*, New York, Riverhead Books, 1999, p. xx. Además de éste los textos básicos de Bloom para este asunto son *El canon*

sin freno ni respeto para con las costumbres y las instituciones; la pluma de Shakespeare ha sido más poderosa que la verdadera historia. Es el triunfo del apotegma hegeliano: *Was vernünftig ist, ist das wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig*: es más real el Macbeth imaginado que el difunto rey de Escocia, pues se recuerda y se imita al primero, y el segundo ha quedado olvidado, dormitando bajo la sombra del hijo del ingenio del bardo inglés.

Antes del *cogito* cartesiano, en doble sentido de precedencia y de eminencia, encontramos la interioridad shakespeariana: en sus obras, los personajes se desarrollan más que se despliegan porque se conciben de nuevo a sí mismos, porque se *escuchan* hablar, a sí mismos o mutuamente; al espíase a sí mismos hablando transitan el camino real hacia la individuación. En la obra del bardo inglés vemos surgir por primera vez una voz que tiene un cuerpo, que se hace a sí mismo porque actúa, –Bloom recurre a Hegel:

Cuanto más Shakespeare, en el infinito abrazo de su mundo escénico, procede a desarrollar los límites extremos del mal y la locura ... más concentra esos personajes en sus limitaciones. Al hacerlo así, sin embargo, les confiere inteligencia e imaginación; y *por medio de la imagen en que ellos, en virtud de esa inteligencia, se contemplan a sí mismos objetivamente, como obra de arte, él les hace libres artistas de sí mismos*, y es completamente capaz, mediante la absoluta virilidad y verdad de su caracterización, de despertar nuestro interés por unos criminales, al igual que por los más vulgares y mendaces palurdos y necios. [La cursiva es de Bloom].<sup>29</sup>

En Shakespeare se expande la noción de conciencia: conciencia trascendente (y no a una conciencia de lo trascendental), como dice Bloom.<sup>30</sup> Hay que recordar que ya la conciencia es un acto humano y que “existe en toda toma de conciencia un crecimiento de ser”.<sup>31</sup> Esto nos permitirá superar el dualismo cartesiano, todavía vigente en la ontología y la epistemología actuales.

La noción de identidad narrativa tiene límites heurísticos. Si sólo se recurre a las obras de Ricoeur o de la fenomenología o de la hermenéutica, se permanecerá anclado a un círculo

---

*occidental*, Barcelona, Anagrama, 2004, 3ª ed.; ¿*Dónde se encuentra la sabiduría?*, México, Taurus, 2005.

<sup>29</sup> Bloom, *El canon occidental*, p. 81. El texto de Hegel reza como sigue: “Ja, je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, [...] sondern er gibt ihnen Geist und Phantasie; er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso wie für die gemeinsten, plattesten Rüpel und Narren zu interessieren.” G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. XV, en *Werke in 20 Bände*, vol. XV, Suhrkamp Verlag 1970, pp. 561-562.

<sup>30</sup> Harold Bloom, *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 26-27.

<sup>31</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2000, 3ª reimp., p. 15.

vicioso por más que se le llame círculo hermenéutico. La noción ricoeuriana sólo será tierra fecunda si recibe la semilla apropiada. Por ello, habrá que mostrar cómo el yo se inventa mediante la incorporación del deseo que el Otro le ofrece como modelo de sí y que ese modelo lo brindan las manifestaciones estéticas. Como acotación, dentro de esta reflexión se abordan sólo las obras literarias.

Además, supongo que la noción de identidad narrativa puede ser heurísticamente efectiva sólo si se muestra que cabe considerar dicha identidad narrativa como innovación semántica producida por la tensión de la acción recíproca que los individuos realizan entre sí bajo el deseo del Otro y en tanto invento del Mismo; tal acción recíproca puede ser descrita como el deseo que los Otros inducen al individuo ofreciéndose como modelo a imitar y como la elevación del Otro a modelo de construcción del yo, es decir, la voz y el rostro de un personaje que al escucharse orienta su acción autotransformadora. Entonces, la identidad narrativa se convertirá en una ficción heurística que permite interpretar la vida común de los hombres en el tiempo.

En suma:

Si la génesis de la subjetividad radica en dos fuentes: en su mayor parte, la mimesis, es decir, la alteridad que conforma a la mismidad y, en menor medida, la invención de sí, que consiste en la modificación de un afecto mediante la reflexión; y, si esta invención de sí viene a ser, con plena efectividad, una legítima *metábasis eis hallo genos*, la actualización de un nuevo modo de subjetividad: entonces, un nuevo modo de subjetividad nace cuando, durante la imitación de los modelos culturales, se inventa un nuevo modo de relacionarse consigo mismo y con el otro. De lo anterior la tesis consiste en mostrar que *la conformación de la subjetividad moderna como conciencia de sí puede encontrarse en tres momentos principales de inflexión –la tragedia griega, la retórica romano cristiana, el teatro isabelino–, pues cada uno de ellos proporciona un nuevo modelo de subjetividad para su época.*

La interpretación que se producirá al confrontar los tres modos de interpretación podrá explicar como el Otro constituye al Mismo y permitirá que se comprenda como Uno se construye mediante los Otros. Esta producción, ficción o invención, genera una abundancia en el ser que somos, constituye una innovación que tiene repercusiones prácticas. Desear ser otro, desear lo otro leyendo, al seguir una historia es una posibilidad de inventarse como uno

mismo. En razón de la historia de la cultura fueron elegidas para su análisis tres obras que señalan, cada una, un modo distinto de subjetividad: el primero, lo constituye la tragedia griega que toma a Edipo como su representante; le sigue, Aurelio Agustín, quien al amalgamar religión y filosofía, razón y fe, consigue darle una nueva inflexión a la voz de la primera persona; al final, Shakespeare nos ofrece en su arte dramático variaciones casi infinitas de nuevas figuras de la subjetividad de las que Hamlet es señor y príncipe.

La tesis está conformada por cuatro episodios –habría querido hacer los estísimos apropiados pero para ello necesitaría un coro–. El primer episodio consiste en mostrar la mimesis de la identidad narrativa. El segundo muestra la primera configuración de la subjetividad occidental, mediante el paradigma de la tragedia, en la figura de Edipo: ahí se ve cómo el reconocimiento de sí depende de los signos visibles, pues puede afirmarse *grosso modo* que la subjetividad helénica y helenística está conformada por *eidos, theoria, teatro*; en suma, es la mirada, aun en la noción de la *epimeleia heauto*, la privilegiada dentro la cosmovisión helénica. El tercer episodio muestra el advenimiento de la persona por la *vocación*: jugando con el estereotipo, el cristianismo privilegia la voz, la llamada, la conversación consigo mismo; se descubre cómo, a pesar del evidente mimetismo del santo, aflora una invención de sí. Finalmente, el cuarto episodio, pone en escena la eclosión de la subjetividad moderna, que al hablar consigo misma, se altera. El diálogo interior es *afección de sí* en el tono spinoziano de modificación de uno mismo. La voz de Shakespeare resuena, íntima y oracular, a través de todos aquellos individuos cuyo su modelo de vida son los personajes que libremente creo y que dejó que se transformasen.

En este estadio final espero haber mostrado que la noción de identidad oscila entre el mimetismo y una consciencia de sí producida, a la vez que mostrar el paso de la constitución de sí desde el fundamento estético hasta afincarse en el campo práctico. Si el esfuerzo de esta investigación permite la llegada a un terreno más o menos firme, eso podría señalar que la identidad narrativa puesta en juego con otras nociones en el terreno de un "conflicto de las interpretaciones" permite superar el reconocimiento señorial y dominador característico del solipsismo, y que las "fuentes del yo" manan del caudal simbólico de los Otros, que siendo anteriores al yo, han creado a través del tiempo plasmándolo en sus obras.

ONTOLOGÍA DE LA DESPROPORCIÓN: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL  
SUJETO.

Por arqueología del sujeto, expresión cara a Ricoeur y a Freud<sup>32</sup>, ha de entenderse en primer lugar, el descubrimiento de que la arquitectura (la estructuración) del sentido, es decir, la relación significativa, no se da entre el sentido y la cosa sino de sentido a sentido, pues el símbolo permite un doble sentido lo cual obliga a la interpretación.<sup>33</sup> La arqueología hace el análisis, marcha regresiva, de lo pre-significante y lo in-significante al deseo que no puede ser representable ni simbolizable: hay que excavar para descubrir lo sepultado. Esa marcha regresiva designa al deseo el cual es propiamente el *sum* del Cogito. Ser hombre consiste en desear desmesuradamente: el hombre existe al intentar mediar entre lo infinito de su deseo y lo finito de su capacidad –para hacer, para conocer, para durar–: en eso consiste la ontología de la desproporción.

Este episodio habrá de dar cuenta de la mimesis narrativa tanto como cura para el Cogito herido así como conocimiento de sí mismo, pues para Ricoeur, la narración permite mostrar una identidad. La narración proporciona el fundamento, el marco general sobre el cual se podrán explicar diferentes modos de narrar: la narración propiamente dicha y la dramatización teatral; la lírica, que expresa el *pathos*, no será tratada. Autobiografía y teatro constituyen la situación concreta desde la cual brotan los modelos de subjetivación, cuyo análisis se muestra en los episodios subsecuentes.

---

<sup>32</sup> Recuérdese la metáfora arqueológica con la que Freud describe el inconsciente. Cf. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” en Sigmund Freud, *Obras completas, XXI*, [José L. Etcheverry, td.], Buenos Aires, Amorrortu, 1986, 2ª ed., pp. 70-71.

<sup>33</sup> Cf. Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, pp. 19-20.

Siguiendo a Ricoeur no podemos llegar a la identidad narrativa de inmediato: hay que dar un rodeo, no es posible evitar la peripecia. El camino a seguir consiste en mostrar primero al Cogito herido y falible por su desproporción ontológica. Dicha desproporción quiere superar su solución de continuidad mediante una síntesis. Sin embargo, la síntesis práctica revela la fragilidad afectiva del Cogito. La última síntesis, la mimesis narrativa pretenderá dar unidad a ese Cogito quebrado.<sup>34</sup>

En la noción de identidad narrativa se condensan las preocupaciones expresadas por Ricoeur: el yo mediado por la narración de una vida se recrea como un yo hermenéutico que, para comprenderse a sí mismo ha debido incorporar mediante las obras culturales, los símbolos y los mitos, un segmento de historia de la cultura; en la comprensión de sí de la identidad narrativa se manifiesta la dialéctica entre mundo del texto y mundo de lector como vértice de la relación yo-mundo-otro porque, afirma Ricoeur, la comprensión de sí es narrativa de un extremo a otro. En sus palabras, “comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno [y] comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado”.<sup>35</sup> Para constituirse como un sí, aún antes de comprenderse, ha sido necesario llevar consigo lo que la cultura me ofrece como bien cultural, como modelo de vida, como forma de comportamiento.

Hay que resolver la cuestión de qué es la identidad narrativa: ¿es un concepto heurístico, es una noción, es una idea, es una propuesta teórica? Como lo alcanzo a entender, la identidad narrativa es una noción cuya intención fundamental consiste en proporcionar un marco de interpretación en términos de una ontología de la acción que permita explicar y comprender –interpretar en suma– la constitución de sí, entendida ésta como sujeto o persona. Dicho de otra manera, la identidad narrativa surge como producto de la tensión entre la acción, lo que hace un *quién* y la narración, lo que ese mismo *quién* dice que hace. A juicio de Ricoeur, la identidad narrativa permite articular la identidad personal, que supone un principio

---

<sup>34</sup> Es importante hacer notar la oscilación de Ricoeur entre sí, yo, *cogito*; creo que eso se debe a una indeterminación que arrastra consigo la tradición. Si no, véase como Agustín mismo utiliza “yo”, “alma”, “memoria” como intercambiables.

<sup>35</sup> Paul Ricoeur, “Autocomprensión e historia”, en T. Calvo, R. Ávila, eds., *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, p. 42.

de permanencia de la persona en el tiempo, con la dimensión temporal de la existencia humana, que a su vez supone un fluir constante del tiempo.

Es posible formular dos interrogantes principales sobre la identidad narrativa, cuyas respuestas permiten articular el pretexto narrativo de esta tesis. La primera pregunta por sus límites heurísticos o de aplicación; así, habría que hacer una crítica de la identidad narrativa. Esta crítica debería resolver en pasos sucesivos: a) si, como afirma Ricoeur, la metáfora y el relato consisten en innovaciones semánticas que funcionan de manera semejante, entonces es necesario mostrar su capacidad, su virtud para referir la realidad y transformarla; b) si la identidad narrativa permite reformular en términos de alteridad la constitución de sí, es decir, en qué forma la comprensión de sí, mediada por los símbolos, las obras y los textos, contribuye efectivamente a dicha constitución; c) si la identidad narrativa es producto de una narración, entonces es necesario señalar al narrador, es decir, si la identidad narrativa únicamente es producto del *quién* que se narra a sí mismo, entonces, cuál es el valor de una narración vista por una tercera parte como el narrador omnisciente o biógrafo; en resumen, lo que se busca es la capacidad heurística de la noción de identidad narrativa para señalar *quién* se es.

La segunda interrogante tiene que ver con la implicación ética de la narración en cuanto al carácter y el comportamiento. Ricoeur mismo estudia la validez de la extensión que el discurso narrativo genera en el campo práctico, si la acción descrita puede igualarse a acción narrada. Ricoeur postula que la teoría narrativa es el tránsito de una teoría de la acción a una teoría ética. ¿En qué sentido es legítimo ver en la teoría de la trama y del personaje una transición significativa entre la adscripción de la acción a un agente que puede y su imputación a un agente que debe? Una respuesta posible a esta cuestión ética consiste a que los modelos permiten moldear el carácter y el comportamiento; el carácter se forma en la primera infancia conforme a los modelos que ofrecen los progenitores; el comportamiento también obedece a que le individuo sigue el comportamiento de otros.

Esta cuestión nos remitirá al problema del reconocimiento.<sup>36</sup> En la medida que las

---

<sup>36</sup> El punto de partida es la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. Ricoeur medita sobre ello y lo designa como la “fragilidad afectiva”, la tercera pasión kantiana, el deseo de estima y reconocimiento. Cf. Paul

acciones de uno surgen de y se desarrollan a la par y en oposición a las acciones de otros, es decir, en la medida que las acciones relacionan a los individuos como agentes y pacientes a la vez, toda acción organiza una red de actitudes, disposiciones, hábitos, intenciones y fines que son susceptibles de recibir una calificación ética, –en términos de bueno/malo, correcto/incorrecto, justo/injusto, etc. porque todo lo que conforma esa red, etc., no sólo es autoreferente sino que afecta a los involucrados en ella. El reconocimiento será considerado como la disposición a actuar o no con o en contra de alguien, disposición que dependerá de la cualidad de estimación recíproca entre los agentes/pacientes. Creo que en la cuestión del reconocimiento está inserta de modo sutil el impulso del deseo. El reconocimiento es el deseo de ser considerado, estimado, de saberse inserto dentro de un grupo.

La lucha por el reconocimiento es una de las discusiones acuciantes de nuestros días; tal confrontación consiste en la libertad de expresión de las particularidades y las características propias. Hay varios caminos para llegar a la conciliación: partir desde los universos culturales, desde las diversas semioesferas que deben efectuar un proceso de traducción, o bien, desde una antropología concreta que muestre cómo el hombre encuentra sentido y crea significados. Este último camino, de lo particular a lo universal, es el que toma Ricoeur. Para Ricoeur la tarea de una filosofía reflexiva debe convertirse en una *reflexión concreta*, es decir, el *Cogito está mediado por todo el universo de los signos*. Uno de los componentes de este universo es el lenguaje que, en cuanto función de medio permite llenar de contenido referencial el deíctico "yo", así como el *aquí* y el *ahora*, el *esto*, la relación de un sujeto hablante con una audiencia y una situación.

En el pensamiento de Ricoeur, el origen y la fuente de los actos es la capacidad del deseo, mientras que la continuidad, el perfeccionamiento y la culminación de una acción se realizan mediante la facultad de la voluntad. Parafraseando a Ricoeur, afirmo que *el ser que somos es tanto afirmación, esfuerzo, aumento, es decir, acción significativa, como deseo, carencia, ausencia, es decir, imitación, memoria, reflexión*. Afirmarse entraña el esfuerzo por conseguir lo que se desea, dialéctica de afirmación y carencia que engendra un proceso en el que permanecer en lo "mismo" que se es, obliga a lanzarse constantemente hacia fuera, hacia

---

Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 99-149, esp. p. 137ss.

lo "otro de sí". Hay que plantear dos cuestiones: ¿cuál es la estructura de ser del *je suis* (existencia) para que le sea necesaria la mediación de lo otro de sí?, ¿cómo en y desde estas mediaciones es dado a retornar y reconocerse en lo que el "yo" es/llega a ser?<sup>37</sup>

Para identificar el ser de ese yo contamos con el lenguaje como el camino más seguro y más elocuente porque el mundo del lenguaje precede y engloba al hombre. Esta "vía larga" del análisis del lenguaje, -en oposición a la vía corta" de la analítica del *Dasein*-, afirma que toda comprensión de *sí* deberá ir mediada por el análisis de los signos, los símbolos y, en general, de los textos. Esta interpretación muestra una triple contingencia: la de símbolos y textos escogidos propios de una cultura, la de su carencia de univocidad significativa y la que proviene de la individualidad del intérprete.<sup>38</sup> Así, puesto que el sujeto es desbordado de su individualidad por significaciones que lo lanzan fuera de sí, teleológicamente, a metas suprasingulares, se impone la necesidad de una hermenéutica que dé razón de cómo toda comprensión de sí está mediada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos. La tesis de Ricoeur es, entonces, que la comprensión de sí, al incorporar la mediación de los símbolos y de los mitos, incorpora un segmento de historia de la cultura a una reflexión transcendental como reflexión transhistórica. La pregunta se mantiene: ¿cómo es que lo incorpora?

Según Ricoeur, en una línea en el que él mismo se sitúa al lado de Freud, Leibniz y Spinoza entre otros, se plantea la cuestión de la relación entre significación y deseo, entre sentido y energía, es decir, finalmente, entre el lenguaje y la vida. La solución ricoeuriana a dicha cuestión es que mediante la comprensión de nosotros mismos nos apropiamos del sentido de nuestro deseo de ser o de nuestro esfuerzo para existir. La existencia es deseo y esfuerzo. La llamamos esfuerzo para subrayar su energía positiva y su dinamismo; la llamamos deseo para señalar en ella la falta y la indigencia.<sup>39</sup>

Los otros componentes de ese universo de signos son los actos, las obras, las instituciones; si, según Ricoeur es necesario que el yo se pierda en esos objetos para encontrarse,

---

<sup>37</sup> Cf. *supra* p. 18.

<sup>38</sup> Cf. Manuel Maceiras, Julio Treballe, *La hermenéutica contemporánea*, Bogotá, Cincel Kapelus, 1990, 2ª ed., p. 105 ss.

<sup>39</sup> Cf. Paul Ricoeur, "Existencia y hermenéutica", en Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones, Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, FCE, 2003, pp. 24-25.

cabe preguntar en qué consiste esa pérdida. Puede asumirse que durante ese rodeo el yo se pierde porque está obligado a pasar por ese universo de signos para llegar a constituirse en sujeto. ¿Cómo llega a constituirse el sujeto mediante esos signos? Se constituye al apropiarse de ellos, al revestirse con ellos. Esta apropiación es dialéctica ya que permite la subjetivación del individuo al “sujetarse” a y al “ser sujetado” por los valores, las normas, las obras y el carácter —el modo de ser particular— de los sujetos que le preceden. Es lo que Ricoeur llama la dialéctica de lo Mismo y de lo Otro, la Mismidad y la Diferencia.

### 1.1 FILOSOFÍA DE LA VOLUNTAD

Asúmase que todas las cosas son causadas. También que todo tiene un principio y un final, un comienzo y un término. Pregúntese, entonces, por cómo llegamos a ser lo que somos. ¿Qué es lo que nos impulsa, nos mueve? Una respuesta consiste en afirmar que el deseo, carencia y ausencia, constituye la radical y abisal condición de ser. Ser equivale a desear seguir siendo. Esta afirmación redundante y evidente que sólo dice algo porque se convierte en eco de sí misma quiere decir: ser es perseverar, mantenerse, persistir porque se resiste y se insiste. Desear es algo anterior a la volición intencional; desear es intentar superar el límite de la finitud.

Por ello esta meditación busca en qué consiste el deseo. Encontrado un atisbo suyo, se preguntará por algunos de sus efectos, aquellos que por ahora pueden ser considerados los fundamentales: una ontología fundamental debe preguntar por la radical pulsión de todo cosa que sea; tomamos prestada la descripción heideggeriana de su propio proyecto sin adscribirnos a ella. Spinoza lo define así: “El *deseo* es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquier que se da en ella.”<sup>40</sup>

Es necesario tomar en cuenta que hay varios planos del deseo, que, al menos para mí resulta difícil jerarquizar ya que hay una remisión constante de uno a otro. Si, consideramos, de inicio, al deseo humano como deseo intencional y consciente, en una acepción racionalista,

---

<sup>40</sup> Spinoza, *Ética demostrada según el modo geométrico*, III, Def. I, [Vidal Peña, int., td. y notas], Madrid, Alianza, 2006, 5ª reimp. En el escolio, Spinoza aclara que el deseo es apetito con conciencia y que dicho apetito es la esencia misma del hombre en cuanto a que obra para conservarse. Sin embargo, reconoce que, independientemente de que el hombre sea consciente o no de ese deseo, el apetito lo define.

el deseo es una facultad: la voluntad. Más el hombre antes de ser hombre, ontológicamente considerado, simplemente es por lo que desea, sin saber que desea ni qué desea. A diferencia del resto de los entes, el hombre se encuentra dividido en sí mismo pues parece que no hay un único *conatus*: uno lo impulsa a la diferencia, otro tiende a anclarlo para mantenerse como el mismo, mismidad que implica, al menos conceptualmente, la identidad y la unidad parmenídeas, intemporales e inmutables. Totalidad, unidad, completitud seducen en su perfección. Este plano ontológico nos remite al plano psíquico, arcaico, infantil: el hombre quiere regresar al vientre materno, al Paraíso del que ha sido expulsado.

La fuente, el manantial del ser humano, lo que hace que el hombre brote, acontezca humano es, de principio, el deseo, el cual, en *modus* freudiano, podemos describir como pro-teico. A pesar de ser polimórfico el deseo es esencialmente el mismo: la tendencia, la inclinación, el apetito, «*conatus*» de otro, diferente de uno.<sup>41</sup> El deseo es, en sentido propio, *alteración*. También es el *pontificex maximus* y no hay mayor poder que el suyo. El grado, la diferencia entre los seres deriva de sus objetos de elección; podría decirse que *por naturaleza todas las cosas desean*, y que lo que desean corresponden necesariamente a su naturaleza: cada cosa se apropia de lo que le es propio. La descripción anterior se limita a señalar homeopáticamente la situación: cada cosa rechaza lo que le hace daño; en cambio, psíquicamente se busca la apropiación de lo que todavía no es propio pero que se reclama como si lo fuera: se busca colmar una carencia. El deseo es la presencia de una ausencia; se busca lo que no está presente: el deseo es la huella de lo otro.

La vida del hombre oscila entre la contradicción entre permanecer en la unidad –o indiferencia- y escapar hacia lo otro, hacia la diferencia. Míticamente, el hombre trae en sí el estigma de la diferencia, de aquello que lo hace ser otro de sí, estigma que le hiere porque desea permanecer en la unidad. Sin embargo, el deseo escinde al hombre pues, a pesar de sí, quiere escapar de la indiferencia. Trato de mostrar que es imposible escapar totalmente de la

---

<sup>41</sup> «Apetito» deriva de *ad-* ‘hacia’ + *petere*, ‘ir hacia, buscar, tratar de conseguir’; «conato», *conatus* deriva del indoeuropeo *kōn-ā* ‘tratar de’, de *ken-* ‘estar activos, agitarse, moverse’; «deseo», muy a nuestro pesar, se remonta a *de-* ‘cabalmente’ + *-sidere*, de *sedere* ‘estar sentado’. Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. El puro gusto de las etimologías nos lleva a la ambivalencia, aunque alguna derivación hace que *desidēre*, se relacione con las estrellas. *Se non e vero...*

indiferencia porque el hombre no puede inventarse a sí mismo por completo. Pero también se sugiere que la diferencia se puede lograr, que la diferencia es posible.

Piénsese, pues, en tono ricoeuriano, sobre lo voluntario y lo involuntario. Lo involuntario, esto es, el deseo, irreflexivo e inconsciente, resulta, radicalmente, el deseo primario inicial. Lo consciente se produce mucho más tarde, y como lo ha mostrado el psicoanálisis es, proporcionalmente, lo menos potente. Hay que habérselas, en el comienzo, con una filosofía de la voluntad.

No es un despropósito citar aquí a Cornelius Castoriadis en relación a la tematización de la voluntad. La voluntad es hija del pecado y de la razón, nace en la modernidad. En los seminarios de 1982 sobre Grecia, el filósofo francés dice:

A partir del cristianismo, el mundo humano es azotado por una enfermedad esencial: la enfermedad de la voluntad. La cual tiene una raíz ontoteológica evidente e indisoluble del pecado: uno debe hacer algo, pero quizás es incapaz de ello, y esto es una falta. Uno se imputa a sí mismo la razón de esta incapacidad en la forma de una mala voluntad o de una voluntad insuficiente. Pero en los griegos no hay pecado, no puede haber entonces tematización problemática de la voluntad. La raíz está ahí, y sus resultados en toda la literatura moderna, al menos desde *Hamlet* hasta el *Adolphe* de Benjamin Constant, y en los novelistas del siglo XIX: el héroe veleidoso, lleno de ideas para rehacer el mundo, pero es muy tarde, acaso mañana...<sup>42</sup>

La filosofía de la voluntad constituye el inicio filosófico de Ricoeur, meditación marcada por la concepción de la existencia humana como deseo y esfuerzo: "El ser que somos es tanto esfuerzo, es decir afirmación, como deseo, es decir ausencia, falta, carencia, primado del yo soy sobre el yo pienso".<sup>43</sup> Esta concepción nos remite directamente al *conatus* spinoziano así como al apetito de la mónada leibniziana, y siendo así, el yo se manifiesta como acción, como acto, con la intención de superar, de sobrepasar la fragilidad y la falibilidad humanas. Son ellas, pues, la fragilidad, y la falibilidad, las que forman el ser de la desproporción que aqueja al hombre. Para Ricoeur hablar del hombre como el ente desproporcionado es referir a la distancia entre lo que no se es y lo que se quiere llegar a ser.<sup>44</sup>

Tal desproporción es triple: fragilidad teórica entre lo finito de la percepción y lo

---

<sup>42</sup> Cornelius Castoriadis, *Lo que hace a Grecia, 1. De Homero a Heráclito*, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 139.

<sup>43</sup> Paul Ricoeur, "Respuesta a Juan Manuel Navarro Cordón", en *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, p. 189.

<sup>44</sup> Continuando con el escolio de la def. I de los afectos, Spinoza apunta: "entiendo bajo la denominación de «deseo» cualesquiera esfuerzos, impulsos, apetitos y voliciones en el hombre, que varían según la variable constitución de él, y no es raro que se opongan entre sí de tal modo que el hombre sea arrastrado en distintas

infinito del verbo, fragilidad práctica entre la finitud del carácter y la infinitud de la felicidad, fragilidad afectiva entre el sentimiento de pertenencia a la totalidad y la intimidad de ser afecto.<sup>45</sup> La existencia humana está obligada a mediar entre lo desproporcionado de su aspiración y la limitación de sus alcances. La propuesta de Ricoeur es que la imaginación, que acepta con cierto tinte platónico y conceptualización kantiana, constituye la facultad que podría mediar para superar dichas fragilidades porque en ella radica la relación entre lo sensible, concreto y lo racional, etéreo. La ficción, la literatura constituyen modos de la imaginación: en ellas la imaginación se relaciona con el tiempo.

## **1.2 EL COGITO HERIDO**

Ricoeur atribuye tres rasgos a la tradición filosófica en la que él mismo se inscribe: corresponde a una filosofía *reflexiva*; se encuentra dentro de la influencia de la *fenomenología* husserliana; pretende ser una variante *hermenéutica* de esa fenomenología. En lo que respecta a la variación hermenéutica, a Ricoeur le parece que las hermenéuticas heideggeriana y postheideggeriana son una inversión de la fenomenología de Husserl en la medida que constituyen su realización a pesar del distanciamiento que presupone estar en el mundo *antes* que constituirse como un sujeto frente a un sujeto.

La consecuencia epistemológica es la siguiente: no hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores. Una consecuencia muy importante es dar fin al ideal cartesiano, fichteano y, en parte husserliano, de la transparencia del sujeto para sí mismo.

El proyecto fundacional cartesiano consiste en proponer radicalmente la preeminencia del *Cogito* por sobre el *sum*. El resultado de la duda hiperbólica es la vacuidad de un sujeto que no es nadie. El yo cartesiano es un yo sin anclaje. Descartes, habiendo puesto el *Cogito* como axioma absoluto, se ve obligado a recurrir a una demostración anterior: la existencia del *Cogito* está demostrada por la existencia de Dios pues sólo lo infinito puede explicar lo finito.

---

direcciones y no se sepa hacia dónde orientarse.”  
<sup>45</sup> Cf. Ricoeur, “El hombre falible” en *Finitud y culpabilidad*, pp. 21-164.

La apuesta cartesiana culminará en una esquizofrenia teórica: el Yo pienso kantiano, condición necesaria para todo pensamiento, estipula un Yo nouménico exclusivamente pensable a la vez de un Yo fenoménico, perceptible, accidental.

Por el camino que lleva a Freud, como descubridor (¿inventor?) de lo inconsciente, se encuentra Nietzsche, gran destructor del yo y detractor kantiano: somos víctimas de la ilusión gramatical del yo y de la verdad como juicio objetivo. El yo, Dios, el sujeto no dejarán que entendamos la “realidad” dada nuestra forma de expresión. Se apunta una terapia del lenguaje: la vida interior es totalmente fenoménica, la sombra de Hume evita que el sol de la razón alumbre al *Cogito*. La verdad, es fonoménica, es un conjunto de metáforas, metonimias y antropomorfismo, *verba volant, flatus vocis*. La transmutación de los valores recuerda con insistencia el chiste cínico de Diógenes, el de la lámpara: la verdad es falsificación de moneda, moneda intercambiable por el precio apropiado. Nietzsche asesta un golpe mayor al *Cogito* que el humeano pues ha podido pasar la muralla que el pensador de Königsberg había logrado construir.

En Freud asistimos al desasimio de la consciencia. La herencia conceptual fichteana aún resplandece en el psicoanálisis: el Yo es un acto tético, el Yo está porque hace, no porque piense. Así, en el principio está la Acción, el Pensamiento es un traumatismo, engrosamiento epidérmico por contacto constante, producto reactivo de una realidad que se impone al deseo. La consciencia no es lo primordial, viene a ser únicamente un instante dentro del vasto mundo interior, un atisbo de luz en la densa oscuridad psíquica. El pensamiento psicoanalítico postula que el sujeto, el yo, jamás es lo que piensa; interrogado, apunta siempre a otra cosa: la vida psíquica es evanescente, buscando algo, aparece otra cosa. El análisis nunca llega a lo originario; la pulsión sólo puede ser reconocida mediante su representación, lo biológico sólo es cognoscible por lo psicológico.

De la herida narcisista que el psicoanálisis inflige al yo humano, hemos de señalar dos puntos fundamentales: los procesos transferenciales y la condición intemporal del ello. Freud parafrasea el dicho heracliteano: infancia es destino; las relaciones que mantenemos con los demás durante el resto de nuestra vida, repiten las relaciones que sostuvimos con las figuras de la infancia. La compulsión a la repetición es el oscuro germen de la cultura. Aprendemos a ser deseando lo que otro tiene y a ser como el otro para obtenerlo: es el núcleo del complejo de

Edipo.

Ricoeur centra su atención en una particularidad de la primera tópica freudiana: la conexión entre la función temporizante de la consciencia y el carácter “fuera del tiempo” de lo inconsciente. En la segunda tópica, el ello, casi identificado con el inconsciente, también es atemporal. Por ello, en el sueño se suspende toda dimensión temporal, el tiempo deja de existir. El deseo puro es amoral: sólo en el proceso de llegar a ser consciente, se funda el tiempo y se adquiere el carácter moral. La cosa no es tan simple: el ideal del yo también es un residuo arcaico, de figuras tiránicas, de la ley del otro que vive en uno, es una parte inconsciente del yo. Dicho ideal del yo exige al yo cumplir sus demandas al mismo tiempo que el ello: el yo tiene que mediar entre dos exigencias tiránicas.

La investigación de Ricoeur sobre este hecho psíquico nos dice que

Freud ha descubierto [...] una estructura fundamental de la vida ética, a saber un primer asidero de la moralidad, con la doble función de preparar la autonomía y también, de retardarla, de bloquearla en una fase arcaica. El tirano interior representa el papel premoral y antimoral. Es el tiempo ético, en su dimensión de sedimentación no creativa; es la tradición, en cuanto que simultáneamente fundamenta y obstruye la invención moral. Cada uno de nosotros ingresa en su humanidad merced a esa instancia del ideal; pero es atraído a la vez hacia su propia infancia, que se nos aparece como una situación nunca superable.<sup>46</sup>

El telón de fondo en el que se mueve la reflexión ricoeuriana es la pretensión de cuño característicamente moderno del *Cogito* cartesiano, autosuficiente y substancial, diáfano y claro, de pura inmediatez reflexiva, que constituye la concepción fundamental de la filosofía del sujeto. Contra esta pretensión Ricoeur arguye que el yo aparece más como acción que como estructura, como acto más que como forma. Lo que percibimos del YO es un hecho presente, producto de una reflexión por la cual el yo resulta siempre mediado, posterior al puro acto de la conciencia. Para Ricoeur la arqueología del sujeto es hacer evidente la posición anterior del *sum* en la entraña del *Cogito*. Es necesario repetirlo: el sujeto jamás resulta ser lo que se piensa. Hay que buscarlo, encontrarlo; de no ser así, es necesario inventarlo, construirlo.

---

<sup>46</sup> Ricoeur, *Freud, una interpretación de la cultura*, p. 393.

## 1.3 LA TRIPLE DESPROPORCIÓN

### 1.3.1 La síntesis trascendental

Ricoeur considera que para el hombre ser intermediario es mediar. ¿Qué significa esta afirmación? Desde Freud, el afecto es la flexión entre el deseo y el lenguaje, el yo es mediación entre la realidad y el placer, el ideal y el ello; conforme a otros puntos de vista, el cuerpo es mediación entre «yo» y el mundo, mientras que el lenguaje es mediación entre «yo» y «yo».

Ricoeur plantea una tríada compuesta por la percepción finita, el verbo infinito y la imaginación pura, en la que la última sirve de mediación entre la desproporción de las dos primeras. El problema de la desproporción es de filiación cartesiana: la *IV<sup>a</sup> Meditación* establece la problemática relación entre el entendimiento finito y la voluntad infinita.

En la primera síntesis, la que designa como la síntesis trascendental, Ricoeur establece que los polos en los que la reflexión se escinde y divide son, por un lado, la sensibilidad, la percepción de las cosas y por otro, la determinación del sentido de ellas. La sensibilidad es una perspectiva finita establecida por la cortedad del «punto de vista» del cuerpo. La determinación del sentido se manifiesta como verbo infinito.

Ricoeur recurre a la aserción de Descartes en las *Meditaciones* de que en la medida de la capacidad del hombre para juzgar, es capaz también de ser desproporcionado en el alcance de su juicio. En la finita visión humana sobre su propia finitud transgrede su limitación. Otra transgresión la constituye la intención de significar: sobrepasar el aspecto de una cosa, es pretender referir el todo.

“Una cosa es *recibir* la presencia de las cosas, así dice [la reflexión], y otra *determinar* su sentido.”<sup>47</sup> Toda perspectiva es finita porque está situada. Su finitud consiste en la limitación de la percepción por la perspectiva, por la que toda visión es sólo *un punto de vista*... Jamás se ve un objeto en su totalidad, toda percepción es una inadecuación. Incluso al moverme para ver *otra* cara, tan sólo alcanzo a ver la otra cara, pero no una y otra a la vez. La finitud propia de la receptividad se identifica con la noción de punto de vista o de perspectiva.

---

<sup>47</sup> Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 37.

Ricoeur analiza la percepción tomando la mediación del cuerpo como idea conductora para entender la relación entre el *aquí* desde el cual yo miro al mundo, mundo que no es el límite de mi existencia sino su correlato porque el cuerpo me permite la apertura al mundo. Como conclusión del análisis de la perspectiva finita, Ricoeur propone que “la finitud originaria consiste en la *perspectiva* o *punto de vista*; afecta a nuestra relación primaria con el mundo, consistente en «recibir» sus objetos, y no en crearlos... Esta abertura finita no es sinónima tampoco de la misma corporeidad, que mediatiza nuestra abertura al mundo, sino que consiste más bien en el papel de origen cero del cuerpo, en ese ‘aquí’ original, a partir del cual hay sitios en el mundo”.<sup>48</sup>

Siendo la *experiencia de finitud* “punto de vista”, Ricoeur muestra que hay un *movimiento* de transgresión de esa finitud en los actos y las operaciones por las que se adquiere la conciencia del punto de vista como tal. Esta transgresión, este desbordamiento que rebasa la finitud de la perspectiva consiste en que al afirmar un aspecto, un perfil, afirmo también todas las facetas, todas las caras que no se ven de momento. Este acto limitado de percepción sólo entra a la reflexión por un acto limitante en una situación limitada. Pero este acto limitante tampoco es advertido directamente, sino también a través de la reflexión. Este juicio de la cosa rebasa, transgrede, desborda la faceta presencial de la cosa misma. Dicha transgresión o desbordamiento representa la intención de significar.

Si significar equivale a querer decir, la transgresión y desbordamiento del punto de vista no es más que la palabra en cuanto capacidad de decir, de expresar, y de expresar ese punto de vista mismo.<sup>49</sup> Entonces, “yo no soy solamente una mirada situada, sino un querer decir y un decir como transgresión intencional de la situación: desde el momento en que me pongo a hablar, hablo de las cosas en sus facetas no percibidas y en su ausencia”.<sup>50</sup> Por ello, la percepción no es una percepción pura sino que en ella se da la intención de decir más de lo percibido; “el lenguaje recoge la mirada muda y articula su sentido: y esa expresabilidad del sentido constituye, al menos en intención, un constante desbordamiento del aspecto

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>49</sup> *Cf. ibid.*, p. 48.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 48.

perspectivo de lo percibido aquí y ahora”.<sup>51</sup>

Recurriendo a Husserl, Ricoeur distingue una doble función de la expresión, de la palabra: comunica a otro lo que uno quiere decir –indicar- en cuanto significa, es decir, en cuanto designa el sentido –designa algo-, el contenido representado. El lenguaje transmite no lo que la mirada ve actualmente, sino el alcance de la visión. La palabra, en su sonoridad, es capaz de desmaterializarse, provocando el acto que confiere el sentido: se convierte en «signo». Es en el signo donde reside la transcendencia del *logos* humano: “desde la primera palabra estoy designando la identidad de lo significado consigo mismo, la unidad de validez que podrá recoger otra expresión mía o que podrá captar al vuelo y devolverme en el diálogo la frase de otra persona distinta de mí”.<sup>52</sup>

Ricoeur sugiere que el momento *infinito* de la palabra está en el verbo. El verbo, Ricoeur sigue el análisis aristotélico en el libro de la *Interpretación*, contiene una significación nominal con una significación adicional y un sobresignificado doble. Parte de esa sobresignificación es el tiempo. Además, de afirmar la existencia, el verbo atribuye algo al sujeto. Esta doble intención del verbo permite que la frase humana encuentre su unidad de significado y su capacidad de error y de verdad. Puesto que declara el ser, deja a la frase humana en el umbral de lo verdadero y de lo falso. Este umbral tiene cuatro combinaciones que constituyen la lógica de la contradicción: afirmaciones verdaderas, afirmaciones falsas, negaciones verdaderas, negaciones falsas. Es la oposición entre la afirmación y la negación a propósito del mismo atributo referido al mismo sujeto.

Esta cuádruple facultad es lo que la tradición escolástica llamó la «voluntad» en el juicio. El análisis conduce a la identidad entre el verbo y el asentimiento, consentimiento, elección. Para evitar los errores del voluntarismo, y para evitar que la voluntad infinita exceda la finitud del entendimiento Ricoeur propone renunciar a la psicología de las facultades y sustituirla con una teoría de la significación que: 1º, tenga en cuenta la distinción originaria entre nombres y verbos, y 2º, enlace el momento voluntario de la afirmación con la

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>52</sup> *Id.*

significación propia del verbo.<sup>53</sup>

La relación entre la percepción finita y el verbo infinito que se resuelve en la imaginación pura es una reelaboración del esquematismo trascendental que reconduce directamente a otro de los temas típicamente ricoeurianos: la cuestión del tiempo. Para Ricoeur, la reflexión sobre la cosa ha “descubierto, al mismo tiempo que la escisión, la «desproporción» entre, por una parte, el verbo que dice, corriendo el riesgo de equivocarse, el ser y lo verdadero, y, por otra, la mirada clavada en el aparecer y en la perspectiva.”<sup>54</sup> También señala que dicha desproporción es la dualidad entre entendimiento y sensibilidad, al modo de Kant, y la dualidad de la voluntad y del entendimiento, que planteó Descartes.

Ricoeur recurre a la noción de esquema trascendental de la primera *Crítica* por el papel mediador que desempeña entre lo *intelectual* y lo *sensible*.<sup>55</sup> Debemos hacer notar que Kant nunca explica el origen de este “arte oculto en las profundidades del alma humana”,<sup>56</sup> y lleva la regresión hasta el límite de la “determinación trascendental del tiempo” por cuanto el tiempo es la mezcla por excelencia.<sup>57</sup> Para Ricoeur, lo genial de esta teoría de esquematización es que cada categoría se vuelve intuitiva y recibe una dimensión figurada al determinar el tiempo. Según Ricoeur, el filósofo crítico habría afirmado contundentemente: “produzco el tiempo mismo en la aprehensión de la intuición”.<sup>58</sup>

No es mi intención discutir la exposición de la deducción trascendental. Como una apuesta tomo como atributos de la imaginación productiva los siguientes, sin la pretensión de una conciliación que el mismo Kant no logró: la espontaneidad que ejerce su función sintética sobre lo múltiple, su carácter mediador entre la materia y la síntesis intelectual, y su relación con el autoconocimiento. El carácter mediador resulta importante ya que como *síntesis figurada* da paso a la doctrina del esquematismo. En suma, la imaginación trascendental es la posibilidad de síntesis entre lo homogéneo y lo heterogéneo, equivale a la *distentio* y la *intentio* agustiniana, desperdiga y ordena, diversifica y unifica.

---

<sup>53</sup> Cf. *ibid.*, pp. 51-54.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 55

<sup>55</sup> Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, [Pedro Ribas, td.], Madrid, Alfagura, 2002, 20ª ed., A 138.

<sup>56</sup> *Ibid.*, A 141.

<sup>57</sup> Cf. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 59.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 60.

### 1.3.2 La síntesis práctica

Para Ricoeur es ineludible el paso del plano teórico al plano práctico. Este tránsito, de una teoría del conocimiento a una teoría de la voluntad, consiste en descender del yo pienso al yo quiero en sus diversas gamas: deseo, aspiro, puedo... El planteamiento de la síntesis práctica consiste en que

*todos los aspectos de «finitud» que pueden comprenderse a partir de la noción trascendental de perspectiva pueden resumirse en la noción del carácter. Todos los aspectos de infinitud «práctica» que pueden comprenderse a partir de la noción trascendental de sentido pueden resumirse en la noción de dicha. La mediación «práctica» que prolonga la de la imaginación trascendental proyectada en el objeto es la constitución de la persona en el respeto.<sup>59</sup>*

Quiero centrarme en la noción de persona y dejar de lado la síntesis que el respeto establece entre carácter y dicha. También suspenderemos nuestro juicio sobre infinitud de la dicha. Sólo apuntaremos aquí que la dicha, la infinitud de la dicha también es inyectada al Sí como modelo de deseo de Otro inalcanzable. Aludiremos al idealismo de la noción de carácter que apunta Ricoeur como preliminar de la noción de persona.

El carácter es, a su modo, una totalidad de los aspectos de finitud. En el carácter se aprecia la finitud de la percepción, ahora bajo la modalidad de afección: la perspectiva afectiva hace que las cosas parezcan amables, atractivas, odiosas, repugnantes. Para Ricoeur, la afección implican disposiciones prácticas de la voluntad como motivaciones. Una voluntad alimentada por *motivos* proyecta y se proyecta, desarrolla la vida afectiva en cuanto a valoraciones ingenuas o reflexivas. En la medida que este planteamiento estipula que “realizo mis actos en la medida en que *acojo* las razones de los mismos”,<sup>60</sup> la infinitud de libertad se convierte en una delimitación concreta y precisa de lo que se es..

Guardando distancia de Ricoeur, la noción de carácter que pervade parte de lo que pretendo demostrar tiene procedencia psicoanalítica: el carácter es una configuración, la orientación del deseo, que toma su cauce principal por el privilegio de las zonas erógenas. Aunque ambas nociones comparten la característica de “inclinación” o de “pasión”, la noción de carácter freudiana nos hace notar que su fuerza consiste en la inconsciencia: el carácter nos

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 68. La cursiva es de Ricoeur.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 70.

obliga a actuar sin que sepamos el verdadero origen de nuestros impulsos.

El carácter es adquirido, se contrae, -contraer en el doble sentido de adquirir, pero también de reducir, de revertirse sobre sí. ¿Cuál es la causa de la contracción? Que sobre el sujeto deseante se ancla el deseo, en el carácter se termina por desearse a sí mismo porque a pesar de que deseo implica apertura cualquier cosa que inspire una afección, el carácter es preferencia de *mis* afectos, preferencia de *mi* modo de ser.

Hagamos recaer el acento, por ahora, en el aspecto afirmativo del carácter. Mediante su apertura se me permite alcanzar todo lo humano, -ideas, creencias, valores, signos, obras, instrumentos, instituciones-; según el modo finito de mi carácter, me abro a la universalidad de lo humano, accedo a la humanidad de las huellas del hombre. Esta proyección al Otro humano alcanza a la persona.

La persona es una síntesis que constituye más bien un proyecto: “el Sí, más que vivido, es algo a lo que se apunta. [...] la persona no es todavía conciencia de Sí para Sí; es solamente conciencia de sí en la representación ideal del Sí.”<sup>61</sup> Entonces, la persona es una futura síntesis: es un proyecto que Ricoeur llama *humanidad*. Desde la elevación de una ética kantiana, esa *humanidad* es un fin por sí mismo: que en la práctica, *de facto*, siempre el Otro sea un medio, mientras que *de iure*, a veces se le respeta por ser un fin, es un problema que no tocamos aquí. Lo que veremos de alguna manera consistirá en la fusión y confusión de fin y medio que consiste en el momento cuando el Otro se convierte en modelo o Ideal del Sí. Esto no es lo que piensa Ricoeur, pero enunciado en términos pragmáticos, un Ideal de Sí, es una idea regulativa mucho más efectiva y poderosa que un Ideal simplemente práctico. En la vida práctica, no me conduzco como debería –en el sentido kantiano– sino como el modelo de conducta, efectivo, finito y limitado, que se brinda ante mí.

### **1.3.3 La fragilidad afectiva: deseo de estima y reconocimiento**

En el sentimiento coinciden intención y afección. En la vivencia del sentimiento se designa, al mismo tiempo, un aspecto de la cosa que revela, expresa la intimidad del yo. El “sentir se

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 87.

desdobra *como* el conocer, proporcionalmente al conocer y, no obstante, *de un modo radicalmente distinto* al del conocer, de un modo no objetivo, como el conflicto”.<sup>62</sup>

Ricoeur se propone una ética de las pasiones. Hace ver que en el campo práctico hay un equivalente al esquema transcendental de la imaginación que realiza la síntesis de la percepción y de la voluntad. Esta síntesis práctica es el respeto kantiano que convierte a la razón en práctica al «influir» en la facultad de desear.<sup>63</sup> Ricoeur ubica el *locus* del respeto en el *Gemüt*, en el ánimo, en el corazón, en el *θύμος* platónico. Esta cordialidad es el lugar de la fragilidad humana, fragilidad producto de la desproporción entre lo que se desea y lo que se entiende, entre el principio del placer y el principio de felicidad; es la muestra del *conflicto* humano. Afirma que el “hecho de que el hombre sea capaz de gozo, de gozo en la angustia y a través de la angustia, es lo que constituye el principio radical de toda «desproporción» en la dimensión del sentimiento, a la vez que la fuente de la *fragilidad afectiva* del hombre”.<sup>64</sup>

Dicho *θύμος* es especialmente interesante para Ricoeur puesto que señala que es justo a través suyo que el deseo adquiere “ese carácter diferencial y subjetivo que lo convierte en «yo»; e, inversamente, el «yo» se desborda en el sentimiento de pertenecer a una comunidad o a una idea. En este sentido, el «yo» es también un intermediario, un puente”.<sup>65</sup>

Ricoeur recurre al esquema de las pasiones de la *Antropología en sentido pragmático* kantiana: el tener, el poder y el valor, pasiones que también pueden nombrarse como la posesión, la dominación y la pretensión, o bien, la avidez, la tiranía y la vanidad (*Habsucht, Herrsucht, Ehrsucht*). Tras esta triple *Sucht* aberrante y violenta, ha de buscarse el auténtico *Suchen*.<sup>66</sup> La trilogía de pasiones “constituye ... una trilogía de pasiones *humanas*; decididamente requiere situaciones típicas de un medio cultural y de historia humana...”<sup>67</sup>

Tales instancias afectivas pueden ser comprendidas como sentimientos que interiorizan una serie de relaciones con el objeto que serían competencia de una economía, de una política

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>63</sup> *Cf. ibid.*, p. 92 ss.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>66</sup> *Cf. Ricoeur, Freud: una interpretación de la cultura*, p. 443. *Cf. Ricoeur, “El hombre falible”, cap. III, en Finitud y culpabilidad*, pp. 124-149.

<sup>67</sup> Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 127.

y de una teoría de la cultura. La relación del *tener* se entiende como las relaciones que se producen a propósito de la apropiación y el trabajo en situación de escasez. La relación del *poder* se expresa en las instituciones y estructuras que engendran la relación mandar-obedecer, y en la vivencia de los sentimientos que se mueven en torno al poder. La esfera de *valer* es la esfera propiamente humana del sentido. Este tercer momento lo explica Ricoeur: la constitución del sí no se agota en una economía ni en una política, sino que se prolonga en la región de la cultura.<sup>68</sup>

Desde otra vertiente de pensamiento fenomenológico, como Sartre, el ser del sí es el ser del valor. En tanto que valor, el valor tiene ser, pero no tiene ser en cuanto realidad. Su ser es ser valor, es decir no ser ser. Por ello, “el ser del valor en tanto que valor es el ser de lo que no tiene ser.” Se puede afirmar que “el valor está allende el ser.”<sup>69</sup> El ensayo de ontología fenomenológica nos lleva a concebir que el valor sea porque hace al valor como fundamento de sí, es decir, como identidad, pureza, permanencia, y que no sea, debido a que, en los términos de *el Ser y la Nada*, “el valor es el sí en tanto que infesta el meollo del para-sí como aquello para lo cual es”.<sup>70</sup> La nihilización sartreana significa que el sí está avocado hacia lo que todavía no es, es decir se trasciende hacia la nada.

Detrás de la tercera y última pasión, la pasión de «honor», de gloria aparece una demanda más originaria, la demanda de valer en la opinión del otro, la demanda de estima. Es en esta situación, como en ninguna otra, donde aparece la “forma perversa de la pasión constituyente”, en la cual vanidad y pretensión dan consistencia a una mentirosa y fantasmagórica existencia del yo en la opinión de otro. Es ahora, entonces, cuando debemos prestar mayor atención a la constitución del sí, en la coincidencia liminar entre lo económico, lo político y “en los confines de esos sentimientos de pertenencia a un Nosotros y de entrega a una Idea”.<sup>71</sup> Se suplica por la gracia del reconocimiento del otro.

Esta demanda de reconocimiento, que conduce a la reciprocidad es el trato mutuo, es fundamental e imprescindible para la conciencia de sí. En la esfera de las relaciones

---

<sup>68</sup> Cf. Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, pp. 444-445.

<sup>69</sup> Cf. Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1999, p. 126.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>71</sup> Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 138.

intersubjetivas, se persigue compulsivamente el que se me estime, se me apruebe, se me reconozca: “Mi existencia, para mí mismo, es tributaria de esa constitución en la opinión de los demás; mi Sí lo recibo de la opinión de los demás”;<sup>72</sup> en suma, la constitución de los sujetos es una constitución mutua mediante la opinión.

La dependencia de sí por el reconocimiento del otro significa nuevamente la fragilidad de la existencia: el sí está constantemente amenazado por una existencia especular y fantasmagórica; la posibilidad de no ser más que lo que otro diga o piense, la fragilidad de esa opinión debilita constantemente la firmeza del sí. Desde los vericuetos de la ética kantiana, se hace evidente la coerción impotente del imperativo: siempre se considera al otro como medio, *de facto*, mientras que *de iure* se exige que siempre se deba considerar, lo que significa que, *de facto*, las más de las veces la humanidad se deja de lado. Espero del otro la devolución de la imagen de mi humanidad, que me estime declarándome mi humanidad. A pesar de la vaporosidad de la opinión, hay algo objetivo en ella.

La objetividad de la estima se materializa en «objetos culturales» que, símbolos al fin, se erigen como monumentos y testimonios de esa búsqueda de reconocimiento: “las «obras» de arte y de la literatura así como las obras del espíritu, en la medida en que no reflejan sólo un medio y una época sino que investigan las posibilidades del hombre, son los auténticos «objetos» que manifiestan, con su universalidad concreta, la universalidad abstracta de la idea de humanidad”.<sup>73</sup> Ricoeur encuentra que esta objetividad cultural es la relación misma del hombre con el hombre, representada en la idea de humanidad.

Los «objetos culturales» constituyen el correlato de la sublimación y se corresponden a la esfera del *valer*, y que nacen de una demanda de reconocimiento que va desde la economía pasando por la política hasta la cultura, demanda que consiste en una búsqueda de mutua estima y aprobación. Mi existencia para mí mismo se vuelve así tributaria de una constitución en la opinión de otro; y es así como el sí lo recibimos de quien lo consagra, que es la opinión del otro. Esa mutua constitución mediante la opinión sigue siendo dirigida por los objetos culturales. Estos objetos, constituidos ya en «obras» que le dan realidad a las «imágenes del

---

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 140.

hombre», haciéndolas existir en y entre los hombres. A través de tales obras, por la mediación de esos monumentos se constituye una «dignidad» humana que sigue siendo instrumento y huellas de un proceso de conciencia duplicada, de reconocimiento de sí en otro sí.<sup>74</sup>

### **1.3.4 Teleología del sentido**

Encontramos así que el sujeto es desbordado de su individualidad por significaciones que lo lanzan fuera de sí, teleológicamente, a metas suprasingulares, (¿acaso en eso no consiste la existencia, en “salir de”?). ¿De dónde se sale y hacia que se sale? Si lo circunscribimos a una ontología, a un idealismo metafísico, se busca llenar, subsanar una carencia. Si partimos de la antropología freudiana, el individuo es conducido, llevado por la pulsión que, en un movimiento de contracción, pretende mantenerlo atado a su origen, pero esa misma pulsión, ya no desbocada se sublima cuando es resignada, dirigida a otro destino, superior al primitivo.

Hay que recuperar de Ricoeur, la indicación de que se impone la necesidad de una hermenéutica para dar razón de cómo toda comprensión de sí está mediada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos. Hay que poner a prueba la tesis de Ricoeur, su afirmación de que la comprensión de sí, al incorporar la mediación de los símbolos y de los mitos, incorpora un segmento de historia de la cultura a una reflexión transcendental como reflexión transhistórica.

Un ejemplo de ello consiste en que la voluntad no se reconoce mala ni se declara culpable sino hasta que medita los símbolos y los mitos que han conformado la conciencia occidental a través de las grandes culturas. Es en este punto donde entronca la filosofía de la voluntad con una filosofía del sentido cuyo punto de partida es fenomenológico: la reflexión sólo puede ser concreta si es sobre un *Cogito* mediado por todo el universo de los signos. De aquí que podamos indicar un principio del pensamiento ricoeuriano: siempre desde la fenomenología, Ricoeur tiene en la consciencia un motivo de análisis, de indagación y de meditación intensa, preguntándose si ese "yo" puede ser consciencia (*Bewußtsein*) sin "devenir-consciencia" (*Bewußtwerden*). Entonces la reflexión es siempre reflexión de sí. No es intuición: es el esfuerzo por recuperar el *ego* del *ego cogito* en el espejo de sus objetos, de sus

---

<sup>74</sup> Cf. Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, pp. 457-458.

obras y de sus actos.

En tanto que el hombre necesita de la reflexión, ya mediada por los signos, para descubrirse continuamente en un devenir constante, nunca está perfecto ni completo, sino que se sorprende abierto a descubrir nuevos sentidos en los mismos hechos, en los mismos actos, en los mismos acontecimientos. Además, la reflexión, como conformadora del sí, evita la posibilidad de una clausura total y definitiva, con lo que la apertura da paso a la alteridad en tres modalidades: el cuerpo, lo Otro, la conciencia moral.<sup>75</sup> Esta cualidad de apertura, de labilidad exige una interpretación, reclama una hermenéutica. La interpretación está relacionada con la expresividad mientras que la hermenéutica está constituida por el conjunto de reglas que guían a la interpretación.

La pregunta se plantea nuevamente: ¿cuál es la estructura de ser del *je suis* (existencia) para que le sea necesaria la mediación de lo otro de sí? Podemos responder que la estructura del ser del *je suis* se descubre más como acto o como acción que en esa medida implica necesariamente a otros “yo”, implicación que significa ahora: el Sí se conforma porque el Otro le habita, el Otro le sugiere el deseo. El sujeto nunca consigue desprenderse completamente de su raíz: el *ego* tiene un anclaje en un *alter ego*, opaco, difuso, elusivo que lo conforma antes de que se transforme en un «yo». Como ya se dijo, el Otro, sea como deseo o mediante la obra concreta, se convierte en fondo o cimiento del posterior desarrollo moral.

Ahora bien, ¿cómo en y desde estas mediaciones es dado a retornar y reconocerse en lo que el «yo» es/llega a ser? La acción inmediata carente de intencionalidad es producto de un agente ciego, -como en los celos-. En cambio, la acción intencional, con un propósito definido, inevitablemente en algún momento, regresa a su agente así sea incompleta, pero redefiniendo y transformando a dicho agente. Sólo aceptando que esa acción es “mía”, reconociendo la participación, la mediación, la producción de la acción es que el YO puede transformarse intencionalmente. Sin embargo, antes que sea “mía”, la acción fue comenzada, orientada, sugerida por Otros. Para convertirla en “mía”, debo apropiármela reinventándola, adaptándola a mi propia y única singularidad. Sólo mediante la reflexión cabe descubrir e inventar razones

---

<sup>75</sup> La conciencia moral puede ser considerada como un Otro que me interpela, que me llama según expresión característica de Levinas.

propias.

Para que la acción sea plenamente intencional se requiere que la acción sea *reflexiva*. Reflexionar es verse en alguna superficie reflejante: en este caso, el espejo nos lo proporcionan las obras de arte, que primero se ofrecen como modelos de estimación, de subjetivación; ulteriormente, en un movimiento de escape, sirven para que cada hombre libre, cree su individualidad; la obra de arte, la mayor obra maestra que un sujeto pueda crear consistirá en su propia existencia.

Falta apuntar un último motivo constante, una última desproporción: la finitud temporal de la existencia humana, y la infinitud, hasta donde sabemos, de eternidad del ser. El hombre media entre la consciencia de su contingencia y el deseo de perdurar para siempre. Éste, el problema de la temporalidad humana, juega un rol fundamental en la construcción del sí.

#### **1.4 LA SÍNTESIS MIMÉTICA**

Como se habrá de ver, el tiempo se vuelve humano en la narración y el sí adquiere humanidad cuando el yo mediado por la narración de una vida se recrea como un yo hermenéutico ya que para comprenderse a sí mismo ha debido incorporar mediante las obras culturales, los símbolos y los mitos, un segmento de historia de la cultura; en la comprensión de sí a través de una narración se manifiesta la dialéctica entre mundo del texto y mundo de lector como vértice de la relación yo-mundo-otro porque, afirma Ricoeur, la comprensión de sí es narrativa de un extremo a otro. En sus palabras, “comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno” y “comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado”.<sup>76</sup> Para constituirse como un sí, aún antes de comprenderse, ha sido necesario llevar consigo lo que la cultura me ofrece como bien cultural, como modelo de vida, como forma de comportamiento.

Me permito hacer una afirmación parafrástica de Ricoeur: "en tanto deseo, carencia, ausencia, somos memoria, reflexión". Para explicarla, entonces, pondré en juego la narración como mediación entre la acción y la reflexión del sí. Abordar la narración nos conducirá a

---

<sup>76</sup> Ricoeur, “Autocomprensión e historia”, p. 42.

tratar la narración en primer lugar como una función lingüística o del discurso que se caracteriza por la dimensión temporal. Después, inevitablemente se tocarán ciertos puntos de lo qué es la temporalidad ya que, recordemos, la identidad narrativa es una noción que pretende dar cuenta de la permanencia de un yo a través del tiempo. La derivación final consistirá en que si el relato genera implicaciones éticas, la identidad narrativa pertenece a la esfera práctica. Esta última afirmación con regusto kantiano no es gratuita puesto que yo diría que esa dimensión práctica kantiana puede ser equivalente al mundo de la cultura.

En necesario mostrar los puntales que han ido jalonando el recorrido reflexivo de Ricoeur en cuanto a las relaciones entre tiempo y narración, recorrido que culminará provisionalmente con la postulación de una identidad narrativa como una solución a las aporías de la temporalidad. A partir de ahí es posible descubrir ciertas variaciones, enriquecimientos y dificultades del concepto hasta llegar al extenso estudio que le dedica en *Sí mismo como otro*, en donde incorpora la cuestión de la alteridad y trata de dar una respuesta a la misteriosa cualidad temporal de la existencia humana, cualidad temporal que se manifiesta como historia.

Es posible dar una panorámica de este itinerario: inicialmente el interés de Ricoeur se centra en la historia hasta que durante sus investigaciones hermenéuticas se ve obligado a introducirse en la filosofía del lenguaje; así es como llega a ese terreno de la metáfora, de la semiótica y del estructuralismo. Uno de los principales núcleos temáticos de esta última tendencia consiste en el análisis del relato literario. Las herramientas conceptuales necesarias para este análisis al ser contrastadas con la hermenéutica en tanto poética le permiten articular una investigación que confluirá con la teoría de la acción, otro punto que también ha sido indagado desde una hermenéutica del texto. No es de extrañar que esta noción narrativa de la identidad culmine necesariamente en una propuesta ética o de filosofía práctica como la de *Sí mismo como otro*.

La ficción como estructura y la imaginación como síntesis constituyen otro eje fundamentalmente hermenéutico en la medida en que permiten la interpretación debido a su carácter mediador entre los hechos y la conciencia de ellos, a la posibilidad de establecer el juego entre concordancia y discordancia. Este carácter mediador conduce también al problema de la pretensión de verdad que se encuentra ya presente en la pregunta por el estatuto

epistemológico de la ciencia. Ricoeur trata de demostrar que hay una estructura narrativa común al relato histórico y al relato de ficción.

#### ***1.4.1 La función narrativa como una estructura del discurso***<sup>77</sup>

Como se verá, las nociones de narración, relato, historia, cuento, son casi intercambiables y sus límites lo suficientemente difusos para que haya una sensación de circularidad en la argumentación de Ricoeur, especialmente en dos puntos: el primero, al proponer la identidad narrativa que define como "la identidad que nace de la función narrativa",<sup>78</sup> y el segundo, al relacionar la función narrativa con el discurso narrativo. Afirmar "la función narrativa como una estructura del discurso" sirve para enfatizar que hay varios tipos de discurso cuya diferencia proviene de la peculiar estructura, una de las cuales es la función narrativa.

#### **A) El discurso narrativo**

La función narrativa constituye el sentido del discurso narrativo. Por éste entenderemos aquel discurso que versa o expone hechos o situaciones realizados en el tiempo por protagonistas relacionados entre sí mediante acciones. Tales sucesos se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad y una relación lógica. Es necesario advertir que existe una ambigüedad conceptual en cuanto a los términos «relato», «contar [una historia]», «historia» y «narración» que usaremos frecuentemente. En lo que toca al uso de «relato» o de «contar [una historia]»: el primero significa 'referirse a, poner en relación; llevar hacia atrás' mientras que «contar» significa 'sumar, juntar, añadir'. En cuanto al origen de las palabras «historia» y «narración», dicho origen tiene que ver con su vocación inicial de narrar "para siempre los hechos de los hombres". «Historia» que indica aquello que se ha visto o investigado y que se relata, y «narración» está dentro de la misma familia que *gnôrismos*, "congnoscible, conocido", que deriva del latín *gnarus*, "conocedor, familiarizado con, experto", de donde *narro*, "relatar, contar". Así, «ignorante» es el que no sabe, el que no es capaz de narrar algo, de informar sobre un suceso.

---

<sup>77</sup> Cf. Ricoeur, "Para una teoría del discurso narrativo" en *Historia y narratividad*, pp. 83-155.

<sup>78</sup> Cf. supra. p. 17.

Pero narrar no es enumerar simplemente: es dar una estructura –una trama- a las *res gestae*, es dotarlas de un plan para hacer inteligibles esos hechos, es una *memoria* o *historia rerum gestarum*. En algún idioma como el inglés se conservan estos dos sentidos: «history» y «story» para señalar respectivamente a la ciencia o al estudio de los hechos y para designar lo que se cuenta o se relata. Como vemos la postura de Ricoeur oscila entre la historia y la literatura a los que considera como especies de relato dentro de los géneros narrativos ya que, por ejemplo, el teatro es relato representado. Así, cuando el relato es narrado, los hechos son comunicados a un destinatario que se llama receptor, oyente, lector, o narratario cuando está en el interior del relato, por un emisor de los enunciados que se llama narrador, el cual, dentro de la ficción, se dirige al narratario (a diferencia del autor que se dirige al lector).

A la narración corresponden una estrategia discursiva tradicionalmente llamada *oratio obliqua* o "estilo indirecto" o "discurso indirecto", opuesta al "estilo directo" que comprende el diálogo y a veces el monólogo. El estilo indirecto requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está relatar, describir las acciones de los personajes, y presentar sus parlamentos traspuestos a la forma de proposiciones subordinadas e introducidas por términos subordinantes.

A Ricoeur le interesan tres problemas específicos en su proyecto de lograr una teoría general del discurso narrativo. El primero se refiere al "lugar y al papel que desempeña el relato en la comprensión y en el conocimiento históricos". El segundo se refiere "al lugar y el papel que desempeña el relato en la literatura de ficción" ya que Ricoeur está convencido de que ambos tipos de relato comparten una *estructura* narrativa común, pero hay que investigar si dicha estructura también cumple una *función* común. Y el tercero nace de los dos anteriores y consiste en la diferencia entre la pretensión de verdad de la historiografía y la de la literatura de ficción. Sin embargo, Ricoeur sugiere que tanto la ficción como la historia empírica al referirse a algo contribuyen a describir o a redescubrir la condición histórica humana y que esa dimensión referencial es justo la que le dota de unidad estructural al género narrativo.

## **B) La función narrativa**

En el artículo “La función narrativa”, Ricoeur trata de esbozar una teoría general de la

narratividad que abarque la narrativa “verdadera” del historiador y la narrativa “ficcional”. Por “función narrativa” entenderemos intuitivamente el acto de contar o relatar una historia, función que se establece en dos niveles: el del *sentido* y el de la *referencia*. El nivel del sentido muestra que tanto la historia como la ficción comparten una misma estructura, estructura que consiste en la forma en que se ordenan las frases en el discurso. El nivel de la referencia implica que historia y ficción se refieren, a su manera, a la «historicidad», es decir, a la forma fundamental de nuestra existencia individual y social, al hecho de que somos históricos.

¿Cómo demostrar la unidad estructural de ambas narrativas? En primer lugar, Ricoeur no renuncia a considerar a la historia como irreductiblemente narrativa. Aludiendo la propuesta de Hempel, quien considera que a la historia le correspondería también el modelo nomológico-deductivo de las ciencias naturales y que en el caso de la historia se hace uso de "esquemas explicatorios", Ricoeur resalta que las críticas al modelo hempeliano coinciden en señalar que las leyes no funcionan de la misma manera y que la discusión se traslada de la cuestión de la *naturaleza* de la explicación histórica a la cuestión de su *función*.

Ricoeur sitúa su investigación en cuanto a la función narrativa como una continuación de su investigación sobre la metáfora. Según él hay relaciones no evidentes entre los problemas de la función y de la metáfora: a) el relato pertenece a los *géneros* literarios, la metáfora a los *tropos* o figuras del discurso, y b) el relato incluiría a la historia con capacidad de representar la realidad, la metáfora pertenecería a la poesía lírica con pretensiones descriptivas débiles; es posible establecer estas relaciones en dos grupos: i) uno se refiere al *sentido* inmanente en los enunciados propios; ii), el otro se ocupa del *referente* extralingüístico de los enunciados y por eso, a las pretensiones de verdad.

Desde el punto de vista de i) lo que más interesa es descubrir el funcionamiento de la *imaginación productora* y del *esquematismo*. Desde el punto de vista ii) lo que más interesa es el poder de la ficción para *rehacer* la realidad y, más precisamente, en el marco de la ficción narrativa, la realidad práctica, ya que el texto aspira intencionalmente a un horizonte de realidad nueva que hemos llamado mundo. Este mundo del texto interviene en el mundo de la acción para darle nuevas formas o, si se quiere, para transfigurarlo.

Sin extenderse en la argumentación de los diferentes problemas, trataré de describir en

qué consiste esa función narrativa común a ambos relatos: el de ficción y el histórico. Ricoeur considera como modalidades narrativas de discurso tanto el relato de ficción como las formas “empíricas”, i.e., la historia, la biografía y la autobiografía. Dicho de otra manera: en tanto que modos comunes del lenguaje todos forman parte de una misma actividad o de una misma forma de vida. Ricoeur recuerda que, el término «historia» presenta la curiosa ambigüedad de significar, al mismo tiempo, "lo que ha sucedido realmente" y el relato de esos hechos. Esto le hace pensar que hay una pertenencia recíproca entre el acto de contar una historia y el hecho de encontrar en ella, es decir, entre el hecho de hacerla y el de ser histórico. El relato histórico viene a ser, de esta manera, la propia condición histórica humana. Demostrar esto implica, según Ricoeur, resolver también el problema de la dimensión referencial de la narración. Para ello, se debe demostrar que en toda narración existe una conjunción entre *ficción* y *mimesis*, es decir, aunque una narración se refiera a hechos verídicos, la mimesis rehace o crea (ficción) una nueva manera de comprender esos hechos verídicos.

Existe una segunda tarea: demostrar que las pretensiones referenciales del relato de ficción y del relato histórico corresponden a la estructura ontológica de la historia aunque de distintos modos implica mostrar sin circularidades en qué consiste el hecho de encontrarse dentro de la historia.

La tesis provisional a la que llega es que “nuestra historicidad *es llevada al lenguaje* mediante el intercambio entre la historia –*mimesis*– y la ficción, así como entre sus pretensiones referenciales”. Demostrar esta afirmación llevará a Ricoeur, eventualmente, a desarrollar el extenso estudio de *Tiempo y narración* en el que comparará el relato histórico con el relato de ficción, estudio que culmina con las aporías del tiempo.

#### a) *La trama o mimesis*

Es en la noción de «trama» o «asunto» que confluyen los problemas de *ficción* y *mimesis*. En tal noción habrá de notarse que un evento sólo se define en cuanto su contribución al desarrollo de una trama. Ricoeur considera que es justo esta noción la que enlaza la historia con las narraciones. Cabe señalar que existe aquí una dialéctica entre el arte de narrar y la atención para seguir un relato.

Para explicar la noción de trama Ricoeur recurre a la fenomenología del acto de seguir un relato desarrollada según Gallie. Un relato describe una secuencia de acciones o

experiencias de personajes o caracteres, sean reales o imaginarios. Dichos caracteres son representados en situaciones que cambian o los cambios a los que ellos reaccionan. Todos los cambios revelan aspectos ocultos de la situación y de los personajes, dando lugar a nuevas dificultades que requieren acción o pensamiento o ambos. La respuesta a estos obstáculos lleva al relato a su conclusión.<sup>79</sup>

“Seguir una historia” es comprender una serie de acciones, pensamientos y sentimientos que se despliegan en un particular curso, llevados a una cierta culminación que ha generado ciertas expectativas a partir del modo peculiar en el que han sido entretejidos los elementos de la serie. Una conclusión narrativa, más que deducida o predicha, debe ser *aceptable*. La razón descansa en la paradoja de que un relato está basado en contingencias de hechos, acciones, caracteres, contingencias que enlazadas producen la sensación de inevitable necesidad en su resolución final, “aceptable a pesar de todo”.

El orden cronológico constituye, posiblemente, la cualidad más notoria de la narrativa. Sin embargo, toda narrativa combina, en proporción variable, dos dimensiones: una cronológica, dimensión "episódica" y otra no-cronológica que consiste en la posibilidad de establecer una configuración a partir de una sucesión. La narrativa mediante la adición de episodios consigue construir una totalidad coherente. Ricoeur toma la observación de Louis Mink según la cual, durante la intención de aprehender los eventos como una configuración de actos, la operación narrativa muestra el carácter de un juicio, con mayor precisión, el carácter de un juicio reflexionante en el sentido kantiano del término: “*Narrar y seguir una historia equivale a 'reflexionar sobre' eventos con el fin de incluirlos en una totalidad sucesiva*”.<sup>80</sup> Esta noción de juicio reflexivo sobre eventos incluye el concepto del “punto de vista”.

Ricoeur le dedica especial atención al esfuerzo estructuralista por eliminar la cronicidad del relato, esfuerzo representado por Greimas, quien reduce todo a un último término matricial: la estructura actancial. Esta estructura equivaldría, conforme a la herencia saussuriana, al plano paradigmático o de relación asociativa, que funciona mediante

---

<sup>79</sup> Cf. Paul Ricoeur, “The narrative function”, en *Paul Ricoeur. Hermeneutics and the human sciences*, [John B. Thompson, td. y ed.], New York, Cambridge University Press/Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1995, rep., p. 277.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 279. [En cursivas en el original].

oposiciones binarias. Sin embargo, Greimas mismo reconoce que permanece un residuo diacrónico, el par funcional ‘confrontación vs éxito’, que constituye el irreducible núcleo por el cual la narrativa sigue siendo definida como diacronía. Así, “el elemento diacrónico no parece ser simplemente un residuo del análisis estructural: el movimiento completo desde el contrato al conflicto, desde la trasgresión hasta la restauración del orden, es *sucesivo por naturaleza*”.<sup>81</sup>

Una de las formas de dicha sucesión es la separación entre el contrato y el conflicto expresada en el carácter temporal que Agustín, describió como *distentio*, traduciendo el griego *diastasis* utilizado por Plotino. Dentro de otras formas se encuentra la estrategia de dilación (*procrastination*) que implica retrasar la solución del conflicto introduciendo estrategias narrativas de peripecia, suspenso, sorpresa, etc., que sirven para mantener el interés del lector u oyente. Finalmente, es la búsqueda la fuente principal y constante del relato, separando y uniendo la carencia y suprimiendo la carencia; en el imprevisible resultado de la búsqueda en tanto éxito o fracaso que llena el relato entero con un aire de incertidumbre, es lo que caracteriza la acción como búsqueda.

Según Ricoeur, la carencia de las operaciones de unión y oposición del modelo actancial es la *diastiasis* del tiempo, diástiasis que efectúa la mediación de la narrativa que no es mero orden lógico: la transformación de las oposiciones es propiamente histórica.

Este problema de construcción de la trama conduce nuevamente a la oposición entre estructuralismo acrónico y narratividad cronológica: el primero atendería a un sistema axiomático-deductivo que propone un modelo construido mientras que la segunda procedería inductivamente hilando con los actos contingentes. Ricoeur propone una alternativa a la opción deductiva, de la que deriva la regla metodológica que propone que la gramática básica no debe contener ningún elemento cronológico cuya consecuencia es llevar a la trama a un nivel superficial de manifestación. Si queremos invertir el orden de precedencia cabría preguntar si el nivel profundo de la estructura lógica no más que una proyección ideal de una eminente operación de temporalización que se revela en el nivel de la narrativa. Esto conduce a que si queremos ser capaces de proceder inductivamente, es necesario proceder

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 285.

deductivamente.

Ricoeur sugiere que hay una manera de eludir esta alternativa: para ello recurre al concepto de tradición, más específicamente, a la tradición de la narración en la literatura occidental. Siguiendo el trabajo de Robert Scholes y de Robert Kellog sobre la naturaleza de la narrativa, Ricoeur conviene en que las formas narrativas proveen desde su origen las estructuras narrativas que son producto de la convencionalidad y de la sedimentación de esa convención. A partir de la noción de “criticismo arquetípico” de Frye, afirma que la estructura narrativa no es una estructura atemporal, sino que cada poema, cada narración, cada novela al venir a la existencia, recrea también cada forma a la que pertenece.

Me parece que aquí vienen a confluír dos nociones de cuño kantiano. Ricoeur se pregunta si no es posible decir que estas formas recurrentes de la tradición narrativa constituyen el esquematismo de la imposible lógica de las estructuras narrativas.<sup>82</sup> Este esquematismo desplegaría de forma primordial las modalidades básicas de las infinitas combinaciones entre configuración y secuencia, así todo lo que sucede como si el libre juego de la imaginación de la humanidad en sus mejores narradores hubiera creado espontáneamente formas inteligibles en las que nuestro juicio reflexivo pudiera ser aplicado, sin imponerse la imposible tarea de construir *a priori* la matriz de todas las historias posibles. Ricoeur termina parafraseando la fórmula kantiana del esquematismo: “el esquematismo de la narrativa es un arte oculto en las profundidades del alma humana y será siempre difícil de extraer el verdadero mecanismo de la naturaleza en orden de verlo abierto ante nuestros ojos”.<sup>83</sup>

La segunda noción es la de «síntesis» la cual juega un papel fundamental en la construcción de la trama, que es lo que Ricoeur llama la “triple mimésis”. Según la *Poética*, la tragedia, la epopeya, la comedia, las obras para aulos y cítara, son reproducciones por imitación,<sup>84</sup> y lo que se imita consiste en “hombres en acción”.<sup>85</sup> La mimesis I consiste en la *praxis*, en lo que se llama el plano de la *diégesis*, es una referencia al “antes” del asunto. La

---

<sup>82</sup> Cf. *ibid.*, p. 287.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>84</sup> *Poética*, 1447a 13-16.

<sup>85</sup> *Poética*, 1448a 1.

mimesis II consiste en la creación o composición poética. Es el nivel extradiegético. La mimesis III consiste en la repercusión o reconstrucción mimética que realiza el lector o espectador.<sup>86</sup> La mimesis II media entre la experiencia práctica de la mimesis I y la configuración de la experiencia temporal del lector/espectador de la mimesis III. De esta suerte, la mimesis como trama permite la síntesis de lo heterogéneo, a saber: i) organiza los acontecimientos singulares, desvinculados en una historia articulada con sentido; ii) integra en una configuración comunicativa<sup>87</sup> agentes, fines, medios, consecuencias esperadas o no, circunstancias, etc.; iii) organiza en forma lineal los componentes temporales.

*b) Historicidad y narratividad*

Para Ricoeur, los lenguajes europeos conservan, en su mayoría, una ambigüedad para el término «historia». Dicha ambigüedad señalaría que “la forma de vida a la que el discurso narrativo pertenece es nuestra propia condición histórica”.<sup>88</sup> Sin embargo, esta conclusión no resulta tan fácil de demostrar.

En primer lugar, el género narrativo pierde unidad en el nivel referencial al dividirse entre la “verdadera” narrativa (o “empírica”) y la ficcional. La primera reclama la posibilidad de poder hablar de que realmente sucedió mientras que la segunda ignora la necesidad de pruebas. Si se quiere mostrar la unidad del género narrativo debe mostrarse que todas las narrativas pueden referirse a algo, aunque sea en cierto sentido. Para ello se debe proceder en tres etapas: 1) Establecer que hay más *ficción en la historia* que la concepción positivista admite. 2) Que la ficción y, en particular, la ficción narrativa, son más *miméticos* de lo que el positivismo también admite. 3) Si las dos condiciones anteriores se satisfacen, Ricoeur sugerirá que las referencias tanto de la narrativa empírica como de la ficcional se intersecan en lo que él llamaría provisionalmente la historicidad de la condición histórica del hombre. Es en este concepto de referencia cruzada en el que radica la relación entre narratividad e historicidad. Dicha relación constituye el tema hermenéutico de la función narrativa, es decir, la historicidad es la forma de vida correlativa al juego del lenguaje de la narración.

---

<sup>86</sup> Cf. *Tiempo y narración, I*, pp. 103-104.

<sup>87</sup> En el sentido kantiano de influjo recíproco.

<sup>88</sup> Ricoeur, “The narrative function”, p. 288.

### C) La temporalidad de la experiencia humana como narratividad

El breve texto “La función narrativa y la experiencia humana en el tiempo” de 1979 muestra ya la preocupación por establecer una relación entre narración y tiempo para comprender la temporalidad como característica de la experiencia. Todavía en este artículo Ricoeur sigue en algunos puntos al Heidegger de *Ser y tiempo* sobre todo en cuanto a los tres éxtasis del tiempo: el concepto vulgar del tiempo, la historicidad y la temporalidad profunda. El principal problema que deja sin responder en el ensayo es la relación existente entre la historicidad y la temporalidad profunda.<sup>89</sup>

Así Ricoeur trata de vincular la función narrativa y la experiencia del tiempo ya que considera que la narración articula y ordena la experiencia del tiempo. Para mostrar cómo es posible este vínculo supone dos hipótesis: la primera consiste en afirmar que la temporalidad es una estructura de la existencia —una forma de vida— que accede al lenguaje mediante la narratividad<sup>90</sup>, mientras que ésta es la estructura lingüística —el juego del lenguaje— que tiene como último referente dicha temporalidad. La segunda hipótesis tiene como antecedente al Heidegger de *Ser y tiempo*: existen grados diferentes de profundidad a la hora de organizar el tiempo.<sup>91</sup> La representación vulgar del tiempo —nivel superficial de la temporalidad— consiste en considerarlo como sucesión lineal de instantes por lo que el grado más superficial es considerar al tiempo como “aquello en lo que suceden los acontecimientos”. El grado intermedio es el tiempo de la historicidad, en tanto que la temporalidad profunda es el momento en el que se da “la unidad plural del presente, del pasado y del futuro.”

Siguiendo esta línea, encontramos que dentro de las preocupaciones relacionadas con la función narrativa se encuentra la posibilidad de *reunir* las formas y las modalidades dispersas del juego de relatar. La hipótesis esencial es que la cualidad común de la experiencia humana, marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su carácter *temporal*. Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo, se desarrolla

---

<sup>89</sup> Paul Ricoeur, “La función narrativa y la experiencia humana en el tiempo” en *Historia y narratividad*, p 213.

<sup>90</sup> Tanto la historia como el relato de ficción son considerados modos de la narratividad.

<sup>91</sup> Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, 2ª Sec esp. §§ 67-83, México, FCE, 1997, 2ª reimp., 2ª ed. rev., pp. 361-461.

temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado. Al tratar la cualidad temporal de la experiencia como referente común de la historia y de la ficción, se constituyen en un problema único ficción, historia y tiempo.<sup>92</sup>

#### **D) La vida, un relato en busca de narrador<sup>93</sup>**

Ricoeur afirma, —en una reminiscencia claramente socrática-, que “una vida no es sino un fragmento biológico hasta tanto no sea interpretada”.<sup>94</sup> En dicha interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable porque las historias, al tiempo que se narran, *se viven en el modo de lo imaginario*. Es posible sugerir tres anclajes en la ficcionalidad narrativa. El primero está constituido por la estructura propia del actuar y sufrir humanos, en los cuales toda acción implica un proyecto, un sentido, una meta, un medio. Todas estas nociones que establecen la diferencia entre movimiento y acción constituyen una *semántica de la acción*.

El segundo anclaje de la narrativa radica en los recursos *simbólicos* del campo práctico que permiten que una acción sea narrada porque está articulada en *signos, reglas, normas*; no hay acciones puras, todas están *simbólicamente mediadas*.

El tercer anclaje puede resultar *petitio principii*: hay una cualidad *pre-narrativa de la experiencia humana*. Con esta afirmación Ricoeur quiere indicar que la vida puede ser considerada como una actividad y una pasión en busca de un relato, es decir, hay alguien que busca hacer algo, pero también ese alguien se encuentra ya "enredado en historias" que resultan ser la pre-historia que antecede a su propia historia y que le asigna un lugar dentro de esa trama previa de vidas, hechos y acciones.

Para facilitar el tratamiento de la temporalidad y de la narratividad se ha de poner a prueba la capacidad de selección y de organización del lenguaje mismo, cuando éste se ordena en unidades discursivas mayores que la oración, que pueden llamarse *textos*. Esta capacidad se

---

<sup>92</sup> Cf. Paul Ricoeur, “De la interpretación” en Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2002, 2ª ed., pp. 15-36.

<sup>93</sup> Cf. Ricoeur, “La vida, un relato en busca de narrador” en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1994, 3ª. ed., pp. 45-58.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 52.

traduce en su carácter de *inteligibilidad*: la intriga es el conjunto de combinaciones por las cuales los acontecimientos se transforma *en* historia, o bien –correlativamente- una historia es extraída *de* acontecimientos. La intriga es la mediadora entre el acontecimiento y la historia, lo cual significa que no hay acontecimiento que no contribuya a la progresión.

La ficción narrativa resulta ser una dimensión de la *comprensión de sí*. Uno de sus modos es que aplicamos a nosotros mismos la dialéctica entre lo tradicional y lo innovador que es propia de toda tradición. Esta nos permite lograr *variaciones imaginativas* sobre el propio *ego* que navegan entre el cambio puro y la identidad inmóvil. Entonces, lo que llamamos *sujeto* nunca está dado desde el principio. En lugar de un yo narcisista y egoísta, atrapado por sí mismo, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales dados por la tradición que permiten configurar al sí una identidad narrativa.

#### **1.4.2 La identidad narrativa: de Tiempo y narración III al artículo de Esprit**

El apartado anterior afirma que la ficción narrativa es uno de los modos de la *hermenéutica del sí* que constituye el proyecto fundamental de Ricoeur. Durante el desarrollo de dicho proyecto un problema, -fundamental a juicio de Ricoeur-, es la manifiesta temporalidad de lo humano, problema que también ha acongojado a cualquier que se ha atrevido a plantearse la finitud humana. El carácter escurridizo e inaprehensible del tiempo permite que la paradoja agustiniana reverbere en la meditación sobre la sustancia del yo y en los repetidos intentos por aprehender la transitoriedad de la conciencia. Así, resulta inevitable que, como el mismo Ricoeur reconoce, lo máximo que puede hacerse es postular con claridad las aporías a las que irremediamente nos conduce cualquier reflexión sobre la constitución del tiempo.

#### **A) Las aporías finales de Tiempo y narración**

En *Tiempo y narración III*, Ricoeur trata de mostrar las aporías que resultaron las conclusiones a las que le condujo la hipótesis principal del largo recorrido de los tres volúmenes de *Tiempo y narración*, la suposición de que “la temporalidad no se deja decir en el discurso directo de una fenomenología, sino que requiere la mediación de un discurso indirecto de la narración”. Especialmente en este tercer volumen confronta la noción de tiempo de un Aristóteles cuasifemenológico, de un tiempo cósmico con la noción del tiempo interior del alma de un

Agustín cuasiexistencialista, confrontación que parece ser continuada en su momento por Kant y Husserl. La reducción que Heidegger hace de la constitución esencialmente temporal del *Dasein* le lleva también inevitablemente a ciertas aporías al contrastar el concepto ordinario con el concepto histórico del tiempo.

Para Ricoeur, la “narración se constituye como guardián del tiempo” por lo que ahora habría que explorar la correspondencia entre ambos en tanto que el tiempo es psicológico o cósmico. Surge así un problema nuevo: saber si la amplificación de esta correlación es sólo “una” amplificación o si puede verse una nueva forma en la relación. Por supuesto que esto conduce a un problema epistemológico en dos vertientes, un aspecto historiográfico y un aspecto ficcional en cuanto al relato, aunque en ambos casos la multiplicación de los eslabones intermedio de la configuración sólo ha alargado las mediaciones sin romperlas nunca. ¿Sucederá lo mismo en el plano óntico de la refiguración del tiempo por la narración?

Existen tres problemáticas al trasladar la noción aristotélica de intriga a la historiografía. La primera se refiere a la relación entre la historia clásica y el relato. La segunda se refiere a la validez de la noción de trama en el análisis de los relatos de ficción, validez que se encuentra cuestionada por dos corrientes opuestas: por un lado, desde el estructuralismo que opina que hay una sobreestimación de la cronología aparente; por otro lado, desde la crítica literaria que opina que la escritura contemporánea pone en cuestión las normas recibidas por la tradición, como los tipos de la novela.

La tercera problemática está constituida por la referencia *común* de la historia y de la ficción al fondo temporal de la experiencia humana. Ricoeur propone que la ficción tiene también una función referencial que consiste en la capacidad que tiene la ficción para dar forma a la experiencia temporal porque en tanto que todos los sistemas de símbolos contribuyen a *configurar* la realidad, las tramas inventadas ayudan a dar forma a la experiencia temporal confusa, informe, y en el límite, muda.

El punto final del recorrido de *Tiempo y narración III* está constituido por la enunciación de las tres aporías. La primera de ellas es la relación entre la ocultación mutua de la perspectiva fenomenológica y de la perspectiva cosmológica. La segunda aporía domina a la primera: el sentido que hay que dar al proceso de totalización de los éxtasis del tiempo, gracias al cual el tiempo siempre se dice en singular. Finalmente, la imposible última

representabilidad del tiempo constituye la tercer aporía.

## **B) La primera aporía de la temporalidad**

La poética de la narración puede ofrecer una respuesta imperfecta a la primera aporía: “el tiempo narrado es como un puente tendido sobre el abismo que la especulación abre continuamente entre el tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico”.<sup>95</sup> Esa respuesta parcial está constituida por la *actividad mimética* de la narración que puede suturar la fractura entre ambos tiempos ya que a partir del tiempo del calendario tiene que ordenar los hechos, construir una trama, lo cual sólo es posible de lograr imaginando ese orden; en otras palabras, hay que rehacer, es ficción.

Entonces, la identidad narrativa nace de la unión de la historia y de la ficción, asignando a un individuo o a una comunidad una identidad que, *en sentido práctico*, significa señalar QUIÉN ha hecho esta acción, QUIÉN es su agente, su autor. Responder “¿quién?” es contar la historia de una vida. La propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa.

La identidad narrativa es la alternativa de la antinomia entre el sujeto idéntico y el sujeto como ilusión sustancialista, porque puede incluir el cambio, la mutabilidad en la cohesión de una vida. Ricoeur apunta la diferencia entre una identidad *idem*, totalmente coincidente consigo misma y una identidad *ipse*, capaz de escapar a las paradojas platónicas de lo Mismo y lo Otro porque su estructura se caracteriza por la temporalidad. El sí del conocimiento de sí es fruto de una vida examinada, la ipseidad es un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo. Dado que dicha identidad no es una identidad estable y sin fisura, que se hace y se deshace continuamente, sólo equivale a una ipseidad verdadera en el momento supremo del acto como responsabilidad ética. Este punto culmen es que Ricoeur habrá de explorar en *Sí mismo como otro*.

Es también posible hablar de la ipseidad de una comunidad así como se habla de la ipseidad de un sujeto individual. Según Ricoeur, “individuo y comunidad se constituyen en su identidad al recibir [los] relatos que se convierten, tanto para uno como para la otra, en su

---

<sup>95</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 994.

historia efectiva”.<sup>96</sup>

### C) La identidad narrativa

En el artículo publicado en *Esprit*, Ricoeur reitera la definición de la identidad narrativa. En este artículo el problema básico sigue siendo el mismo problema de la permanencia en el tiempo de algo. Para explicar con mayor detalle introduce por primera vez la noción de «sí-mismo» para permitir una diferencia entre el “yo” y ese núcleo cuasisubstancial que permite la identificación. Es posible definir la identidad narrativa como *aquella identidad que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa*; ésta es la estructura del lenguaje que permite organizar entre sí los hechos dotándoles de una relación de causalidad, una temporalidad, un fin que juntos permiten que una vida tenga un sentido. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida, sirve para mediar entre los actos singulares de un individuo.

Primero trata de mostrar cómo para lograr dar una estructura coherente a los hechos que constituyen una vida debe existir la mediación del relato. El relato también configura el carácter duradero de un personaje al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje puesto que éste tiene que ir siendo reconocido durante los diferentes episodios que conforman la historia. Este carácter lo hace constante, y por tanto reconocible. Sin embargo, el carácter tiene una cierta dimensión de arreflexividad ya que se va constituyendo con el trajín cotidiano y sin una intencionalidad deliberada. En cambio, en el relato y en la autobiografía hay una intención de mostrar la forma en que los hechos sucedieron para explicar la inevitabilidad del resultado.

Un tercer momento está constituido por la refiguración del yo mediante la apropiación del personaje. Esta refiguración se logra cuando las técnicas narrativas permiten la fusión de la tercera persona de la intencionalidad referencial y de la primera persona de la intención reflexiva del discurso. La narración establece un vínculo entre el narrador y el lector que abre varias posibilidades: para el narrador dar constancia de un actor –sea él mismo o un tercer-, para el lector las posibilidades de entender a otro o a sí mismo.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 998.

De esta posibilidad cabe preguntarse qué refiguración del sí mismo surge de esta apropiación mediante la lectura. Parece que a estas alturas el mayor peso recae en el sí mismo en cuanto lector. El sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, en los que la acción está simbólicamente mediada. Así, la recepción del lector del relato da lugar a identificaciones. Sin embargo, esto conlleva necesariamente a un riesgo de ilusión: vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que nos ocultamos.

#### **1.4.3 El estudio de la identidad narrativa en *Sí mismo como otro***

En *Sí mismo como otro* se plantea el tránsito de una identidad narrativa para cuya comprensión es necesaria una hermenéutica de tipo textual a una hermenéutica que pretende comprender señalando la dimensión práctica de la existencia humana. Para ello nos habrán de servir aquellos apuntes que hacía Ricoeur de la posibilidad de considerar la acción como un texto. Ahora bien, considerándolo desde otro punto de vista, será posible estudiar cómo se da la materia prima que constituye la identidad narrativa: nos referimos a las acciones, que son, finalmente, las que permiten estructurar una trama o una intriga y que, por supuesto, permiten ser adscritas a un agente, es decir señalar un “quién” que dice, un “quién” que hace, un “quien” que sufre.

#### **A) El planteamiento de *Sí mismo como otro***

En *Sí mismo como otro* confluyen varias de las preocupaciones de Ricoeur; además de la pregunta por el sujeto y la constitución del sí, la relación triádica entre relato, acción y conciencia le permitirá establecer el tránsito de la identidad narrativa como herramienta interpretativa hacia una dimensión práctica en el ámbito de la acción, dimensión constituida por una identificación ética del sujeto mediante la atestación y el carácter. Por ello le resulta importante marcar los límites y el origen de sus preocupaciones.

*Sí mismo como otro* está estructurado alrededor de tres intenciones: 1) Señalar la primacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto expresado como “yo soy, yo pienso”. 2) Disociar dos significados importantes de la identidad según un artificio de origen latino entre *idem* e *ipse*. Esta equivocidad está en relación al importante carácter

temporal del sí. 3) Sugerir que sí mismo como otro implica que la alteridad es parte constitutiva indisociable de la ipseidad del sí mismo. Para poder integrar estas aseveraciones se requiere mostrar las aportaciones y limitaciones de las filosofías del sujeto entendidas como filosofías del *Cogito*.

El *Cogito* es fuerte en su significación filosófica si su posición lleva una ambición de fundamento último como en Descartes, Kant, Fichte y Husserl. Pero para Ricoeur existe una limitación irrebasable en esta ambición. El sujeto dudante cartesiano se convierte en dudoso al carecer de anclaje, al no señalar a alguien. Este “yo” es una identidad puntual, ahistórica, pura operación mental que posteriormente Nietzsche convierte en una metáfora ilusoria, pura construcción, en simple hábito gramatical. En cambio, Ricoeur propone un “yo” identificable, concreto que será locutor, agente, personaje de acción, sujeto moral. Este “yo” locutor sólo tiene sentido en cuanto a un “tú” interlocutor.

Esta racionalidad moderna puede ser sustituida por una hermenéutica del sí, que se presenta como una alternativa del *Cogito* y del anti-*Cogito*. Para ello Ricoeur recurre a tres artificios: 1) el uso del se y del sí en los casos oblicuos que corresponde al rodeo de la reflexión mediante el análisis; 2) el desdoblamiento del mismo entre *idem* e *ipse* que corresponde a la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad; 3) la correlación entre sí y el otro distinto de sí corresponde a la dialéctica de la ipseidad y de la alteridad.

Los estudios que conforman *Sí mismo como otro* están distribuidos según tres grandes temas que corresponden a tres formas del sí: el discurso, la acción, la narración. El primero es la cuestión de quién habla y le corresponde a la filosofía del lenguaje como semántica y como pragmática. Del quién habla se desprenden dos cuestiones: ¿De quién hablamos cuando designamos según el modo referencial a la persona como distinta de las cosas? ¿Quién habla como designándose a sí mismo como locutor?

La segunda cuestión es sobre quién actúa y le corresponde a la filosofía de la acción en sentido analítica. La pregunta central es “¿Quién es el agente de la acción?” En la medida que la acción signifique praxis, en la narración constituirá una mimesis. Al introducir la acción narrada estamos presuponiendo el concepto del hombre que no sólo actúa sino que también sufre. Esto nos permite llegar a la cuestión de quién narra y a la confluencia de la identidad y de la temporalidad.

La estructura de *Sí mismo como otro* conduce, casi inevitablemente, a la pregunta por quién es el sujeto moral de la imputación. Aquí es posible tematizar la dimensión ética y moral del hombre, la solicitud por el prójimo y la justicia para cada hombre. La unidad temática es el actuar humano, que en sus diversas acepciones que llevan a la analogía cabe preguntar: ¿Consiste el sentido primero del actuar humano en la autodesignación de un sujeto hablante? ¿O en el poder de hacer que tiene el agente de la acción? ¿O en la imputación moral de la acción?

## **B) El cambio del *yo* al *sí*.**

Se ha dicho que la principal intención filosófica ricoeuriana consiste en construir una hermenéutica que permite comprender el yo, construcción que le llevó al estudio de la identidad; sin embargo, hacia sus últimos años, Ricoeur prefiere establecer una distinción entre yo y sí mismo. Esta distinción es posible debido al apoyo que provee la diferencia gramatical entre “yo” y “sí”. La primera es un posición inmediata del sujeto como en la oración “yo pienso”; en cambio, “sí” se define como pronombre *reflexivo*. La preferencia por el uso de “sí” está avalada por la ampliación del término que permite designar a todas las personas gramaticales, -uso continuo en el contexto filosófico-, cuando se le pone en relación con “se” como cuando se dice: “presentarse”, “llamarse”. Así, el “sí” también puede nominalizarse como en las expresiones: “preocupación de sí (mismo)” y “el cuidado de sí”.<sup>97</sup>

“Sí” está asociado al término “mismo” de una manera menos redundante que en la expresión “yo mismo”. Este le permite a Ricoeur distinguir dos sentidos de la identidad, según se entienda por idéntico el equivalente del *idem* o del *ipse* latino. Esta equivocidad la usará para distinguir entre las dos identidades que él estudia, -la identidad personal y la identidad narrativa, con relación al importantísimo carácter temporal del *sí*. La identidad, en el sentido de *idem*, en la cual la *permanencia en el tiempo* constituye el grado más alto dentro de una jerarquía de significaciones cuya oposición es lo diferente, en el sentido de lo cambiante.<sup>98</sup> La tesis ricoeuriana consiste en proponer que la identidad como *ipse* no implica ninguna

---

<sup>97</sup> Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996, p. XII.

<sup>98</sup> Cf. *ibid.*, pp. XII-XIII.

afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad. Para evitar confusiones por *mismidad* entenderá la identidad-*idem* en oposición a la *ipseidad* como identidad-*ipse*.

Esto le permite a Ricoeur poner en juego una dialéctica complementaria de la *ipseidad* y de la *mismidad*, en cuanto a una dialéctica del *sí* y del *otro distinto de sí*. Dicha dialéctica le parece más fructífera que la simple *alteridad* en cuanto se refiera como “contrario”, “distinto”, “diverso”. Al emparejar la *alteridad* con la *ipseidad*, la primera puede ser constitutiva de la segunda; *Sí mismo como otro* implicaría el paso de la alteridad a la ipseidad y viceversa de tal manera que no se podría pensar una sin la otra.

### C) Identidad personal vs. Identidad narrativa

El quinto estudio de *Sí mismo como otro* lleva por título “La identidad personal y la identidad narrativa” y trata de responder a la pregunta sobre cuál es la dimensión temporal tanto del *sí* como de la propia acción porque la problemática principal trata de encontrar la constitución del *sí*, de la identidad personal, articulada en la dimensión temporal de la existencia humana. La propuesta de Ricoeur consiste en una tríada, –describir, narrar, prescribir–, en la que cada uno de sus momentos implica una relación específica entre la construcción de la acción y la constitución de *sí*.<sup>99</sup>

El problema de la identidad personal consiste en la permanencia en el tiempo del sujeto o de la persona; para ello se requiere de un principio de permanencia. Según Ricoeur una forma de permanencia en el tiempo debe ser una respuesta a la pregunta “¿Quién soy yo?” Este pregunta puede responderse mediante dos modelos: el carácter y la promesa que muestran una brecha consistente en un intervalo de sentido que para llenarse debe mediar el orden de la temporalidad como identidad narrativa.

---

<sup>99</sup> Cf. *ibid.*, p. 108.

## 1.5 HACIA EL SÍ NARRADO

Me parece el momento para resaltar las aportaciones y las carencias de la noción de identidad narrativa.<sup>100</sup> La aportación consiste en el vínculo mediador entre reflexión y consciencia de sí con la acción y el hábito. A través de la narración el sujeto puede recrear su identidad, transformar su percepción de sí en tanto que resigna y resimboliza sus pensamientos, sus actos, sus motivos, asigna más importancia a alguna acción y la resta de otra, establece conexiones entre actos distantes pero que podrían provenir de la misma motivación, explica las causas de sus acciones. Es a través de este proceso de resignificación y resimbolización permitido por la narración que el individuo le da sentido a su vida, ya que se comprende a sí mismo en cuanto a su constancia en el tiempo, en cuanto a su esfuerzo de ser.

Es posible contestar las interrogantes principales sobre la identidad narrativa. ¿Cuáles son sus límites heurísticos? a) La metáfora y el relato pueden reconfigurar el mundo en la medida que el sí, el yo se modifica a sí mismo; b) sin embargo, no explica cómo la mediación de los textos contribuye a la constitución de sí; sólo explica con claridad y rotundamente *que* contribuye a dicha constitución; c) justo por esa falta en la explicación, se abre la posibilidad de un *quién* al cual apunta la identidad narrativa sin que haya una clausura.

La segunda interrogante, la implicación ética de la narración, debe contestarse hacia atrás y no hacia delante como lo plantea Ricoeur. Según yo, la transición no consiste en la dirección del agente que puede al agente que debe, sino que primero está el deber (el modelo de deseo) que promueve o provoca la acción.

En suma, es necesario señalar las debilidades de la noción de identidad narrativa:

a) En primer lugar, pareciera que la identidad narrativa sólo es viable como una especie de autobiografía en la cual se realiza el esfuerzo de apropiación del sujeto, del yo que dice ser porque actúa, porque hace, es decir, el sujeto es el narrador de su propio relato que la deja para la historia o para la posteridad. Pero, cuántas autobiografías no resultan ser engañosas puesto que el sujeto lo ve desde su perspectiva, desde su parcialidad y la narración de sí lleva dentro de ella misma la intención de dar una nueva descripción de la vida del sujeto.

b) En segundo lugar, la narración de sí excluye la perspectiva alterna, la visión del otro que alcanza a percibir aspectos insospechados para el sujeto. El otro también resignifica y resimboliza los actos y las palabras, las promesas y los hábitos del sujeto, y le permiten reconocerse -identificarse- o distanciarse -diferenciarse- de lo que el sujeto en cuestión ha hecho

c) Una tercera limitación consistiría en la clausura al momento de la muerte del narrador, pues la narración quedaría en suspenso porque el narrador es incapaz de narrar la propia muerte. Entonces le corresponde a otro ya sea darle o descubrir el sentido de la vida de quien ya no está. Si la vida es una búsqueda, una construcción constante, no hay razón suficiente para pensar que al momento de la muerte el sujeto haya terminado esa construcción o haya descubierto de una vez por todas el sentido de la vida. Quizá existan sujetos que lo pudieron hacer culminando simbólicamente su vida convirtiéndose en ejemplos o modelos de vida.

d) Otra objeción consiste en la focalización de la historia alrededor de un núcleo yoico que no da el sentido de las vidas que rodearon las del protagonista.

Aunque Ricoeur acepta esas objeciones le parece que no le restan la virtud de la *aplicación* de la ficción a la vida. Y retrueca: el relato literario sólo es retrospectivo en la medida que ante los ojos del narrador parecen desarrollarse en otro, pues es un cuasi-presente de la voz narrativa. Entre esos hechos narrados también se encuentran proyectos, esperas, anticipaciones, mediante los cuales los protagonistas son orientados hacia un futuro. En resumen “el relato narra también el cuidado. En un sentido, sólo narra el cuidado.”<sup>101</sup> En lo que sigue queda por ver cómo la identidad narrativa permite una aproximación que combina ontología y ética alrededor de la noción de *atestación*, de un sujeto cuya certeza de sí es moral porque puede adscribirse o imputarse como agente activo de una acción.

¿Cabe adelantar el uso de la identidad narrativa? En primer lugar, hay que mostrar la fuente del deseo, la cual se ha adscrito al mimetismo. Segundo, la narración permite, limitadamente, la construcción de una identidad, para mí ante los demás, en cuanto articula en un esquema, la trama, los actos y los hechos de una vida; empero, esta narración es más una

---

<sup>100</sup> Cf. *ibid.*, pp. 160-165.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 165. Esta idea del cuidado, que se desplegará como *cuidado de sí* no está relacionada con la *Sorge*, la

arqueología. Tercero, lo que hace posible la superación del mimetismo es la imaginación productora, la cual en su espontaneidad me permite otro modo de ficción: la invención de sí.

---

“cura” heideggeriana. Es sugestivo explorar sus relaciones, pero esto no concierne por ahora.

MITO, VIOLENCIA MIMÉTICA, TRAGEDIA.

Nicol, en *La idea del hombre*, pregunta: “¿Qué clase de ser es el que no sólo tiene idea de las cosas, y necesita de tales ideas para existir, sino que además ejecuta en su existencia ese acto singular, que consiste en comparecer ante sí mismo y formar una idea de sí mismo?”<sup>102</sup> Es posible responder que el hombre es el ser que necesita ideas para existir, se relaciona consigo mismo a través de una idea que lo hace concebirse de cierto modo. La subjetividad depende del modo en que cada hombre individualmente se concibe universalmente en una época dada; equivale a la idea de Nicol de que el individuo no se comprende por sí solo, sino en la trama de sus relaciones. Estas relaciones muestran lo que sería el carácter social o el espíritu de la época, *die Geisteszeit*. Cada época está vinculada orgánicamente con la que le antecede y la que prefigura; más esta organicidad no quiere decir despliegue armonioso, continuado, en una suerte de evolución positivista: sólo significa una singularidad histórica en *la continuidad de los tiempos*.<sup>103</sup>

En este episodio se muestra el modo helénico de la subjetividad que muestra como arquetipo la tragedia sofoclea de *Edipo tirano*.<sup>104</sup> Esa condición arquetípica de la tragedia ática muestra ejemplarmente la violencia mimética como elemento arcaico y por lo tanto fundamental. Esta violencia mimética es, pues, anterior al modo de la subjetividad que privilegia la mirada y el reconocimiento de sí a través del signo visible, *semaion* y *symbolon*. Para llegar a este último resultado, en un primer tiempo habrá de discutirse bastamente la problemática de la subjetividad helénica. Para ello he recurrido a la noción de *epimeleia*

---

<sup>102</sup> Eduardo Nicol, *op. cit.*, p. 14.

<sup>103</sup> Cf. *ibid.*, pp. 25-25.

<sup>104</sup> La traducción habitual es *Edipo rey*, pero prefiero usar el título que se acerca más al sentido griego.

*heautou/cura sui* con la cual Michel Foucault dice que “el yo se hace, se trabaja” en la Antigüedad. Para Foucault, el texto fundacional es el *Alcibíades I*, que ha sido tenido por espurio. Pero, lo que a mí me importa es mostrar la precedencia del arte, sea épica, lírica o drama, para la conformación de la subjetividad. Por ello, el siguiente movimiento del compás habrá de mostrar la importancia de la poesía como anterior a la reflexión filosófica y su condición fundamental para la creación del mundo. En una digresión que podría juzgarse superflua confronto la interpretación heideggeriana sobre la esencia de la poesía como “descubridora” para describir el papel encubridor que juega el lenguaje. El tema central está compuesto por el análisis de *Edipo tirano* para mostrar la escenificación de la subjetividad como mirada y justificar la razón por la cual dicha tragedia muestra este modo inicial de subjetividad.

## 2.1 EL SUJETO HELÉNICO

### 2.1.1 La subjetividad en la Hélade: la epimeleia heautou

Señala Mondolfo que se le niega al espíritu de la antigüedad clásica la capacidad para concebir el infinito y la subjetividad, ideas que serían propias de la modernidad.<sup>105</sup> No es mi intención decir que los griegos carecían de subjetividad puesto que ya la *Ilíada* muestra a los héroes confrontando en sí mismos discursos opuestos, lo que Platón llamará “el diálogo del alma consigo misma” para referirse al pensamiento.<sup>106</sup> Como dice Castoriadis, que si bien no hay un tematización de la voluntad, eso no implica que no haya una voluntad; lo mismo podemos decir a propósito de la subjetividad: la falta de tematización en la filosofía antigua no significa que no exista subjetividad en absoluto. En una hipótesis por ahora gratuita, la aparición de la voluntad permite acuñar también la idea de subjetividad, ya que el deseo caracteriza existencialmente al sujeto: el deseo es el *sum* del Cogito. En la literatura helénica antigua,

---

<sup>105</sup> Rodolfo Mondolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, s/d, p. 10. Cf. Castoriadis, *Lo que hace a Grecia*, p. 61ss.

<sup>106</sup> Extr. “El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento?” Platón, *Sofista*, 263 e en Platón, *Diálogos V, Parménides, Teeteto. Sofista, Político*, [Néstor L. Cordero, td.], Madrid,

“encontramos el diálogo consigo mismo, la duda, el cuestionamiento, luego la decisión de actuar o de renunciar, pero no ese momento suplementario de una voluntad que falla.”<sup>107</sup> La tematización de la voluntad vendría a ser lo característico del filosofar moderno.

Ya Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, relaciona a Sócrates con una cierta interioridad. Enseña que en el filósofo faúnico “aparece la *subjetividad infinita*, la *libertad de la conciencia* de sí mismo.”<sup>108</sup> En Sócrates, la conciencia llega a ser lo general que reflexiona sobre sí mismo. Para Hegel, el principio socrático consiste en que el hombre descubra a partir de sí mismo el fin de sus actos y el fin último del universo, en que llegue a través de sí mismo a la verdad, “daß er zur Wahrheit durch sich selbst gelangen müsse.”<sup>109</sup>

Me permito hacer una eiségesis: Hegel establece una diferencia entre pensamiento y moral, pues mientras la verdad es un producto del pensamiento, la moralidad libre y espontánea es “die ewigen Gesetze der Götter sind, und niemand weiß, woher sie gekommen”, *las eternas leyes son de los dioses, y nadie sabe, de dónde vienen*, versos que Hegel toma de *Antígona*.<sup>110</sup> Puesto que Hegel reconoce que Sócrates no es un accidente histórico, “ni brota como un hongo de la tierra”, es decir, no es un individuo marginal, sino que se “halla unido a su época por un determinado nexo de continuidad”,<sup>111</sup> y es fama de que Sócrates disfrutaba el teatro y la comedia,<sup>112</sup> creo que no es disparatado concluir que Sócrates es, en tanto hijo de Atenas, también hijo de Homero, los poetas y los trágicos.

Jaeger en su monumental *Paideia* adscribe un lugar señaladísimo a Esquilo y Sófocles en el papel educador. Así juzga la importancia del autor de *Edipo tirano*: “Un escultor de

---

Gredos, 1988, 1ª reimp. (Biblioteca Clásica Gredos, 117). Cf. también *Teeteto*, 189e.

<sup>107</sup> Castoriadis, *Lo que hace a Grecia*, p. 139.

<sup>108</sup> “Die unendliche Subjektivität, Freiheit des Selbstbewußtseins ist im Sokrates aufgegangen.” G.W. F. Hegel, “Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie”, en *Werke in 20 Bände*, vol. XVIII, p. 441, consultado en [http://www.hegel.de/werke\\_regist/startreg.html](http://www.hegel.de/werke_regist/startreg.html) Cf. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, II, México, FCE, 1995, 5ª reimp., p. 40.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 442. Cf. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, II, p. 41.

<sup>110</sup> *Ant.* “No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera trasgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron”. Sófocles, “Antígona”, en *Tragedias*, [Alessa Alamillo, td. y notas], Madrid, Gredos, 1992, 2ª reimp., vv. 454-457.

<sup>111</sup> Cf. Hegel, “Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie”, p. 440. También Cf. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, II, p. 39.

<sup>112</sup> Cf. Platón, “Apología” en *Diálogos*, I, Madrid, Gredos, 2000, 19 c. (Biblioteca Básica Gredos, 24.)

hombres como Sófocles pertenece a la historia de la educación humana. Y como ningún otro poeta griego. Y ello en su sentido completamente nuevo. En su arte se manifiesta por primera vez la conciencia despierta de la educación humana.”<sup>113</sup> La tragedia es la madre de la filosofía, y su vástago más sobresaliente es el diálogo platónico. Tengo para mí una idea, cuya fuente desconozco y que he asumido como propia, que el diálogo de Platón está estructurado conforme los cánones de composición de la tragedia. Entonces, no sólo la tragedia educó a Atenas, sino que también formó a la filosofía.

La tragedia sofoclea dota de nueva animación a los caracteres; a diferencia de la rigidez de los dioses esquileos que producían un sentimiento hierático en el espectador, “los hombres de Sófocles nacen de un sentimiento de la belleza cuya fuente es una animación de los personajes hasta ahora desconocida”; hay una nueva *psyche*. A partir de Sófocles, “el ‘alma’ es objetivamente reconocida como el centro del hombre. De ella irradian todas sus acciones y su conducta entera”.<sup>114</sup>

No es posible negar una subjetividad en el mundo grecorromano. Como Ricoeur pregunta y contesta él mismo: “¿Se dirá que los griegos ignoraron la conciencia de sí? En su forma reflexiva y especulativa, sin duda: pero no en su forma espontánea.”<sup>115</sup> Sin embargo, me parece que, como muestra Foucault, esa subjetividad o interioridad carece de la profundidad de la conciencia de sí moderna. Es importante matizar estas afirmaciones absolutas: me refiero, muy en general, a las ideas de una época. Así, que la conciencia moderna signifique *en general* profundidad no quiere decir que todo individuo moderno sea tan consciente de sí como postula la idea de la época. En el mundo antiguo, en la noción de la *epimeleia heautou*, se piensa que el alma dialoga consigo misma primero como pensamiento, después como discurso y finalmente sopesa un curso de acción; que el sujeto cuida de sí mediante diferentes prácticas como la meditación; que el sujeto se reconoce mediante la anámnesis; no obstante, carece de la idea de producirse a sí por sí, de la noción de afección como modificación de sí. Una generalización más: aunque la subjetividad griega es teatro, es espectáculo visible, –sea

---

<sup>113</sup> Werner Jaeger, *Paideia*, México, FCE, 1995, 11ª reimp, p. 252.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>115</sup> Paul Ricoeur, *Los caminos del reconocimiento*, México, FCE, 2006, p. 108.

tragedia o comedia– sus personajes no tienen esos momentos de “apartes”, de soliloquios o monólogos; aún en la meditación el ejercicio consiste en “verse como si”.

Para continuar con el breve recorrido sobre la subjetividad griega. Para Mondolfo, la subjetividad en que funda Sócrates su enseñanza, es muy distinta comparada con la que sirve de base a la teoría sofística de la educación. Mientras que los sofistas parten de una subjetividad dada, natural, Sócrates, en cambio, busca una exigencia ideal y una conquista activa continua del propio sujeto, “quien mediante el “cuidado del alma” debe realizar en su interioridad el dominio de sí mismo, la *enkráteia*.”<sup>116</sup>

Aunque generalmente se parte de Platón-Sócrates para la cuestión de la subjetividad, ya antes de la Atenas del siglo V hay ejemplos de introspección y de interioridad: la poesía lírica. Claro que a Mondolfo le parece que estas manifestaciones espontáneas no constituyen todavía esa reflexión más madura que es la introspección. Sólo ve a dichos poetas como un preludio.<sup>117</sup> En forma muy parecida a la afirmación anterior de Ricoeur, Mondolfo dice que el conocimiento humano explícito viene de un conocimiento objetivo exterior, condicionado por una existencia subjetiva aunque esta existencia subjetiva sea apenas una conciencia primitiva y oscura. Esta última es una potencialidad implícita que sólo se actualizaría en el momento de madurez cultural.<sup>118</sup>

No es procedente ni es mi intención hacer una exposición del concepto de *epimeleia heautou/cura sui* que Foucault desarrolla en *Hermenéutica del sujeto*. Me valí de su seminario sólo para señalar lo principal de la subjetividad que es posible encontrar en los textos filosóficos antes de pasar a mostrar cómo esa concepción aparece antes en la tragedia. Lo principal, consiste en que el cuidado de sí implica una transformación de la mirada de uno. Afirma Foucault que *epimeleia heautou* “es la inquietud de sí mismo, el hecho de ocuparse de sí mismo, preocuparse por sí mismo, etcétera.”<sup>119</sup> Y señala que es un error creer que dicho concepto fue sólo “una invención del pensamiento filosófico y que constituyó un precepto

---

<sup>116</sup> Mondolfo, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>119</sup> Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, México, FCE, 2002, 2ª ed., p. 17. Para evitar confusiones con el otro opúsculo siempre se dará la editorial.

propio de la vida filosófica.”<sup>120</sup> Según él, el término *epimeleia* abarca no sólo una actitud de conciencia o una forma de atención a sí mismo; también incluye una *tekne*, una ocupación regulada, un trabajo con sus procedimientos y sus objetivos.<sup>121</sup> *De cierta manera*, el yo se hace, se trabaja. Resalto la expresión “de cierta manera” pues, ni en la Antigüedad ni en el Medievo los individuos pudieron desprenderse de los lazos sociales que les permitían identificarse.<sup>122</sup> No es que los modernos hayan logrado producir un yo sin esos lazos, pero se les ocurrió que podría ser.

El concepto de *epimeleia* muestra al menos cuatro aspectos: a) una actitud en relación con uno mismo, con el mundo con los otros; b) una determinada forma de atención, un desplazamiento del interés de la mirada, del mundo hacia sí mismo como vigilancia de lo que uno piensa y de lo que acontece en el pensamiento; c) un determinado modo de actuar sobre sí mismo, para hacerse cargo de sí y que conlleva una serie de prácticas o técnicas, –como la memoria, el examen de conciencia; d) y finalmente, un *corpus* que define una manera de ser, una actitud.<sup>123</sup>

El cuidado de sí consiste en mirar de una manera especial al “sí mismo”. ¿En qué consiste el objeto de esa mirada, de ese cuidado de sí? ¿Qué es el sí mismo? El alma, por supuesto.<sup>124</sup> Desde Platón, el sí mismo es la reminiscencia, la *epistrophe* del alma. Se caracteriza por la oposición entre este mundo y el otro. En segundo lugar, la liberación del cuerpo, cuerpo tumba, cuerpo prisión, etc. Tercero, por el privilegio de conocer. Conocer es saber la verdad. Saber la verdad es liberarse. Estos tres elementos conjugan la reminiscencia, la forma fundamental del conocimiento.<sup>125</sup> La reminiscencia es también el autoconocimiento como espejo de lo divino.<sup>126</sup>

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>121</sup> *Cf. ibid.*, pp. 28-29.

<sup>122</sup> No estoy olvidando la expresión estoica del hombre como cosmopolita, como “ciudadano del mundo”. Hay que tener presente que justo el proyecto cartesiano guarda semejanza con la intención romántica por “llegar a descubrir quién es uno mismo auténticamente” para lo cual trataban afanosamente de romper con la familia, la clase, la ciudad, la nación. Es lo que Girard llama la “mentira romántica”.

<sup>123</sup> *Cf. Michel Foucault, Hermenéutica del sujeto*, La Plata, Altamira, 1996, pp. 36-37.

<sup>124</sup> *Cf. Foucault, Hermenéutica del sujeto*, FCE, pp. 65ss.

<sup>125</sup> *Cf. ibid.*, p. 208. También pp. 222-223.

<sup>126</sup> *Cf. ibid.*, p. 396ss.

Esta panorámica a vuelo de pájaro me permite recalcar dos puntos, el primero de los cuales apunta a que la subjetividad helénica, a pesar del cuidado de sí, centra su atención en la reminiscencia: lo que uno es ya está en el pasado porque lo divino es anterior. El alma es la huella de lo eterno en el hombre mortal. Foucault dice en su seminario:

... no se trata de descubrir una verdad en el sujeto ni de hacer del alma un lugar donde, por un parentesco de esencia o un derecho de origen, reside la verdad; no se trata, tampoco, de hacer del alma el objeto de un discurso verdadero. Aún estamos muy lejos de lo que sería una hermenéutica del sujeto. Se trata, por el contrario, de proveer al sujeto de una verdad que no conocía y que no residía en él; se trata de hacer de esta verdad aprendida, memorizada, progresivamente puesta en aplicación, un cuasi sujeto que reina soberanamente en nosotros.<sup>127</sup>

El segundo punto tiene que ver con las prácticas. Foucault menciona algunas: *praemeditatio malorum; exercitatio*; las prácticas de abstinencia, prueba, etc.; *melete thanatou*.<sup>128</sup> La primera consiste en la meditación de los males futuros con la intención de comprenderlos en su irrealidad. Se convierte en una manera de anular a un tiempo, el porvenir y el mal. La última es la meditación o ejercicio de la muerte. No es un *memento mori*, sino que es un ejercicio que presentifica a la muerte. Se refiere a un ejercicio que Séneca propone a Lucilo: vivir la jornada como si en ella transcurriera toda la vida. Este ejercicio es importante porque permite al individuo percibirse a sí mismo, y de dos maneras. Así, “este ejercicio permite tener una suerte de visión desde arriba e instantánea del presente, efectuar por medio del pensamiento un corte en la duración de la vida, en el flujo de las actividades, en la corriente de las representaciones.”<sup>129</sup> En ese momento, cristalizado por la irrupción de la muerte, el presente, el instante aparecen como realidad, como lo que valen. En segundo lugar, permite una mirada retrospectiva sobre la totalidad de la vida.

Hay tres tipos de ejercicios o de magisterios que comparten el juego entre ignorancia y memoria: a) El ejercicio del ejemplo: de los grandes hombres y de la tradición como modelo de comportamiento; b) el ejercicio de la capacitación que consiste en la transmisión de saberes, comportamientos y principios; c) el del diálogo socrático. ¿En qué consiste ese juego entre ignorancia y memoria? Se necesita saber que no sabe y que al mismo tiempo se sabe más de lo que se sabe. Se trata de memorizar un ejemplo o de aprender una técnica, o bien,

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 475. Cf. pp. 53.

<sup>128</sup> Cf. *ibid.*, p. 454ss. También el examen de conciencia.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 454-455.

descubrir que el saber que falta ya se encuentra en la memoria.<sup>130</sup>

En esta exposición superficial me falta apuntar el lugar del otro en este cuidado de sí. El otro es indispensable en la práctica de uno mismo en cuanto que permite que la práctica alcance al alma, al yo. Ese “otro” está constituido por los grandes hombres y la tradición que están en la memoria, así como por el interlocutor que hace las veces de otro yo, de imagen especular.

Por otro camino, también Mondolfo da cuenta de ese otro, hombre o individuo, que es exterioridad objetiva: según frase de Feuerbach “ el hombre –es decir: el otro, el prójimo– es el primer objeto para el hombre”, nos dice que el conocimiento de sus semejantes es el medio por el que el individuo de la Antigüedad llega a la conciencia del mundo y de sí mismo. Cita al *Alcibiades* primero, que dicho sea de paso es, según Foucault, el texto fundacional de la *epimeleai*: “Así como el ojo ‘si quiere verse a sí mismo tiene que mirar otro ojo’, también el hombre para verse a sí mismo debe mirar a otro hombre, o bien, como sugieren los *Magna Moralia*, para conocerse a sí mismo cada cual ‘debe mirar al amigo, que es, por así decirlo, otro yo’ (cap. 15, 1213).”<sup>131</sup>

En suma, la subjetividad helénica es mirada y la mirada por definición, en cuanto sentido, apunta al exterior: el cuidado de sí es un modo especial de mirar; los ejercicios de meditación consisten en re-mirar; la reminiscencia consiste en “recordar lo que se ha visto”; si el amigo es “mi otro yo”, mirarle es mirarme. Lo que puede hacer es buscar un espejo, algo o alguien que le devuelva su imagen. El resultado inesperado de esta mirada consiste en tres grandes formas de reflexividad. Primero, la memoria. El alma se ve a sí misma para captar lo divino que hay en ella. El autoconocimiento es la clave de esa memoria, anámnesis en la que uno se conoce para reconocer lo que había conocido.<sup>132</sup> Segundo, la meditación. Tercero, el método.<sup>133</sup> No será necesario describirlas aquí. Si el lector tiene paciencia las descubrirá en cada episodio.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>131</sup> Mondolfo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>132</sup> Cf. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, pp. 432-433.

<sup>133</sup> Cf. *ibid.*, p. 437-438. También *infra*. p. 140.

### 2.1.2 *The art itself is nature*

Es necesario justificar la razón por la que escogí obras literarias y no textos filosóficos o tenidos por tales. Citemos a Castoriadis una idea que me viene a la medida:

... la primera debilidad de toda reflexión sobre la antigua Grecia es que se toman textos filosóficos que hablan de temas políticos y se dice: la antigua Grecia era esto. Ahora bien, en ellos no se trata de hechos sino de universos de pensamiento, sin hablar de las posiciones tomadas que exhiben estos textos. Pero el universo del pensamiento político y social griego se lee en el espíritu de las instituciones, y esto se ve infinitamente mejor en los historiadores, en algunos presocráticos que no pertenecen a la gran corriente parmenídeo-platónica, en la tragedia e incluso en la poesía lírica.<sup>134</sup>

El poeta es la figura fundacional de la *polis* de antigua Hélade. Pero no es un profeta que revele una voluntad o una ley. El poeta, aedo o rapsoda, recuerda y al recordar lo que ha sido muestra la norma de lo que es, de lo que debe ser. Lo recuerda a la memoria de los hombres con auxilio de las Musas, hijas de Mnemósine, diosa de la Memoria.<sup>135</sup> Cuando se lee sólo filosofía podría llegar a parecer que la conciencia moral despierta bruscamente. Sin embargo, la filosofía es la última de las vocaciones humanas y sólo podía surgir con los antecedentes adecuados. Los avatares de la filosofía para ser recibida es otro asunto.

Uno de estos antecedentes es el surgimiento de la poesía lírica, pues el poeta muestra un drama que suele ser el suyo propio. La palabra, afirma Nicol, “emana directamente del ámbito interior del poeta, y nos lo hace accesible sin el intermediario de una acción visible y descriptible.” Esta poesía lírica es uno de los primeros signos de individuación y contribuye a la modificación de la subjetividad en Occidente.<sup>136</sup>

Esta aparición de la lírica no es de menor importancia. Es un signo de un plexo de formas culturales que expresan en conjunto el proceso de formación del hombre. Esta es una ley histórica, me atrevo a decir. Según el pensamiento de Nicol:

Si de la poesía lírica destila una nueva idea del hombre, podemos con certeza colegir que en los otros aspectos culturales aparecerán signos o indicios concordantes con la novedad. La evolución de los géneros literarios no es independiente de lo que en ellos se expresa, temáticamente, ni del modo de ser de quien los descubre o los cultiva. Cuando los géneros ya están formalizados, cada uno de con su respectiva propedéutica, el ser que se expresa es el del propio poeta. En cambio, cuando la lírica nace en el mundo jónico, el ser expresado es el de la humanidad, en el conjunto de ese mundo: todos los hombres *empiezan* a ser según el modo revelado por el poeta.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Castoriadis, *Lo que hace a Grecia*, pp. 47-48.

<sup>135</sup> Cf. *ibid.*, p. 113.

<sup>136</sup> Nicol, *op. cit.*, p. 190.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 191.

Esta idea, *mutatis mutandi*, sirve para la aparición de cada nuevo género, que es, a su vez la modificación, la reelaboración de uno anterior, ya presente, pero del que ahora requiere dotársele de nueva expresividad.

La tragedia recurre al mito. Castoriadis, refiriéndose con cierta inseguridad o sin mucho entusiasmo a Ricoeur, dice que "... el mito es una figuración, por medio de una narración, del sentido con el cual una sociedad dada inviste el mundo. O si se prefiere, el mito pone en acto este sentido, esta significación que una sociedad imputa al mundo, figurándolo por medio de una narración."<sup>138</sup> La tragedia también configura al mundo. Hay que recordar que los helenos no contaban con dogmas o con un texto sagrado. La versión que nos ha llegado de la *Ilíada* y de la *Odisea* es, con toda probabilidad, la que mandó fijar Pístrato para la fiestas Panateneas del Ática. Cada región contaba con una versión pues el mito servía para reivindicaciones políticas y religiosas. El mito decía quién tenía derecho sobre qué y quiénes.<sup>139</sup> El espectador que asistía a la tragedia no iba como el espectador moderno a presenciar una novedad. Ya se sabía el asunto, se sabía quién moría y quién prevalecía. Lo que deseaba era ver cómo tal o cual dramaturgo había tratado el mismo asunto, qué variación del mito había elegido, qué recursos poéticos y técnicos había puesto en juego o innovado.

La tragedia configura el mundo pues pone en juego el mito. Pero también porque sirve de ejemplo y de admonición. Y sirve de ejemplo ya que la tragedia escenifica la vida como prueba: el héroe enfrenta una adversidad, un contratiempo, un apuro, una desdicha. ¿Saldrá bien librado o le perderá la *hubris*? Dice Foucault:

... lo que caracteriza la prueba en la tragedia griega clásica, o, en todo caso, lo que subyace a ella, es el tema del enfrentamiento, la justa, el juego entre los celos de los dioses y los excesos de los hombres. En otras palabras, cuando los dioses y los hombres se enfrentan entre sí, la prueba aparece efectivamente como la suma de las desdichas que los primeros envían a los segundos para saber si éstos podrán resistirlas, cómo las resistirán y quiénes vencerán: los hombres o los dioses. En la tragedia griega, la prueba es una especie de pulseada entre los hombres y los dioses.<sup>140</sup>

En la tragedia la épica y la lírica se funden. El poeta funda el mundo y se ocupa por mantenerlo. En la tragedia se le recuerda a todo espectador, se le advierte las consecuencias de seguir el ejemplo del héroe que se pierde por su exceso. Cuando al espectador le resulta

---

<sup>138</sup> Castoriadis, *Lo que hace a Grecia*, p. 196.

<sup>139</sup> Cf. M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, México, FCE, pp. 25, 42. (Biblioteca Joven, 6).

<sup>140</sup> Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, p. 422.

incómodo contemplar la dramatización de los hombres esforzados y buenos,<sup>141</sup> cuando el héroe resulta abúlico, torpe, indeciso, como en las tragedias de Eurípides, la tragedia pierde su razón de ser y desaparece.

## 2.2 LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO

### 2.2.1 *La fundación de lo sagrado*

La teoría mimética de Girard pretende explicar el nacimiento de lo humano mediante el mecanismo sacrificial que se perpetua en el rito, en la religión. Afirma que “la violencia unánime tiene carácter fundador”,<sup>142</sup> porque “*lo sagrado es la violencia*”.<sup>143</sup> El hombre es violento por naturaleza. La noción de cultura no surgió en la Hélade como con los latinos. *Colere* tiene una connotación más amable: en cambio en la agreste Arcadia el hombre tenía que luchar con la tierra, forzarla a ser productiva. La idea de la cultura como *humanitas* es una idea suavizada, atemperada. En una breve alusión que sólo servirá como ilustración, Foucault interpreta un texto de Nietzsche quien a su vez discute con Spinoza. El texto en cuestión se titula “¿Qué significa conocer?” y valdría la pena transcribir el inicio: “*Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*, dice Spinoza con la sencillez que le caracteriza. Este *intelligere*, ¿qué es, en último término, en cuanto forma por la cual los otros tres se hacen sensibles de uno solo golpe? ¿El resultado de varios instintos que se contradicen, del deseo de burlarse, de quejarse, de maldecir?”<sup>144</sup> Una de las conclusiones que deriva Foucault de este texto es que el conocimiento –lo extendiendo también a la cultura, a lo humano, es producto de la confrontación, el combate, de la intención de los instintos por perjudicarse entre sí. Señala que “no hay en el conocimiento una adecuación al objeto, una relación de asimilación sino que hay, por el contrario, una relación de distancia y dominación; en el conocimiento no hay nada que se parezca a la felicidad o al amor, hay más bien odio y hostilidad: no hay unificación,

---

<sup>141</sup> *Poética*, 1448a 2-3.

<sup>142</sup> Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 260.

<sup>143</sup> Girard, *El misterio de nuestro mundo*, p. 43.

<sup>144</sup> Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, §333, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992, 2a ed., p. 191.

sino sistema precario de poder.”<sup>145</sup>

Textos tan lapidarios como estos nos conducen hacia la violencia fundadora y fundamental de la naturaleza y del hombre. La religión sirve para evitar que la violencia, como Faetón, termine por consumir lo que ella misma ha comenzado. “Lo religioso es en primer lugar el levantamiento del formidable obstáculo que opone la violencia a la creación de cualquier sociedad humana.”<sup>146</sup>

Por ello no hay cultura que no intente prohibir la violencia dentro de sí.<sup>147</sup> La violencia y lo sagrado se identifican y formalmente es el mecanismo de la víctima propiciatoria lo que produce la religión y el nacimiento de la comunidad.<sup>148</sup> Así, resulta criminal matar a la víctima por sagrada... pero la víctima no sería sagrada si no se la matara.<sup>149</sup>

El sacrificio de la víctima propiciatoria pone término a un ciclo de la violencia mimética, ciclo creado porque la violencia se esparce, contagiosamente, gracias al mimetismo. En el centro de este ciclo se encuentra la crisis mimética pues al no haber objeto de deseo mimético se refuerza la mimesis mediante las sustituciones miméticas de los antagonistas.<sup>150</sup> El secreto del chivo expiatorio, de la víctima sacrificial consiste en que esa víctima sustituye y se ofrece a todos los miembros de la sociedad *por* todos los miembros de la sociedad. Una condición para su efectividad es que *todos* tienen que participar; otra es que la razón de su eficacia debe permanecer oculta, debe suponer cierta ignorancia.<sup>151</sup> De esta manera la comunidad entera se protege de *su* violencia pues “el sacrificio polariza sobre la víctima unos gérmenes de disensión esparcidos por doquier y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial.”<sup>152</sup> En esto consiste realmente la *catharsis*. La purificación no es como dice Aristóteles, “imitación (πέραινουσα) que determine entre conmiseración (ελέου) y terror (φόβου) el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza (κάθαρσιν).”<sup>153</sup> Ni

---

<sup>145</sup> Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2001, 8ª reimp., pp. 27-28.

<sup>146</sup> Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 320.

<sup>147</sup> Girard, *El misterio de nuestro mundo*, p. 21.

<sup>148</sup> Cf. Girard, *La violencia y lo sagrado*, pp. 276-277.

<sup>149</sup> Cf. *ibid.*, p. 9.

<sup>150</sup> Girard, *El misterio de nuestro mundo*, p. 39.

<sup>151</sup> Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 13. Cf. Girard, *El misterio de nuestro mundo*, p. 59.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>153</sup> *Poética*, 1449b 27-28. Explica García Bacca que “*perainousa* concuerda con *mimesis* que es su sujeto propio”,

tampoco como en la interpretación filosófica de García Bacca que dice la purificación es “tono o temple especial, artificial y artístico, remotamente *real*, lejanamente *natural*”,<sup>154</sup> pues es necesaria una artificialización para que la piedad y el terror se vuelven obra de arte y produzcan efectos artísticos, y “no religiosos ni de moral societaria”.<sup>155</sup> No resulta impropio comentar, satíricamente, que aquí al filósofo ejemplar “se le van las cabras”, como dice el vulgo y con razón.

Entonces, si la purificación (o purgación, como etimológicamente reconoce el mismo filósofo español), es término de origen médico que significa aligerar el cuerpo de humores pesados, cabe aceptar que la purgación o purificación consiste en la “*liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada.*”<sup>156</sup> Pero no como García Bacca quiere filosóficamente de lo religioso o lo moral; sino que en la tragedia el gozo inofensivo es la purificación de la violencia mimética pues el espectador descansa al reestablecerse la unidad ritual y simbólicamente.

La ambivalencia de este mecanismo consiste en que la víctima es escogida por ser –en realidad se le designa– una transgresión de lo normal: por ello es criminal, paria, delincuente; así el transgresor es convertido en restaurador e incluso fundador del orden, un orden todavía sin existir que ha roto anticipadamente: “El supremo delincuente se transforma en el pilar básico del orden social.”<sup>157</sup>

Entonces, si en los mitos la misma víctima, la víctima original, restaura el orden, lo simboliza e incluso lo encarna,<sup>158</sup> y como ya apuntó Castoriadis, en el mito la significación de una sociedad es figurada por una narración, una parte que se explora a continuación, es la posibilidad que de un estado de indiferenciación como es la violencia mimética es posible producirse una subjetividad que se reconoce diferenciada a través de ciertas señales, marcas que le separan del resto de la comunidad.

---

p. XLIX. Apunto también que ya para Aristóteles la tragedia era cosa antigua.

<sup>154</sup> García Bacca, “Introducción filosófica a la poética”, en *Poética*, p. XLIII.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. XLIX.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. L.

<sup>157</sup> Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 2002, 2ª ed., p. 61.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 60.

## 2.2.2 La lucidez de Hölderlin

Cinco sentencias por guía

1. *Hacer poesía: «Esta tarea, de entre todas la más inocente»* (III, 377).
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» (IV, 246.)
3. «Muchas cosas ha experimentado el hombre. A muchas celestiales ha dado ya nombre, desde que somos un Palabra-en-diálogo y podemos los unos oír unos a los otros» (IV, 343).
4. «Ponen los Poetas el fundamento de lo permanente» (IV, G3).
5. «Lleno está de méritos el Hombre, más no por ellos sino por la Poesía hace de esta tierra su morada» (VI, 25).<sup>159</sup>

¿Por qué se ha escogido la obra que Heidegger dedica a cinco escasos versos de la obra de Hölderlin con el propósito de mostrar la esencia de la poesía? ¿Por qué no Jakobson o Ingarden, por qué no Auerbach o Barthes, por qué no Bloom o Girard? En las obras de estos críticos, filósofos o estetas habría una adecuación mayor para nuestros propósitos. ¿Qué perseguimos escogiendo al difícilísimo filósofo alemán que quiso convertirse en el gran pastor del ser? ¿Acaso será que logró señalar la “esencia de la poesía” que el poeta de la poesía le reveló? ¿No será mas bien al contrario?

El mismo Heidegger pregunta sobre sí: “Sólo que poetizar sobre el poeta ¿no es la señal de un narcisismo extraviado y a la vez la confesión de una carencia de plenitud del mundo? ¿Poetizar sobre el poeta no es un exceso desconcertante, algo tardío, un final?”<sup>160</sup> Hacer poesía sobre el poeta es algo que sólo Heidegger realiza: Hölderlin, en tanto poeta, revela que en la poesía señala el fundamento del mundo, que radica en el modo propio de ser del hombre. Heidegger es excesivo, desconcertante, pero, a muy a su pesar, este diálogo con/contra él, puede inscribirse dentro de un proyecto de ontología fundamental, si, como afirma en *Sein und Zeit*, “desarrollar la pregunta que interroga por el ser quiere, según esto, decir: hacer “ver a través” de un ente –el que pregunta– bajo el punto de vista de su ser,<sup>161</sup> lo cual quiere decir, que sólo hay un ente al que preguntado puede responder –el hombre–, al precio de que su respuesta mostrará el modo en el cual se encuentra durante ese momento en

---

<sup>159</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Juan David García Bacca, td.], Barcelona, Anthropos, 1994 2ª reimp., (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 46), p. 17. La traducción será citada como García Bacca.

<sup>160</sup> Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, [Samuel Ramos, td.], en *Arte y poesía*, México, FCE, 1992, p. 128. La traducción será citada como Ramos.

<sup>161</sup> Cf. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, §2, México, FCE, 1997, 7ª reimp. 2ª ed. rev., p. 16.

el mundo, haciendo evidente la relatividad de su respuesta. La poesía, habla al fin, también debe pasar por el tamiz de la situación.

Sin embargo, cabe afirmar que hay algo más originario que el lenguaje, algo que, no obstante, se manifiesta sin necesidad de lenguaje requiere de ese mismo lenguaje para ser comprendido, es decir, contenido antes de que su expansión quiebre el mundo. Eso más originario se caracteriza por su permanencia, por su perduración, por su persistencia: si no hubiera algo establecido en el mundo, sería el verdadero caos. En este caso, la ley es aquello que por ser estable permite la constancia del mundo.

Entre tanto, el rector, para evitar extraviarse en su jardín que le parece bosque señala que “meditaremos tan sólo en cinco sentencias-guía del poeta acerca de la poesía, [porque] el orden determinado en que se han dispuesto y su conexión interna, pondrán ante nuestros ojos la esencia esencial de la Poesía.”<sup>162</sup> Como veremos, la «esencia esencial» de la poesía no es fundar el mundo como lenguaje, es hacer del lenguaje el útil que permite fundar el mundo.

uno<sup>Ω</sup>

Según Heidegger, “Hacer poesía es, pues, algo enteramente inofensivo [porque] este juego se evade de la seriedad de las decisiones que de otra manera nos hacen siempre culpables (*schuldig macht*)”, de lo que resulta “a la vez ineficaz, porque todo se va en decir y hablar”. La poesía es realidad es inocente porque al limitarse a hablar no se involucra en ningún tipo de violencia, es decir que la “poesía es algo así como ensueño, mas no realidad; un juego de palabras sin la seriedad de la acción.”<sup>163</sup> El poeta sólo canta, sólo describe los hechos; el poeta no actúa, no participa en ninguna acción.

dos

En un bosquejo fragmentario que data de 1800 dice el poeta:

En chozas mora el hombre, en vergonzantes vestidos se oculta, que cuanto el hombre es más hombre interior/ tanto más solícito anda de guardar el espíritu, cual la sacerdotisa la llama divina. Y en esto

---

<sup>162</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [García Bacca, td.], p. 20.

<sup>Ω</sup> Esta numeración imita la división del texto de Heidegger para que sea posible su confrontación.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 21

consiste su inteligencia. Y por esto tiene albedrío/ y se le ha dado a él, el semejante a los dioses, poder superior para ordenar y ejecutar, y por eso también se le dio al Hombre el más peligroso de los bienes, la Palabra, para que creando y destruyendo, haciendo perecer y devolviendo las cosas a la sempiterna viviente, a la Madre y Maestra, dé testimonio de lo que él es: de que de Ella ha aprendido lo que de Ella posee lo más divino: El Amor que al Todo conserva. ( IV, 246).<sup>164</sup>

Heidegger pregunta por la posibilidad de conciliar dos frases que describen al lenguaje, el campo del "más inocente de los bienes" primero, "el más peligroso de los bienes" después. Responderemos a nuestra manera las preguntas preliminares que se formula: "1) ¿De quién es el lenguaje un bien? 2) ¿Hasta dónde es el más peligroso de los bienes? 3) ¿En qué sentido es en general un bien?"

¿Hasta dónde es el más peligroso de los bienes? El lenguaje es peligroso porque oculta, por desvía la atención: si, el lenguaje es esencialmente signo, re-presentación, quiere decir que se interpone entre nosotros y la cosa. El lenguaje sólo puede tener sentido, si, como afirma Nicol, tiene doble sentido. El lenguaje es *complicatio-explicatio*, porque expresa y desarrolla, porque multiplica y extiende la realidad. Explicar la cosa no es regresarla a su simplicidad natural, es más bien, agregarle algo más a su existencia desnuda y plana.

El lenguaje está en relación con el hombre y Heidegger pregunta por el quién de ese hombre. Él mismo responde: "Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aun en la manifestación de su propia existencia".<sup>165</sup> Heidegger afirma que el hombre ha de manifestar que pertenece a la tierra, pertenencia ésta que consiste en hacer del hombre heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero *éstas están en conflicto*.

Si las cosas de la tierra están en conflicto y el hombre pertenece a la tierra, el hombre está en conflicto con ella y consigo mismo; el hombre ejerce sobre ella violencia, los hombres se violentan entre sí; el hombre es de la tierra ya que imita la violencia. La cultura consiste en violentar el curso natural de las cosas, que ya ellas mismas, también son fuerza, son *vis*.

Heidegger en la *Introducción a la metafísica* y también en *La sentencia de Anaximán-*

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>165</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Ramos, td.], p. 130. García Bacca traduce: "Un ser que ha de dar testimonio de lo que es. Testimoniar significa, por una parte, declarar; y por otra, mantener las declaraciones. El hombre es el que es, precisamente al dar y por dar testimonio de su propia realidad de verdad." p. 22.

*dro* explica a su manera dicha sentencia. Aquí Heidegger dice que “a lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama ‘intimidad’”.<sup>166</sup> Continúa describiendo: “La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia”. Sin embargo, afirmamos que la manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización *no* acontece por la libertad de la decisión. Que Heidegger quiera hacer ver esa realización como historia, no es haberse extraviado en algún sendero, es un completo desencamine.

Lo más íntimo del hombre es la violencia que comparte, que genera desde el ombligo de la comunidad; lo común a todos, *vis, virtus*: la virtud, la vida, lo viril, lo virulento, lo violento.<sup>167</sup> Freud, en un célebre opúsculo,<sup>168</sup> nos advierte que en el origen una misma palabra designa simultáneamente a su contrario: *eros-eris*, la ambivalencia más perfecta, la más propiamente humana. Lo que da vida, también da la muerte. La violencia que disgrega, también unifica puesto que alcanza a todos y cada uno de los miembros de la comunidad.

Por eso, la comunidad es *moenia*, muralla, deber, pena, viene a ser a lo que se obligan entre sí, lo que comparten aquellos que viven juntos.

Heidegger continúa con su recorrido circular:

El habla es lo que primero crea el lugar abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perder el ser, es decir, el peligro. Pero el habla no es sólo el peligro de los peligros, sino que encierra en sí misma, para ella misma necesario, un peligro continuo. El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo.<sup>169</sup>

Heidegger explota la visión romántica de la pureza del lenguaje, sin comprender que el lenguaje es peligroso porque refleja la violencia que disgrega y que separa, y porque la palabra con el tiempo oculta el verdadero origen de la unidad humana. Desde la sacralidad de la violencia nacen las preguntas. ¿Qué es lo que el habla hace patente? La circularidad y la ambivalencia de la violencia. ¿Qué es el ente como tal? La violencia o simplemente la fuerza

---

<sup>166</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Ramos, td.], p. 131.

<sup>167</sup> Según Guido Gómez de Silva, *vir, vis*, «fuerza», de donde derivan las palabras anteriores, pueden rastrearse al indoeuropeo, *gwei-* «vivir», *wei-* «fuerza vital», *weis-* «fluir». *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, pp. 719, 721-722.

<sup>168</sup> Sigmund Freud, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas” en Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, 5ª reimp., 2ª ed, pp. 143-153.

<sup>169</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Ramos, td.]p. 131.

de la vida. ¿Cómo lo custodia? Creando el mito.

Por ello puede afirmar tranquilamente que “en ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común. La palabra esencial, para entender y hacerse posesión más común de todos, debe hacerse común”. Ciertamente, pero como dijo Sófocles: “Acierta sin saberlo” porque la diferencia desaparece cuando todos comparten la misma violencia.

En cambio Hölderlin, al fin tocado por la locura divina, sí lo sabe:

Tú hablas a la divinidad, pero todos han olvidado que siempre las primicias no son de los mortales, sino que pertenecen a los dioses. Los frutos deben primero hacerse más cotidianos, más comunes, para que se hagan propios de los mortales. (IV, 238).<sup>170</sup>

Sigamos el razonamiento hölderlgeriano: “Lo puro y lo común son de igual manera un dicho”. Sí, pero hay algo que Heidegger no alcanza a notar a través de Hölderlin: también lo impuro y lo extraño son igualmente un dicho pues sólo se unifican cuando una víctima, que pertenece a la divinidad se le sacrifica para que, posteriormente, se le identifique con la misma divinidad. La víctima propiciatoria es la víctima de la violencia común, compartida. A ella, la palabra no le brinda inmunidad. Así, la palabra como palabra no ofrece nunca inmediatamente la garantía de que es una palabra esencial o una ilusión”, y por su causa tiene que “arriesgar lo que tiene de más propio, el decir auténtico”.<sup>171</sup>

Si algo hace bien Heidegger es interrogar, por lo que se mantiene en su cuestionario: “Pero ¿en qué sentido es un “bien” para el hombre éste que es el más peligroso?” El habla es un bien porque es “lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes”. Puesto que “sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío”, preguntamos por cómo es que el habla viene a ser “aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre.” Sigamos preguntando a la voz del poeta Heidegger: ¿Cómo acontece el habla?

tres

La tercera nota comienza citando el inicio de un poema que Hölderlin nunca terminó:

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>171</sup> *Id.*

"Reconciliador en que tú nunca has creído..." (IV, 162 y 339 s.). El verso en cuestión:

*Muchas cosas ha experimentado el hombre. A muchas celestiales ha dado ya nombre, desde que somos un Palabra-en-diálogo y podemos los unos oír unos a los otros (IV, 343).*

Heidegger lleva agua a su molino concentrándose en la segunda parte del verso, bajo cuya luz reinterpreta el primero. Para Heidegger, "diálogo" es "evidentemente el hablar unos con otros de algo"; el habla es medio, y más: hablar es ser oído, hablar y oír son "igualmente originarios". En lo que sigue sólo daré los pasos que llevan a Heidegger a la primera parte del verso:

El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*).

Y donde debe haber un diálogo es preciso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo.

Hasta que por primera vez "el tiempo que se desgarrar" irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Somos un diálogo desde el tiempo en que "el tiempo es".

Ser un diálogo y ser histórico son ambos igualmente antiguos, se pertenecen uno al otro y son lo mismo.

Diálogo, fundación de un acontecimiento; historia, desgarrar el tiempo y afincarlo en la palabra.<sup>172</sup>

¿Cómo se crea el tiempo? A través de la repetición constante, circular, sobre el regreso a un acontecimiento remoto, que para evitar que se aleje, se perpetua recordándolo una y otra vez.

Heidegger nuevamente acierta, aunque con la palabra equivocada:

Desde que somos un diálogo, el hombre ha experimentado mucho, y nombrado muchos dioses. Hasta que el habla aconteció propiamente como diálogo, vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo. Pero, una vez más, importa ver que la actualidad de los dioses y la aparición del mundo no son una consecuencia del acontecimiento del habla, sino que son contemporáneos. Y tanto más cuanto que el diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra.<sup>173</sup>

Nombrar al dios tutelar es nombrar a la víctima común. El mundo nace cuando, mediante el asesinato fundador, la colectividad, la palabra común, señalan, al próximo objeto de su furia compartida y habiéndole dado muerte, le vuelven a nombrar como la piedra angular de la construcción.

Sigamos el paseo del rector, que se asombra:

Pero inmediatamente surge la cuestión: ¿cómo empieza este diálogo que nosotros somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarrar algo permanente y lo detiene en una palabra?<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Cf. *ibid.*, p. 134.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

Heidegger nos lo dice con la segura ingenuidad del filósofo.

cuatro

Heidegger nos dice, de la mano del poeta, "mas lo permanente lo instauran los poetas" (V, 63). Entonces, "la poesía es instauración por la palabra y en la palabra".<sup>175</sup> Lo que sigue es redundancia pura y ontología gratuita. Mejor escuchemos al poeta: "Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano" (IV, 163 s.). Pero que eso permanezca, eso está "confiado al cuidado y servicio de los poetas" (IV, 145). Todo el resto del párrafo es una mezcla entre verdad y ensueño. Heidegger es aquí verdaderamente poeta, pero, ¿cómo desbrozar el grano de la cizaña? Tiene profunda razón si afirma que "el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son". También si dice que "la poesía es la instauración del ser con la palabra", siempre y cuando entendamos por ser, una nueva forma de ser de una comunidad

Pero después nos advierte que "la razón de ser no la encontramos en el abismo"<sup>176</sup> con lo cual nos damos cuenta que nunca entendió que la violencia, la que instaura el ser del hombre en el mundo, constituye lo más profundo del ser del hombre. ¿Cómo puede ser, entonces que, en tanto "el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, deben ser libremente creados, puestos y donados"<sup>177</sup>? Si la violencia, impulso irresistible, contaminador y corrupto es el origen de cualquier instauración del habla no puede ser nunca libre donación.

Heidegger aconseja, casi en un susurro: "Si comprendemos esa esencia de la poesía como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección".<sup>178</sup> ¿Lo habrá presentido el mismo Heidegger?

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>177</sup> *Id.*

<sup>178</sup> *Id.*

cinco y última

*Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra.*

Heidegger está por concluir que "habitar poéticamente" significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es "poética" en su fundamento quiere decir, igualmente, que su instauración (fundación) no es un mérito, sino una donación. Heidegger reconocer, que, así, "la poesía es el fundamento que soporta la historia".<sup>179</sup>

Sí, "la poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico". Pero, no como imagina, porque "el fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje", sino porque la poesía vuelve legítimo, vuelve apropiado el sacrificio, la víctima victimada por el bien de todos, porque el sacrificio hace sagrada a la víctima. Por eso es que "el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser",<sup>180</sup> del ser del hombre.

Si el habla, lenguaje es *logos*, lo es porque elige, escoge a costa de distinguir, discernir. La violencia disgregadora, unifica a la comunidad alrededor de una exclusión: la víctima propiciatoria, la que recibe toda la fuerza, la violencia de la comunidad. El *logos* también es *lex*.

No por malas razones, el poeta está expuesto a los relámpagos de Dios. Hölderlin, da buena cuenta del lugar del poeta:

Derecho es nuestro, de los poetas, de vosotros los poetas, bajo las tormentas de Dios afincarnos, desnuda la cabeza; para así con nuestras manos, con nuestras propias manos robar al Padre sus rayos; robárnoslo a él mismo; y, envuelto en cantos, entregarlo al pueblo, cual celeste regalo.<sup>181</sup>

El poeta coincide, pues, con el hierofante, con el oficiante, con el sacrificador: el poeta también es rey y también es sagrado. En su diferencia, porque ve el horror de la violencia común, la señala, mas en su ambivalencia, también comparte la fascinación del contagio violento, por lo que al cantar la injusticia la vuelve buena y amiga.

Heidegger está de acuerdo con Hölderlin sin haber reconocido el dicho del poeta:

La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismo. Al contrario, en la poesía los hombres se reúnen sobre la base de su existencia. Por ella llegan al reposo, no evidentemente al falso reposo de la inactividad y vacío del pensamiento, sino al

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>181</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [García Bacca, td.], pp. 33-34.

reposo infinito en que están en actividad todas las energías y todas las relaciones (cf. la carta a su hermano, 14 de enero de 1799; 111, 368 s.).<sup>182</sup>

No resulta posible rebatir el sentido de la afirmación siguiente: “La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad”.<sup>183</sup>

Habría que disculpar la extensa cita de Heidegger, pero ¿cómo no citar aquello bien escrito y que, además, dice bien? Para Heidegger, la poesía como instauración del ser tiene una *doble* vinculación.

[Hacer poesía] es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses?

.....

...Y los signos son, desde tiempos remotos, el lenguaje de los dioses (IV, 135).<sup>184</sup>

El poeta vuelve asidero, lo que se escapa; el poeta, es manantial de dos afluentes de la vida humana: el mito y el ritual. Así, “la instauración del ser está vinculada a los signos de los dioses. La palabra poética sólo es igualmente la interpretación de la ‘voz del pueblo’”.<sup>185</sup> *Vox populi, vox dei*. La víctima, la inocente víctima, es después de su cruento final, elevada al rango de dios: dios tutelar, numen fundador, que por su exclusión ha logrado mantener por una vez más, al menos, la precaria solidaridad del pueblo.

La interpretación del filósofo alemán no le hace justicia a su poeta: “Así llama Hölderlin a las leyendas en las que un pueblo hace memoria de su pertenencia a los entes en totalidad. Pero a menudo esta voz enmudece y se extenua en sí misma. No es capaz de decir por sí lo que es propio, sino que necesita de los que la interpretan”.<sup>186</sup>

Heidegger nos transmite una versión:

Por eso, porque es piadosa y ama a los celestes, venero la voz del pueblo, voz reposada. Pero, por los Dioses y los Hombres, que no sé complazca demasiado en su reposo (IV, 141).

Y después otra:

... En verdad son buenas las leyendas, si son en memoria del Altísimo, sin embargo, es preciso uno

---

<sup>182</sup> Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Ramos, td.], p. 143.

<sup>183</sup> *Id.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>186</sup> *Id.*

que interprete lo sagrado (IV, 144).

Es cierto, el poeta como la esencia de la poesía está encajado en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y este último, el pueblo. El poeta tiene que cuidarse de no ser víctima del enojo del pueblo. El poeta puede llegar a ser dios, porque también puede ser la víctima que excluida, reúna a la grey dispersa.

Para Heidegger, Hölderlin ha consagrado su vocabulario poético, con la mayor sencillez, a este reino intermedio, lo que le fuerza a decir que es el poeta de los poetas. Es posible decir que Hölderlin es el poeta de los poetas porque revela el secreto de los suyos: violencia y sacralidad son lo mismo; el asesinato fundador es la conversión de una víctima inocente en un numen protector, que resguarda y custodia el ser del hombre porque se lleva consigo la violencia contaminadora y desgarradora asentada en el corazón del hombre.

Las últimas preguntas de Heidegger resuenan:

¿Pensaríamos ahora que Hölderlin se haya engolfado en un vacío y exagerado narcisismo por la falta de plenitud del mundo? o ¿reconoceremos que este poeta ha penetrado poéticamente el fondo y el corazón del ser con un excesivo impulso?<sup>187</sup>

Hay que reconocer lo segundo pues lo que Hölderlin revela, libre de prejuicios pseudofilosóficos, constituye lo que Heidegger, o bien no reconoció mediante *su* lenguaje, o mejor aún, que, hermeneuta al fin, realizó lo que todo intermediario realiza: transmitir a medias un mensaje porque se encuentra a caballo de dos mundos.

Entonces, ¿qué funda la existencia del hombre, en qué consiste el verdadero éxtasis del *Dasein*? La fundación del mundo consiste en el instante durante el cual, la violencia compartida, indiferenciadora, suspendida de la eternidad ciega, obscuridad por ella misma, da luz al tiempo, a la diferencia de pasado, presente, futuro, mediante el sacrificio del poeta, del creador.

A saber, pues que

1. Poetizar es la más inocente de todas las ocupaciones ya que oculta la diferencia.
2. El hombre cuenta con el más peligroso de los bienes, el lenguaje... para que muestre lo que realmente es... violencia.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 146.

3. El hombre ha experimentado mucho. Sacrificado a muchos, desde que somos un diálogo y podemos oír unos de otros, para evitar la violencia que une y disgrega.

4. Pero lo que queda, lo instauran los poetas a costa de la víctima propiciatoria.

5. Agobiado de penas, pero es poéticamente, mediante el sacrificio fundador, como el hombre habita esta tierra.

#### [EXCURSO METODOLÓGICO]

Castoriadis afirma que la interrogación por lo que es el hombre se encuentra constantemente presente, en la tragedia griega, y explícitamente a la vez que dando una respuesta en dos de las tragedias más importantes y maravillosas: la esquilea *Prometeo encadenado* y la aclamadísima *Antígona* de Sófocles.

Para lo que sigue adoptaré el proceder del pensador griego. Extraeré los pasajes que convengan para dar luz a las nociones de deseo mimético e invención de la humanidad con el fin de mostrar diferentes aproximaciones, válidas según los diferentes contextos. En palabras de Castoriadis, lo expuesto en las tragedias áticas es lo que “podía pensarse en la Atenas del 460-44 a.C., se lo podía expresar, presentarlo al pueblo –y al menos en el caso de *Antígona*– hacerse coronar por haberlo pensado, expresado, presentado”.<sup>188</sup> Lo que interesa mostrar consiste en la posibilidad de estos discursos para que un hombre ateniense o todo aquel que entre en contacto con ellos, pueda pensarse a sí mismo a través de ellos.

Doy por supuesto que la lectura de un texto literario puede realizarse a diferentes niveles y que la contradicción de diferentes interpretaciones no anula ninguna de ellas a favor de otra. En cada texto se encuentran los restos arcaicos de otros mundos simbólicos, de otras semiosferas, y es posible agregar a cada texto significados ajenos a su propia esfera simbólica. En el proceso de interpretación debe hacerse la diferencia entre encontrar significados, reelaborar significados y producir significados, campos cuyas fronteras no son nítidas y a las cuales tampoco debe exigirse esa nitidez; el rechazo de las implicaciones epistemológicas de la exigencia a la delimitación pretende tomar en cuenta la densidad del mundo. Al existir una

---

<sup>188</sup> Cf. Cornelius Castoriadis, “Antropogenia en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles” en Cornelius

colisión entre uno y otro mundo, en algún instante se produce un nuevo significado como resultado del viaje semiótico de los signos, pero sin que se produzca un desanclaje.

Ejemplificado en *Edipo tirano*, aun aceptando el severo juicio de Graves que señala la idea de que los mismos helenos posthoméricos no habían comprendido cabalmente sus propias sagas míticas, lo poco o mucho entendido por ello, podemos encontrar, al menos los siguientes componentes de su constitución, enumerados sin pretender dar una jerarquía:

a) Una fuente onírica, del cual no nos ocupamos, y del cual Jung sería un modelo para su interpretación.

b) Un substrato arcaico, leído a través de la antropología y el psicoanálisis, que pretende demostrar el origen de lo religioso en la resolución de la violencia colectiva, hipótesis de Rene Girard, a la que hemos aceptado e incluido dentro de una concepción de lo humano.

c) Una modalidad de registro histórico, de cualidades simbólicas para nuestra mentalidad positivista, aunque esta misma interpretación puede adolecer de cierto positivismo, que sería la lectura del mito según Robert Graves.

d) Un sentido que hoy reconocemos como eminentemente estético y literario que pretende dar cuenta de la tragedia como una obra de arte.

e) Un complejo jurídico, social y político que mostraría el paulatino reemplazo de la organización matriarcal, de la venganza de sangre, ligado al parentesco por una organización patriarcal con un órgano despersonalizado para la administración de la justicia.

f) Un substrato material de carácter lingüístico vinculado estrechamente al aspecto literario que mostraría la ambigüedad de las oraciones en *Edipo tirano* y en las tragedias,<sup>189</sup> ejemplo de la imposibilidad de recuperación de dicho sentido en una traducción.

g) Un referente, irrecuperable para nosotros, que consistiría en todas aquellas implicaciones cotidianas, familiares en los que aún el más ignorante de los espectadores áticos, supera en comprensión a cualquier erudito de épocas posteriores. Dicho espectador podría afirmar si *Edipo tirano* es una diatriba contra la figura del tirano de las *polis* helénicas.

---

Castoriadis, *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*, México, FCE, 2002, 2ª ed., pp. 13-33.

<sup>189</sup> Cf. Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, Barcelona, Paidós,

h) Una esfera ideológica, sumamente refinada que contendría los aspectos filosóficos en el lenguaje de *Edipo tirano* y sus figuras dialécticas y retóricas,<sup>190</sup> haciendo de la tragedia sofoclea una refutación de la doctrina parmenídea del ser y del peligro de la sofística como autosuficiencia del intelecto frente a la tradición y la moral.

i) Un eje narrativo de doble faz, que por una cara, podemos identificar como la historia, el *sujet*, de la narración, eje que permite la síntesis de lo heterogéneo y por la otra, con los protagonistas, de cuyas acciones narradas se produce una identidad: la identidad narrativa.

### 2.3 CONMEMORACIÓN SACRIFICIAL

La tragedia griega tendría que recuperarse atendiendo a su contexto cultural propio. Es necesario recordar que la tragedia era parte de las celebraciones atenienses, las cuales se enmarcaban en una sola dimensión que para la mentalidad moderna se disocia, por lo menos, en lo religioso y lo político. En esta dimensión la tragedia celebra y lamenta a la vez el sacrificio, muerte y resurrección, de Dionisos el cornudo. De ahí se supondría que derivaría el término *tragoidia*, ‘canción de machos cabríos’ porque el animal totémico del dios borracho era la cabra. La tragedia habría evolucionado del *ditirambo*, coro –danza y canto- cuyo lamento tiene por motivo la muerte del dios, cuando Tespis, el legendario creador de la tragedia, transformó al coreuta principal en actor, *hypokrités*, dando lugar a la acción, *drama*.

Robert Graves apunta que *tragedia* podría derivar más bien de *trogos*, “espelta”, un cereal usado en Atenas para elaborar la cerveza, porque el Dionisio dios del vino podría ser una superposición del anterior Dionisio dios de la cerveza, conocido como Sabacio,<sup>191</sup> ya que el vino es una importación asiática.

La versión mas común de la leyenda reza que Sémele, mal aconsejada por la celosa Hera con apariencia de mujer anciana, le pide a su amante olímpico que se le muestre en todo su esplendor divino como padre de los dioses. Sin embargo, la joven no pudo sobrevivir a la visita pues fue consumida por el rayo y el trueno de Zeus. A su muerte llevaba en su vientre al

---

2002, [1ª ed. en castellano, Madrid, Taurus, 1987].

<sup>190</sup> Cf. Mario Mayén Flores, “Uso y crítica del discurso filosófico en la tragedia *Edipo rey*” en *Nova Tellus, Anuario del centro de estudios clásicos*, 23-1, México, UNAM-IIF, 2005, pp. 49-98.

<sup>191</sup> Cf. Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2001, 2ª ed., p. 140.

vástago del dios; Hermes rescató el feto de seis meses y lo cosió al muslo del padre para que naciera a su debido tiempo. Por eso a Dionisio se le llama el “dos veces nacido” o “el hijo de la doble puerta”. A Dionisio se le identifica con otra divinidad menor Zagreo, por lo que es conocido como Dionisio Zagreo. Ambos compartieron la misma suerte: fueron capturados siendo niños, desmembrados, –en el caso de Zagreo devorado por los Titanes– en algún momento se transformaron en cabra o en toro, fueron resucitados y se les concedió el don de la inmortalidad. Encontramos que la leyenda permite una doble lectura: un Dionisio festivo, licencioso, embriagador y otro Dionisio, macabro, mórbido, doloroso.

Graves explica el mito desde una perspectiva fraseriana. Para Graves, “el mito auténtico [consiste en] la reducción a taquigrafía narrativa de una pantomima ritual en festivales públicos y recogida pictóricamente en muchos casos en las paredes de templos, vasijas, sellos, tazones, espejos, cofres, escudos, tapices, etc.”<sup>192</sup> La Quimera, símbolo del calendario, y otros animales parecidos, ocuparon seguramente un papel importante en estas representaciones dramáticas, que con sus registros orales e iconográficos constituyeron la primera autoridad o carta fundacional de las instituciones religiosas de cada tribu, clan o ciudad. En este sentido, Graves pretende distinguir al verdadero mito de la alegoría filosófica, la explicación “etiológica” de mitos ahora incomprensibles, la sátira, la fábula sentimental, la historia adornada, el romance, la propaganda política, la leyenda moral, la anécdota humorística, el melodrama teatral, la saga heroica y la ficción realista. Sin embargo, gran parte del mito griego es historia política-religiosa; los mitos son “relatos dramáticos que forman una carta constitucional sagrada por la que se autoriza la continuidad de instituciones, costumbres, creencias y ritos antiguos, allí donde son comunes, o se aprueban sus modificaciones”:<sup>193</sup> constituyen la crónica de las sucesivas invasiones, la conquista de los templos y centros de culto, la suplantación y el desplazamiento de las divinidades matriarcales por dioses masculinos, lo cual lleva consigo una organización de descendencia patrilineal y ya no por la línea femenina.

Los historiadores concuerdan en situar la tragedia griega como muestra de la transición

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 13 ss.

<sup>193</sup> Robert Graves, Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 2000, p. 7.

entre un orden religioso arcaico y el incipiente orden de carácter judicial y estatal que le sucederá. La *Oresteia*, la única trilogía completa que ha sobrevivido y que relata el episodio final de otra familia rica en crímenes sórdidos y violaciones a las leyes, la de los Átridas, daría cuenta de este paso del derecho consuetudinario materno, de la venganza de sangre, al derecho patriarcal, donde únicamente el poder establecido dicta sentencia y está encargado de velar por la justicia.

El sentido literario y artístico de la tragedia resulta difícil de dilucidar. El doble rostro del dios de la vida se muestra desdoblado en la tragedia y en la comedia. Las interpretaciones de la tragedia ya habían variado en la época de Aristóteles: en su *Poética*, dice –en traducción de D. Mayor–, que la tragedia “cesó, ya que tenía naturaleza propia”,<sup>194</sup> para la escuela de Alejandría, a la que le debemos tanto filológicamente, la tragedia era el *agon* inútil del hombre contra su destino o hado que irremisiblemente terminará por rebasarlo, en un *pathos* romantiquísimo, digno antecesor del romanticismo moderno. La tragedia debe considerarse fundamentalmente como un documento religioso; es, más que teatro –en el sentido moderno–, misterio, revelación de lo divino: se asiste a la caída de un hombre eminente encumbrado por disposición del Hado, pero el protagonista es causante de su propia caída pues se rinde a su *hybris* –desmesura, violencia, abuso–, defecto capital.

## 2.4 EDIPO TIRANO

### 2.4.1 La tragedia sofoclea

La suerte y los andares de Edipo Labdácida, tebano, y de su descendencia, fueron motivo de varias tragedias: al menos Esquilo escribió una trilogía, *Layo*, *Edipo* y los *Siete contra Tebas*, de las que se nos conserva la última; de Sófocles, conservamos el *Edipo rey* (o *Edipo tirano*), el *Edipo en Colono*, y la admiradísima *Antígona*; de Eurípides, contamos con las *Suplicantes*. El ciclo tebano, repleto de calamidades y desgracias, fue cantado en varios poemas épicos como la *Edipodia* o la *Tebaida*, hoy perdidos la mayor parte y que se han intentado

---

<sup>194</sup> Cf. D. Mayor, *La tragedia griega*, Comillas, Universidad Pontificia, 1953, p. 313. En cambio García Bacca traduce: “Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente

reconstruir. Se dice que la *Edipodia* constaría de seis mil versos, de los cuales sólo se cuenta con la noticia de dos fragmentos. En un escolio de las *Fenicias* de Eurípides se atribuye a Pisandro un epítome:

Cuenta Pisandro que la Esfige les fue enviada a los tebanos [...] debido a la cólera de Hera porque no habían castigado a Layo por su impiedad en relación con su inicuo amor por Crisipo, al que raptó de Pisa. Era la Esfinge, según se describe, un ser con cola de serpiente. Apoderándose de grandes y pequeños, los devoraba, y entre ellos, también a Hemón, el hijo de Creonte, ...

Layo fue el primero que tuvo este amor ilícito. Crisipo, por vergüenza, se dio muerte con su espada. Entonces Tiresias, sabedor, como adivino que era, de que Layo era aborrecido por los dioses, lo disuadió de seguir el camino hacia Apolo, aconsejándole que hiciera mejor sacrificios en honor de la diosa Hera tutelar de los matrimonios. Él lo desdeñaba, pero cuando partió por fin, fue muerto en la encrucijada él y su auriga, porque había golpeado con su látigo a Edipo.

Tras matarlos, los enterró en seguida con sus mantos, pero se apoderó del cinturón y de la espada de Layo y se los llevó consigo. Tras cambiar de dirección el carro, se lo entregó a Pólipo.

Luego casó con su madre, una vez resuelto el enigma.

Después de eso, tras haber celebrado unos sacrificios en el Citerón, regresó, llevando a Yocasta en el carro. Al llegar a las cercanías de aquel lugar y acordándose de la encrucijada, le mostró a Yocasta el lugar, le refirió el asunto y le enseñó el cinturón. Ella se afectó terriblemente, pero no obstante guardaba silencio, pues no sabía que era su hijo.

Después de eso llegó un anciano caballero de Sición que se le contó todo: cómo lo había hallado, se había hecho cargo de él y se lo había llevado a Mérope. Al mismo tiempo le enseñaba los pañales y le pedía un recompensa por haberlo salvado. Así se supo todo.

Dicen que después de la muerte de Yocasta y su propia ceguera se casó con la doncella Eurígana, de la que le nacieron los cuatros hijos. Hasta aquí, lo que dice Pisandro.<sup>195</sup>

Si es éste, verdaderamente, el núcleo primitivo del mito, fue enriqueciéndose paulatinamente puesto que, hay que notar, Edipo sigue reinando en Tebas, lo que le da la ocasión de maldecir a sus hijos en un arranque desmedido de cólera; tampoco se menciona la profecía, la cual se da por supuesto, ni la maldición que Yocasta lanza a la cabeza de Edipo antes de suicidarse, como se relata la visita de Odiseo al Hades.<sup>196</sup> Edipo morirá en su ciudad natal ya sea combatiendo frente a sus muros o despeñado como la Esfinge.<sup>197</sup>

El prólogo de *Edipo tirano* (1-150) muestra a Edipo en toda su majestad, -¡Oh Edipo, el más sabio de todos!, le saluda el sacerdote: ¡Ea, oh el mejor de los mortales!-, magnánimo en la desgracia del pueblo tebano, víctima de la peste. Creonte anuncia la respuesta del oráculo: “Arrojar de la región una mancilla que existe en esta tierra y no mantenerla para que llegue a

---

a su naturaleza, se fijó” en *Poética*, 1449a 13-15.

<sup>195</sup> *Fragmentos de épica griega arcaica*, [Alberto Bernabé Pajares, int., td. y notas], Madrid, Gredos, 1979, pp. 44-46.

<sup>196</sup> Cf. *Odisea*, XI, vv. 271-280, [Emilio Crespo Güemes, td.], Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Básica Gredos, 1).

<sup>197</sup> Cf. *Iliada*, XIII, vv. 679, [José Manuel Pavón, td.], Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Básica Gredos, 2).

ser irremediable”.<sup>198</sup> Edipo, cobijado por su poder, se compromete a encontrar y castigar al culpable.

En el párodo (151-2150), el coro describe la peste que le aflige. A continuación, Tiresias aparece en el primer episodio (216-462) para intercambiar violentos insultos con Edipo ya que no desea hablar; Edipo lo amenaza y por la revelación del adivino de que Edipo mismo es el asesino, el rey lo maldice y lo acusa de haber sido sobornado por Creonte para despojarlo de su poder. Después del primer estásimo (463-512), Creonte se presenta para defenderse de la grave acusación de Edipo, intercambiando a su vez violentas imprecaciones: Yocasta entra para tranquilizar a su esposo dándole a conocer la antigua profecía ominosa que recibiera su anterior esposo, Layo. Durante el relato, ciertos detalles hacen sospechar a Edipo pues casi confirman que el perpetrador del crimen y él son un solo individuo.

El segundo estásimo (863-910) canta la *hubris* o desmedida de Edipo por su arrogancia y de Yocasta por la impiedad que demuestra al desconfiar de los oráculos. El tercer episodio (911-1085) da cuenta del cumplimiento de la segunda parte del oráculo: Edipo, a pesar de la desesperación de Yocasta, insiste en interrogar al mensajero que anuncia la muerte de Pólipo, considerado por Edipo su padre natural. Mediante un brevísimo estásimo (1086-1109), profético, se desemboca al sombrío episodio final (1110-1185) durante el cual la luz de la verdad enceguece al aún rey tebano.

El cuarto estásimo lamenta la caída precipitosa del encumbrado Edipo. El éxodo (1223-1530) da cuenta del resultado de la *hubris* de Edipo: un mensajero anuncia el suicidio de Yocasta y la mutilación ocular que se inflige a sí mismo Edipo para no ver más el espectáculo. En el patético *kommós*, el coro se compadece de Edipo su desgracia mientras que él lamenta y maldice su vida. Finalmente, suplica ser expulsado de la ciudad.

En *Edipo tirano* encontramos un drama de revelación articulado alrededor de tres nociones religiosas: revelación exigida por el dios oracular; purificación del mundo

---

<sup>198</sup> Mayor, (*op. cit.*, p. 30), traduce: “expulsar a la infección-moral de la tierra, pues que en este suelo es mantenida, y no mantener lo incurable”. En nota advierte que el Oráculo délfico solía demandar sacrificios humanos como expiación. Ésta se realizaba expulsando a dos hombres o a una pareja, los *farmakoi*, de la ciudad como abominación de ella y sacrificados. Dichas purificaciones se desviaban con fines políticos. Cf. Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, I, 132, 2.

mancillado y salvación de lo divino amenazado; ejemplo de la fragilidad y caducidad de la grandeza y de la felicidad humana. La revelación consiste en el paso de la apariencia a la verdad, en el que todavía no estamos enfrente un problema epistemológico: es *gnosis*, con mayor propiedad, el conocimiento de sí délfico. Es lo que expresa el coro una vez descubierto el crimen de Edipo:

¡Ah, descendencia de mortales! ¡Cómo considero que vivís una vida igual a nada! Pues, ¿qué hombre, qué hombre logra más felicidad que la que necesita para parecerlo y, una vez que ha dado esa impresión, para declinar? Teniendo este destino tuyo, el tuyo como ejemplo, ¡oh infortunado Edipo!, nada de los mortales tengo por dichoso. [vv. 1189-1195]

No obstante la simpatía del Coro por la desgracia de Edipo, el dolor es el de Edipo y de nadie más: el héroe en desgracia atrae hacia sí el dolor irremediable y supremo cuyo carácter absoluto deja al doliente en plena soledad, aislado a la vez de los dioses y de los hombres. En la tragedia sofoclea, este dolor es la señal de la humanidad que el héroe reconoce, señal desesperanzadora por inútil ya para el héroe, pues ha traspasado el punto limítrofe de la compañía humana y el favor divino. En el caso de Edipo, lo involuntario de la acción, el desconocimiento de la *amartía*, de la falta, no atenúan ni disminuyen la maldición o el castigo que le corresponde por haber trasgredido las leyes sagradas. ¿Valdrá la pena, el esfuerzo de vivir, si al hombre feliz y próspero le puede ser arrebatada toda la dicha del golpe y desprevenidamente?

#### **2.4.2 Edipo como víctima propiciatoria**

El tratamiento literario, estético de *Edipo rey* estuvo conducido por interpretaciones modernas, a caballo de la filología y la literatura, que inevitablemente se acotan a cierto punto de vista. El texto literario no sólo es arte, es señal, *semainon*, en el sentido originario del término: así como el túmulo crecía por las piedras que cada caminante depositaba piadosamente en la tumba de un numen protector o un héroe, así el texto literario va acumulando durante el transcurrir del tiempo lo que cada nueva época le va agregando. De ahí que, el intento por recuperar el sentido original de una obra esté condenado de antemano a apuntar únicamente hacia cierta dirección. Sin embargo, a diferencia del túmulo, que protegía los restos mortales del héroe, el texto literario semeja más un río cuyo curso arrastra consigo aquello que encuentra a su paso, dejando partes a lo largo del recorrido. Quien quiera beber del afluyente tendrá que conformarse con lo que encuentre en ese punto del trayecto. El crítico literario, el

historiador, el psicoanalista, el etnólogo, cada uno de ellos encontrará lo que su propia búsqueda le dé, dentro de sus límites y sus intereses; se obtiene una versión, un aspecto de la cuestión. En este caso trataremos de recurrir al carácter sagrado y religioso dentro de cuyo marco se encontraba la tragedia.

La interpretación de Girard toma como centro de gravedad el conflicto permanente que se muestra en *Edipo tirano*, descartando al colérico e iracundo rey tebano como monopolizador de la *hubris*. Según el crítico francés, el arte trágico podría describirse en una frase: “la oposición de elementos simétricos”.<sup>199</sup> Formalmente, la *esticomitia* muestra el debate trágico, el enfrentamiento del protagonista y el antagonista, que intercambian las mismas acusaciones y los mismos insultos, torneo verbal cuyos herederos vendrán a ser la retórica y la dialéctica. Así, sucesivamente Tiresias primero y Creonte a continuación, entran al círculo de la cólera para entregarse al intercambio de improperios. El conflicto trágico coincide con la cólera violenta: la peste constituye un símbolo de la contaminación de la violencia. La violencia se transmite en forma pestífera, sin hacer distinción entre los miembros de una comunidad. El fondo mítico había sido cantado ya por la musa homérica: la cólera por excelencia, la cólera del deiforme Aquiles que se esparce por el campamento griego haciendo disputar uno contra otro de los preclaros héroes. No es sino hasta la muerte sacrificial de Patroclo, confundido con el propio héroe que la violencia cesa entre los divididos aqueos. Esta peste asociada con la cólera se manifiesta a través de toda la tragedia de Edipo hasta que es suprimida mediante la expulsión de agente contaminador, a saber, el mismo Edipo.

No es cosa de indagar el origen de la violencia sino su capacidad de transmisión: “... la violencia se nos ha revelado como algo eminentemente comunicable. Su tendencia a precipitarse sobre un objeto de recambio, a falta del objeto originariamente apuntado, puede describirse como una especie de contaminación. La violencia largo tiempo comprimida siempre acaba por esparcirse por los alrededores; ¡ay de quien, a partir de aquel momento, quede a su alcance!”<sup>200</sup> La violencia es ambivalente: la violencia disgrega y unifica simultáneamente. Amenaza con herir sin discriminar a cualquier miembro de una comunidad

---

<sup>199</sup> Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 51.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 37.

porque cada uno de ellos está próximo a herir al que está frente de sí; en la medida que se ha apoderado de todos, los ha vuelto idénticos en su furia recíproca: cada individuo reproduce en sí la manía del otro, se vuelve su doble. Si la violencia irracional, -aunque siempre encuentra buenas razones para desbocarse-, llegase a arrastrar completamente a la comunidad, la dejaría llagada, irreconciliablemente dividida por la agresión mutua a la que estuvieron sujetos sus integrantes.

La violencia se alimenta a sí misma aunque también ejerce cierto control sobre sí; se le puede aplicar el dicho heraclíteano “se apaga y se aviva según medidas”. La violencia encuentra combustible también en los mismos individuos que se oponen a ella, quienes frecuentemente, la avivan hasta que estalla. La clave consiste en su propiedad *mimética*:

La violencia posee unos extraordinarios efectos *miméticos*, a veces directos y positivos, otras indirectos y negativos. Cuanto más se esfuerzan los hombres en dominarla, más alimentos le ofrecen; convierte en medio de acción los obstáculos que se cree oponerle; se parece a un incendio que devora cuanto se arroja sobre él con la intención de sofocarlo.<sup>201</sup>

¿Qué pretende mostrar Girard mediante su análisis de la tragedia? Primero que la tragedia muestra en su fondo mítico, la voraz virulencia de la violencia que llega a contagiar a todos. La tragedia comienza cuando, debido a la violencia mimética, la diferencia entre los individuos desaparece, cuando el juez más imparcial replica los mismos argumentos, así como Edipo, Tiresias y Creonte: la jerarquía ha sido sacudida. Los poetas trágicos, mediante fórmulas muy semejantes, impiden al espectador tomar partido pues muestran la simetría de los iracundos rivales. La mecánica, sutil e implacable, de la violencia, en la tragedia hace imposible la distinción entre los «buenos» y los «malos». Es un efecto especular entre rivales, que entre más se prolongue, más favorece *mimesis* violenta. El debate trágico es, pues

... un debate sin solución. Siempre hay de una otra parte los mismos deseos, los mismos argumentos, el mismo peso: *Gleichgewicht*, como dice Hölderlin. La tragedia es el equilibrio de una balanza que nos es la de la justicia sino de la violencia. Jamás se encuentra algo en un platillo que no aparezca inmediatamente en el otro; se intercambian los mismos insultos; las mismas acusaciones vuelan entre los adversarios... Si el conflicto se eterniza, se debe a que no hay ninguna diferencia entre los adversarios.<sup>202</sup>

El ciclo tebano, -como el resto de los ciclos míticos-, está constituido por una serie de crímenes de características bárbaras, a cada cual más violentas. Cada crimen reproduce el

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 53.

anterior y agrega un nuevo peso que arrastra al límite la cadena de excesos, abusos y delitos recíprocos. Según la interpretación de Girard, todas las relaciones masculinas son relaciones de violencia recíproca: aún antes que Edipo mate a su padre, su padre temiendo por su vida y por su trono, por sus posesiones en suma, ordena la muerte de su propio vástago, siendo el primero en comenzar la violencia. El parricidio es la imagen especular con la que el hijo reduce la diferenciación paterna a la «fraternidad» conflictiva; Edipo no se mostrará diferente en el trono tebano:

Sófocles, en *Edipo rey*, hace pronunciar a Edipo muchas palabras que revelan hasta qué punto es idéntico a su padre, en sus deseos, en sus sospechas, en las acciones que emprende. Si el héroe se lanza inconsideradamente a la *investigación* que ocasionará su pérdida, es porque reacciona de la misma manera que su padre a una misma advertencia: en algún lugar del reino se oculta un posible asesino, un hombre que desea ocupar el lugar del rey, reinando sobre el trono de Tebas y en la cama de Yocasta.<sup>203</sup>

*Edipo tirano* muestra la parte inicial de la crisis sacrificial y el camino por el cual el rey tebano adquirirá el carácter sagrado que su expulsión le dará. Este carácter sagrado tiene otra faz: al haber delinquido contra la estructura de la comunidad, disuelve la diferencia al haberse convertido en parricida e incestuoso, con el parricidio y el incesto, Edipo completa el proceso de indiferenciación violenta.<sup>204</sup> Afirma Girard que es “exactamente lo mismo ser regicida en orden de la *polis* que ser parricida en el orden de la familia. Tanto en un caso como en otro, el culpable trasgrede la diferencia más fundamental, más elemental, más imprescriptible. Se convierte, literalmente, en asesino de la diferencia”.<sup>205</sup>

La violencia sacrificial se convierte en violencia comunitaria cuando se concentra en un miembro del grupo que no puede ser vengado. Este individuo, indefenso y sin vínculo, recibe las furias del grupo, y se le sacrifica para aplacar la ira divina, es decir, la violencia que ha poseído al grupo. La víctima propiciatoria, el *chivo expiatorio*, al haber atraído sobre sí la violencia destructora, permite que la comunidad se mantenga unida, con lo que se convierte en *numen tutelar*, héroe protector.

Edipo acepta convertirse en la *víctima propiciatoria* que llevará consigo la culpa colectiva como si fuera su única y propia culpa. El final de la institución del carácter sagrado

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 82.

de Edipo se muestra en el *Edipo en Colono* del mismo Sófocles. Un oráculo anuncia que el desgraciado y anciano ciego, una vez muerto, desde su tumba habrá de proteger los terrenos circundantes. Cada hijo, que por separado ha abjurado del padre, llega a los terrenos con la intención de atraerlo para su causa, más en represalia por no haberlo protegido en el momento oportuno, Edipo solicita asilo al rey ateniense, Teseo, hijo de Egeo, quien lo toma bajo su manto protector.

## **2.5 VIOLENCIA MIMÉTICA Y JUSTICIA**

La interpretación de Girard conduce a considerar que el fondo mítico de Edipo refiere a la violencia *mimética*, cuyo resultado primordial es la fundación de lo sagrado, y que en el mito ha disimulado o sepultado tomando la forma de relato. En el caso particular de Edipo, aparece con toda claridad la cadena constituida por actos violentos recíprocos, vindicativos, cadena que se vuelve interminable puesto que no hay dique contenedor. Esto se debe a que el “crimen que la venganza castiga, casi nunca se concibe a sí mismo como inicial; se presenta ya como venganza de un crimen más original”. Por ello, la “venganza constituye un proceso infinito e interminable”.<sup>206</sup> Las tenebrosas diosas, las Erinias, llamadas eufemísticamente Euménides, son las diosas de la venganza, las que reclaman la sangre materna, la de la familia, diosas que se verán desplazadas a medida que la organización social adquiere una forma más impersonal, más política.

Como ya se apuntó, en las tragedias se pueden encontrar los vestigios que marcan un cambio de la venganza de sangre a un sistema judicial más impersonal. Para Girard, los medios que impiden la venganza interminable y con ello, la espiral infinita de violencia pueden estar emparentados entre sí, y clasificarse, en “1) los medios preventivos referidos todos ellos a unas desviaciones sacrificiales del espíritu de venganza; 2) los arreglos y las trabas a la venganza, como las *composiciones*, duelos judiciales, etc., cuya acción curativa sigue siendo precaria; 3) el sistema judicial cuya eficacia curativa es inigualable”,<sup>207</sup> clasificación que puede considerarse históricamente “evolutiva”.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 28.

El sistema judicial es lo más que puede esperarse para contener la violencia, ya que “aleja la amenaza de la venganza. No la suprime: la limita efectivamente a una represalia única, cuyo ejercicio queda confiado a una autoridad soberana y especializada en esta materia. Las decisiones de la autoridad judicial siempre se afirman como la *última palabra* de la venganza”.<sup>208</sup>

Puesto que la tragedia se encuentra a medio camino de la venganza de sangre a la institución de los órganos de justicia, es de esperar que así como encontramos los rastros de la violencia primordial, también encontremos huella del camino que lleva a la instauración del sistema judicial. Para mostrar la yuxtaposición de ambos estadios recurriremos al análisis que Foucault realiza de *Edipo rey*. En la segunda de una serie de cinco conferencias, explora la producción de verdad, el camino por el cual el rey tebano pretende hacer justicia: “Me propongo demostrar cómo la tragedia de Edipo que puede leerse en Sófocles –dejaré de lado el problema del fondo mítico ligado a ella- es representativa y en cierta manera instauradora de un determinado tipo de relación entre poder y saber, entre poder político y conocimiento, relación de la que nuestra civilización aún no se ha liberado”.<sup>209</sup>

Foucault puede considerar que la tragedia de Edipo es “la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época”<sup>210</sup> porque los trágicos atenienses del siglo V que se dirigen a sus contemporáneos al tiempo que rinden el tributo religioso a la vida tradicional también están creando conciencia. La tragedia obliga, aunque sea oblicuamente, al espectador a considerar y sopesar los acontecimientos de su tiempo. No por ello hay que considerar que la tragedia sofoclea constituye exclusivamente un alegato contra la figura del tirano, tan extensa y tan popular durante los siglos que anteceden a la democracia ateniense del siglo V.

En *Edipo tirano* se produce una verdad, producción que es una especie de forma que Foucault llama ley de las mitades, pues el descubrimiento de la verdad se lleva a cabo por mitades que se ajustan y se acoplan. Dicha forma se corresponde a la técnica del *συμβολόν*,

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>209</sup> Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, p. 39.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 39.

forma retórica, religiosa y política al mismo tiempo, y constituía un instrumento de poder, que para quién lo ejercía, le permitía controlar. Primera mitad: Edipo pregunta: ¿quién es el causante de la maldición, la peste, del país? Su causa es un asesinato. Nueva pregunta: ¿Quién fue asesinado? Layo, el rey anterior. Pregunta sin resolver: ¿Quién lo cometió? La respuesta última a esta cadena de preguntas viene a mostrarse mediante un desplazamiento en tanto que cada mitad se ajusta. En un primer nivel se encuentra el nivel de la profecía, de lo divino; a continuación, a la mitad, el nivel de los reyes, de los soberanos. Finalmente, el nivel que a pesar de estar constituido por los más humildes, servidores y esclavos, es el que enunciará la verdad última a dar el último testimonio. Es como si la historia de la vida del niño no se pudiera contar como un todo, sino que ha sido partida una y otra vez en dos, y cada fragmento repartido a distintas manos. Solamente reuniéndolos puede saber que el exiliado y el fugitivo, el piadoso y el impío, el justo y el sacrílego son uno y el mismo hombre, pero diferente para cada participante de la historia.

Foucault enfatiza el paso de aquello que se enuncia como profecía al inicio reaparece como testimonio en boca de los pastores: aunque la verdad ha sido enunciada por completo desde el inicio de la tragedia hace falta su designación por medio de alguien, “falta el testigo de lo que realmente ha ocurrido”.<sup>211</sup> Pero, esa verdad no es importante *autos ta onta* sino por lo que realmente está en juego: lo que está en cuestión es el poder de Edipo situación que representa una amenaza para él. En la cuestión del poder, del poder que sabe, se enlaza la posibilidad de que el gobernante, el tirano en turno, siga detentándolo.

## **2.6 EDIPO, EL PARRICIDA, EL INCESTUOSO, EL QUE VE Y SABE**

Para el mundo helénico, queda pendiente la comprensión de un componente armónico, la cual tensa la tragedia desde otro punto: este otro al que nos referimos consiste en la producción de la identidad del personaje. La identidad griega se producía en el ámbito político por las acciones bellas y las palabras justas, y también mediante la filiación del linaje que llevaba aparejado el prestigio. El honor era defendido pues constituía en gran proporción la base de la

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 43.

identidad de un individuo: ser Aquiles, el más grande de los héroes griegos significaba a la vez, incondicionalmente, que era *reconocido* por todos efectivamente como “el más grande de los héroes griegos”. Su cólera es justa ya que al haberle sido privado de la recompensa que le señalaba su principalía entre el resto de los héroes constituía una ofensa a lo que hoy llamaríamos su identidad.

La atmósfera en la Atenas de Pericles continúa siendo la misma; sin embargo, la tragedia sofoclea avanza levemente hacia el alumbramiento de la consciencia interior. *Edipo tirano* pretende dar cuenta de *quién* es Edipo desde Edipo mismo: el parricida tebano tiene que asegurarse que lo que él piensa qué es coincide con quién es realmente. La solución en *Edipo rey* nos protrae al pasado pues Edipo es el producto de su historia. Sin embargo, Edipo sólo reconoce *quién* es a través del signo externo, del *semaion*, y la memoria de otros, quienes han sido los testigos, ἵστορος, “el que está ahí para ver”. Sin esas señales y sin los testigos Edipo permanecería sin saber su identidad: ésta es la agnórisis según la *Poética*. Sin embargo, la tragedia también es una advertencia: limita tu sed, tu pasión por el conocimiento si no eres capaz de soportarlo.

La conciencia de sí no puede tolerar la contradicción –aunque se suele vivir en ella: responder a la pregunta *quién* es Edipo es reconocer lo monstruoso en él, su carácter dual: “EDIPO GUARDA UNA DOBLE RELACIÓN CONSIGO MISMO: ES SU PROPIO PADRE Y EL HIJO DE SÍ MISMO. Esto es lo que en opinión del Coro, el tiempo condena, no su impureza ni las valencias morales que se desprendan del hecho, sino el absurdo que en sí configura esa doble relación...”<sup>212</sup> Edipo teme la opinión de los demás: teme que el motivo por el cual Yocasta le pide no continuar su inquisición consista en que pueda ser avergonzada por haber contraído matrimonio con alguien de baja estirpe. Quizá una moraleja aneja a este asunto es que no es posible escapar de la impureza del paso, la cual no ha sido causada por el sujeto, pero que aún así le alcanza. El pasado prefigura el presente.

Uno de los temas habituales de la tragedia ática es el reconocimiento, la *agnórisis*: Orestes ante Ifigenia en *Ifigenia en Taúride*, *Edipo en Colono*, Creúsa ante Ion en *Ión*. El

---

<sup>212</sup> Mayén Flores, *op. cit.*, pp. 83-84. [En mayúsculas en el original].

personaje se presenta como otro, como un desconocido, muchas veces en peligro mortal, y aunque investido del *simbolon*, el cual es señal exterior, no puede dar a conocer quién es realmente ni proclamar su estirpe sino a través de dicho *simbolon*. Dicho símbolo es una marca que le distingue y que puede llevarlo a la salvación como Creúsa u Orestes, o a la destrucción como en Edipo o Medea.

El símbolo en *Edipo tirano* está compuesto por las versiones de los testigos, partes que reunidas, narran la historia completa; cada uno sabe su parte porque la ha visto. Edipo, a pesar de ver, no sabe. “Edipo”, Οἰδίπους, contiene οἶδα el perfecto de εἶδω, ‘saber, ver’; la etimología popular dice que “Edipo” es “el que sabe y ve”. Testimonio de ello lo encontramos en las expresiones de Edipo: hay una constante recurrencia a saber y ver, acciones que siempre están relacionadas entre sí. La ironía de la tragedia edípica consiste en que el protagonista, aún sobrepasando en saber, no ha sido capaz de “ver” el significado total de su propia historia: la ceguera es el resultado inevitable para el infeliz Edipo. Ricoeur trata este problema del reconocimiento en *Caminos del reconocimiento* en donde uno de sus ejemplos lo constituye el drama del reconocimiento de Edipo del lugar al cual está destinado a morir y las señas que da para darse a conocer ante los habitantes de Colono cerca de Atenas.

Por el camino de la *epimeleia* es posible afirmar que otro modo de producción de la subjetividad consiste en la ficción imaginativa del espectador que se podría llegar a preguntar que haría él estando en el lugar del personaje. Aristóteles apunta que los incidentes de la tragedia pasan de necesidad entre amigos o entre enemigos o entre quiénes no son ni uno ni otro; no obstante, hay que buscar que la tragedia trate de incidentes entre los primeros.<sup>213</sup> Si la tragedia es una prueba de vida, lo que el espectador también contempla si el héroe pudo escapar a la mimesis violenta o no. De ahí puede meditar sobre los males de su propia vida.

Esbozando una conclusión de este episodio. La subjetividad helénica es una subjetividad de la mirada que privilegia la mirada para evocar el pasado. Mediante la memoria el sujeto recupera lo divino, lo anterior a sí. Presente y futuro aún no están tematizados. La memoria como facultad es un poder de reconocimiento del símbolo. Aquél que sabe, reconoce los símbolos, tiene la autoridad.

A riesgo de que se me cuestienen estos ejemplos, quiero terminar con una puntualización ya que no deseo dar la impresión de que la sombra de Edipo obscure el resto de las creaciones literarias. Me pareció que era, dentro del *corpus* trágico, la que da mejor cuenta de esta subjetividad. Contemporáneas a *Edipo tirano* encontramos obras que apuntan a otros problemas. Por ejemplo, a pesar de esa imposibilidad proyectiva del mundo antiguo, *Antígona* contiene en sí, contradiciéndose a sí misma, la capacidad de producir una individualidad única ya que la protagonista en la desmesura de su fidelidad rompe los lazos que le hacen pertenecer a su *polis*; la desdichada Antígona se vuelve ella y sólo ella al ser y no-ser puesto que no pertenece a ninguna de las partes en conflicto: no está ni viva ni muerta, no actúa como mujer ni es varón, trasgredidas las leyes de la ciudad también se aparta de la voluntad de los dioses, decretada su muerte su juventud se trunca.<sup>214</sup> La solución final es la muerte, fáctica y efectiva, una individualidad tan rica no era posible en la Hélade clásica; la otra gran individualidad, un hombre que se destacó a pesar de sí mismo, también prefirió la muerte a convertirse en individuo en un sentido más pleno: Sócrates, prefiere la muerte, a continuar viviendo sin un raíz que lo sostenga firme en su tierra.

---

<sup>213</sup> *Poética*, 1453b 15-22.

<sup>214</sup> Cf. el estudio de George Steiner, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1996.

*EGO SUM, QUI MEMINI, EGO ANIMUS: EMERSIÓN DEL TIEMPO, MÍMESIS NARRATIVA*

En este episodio el rol protagónico lo juega la meditación del pecador arrepentido Aurelio Agustín. Se mostrará la reconstrucción de una vida mediante la rememoración bajo el signo del luto, es decir, el recuerdo del Agustín pecador que ha muerto; esta rememoración es, pues, de signo contrario a la *melete thanatou*, ya que ahora es una meditación *para* la muerte. También se mostrará que la vocación del Santo no es espontánea sino inducida: por el llanto materno, por el ejemplo de otros, por el mimetismo humano. Al final se habrá mostrado que la consciencia permite dar cuenta de la duración mediante la síntesis de las imágenes presentes, de la memoria y del porvenir; la consciencia me dota de identidad. Pero..., la objeción consiste en que el resultado es ese fracaso llamado reflexión. Se impondrá, pues, buscar otra solución, la cual, habrá que ver, quizá se encuentre en la alteridad.

*Quid enim est quod volo dicere, domine, nisi quia nescio, unde venerim huc, in istam, dico vitam mortalem, an mortalem vitalem? Nescio. Et susceperunt me consolationes miserationum tuarum, sicut audivi a parentibus carnis meae, ex quo et in qua me formasti in tempore; non enim ego memini,*<sup>215</sup> interpela el obispo de Hipona a su Dios y Señor en tanto que inquiriere por su existencia: el pecador arrepentido, santo en ciernes no sabe si describirla como “vida mortal o muerte vital”. Sin embargo, lo que sí sabe es que fue formado *in tempore*, en el tiempo, de su padre, en su madre. Como hombres, no estamos seguros de nuestro

---

<sup>215</sup> “¿Y qué es, Señor, lo que quiero decirte, si no sé de dónde vine yo a esta vida mortal o muerte vital? No lo sé. Fueron los consuelos de tu misericordia los que me recibieron, según me han dicho mis padres –mi padre y mi madre, de los que me formaste en el tiempo–, pues yo nada recuerdo.” *Conf.*, I, 6 en <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/latinconf/1.html>, fecha de acceso, 12/09/2006. Según la página (mantenida por James J. O’Donell) el texto proviene de la *Editio minor* de Knöll, 1898. Para la traducción Agustín, *Confesiones*, [Pedro Rodríguez de Santidrián, td., pro. y notas], Barcelona, Altaya, 1993.

tránsito, pero es posible dar por hecho que venimos al tiempo del tiempo mientras existimos. Ya el mismo término «existencia» contiene en sí la noción de temporalidad.

El filósofo africano nos lleva de paseo por los recovecos de su alma, guiándonos con su voz, que se alza durante su meditación confesional, para alcanzar a su Dios y a sus semejantes. Él mismo pregunta por la profunda intención de exponer su alma:

¿Por qué, entonces, preocuparme de que los demás oigan mis confesiones como si fueran ellos a sanar todas mis dolencias? Son gente demasiado interesada en conocer vidas ajenas y perezosa en enmendar la suya. ¿Para qué tanto interés en oír de mí quién soy, si ellos no quieren oír de ti quiénes son? Y cuando me oyen hablar de mí, ¿cómo saben qué digo la verdad? Pues no hay hombre *que sepa el corazón del hombre, sino el espíritu del propio hombre que está dentro de él*. Pero si te oyen a ti hablar de ellos, ya no podrán decir: «Miente el Señor.» Porque ¿qué otra cosa es oír de ti lo que ellos son, sino conocerse a sí? ¿Y quién hay que se conozca y diga «Es falso», si él mismo no miente?<sup>216</sup>

La intención del retórico se encuentra inscrita dentro de la línea de la *epimelei heautou*, pues implica la recolección del alma, en la vuelta a sí; la ambición agustiniana es simple, pues le basta “conocer a Dios y al alma; no más”.<sup>217</sup> Me permito apuntar que las *Confesiones* se prestan para conocerme, a mí, lector, a través del movimiento reflexivo del diálogo interior de otro, que se escribe y se reescribe, semejante a mí porque se pregunta por lo mismo que a mí me inquieta. Esta rememoración que no es puro autoconocimiento ni pura contemplación de los arquetipos consiste en algo más: es prestar atención a los movimientos que se producen en el pensamiento –llámase alma o memoria–, las representaciones que en él aparecen, las opiniones y los juicios que acompañan esas representaciones, las pasiones que agitan el cuerpo y el alma.<sup>218</sup>

Agustín trazó un camino, senda que han recorrido los Descartes, los Kant, los Heidegger, los Sartre, todos aquellos que han buscado en el interior del hombre y en el tiempo, respuestas para dar cuenta de nuestra existencia.

Sartre señala que el *cogito* es el punto de partida para estudiar la realidad humana. Pero, a continuación señala que “el «Yo pienso» cartesiano está concebido en una perspectiva instantaneísta de la temporalidad. [...] Si la realidad humana se limitara al ser del Yo pienso,

---

<sup>216</sup> *Conf.*, X, 3

<sup>217</sup> Agustín de Hipona, *Solil.*, I, 2

<sup>218</sup> Cf. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, p. 433ss. Otra característica de esta *meditatio* es la desnivelación entre la facultad que me dice el qué y cómo hacer de las otras facultades que hacen; la razón se sitúa más alto que las demás.

no tendría sino una verdad de instante”,<sup>219</sup> por lo que cabría decir que la *Neánt* puede ser considerada como el tiempo que carcome la vida del hombre. El habitual fundamento de verdad que solía sostener la existencia del hombre se fluidifica para convertirse en un discurrir de tiempo: el hombre se puede pensar en un instante, pero sólo puede existir transcurriéndose en el tiempo, durando. Lo anterior implica que el hombre no se da completo, perfecto, sin fisuras, con solidez: al hombre le hace falta siempre algo que quiere llenar, que al no serle posible llenar de inmediato está obligado a esperar, a dejar que el tiempo haga su labor.

El hombre es siempre *aquel a quien le falta*: salvar la brecha entre lo faltante y lo que está falto consiste en el intento de recuperar o restaurar lo *fallido*, una totalidad escindida o disgregada por la falta en una síntesis de lo faltante y de quien le falta, el existente. Puesto que el existente siempre está falto, desea; el deseo es falta de ser.<sup>220</sup>

¿Cuál es la relación entre ser y tiempo, mejor dicho, existencia y temporalidad? ¿Qué se entiende por temporalidad? ¿Qué le hace falta al existente que lo procura durante toda su existencia? ¿De cuáles modos trata de reunirse con lo que falta? Estas preguntas nos darán la tonalidad y nos darán la pauta para marcar el *tempo* con el que acompañaremos la meditación agustiniana, cuya intención es poner a prueba narrativamente la solución de Ricoeur que permite conjugar la *discordantia animi* con la *synthesis tes mythou*.<sup>221</sup> El *leit motiv* será la noción de *mimesis praxeos*, la cual puede enunciarse como imitación o representación de la acción, es decir, lo que para Ricoeur se da en la narración: la innovación semántica consistente “en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa.”<sup>222</sup>

No ha habido solución definitiva al problema del tiempo.<sup>223</sup> Aristóteles enuncia al tiempo como “el número del movimiento según el antes y el después”,<sup>224</sup> el tiempo aristotélico

---

<sup>219</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 118.

<sup>220</sup> Cf. *ibid.*, pp. 120 y 121.

<sup>221</sup> Cf. Ricoeur, *Tiempo y narración*, I, p. 40.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>223</sup> Nosotros, los modernos distinguimos entre tiempo como la dimensión física –diríamos hoy, cósmica y la vivencia subjetiva del tiempo, la temporalidad. En el discurso de Agustín “tiempo” debe entenderse como “temporalidad”.

<sup>224</sup> Aristóteles, *Fís.*, 219 b 2.

es el tiempo cosmológico. Agustín muestra que la fenomenología pura del tiempo es imposible; el retórico lo resuelve diciendo que le parece que *nihil esse aliud tempus quam distentionem*, “el tiempo no es otra cosa que una cierta extensión”<sup>225</sup> que el alma mide pues *in te, anime meus, tempora mea metior*, “en ti, alma mía, mido yo el tiempo.”<sup>226</sup> El Estagirita y el Africano vienen a ser la Escila y la Caribdis de la aporía del tiempo: sea, siguiendo el planteamiento ricoeuriano en *Tiempo y narración III*, entre tiempo del alma, Agustín, y tiempo del mundo, Aristóteles; sea, entre tiempo intuitivo, Husserl, y tiempo invisible, Kant; así, en la identificación agustino-kantiana de Heidegger, en la que el tiempo y el «Yo pienso» son lo mismo;<sup>227</sup> hasta la fórmula concordante discordante<sup>228</sup> del hermeneuta francés: “el tiempo se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal,”<sup>229</sup> fórmula que convierte a la narración en *guardián* del tiempo.

Las soluciones antes presentadas son insatisfactorias; por supuesto, tampoco se intenta conseguir una definitiva. Lo que se busca es poner en conflicto dos líneas fenomenológicas, una, la ya enunciada que proviene de Ricoeur y la segunda, de la ontología fenomenológica de Sartre y Merleau-Ponty.

Para Sartre, “la temporalidad *no es*, [pues] sólo un ser con una cierta estructura de ser puede ser temporal en la unidad de su ser.” Ahora bien, si *ex-sistencia* ya significa que el hombre tiene sacar de sí lo que es, noción que me implica que únicamente es posible descubrir la permanencia, la duración del existente en su presencia manifiesta, como fenómeno, distanciándonos en este punto de una lectura kantiana. Estar, existir consiste en presentarme ante otros. La discusión sobre la presencia del ausente la postergaremos por el momento.

Si consideramos las dificultades a propósito del tiempo es necesario hacer una diferencia conceptual entre tiempo y temporalidad para evitar una terminología confusa. Para

---

<sup>225</sup> *Conf.*, XI, 26.

<sup>226</sup> *Conf.*, XI, 27.

<sup>227</sup> Cf. Martin Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, § 34, México, FCE, 1996, 2ª reimp., p. 163.

<sup>228</sup> “En efecto, el análisis agustiniano ofrece una representación del tiempo en la que la *discordancia* desmiente continuamente el deseo de *concordancia* del *animus*. El análisis aristotélico, en cambio, establece la superioridad de la concordancia sobre la discordancia en la configuración de la trama.” Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 40.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 113.

Kant, el tiempo sería una intuición pura. Para Hartmann, en cambio, sería una categoría *especial* a diferencia de una categoría *fundamental* o *elemental*: la categoría especial sólo corresponde a los entes reales mientras que las segundas atraviesan todos los entes y todas las demás categorías: “El *tiempo* o *temporalidad* es la categoría *propia de lo real*, sin semejante u opuesto en lo ideal. Ella diferencia lo real de lo ideal.”<sup>230</sup> El tiempo, considerado físicamente, también es una dimensión. A partir de ahora, si hablamos de «tiempo» nos referiremos a una categoría física mediante la que podemos clasificar y medir a los entes. En cambio, por «temporalidad» nos referiremos a la estructura dentro de la cual el tiempo se presenta a la consciencia lo que no significa que dicha temporalidad sea subjetividad pura, en tanto que esa estructura no depende del sujeto; en cambio, el modo en cómo se piensa, se siente, se percibe esa estructura es la subjetividad.

En el intento de mantener la ruta, el telón de fondo de la ontología fenomenológica también es el «horizonte del tiempo». Para la mente existencialista la “temporalidad no puede sino designar el modo de ser de un ser que es sí-mismo fuera de sí. [Por ello, la] temporalidad debe tener la estructura de la ipseidad.”<sup>231</sup> La temporalidad no es un ente, ni un existente, es la estructura, la forma de un ente que se individua y que para individuarse requiere de durar, de permanecer. Dicha duración o permanencia es insistencia por ser y es resistencia a mantenerse indiferenciado. El hombre para ser hombre tiene que elegir ser de una cierta manera dentro de modos que se le ofrecen en el mundo. Así, en efecto,

sólo porque el sí es allá fuera de sí, en su ser, puede ser antes o después de sí. No hay temporalidad sino como estructura interna de un ser que tiene que ser su ser; es decir, como estructura interna del [existente]. No es que el [existente] tenga prioridad ontológica sobre la Temporalidad, sino que la Temporalidad es el ser del [existente] en tanto que éste tiene serlo ek-státicamente. La Temporalidad no es, pero el [existente] se temporaliza existiendo.<sup>232</sup>

Ricoeur, a diferencia de Sartre, pretende mostrar que la relación entre ser, -ser humano- y tiempo se da en la narración; el problema del tiempo se transpone a la narratividad. De ahí su tesis afirma que el “tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo

---

<sup>230</sup> Adelina Castex, *Metafísica del tiempo*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1987, p. 78.

<sup>231</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 167. En algunos casos he sustituido el término propiamente sartreano de «Para-sí» por «existente» para integrarlo con menos violencia a la argumentación.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 167.

narrativo."<sup>233</sup>

Cabe la posibilidad, pues, que el tiempo llegue a ser considerado temporalidad en la medida que sea posible asignarle un sentido y una significatividad, de modo que sea inteligible. La trama, red de motivos, agentes, acciones, circunstancias y consecuencias, en la narración permite vincular la teoría con la acción. Puesto que una acción es teleológica, es razón del fin se cuenta con un principio que dota de plena significación a todos los hilos de la red. La red narrativa está suspendida y asegurada dentro un mundo que brinda un horizonte productor de sentido. Decir “mundo” es decir un orden creado por una *sophía*, un *ethós* y una *paideia*; la narración sólo tiene significado para un saber compartido, unas costumbres comunes y un modo de dar forma humana. Así, la acción tiene un valor compuesto por un sentido de oportunidad, de corrección, de sensibilidad, de belleza, de cooperación. Se muestra *in nuce* el problema tal como lo plantea Ricoeur: un curso de acción, como lo que alguien hace para conseguir algo, es inteligible si el sentido le procura la construcción de una trama, trama que organiza las acciones como causa y consecuencia, producto de agentes que actúan por motivos, a quiénes se les puede imputar responsabilidades, dentro de ciertas circunstancias. El resultado final de esta red de acciones será un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia.<sup>234</sup>

El camino que se propone resulta sugestivo. Sin embargo, la cuestión de la forma de existencia no se resuelve pues ni el tiempo ni la temporalidad resultan visibles sino simplemente diáfanos: constituyen una hipótesis etérea, permiten atisbar a través suyo a condición de no ser vistos. Parece que no importa que tanto se recorra el mundo, al final del camino quien recibe, es siempre el amable anfitrión de Königsberg. Si no podemos superar que el tiempo en tanto temporalidad sea una estructura del sujeto, hombre, individuo, Para-sí, *Dasein*, como sea que se le quiera llamar nos queda una alternativa que, simplemente, desplaza el foco del problema: ¿cómo se configura la experiencia temporal a través del tiempo para cada época?

Sabemos del tiempo por la temporalidad: pero ella no se muestra por sí misma, se nos

---

<sup>233</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 39.

<sup>234</sup> Cf. *ibid.* pp. 116-117.

enseña a vivirla. La experiencia temporal llega a ser también la consciencia de la finitud mía: consciencia que se adquiere porque existe otro, antes que yo, en el mundo a la vez que ese otro deja de estar en el mundo antes que yo. En otras palabras, la estructura de la temporalidad contiene a la alteridad. Temporalidad es existir a partir del otro, de lo otro, hacia lo otro.<sup>235</sup>

A juicio del hermeneuta italiano, Maurizio Ferraris,

... gran parte de la filosofía contemporánea se ha practicado sobre estas alternativas: entre un pensamiento de lo originario, de la autenticidad de la existencia y de lo finito, y un pensamiento de las formas simbólicas y de la glorificación de los simulacros. Lo irónico es que en ambos casos se consideraba la alteridad, que si se analiza bien es precisamente lo que hace vacilar la división entre institución e imitación, finito e infinito, auténtico y simulado: ¿qué quiere decir que existe el otro? Que soy finito, claro está, desde el momento en que recibo mis límites precisamente del otro; pero sería difícil reconocer en esta finitud de algo que está completamente inscrito en el sistema de la institución, de la autenticidad y del origen. A fin de ceñirse al hecho del ser para la muerte, obtengo ese conocimiento precisamente a partir de ver a otros morir; a partir, pues de una experiencia mimética.<sup>236</sup>

Agustín, creador de la subjetividad de la escucha o vocativa, permite la emersión del yo bajo la huella del luto: luto por el amigo, luto por la madre, luto por el Agustín ausente. Llevar el luto es hacer memoria, es rememorar la muerte vital, la vida mortal. Entonces, para nosotros cobra sentido el repliegue del Agustín que se confiesa al interior de su yo-alma-memoria, pues ahí se contienen y se abarcan todos aquellos quienes formaron parte en su vida. Durante esa confesión *Aurelius Augustinus, ex Patricii, in Monicam*, cae en la cuenta de que su propia muerte es la que le distancia, la que le diferencia del resto de los mortales. *Ergo*: si la muerte es diferenciación, es individuación, pero en tanto que muerte es también vida, ésta también es diferenciación e individuación. El yo emana del alma-memoria: el yo, es, plotinianamente, manifestación de una palingenesia.

En la confesión de sí, el contrito obispo, no descubre simplemente su corazón para mostrar sus errores pasados: lo que hace es mostrar una estructura de la temporalidad: “el recurso al otro –del otro en mí antes de mí, así como del otro que, al leer en mí, encontrará la manera de leer en sí mismo para encontrar a su vez al otro en sí– es el acto constitutivo, arqueología y teleología al mismo tiempo, de toda confesión y de todo informe de sí.”<sup>237</sup> Jean

---

<sup>235</sup> La inclinación, la tendencia hacia el otro lo muestran el deseo, la corporalidad, la culpa, la vergüenza. No es posible detenerse para desarrollar cada una de estas estructuras.

<sup>236</sup> Maurizio Ferraris. *Luto y autobiografía*, México, Taurus, 2001, p. 19. Tí. or.: MIMICA. LUTO E AUTOBIOGRAFÍA DE AGOSTINO A HEIDEGGER.

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 78.

Jacques seguirá el mismo expediente de mostrar que la vida de un individuo, la suya, basta para comprender la humanidad entera; y leer sobre la búsqueda del tiempo que alguien ha perdido es leerse a sí mismo, a través de un cristal proporcionado por dicha narración, es contar con un espejo para una introspección general de uno.

Agustín prevé: *Hic est fructus confessionum mearum, non qualis fuerim, sed qualis sim, ut hoc confitear non tantum coram te secreta exultatione cum tremore, et secreto maerore cum spe, sed etiam in auribus credentium filiorum hominum, sociorum gaudii mei et consortium mortalitatis meae,*<sup>238</sup> por lo que Ferraris afirma que, entonces,

no se trata, en absoluto, de interioridad; aquí lo que domina es la memoria del otro en todas las valencias, objetivas y subjetivas, del genitivo: memoria del otro en mí y memoria de otro, el autobiógrafo que se despliega ante sus seguidores, que deberá inducir a los lectores a reconocerse no en él, sino en quien hablaba en él y a través de él.<sup>239</sup>

Preparémonos pues, lejanos pero íntimos oyentes y lectores de Agustín para oír lo que nos dice: *non quis fuerim, sed quis iam sim et quis adhuc sim.*<sup>240</sup>

### 3.1 AGUSTÍN, EL SANTO, SE CONFIESA

Ya se mencionó que la escritura de las *Confesiones* está marcada bajo el signo de la rememoración, del luto. Además, es *confessio* en el triple sentido cristiano de declarar la fe públicamente, reconocer los pecados y alabar a Dios. Sin embargo, a pesar de sí mismo, el converso africano sí nos dice lo que fue pues relata su pasaje, su *metanoia*, su conversión del paganismo a la verdad; su búsqueda por saciar su indigencia de verdad, de amor y de belleza.

La vida de Aurelio Agustín, excelente retórico, santo pecador, contrito e impenitente, obispo y santo contra su voluntad, hombre ardiente y apasionado, puede ser comprendida como drama entre Patricio, el pagano y Mónica, la cristiana; así, en tanto que fue formado *ex quo et in qua* es posible afirmar que cada progenitor simboliza la tensión entre su origen, que tira de él hacia ese pasado que para los tiempos teodósicos se estaba desvaneciendo y el

---

<sup>238</sup> *Conf.*, X, 4. La traducción castellana de *Luto y autobiografía* reza así: “He aquí el fruto que nacerá de mis confesiones; no de lo que era, sino de lo que soy si lo hago no sólo frente a ti, con euforia secreta y con temor, con secreto desconsuelo y con esperanza, sino también a los oídos de los hombres que creen, que comparten mis dichas y mi mortalidad.”

<sup>239</sup> Cf. Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 78.

<sup>240</sup> “Y les diré, no quién fui sino quién he llegado a ser y quién soy ahora.” *Conf.*, X, 4.

mundo de la fe revelada, que finalmente le circundará y le dará abrigo, un mundo que no terminará su eclosión definitiva hasta que el descubrimiento del *abyssus humanae conscientiae*, descubrimiento de lo más agustiniano que hay: en lo profundo de la consciencia se encuentra la respuesta a todo lo que inquieta al hombre porque ahí se centran la controversia y disputa interior. El viaje interior del hombre que se confiesa se inscribe pues en un imperativo: *noli foras ire, intra teipsum reddi, in interiore homine habitat veritas.*<sup>241</sup> Es éste el rasgo que ha sido más destacado de las *Confesiones*.

Sin embargo, una lectura atenta permite notar que el recorrido de la conversión está marcada por la intervención de otros, en primer lugar, la del sumo y eminentísimo interpelado: Dios mismo. Después, a sus lectores, a pesar de su dubitativo juicio por la atención y el provecho que de su confesión puedan obtener. Finalmente, Agustín se dirige a sí mismo para rendir y saldar las cuentas de su vida pecaminosa por concupiscente. Durante todo su acto de contrición siempre hay algún otro: aquél a quien se habla, en ocasiones el mismo escritor de sí que se desdobra para llamarse o reprenderse, y aquél de quien se habla, presente por la memoria a pesar de su lejanía y de su ausencia, para hacer las veces de modelo, como Victorino, a quien nunca conoció pero que le provocó el ánimo de imitarle, el amigo que toma el bautizo para bien morir, o Ponticiano que cuenta la vida del monje egipcio Antonio.

Cada episodio está marcado por la intervención de alguien que lo va llevando hacia lo que Agustín consideró que siempre había sido su búsqueda más auténtica: Dios; así durante su infancia, la nodriza; en la puericia, el gozo paterno por el afloramiento de la libido viril;<sup>242</sup> durante la adolescencia, Cicerón mediante el *Hortensio*;<sup>243</sup> sus devaneos, su coqueteo con el maniqueísmo hasta que Fausto lo desilusiona;<sup>244</sup> la liberación del burdo materialismo mediante la lectura de los platónicos, cuyo idealismo le prepara la conversión, con Ambrosio, quien le brinda la *imitatio* de la vida de los santos varones.<sup>245</sup> Los amigos, a través de los

---

<sup>241</sup> “No vayas fuera, entra dentro de ti mismo, en el interior del hombre radica la verdad”. Agustín, *De vera religione*, XXXIX, 72.

<sup>242</sup> *Conf.*, I, 8

<sup>243</sup> *Conf.*, III, 4. Habría que considerar hasta donde Cicerón como retórico se ofreció como modelo para la actividad lucrativa del africano.

<sup>244</sup> *Conf.*, V, 3

<sup>245</sup> *Cf. Conf.*, V, 14

cuales, aprende a gozar el placer de la trasgresión como el famosísimo pasaje del robo de las manzanas del huerto: imitación más profundamente pecaminosa del pecado original puesto que a los primeros padres se les puede disculpar la ignorancia en tanto que esos diablillos lo hacía a plena consciencia de que obraban con torpeza.

Toda su vida, la mitad compartida, su madre, quien oscila entre la devoción ferviente y la inclinación a la libación, *peccata minuta*, tanto para el devoto hijo como para el resto de los comentadores; más, ¿cómo no tolerar tan pequeño desliz en la persona de una santa, que ganó a la mayor figura de los Padres a lágrima viva?<sup>246</sup> Por ese camino, hay que señalar dentro del mismo impulso mimético –cual Orestes y Píldes– la amistad con el amigo quizá anónimo por retórica o por vergüenza, concebida como recíproca, en la que se necesita al amigo, al otro, para seguir viviendo y que en su ausencia se desea también la muerte. Así dice Agustín, presa de la melancolía: “No salía de mi asombro al ver que seguían viviendo los demás hombres, mientras estaba muerto aquel a quien yo había amado como si nunca hubiera de morir. Y me maravillaba todavía más el que él hubiera muerto mientras yo seguía vivo, pues yo era su segundo yo”.<sup>247</sup>

La pena del vivo doliente es tan profunda, tan solitaria como el placer más intenso: “Así [por la pena, el luto, el duelo] vine a ser una infeliz morada para mí mismo, donde ni podía estar ni de donde me era dado salir. ¿Podía acaso mi corazón huir de mi corazón? ¿Adónde huir de mí mismo que no fuese tras de mí?”<sup>248</sup> Es éste el otro sendero de la subjetivación: la pena, cuya causa es la muerte ajena, es también el duelo de mi propia muerte; el dolor por el otro, acaba por refluir en el dolor de lo que es una pérdida para mí pues el finado, el fallecido ya no lamenta nada, su pérdida no le significa ni representa nada. Agustín no es ciego a esta condición:

Es esto lo que se ama en los amigos. Y, de tal manera se ama, que la conciencia del hombre se siente culpable de no amar al que le ama, o de no corresponder al amor con amor, sin querer en el amado más que estás expresiones de benevolencia. Esto explica el llanto por la muerte de un ser querido, que nos sume en tristeza y convierte nuestro gozo en amargura. De aquí también la muerte de los vivos por la vida que perdieron los muertos.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> *Conf.*, III, 12; V, 8; VI, 2; IX, 8

<sup>247</sup> *Conf.*, IV, 5

<sup>248</sup> *Conf.*, IV, 7

<sup>249</sup> *Conf.*, IV, 9. *Vid.*, *supra Conf.*, IV, 8.

Toda la vida de Agustín está jalonada por personas que fueron marcando los derroteros de su vida: el procónsul quien le disuade de consagrarse a la astrología;<sup>250</sup> los amigos de disipación y de secta ya lejana la travesura infantil; los retóricos y los gramáticos, soberbios en su ignorancia; los amigos de profesión, Alipio y Nebridio, parte del círculo que deseaban disponer orden a la vida de ocio; las amantes y la intención fallida del matrimonio,<sup>251</sup> de su incontinencia de la que se cura con el relato de Antonio el monje egipcio;<sup>252</sup> el cuento del tal Victorino, quien dilataba su confesión por vergüenza;<sup>253</sup> su conversión, mediada por el recuerdo de la de Antonio, quien entró a una iglesia y leyó un pasaje que el egipcio tomó como advertencia;<sup>254</sup> no obstante, la atención, la intención de imitar o admirar a alguien no se limitó a modelos edificantes pues Agustín recuerda a un vano Hierius, a quien compara con un auriga celebrado y con un cazador de fama:

¿Cómo se pueden mezclar en un alma sentimientos tan variados y tan diversos enfrentados entre sí? ¿Y cómo se pueden equilibrar en la balanza del alma? Porque, ¿cómo amo yo en otro lo que, a su vez, si yo no odiara no lo detestaría ni desearía en mí, siendo como somos los dos hombres? Un hombre puede admirar un hermoso caballo sin desear ser caballo, suponiendo que esto fuera posible. El caso de un actor es diferente, porque ambos, admirador y admirado, comparten la misma naturaleza. ¿Puedo, entonces, amar en otro lo que odiaría en mí mismo, aunque los dos seamos humanos? *Contados tienes sus cabellos y ni uno de ellos escapa a tu conocimiento.* Sin embargo, es más fácil contar sus cabellos que los sentimientos e impulsos de su corazón.<sup>255</sup>

Agustín desea arduamente imitar al tiempo que le repugna parecerse a otro. El romano que hay en él desea para sí el honor, la gloria, la admiración; el cristiano que pugna por ser, rechaza ese modelo porque aspira a otros. Percibe que ambos, admirador y admirado, comparten la misma naturaleza porque comparten un deseo idéntico, misma que causa su mutuo rechazo. Agustín inquiere por ese impulso a ser otro, otredad que considera odiosa, contraria al deseo recto, y, en tanto que desea ser él mismo, interpela a la omnisciencia para recibir una respuesta a su propia interrogación: “¿Quién soy yo? ¿Y qué clase de hombre soy? ¿Qué mal no dejé de hacer con mis obras, o si no con mis obras con mis palabras, si no con

---

<sup>250</sup> Cf. *Conf.*, IV, 3

<sup>251</sup> Cf. *Conf.*, VI, 13, 15

<sup>252</sup> Cf. *Conf.*, VIII, 6

<sup>253</sup> Cf. *Conf.*, VII, 2

<sup>254</sup> Cf. *Conf.*, VIII, 12

<sup>255</sup> *Conf.*, IV, 14

mis palabras con mi voluntad?”<sup>256</sup>

### 3.2 YO, ALMA, MEMORIA

Ricoeur afirma que responder a la pregunta “¿quién?”, “es contar la historia de una vida. *Por lo tanto, la propia identidad del* quién *no es más que una identidad narrativa.*”<sup>257</sup> Habíamos dejado en suspenso Agustín en su interrogación, o él a nosotros. Para el converso, preguntarse quién equivale a preguntar por una valoración de su persona: en su pregunta se trasluce el “Yo, pecador”: el pecado por pensamiento, por la palabra, por la obra y omisión. Para Agustín, la respuesta correcta, fluye desde el corazón, desde el apetito o la concupiscencia: mi deseo me define; Mefistófeles sabe que Fausto, el insaciable, es tan agustiniano que lo tentará con lo que el diablillo considera el cebo adecuado. Agustín ha pecado porque ha deseado el mal con toda su fuerza.

La escritura autobiográfica del africano parece dar la razón a la aseveración ricoeuriana de que “el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida”,<sup>258</sup> en la medida que uno la narre o relate. Si bien el relato de ficción puede referirse a un tiempo no pasado, puede jugar imaginativamente con hechos por venir o que nunca se llevarán a cabo, relatarse, narrarse es hacer un juego de memoria: hay que rememorarse aún a costa de proyectarse al futuro. Narrar, relatar, contar mi vida es contar mi pasado, lo que ha pasado por y para mí. Entonces, “toda teoría sobre la memoria implica una presuposición sobre el ser del pasado. ¿Cuál es el ser del pasado?”,<sup>259</sup> pregunta Sartre. Para dar cuenta de la pregunta, hay que establecer categóricamente que “mi” pasado es ante todo *mío*, es decir, que existe en función de cierto ser que *soy yo*. El pasado no es *nada*, tampoco es presente; sino que pertenece a su fuente misma como vinculado a cierto presente y cierto futuro.”<sup>260</sup>

El pasado cobra sentido únicamente para el que recuerda: sólo para el memorioso le es posible establecer la relación de causalidad, de determinación en cuanto pre-determinación que tiene el pasado para su presente con lo que constituye así la vía que le proyectará al futuro.

---

<sup>256</sup> *Conf.*, IX, 1

<sup>257</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 997.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 998.

<sup>259</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 140.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 142.

Este pasado, lleva en sí la huella de lo más real, de lo más precioso, es vestigio de lo más auténtico; en esa calidad, el pasado se ha impreso indeleblemente, aunque su trazo pueda ser tan tenue que las impresiones posteriores lo oculten. Agustín, por influjo del plotinismo, señala al origen, al *arché* que por ser anterior, lo rige a todo. Porque aprender es recordar, y recordar es descubrir aquello que ya estaba allí anterior a mi búsqueda: es la inversión de un *lapsus* freudiano.<sup>261</sup> La verdadera vida es el Paraíso perdido, es la Caída, es la pena provocada por la falta de la mayor posesión: Dios. Podemos citar la reflexión de Ferraris:

*Transibo ergo et istam vim naturae meae, gradibus ascendens ad eum, qui fecit me, et venio in campos et lata praetoria memoriae ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum* (X, 8.12). El acceso a la interioridad no abre un corazón impenetrable, pero lleva hacia las imágenes, hacia los campos y los palacios de la memoria. También aquí el platonismo se interesa en el fuerte vínculo entre *menes*, *anamnesis* y *mimesis*. Todo el discurso acerca de la memoria como pródromo de la vida interior hace valer el principio según el cual conocer no es más que reconocer, encontrar en el mundo algo que ya se había visto en una existencia anterior, de igual manera que en el *Fedro* un rostro de aspecto divino, *imitación lograda de la belleza* (*kalos eu memimemenon*, 256a), nos remite, sobre el hilo de una velada reminiscencia, hacia una vida verdadera, anterior a nuestra caída en el cuerpo-tumba.<sup>262</sup>

Al interior, pues, el hombre y el hombre Agustín, han de dirigir sus pesquisas. La dualidad, de triple herencia –pitagórica, órfica, platónica– se muestra en la concepción del santo, aunque, a decir verdad, no para separarlas tajantemente, sino para graduarlas, jerarquizarlas: el cuerpo está subordinado al alma. Sin embargo, esta muestra del *pondus*, del *mensura* y de *numerus*, -al que cabría agregar el *tempo*- no nos interesa sino la identificación de yo, alma, memoria.

Entonces me dirigí a mí mismo y me dije: "¿Tú quién eres?", y respondí: "Un hombre." He aquí, pues, que tengo en mí prestos un cuerpo y un alma; la una, interior; el otro, exterior. ¿Por cuál de éstos es por donde debí yo buscar a mi Dios, a quien ya había buscado por los cuerpos desde la tierra al cielo, hasta donde pude enviar los mensajeros rayos de mis ojos? Mejor, sin duda, es el elemento interior, porque a él es a quien comunican sus noticias todos los mensajeros corporales, como a presidente y juez, de las respuestas del cielo, de la tierra y de todas las cosas que en ellos se encierran, cuando dicen: "No somos Dios" y "Él nos ha hecho". El hombre interior es quien conoce estas cosas por ministerio del exterior; yo interior conozco estas cosas; yo, *Yo-Alma*, por medio del sentido de mi cuerpo.<sup>263</sup>

La sentencia agustiniana es breve, concisa: *ego sum, qui memini, ego animus*, "Yo soy

---

<sup>261</sup> Cf. Jean-François Lyotard, *¿Por qué filosofar?*, Barcelona, Altaya, 1999, p. 79.

<sup>262</sup> "Traspassaré, pues, aun esta virtud de mi naturaleza, ascendiendo por grados hacia aquel que me hizo. Mas heme ante los campos y anchos senos de la memoria, donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas acarreadas por los sentidos." Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 72.

<sup>263</sup> *Conf.*, X, 6, 9

el que me acuerdo, yo, el alma”.<sup>264</sup>

La identificación, la posibilidad de decir lo mismo con tres términos diferentes lo mismo, asombra a Agustín.<sup>265</sup> El alma es cosa dilatada, es sobreabundancia, es potencia casi infinita. Así, Ricoeur señala que la “extensión del tiempo es una distensión del espíritu.”<sup>266</sup> Si el alma puede abarcarlo todo, infinitamente, el alma puede contener el pasado, el presente y el futuro, o en términos del santo: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro. Aún las cosas ausentes pueden hacerse presentes en la inmensidad del alma; la ausencia se presenta como huella. Agustín exclama:

Grande es esta fuerza de la memoria, verdaderamente prodigiosa, Dios mío. Un inmenso e infinito santuario. ¿Quién puede llegar a su fondo? Es una potencia de mi alma que pertenece a mi naturaleza. Ni yo mismo alcanzo a comprender lo que soy. Significa entonces que el alma es demasiado estrecha para contenerse a sí misma. ¿Pero dónde está la parte que no cabe en ella? ¿Acaso está fuera de ella y no en ella? ¿Cómo, entonces, no se puede abarcar?<sup>267</sup>

Si el yo es alma, el alma, memoria y la memoria es tiempo, entonces la aporía del tiempo es también la aporía del yo.<sup>268</sup> Por eso el asombro de Agustín, su perplejidad alcanza a igualar la inconmensurabilidad de su propia memoria:

Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad. Y esto es el alma. Y esto soy yo mismo. ¿Qué soy, pues, Dios mío? ¿Cuál es mi naturaleza? Una vida siempre cambiante, multiforme e inabarcable. Aquí están los campos de mi memoria y sus innumerables antros y cavernas, llenos de toda clases de cosas imposibles de contar. Aquí las cosas materiales por medio de sus imágenes, o por sí mismas, como las artes, o por no sé qué nociones o notas específicas, como las pasiones del alma, pues la memoria las retiene aun cuando el alma no las padezca. Pues todo lo que está en la memoria se halla también en el alma. Discurro por todas estas cosas y vuelo de una parte a otra. Penetro cuanto puedo en ellas, sin llegar nunca hasta el fin. ¡Tan grande es el poder de la memoria! ¡Y tanta la fuerza de la vida en un hombre que tiene una vida mortal!”<sup>269</sup>

La modulación en el tono de la pregunta va desde señalar la estrechez del alma que no puede contenerse para terminar resolviendo la inmensidad del alma. Agustín endereza su meditación en tanto que señala la impotencia del yo para comprenderse a sí hasta responder

---

<sup>264</sup> *Conf.*, X, 16

<sup>265</sup> “Mi memoria retiene también las pasiones de mi alma. [...] el alma y la memoria son una y misma cosa. Cuando mandamos aprender algo de memoria, decimos: «Guarda esto en el alma.» Y cuando nos olvidamos de algo, decimos: «no estuvo en mi alma» «o se me fue del alma». Con ello llamamos a la memoria alma.”*Conf.*, X, 14

<sup>266</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración*, I, p. 57.

<sup>267</sup> *Conf.*, X, 8

<sup>268</sup> Cf. Ricoeur, *Tiempo y narración*, I, nota 3, p. 43.

<sup>269</sup> *Conf.*, X, 17

que el alma, el alma de cada quién es el yo de cada quién y cuya naturaleza es *varia, multimoda vita et inmensa vehementer*, lo que permite que podamos afirmar que el alma es capaz de contenerlo todo. Así que si el alma es capaz de esa vastedad, también puede contener lo que ella no es, pues *tanta vis est memoriae, tanta vitae vis est in homine vivente mortaliter!*

¿Bajo qué forma se encuentra lo otro, que no es, en el alma? En el caso de la meditación agustiniana se puede señalar explícitamente bajo una triple forma de deseo o libido: concupiscencia de la carne, de los ojos, de la *ambitio saeculi*, a saber, la de sentir, ver y dominar. De soslayo, se introduce un deseo más, siempre constante: la *imitatio*, el deseo por el otro. Lo que no soy yo es algo que se muestra como el origen, como ese pasado profundo, irrecuperable, el cual, a pesar de dicha imposibilidad para hacerlo emerger con claridad, deja una huella mnémica; no obstante, el profundo abismo aparentemente carece de un lugar dentro de la comarca que recorre el viajero de la interioridad:

Vergüenza me da, Señor, tener que asociar a la vida que vivo en este siglo aquella edad que no recuerdo haber vivido y sobre la cual he creído a otros y yo conjeturo haber pasado, por verlo así en otros niños, bien que esta conjetura merezca toda fe. Porque en lo referente a las tinieblas en que está envuelto mi olvido de ella corre parejas con aquella que viví en el seno de mi madre. Ahora bien, si yo fui concebido en iniquidad y me alimentó en pecados mi madre en su seno, ¿dónde, te suplico, Dios mío; dónde, Señor, yo, tu siervo, dónde o cuándo fui yo inocente? Mas ved que ya callo aquel tiempo. ¿A qué ya ocuparme de él, cuando no conservo de él vestigio alguno?<sup>270</sup>

Agustín reconoce una parte que le ha sido dada por lo que otros cuentan de él y que adivina porque lo ha visto en otros. Para fortuna del santo pecador, él se asegura a sí mismo que *nulla vestigia recolo*, con lo que rodea el problema, evita explorar las fuentes del Niágara, las caudalosas aguas de las que el yo, su yo, se nutre. En este sentido, en parte compartimos el programa que propone el hermeneuta italiano Ferraris, quien establece que para

dar un sentido no órfico o retórico a la idea de deconstrucción, lo encontraríamos precisamente en una hermenéutica que mostrara: 1. Cómo un término no es más que la diferencia del otro, el otro diferente o diferido. Lo finito y lo auténtico son eslabones de una cadena mimética que atestigua el obrar del otro en la constitución de mi conciencia y en la decisión de mi existencia, como en el caso de San Agustín o de Montaigne; 2. Y que, si esto es cierto, entonces la cuestión filosóficamente decisiva no está en tomar partido por lo finito e vez de lo infinito, o por lo mimético en lugar de lo auténtico, sino en llegar, si es posible, al punto de indecisión que precede a estas diferenciaciones.<sup>271</sup>

Coincido en el punto uno de que lo finito y lo auténtico pertenecen al impulso

---

<sup>270</sup> *Conf.*, I, 7, 12

<sup>271</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, pp. 19-20.

mimético de la naturaleza humana, como se muestra en el caso de Agustín no sólo a propósito del luto, pero que dicho deseo mimético pervade continuamente la vida. Coincido también en que la cuestión decisiva para la filosofía es encontrar el *limes*, el umbral en el que el yo se funde y nace con y del no-yo, en el momento tético de la subjetividad. Donde diferimos es en la solución metafísica y hermenéutica: es posible encontrar prácticamente el punto de inflexión en cuyo seno lo mimético se transforma en auténtico, y en donde lo auténtico tornáse nuevamente modelo de imitación.

Vi yo y hube de experimentar cierta vez a un niño envidioso. Todavía no hablaba y ya miraba pálido y con cara amargada a otro niño colactáneo suyo. ¿Quién hay que ignore esto? Dicen que las madres y nodrizas pueden conjurar estas cosas con no sé qué remedios. Yo no sé que se pueda tener por inocencia no sufrir por compañero en la fuente de leche que mana copiosa y abundante al que está necesitadísimo del mismo socorro y que con sólo aquel alimento sostiene la vida. Mas tolérase indulgentemente con estas faltas, no porque sean nulas o pequeñas, sino porque se espera que con el tiempo han de desaparecer. Por lo cual, aunque lo apruebes, si tales cosas las hallamos en alguno entrado en años, apenas si las podemos llevar con paciencia.<sup>272</sup>

La envidia, el fuego de la envidia es otro modo de designar a la *imitatio*, al deseo mimético. En el transcurso normal, esas faltas, como las llama Agustín, se espera que desaparezcan cuando, efectivamente, permanecen a lo largo de toda la vida, porque la naturaleza humana para llegar a su humanidad debe aprender de otros: lo humano se vuelve tal imitando lo humano. Déjese en suspenso si hay una posibilidad de encontrar ese otro, de cuya impronta aparentemente no guardamos memoria, y hasta aquí, tan sólo enunciado.

### ***3.3 DISTENTIO ANIMI, DISTENTIO TEMPORIS, DISTENTIO MEMORIAE***

Yo, alma, memoria: tres modos de designar lo mismo, desde diferentes miradas. Yo, que es duración; alma, que es eternidad; memoria, que contiene el pasado. Todas ellas nos reconducen al problema del tiempo. Éste es otro modo de enunciar que la aporía del yo es la aporía del tiempo que ahora trataremos de explicar por la relación tiempo y memoria. Para Merleau-Ponty, haber encontrado “ya [al] tiempo en el sendero que nos conducía a la subjetividad, es, ante todo, porque todas nuestras experiencias, en cuanto que son nuestras, se disponen según un antes y un después, porque la temporalidad, en lenguaje kantiano, es la

---

<sup>272</sup> *Conf.*, I, 7, 11

forma del sentido íntimo, y el carácter más general de los «hechos psíquicos»<sup>273</sup>, afirmación que continúa la aseveración agustiniana de que “al alma humana le ha sido dado poder experimentar y medir la duración del tiempo”.<sup>274</sup>

Más cabe preguntar cómo es que el alma mide al tiempo, si “no podemos, pues, decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser”.<sup>275</sup> Plantearlo es poner en cuestión si el yo sólo es en cuánto a que también tiende a no ser. Así, el yo estaría compuesto de una sucesión de instantes, cuya cualidad es justamente no ser nada; el yo sería la quiebra del puro presente, una agitación tenue, casi imperceptible en la superficie de la pura quietud parmenídea, que irrumpiría como una estela de nada dentro de la solidez de realidad. Agustín no se cansa de situarnos frente a la paradoja, la que corresponde a la composición del tiempo por la levedad del instante: “De hecho, el único tiempo que se puede llamar presente es un instante, si por tal concebimos lo que no se puede dividir en fracciones por pequeñas que sean. Y un instante tan corto como éste pasa tan rápidamente del futuro al pasado que su duración es apenas imperceptible. Si su duración se prolongara podría dividirse en pasado y futuro. Cuando es presente no tiene duración o extensión”.<sup>276</sup>

La solución agustiniana nos lleva a que el tiempo no puede ser percibido ni concebido por la mente humana más que en el modo del presente, no importa si retrocedemos al fondo de nuestra memoria o si hay que dilatar al alma para proyectarse al provenir. En un ejercicio de retórica casi sofística, nos dice que lo más propio o exacto sería decir que *tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. sunt enim haec in anima tria quaedam, et alibi ea non video praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio*.<sup>277</sup> A Agustín le queda claro que esos “tres tiempos” están relacionados con el alma, pero no resuelve si el alma los contiene simplemente, en ella existen y fuera no, o bien, si ella de alguna manera los produce. Esta

---

<sup>273</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 2000, reimp., p. 418.

<sup>274</sup> *Conf.*, XI, 15

<sup>275</sup> *Conf.*, XI, 14

<sup>276</sup> *Conf.*, XI, 15

<sup>277</sup> “...sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes

segunda solución es la que Kant introduce mucho tiempo después, lo que no discutiremos aquí. En cambio, se tomará una vía cuyo origen es agustiniano: se habrá de ensayar la vía de la ontología fenomenológica de Sartre. Se sugiere que

la temporalidad es, evidentemente, una estructura organizada y esos tres pretendidos «elementos» del tiempo: pasado, presente, futuro, no deben encararse como una colección de «data» cuya suma habría de efectuar, sino como momentos estructurados de una síntesis original. [...] El único método posible para estudiar la temporalidad es abordarla como una totalidad que domina sus estructuras secundarias y les confiere su significación.<sup>278</sup>

La temporalidad es diferente del tiempo: éste se enhebra con la dimensión física; aquella consiste en una síntesis previa, es el esquema el que tiene la capacidad de producir el tiempo en tanto que el tiempo nace cuando el yo se desdobra y reconoce, percibe un no-yo (una cosa, otra conciencia, un Otro dentro de mí, yo mismo) ya sea pretérito o futuro. Merleau-Ponty hace eco a esta tesis, pues el tiempo nace “de *mi* relación con las cosas.”<sup>279</sup>

Afirma el filósofo existencialista que “la presencia a... es una relación interna del ser que es presente con los seres a los cuales es presente.” Continúa explicando que no se trata de una simple relación externa de contigüidad, sino que “presencia a... significa existencia fuera de sí junto a...” –lo que recuerda el concepto heideggeriano *In-die-Welt-sein*, de que el ser-ahí está cabe los entes. Así, no se problematiza o no se indaga, sino que se da cuenta de una condición existencial –o un existenciario, si se quiere-: “Lo que puede ser presente a... debe ser tal en su ser que haya en éste una relación de ser con los demás seres. No puedo ser presente a esta silla a menos de estar unido a ella en una relación ontológica de síntesis, a menos de ser allá, en el ser de esa silla, como *no siendo* esa silla.” Concluye, pues, Sartre que el «Presente», ha de ser como el existente se manifiesta, se expresa ante lo que tiene enfrente; el «Presente» es la emergencia de un yo ante lo que no es él mismo; cuando deja de existir no hay más Presente por el cual preocuparse.<sup>280</sup> Siguiendo este desarrollo, el yo, el alma, la memoria no tienen mayor consistencia que la que pueda tener el presente mientras escapa hacia el no-ser: “Pero medimos los tiempos a medida que pasan, y los medimos sintiéndolos.

---

(visión) y presente de cosas futuras (expectación).” *Conf.*, XI, 20

<sup>278</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 139.

<sup>279</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pp. 419-420.

<sup>280</sup> “El Presente no puede ser sino presencia del Para-sí al ser-en-sí. [...] El Para-sí se hace presencia al ser haciéndose ser Para-sí, y deja de ser presencia al dejar de ser para-sí.” *Cf.* Sartre, *El ser y la nada*, p. 153.

[...] Sólo cuando está pasando, el tiempo puede sentirse y medirse. Una vez pasado, ya no puede, porque no existe.”<sup>281</sup>

El tiempo fluye, transcurre: ¿de dónde viene y hacia dónde va? Del futuro a través del presente hacia el pasado. El tiempo está relacionado con el movimiento, más no es movimiento. Está relacionado con el espacio, pero tampoco es espacio. Escribe Agustín: *video igitur quandam esse distentionem*;<sup>282</sup> ¿en qué consistirá esa cierta distensión del tiempo?

La meditación del tiempo puede resumirse en las siguientes preguntas: ¿Cómo se mide el tiempo? ¿Qué es lo que se mide cuando medimos al tiempo? La respuesta que da el africano es retórica: la métrica da la medida del *tempus* como cuando se recita un poema. Sin embargo, esta respuesta es incompleta. Agustín no sabe de que cosa es distensión el tiempo; se interroga perplejo: *sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi*.<sup>283</sup>

¿Cómo medir el tiempo? El retórico no se aparta de su materia más cara y responde recitando *Deus creator omnium* con lo que describe fonoméricamente el fraseo adecuado, la linealidad sintagmática de sucesión y de encabalgamiento de las sílabas. El pasaje, hermosísimo, defiende de cualquier acusación por citar no solamente en extenso, sino en exceso:

*¡Oh Dios, creador de todo!* Este verso consta de ocho sílabas, alternando las breves y las largas. Las cuatro breves primera, tercera, quinta y séptima- son sencillas respecto de las cuatro largas -segunda, cuarta, sexta y octava-. Cada una de éstas, respecto de cada una de aquéllas, vale doble tiempo. Yo las pronuncio y las repito, y veo que es así, en tanto que son percibidas por un sentido fino. En tanto que un sentido fino las acusa, yo mido la sílaba larga por la breve, y noto que la contiene justamente dos veces.

Pero cuando suena una después de otra, si la primera es breve y larga la segunda, ¿cómo podré retener la breve y cómo la aplicaré a la larga para ver que la contiene justamente dos veces, siendo así que la larga no empieza a sonar hasta que no cesa de sonar la breve? Y la misma larga, ¿por ventura la mido presente, siendo así que no la puedo medir sino terminada? Y, sin embargo, su terminación es su preterición. ¿Qué es, pues, lo que mido? ¿Dónde está la breve con que mido? ¿Dónde la larga que mido? Ambas sonaron, volaron, pasaron, ya no son. No obstante, yo las mido, y respondo con toda la confianza con que puede uno fiarse de un sentido experimentado, que aquélla es sencilla, ésta doble, en duración de tiempo se entiende. Ni puedo hacer esto si no es por haber pasado y terminado.<sup>284</sup>

¿Qué concluye Agustín? Que lo que se mide es algo que ya no existe: *non ergo ipsas, quae iam non sunt, sed aliquid in memoria mea metior, quod infixum mane*,<sup>285</sup> sino que “En ti

---

<sup>281</sup> *Conf.*, XI, 16

<sup>282</sup> “Veo, pues, que el tiempo es una cierta distensión.” *Conf.*, XI, 23

<sup>283</sup> “...No lo sé, y maravilla será si no es de la misma alma.”

<sup>284</sup> *Conf.*, XI, 26, 35

<sup>285</sup> “Luego no son aquéllas [sílabas], que ya no existen, las que mido, sino mido algo en mi memoria y que

-repito- mido los tiempos. La afección que en ti producen las cosas que pasan -y que, aun cuando hayan pasado, permanece- es la que yo mido de presente, no las cosas que pasaron para producirla: ésta es la que mido cuando mido los tiempos. Luego o ésta es el tiempo o yo no mido el tiempo.”<sup>286</sup> El tiempo es memoria porque mide la propia afección del alma, se interpela a sí misma el alma del santo, *In te, anime meus, tempora mea metior.*<sup>287</sup>

El alma al medir el tiempo se mide a sí misma, como nuestro pensamiento a medida de la voz, aunque hablemos en silencio. Agustín no se cansa de preguntar: ¿el futuro disminuye o lo absorbe el pasado? ¿El pasado aumenta? ¿Existe el futuro? ¿Existe el pasado? ¿Cómo es posible todo eso? El alma es capaz de hacer porque *expectat per id quod attendit transeat in id quod meminerit*, el alma espera, atiende y recuerda.<sup>288</sup> Para explicarlo, el rétor supone que canta:

Antes de comenzar, mi expectación se extiende a todo él; mas en comenzándole, cuanto voy quitando de ella para el pasado, tanto a su vez se extiende mi memoria y se distiende la vida de esta mi acción en la memoria, por lo ya dicho, y en la expectación, por lo que he de decir. Sin embargo, mi atención es presente, y por ella pasa lo que era futuro para hacerse pretérito. Lo cual, cuanto más y más se verifica, tanto más, abreviada la expectación, se alarga la memoria, hasta que se consume toda la expectación, cuando, terminada toda aquella acción, pasare a la memoria.<sup>289</sup>

La memoria guarda la huella de todo: de lo pretérito y de lo porvenir. ¿De dónde fluye el tiempo y hacia dónde se dirige? ¿Tiene un origen el tiempo? La respuesta del santo padre filósofo está oscurecida por una metafísica de lo ausente, pues como Plotino, su meditación es descripción de su percepción del tiempo; su argumentación no escapa a su maniqueísmo: lo verdadero, lo esencial está fuera de nuestra percepción, verdad es descubrir; lo falso es lo evidente, lo aparente. En cambio, si nos dejamos guiar por la descripción, el aserto sartreano nos dice que el tiempo nace de una relación: la temporalidad es la relatividad humana. Cada hombre es relativo a otro hombre, cada uno en su propio «espacio de tiempo».

La intuición de Agustín, el hombre preocupado por la duración del alma, por el plan divino de la historia de la salvación, le hace escribir, que así

... lo que sucede con el canto entero, acontece con cada una de sus particillas, y con cada una de sus

---

permanece en ella fijo.” *Conf.*, XI, 27, 35

<sup>286</sup> *Conf.*, XI, 27, 36

<sup>287</sup> “En ti, alma mía, mido los tiempos.” *Conf.*, XI, 27, 36

<sup>288</sup> *Conf.*, XI, 28, 37

<sup>289</sup> *Conf.*, XI, 28

sílabas; y esto mismo, es lo que sucede con una acción más larga, de la que tal vez es una parte aquel canto; *esto lo que acontece con la vida total del hombre, de la que forman parte cada una de las acciones del mismo; y esto lo que ocurre con la vida de la humanidad, de la que son partes las vidas de todos los hombres.*<sup>290</sup>

Entonces, la vida es como la memoria que mide el tiempo: la vida es como narración. Los hombres están en comunicación gracias al tiempo, sus acciones se influyen recíprocamente, en la que cada acción es parte de una acción más larga, construida por las vidas, acciones y relatos, de todos los hombres. Cuando se llega al mundo, uno encuentra una narración ya comenzada, a la que uno se incorpora: la historia está compuesta de la complicada relación entre hilos y tizones de Meleagro, que a pesar de su fatalidad, de alguna manera perduran.

Dice Sartre, que el pasado sólo existe para la realidad humana; únicamente a través del existente en tanto que “su ‘Yo soy’ es en la forma de un ‘Yo *me* soy’”.<sup>291</sup> Por eso Sartre continúa: “Yo soy aquel por quien mi pasado llega a este mundo. Pero ha de entenderse bien que yo no le *doy* el ser.”<sup>292</sup> El pasado lo es uno, lo vive, no se le tiene: por ello el pasado nunca está fijo hasta la propia muerte: “La muerte nos reúne con nosotros mismos, tales como la eternidad nos ha cambiado en nosotros mismos.” Mientras estamos es el mundo, existimos, mientras que, al morir, *somos*, “es decir, estamos sin defensa ante los juicios del prójimo; se puede decidir *en verdad* acerca de lo que somos; no tenemos ya oportunidad alguna de escapar a la cuenta que una inteligencia omnisciente podría cerrar.” El pasado es aquello que se cuela a pesar del esfuerzo de existir proyectándose al futuro; el pasado, es la vida mortal, terminada y concluida.<sup>293</sup>

Aún así, no *soy* mi pasado, sino en el modo de imperfecto: “No lo *soy*, ya que lo *era* [pues] cualquier cosa que haga o que diga, en el momento en que quiero *serlo*, ya lo *hacía* o lo *decía*.”<sup>294</sup> La temporalidad, como estructura, consiste en esa relación de mí con el otro, en tanto que se es y no se es en una aporía ya añeja y metafísica. Por eso da cuenta Sartre, filósofo existencialista:

Si no *soy* mi propio pasado, ello no puede ser en el modo originario del devenir, sino en tanto que *lo tengo que ser para no serlo* y que *lo tengo que no ser para serlo*. Esto ha de esclarecernos la naturaleza

---

<sup>290</sup> *Conf.*, XI, 28, 37

<sup>291</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 146.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>293</sup> *Cf. ibid.*, p. 147.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 148.

del modo “*era*”: si no soy lo que era, ello no se debe a que he cambiado ya, lo que supondría el tiempo como ya dado, sino a que soy, con relación a mi ser, en el modo de conexión interna del *no serlo*.<sup>295</sup>

“Lo que no soy” es *lo otro de sí*, que a través suyo produce al *sí como otro*, sentido diferente al que le da Ricoeur: ese *sí como otro*, es la vivencia mimética no sólo del luto. Si, como afirma Ferraris siguiendo a Dilthey, 1. que cualquier vida individual es tender a la comunicación; 2. no se comprende la vida sino como totalidad, es decir, sólo hacia el momento en que habrá concluido; 3. dicha comprensión sólo es posible como *memento*, no como experiencia efectiva, y en la historia mejor que en la autobiografía, defectiva *in articulo mortis*: entonces, “... la verdadera experiencia de lo auténtico se percibe sólo en la dimensión mimética de lo inauténtico, es decir, precisamente en un horizonte que es, en suma, el del trabajo del luto.”<sup>296</sup>

La *confessio* agustianiana nos ha arrojado nuevas aporías: primero, la memoria produce el tiempo ya que ella conserva la huella de lo otro en el alma, ese otro que puede aparecer como recuerdos de las vidas de otros, recuerdo de las acciones pasadas; segundo, la memoria, en cuanto expectación, se dilata para que uno elabore trabajo de duelo para la propia muerte, puesto que quiero dar cuenta de sí a través de la memoria de otros, ser entendido es ser póstumo, pues “la primera condición de la inmortalidad es la propia muerte”; tercero, mediante la relación entre el sí, lo otro de sí, y el *sí como otro* emerge la temporalidad, más es ella la condición para que se produzca el sí. Para esta aporía final no hay solución.

### **3.4 FLUVIUS CONSCIENTIAE: SÍNTESIS TENSIVA DE LA CONSCIENCIA**

Uno de los aspectos de la temporalidad –el tiempo para Agustín– es la duración. La interrogación apunta a reconocer el modo por el cual nos damos cuenta de que duramos. Escribe Sartre que el existente “dura en forma de conciencia no-tética (de) durar. Pero puedo «sentir correr el tiempo» y captarme a mí mismo como unidad de sucesión. En este caso, tengo conciencia *de durar*.”<sup>297</sup> Ser mortal es saberse mortal, darse cuenta de que uno permanece y perdura temporalmente. La consciencia es huella del tiempo. Es la reflexión la que permite

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>296</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, pp. 38-39.

<sup>297</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 181.

aprehender la temporalidad en el modo de la ipseidad, la cual, dice Sartre, equivale a la historicidad.<sup>298</sup> Así, ¿cómo es posible esta identificación?

A través de Husserl es posible afirmar que la unidad del flujo es unidad porque no hay ruptura; la diferencia entre dos lapsos es una diferencia, no una escisión (*verschieden* no *geschieden*). Por ello afirma Ricoeur, que para el filósofo checo, no hay duda que “se piensa la discontinuidad sólo a partir de la continuidad, que es el tiempo mismo.”<sup>299</sup> El fundador de la fenomenología no puede apartarse del camino fenoménico de Königsberg: el tiempo constituye lo más profundo del sujeto.<sup>300</sup>

De ahí que hoy, aún la hermenéutica por boca de Ferraris, pueda decir que la consciencia de sí no es otra cosa que la representación del yo. Ferraris tiene que concluir que “*lo a priori no es el yo, sino el otro: la imaginación que ofrece la condición del yo.*” Para el hermeneuta italiano, esto significa, y no otra cosa, que se ha tomado rumbo hacia una mimesis y de una mímica: “no hay origen simple; al inicio hay siempre una repetición, una imagen que proviene del otro y que me define como yo.”<sup>301</sup>

Aún así, debemos superar el problema de que para la consciencia todo se da en el modo de presencia, condición a la que no pudo escapar Agustín, ni Kant, ni Husserl después. Sartre plantea bien esta dificultad, pues para el existente le resulta que existir es tener “su ser fuera de sí, delante y detrás. Detrás, *era* su pasado, y delante, *será* su futuro. Es huida fuera del ser co-presente y del ser que era, hacia el ser que será. En tanto que presente, no es lo que es (pasado) y es lo que no es (futuro).”<sup>302</sup> Descubrimos, entonces, que en la unidad de la existencia aparece una nueva modalidad de la *Néant*: una ruptura, una grieta que evita la identidad perfecta y completa del existente, pues existir es tender un puente entre dos nada. El existente se da disperso. Por eso puede afirmar Sartre que el existente “es el ser que tiene

---

<sup>298</sup> Cf. *ibid.*, p. 188.

<sup>299</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 692.

<sup>300</sup> “..., el tiempo no es más que una condición subjetiva de nuestra (humana) intuición (que es siempre sensible, es decir, en la medida en que somos afectados por objetos) y en sí mismo, fuera del sujeto, no es nada.” Kant, *Crítica de la razón pura*, A35/B51.

<sup>301</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 165.

<sup>302</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 155.

que ser su ser en la forma diaspórica de la Temporalidad.”<sup>303</sup>

La continuación del desarrollo de la relación de la consciencia con la temporalidad, es como lo plantea otro fenomenólogo francés, Merleau-Ponty que indica como se da la subjetividad en modo de temporalidad: la síntesis perceptiva se muestra como una síntesis temporal, lo que deja al existente como opaco para sí puesto que nunca se puede intuir completo y le deja su historicidad porque para realizar la síntesis no lo queda otra que la sucesión en el tiempo.<sup>304</sup> ¿Cómo se da la historicidad? Escribe Merleau-Ponty:

Quien, en la exploración sensorial, da un pasado al presente y lo orienta hacia un futuro, no soy yo como sujeto autónomo, soy yo en cuanto tengo un cuerpo y sé «mirar». Más que ser una historia verdadera, la percepción atestigua y renueva en nosotros una «prehistoria». Y esto, es por lo demás, esencial al tiempo; no habría presente, eso, lo sensible con su espesura y su riqueza inagotable, si la percepción, para hablar como Hegel, no guardase un pasado en su profundidad presente y no lo contrajese en ella. [...] No hay objeto vinculado sin vinculación y sin sujeto, no hay unidad sin unificación, sino que toda síntesis es, a la vez, distendida y rehecha por el tiempo que, de un solo movimiento, la pone en tela de juicio y la confirma porque produce un nuevo presente que retiene el pasado.<sup>305</sup>

Ahora ya no es el pasado el residuo del futuro mediado por el presente, sino que es él mismo el origen como «pre-historia»; pero la pre-historia ya es ella misma historia, aún sin desarrollar, pero historia al fin. No basta, empero, la pura síntesis sino que ésta tiene que convertirse en una síntesis práctica: la síntesis no se limita a la percepción de objetos, debe integrar también la secuencia de actos, hechos y acciones que constituyen un mundo.

Así, tomando como cierta la afirmación de Ricoeur de que “el tiempo humano procede de este cruce en el ámbito del obrar y del padecer”,<sup>306</sup> no resulta incomprensible, el que seamos una actividad unida a una pasividad, un automatismo más una voluntad, una percepción más un juicio, sino que existimos como acción, es decir toda actividad y toda pasividad simultáneamente, *porque somos el surgir del tiempo*. Sin embargo, este curso de pensar conduce peligrosamente al solipsismo puesto que sugiere que el tiempo nace del sí en un modo quasi-hegeliano, mediante el desdoblamiento de *eine ungluckliche Bewusstsein*, una consciencia infeliz.

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>304</sup> Cf., Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 254.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>306</sup> Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 777.

En otras palabras, el intento por dar al sí un fundamento propio, es decir, realizar la posibilidad de recobrase de su dispersión como interioridad, ha de culminar en un fracaso, cuyo nombre es reflexión. La reflexión es, ella misma, la imposibilidad de una coincidencia absoluta del sí que se contempla a sí mismo, es la imposibilidad de ser espectador y espectáculo. Medita Sartre: “El ser que quiera fundar en el ser no es él mismo fundamento sino de su propia nada. El conjunto sigue siendo, pues, en-sí nihilizado.” El sí, el yo, el existente, que quiera recuperar su *sí como otro*, debe recuperar un tercero, -¿no es ésta una variación más vertiginosa que la paradoja platónica del tercer hombre, en tanto que nunca es posible recuperar al sí originario?- por lo que el argumento concluye que “estos dos seres deben ser *el mismo ser*; pero, precisamente, en tanto que *se* recupera, hace existir entre sí mismo y sí mismo, en la unidad del ser, una distancia absoluta.”<sup>307</sup>

Si no queremos continuar cautivos de la trampa solipsista, se impone encontrar un resquicio para escapar. La misma reflexión, que ya nos extravió, nos ofrece otra ruta: “Pensar [reflexionar] es descubrirnos determinados por otros, que en gran medida han muerto.”<sup>308</sup>

¿Bajo qué modo los otros, los Otros, el Otro, nos determinan? Porque la reflexión no es sólo mirarme al espejo, consiste en que el otro es espejo de mí; más aún, el sí es, primero y antes, imagen del otro. Por “...sobre todo, importa que la imagen en el espejo, lo que yo percibo como yo y que en efecto soy yo, sea una imagen. Sin esta duplicación yo nunca sería yo mismo; es como decir que yo dependo siempre del otro, aun cuando este otro fuese yo mismo. Sin un don que precede todo cálculo no sólo no existiría el alma, sino tampoco la espera y la esperanza en una gracia que sea la venida del otro.”<sup>309</sup>

Cabe hacer propia la afirmación de Merleau-Ponty: “La subjetividad no es identidad inmóvil consigo mismo: como al tiempo, le es esencial, para ser subjetividad, que se abra a Otro y que salga de sí.”<sup>310</sup> El tiempo, la temporalidad nace o brota, se pone a sí misma como una relación entre dos; dicha relación se constituye por un sí que sigue a un otro, casi simultáneamente, en una carrera donde Aquiles ya no caza a la tortuga, sino al otro Aquiles,

---

<sup>307</sup> Sartre, *El ser y la nada*, pp. 184-185.

<sup>308</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 92.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>310</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 434.

que le precede, del que desea el lugar porque se le adelanta.

La alteridad deja de ser abstracta, pues se transforma en una mimesis, concreta y definida, que

... no se opone a la idea de la finitud y de la concreción de la existencia, es más bien su posibilidad y su pensabilidad. Todo ser en nosotros está mediado por el otro, que nos limita desde el interior como desde el exterior, pero ésta es precisamente la verdad de una existencia que no se volverá menos aprehensible cuando se reconozca que es otro, antes que de carne y hueso, es imagen y espejismo. [...] Yo me reconozco a mí mismo, pero como otro; el acto por el cual accedo a la reflexión en el sentido más rudimentario es también el primer reconocimiento de la alteridad como constitutiva de la identidad.<sup>311</sup>

La temporalidad del sí consiste en producir la unidad entre sujeto y otro, sujeto y objeto: la temporalidad es una síntesis.<sup>312</sup> En la síntesis conservamos algo en la memoria, en la imaginación; si durar consiste en la persistencia de algo a pesar del cambio, la identidad, la unidad resulta una totalidad temporal,<sup>313</sup> totalidad que se compone de otro percibido en el pasado como huella, hacia el futuro como modelo. Entonces, percibiendo al otro, dice Merleau-Ponty,

... franqueo en intención la distancia infinita que siempre separará mi subjetividad de otra, supero la imposibilidad conceptual de otro para-sí para mí, porque constato otro comportamiento, otra presencia en el mundo. Ahora que hemos analizado mejor la noción de presencia, vinculado la presencia a sí, y la presencia en el mundo, e identificado el *cogito* con el empeño en el mundo comprendemos mejor cómo podemos encontrar al otro en el origen virtual de sus comportamientos visibles.<sup>314</sup>

La reflexión, el pensamiento, me llevan a considerar ahora otra vía de subjetividad: hay un descenso de la atalaya contemplativa a la arena agonal de la vida práctica. Lo que se refleja, lo que se muestra como imagen, no es un *eidos* simplemente arquetípico sino un modelo de conducta, una vida ejemplar. El luto, el duelo por uno mismo, mediante la preparación para la propia muerte, es meditar, dar cuentas, dejar un legado: “La autobiografía es el origen y el fin de la historia porque ahí el sujeto que entiende es al mismo tiempo el objeto, de allí una insuperable intimidad.”<sup>315</sup> En ese legado, considero al Otro hombre, al que nunca conoceré, pero de quién, así como a mi vez me procure un modelo, yo dejo mi vida como motivo de reflexión y de comprensión del otro a través de mí como otro. Por eso la

---

<sup>311</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 181.

<sup>312</sup> Cf. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 253.

<sup>313</sup> Cf. Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, p. 671.

<sup>314</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 440.

<sup>315</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 14.

hermenéutica de la autobiografía y del luto, apunta más allá de ambos:

Y la objeción que Freud le haría a Dilthey es planteada anticipadamente por San Agustín: si yo nunca soy yo mismo, y en mí, sino como memoria del otro en mí, a todos los niveles (como recuerdo del espíritu, como luto por aquellos que han muerto antes de mí, y como luto por el sacrificio de Cristo que murió por todos nosotros), entonces no a mí, sino al otro le corresponde la tarea de reconstruirme como totalidad.<sup>316</sup>

Pero Dilthey continúa teniendo razón de pensar la vida como “conexión de las relaciones recíprocas entre las personas”.<sup>317</sup> Producir la unidad de la vida consiste en realizar la síntesis entre las vidas pasadas, las contemporáneas y las del porvenir en un instante constituido por nuestra propia vida. Esa vida no sólo se vive, sino que también se fija, para la posteridad, mediante la escritura. Si, lo que somos es retención y memoria del otro, también lo que somos se prolonga hacia el momento en el que nos habremos de convertir en recuerdo para los demás. Lo más perdurable de sí se perfila como la literatura: la literatura es herencia y legado, tradición y memoria, que así como la dejamos a quienes no conocemos así la recibimos de otros, a quienes por su escritura, conocemos mejor que a quienes tenemos más cercanos. Por eso, no “necesariamente llevamos luto por nuestros amigos; toda la cultura no es más que imitación de los que nos han precedido, *ceux qui ne vivent qu’en la memoire des livres [...] ces grandes ames des meilleures siecles i* (E, I, XXVI, 155), cuyo ejemplo se ha cristalizado en las letras, en una perfección ahora e inaccesible a la vida...”<sup>318</sup>

Así, humorísticamente, la cultura es una necrocracia, pues *los muertos, no los vivos, procuran nuestra interioridad* en tanto que lo que llegamos a ser sólo es posible mediante la imitación y la conmemoración; la antigüedad es búsqueda intensa y constante de cánones, la modernidad confronta reflexivamente sus comportamientos y sus sentimientos con los que presentan las novelas. Ferraris señala, con toda justeza, que “la retórica de lo auténtico, de lo propio, de la lengua materna, parece del todo inadecuada para dar cuenta de una filosofía de la existencia...”<sup>319</sup>

¿Cuál habrá de ser, entonces, la retórica adecuada para dar cuenta apropiada de la

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>317</sup> Dilthey, *Plan für Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, p. 334, citado en Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 34

<sup>318</sup> Ferraris, *Luto y autobiografía*, p. 94

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 95.

*mimesis*, de la *imitatio*? Trataremos de mostrar que la invención del yo no se da como *zum-die-Tode-sein*, como ser para la muerte, sino que la invención más vital, aun a pesar de la mortalidad, se da en la estética, en concreto por ahora en la literatura, cuando los personajes se enseñan a vivir escuchándose a sí mismos y junto con su reflexión cambian sus pasiones.

## *Episodio IV*

### LA INVENCION DE SÍ: LAS FUENTES ESTÉTICAS DEL YO.

Hasta el punto de este discurrir ha sido la alteridad la que ha ensombrecido o iluminado al sí, *cogito*, yo, alma, producido en el intersticio, en la zona liminar donde convergen y colisionan las diferentes figuras de la alteridad –como violencia, como deseo, como memoria, como temporalidad-. Sin embargo, impotente como es, se las ingenia en reclamar para sí la dignidad de arbitrar, dirigir y ganar un combate que cabe considerar ya perdido para él. Si la alteridad es fundamento determinante para la existencia humana, es necesario resolver la cuestión en el modo por el cual la identidad puede producirse. Entendido así, el proyecto cartesiano, fracasado e imposible tal como fue planteado, apunta, no obstante, la solución: el yo tiene que darse desde la nada, sin otro fundamento más que él mismo. La causa de su fracaso radica en su intención absoluta: tendremos que mostrar críticamente el surgimiento de un yo nuevo y singular compuesto de un material ya conocido.

Ahora nuestra atención se dirige al horizonte del futuro. “Sólo un ser que tiene que ser su ser, en lugar de serlo simplemente, puede tener un porvenir”,<sup>320</sup> implica un imperativo para la existencia: tener que ser consiste en llegar a ser alguien, alguien que puedo no llegar a serlo. El futuro se me presenta como posibilidades a realizar de las cuales algunas podrán ser efectivamente realizadas y otros no; por eso afirma Sartre que el “futuro es *lo que tengo que ser* en tanto que puedo no serlo.”<sup>321</sup> En forma paradójica, se refiere al apotegma de Píndaro bajo el imperativo «llegar a ser lo que era»; pero, como reconoce, “he de llegar a serlo en un mundo que también ha llegado a ser a su vez: en un mundo *a partir* de lo que es.”<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 156.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 159.

Se ha visto que el *ethos* existencialista describe la humanidad obligada a desplegarse entre opciones y elecciones, que a pesar del pesimismo u optimismo de la corriente, siguen adoleciendo de un gran barniz ontológico sustancialista: la vida humana consiste en un proyecto que se construye mediante elecciones. La solución heideggeriana de oposición entre la existencia auténtica y la inauténtica reelabora en otros términos la oposición sustancia y accidente. En el transcurso de esta meditación también Girard recurre a dicha oposición llamándole deseo mediado o deseo sugerido, es decir, el deseo inauténtico. En algún punto posterior, sugiero que la noción de deseo mimético, como noción heurística para entender la naturaleza del deseo humano y la creación de la cultura, es efectiva, potente; por ello, aunque nos inflinga una herida narcisista, permite descubrir como ese deseo inauténtico es, con mayor certeza, lo más propio del hombre. Se intentará mostrar que el hombre es curso, discurrir de deseos, afectos y pasiones, que se expresan siempre en la superficie, por recurrir al lenguaje sustancialista. En su momento, se verá en qué consiste lo más cercano a la “auténticidad”.

Merleau-Ponty medita sobre la diferencia entre «ser» y «apariencia»: ¿es acaso cierto que un amor, por ejemplo el celoso de Swann por Odette, es provocado por los celos? ¿No es, más bien, ya y desde el principio celos? Así, la fenomenología muestra que “toda consciencia como proyecto global se perfila o se manifiesta a sí misma en actos, experiencias, en «hechos psíquicos» en los que ésta se reconoce. *Es ahí que la temporalidad ilumina la subjetividad.*” ¿Qué significa esta afirmación? Que el sujeto es temporalidad, porque el tiempo es «afección de sí por sí», es decir, que afectante y afectado no forman más que una sola cosa. Por ello, tal ek-tasis es la subjetividad.<sup>323</sup>

Se ha mostrado ya la subjetividad de la mirada que nace cuando el alma recuerda lo que ya había y que había olvidado. La memoria revela la verdad. También se mostró la potencia de la meditación en la subjetividad vocativa, de la escucha para la reconstrucción de una identidad. Nos falta la época del método. Por “método” ha de entenderse “esa forma de reflexividad que permite establecer cuál es la certeza que podrá servir de criterio a cualquier verdad posible y que, a partir de ese punto fijo, va a pasar de verdad en verdad hasta la

---

<sup>323</sup> Cf. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pp. 432-433.

organización y la sistematización de un conocimiento objetivo.”<sup>324</sup> No hay que limitar esta idea a la cartesiana. El método implica que el mundo tradicional, el mundo revelado ya no ofrece la verdad: ahora el individuo debe ingeniárselas para orientarse en el mundo. Si don Quijote muestra esa caída y Fausto representa los peligros y las seducciones de la espiritualidad, Hamlet nos mostrará que uno debe comprobar los hechos, meditarlos, cribarlos para poder emitir un juicio y pasar a la acción.

En este último episodio se pone en escena la eclosión de la subjetividad moderna: una subjetividad de la afección en sentido spinoziano. Como interpreta Deleuze en su estudio sobre la filosofía práctica de Spinoza: “la conciencia es el paso o, más bien, el sentimiento del paso de estas totalidades menos poderosas a totalidades más poderosas, e inversamente.”<sup>325</sup> No se trata aquí de hipostasiar o magnificar la conciencia como algo puramente positivo; caería en una posición racionalista ingenua. La modificación que el sujeto ejerce sobre sí, no tiene que ser necesariamente hacia la bondad. Macbeth, Iago, Edmundo, los grandes antagonistas, también se modifican... hacia el mal. La razón es facultad de doble filo: el hombre es el único ser que puede dar buenas razones para actuar mal.

Para poder mostrar dicha eclosión es necesario describir las obras. Las obras elegidas son dos que, probablemente, por la cercanía en su composición y estructura formal, pueden considerarse el reverso una de otra. Mientras que en *Troilus and Cressida* seremos espectadores de la desmembración, por lo cual servirá como una demostración *reductio ad absurdum*, en *Hamlet* asistiremos al teatro interior del príncipe dānes que mediante la escucha de sí se modifica en el tiempo y lo prepara para la acción. Hume escribe en tono hamletiano, y a pesar de su duro ataque contra la identidad personal, en el que trata de distinguir entre pensamiento o imaginación y pasiones, no puede evitar usar el término “ourselves”, “nosotros mismos”:

¿Qué es entonces lo que nos induce con tanta intensidad a asignar una identidad a estas percepciones sucesivas, y a creernos en posesión de una existencia invariable e ininterrumpida durante toda nuestra vida? A fin de responder esta pregunta tendremos que distinguir entre identidad personal por lo que

---

<sup>324</sup> Cf. Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, FCE, p. 438. Cf. también Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, Altamira, p. 41. Gran parte de los protagonistas de Shakespeare viven en error y su éxito o fracaso dependen de su potencia para trascender el error. Puede calificarse también la obra del poeta inglés como *a theater of errors*.

<sup>325</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza, Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 33.

respecta a nuestro pensamiento o imaginación, e identidad personal por lo que respecta a nuestras pasiones o al interés que nos tomamos por nosotros mismos.<sup>326</sup>

La tragedia del héroe dantesco radica en que los efectos del pasado criminal lo alcanzan a pesar de él; la impotencia de Hamlet consiste en la imposibilidad de corregir una injusticia cometiendo otra injusticia. Hamlet podría haber escapado del ciclo mimético de la violencia y de la venganza, de haberle sido dejada la opción a él únicamente. Hamlet puede transitar por sus afectos, modificándolos al pensar en ellos. En algún momento pensé llamar a este tipo de subjetividad, “subjetividad de la acción o pragmática”, pero me parece que es más apropiado y justo llamarla *subjetividad afectiva*. Spinoza define los afectos como sigue: “Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones.”<sup>327</sup> No creo cometer un anacronismo; finalmente, ya Leibniz mostró que aún en la mónada se encuentra prefigurada todos los estados posibles venideros.

Si creemos la interpretación que Deleuze hace de Hume, el filósofo empirista concuerda plenamente con el espíritu de Shakespeare, pues “trata de *sustituir una psicología del espíritu por una psicología de las afecciones del espíritu*.”<sup>328</sup> Abunda Deleuze:

El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es sujeto. Ese es el único contenido que se le puede dar a la idea de subjetividad: la mediación, la trascendencia. Pero observaremos que el movimiento de desarrollarse a sí mismo o de llegar a ser otro es doble: el sujeto se supera; el sujeto se reflexiona. Hume reconoció estas dos dimensiones y las presentó como los caracteres fundamentales de la naturaleza humana: la inferencia y la invención, la creencia y el artificio. [...] *Crear e inventar: he ahí lo que el sujeto hace como sujeto*.<sup>329</sup>

“Crear e inventar” podría ser una divisa shakespeariana. Es importante mostrar la nueva conciencia de sí que Shakespeare crea a través de sus personajes que, según la expresión hegeliana cara a Bloom, son “libres artífices de sí mismos”. Escribe Bloom:

Yago, Edmundo y Hamlet se contemplan objetivamente a sí mismos en imágenes forjadas por sus propias inteligencias, y se les otorga la capacidad para verse como personajes dramáticos y artífices estéticos. De este modo se les hace libres artistas de sí mismos, lo que significa que son libres para escribirse a sí mismos, para lograr cambios en su yo. Oyendo casualmente sus propios monólogos y

---

<sup>326</sup> David Hume, *Tratado de la naturaleza humana nature*, I, iv, 6, p. 253 de la edición Selby-Bigge [en lo sucesivo S-B], Félix Duque, ed. y td., Madrid, Tecnos, 1992, 2ª. ed.

<sup>327</sup> Spinoza, *Et.*, III, def. 3.

<sup>328</sup> Gilles Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa, 1986, 3ª ed., p. 11. [La cursiva es del autor].

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 91. [La cursiva es mía].

sopesando sus reflexiones, cambian y a continuación contemplan esa otredad del yo, o la posibilidad de ser ese otro.<sup>330</sup>

Bentley apunta que “*un personaje de ficción es una fuerza en una historia*”.<sup>331</sup> Haré significar a su afirmación algo que está muy lejos de su propósito: en el caso de Shakespeare, ese personaje de ficción se convierte en realidad, *conatus, wirklich*, porque afecta a sus lectores-espectadores: se convierte en una fuerza de modificación, de alteración del curso de la historia, del espíritu.

Esta segunda parte muestra “empíricamente” los límites heurísticos de la identidad narrativa; en ella, lo más que se puede hacer consiste en “inventar” un nuevo sentido en base a las huellas del pasado, es decir, lo “nuevo” se produce de una reconfiguración de lo ya dado. En cambio, el personaje de Shakespeare es lo más cercano a la espontaneidad del yo, lo que justamente se denomina la *invención de sí*.

También se responden, en el discurrir del discurso, las preguntas ricoeurianas sobre el obrar humano: “¿Consiste el sentido primero del actuar humano en la autodesignación de un sujeto hablante? ¿O en el poder de hacer que tiene el agente de acción? ¿O en la imputación moral de la acción?”<sup>332</sup> Quizá filosóficamente hay que dividir las, más, creo que la respuesta consiste en la comunidad de las tres. ¿Quién da la respuesta? Hamlet es el modelo, por supuesto, pues en él y en Falstaff, “la interioridad se vuelve el corazón de la luz y de la sombra de una manera más radical de lo que la literatura podía lograr antes.”<sup>333</sup> Por último, nuestro caso, a través de los celos, la emulación y la reflexión, es posible la invención de sí, y que en nuestro caso, tomo por sentado que Shakespeare creó la sensibilidad moderna y ha dejado a Occidente, no un modelo, sino varios, a través de los cuales aprendemos a ser, imitándolos.

#### **4.1 A BRAVE NEW WORLD?**

Shakespeare es el gran mimo, demiurgo que da nuevo orden a un material que se le ofrece ya dado. Al bardo inglés no le preocupa ni la autenticidad ni la originalidad en el sentido que hoy

---

<sup>330</sup> Bloom, *El canon occidental*, p. 81.

<sup>331</sup> Eric Bentley, *La vida en el drama*, México, Paidós, 1998, p. 53.

<sup>332</sup> Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXXIII.

<sup>333</sup> “Inwardness becomes the heart of light and of darkness in ways more radical than literature previously could sustain”. Bloom, *Shakespeare*, p. 6.

se entiende. Todos los asuntos de sus obras están ya prefigurados en sus precursores. Lo novedoso y lo genial es que construía una trama propia con esas historias: la nueva ensambladura de dos o más historias permitía a la nueva trama expresar más de lo que anteriormente significaba. La carga expresiva y significativa lo lograba a través del *suspense*, la dilación, evitaba el criterio voltaireano de escoger el camino más corto para llegar a la meta. Dicha dilación es la cualidad que permite el desarrollo y el despliegue de las posibilidades de los personajes que están prefiguradas en el inicio de cada obra.<sup>334</sup>

En su obra no encontraremos exactitud histórica, tampoco fidelidad al adaptar sus fuentes; no sólo hace estallar la antigua unidad aristotélica de acción, tiempo y lugar, sino que la fijación de los textos constituye otra de las nebulosas cuestiones: ¿habría querido el empresario teatral contar con un texto único y definitivo? Además, en tinte borgiano y circunstancia excelsamente apropiada para el poeta, el individuo William Shakespeare, originario de Stratford-on-Avon, es históricamente difuso, la tradición le atribuye como su mejor papel el del fantasma en *Hamlet*, ¿vivió o es simplemente un *nomme de plume*? ¿En qué radica la «bardolatría», la devoción, productos de la atracción o fascinación de la obra de este dramaturgo, el *dramaturgo* por excelencia? Resolver estas preguntas no importan en realidad, al menos para el asunto presente.

¿Será que Shakespeare, a través de su pluma, es nadie y a la vez todos sus personajes, como la perfecta mónada que contiene en sí a toda la humanidad que ha aprendido a ser humano por nutrirse con sus creaciones? No hay que olvidar que fue a la vez actor, escritor y empresario, lo que implica que conocía los tejemanejes tras bambalinas, que como actor conocía el arte de la encarnación, como dramaturgo, la técnica del drama y como empresario, tenía que complacer al público.

Harold Bloom afirma:

Literary character before Shakespeare is relatively unchanging; women and men are represented as aging and dying, but not as changing because their relationship to themselves, rather than to the gods or God, has changed. In Shakespeare, characters develop rather than unfold, and they develop because they reconceive themselves. Sometimes this comes about because they *overhear* themselves talking, whether to themselves or to others. Self-overhearing is their royal road to individuation, and no other writer, before or since Shakespeare, has accomplished so well the virtual miracle of creating utterly different yet

---

<sup>334</sup> Bentley, *Op. cit.*, pp. 37-39.

self-consistent voices for his more than one hundred major characters and many hundreds of highly distinctive minor personages.<sup>335</sup>

Parte de la admiración por su obra radica en la libertad poética que alcanza: en palabras de Harold Bloom, Shakespeare consigue desprenderse de la sombra de los poetas que le anteceden, sean rivales comerciales como Marlowe y Jonson o poetas como Chaucer. En la obra del poeta isabelino, los personajes, rebasan la plasticidad teatral y, de algún modo, cobran vida en el escenario. Shakespeare, al fin demiurgo, dios creador, asiste y atiende a la progresiva liberación de los hijos de su ingenio. Es imposible reducir su progiene a tres o cuatro modelos básicos: en cada obra, cada personaje explora diferentes matices y posibilidades. Si bien el estructuralismo se las ha arreglado para convertirse, ¡oh, ironía!, en una noche idealista en la que todos los gatos son pardos, y gran parte del análisis de las obras hace uso de su metodología, este episodio pretende centrarse especialmente en el carácter de los personajes. No nos preocuparemos por la exactitud histórica, ni por los problemas de la fijación del texto, tampoco por el problema de la interpretación del contexto. Nuestro límite consiste en la construcción estética del yo —¿o alma, memoria, persona? ¿Quién sabe?<sup>336</sup>

#### 4.1.1 *All the world's a stage...*

*Plays, plays, plays*: a actuar se ha dicho. Desde la Antigüedad la vida es una representación donde el individuo es un actor que juega un papel no pedido ni solicitado. Nuestra noción de persona deriva de la relación entre el *hypocrites* y el *prosopon*, entre la máscara y el actor que la usaba para representar su papel. Parecería, pues, que tras la máscara hay un alguien más propio, más auténtico. ¿Es así? Esta tesis tendrá que ser puesta a prueba. Señala Bloom, citando a Goethe que “en la literatura antigua, el conflicto tiene lugar entre la

---

<sup>335</sup> “Antes de Shakespeare, el personaje literario cambia poco; se representa a las mujeres y a los hombres envejeciendo y muriendo, pero no cambiando porque su relación consigo mismos, más que con los dioses o con Dios, haya cambiando. En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se revelan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. A veces esto sucede porque *se escuchan* hablar a sí mismos o mutuamente. Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la individuación, y ningún otro escritor, antes o después de Shakespeare, ha logrado tan bien el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes aunque coherentes consigo mismas para sus ciento y pico personajes principales y varios cientos de personajes menores claramente distinguibles.” *Ibid.*, p. xix.

<sup>336</sup> *Troilus and Cressida* desarrolla el problema de la fragmentación de sí. Por ello, la obra como tal también parece fallida: no se le encuentra un principio rector. Sin embargo, ese eje consiste en que ninguno de los personajes es descrito como unidad: todos ellos están “desmembrados” de alguna manera.

obligación moral y su cumplimiento, mientras que en la moderna la lucha es entre el deseo y su satisfacción, Shakespeare es un caso único en el que se funden lo antiguo y lo moderno con incomparable exuberancia.<sup>337</sup> Bloom se entusiasma con el arte de Shakespeare: “The plays remain the outward limit of human achievement: aesthetically, cognitively, in certain ways morally, even spiritually. They abide beyond the end of the mind’s reach; we cannot catch up to them.”<sup>338</sup>

*Play, opera, obra*, comparten la noción de la capacidad de actuar, de acción. La palabra «play» con esta connotación de acción tiene uno de sus primeros ejemplos en *Henry V*.<sup>339</sup> Bentley nos dice que la diferencia entre jugar, representar, actuar son difusos. La representación teatral, la actuación, nace cuando al impulso de jugar se le une el impulso de observar y ser observado.<sup>340</sup> El lema de *the Globe* nos lo recuerda: *totus mundus facet (agit) histrionem*, “todo el mundo hace de actor”, Shakespeare en su fábula, “Las siete edades del hombre” nos dice

All the world’s a stage  
And all the men and women are merely players.<sup>341</sup>

*Troilus and Cressida* pertenece a lo que los críticos literarios llaman «problems plays», debido a la dificultad para definirlos como comedias o tragedias, puesto que acusan tonos satíricos en la trama, y también a la obscuridad de los caracteres.<sup>342</sup> Uno de los temas es la división entre la razón y la voluntad. *Measure for measure* y *All’s well what ends well* pertenecen a este conjunto de obras. Elaboradas alrededor de la misma época de la pieza fundamental shakespeariana, *Hamlet*, contienen resonancias y ecos similares en lo que refiere al trazo de los personajes y a la exploración de los géneros. La elección de estas obras para su análisis obedece a que la primera permite establecer el nexo entre la subjetividad de los

---

<sup>337</sup> Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, p. 111.

<sup>338</sup> “Las obras de teatro siguen siendo el límite exterior del logro humano: estética, cognitiva, en cierto modo moral, incluso espiritualmente. Se ciernen más allá del alcance de la mente; no podemos alcanzarlos”. Bloom, *Shakespeare*, pp. xix-xx.

<sup>339</sup> *Chambers, Dictionary of etymology*, Robert K. Barnhart, ed., New York, Chambers, 2005, reprint.

<sup>340</sup> Cf. Bentley, *Op. Cit.*, p. 174.

<sup>341</sup> “Todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres nada más que actores”. *As you like it*, II, vii, 129-130.

<sup>342</sup> Cf. Derek Traversi, *Shakespeare*, Barcelona, Labor, 1951, p. 54.

trágicos griegos y la subjetividad del drama moderno; la segunda es tan obvia, tan lugar común en cualquier trabajo sobre Shakespeare, que más bien parecería cuestionable que no se le diese un lugar. Y es que el *Hamlet* constituye una obra tan vasta de la cual se desprende el modelo de la subjetividad que por hablar consigo mismo se modifica.

*Dramatis personae* en este episodio: Hamlet, arquetipo del personaje que es “libre artista de sí”; Troilus, Cressida y Thersites, cada uno con diferentes grados de consciencia de lo que son. Habrá quien extrañe a los grandes villanos, Iago, Edmund, Macbeth; su ausencia obedece a razones de economía. En términos de trazo de los caracteres, no hay en Shakespeare personajes maniqueos: para mostrar el mal, no es necesario estudiar a los grandes nihilistas. El primer gran nihilista es el príncipe danés, cuyos problemas pragmáticos para alcanzar sus deseos se ven afectados por sus dilemas de consciencia: Hamlet no sólo tarda en actuar porque tiene que matar al rey en las condiciones de mayor ventaja, sino también a que reconoce que es tan malo –o tan poco virtuoso, como su ambicioso tío.

#### **4.1.2 *All the argument is a cuckold and a whore*<sup>343</sup>**

En este caso, *Troilus and Cressida* reelabora el mismo episodio que canta el aedo en la *Ilíada*: la cólera de Aquiles.<sup>344</sup> Puesto que el tema homérico es demasiado rico para ser agotado, Shakespeare nos ofrece su propia versión: suprime, condensa y agrega con el fin de reelaborar un relato medieval de *Le roman de Troie*. La épica griega cuenta que Aquiles monta en cólera y renuncia a la pelea porque ha sido agraviado por Agamenón Atrida, caudillo del ejército aqueo. El motivo es que el Pelida ha sido despojado de un botín de guerra, la hermosa Briseida, hija del sacerdote Brises, a cambio de devolver a Criseida, hija de Crises, sacerdote de Apolo, para dar fin a la peste que asola al campamento aqueo. El Atrida se somete al consejo y devuelve a la doncella; como compensación, demanda –y obtiene– la entrega de Briseida, posesión de Aquiles. El Pelida se siente menospreciado por sus iguales y renuncia a la pelea; sólo regresará a la lucha para vengar la muerte de su compañero de armas y *hetairo* Patroclo Menácida.

---

<sup>343</sup> *Troi.*, II, iii, 69-70.

<sup>344</sup> Para distinguir entre el poema homérico y la obra isabelina, los nombres castellanizados se refieren al mito y

Ya la tradición atribuye al colérico hijo de la diosa varios amores arrebatadores, entre los que se cuentan, por cierto, Troilo y Políxena. Se dice que Aquiles juró de buena gana dar fin al sitio si los troyanos consentían su matrimonio con la hija de Príamo, lo que eventualmente, según alguna versión del mito, causó la muerte del héroe tesalio al ser agredido a traición por Paris durante los esponsales; para mayor carga dramática cayó en el mismo sitio en que le había dado muerte a Troilo cuando el troyano se resistió a los amorosos avances del guerrero griego. Aquiles tomó la revancha aún muerto pues sólo los victoriosos dánaos pudieron hacerse al mar para emprender el regreso una vez que sacrificaron a los manes de la sombra de Aquiles, la bellísima Políxena.

El tema heroico cobró nueva forma durante el medioevo: Briseida y Criseida se fundieron en Cressida; Brises y Crises también desaparecieron al ceder su lugar para convertir a Calchas en el padre de Cressida de origen troyano, aunque a este adivino se le encuentre desde Aúlida; Pándaro, el tío de Cressida en la obra, era un guerrero troyano de procedencia licia, lo cual quiere decir que era un aliado, quien con una flecha traicionera hace que el conflicto continúe después del duelo singular entre Paris y Menelao, pues hiere al Atrida en un momento de tregua. Desde el punto de vista de Girard:

The Shakespearan Cressida is a *mise en abîme* of the Helen story, and it does not really matter if this character is a medieval rather than a Greek invention. The medieval Cressida is a duplicate of the genuinely Homeric story, which in addition to the rivalry of the Greeks and Trojans, is full of rivalry among the Greeks themselves –namely, the rivalry of Agamemnon and Achilles over a beautiful captive, Briseis.<sup>345</sup>

El asunto y el conflicto, en el doble sentido del término inglés, *the argument*, de *The famous historie of Troylus and Cressida* está compuesto por dos personajes claves: el cornudo y la puta; a eso se reduce la magna gesta de los melenudos aqueos contra los nobles troyanos. Sin embargo, para que alguien sea cornudo, se requiere del rival o del sancho, con lo que tenemos el triángulo amoroso; la obra plantea una política del deseo erótico (*politics of erotic desire*). Cornudos o en vías de serlo, Menelaus, Troilus y Achilles; las putas, Helen, Cressida

---

los nombres ingleses a la obra de Shakespeare.

<sup>345</sup> “La Cressida shakespeariana es una *mise en abyme* de la historia de Helena, y el hecho de que este personaje sea un invento medieval carece realmente de importancia. La Cressida medieval es una variación mimética del propio relato homérico, relato lleno de toda suerte de rivalidades: rivalidades entre griegos, rivalidades entre griegos y troyanos, rivalidad entre Agamenón y Aquiles respecto a una bella cautiva, Briseida.” Girard, *Shakespeare*, pp. 123-124.

y la Fama,<sup>346</sup> los sanchos, Paris, Diomedes y Ajax: los alcahuetes, Aphrodite, Pandarus, Ulysses. Es así como juzga Thersites, el contrahecho primo de Diomedes, todo el lío:

Here is such patchery, such juggling, and such knavery! all the argument is a cuckold and a whore; a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon. Now, the dry serpigio on the subject! and war and lechery confound all!<sup>347</sup>

Como en toda obra shakespeariana la trama está constituida por al menos tres historias o temas: uno, relata el enamoramiento de Troilus y Cressida, atracción mediada por Pandarus, “el que todo lo da o lo ofrece”; el otro, es la tragedia de Hector, linchado por los mirmidones instigados por su rey, cuando se encuentra indefenso, sin armadura; por último, el problema consiste en disciplinar y reunir nuevamente al ejército griego. Desde el punto de vista de la composición, las escenas que deberían ser importantes resultan anticlimáticas; tomada como tragedia no resulta claro qué exceso es el que lleva a la muerte al héroe troyano ni cuál conduce a la infidelidad a Cressida; si Shakespeare pretendía ofrecer un coro, a imitación de la tragedia antigua, lo desdobra en un personaje anónimo que hace el prólogo, Thersites que juega el papel de comentarista, y finalmente, Pandarus cierra en un epílogo que parece estar totalmente falto de relación con el resto de la obra. La sátira y la ambigüedad son evidentes: “War and lust, variations upon the one madness, alike are derided in the play; but the derision provoke by battle is wholehearted, and the rancor and anguish of the erotic life is represented with a far more equivocal response.”<sup>348</sup>

Una breve comparación entre el ciclo troyano y la versión isabelina permitirá entender parte de las intenciones de Shakespeare. El canto I de la *Ilíada* muestra a los aqueos siendo víctimas de la peste; durante ella, la jerarquía, *the degree*, se disuelve: todos quieren tomar el mando. La cólera del Pelida y la peste muestran el momento crítico de la violencia mimética:

---

<sup>346</sup> “*Ham.* In the secret parts of Fortune? O! most true; she is a strumpet. [...]”: *Ham.* En las partes privadas de la Fortuna? Oh! Muy cierto, es una ramera. *Ham.*, II, ii, 235.

<sup>347</sup> ¡Aquí tal pedacería, tal malabar y tal bellaquería! Todo el argumento es un cornudo y una puta: una buena disputa para hacer emular las facciones y desangrarlas hasta morir. ¡Y ahora la sarna del asunto, y que la guerra y la lascivia lo confundan todo! *Troi.*, II, iii, 67-72. No sólo Thersites lo afirma, Troilus le hace eco: “*Ane.* That Paris is returned home, and hurt./ *Tro.* By whom, *Aeneas*?/ *Ane.* Troilus, by Menelaus./ *Tro.* Let Paris bleed: ’tis but a scar to scorn;/ Paris is gor’d with Menelaus’ horn.”: *Ane.* Paris regresa a casa, y herido./ *Troi.* ¿Por quién, *Aeneas*? *Ane.* Troilus, por Menelaus./ *Troi.* Dejad que Paris sangre: es solo un rasguño para escarnio; Paris cornado por el cornudo de Menelao. *Troi.*, I, i, 105-108.

<sup>348</sup> “La guerra y la lascivia, variaciones de una única locura, son ridiculizadas por igual en la obra, pero el ridículo que provoca la batalla es entusiasta, y la angustia que provoca lo erótico está representada con una respuesta

la restauración del orden sólo es posible con el sacrificio del chivo expiatorio. Durante el ciclo troyano hay varias crisis miméticas que terminan con las víctimas sacrificiales correspondientes: Troilo, Políxena, Palamades, Protesilao. Si bien en *Troilus and Cressida*, no hay evidencias de dicha peste, hay continuas alusiones a cierta plaga o epidemia que tiene connotaciones de incontinenencia sexual, de enfermedad sifilítica, venérea: *plague, juggling, serpigo, lechery, the Neapolitan bone-ache*. Thersites es insistente en este punto: “War and lechery confound all!”

Aquiles se ha retirado de la lucha porque ha sentido agraviado su prestigio; en orden a terminar la peste del dios solar, el Atrida ha sido obligado por la asamblea del ejército a devolver su esclava favorita, Creseida a su padre; como compensación se toma a Briseida, esclava y trofeo de guerra del Eácida. En la versión para *The King's men*, todos los miembros del ejército heleno parecen los mismos y semejantes, *seem all affin'd and kin*; el orgulloso Achilles se ha convertido en el ejemplo que todos quieren emular, afectando la jerarquía, *the degree*.<sup>349</sup> En el principio, era la peste...

Aqueos y troyanos desean terminar un conflicto que afecta a todos por igual y que todos reconocen como un conflicto entre los príncipes que se ha extendido a todo el mundo conocido debido a que todos desean poseer el mismo premio: Helena de Esparta o de Troya. De ahí que el conflicto no puede ser zanjado hasta la exterminación del rival. Helena también se llega a considerar una peste que asola ciudades. Por esta rivalidad de posesión del mismo objeto, Helena, cuando muere Paris no es devuelta a su señor Menelao sino que Deífobo y Heleno, otros hijos de Príamo, se la disputan para desposarla, y el primero de ellos resulta victorioso.

El mismo *modus operandis* es el que utiliza Pandarus para despertar el deseo mutuo entre Troilus y Cressida: alaba en exceso uno y otra, le sugiere sus propios deseos, que el alcahute disfruta: no es un voyeurista, es un mistificador que acaba cayendo en su propia trampa. ¿Cuál es el objeto de deseo? Cualquiera que sea con tal de que sea lo suficientemente obscuro para ser intercambiado o sustituido por uno nuevo, cuya única virtud es ser deseado

---

mucho más equívoca.”Bloom, *Shakespeare*, p. 329.  
<sup>349</sup> Cf. *Troi.*, I, iii.

por los demás. La concepción nihilista de Shakespeare sobre el amor juega con la ambigüedad del posesivo:

*Oph.* 'Tis brief, my lord.  
*Ham.* As woman's love.<sup>350</sup>

En suma, *Troilus and Cressida* ofrece una versión desesperanzadora, satírica del carácter destructivo de la lujuria, del amor romántico, del tiempo, de la estima. A juicio de Girard, la tosquedad y la bastedad de los caracteres sirven para mostrar la peste que constituye el deseo mimético.

### ***1.3 The play's the thing...***<sup>351</sup>

*Hamlet* aborda un asunto extremadamente popular en la época isabelina: la venganza de sangre. Según parece, el poeta inglés tomó lo esencial de la trama de la *Historia regum danorum* que habla de un tal Ahmlet, que para evitar la muerte después de que el espectro de su padre le hace saber del crimen perpetrado por el usurpador Freneth, finge demencia en una reminiscencia del tribuno Brutus: entretanto mata a un espía que escucha tras las cortinas mientras una cortesana trata de mostrar que no está tan loco. Para evitar problemas el rey lo envía a solicitar como esposa a una princesa, aunque en realidad lleva una carta en la que se ordena su ejecución inmediata y otra en la que se le pide a la princesa casarse con el rey. Durante el viaje sustituye cartas para que los mensajeros corran la suerte que le estaba destinada y él se case con la princesa. Enviado a otra expedición, se casa con otra princesa, admirada de la valentía de Ahmlet y regresa a Dinamarca para incendiar el castillo al tomar por sorpresa a la corte que estaba festejando su muerte. Finalmente muere durante una batalla en lugar llamado por ello “el campo de Ahmlet”. Shakespeare reelabora el tema para dar origen al personaje de mayor intimidad en toda su obra. *Hamlet* tiene varias tramas también: la principal es el asunto de la venganza; otra, la ambigua relación entre el príncipe y Ophelia; y el tercero, consiste en la venganza del príncipe noruego, Fortinbras.

El juego de espejos en *Hamlet* es el canon de la subjetividad: “Hamlet's players hold

---

<sup>350</sup> *Oph.* Es breve, señor. *Ham.* Como amor de mujer. *Ham.*, III, ii, 148-149.

<sup>351</sup> *Ham.*, II, ii, 600-601.

the mirror up to nature, but Shakespeare's is a mirror within a mirror, and both are mirrors with many voices.”<sup>352</sup> La trama principal, un príncipe obligado a decidir su curso de acción para vengar la artera muerte de su padre a manos fraternas, se multiplica mediante el reflejo para abarcar a todos los personajes. *Hamlet* es la obra dentro de la obra, representación de la representación. No sólo al exterior, sino que, como señala Bloom, “en cada momento, la mente de Hamlet es una obra dentro de la obra, porque Hamlet, más que ningún otro personaje de Shakespeare, es un libre artista de sí mismo. Su exaltación y su tormento surgen de igual modo de su continua meditación acerca de su propia imagen.”<sup>353</sup>

Si bien Rogers afirma, como Freud, que el complejo de Edipo es también el complejo de Hamlet y que ambos personajes van en paralelo en la construcción de su teoría, discrepo con su postura, la cual debe bastante al estructuralismo y la semiótica, que se inclina por desdoblarse al protagonista: el sujeto es deconstruido. Para Rogers, la obra entera de *Hamlet* consiste en un conjunto de escisiones conformadas por idealizaciones y denigraciones. La interpretación de Rogers afirma que en “cada una de las obras la totalidad, la esencial unidad, o la psicológica integridad del héroe protagonista al comienzo de cada narración puede ser pensada como la ruptura en constelaciones del sí y del otro que actúan a través de la mediación de relaciones interpersonales las predisposiciones que afligen a una sola personalidad”.<sup>354</sup> Como ejemplo da el *Hamlet* en donde Hamlet y Laertes actúan como partes complementarias, el primero como el culposo por su deseo de asesinar al padre, el segundo como hijo leal dispuesto a vengar al padre. Esto es reducir el problema del sí y el otro a la ilusión cartesiana del *cogito*.

Formalmente la obra está construida en dos partes que son su inverso recíproco:

a) *Hamlet* resulta ser una triple obra que trata el mismo asunto, el fratricidio, el incesto y la venganza fraticida o parricida, una dentro de otra: *the dumb play*, obra dentro de la obra que ven los personajes, *the Mousetrap* y *Hamlet*, la obra que ven los espectadores.

b) La acción se abre debido a la muerte por el veneno y la traición de un rey; la obra

---

<sup>352</sup> “Los actores de Hamlet sostienen el espejo para la naturaleza, pero Shakespeare es un espejo dentro de un espejo, y ambos son espejos con muchas voces.” Bloom, *Shakespeare*, p. 15.

<sup>353</sup> Bloom, *El canon occidental*, p. 83.

<sup>354</sup> Cf. Robert Rogers, *Self and other*, New York, New York University Press, 1991, pp. 159-160.

cierra con la muerte de otro a causa de la traición y el veneno.

b) Hay un matrimonio añoso y la muerte de una joven.

c) A la locura que Hamlet pretende le hace contrapunto la locura efectiva de Ophelia.

d) La dilación para la venganza de Hamlet, que sería legítima, contrasta con la prontitud de Fortinbras para intentar reconquistar un territorio al que ya no tiene derechos por haber sido perdido por su padre en buena ley. Además, ambos príncipes están bajo la sombra del tío que ha sucedido a los respectivos padres.

e) A la dilación del príncipe para eliminar al rival en el trono le corresponde la dilación del rey para eliminar al aspirante.

f) La fidelidad de Ophelia tiene su contraparte con la inconstancia de Gertrude.

g) El deseo por un mismo objeto es siempre doble: Hamlet Sr. y Claudius deseaban la misma corona y la misma esposa, disputa que se prolonga entre hijo y tío; Hamlet Sr. y Fortinbras Sr. deseaban el mismo territorio por lo que Hamlet y Fortinbras también; Hamlet y Claudius desean el mismo trono; Hamlet desea vengar a su padre como Laertes al suyo; Hamlet y Polonius desean a Ophelia. Así pues, *mirrors and fatherhood are hateful*, los espejos y la paternidad son aborrecibles porque multiplican el número de los hombres, porque divulgan la ilusión y el sofisma.<sup>355</sup>

Cuando Hamlet monta la obra de teatro como una trampa para la consciencia del rey, Shakespeare también ha escenificado la suya como una trampa para la consciencia de nosotros sus espectadores.<sup>356</sup> En forma indirecta, se refiere a la empatía que el protagonista, quien actúa y sufre, despierta en una doble audiencia –la corte que asiste al duelo de esgrima y los espectadores en *The Globe*, con lo que se obtiene a un espectador que observa y es observador, y a un espectador que observa a otro espectador–<sup>357</sup> audiencia silenciosa y muda asiste a los terribles hechos. Por ello, mediante la representación Hamlet confía en que el rey se delate:

---

<sup>355</sup> Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis” en *Ficciones*, Barcelona, Alianza, 1999, 3ª reimp., p. 15.

<sup>356</sup> “... porque las obras de teatro son *redes* con que se apresan las conciencias”. Claro que habría que pensar si esta aseveración es un caso de *quid pro quo*: primero está la obra, –*Hamlet* también es de alguna manera la teoría literaria de Shakespeare sobre el teatro.” Bentley, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>357</sup> “You that look pale and tremble at this chance,/ That are but mutes or audience to this act,” Ustedes que palidecen y se estremecen ante esta suerte,/ mudos y atentos a este acto. *Ham.*, V, ii, 339-340.

... the play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the king.<sup>358</sup>

#### ***1.4 Merry and tragical? Tedious and brief?***<sup>359</sup>

Hamlet, Cressida y Ulysses enfrentan el mismo problema: ¿cuál es el curso de acción que deben tomar para poder ganar el juego? Cressida debe asegurarse que el hombre que ha escogido regrese con ella; el astuto rey de Ithaca debe jugar sus peones con mano maestra para que realicen los movimientos que él desea y no se salgan del tablero. Hamlet debe ocultar sus intenciones y no mostrar que está al tanto de la conjura; el príncipe danés se ve obligado a desarrollar un método para comprobar tanto las palabras de la sombra como la culpabilidad del rey y su participación en el crimen. En las dos obras hay situaciones desconcertantes: ¿la abulia danesa es causada por el exceso de pensamiento que le impide alzar el acero en contra del usurpador para convertir al príncipe en una inerte e indefensa víctima?, ¿Cressida es tan inconstante e infiel como Helena, la real ramera?, ¿Ulysses, el hombre de las estratagemas sin fin, ha de verse atrapado por su propio artilugio? ¿Hector, será una víctima más de una ambición no elegida por él libremente?

En lo que sigue no se han de tratar problemas de escenificación ni de la construcción del personaje: serán los caracteres mismos con los conflictos que tienen por resolver frente a sí a los que habrá que dedicar la atención para penetrar en el halo de penumbra que impide a ellos y al espectador discernir el sentido de sus acciones durante la obra. Una advertencia más: la argumentación dramática de Shakespeare no está constituida por la silogística: se mueve vivazmente y va de uno a otro personaje, por lo que los pasajes escogidos pueden servir para uno y otro tema indiferentemente. He querido respetar esa fuerza del espíritu en lugar de pretender encadenarla con *spanische Stiefeln*, “borceguís españoles”, como le aconsejaría Mephistopheles al ingenuo estudiante.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> “La obra es el artificio con el que atraparé la consciencia del rey.” *Ham.*, II, ii, 439-440.

<sup>359</sup> ... That is hot ice, and wondrous strange snow. *Midsommer Night's Dream*, V, i, 188-189.

<sup>360</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, Der Tragödie erster Teil*, vv. 1910-1917, [Stuttgart, Reclam, 1986]. “... el método os enseñará a ganarlo. Para ello, caro amigo, os aconsejo el *Collegium logicum*. Allí se adiestrará bien vuestro espíritu, aprisionado por borceguís españoles, a fin de que así, más reflexivo, en adelante recorra con paso medido la vía del pensamiento y no divague tal vez como un fuego fatuo de aquí para allá, a diestro

## 2. LE FEUX DE L'ENVIE

Cressida llega a exclamar su decepción: “Have the gods envy?”<sup>361</sup> *Envy*<sup>362</sup> es el término que usa Shakespeare para referirse a lo que designa el deseo mimético;<sup>363</sup> otras expresiones son «suggested desire» o deseo sugerido, «suggestion» o deseo de sugestión, «jealous desire» o deseo celoso, «envious desire» o deseo envidioso, «emulous desire» o emulación envidiosa, “Love, first learned in a lady’s eyes”<sup>364</sup>, “It is engendered in the eyes...”<sup>365</sup>, “Thou dost love her, because thou knowst I love her”,<sup>366</sup> o como será recurrente en este episodio, “envious fever”, “bloodless emulation”.<sup>367</sup>

En orden de mostrar los cauces por los cuales discurre la subjetividad, es necesario mostrar las fuentes de donde mana y cruzar por la ilusión cartesiana del *cogito* fundador y garante de sí mismo, autopoietico, autosuficiente y solipsista. A continuación habrá que mostrar cómo la emulación inconsciente y envidiosa, delimita la expresión del deseo. Y, al final, habrá de apuntarse la sutil posibilidad de reinventarse a sí, de modificar las relaciones que llevan del yo al sí, mediante la escucha atenta a sí mismo porque un sentimiento se modifica conforme atraviesa la criba del pensamiento y de la expresión, el sujeto discierne; al final de ese tránsito encontramos que tal emoción o tal deseo ha sido superado.

---

y siniestro”. *Fausto*, [Manuel José González, Miguel Angel Vega, eds., José Roviralta, td.], Madrid, Cátedra, 2001, 8ª ed., p. 156.

<sup>361</sup> *Troi.*, IV, iv, 27.

<sup>362</sup> *Envy* como «envidia», ambos del latín, *invidia* ‘descontento al contemplar el bien ajeno y deseo de poseerlo’, de *invidire* ‘ver algo y desearlo’. ¿Cómo define Spinoza a la envidia? “Si imaginamos que alguien ama, o desea, u odia algo que nosotros mismos amamos, deseamos u odiamos, por eso mismo amaremos, etc., esa cosa de un modo más constantes. Si, por el contrario, imaginamos que tiene aversión a lo que amamos, o a la inversa, entonces padeceremos fluctuaciones del ánimo.” *Ética*, III, prop. XXXI. Más adelante señala: “...envidian a quienes les va bien, y ellos con tanto mayor odio cuanto más aman la cosa que *imaginan* que posee otro.” *Ética*, III, esc. Prop. XXXII. Pongo en cursiva “*imaginan*” porque no es necesaria que sea así efectivamente: basta con imaginarlo para desarlo.

<sup>363</sup> Girard, *Shakespeare*, p. 4.

<sup>364</sup> *Love’s Labour’s Lost*, IV, iii, 323.

<sup>365</sup> *Merchant of Venice*, III, ii, 67.

<sup>366</sup> *Sonnet* 42, 6.

<sup>367</sup> *Troi.*, I, iii, 133-134.

## 2.1 I know not 'seems'<sup>368</sup>

El joven y príncipe Hamlet, *doth protest too much*, protesta excesivamente como el actor que interpreta a la reina. En un acto de soberbio reclamo de autonomía de carácter, Hamlet retrueca a la preocupación maternal por su melancolía: *Seems, madam. Nay, it is. I know not 'seems'*. Al inicio del drama, el doliente príncipe es víctima de la ilusión de la autenticidad: su dolor y él se identifican, melancolía y duelo nacen de él como lo más propio. Por ello, recrimina a su madre, en su primer gran soliloquio, su “aparente” perpetuo romance con su padre y sus lágrimas de viuda abatida para lanzarse con pasmosa celeridad a unos nuevos esponsales: *Frailty, thy name is woman!*<sup>369</sup> Irreflexiva y temeraria postura que tendrá que desmentir en la práctica pues el deseo de venganza le será inyectado por la sombra y su curso de acción inmediato consistirá en fingir una manía, un desequilibrio mental, –con nobles propósitos o por una estrategia concreta para permenercer vivo, pero finge al fin y al cabo.

En el inicio de cada obra hay una protesta de identidad; por ejemplo, la misma sombra es idéntica al finado rey:

*Mar.* Is it not like the king?  
*Hor.* As thou art to thyself.<sup>370</sup>

En *Troilus and Cressida* el ingenio de la protagonista se divierte con la pedantesca elocuencia de su tío quien pretende ensalzar al, hasta ese momento, inseguro joven guerrero Troilus; más aún, Cressida juega con los problemas de definir la identidad de un hombre. El artificio de Pandarus y de Alexander, el sirviente, sirve para satirizar la substancialidad de la esencia de lo humano: sólo mediante la comparación es posible dar cuenta de ello, si y sólo si, dicha comparación pudiera dejar de ser emulación o copia.

*Cres.* Good; and what of him?  
*Alex.* They say he is a very man *per se*  
And stands alone.

*Cres.* So do all men, unless they are drunk, sick, or have no legs.<sup>371</sup>

Cressida se mofa de la definición: ¿en qué consiste ser hombre *per se*, por sí mismo?

---

<sup>368</sup> *Ham.*, I, ii, 76.

<sup>369</sup> *Ham.*, I, ii, 146.

<sup>370</sup> *Mar.* ¿Acaso no es como el rey?/ *Hor.* Como tú a ti mismo. *Ham.*, I, i, 61-62.

<sup>371</sup> *Cres.* Bien; ¿y qué con él?/ *Alex.* Dicen que es hombre *per se* y que se sostiene solo./ *Cre.* Como todo hombre, a menos que este borracho, enfermo o no tenga piernas. *Troi.*, I, ii, 15-18.

¿En sostenerse cómo? Hay un resabio de Cressida en la discusión sobre el sí mismo que hace Hume: “Pero dejando a un lado a algunos metafísicos de esta clase, puedo aventurarme a afirmar que todos los demás seres humanos no son sino un haz o colección de percepciones diferentes, que se suceden entre sí con rapidez inconcebible y están en un perpetuo flujo y movimiento.”<sup>372</sup> La intuición de Cressida le hace apuntar a la dirección de la intersubjetividad humana. Como razón patente de la deficiencia para dar cuenta de dicha “esencia” humana, Alexander, “defensor de los hombres”, tiene que recurrir al elemento totémico, atávico: la superioridad, la causa de la admiración de un hombre, en este caso Ajax, consiste en los atributos animales que ostenta:

*Alex.* This man, lady, hath robbed many beasts of their particular additions: he is as valiant as the lion, churlish as the bear, slow as the elephant: a man into whom nature hath so crowded humours that his valour is crushed into folly, his folly sauced with discretion: there is no man hath a virtue that he hath not a glimpse of, nor any man an attainment but he carries some stain of it. He is melancholy without cause, and merry against the hair; he hath the joints of every thing, but every thing so out of joint that he is a gouty Briareus, many hands and no use; or purblind Argus, all eyes and no sight.

*Cres.* But how should this man, that makes me smile, make Hector angry?<sup>373</sup>

El lenguaje de la substancialidad nos lleva a una abstracción vacía: sólo cabe afirmar que “Troilus es él mismo”, pero no nos dice qué, mucho menos quién es. Las dudas existenciales en Shakespeare se van resolviendo a favor de una ontología de la acción: el personaje se dice a sí mismo “soy lo que hago”.

*Pan.* Who, Troilus? Troilus is the better man of the two.

*Cres.* O Jupiter! there's no comparison.

*Pan.* What! not between Troilus and Hector? Do you know a man if you see him?

*Cres.* Ay, if I ever saw him before and knew him.

*Pan.* Well, I say Troilus is Troilus.

*Cres.* Then you say as I say; for I am sure he is not Hector.

*Pan.* No, nor Hector is not Troilus in some degrees.

*Cres.* 'Tis just to each of them; he is himself.

*Pan.* Himself! Alas, poor Troilus, I would he were.

*Cres.* So he is.

*Pan.* Condition, I had gone bare-foot to India.

*Cres.* He is not Hector.

---

<sup>372</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, I, iv, 6, p. 252, S-B.

<sup>373</sup> *Alex.* Este hombre, mi señora, lo que le ha robado a las bestias lo ha hecho suyo: es tan valiente como un león, grosero como un oso, solemne como un elefante; un hombre a quien la naturaleza le ha abarrotado con tantos humores que su valor ha sido, su locura sazónada con prudencia: no hay hombre con virtud de la que él no tenga un atisbo de ella, ni hombre con suciedad que no cargue con una mancha. Es melancólico sin causa, y alegre en el contratiempo; está hecho de todas las cosas, pero tan mal armado que es un gotoso Briareo, muchas manos, ninguna destreza; o un Argus ciego, lleno de ojos sin ninguna vista. *Cress.* ¿Pero, cómo es que este hombre que me hace sonreír, puede enojar a Hector? *Troi.*, I, ii, 19-33.

*Pan.* Himself! no, he's not himself. Would a' were himself: well, the gods are above; time must friend or end: well, Troilus, well, I would my heart were in her body. No, Hector is not a better man than Troilus.<sup>374</sup>

En clave de dialéctica hegeliana, al menos es posible saber que soy porque sé lo que no soy: para Pandarus, admirador acrítico, embobado por el discurso de la caballería, donde la fuerza, la virilidad, define al hombre, no le es posible concebir que la virtud de un hombre pueda ser otra cosa que el agregado o conjunto de atributos o cualidades. Cressida, con sano sentido común, señala que tales accidentes como sobreañadidos no dan cuenta de la efectiva existencia humana. Lo que Pandarus señala en términos de una ontología de la substancia, Cressida lo reelabora en forma de una ontología de la acción.

*Pan.* 'Well, well!' Why, have you any discretion? have you any eyes? Do you know what a man is? Is not birth, beauty, good shape, discourse, manhood, learning, gentleness, virtue, youth, liberality, and so forth, the spice and salt that season a man?

*Cres.* Ay, a minced man: and then to be baked with no date in the pie, for then the man's date's out.

*Pan.* You are such a woman! one knows not at what ward you lie.

*Cres.* Upon my back, to defend my belly; upon my wit, to defend my wiles; upon my secrecy, to defend mine honesty; my mask, to defend my beauty; and you, to defend all these: and at all these wards I lie, at a thousand watches.<sup>375</sup>

Empero, a pesar de su ingenio, Cressida sigue perteneciendo al infierno mimético de la obra; de ahí que no pueda trascender el límite de la emulación y a que termine por recurrir ella misma a la imitación; es más bovariana que hamletiana. De ahí su fracaso al dejarse corromper primero por Pandarus y después por el joven troyano. Su simpatía radica en que, a diferencia del torpe que pone en evidencia un juego de costumbres, se las ingenia para exhibir ingeniosamente la seducción mimética.

---

<sup>374</sup> *Pan.* ¿Quién, Troilus? Troilus es el mejor hombre de los dos?/ *Cres.* ¡Oh, Júpiter! No hay comparación./ *Pan.* ¡Qué! ¿Entre Troilus y Hector? ¿No reconoces un hombre al verlo?/ *Cres.* Sí, sólo si lo viera antes de conocerlo./ *Pan.* Bien, digo que Troilus es Troilus./ *Cres.* Entonces, dices lo que digo: seguro de que no es Hector./ *Pan.* No, Hector no es Troilus de ninguna manera./ *Cres.* Lo mismo para los dos; él es él mismo./ *Pan.* Él mismo; alas, pobre Troilus, quisiera que lo fuera./ *Cres.* Pero sí lo es./ *Pan.* Lo dicho, me hubiera ido descalzo a la India./ *Cres.* Él no es Hector./ *Pan.* ¡Él mismo! No, no es él mismo. Los dioses están arriba; el tiempo los junta o los termina; bien, Troilus, bien, querría mi corazón en ella. No, Hector, no es más hombre./ *Troi.*, I, ii, 44-56.

<sup>375</sup> *Pan.* ¡'Bien, bien'! ¿Qué, no tienes juicio? ¿No tienes ojos? ¿No sabes lo qué es un hombre? ¿Acaso nacimiento, belleza, figura, discurso, virilidad, conocimiento, gentileza, virtud, juventud, liberalidad, y lo demás, no son la especia y la sal que dan sabor a un hombre?/ *Cres.* Sí, un hombre: para ser horneado sin dátil en el pastel, porque su tiempo ya pasó./ *Pan.* ¡Qué mujer eres! Uno no sabe qué guardia tomar./ *Cres.* A mis espaldas, para defender mi vientre; sobre mi juicio, para defender mis tretas; sobre mis secretos, para defender mi honestidad; mi máscara, para defender mi belleza; y tú, para defender todo; y todas estas guardias tomo contra miles de estocadas. *Troi.*, I, ii, 242-255.

Al comienzo de su tragedia, Hamlet, al fin escolástico, estudiante de Wittenberg, concibe de igual modo la identidad en términos absolutos, y como el Africano, bajo el estigma del luto, aunque su elegía no es propiamente una *meletei thanatou*. La melancolía engrandece a los ojos de su imaginación, la figura de su padre:

*Ham.* A was a man, take him for all in all,  
I shall not look upon his like again.<sup>376</sup>

Justo por dicha forma de pensar, al príncipe no le han sido abiertos los ojos a la maldad del tío: para descubrir la vileza, hay que asegurarse de los hechos, y sólo por medio de tales hechos, es que los hombres muestran de qué están ‘realmente’ hechos. El descubrimiento de la doblez humana hace que Hamlet quiera asegurarse de no olvidar un acerto tan ominoso:

My tables. Meet it is I set it down,  
That one may smile, and smile, and be a villain—<sup>377</sup>

La previa intuición de que hubiera *foul play*, un acto de mala fe, se le muestra ahora fantasmagóricamente. Los actos humanos nunca son transparentes ni pueden ser entendidos por sí mismos: hay que asociarlos. Para Hamlet, la revelación es también una modificación del principio cristiano de la culpa: el deseo pecaminoso sólo puede ser mostrado plenamente en la obra. No se trata de señalar un corazón endurecido, sino que para saber quién se es, los actos lo revelan: “por sus obras los conoceréis”.

Till then sit still, my soul. Foul deeds will rise,  
Though all the earth o’erwhelm them, to men’s eyes.<sup>378</sup>

Por ello, el protagonista debe esperar el momento adecuado, el cual será posible gracias a la mímica del crimen que revelará, sólo si el rey es capaz de expresarla, su participación, es decir, su culpa:

... I have heard,  
That guilty creatures sitting at a play  
Have by the very cunning of the scene  
Been struck so to the soul that presently  
They have proclaim’d their malefactions;  
For murder, though it have no tongue, will speak  
With most miraculous organ. I’ll have these players  
Play something like the murder of my father

---

<sup>376</sup> Era un hombre, en todo y por todo, como no espero ver otro semejante. *Ham.*, I, ii, 187-188.

<sup>377</sup> Mis tablas, – asentar que alguien puede sonreír, y sonreír, y ser un villano. *Ham.*, I, v, 106-107.

<sup>378</sup> Hasta entonces, permanece serena, alma mía: hechos viles se revelarán, aunque la tierra los haya sepultado en lo más hondo, a los ojos de los hombres. *Ham.*, I, ii, 257-258.

Before mine uncle; I'll observe his looks;  
 I'll tent him to the quick: if he but blench  
 I know my course. ...  
 ... the play's the thing  
 Wherein I'll catch the conscience of the king.<sup>379</sup>

En el primer acto, por razones de economía, hay una escena que suele ser suprimida porque parece entorpecer el ritmo de la acción; es un parlamento podríamos llamar una *Pequeña Ética*. En dicha escena, Polonius obsequia a su hijo Leartes el modo de comportarse. Esta plétora de preciosas indicaciones – ser constante en el carácter, congruencia entre el decir y el actuar, deferencia y respeto, valiente pero no temerario, elegancia y buen gusto sobre la ostentación y el lujo, parco y moderado en el gasto– adolecen del defecto fundamental: *to thine own self be true*, ser fiel al propio ‘yo’, con lo que no se podrá ser falso, ‘ser otro’ con nadie, *Thou canst not then be false to any man*.

*Pol.* ... There, my blessing with thee!  
 And these few precepts in thy memory.  
 Look thou character. Give thy thoughts no tongue,  
 Nor any unproportion'd thought his act.  
 Be thou familiar, but by no means vulgar;  
 The friends thou hast, and their adoption tried,  
 Grapple them to thy soul with hoops of steel;  
 But do not dull thy palm with entertainment  
 Of each new-hatch'd, unfledg'd comrade. Beware  
 Of entrance to a quarrel, but, being in,  
 Bear 't that th' opposed may beware of thee.  
 Give every man thine ear, but few thy voice;  
 Take each man's censure, but reserve thy judgment.  
 Costly thy habit as thy purse can buy,  
 But not express'd in fancy; rich, not gaudy;  
 For the apparel oft proclaims the man,  
 And they in France of the best rank and station  
 Are most select and generous, chief in that.  
 Neither a borrower, nor a lender be;  
 For loan oft loses both itself and friend,  
 And borrowing dulls the edge of husbandry.  
 This above all: to thine own self be true,  
 And it must follow, as the night the day,  
 Thou canst not then be false to any man.  
 Farewell; my blessing season this in thee!<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> He escuchado, que criaturas culpables asistiendo a una obra han sido golpeadas tal por el hechizo de la escena que ahí mismo han confesado sus delitos; pues el asesinato, aunque no tenga lengua, puede hablar con un órgano más maravilloso. Haré que estos actores representen algo parecido al homicidio de mi padre ante mi tío; observaré su semblante; lo escarbaré hasta la médula: conquie palidezca, ya sé qué haré; ... la obra es el artificio donde atraparé la consciencia del rey. *Ham.*, II, ii, 584-601.

<sup>380</sup> *Pol.* ... Aquí, mis bendiciones para ti!! y estas pocas consejas para tu memoria/ Cuida tu carácter. No

La noción nihilista del amor en Shakespeare también deja entrever una descalificación para la concepción dualista cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*: *whilst this machine is to him*, mientras está máquina te pertenezca. En versos que parecen hacer eco a la duda metódica, aunque en realidad la anticipan, Hamlet enamorado también jura demasiado con harta premura y poca reflexión; afirma que carece de arte, es decir, de la capacidad de engañar o de fingir afecciones, de la retórica para persuadir, por eso es torpe para escribir:

Doubt thou the stars are fire;  
Doubt that the sun doth move;  
Doubt truth to be a liar;  
But never doubt I love.  
O dear Ophelia! I am ill at these numbers:  
I have not art to reckon my groans; but that I love thee best, O most best! believe it. Adieu.  
Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, HAMLET.<sup>381</sup>

Durante el esfuerzo por realizar sus proyectos, el príncipe rechaza la noción esencialista del alma: el corazón, *the core* del *roseau pensant* se rehúsa a hablar en voz alta y clara de las emociones que agitan a su alma. Esta noción hace del alma una especie de matraz que contienen las emociones. ¿No es más bien que las emociones son ya el alma misma? El juego de decepción entre los hombres no es una cuestión de ver a través del velo, sino de mirar con atención el curso de la acción. Estas resonancias reverberan en la comparación que Hamlet hace de sí mismo con un carrillo o flauta, en la medida que los cortesanos pretenden “hacerle hablar”. El rey es tan avisado como su sobrino: puede leer en el comportamiento del heredero, una amenaza que no ‘habla’, más no por ello, más oculta. El peligro no lo constituye la amenaza: el riesgo consiste en que no es posible prever cómo y cuándo esa amenaza se volverá efectiva.

---

expreses lo que pienses,/ Ni que sea desigual tu pensamiento a tu acto./ Sé amable, pero no te excedas;/ Los amigos que tengas, y que hayas probado,/ sujétalos a tu alma con garfios de acero;/ Pero no encalzezas tu mano con agasajos/ para cada nuevo camarada recién salido del cascarón. Guárdate/ de entrar a una disputa, pero, ya en ella,/ Cuida que tu oponente se guarde de ti./ Presta oídos a todos, pero a pocos tu voz;/ Aprende de toda censura, pero reserva tu juicio./ Costea el atuendo que tu bolsa pueda pagar,/ pero no seas ostentoso; rico, no extravagante/ Pues la apariencia suele mostrar al hombre,/ .../ Ni prestes, ni pidas prestado;/ Porque la deuda a menudo se pierde con los amigos,/ y estar endeudado embota el filo de la economía./ Sobre todo esto: sé fiel a ti mismo,/ y de ahí se sigue, como de la noche el día,/ no podrás ser falso con nadie.”*Ham.*, II, i, 57-80.

<sup>381</sup> Duda que las estrellas brillen; duda que el sol se mueva; duda que la mentira exista, pero no dudes de mi amor. ¡Oh, querida Ophelia! Soy torpe para estos versos: No tengo arte para fingir mis gemidos; pero que te amo al extremo! ¡oh, hasta el extremo!, créelo. Tuyo siempre, mi muy querida dama, mientras está máquina sea para mí. *Ham.*, II, ii, 115-123.

*Ham.* Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.<sup>382</sup>

En un inicio, los personajes más sobresalientes de Shakespeare están atrapados en la mentira romántica: están completamente seguros que su identidad es absoluta, que sus deseos son propios y auténticos, que dichos afectos e inclinaciones son productos espontáneos. A pesar de ello, con el correr del drama, van descubriendo que lo que les define y define a los demás consiste en la cualidad de lo que hacen, de lo que realizan. Sólo pocos de ellos, Macbeth, Falstaff, Hamlet especialmente, se dan cuenta de esa condición existencial y quizá únicamente a Hamlet le es dado elaborar verbalmente la superación del mimetismo.

## ***2.2 Envious fever of pale and bloodless emulation***

La mimesis como deseo causa la violencia: la envidia hace que la sangre se retire, lo que en castellano diríamos “amarillo de envidia”. Este tema, constante en este ensayo, sólo está tratado brevemente para recordar su función vital en la conformación de la subjetividad.

Hamlet enaltece a su padre a una figura modelo, de la cual, su tío está lejos de igualarla. La distancia es inconmensurable:

So excellent a king; that was, to this,  
Hyperion to a satyr; ...<sup>383</sup>

Sin embargo, por el deseo se equiparan entre sí, pues el rey asesinado, el rey usurpador, el heredero, todos aspiran a lo mismo: el fantasma lamenta lo que ha perdido:

Thus was I, sleeping, by a brother's hand,  
Of life, of crown, of queen, at once dispatch'd;<sup>384</sup>

Corona y mujer son exactamente el objeto de deseo del rival fraterno. Claudius

---

<sup>382</sup> Qué, fíjate ahora, qué cosa tan innoble haces de mí. Quieres tocarme como si conocieras mis registros; quieres sondear el corazón de mi secreto: quieres recorrer desde la baja hasta la más alta nota de mi escala: y hay tanta música, tan buena voz, en este pequeño instrumento, y no puedes hacerlo sonar. ¡¿Sangre de Dios, piensas que soy más fácil de tocar que un caramillo?! Hazme cualquier otro instrumento, aunque me trastees, no podrás hacerme cantar. *Ham.*, III, ii, 334-363.

<sup>383</sup> Rey tan excelente; de lo que era a esto, como Hiperion a un sátiro... *Ham.*, I, ii, 139-140.

<sup>384</sup> Así, mientras dormía, por mano fraterna, de vida, de corona, de reina, fui despojado. *Ham.*, I, iv, 74-75.

reconoce que no puede lograr perdón porque no se arrepiente de sus actos, ya que el deseo de continuar con su posesión es más fuerte que su consciencia:

My fault is past – but O, what form of prayer  
Can serve my turn? ‘Forgive me my foul murder?’  
That cannot be, since I am still possess’d  
Of those effects for which I did the murder,  
My crown, mine own ambition, and my queen.  
May one be pardon’d and retain the offence?<sup>385</sup>

La figura de un Hamlet, melancólico y abúlico, por exceso de humor cerebral, que no desea más que estar dentro de una nuez y aún así sentirse rey del universo, parece más el reflejo de una época, de una moda teatral, la cual hace girar la interpretación alrededor de un soliloquio, excesivamente célebre por sus dos primeras líneas, y sin atender al desarrollo del personaje durante toda la tragedia. En el último acto, Hamlet también se refiere a las mismas cosas: corona y mujer.

*Hor.* Why, what a king is this!  
*Ham.* Does it not, thinks’t thee, stand me now upon—  
He that hath kill’d my king and whor’d my mother,  
Popp’d in between the election and my hopes,  
Thrown out his angle for my proper life,  
And with such cozenage—is’t not perfect conscience  
To quit him with this arm? and is’t not to be damn’d  
To let this canker of our nature come  
In further evil?<sup>386</sup>

Los escrúpulos de consciencia hamletianos están relacionados con el monótono círculo de violencia recíproca: mientras él se ve obligado a la venganza de sangre, las circunstancias lo empujan a matar a alguien más que a su vez es padre de un tercero. Hamlet y Laertes se identifican al ser uno la imagen del otro. El conflicto de Hamlet es el mismo que el de Cressida: la desproporción entre apetito y juicio. El sobrado buen juicio de Hamlet le hace considerar que no puede matar al rey, sin buena causa de por medio, pues depende del apoyo del pueblo; es la misma razón por la que el rey no lo hace asesinar inmediatamente después de

---

<sup>385</sup> Mi crimen está hecho – más ¡oh!, ¿qué oración puede servir a causa? ¿Perdonar mi artero asesinato? No puede ser, puesto que todavía poseo los efectos por los que cometí el asesinato, mi corona, mi propia ambición, y mi reina. ¿Puede alguien ser perdonado y mantener la ofensa? *Ham.*, III, iii, 51-56.

<sup>386</sup> *Hor.* ¡Qué clase de rey!! *Ham.* ¿No te parece, que se me impone ahora– él que ha da muerte a mi rey y prostituido a mi madre, se ha colocado entre la elección y mis ambiciones, tiró de mi vida con el anzula de semejante engaño—a toda consciencia eliminarlo con mi propio brazo? ¿No es más reprochable dejar que este cáncer de nuestra naturaleza cause mayor mal? *Ham.*, V, ii, 63-70.

la representación.

*Ham.* ...: the interim is mine;  
And a man's life's no more than to say 'One.'  
But I am very sorry, good Horatio,  
That to Laertes I forgot myself;  
For, by the image of my cause, I see  
The portraiture of his: I'll count his favours:  
But, sure, the bravery of his grief did put me  
Into a towering passion.<sup>387</sup>

Jenkins explica la obra a partir del parlamento anterior: “The hero charged with a deed of vengeance now also incurs vengeance. The situation of revenge is revealed as one in which the same man may act both parts; and the paradox of man's dual nature, compound of nobility and baseness, god and beast, repeatedly placed before us in the words of the play and represented in its action in the contrasting brother kings, is also exemplified in the hero's dual role.”<sup>388</sup> Hamlet tiene que jugar un doble papel: como ya se apuntó su tragedia es inevitable pues no puede librarse de los hechos que le llevaron ahí, a pesar de que su modificación le ha preparado para trascender esos hechos, para estar más allá del bien y del mal como lo postula la violencia mimética.

El último ejemplo de evidente mimetismo lo proporcionan los guerreros Hector y Aquiles: en un acto de admiración plenamente homoiométrica, uno y otro contrincante se examinan mutuamente. Ambos desean la misma gloria y fama, y son rivales porque son demasiado parecidos. Su discurso es recíprocamente elogioso e insolente. Hector, bajo la mirada de su oponente, reacciona de la misma manera.

*Achil.* Now, Hector, I have fed mine eyes on thee;  
I have with exact view perus'd thee, Hector,  
And quoted joint by joint.  
*Hect.* Is this Achilles?  
*Achil.* I am Achilles.  
*Hect.* Stand fair, I pray thee: let me look on thee.  
*Achil.* Behold thy fill.

---

<sup>387</sup> ...; el entreacto es mío; y la vida de un hombre no dura más que decir ‘uno’. Pero lamento mucho, buen Horatio, que ante Laertes me haya olvidado de mí mismo; pues, en la imagen de mi causa, veo el retrato de la suya: buscaré su afecto: más, por cierto, la exageración de su pesar exacerbo mi paciencia. *Ham.*, V, ii, 73-80.

<sup>388</sup> “El héroe cargado con una obligación vengadora ahora comete el mismo delito. La situación de venganza se muestra como una en que el mismo hombre juega ambas partes; y la paradoja de la naturaleza dual del hombre, compuesto de nobleza y ruindad, dios y bestia, puesta repetidamente ante nosotros en las palabras de la obra y representada en su acción en los contrastantes reyes consanguíneos, también se ejemplifica en el rol doble del héroe”. Harold Jenkins, “Introduction” en William Shakespeare, *Hamlet*, p. 144.

*Hect.* Nay, I have done already.  
*Achil.* Thou art too brief: I will the second time,  
 As I would buy thee, view thee limb by limb.  
*Hect.* O! like a book of sport thou'lt read me o'er;  
 But there's more in me than thou understand'st.  
 Why dost thou so oppress me with thine eye?  
*Achil.* Tell me, you heavens, in which part of his body  
 Shall I destroy him? whether there, or there, or there?  
 That I may give the local wound a name,  
 And make distinct the very breach whereout  
 Hector's great spirit flew. Answer me, heavens!  
*Hect.* It would discredit the bless'd gods, proud man,  
 To answer such a question. Stand again:  
 Think'st thou to catch my life so pleasant  
 As to prenominate in nice conjuncture  
 Where thou wilt hit me dead?  
*Achil.* I tell thee, yea.  
*Hect.* Wert thou an oracle to tell me so,  
 I'd not believe thee. Henceforth guard thee well,  
 For I'll not kill thee there, nor there, nor there;  
 But, by the forge that stithied Mars his helm,  
 I'll kill thee every where, yea, o'er and o'er.  
 You wisest Grecians, pardon me this brag;  
 His insolence draws folly from my lips;  
 But I'll endeavour deeds to match these words,  
 Or may I never—<sup>389</sup>

El problema acuciante está en juego: ¿existe la posibilidad, es factible escapar del mimetismo? Si lo que soy, lo que hago, todo es producido por un deseo inextinguible de emulación; si mis apetitos, mis afectos me han sido sugeridos, inducidos, insinuados sin que haya habido algún momento de oposición puesto que el deseo mimético es forma excelsa de seducción; ¿en qué condiciones es posible afirmar que algún afecto, inclinación, apetito, es espontáneo y auténtico? Resulta necesario examinar el momento dialéctico de la identidad y

---

<sup>389</sup> *Achi.* Ahora, Hector, he de saciar mis ojos contigo: te he examinado con una vista exacta, Hector, y te conozco miembro a miembro./ *Hect.* ¿Éste es Achilles?/ *Achi.* Yo soy Achilles./ *Hect.* Yerguete bien, te lo suplico : déjame verte./ *Achi.* Contéplame de lleno./ *Hect.* No, ya terminé./ *Achi.* Eres muy apresurado: te miraré por segunda ocasión, como si te fuera a comprar, miembro por miembro./ *Hect.* ¡Oh ! Como un libro de amores me has leído; pero hay más en mí que lo que puedas entender. ¿Por qué me oprimes con tu ojo?/ *Achi.* ¿Me dirán, cielos, en qué parte de su cuerpo debo destruirlo? ¿Acaso allí, o allí, o allá? Podría darle un nombre a una cierta herida y hacer distinguible el mismo orificio por el que huirá el gran aliento de Hector. ¡Contéstenme, cielos! *Hect.* Contestar tal pregunta deshonoraría a los divinos dioses, orgulloso. Álzate de nuevo: ¿Crees captuar mi vida tan fácil como dar nombre en fácil conjetura de donde quieres herirme mortalmente?/ *Achi.* Te lo digo, sí./ *Hect.* Aunque fuera un oráculo para decírmelo, no te creería. Así que cuídate bien, porque no habré de matarte no allí, ni allí, ni allá; sino que por la fragua que lleva a Marte forjado en su yelmo, te mataré por donde sea, sí, una y otra vez. Prudentes Griegos, perdón por mi jactancia, su insolencia trajo locura a mis labios; me esforzaré por igualar mis palabras a hechos, o que yo nunca— *Troi.*, IV, v, 231-260.

de la diferencia: la violencia mimética que disocia a los miembros de un grupo porque han llegado a convertirse en idénticos.

### 2.3 *O plague and madness!*

La violencia mimética es una peste para la sociedad: en tanto que peste es contagiosa y, en una metáfora con resabios hamletianos, un cáncer social. Así como las células cancerosas, enloquecidas, terminan por destruir un cuerpo al diseminarse por él, pues han perdido el control de su ritmo reproductivo, así la violencia se esparce por toda la sociedad en la medida que no encuentre una barrera defensiva que la contenga. “Lechery”, lujuria es el gran *leitmotiv* de *Troilus and Cressida*: la lujuria, la lascivia equivale a otra peste, pues contamina a todos y causa que se lancen sobre el mismo objeto, provocando los mismos efectos que la violencia mimética. Troilus reconoce en Pandarus al gran agente infeccioso, pues ya se encuentra infectado: Pandarus contamina a todos con su deseo, es el gran alcahuete que hace muy bien su trabajo, y que sabe que sin él, el joven no logrará dar caza a su presa.

But Pandarus,—O gods! how do you plague me.  
I cannot come to Cressid but by Pandar;  
And he’s as tetchy to be woo’d to woo  
As she is stubborn-chaste against all suit.  
Tell me, Apollo, for thy Daphne’s love,  
What Cressid is, what Pandar, and what we?<sup>390</sup>

El honesto Tersites está harto de la situación porque sabe que la solución final consiste en el asolamiento total de la ciudad: una vez que Achilles y Ajax derriben los muros de la ventosa Ilión, los vencidos serán exterminados sin medida, niños, mujeres, ancianos y hombres serán pasados a cuchillo sin distinción pues el ejército aqueo, estará fúrico y poseído de manía homicida.

After this, the vengeance on the whole camp! or, rather, the Neapolitan bone-ache! for that, methinks, is the curse dependant on those that war for a placket. I have said my prayers, and devil Envy say Amen.<sup>391</sup>

La envidia es, con toda justeza, diabólica. Para quienes se salvan lo que queda es el

---

<sup>390</sup> Más Pandarus,— ¡Oh dioses! Cómo me enferma. No puedo llegar a Cressida sino por Pandar; y él es tan delicado para pedirle que pida como ella es tan tercamente casta contra todo cortejo. ¿Decidme, Apollo, por tu amor por Daphne, qué es Cressida, qué Pandar, y qué nosotros? *Troi.*, I, i, 90-95.

<sup>391</sup> ¡Después de esto, la venganza para todo el campamento! ¡O, mejor, la sífilis! Por eso pienso, es la maldición demorada para todos aquellos que luchan por un trapo. Ya dije mis oraciones, y el diablo Envidia dijo Amén.

sufrimiento venéreo, *lues venerea*, la comezón en la llaga. Es el estigma de Troilus, después de la inconstancia de Cressida, contaminada por el mal griego. Sin embargo, ha sido Troilus *himself* quien le ha mostrado a Cressida el trato que debe darle a un cortejador: se le debe ofrecer y negar al mismo tiempo; debe hacer deseable lo prohibido. Al haberse entregado a Troilus, ha apagado el interés del troyano por ella; ahora Cressida sabe que Diomedes regresará con toda seguridad pues le ha pedido que no lo haga; la astuta joven ha provocado a Diomedes, al crear un rival huero, pues Troilus no se arriesgará a atravesar las líneas griegas para rescatarla. No importa que el oponente no exista, basta con imaginar que alguien desea lo mismo. En hechos efectivos, la “traición” de Cressida no es más traición que la de Troilus a Cressida y a sí mismo: habiendo prometido no olvidarse “pase lo que pase”, el primer acontecimiento que los separa basta para alejarlos completamente uno del otro.<sup>392</sup>

#### **2.4 *The time is out of joint*<sup>393</sup>**

*Time* es una palabra polisémica. Aunque Shakespeare no utiliza distinciones con términos como “temporalidad”, “temporeidad”, “temporalizante”, mediante el uso logra sutilezas para señalar diferentes nociones. En *Troilus and Cressida* y en *Hamlet*, *time* se refiere al estado de cosas, a la situación, a la relación que guardan entre sí los actores del drama; es decir, el mundo, los hombres, la sociedad. *Time*, el tiempo, está constituido por las acciones, que despiadadamente las devora, como el mito. El sentido de las acciones, aquél que las hace comprensibles, es el que se va revelando con el tiempo. No hay que olvidar, so pena de convertirse a un romántico optimismo hermenéutico, el carácter destructor y voraz del tiempo, que la figura del dios heleno Cronos hace evidente.

En la tragedia griega, el tiempo se suspende: su fondo arcaico es una especie de inconsciente colectivo. Edipo se encuentra en medio de esa violencia sacrificial, y por ende, sagrada: en un tinte de herejía gnóstica, Edipo, Atis, Cristo son sacrificados una y otra vez para mantener el orden del tiempo –la sentencia de Anaximandro señala que lo que son las

---

*Troi.*, II, iii, 16-20.

<sup>392</sup> Cf. *Troi.*, V, ii.

<sup>393</sup> *Ham.*, I, v, 196.

cosas lo da el orden del tiempo. En cambio, Aurelio Agustín se permite hacer del tiempo el gran fluido en el que transcurre la vida dejando a la sombra lo precedido del mundo ya que es justo Cristo Salvador quien ofrece la redención de la muerte y de la aniquilación. En este punto me interesa recalcar la dualidad del tiempo: si bien, por un lado, ordena, por otro, también destruye. Otra manera de enunciarlo consiste en decir que destruido el orden, se destruye el tiempo. Si el tiempo nace de la relación consigo mismo y la relación con los demás, la alteración de esa relación, el trastoque de lo normal desvirtúa al tiempo. Tanto *Troilus and Cressida* como *Hamlet* se preocupan por esa dislocación del tiempo: la primera tiene que ver con la desaparición de la jerarquía; en el otro, el incesto, el mismo tema de Edipo, consiste en la confusión de las relaciones.

*Crisis of degree*, la crisis de la jerarquía, del orden, es el tema del gran parlamento de Ulysses. Consiste en una gran descripción pragmática y realista con gran sentido político que el astuto estratega realiza para señalar la dolencia del ejército aqueo. Puesto que ha sido un tema tratado recurrentemente aquí, el de la peste, la violencia mimética, es también la crisis del orden, hay que concentrarse en mostrar que la dislocación consiste, no en una búsqueda del tiempo perdido, sino una restauración del tiempo trastornado.

Ulysses afirma que cuando al mando, a la potestad le han sido sustraídos su poder, su derecho, no es posible esperar que el fin común se realice de ninguna manera.<sup>394</sup> Discurre el griego:

... O! when degree is shak'd,  
Which is the ladder to all high designs,  
The enterprise is sick. How could communities,  
Degrees in schools, and brotherhoods in cities,  
Peaceful commerce from dividable shores,  
The primogenitive and due of birth,  
Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels,  
But by degree, stand in authentic place?<sup>395</sup>

Si al orden se le sacude, la empresa estará defectuosa. El trastorno del tiempo, es decir, el trastorno de la comunidad de los hombres, consiste en el desplazamiento de las

---

<sup>394</sup> “The specialty of rule hath been neglected”: *Troi.*, I, iii, 79.

<sup>395</sup> ¡Oh! Cuando la jerarquía se quebranta,/ que es la escala de todos los grandes designios/ la empresa sufre. ¿Cómo podrían las comunidades, la autoridad en las escuelas, los gremios en las ciudades, el comercio pacífico entre las riberas divididas,/ los derechos de primogenitura y nacimiento,/ las prerrogativas de la edad, de la

generaciones, de las prerrogativas, de las jerarquías. El orden proporciona armonía; sin él, reina la cacofonía, el tumulto, la turba. Una relación sana se produce cuando cada parte guarda su posición. Parafraseando a Nietzsche: “suprimid la diferencia, y habéis suprimido la identidad”.

Take but degree away, untune that string,  
And, hark! what discord follows; each thing meets  
In mere oppugnancy: the bounded waters  
Should lift their bosoms higher than the shores,  
And make a sop of all this solid globe:  
Strength should be lord of imbecility,  
And the rude son should strike his father dead:  
Force should be right; or rather, right and wrong—  
Between whose endless jar justice resides—  
Should lose their names, and so should justice too.<sup>396</sup>

No es posible saber qué es el bien, ni qué el mal cuando ambos coinciden a la fuerza: la justicia también pierde la cualidad de mantener el equilibrio porque todo gravita hacia la misma cosa. Cuando el poder, la voluntad y el apetito eliminan su diacronía recíproca, es decir, su cualidad kairológica, de manifestarse en el momento oportuno, acaban por destruirse a sí mismos. Cuando la indifenciación y la violencia han destruido los objetos que disputan los antagonistas, la oposición carece de cualquier significado. Las cosas regresan al caos, a la confusión; la significación depende que haya un otro más allá del signo primero: “Meaning itself depends upon the differential principle, which has ceased to function. Degree is symbolicity itself.”<sup>397</sup>

Then every thing includes itself in power,  
Power into will, will into appetite;  
And appetite, a universal wolf,  
So doubly seconded with will and power,  
Must make perforce a universal prey,  
And last eat up himself. Great Agammemnon,  
This caos, when degree is suffocate,  
Follows the choking.  
And this neglect of degree it is

---

corona, del cetro, del laurel/ sino por la jerarquía, mantener en su lugar auténtico? *Troi.*, I, iii, 101-108.

<sup>396</sup> Quitad la jerarquía, desafinad esa sola cuerda,/ y, ¡escuchad la cacofonía que sigue!; cada cosa se resolvería/ en total conflicto: las aguas contenidas elevarían sus senos más alto que sus orillas,/ y harían una isla a la deriva este sólido globo:/ la violencia sería el amo de la debilidad,/ y el brutal hijo golpearía a su padre a muerte/ la fuerza sería lo correcto; o más bien lo correcto y lo incorrecto—/ y la justicia que reside entre su interminable querrela/ perderían sus nombres, y así se haría justicia. *Troi.*, I, iii, 109-118.

<sup>397</sup> “La significación depende del principio diferenciador, el cual ha dejado de funcionar. La jerarquía es simbolización por sí misma”. Girard, *Shakespeare*, p. 163.

That by a pace goes backward, with a purpose  
 It hath to climb. The general's disdain'd  
 By him one step below, he by the next,  
 That next by him beneath; so every step,  
 Exemplified by the first pace that is sick  
 Of his superior, grows to an envious fever  
 Of pale and bloodless emulation:  
 And 'tis this fever that keeps Troy on foot,  
 Not her own sinews. To end a tale of length,  
 Troy in our weakness lives, not in her strength.<sup>398</sup>

La febril envidia crece en todos hasta convertirse en pálida y cobarde emulación, situación que empata al grupo, y evita que la empresa continúe felizmente pues anula los actos que podrían ser realizados. El tiempo, personificado, se alimenta de los actos, de los hechos; en su voracidad, los hombres que los han llevado a cabo, también son engullidos: los hombres, que se hacen mediante sus actos, también son olvidados. En lo que a la memoria respecta, sólo seguimos existiendo mientras haya alguien que nos recuerde, *esse est sum recordatus*. Lo que puede parecer una visión nihilista lleva a una noción activa, dinámica del ser: en sentido estricto, nunca estamos sin hacer nada; ser consiste en estar haciendo algo, ser es acción. Por ello, uno no puede dormirse en sus laureles: la perseverancia implica justo la idea spinoziana del *conatus*.

*Ulyss.* Time hath, my lord, a wallet at his back,  
 Wherein he puts alms for oblivion,  
 A great-siz'd monster of ingratitude:  
 Those scraps are good deeds past; which are devour'd  
 As fast as they are made, forgot as soon  
 As done: perseverance, dear my lord,  
 Keeps honour bright: to have done, is to hang  
 Quite out of fashion, like a rusty mail  
 In monumental mockery. ...<sup>399</sup>

<sup>398</sup> Entonces todas las cosas se consumirían en el poder,/ el poder en la voluntad, la voluntad en el apetito,/ y el apetito, lobo universal,/ así doblemente secundado con voluntad y poder,/ haría necesariamente una presa universal,/ hasta devorarse a sí mismo al fin. Gran Agamenón,/ este caos, cuando la jerarquía se ha ahogado/ sigue a su ahogo./ Y esta negligencia de la jerarquía, hace/ retroceder un paso, cuando el propósito/ es subir un escalón. El desprecio del general/ por quien está un grado bajo él, este, por el siguiente/ el siguiente por el que está más abajo; así cada quien,/ llevado por el ejemplo de quien primero ha agraviado/ a su superior,/ se contagia de una febril envidia de pálida y cobarde emulació:/ esta fiebre es lo que mantiene a Troya de pie,/ y no sus propios nervios. Para concluir un discurso tan largo,/ Troya vive por nuestra debilidad, no por su fortaleza. *Troi.*, I, iii, 119-140.

<sup>399</sup> El tiempo lleva, mi señor, un costal a su espalda,/ donde echa las limosnas para el olvido,/ monstruo engordado por las ingratitudes:/ Esos desechos son las buenas acciones pasadas; que son consumidas/ tan velozmente como fueron realizadas, olvidadas tan pronto/ hechas: la perseverancia, querido señor,/ conserva brillante el horno; haber hecho, es estar colgado/ fuera de moda, como una cota de armas mohosa/ en un

Ulysses enfatiza el carácter destructor del tiempo: de la multitud de acciones, actos y hechos que entraman la vida diaria sólo se recuerdan algunos pocos; los amores y los afectos se distancian, se trastocan y se diluyen; la Fama distribuye sus dones caprichosamente haciendo de aquél famoso ahora, un desconocido cualquiera después; la corrupción, la decadencia, la decrepitud están aparejadas al trato implacable del tiempo. En *Troilus and Cressida*, Shakespeare desarticula la noción de tiempo, *time*, la idea de simultaneidad, sucesión y comunidad en una noción de discontinuidad, disolución, diferidora. El tiempo, como la relación entre mismidad y alteridad, entre sujeto y sujeto que se afectan recíprocamente, tiene dos caras: Cronos no es necesariamente *kairós*. Los hombres constituyen el conjunto de un “tiempo envidioso y calumniador” porque por la imitación se re-crean y se re-producen.

... O! let not virtue seek  
 Remuneration for the thing it was;  
 For beauty, wit,  
 High birth, vigour of bone, desert in service,  
 Love, friendship, charity, are subjects all  
 To envious and calumniating time.<sup>400</sup>

En cambio, lo que el príncipe danés descubre con horror consiste en que el mayor trastoque del tiempo consiste en el incesto: es el mismo problema de Edipo, cuya trasgresión hace que las relaciones entre los hombres sean invertidas, subvertidas o pervertidas. No importa el prefijo, el tiempo, una vez que ha castrado por mimesis al padre cielo, será a su vez violentado por el vástago en recíproca venganza.

*Ham.* The time is out of joint; O cursed spite,  
 That ever I was born to set it right!<sup>401</sup>

Hamlet tiene justas razones para lamentarse: colocar lo que se ha luxado sobre su eje, requiere también violencia. Como dice Bloom: “Distinguir los orígenes de la violencia no cura la violencia, pero conduce a un rechazo personal de la lucha, a retirarse de ella.”<sup>402</sup> El esfuerzo de Hamlet consiste en la invención de una alternativa, en imaginar un nuevo modo de escapar

---

monumento irrisorio, ... *Troi.*, III, iii, 146-154.

<sup>400</sup> ... ¡Oh, que la virtud no busque/ remuneración para lo que ha sido;/ pues belleza, ingenio,/ la alta estirpe, el vigor del cuerpo, los servicios meritorios,/ amor, amistad, caridad, todo son sujetos/ para el tiempo envidioso y calumniador. *Troi.*, III, iii, 170-175.

<sup>401</sup> ¡El tiempo está fuera de quicio; Oh, suerte maldita,/ que haya nacido yo para enderezarlo! *Ham.*, I, v, 196-197.

<sup>402</sup> Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, p. 111.

a la maldición de la violencia recíproca, de la dislocación del tiempo.

Me parece que si bien brevemente, este es el lugar para discutir las características del tiempo. En primer lugar, que si el tiempo juega un papel principal en el autoconocimiento se debe considerar el carácter dual, productivo y destructivo del tiempo: productivo porque a través de la mimesis narrativa organiza la identidad, la conciencia de sí y permite explicar los fines trascendentes a los que se lanza el sujeto; destructivo, porque ser también consiste en dejar de ser tanto mediante alteración y modificación como por pérdida pues no todo puede reducirse optimistamente a la *Aufhebung* hegeliana. Si, tomamos la expresión de Heidegger como plausible, de que “el sí mismo es originariamente ... el tiempo mismo”,<sup>403</sup> parte de la desproporción del ser del hombre consiste en la lucha por el equilibrio entre la conservación y la modificación, entre lo generador y lo destructivo.

En segundo lugar, en la confesión de Agustín es posible notar que bajo la sombra del luto –o quizá por encima de él–, de la lamentación por la muerte se comienza una nueva vida: el luto por el amigo desaparecido, la melancolía por la muerte del Agustín pecador ofrecen nuevas posibilidades justo por la desaparición de ciertas circunstancias.

En tercero, el tiempo está constituido por las relaciones de los innumerables individuos. El tiempo, como época, puede aludir al conjunto de hombres que conviven simultáneamente y que en su orden encuentra cada quien su sitio conforme a la jerarquía. En conclusión, el tiempo también hace las veces de la invención metafórica en lo que corresponde al conocimiento de sí: nos hace ir “más allá”, permite la obtención de un “excedente de sentido”.

### ***3. TO BE OR NOT TO BE, THAT IS THE QUESTION***<sup>404</sup>

Un personaje en el teatro de Shakespeare no es puro; si sus creaciones nos cautivan se debe a que, de principio, muestran, imitan la complejidad de la naturaleza humana. A diferencia de los héroes homéricos, de su violenta *hubris* que los caracteriza con solidez pétrea lo cual les da ese aire de irrealidad, los vástagos de la pluma del poeta inglés nos dan la impresión de haber sido modelados en base a los vicios y manías, las virtudes de nuestros prójimos. Edipo es

---

<sup>403</sup> Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, § 34, p. 166.

<sup>404</sup> *Ham.*, III, i, 56.

representado por ello con una máscara, una máscara que muestra una sola expresión; en cambio, Hamlet, Lear, Macbeth, Iago, podrían ser encontrados a nuestro lado, en cualquier lugar o tiempo.

El arte puede dar cuenta de la naturaleza humana porque se nutre de su complejidad: el arte sirve para perpetuar en la memoria los hechos humanos. En el siguiente parlamento, Shakespeare conjuga los temas de esta meditación: el arte, la radicalidad de la maldad humana, el reconocimiento del otro.

*Ham.* 'Tis well; I'll have thee speak out the rest soon. Good my lord, will you see the players well bestowed? Do you hear, let them be well used; for they are the abstracts and brief chronicles of the time: after your death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live.

*Pol.* My lord, I will use them according to their desert.

*Ham.* God's bodikins, man, much better; use every man after his desert, and who should 'scape whipping? Use them after your own honour and dignity: the less they deserve, the more merit is in your bounty. Take them in.<sup>405</sup>

Satíricamente, Hamlet postula una especie de ética *als ob*: debes tratar a los hombres *como si* no tuvieran defecto ni vicio alguno. El príncipe señala acertadamente: si alguien es tratado conforme a sus méritos, ¿quién escaparía al reproche, a la censura?

Esta cualidad de los personajes de *The Globe*, que consiste en que ninguno de ellos encarna figuras maniqueas, permite mostrar los cambios de los 'estados' de ánimo, por así decirlo. Ni Hamlet, ni Lear, ninguno de los protagonistas son perfectos *per se*; mientras que el ultrajado rey está ciego a sus propios defectos, el primero es justamente nuestro modelo de la consciencia ya que reconoce que él es, también, mucho más parecido al aborrecido tío, de lo que pudiera convenirle o gustarle. Hamlet describe impetuosa, aunque perfectamente la tendencia al mal del individuo humano. En una reminiscencia evangélica, pide a su amante que nunca procee para evitar la cadena violenta que se desprende del maldad humana:

*Ham.* Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling

---

<sup>405</sup> *Ham.* Bien está; yo te haré recitar luego el resto. ¿Buen señor, podrías ver que los actores estén bien instalados? Atendedme, que esté confortables; pues son el compendio y las breves crónicas de nuestro tiempo; mas os valdría un mal epitafio después de muerte que sus malidecias mientras estás vivo./ *Pol.* Mi señor, los trataré conforme sus méritos./ *Ham.* ¡Cuerpo de Dios, hombre, mucho mejor! Tratad a cada hombre según sus méritos, ¿y quién escapará de ser azotado? Tratadlos según vuestro propio honor y dignidad: entre menos lo merezcan, mayor mérito para tu hospitalidad. Acompañadlos. *Ham.*, II, ii, 517-528. *Cf. Troi.*, IV, ii.

between heaven and earth? We are arrant knaves, all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery.<sup>406</sup>

Esta escena siempre ha parecido problemática: ¿qué diabólico impulso hace que *the sweet prince Hamlet*, el amable príncipe, violento emocionalmente a quien le había jurado un amor más profundo, tanto que es inexpresable? Parte de la dificultad de su comprensión, radica en el empeño del espectador moderno, romántico, en concebir a Hamlet como un héroe puro, perfecto, sin taras ni defectos. Hamlet es un héroe trágico, dual, ambivalente. Bajo la impresión de que engendrar un hijo conduce inexorablemente a mantener la rueda de la violencia, Hamlet se encuentra todavía bajo los efectos del descubrimiento del atroz crimen. A Hamlet le hiere concebir, pensar, la posibilidad de que su ahora casta amante le pueda ser infiel algún día. No sólo el temor a la inconstancia; Hamlet repudia la doblez femenina:

*Ham.* I have heard of your painting well enough. God hath given you one face and you make yourselves another. You jig and amble, and you lisp, you nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance.<sup>407</sup>

El impulso de Hamlet consiste en rebasar la doblez humana. La riqueza de la vida del personaje consiste en que mientras habla Hamlet, afectos, discurso y actos van comunicándose. Al final de su discurso, Hamlet ya no es el mismo Hamlet: pensamiento, palabra y acción han llegado ser uno, lo que paradójicamente le permite modificarse, llegar a ser de otro modo. Por eso, en su tragedia asistimos al cambio gradual durante el drama mediante su meditación consigo mismo.

Que Hamlet no es un héroe, ni un príncipe caballeresco, que sus acciones son ambiciosas, egoístas y orgullosas no se limitan a un solo pasaje. Aún hacia el final, cuando ya sabe que fingir no le reportará mayor ventaja, no le importa tanto el amor filial –sólo una vez llama ‘padre’ al difunto rey-, sino el perjuicio del que ha sido objeto, perjuicio triple pues ha dado muerte al rey, ha prostituido a su madre y le ha arrebatado la corona. ¿Y Ophelia? Parece ser únicamente una *casualty* más al lado de Rosencrantz y Guildenstern. Al menos, una vez

---

<sup>406</sup> Vete a un convento; ¿por qué habría de ser alimentar pecadores? Yo mismo soy indiferentemente honesto; y aún así puedo acusarme de tales cosas que habría sido mejor para mi madre no haberme parido. Soy orgulloso, vengativo, ambicioso; con más ofensas a costas que pensamientos para tenerlos, imaginación para darles formas, o tiempo para llevarlos a cabo. ¿Por qué habríamos tipos como yo medrar entre cielo y tierra? Somos unos completos gandules; no te fies de nosotros. Lárgate a un convento. *Ham.*, III, i, 121-130.

<sup>407</sup> *Ham.* He oído de sus afeites lo suficiente. Dios les ha dado un rostro y ustedes se fabrican otro. Dan pasitos, se contonean lúbricamente, hablan con mohines, se mofan de todas las criaturas, y disfrazan su liviandad con

enterrada Hamlet ya no la recuerda.

El incestuoso rey danés no es una caricatura ni encarnación del mal a no ser que desechemos su amor por la reina, esposa fraterna, como sentimiento que no es amor *a priori*. En Shakespeare, el amor no es un afecto puramente benigno, no es *caritas* ni *ágape*. El amor nunca es indestructible, depende de las acciones correspondidas y las afecciones recíprocas. *Troilus and Cressida* nos muestra el resultado de un par de enamorados, que pragmáticamente, pueden seguir su vida a pesar de las promesas. Troilus y Cressida muestran lo que habrían sido Romeo y Juliet si hubieran seguido viviendo. El amor en Shakespeare está constituido por las acciones que permiten su modificación; el amor transformado o transfigurado es ya otro sentimiento. Hay otro aspecto que lleva al fracaso este amor: Troilus y Cressida están convencidos firmemente de que Pandarus no tiene nada que ver con el mutuo amor que siente. Asumen confiadamente que la intensidad de su deseo garantiza su “autenticidad”.<sup>408</sup>

Claudius comparte con su sobrino la ambivalencia humana. A diferencia de Hamlet, carece de la capacidad para modificar sus afectos: su ambición y su envidia permanecen fijas pues aunque las reconoce, no tiene la capacidad verbal para darles otro curso.

Los dramas de Shakespeare constituyen un estudio, en el sentido pictórico, de la ambivalencia humana. El bardo inglés al revelar las diferentes facetas de la existencia, también la va modelando. Shakespeare dota a la subjetividad humana de una profundidad nunca antes vista: la voz deja ser vocativa, el llamado de una tercera persona, para volverla explicativa, pues esos matices de inflexión, que a diferencia de la concepción agustiniana del alma como habitación de Dios, muestran la irradiación de un yo que se explica a sí mismo.

### ***3.1 Divides more wider than the sky and earth***

Antes de alcanzar la identidad del sí, su invención, es necesario mostrar su división aunque sea brevemente. Ya se había apuntado que el tema de *Troilus and Cressida* consiste en la escisión del sí mismo, *the divided selfhood*.

---

candidez. *Ham.*, III, i, vv. 144-147.

<sup>408</sup> “Both Troilus and Cressida firmly believe that Pandarus has nothing to do with their mutual love; they confidently assume that the intensity of their desire guarantees its ‘authenticity’”. Girard, *Shakespeare*, p. 124.

Troilus parece incapaz de distinguir las dos pasiones que se agitan en él: uno de naturaleza sexual y por ello ingobernable, el otro que le ofrece la promesa de la decisión. La defensa de un ideal femenino – encarnado en la belleza de la Tíndarida, no resiste el embate de la Cressida real, que se le escapa en el torrente del olvido. En parte se debe a la incapacidad de ambos bandos para cumplir las normas y los ideales de la caballería que supuestamente profesan: Hector no muere en un combate heroico frente a frente a Achilles, sino víctima de un linchamiento. Esta imposibilidad se devela poéticamente en la yuxtaposición de Ariachne.

El estudio preliminar de David Bevington de *Troilus and Cressida* ofrece ejemplos del sí fragmentado: Thersites es llamado “un fragmento”, Troilus “un hombre en picadillo”, Ajax “un Briareo gotoso” con “las partes de todos”.<sup>409</sup> La retórica shakespearana en lugar de crear y organizar la certeza de la identidad, la divide y la disuelve. Esta fragmentación se nota también en que no hay la descripción de un cuerpo, sino únicamente de miembros: talones, manos, piernas, mejillas, sangre..., cada uno de ellos apuntado y señalado por separado.

La monstruosidad también está presente, asociada a la animalidad: león, oso, elefante, camello, cuervo, perro, etc. No se llaman por su nombre, sino que la injuria denosta en tanto el individuo es tan molesto como una alimaña. Tampoco hay apelación a la razón: es más bien la víscera cruda la que gobierna: “the belly, the guts” son quienes imperan en los apetitos de los personajes y los dirigen... A todo lo anterior se le agrega *the disease*, la enfermedad, el contagio, la peste.

La fragmentación, la duplicación, el desmembramiento, la disolución de una identidad (self) lo muestra la metáfora de Ariachne. Cuando Troilus presencia el juego seductor entre Cressida y Diomedes, profiere su decepción:

*Troi.* This she? No, this is Diomed's Cressida.  
If beauty have a soul, this is not she;  
If souls guide vows, if vows be sanctimonies,  
If sanctimony be the gods' delight,  
If there be rule in unity itself,  
This is not she. O, madness of discourse,  
That cause sets up with and against itself!  
Bifold authority, where reason can revolt

---

<sup>409</sup> Cf. David Bevington, “Introduction” en William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, London, Thomson Learning, 2006, rep., p. 77. (The Arden Shakespeare).

Without perdition, and loss assume all reason  
 Without revolt! This is and is not Cressid.  
 Within my soul there doth conduce a fight  
 Of this strange nature, that a thing inseparate  
 Divides more wider than the sky and earth,  
 And yet the spacious breadth of this division  
 Admits no orifex for a point as subtle  
 As Ariachne's broken woof to enter.  
 Instance, O instance, strong as heaven itself,  
 The bonds of heaven are slipped, dissolved and loosed,  
 And with another knot, five-finger-tied,  
 The fractions of her faith, orts of her love,  
 The fragments, scraps, the bits and greasy relics  
 Of her o'reaten faith, are bound to Diomed.<sup>410</sup>

Esta lamentación del enamorado que se descubre traicionado contiene todos los elementos de la fragmentación: Cressida no es una sino dos, la de Troilus y la de Diomedes. No es ella porque para que haya identidad (unity itself) se requiere de belleza, votos, santidad; faltando una, se disuelve la unidad. La autoridad permite que pro y contra se equiparen. El alma de Troilus también se divide en dos personas, tan alejadas una de otra pero tan semejantes (tan cercanas que casi se tocan). Ariachne conjuga a Ariadne, la princesa cretense abandonada por Teseo por mandato de Dionisios y a Arachne, la hábil hilandora que compitió contra Atenea, y que en la desesperación por haberle sido destruida su obra por la mano divina, se ahorcó, para terminar metamorfoseada en insecto que continúa tejiendo sin cesar.

Cressida termina por caer libremente desde lo más espiritual hasta lo más bajo, cayendo a pedazos hasta no terminar siendo otra cosa que osamenta descarnada...<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> *Troi.* ¿Es ella? No, es la Cressida de Diomedes./ Si la belleza tiene alma, ésta no es ella/ Si las almas hacen sus votos, si los votos son santos,/ si la santidad deleita a los dioses,/ Si hay una regla para la unidad misma,/ no es ella. ¡Oh, locura del discurso,/ Que se para y se revuelve consigo misma/ ¡Autoridad equívoca, que permite a la razón rebelarse/ sin perderse, y al perderse asumir la razón/ sin rebelarse! Es y no es Cressida./ Dentro de mi alma se libra una lucha/ de naturaleza extraña, que un ser idéntico/ se divide separándose tanto como entre cielo y tierra/ y aún así en este espacio inmenso/ no hay resquicio alguno tan sutil/ como para que entre un hilo de la tela rota de Ariachne/ ¡Certeza, oh certeza, tan firme como el mismo cielo,/ los lazos celestiales se han desatado, disuelto y perdido,/ y con otro nudo, liado por cinco dedos,/ los restos de sus fe, destellos de su amor,/ los fragmentos, los trozos, las mordidas, las reliquias grasientas/ de su roída fidelidad, la ha atado a Diomedes. *Troi.*, V, v, 144-167.

<sup>411</sup> Cf. *supra* la doblez de Ophelia, p. 174.

### 3.2 *What is your substance, whereof are you made?*<sup>412</sup>

En *Troilus and Cressida* encontramos dos personajes que revelan diferentes grados de consciencia. El ingenio de Cressida consiste en reconocer como puede ganar o perder el dominio de una situación: en su caso la relación señorío-servidumbre entre una pareja que se atrae. La frescura de Thersites estriba en una jocosa y desvergonzada aceptación de su bastardía, fealdad y cobardía, tríada de defectos compensados con creces por su lengua, la cual por exceso de remedio termina por veneficiar al objeto de sus atenciones.

Thersites, rufián y malnacido, resulta superior a todos los príncipes de alta y noble cuna, pues él, entre todos, es el único en ver el lado ridículo y vano de todo el asunto. A su juicio, una causa pragmática, como una cuestión comercial, justificaría mejor una guerra, producto de la lujuria. (Freud habría sido mucho más congruente si se hubiera referido a este drama para hablar del pansexualismo y no al *Hamlet*, en la *Interpretación de los sueños*). El deslenguado griego no tiene reparos en señalar los defectos y la naturaleza de los actos de sus superiores. A Ajax le señala su actitud altanera, envidiosa del grandeza de su primo Achilles,<sup>413</sup> y el héroe no tiene boca para responderle al plebeyo Thersites, sino que su persuasión se localiza en los puños. La valía de Thersites radica en la consciencia que tiene de sí, y que es un hombre que tiene las cosas donde le corresponden, a diferencia del gigantesco Ajax, cuyo cerebro es menos que lo que pueda pensar un gorrión, cuyo juicio está en su estómago, y las vísceras en la cabeza. Shakespeare invierte la concepción homérica: ya no es la oposición entre el héroe, quien existe de verdad, y la multitud anónima, que sólo acompaña y atestigua la deliberación.<sup>414</sup>

*Ther.* Lo, lo, lo, lo, what modicums of wit he utters! his evasions have ears thus long. I have bobbed his brain more than he has beat my bones: I will buy nine sparrows for a penny, and his *pia mater* is not worth the ninth part of a sparrow. This lord, Achilles, Ajax, who wears his wit in his belly, and his guts in his head, I'll tell you what I say of him.<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> *Sonnet LIII*, 1.

<sup>413</sup> “*Ther.* Thou grumblest and railest every hour on Achilles, and thou art as full of envy at his greatness as Cerberus is at Proserpina’s beauty, ay that thou barkest at him.”: *Ther.* Gruñes y te burlas a toda hora de Achilles, pero estás tan lleno de envidia por su grandeza como Cerbero por la belleza de Proserpina; por eso le ladras. *Troi.*, II, i, 30-33.

<sup>414</sup> Cf., por ejemplo, *Iliada*, I, vv. 53-305.

<sup>415</sup> *Ther.* ¡Ta, ta, ta, ta! ¡Qué pobreza de ingenio profiere! Sus evasivas tienen buenas orejas largas. Me he mofado de su cerebro más de lo que ha sacudido mis huesos: compraría nueve gorriones por un penique, y su *pia mater*

Ajax es un ejemplo perfecto del deseo mimético: su “identidad” está conforme a su deseo de emulación, el cual le evita cualquier problema de elección y le asegura una orientación para sus acciones. En cambio, Troilus encarna la consciencia “infeliz”, enajenada de sí, pues el joven troyano está convencido de que únicamente él es quien dicta sus afectos, cuando en realidad son pasiones inoculadas por el alcahuete de Pandarus. En la discusión de los sitiados en torno a la continuidad de la guerra, Troilus defiende la permanencia y la fidelidad a la promesa y a la elección con base a la premisa *be true with thyself*, ser fiel a sí mismo.

*Tro.* I take to-day a wife, and my election  
Is led on in the conduct of my will;  
My will enkindled by mine eyes and ears,  
Two traded pilots 'twixt the dangerous shores  
Of will and judgment. How may I avoid,  
Although my will distaste what it elected,  
The wife I chose? there can be no evasion  
To blench from this and to stand firm by honour.<sup>416</sup>

Troilus le da la primacía a la voluntad sobre el juicio cuando ambos se contraponen. El deseo sale triunfante, pero ¿de qué valdrá el deseo si ni siquiera es espontáneo? Por ello, en la forma de su argumentación permite reconocer que no hay que devolver a la preciada presa de la princesa argiva justo porque ellos, los otros, también la desean; Helen es “a theme of honour and renown”, es asunto de honor y renombre. Aunque Hector alza la voz de la razón, pues señala que el lazo entre varón y mujer puede ser pervertido por la intensidad del afecto y que por esta misma causa, las naciones deben evitar las transgresiones de la fidelidad, la resolución de la asamblea determina no devolver a la esposa del príncipe griego.<sup>417</sup>

Esta disputa entre voluntad y juicio, lleva a una especie de disociación o dislocación en el sí mismo o yo. En la patética escena que muestra a los amantes jurándose mutuamente “fidelidad eterna”, para un amor de una noche de duración, Troilus juega a ser el amante constante, mientras que prolepticamente, Cressida asume el papel de la falsa amante. El

---

no valdría más que una novena de gorrión. Achilles, de este señor Ajax, que trae su ingenio en su barriga, y sus tripas en la cabeza, tengo algo que decir de él. *Troi.*, II, i, 66-72.

<sup>416</sup> *Tro.* Hoy tomo una esposa, y mi elección/ ha sido conducida por mi voluntad;/ mi voluntad inflamada por mis ojos y oídos,/ pilotos habituales entre las peligrosas riberas/ de la voluntad y el juicio. ¿Cómo podría rechazar/ aunque mi voluntad se disgustara de mi elección,/ a la mujer que he escogido? No es posible evadir/ esa elección y mantenerme firme en el honor. *Troi.*, II, ii, 61-68.

<sup>417</sup> Cf. *Troi*, II, ii, 65-100.

nihilismo de Shakespeare no permite que sabiduría y amor habiten juntos el corazón del hombre. Cressida plantea el problema claramente:

*Cres.* Let me go and try:  
I have a kind of self resides with you;  
But an unkind self, that itself will leave,  
To be another's fool. I would be gone:  
Where is my wit? I speak I know not what.  
*Tro.* Well know they what they speak that speak so wisely.  
*Cres.* Perchance, my lord, I show more craft than love;  
And fell so roundly to a large confession,  
To angle for your thoughts: but you are wise,  
Or else you love not, for to be wise, and love,  
Exceeds man's might; that dwells with gods above.<sup>418</sup>

Troilus jura que será fiel y verdadero como cita de un auténtico autor, “as truth's authentic author to be cited”, mientras que Cressida, si llega a ser falsa, se convertirá en la esencia de la falsedad. No obstante, en la siguiente escena que corresponde a los nuevos amantes, el fiel Troilus, ya se aburrió de su amante después de... ¡una noche de amor! En cambio, Cressida, una vez que ha compartido el lecho con el hombre, se siente cada vez más apegada a él.<sup>419</sup> El interés de Troilus sólo despierta nuevamente cuando recibe la mala noticia de que Cressida será llevada a los griegos en un intercambio de prisioneros. La pragmática doncella le aguza los celos; el fatuo príncipe troyano vuelve a desear a su recién amante al caer en la cuenta de que no volverá a ver. Su “verdad” es ahora producida por la femenina y sutil provocación de Cressida que se da a desear. Así, Troilus cae en la melancolía que le produce la imagen de una dolorosa Cressida entre los “alegres”, es decir, juerguistas, disolutos y hedonistas griegos.

*Cres.* I must then to the Grecians?  
*Tro.* No remedy.  
*Cres.* A woeful Cressid 'mongst the merry Greeks!  
When shall we see again?  
*Tro.* Hear me, my love. Be thou but true of heart,—<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> *Cres.* Dejarme ir y trataré:/ Tengo un mí tierno que reside con vos:/ pero hay un perverso mí, que por sí mismo partiría,/ para ser la loca de otro. Quería haberme ido:/ ¿Dónde está mi juicio? No sé de lo que hablo./ *Tro.* Saben bien lo que hablan quienes hablan tan sabiamente./ *Cres.* Es posible, mi señor, que muestre más arte que amor;/ y he hecho tan evidente tan grande confesión,/ para atraer sus pensamientos: más vos sois prudente, o no amáis, pues ser prudente, y amar, excede el poder del hombre; sólo se encuentra arriba con los dioses. *Troi.*, III, ii, 142-152.

<sup>419</sup> Cf. *Troi.*, IV, ii.

<sup>420</sup> *Cres.* ¿Debo ir con los Griegos pues?/ *Tro.* No hay remedio./ *Cre.* ¡Una Cressida dolorosa entre gozosos griegos! ¿Cuándo volveremos a vernos? *Tro.* Escuchadme, amor mío. Sé fiel de corazón,— *Troi.*, IV, iv, 53-57.

Como es posible notar, la artimaña causa la reacción esperada. El hasta ese entonces confiado Troilus le recomienda a Cressida que le permanezca fiel de corazón. La pareja representa el conflicto que se resuelve a favor de quién toma la decisión correcta, no de quién cree en la firmeza de una elección.

### 3.3 *Mind as theatre*

El filósofo escocés las toma, –¡y de qué manera!– contra la identidad personal. No importa polemizar aquí contra sus conclusiones: el hecho fehaciente consiste en que su método es el de la introspección psicológica: en lo básico, en lo fundamental reencontramos a Shakespeare. Hume nos propone la siguiente metáfora, que a mí me parece una descripción de cualquier soliloquio de cualquier personaje de Shakespeare:

La mente es una especie de teatro en el que distintas percepciones se presentan en forma sucesiva; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una variedad infinta de posturas y situaciones. No existe en ella con propiedad ni *simplicidad* en un tiempo, ni *identidad* a lo largo de momentos diferentes, sea cual sea la inclinación natural que nos lleve a imaginar esa simplicidad e identidad. La comparación del teatro no debe confundirnos: son solamente las percepciones las que constituyen la mente, de modo que no tenemos ni la noción más remota de su lugar en que se representan esas escenas, ni tampoco de los materiales de que están compuestas.<sup>421</sup>

El teatro interior permite, paradójicamente, que como espectadores atisbemos el flujo de afectos en la consciencia del personaje. Más no ha de limitarse la subjetividad a la consciencia de sí: la vida consiste como teatro muestra que lo que somos también está en relación con lo que el otro percibe de mí. Ulysses se dirige a Achilles, que se encuentra desconcertado por la indiferencia que le muestra el campamento griego:

*Uly.* A strange fellow here  
Writes me that man, how dearly ever parted,  
How much in having, or without or in,  
Cannot make boast to have that which he hath,  
Nor feels not what he owes but by reflection;  
As when his virtues, shining upon others,  
Heat them, and they rétorc that heat again  
To the first givers.

*Ac.* This is not strange, Ulysses.  
The beauty that is borne here in the face  
The bearer knows not, but commends itself  
To others' eyes; nor doth the eye itself,  
That most pure spirit of senses, behold itself,  
Not going from itself, buy eye to eye opposed

---

<sup>421</sup> Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, I, 4, 6, p. 253, S-B.

Salutes each other with each other's forms  
For speculation turns not to itself  
Till it hath travelled and is mirrored there  
Where it may see itself. This is not strange at all.<sup>422</sup>

La intersubjetividad entraña un peligro que consiste en el deseo mimético. La mimesis como símbolo es también diabólica, ya se había dicho. Esta reflexión que mira, por un lado, al reconocimiento de mí a través del otro; por el revés me indica que mi valía depende de que mis atributos, mis virtudes, mis pertenencias sean “admiradas y deseadas”, es decir, envidiadas. Así, puedo congratularme de haberme convertido, por una vez siquiera, en modelo y sujeto de emulación. Según Girard:

This is the paradox of the human self, the mysterious unity of self-centeredness and other-centeredness in all human beings. Even though the two drives go in opposite directions and can never become complementary, they are always combined and their combination binds people inextricably to one another, even as it tears them apart internally and externally. It becomes an endless source of conflicts among entire societies as well as inside each individual. The more divinely self-sufficient we want to be, the more we turn ourselves into our own idol, the more totally we surrender to others the modest degree of autonomy that could be ours, the more we deliver ourselves into the hands of innumerable tyrants.<sup>423</sup>

Para poder dar cuenta del tránsito que lleva a Hamlet de la mentira romántica a la verdad narrativa resulta necesario mostrar los siete soliloquios durante los cuales va modificando sus estados de ánimo. Estos soliloquios pueden inscribirse adecuadamente en la *epimeleia heautou* con la gran innovación de que preparan el misterio de la interioridad moderna. En estos soliloquios se explora el paso desde una obtusa misión vindicativa hasta los misterios del ser humano que ocupan la mente. No sólo eso: Hamlet conjunta la acción narrada

---

<sup>422</sup> *Ul.* Un extraño fulano aquí/ me escribe que el hombre, aunque sea muy querido, en teniendo mucho o nada,/ no puede ufanarse de lo que tiene, ni sentir lo que posee sino es por reflexión;/ así como cuando sus virtudes, brillando sobre otros,/ les calientan, y ellos devuelven el calor nuevamente/ a los que dieron primero. *Ach.* Esto no es extraño, Ulysses. La belleza que portamos en el rostro/ quien la lleva no la conoce, sino por los ojos de otros; tampoco la vista/ la más espiritual de los sentidos, se ve/ no pueden salir de sí, hasta que se encuentran mirada a mirada/ y se saludan con la forma del otro/ pues la mirada no retorna a sí/ hasta no haber viajado y reflejarse ahí/ donde puede conocerse. Esto no es nada extraño. *Troi.*, III, iii, 95-112.

<sup>423</sup> “Tal es la paradoja del yo humano, la unidad misteriosa, en cualquier hombres, de la autonomía y de la heteronomía más radicales. Ambas pulsiones nos arrastran en direcciones encontradas y jamás pueden llegar a ser complementarias, pero son para siempre inseparables, pues se alimentan mutuamente y su emparejamiento une a los hombres entre sí de manera inextricable, al mismo tiempo que los divide, entre sí y en su propio interior. Ésta es la verdadera fuente de los conflictos que enfrentan a los hombres uno con otros a la vez que consigo mismos. Cuanto más quiere el hombre volverse divinamente autónomo, más abandona concretamente a sus semejantes el modesto grado de autonomía que podía disfrutar, y más se entrega, atado de pies y manos, a innumerables tiranos.” Girard, *Shakespeare*, p. 147.

con el concepto del hombre *que actúa y que sufre*.<sup>424</sup> En los soliloquios de Hamlet las tres grandes formas de meditación –la memoria, la meditación, el método, confluyen en una misma acción, unidas aunque distinguibles, para permitir la invención del sí. Estéticamente, Shakespeare no dramatiza nunca directamente la quintaesencia de Hamlet, a pesar de que lleve dentro lo que se puede exhibir: “But I have that within which passes show.”<sup>425</sup>

Uno de los elementos que le permiten a Hamlet el tránsito de la obligación por la venganza por la creencia de que la víctima es inocente a la comprensión de que esa víctima es más bien parte de un eslabón de escalada mimética de violencia. Hamlet tiene que cometer un parricidio; ya no a obscuras como Edipo, ni como el asesinato de Priamus, padre arquetípico por Pirrus, sino que ha de disolver la imagen de padre inmaculado, incólume, sagrado y elavado para resignarla a un individuo más. Tiene que substituir al ídolo.<sup>426</sup> El rol dual de Hamlet, criminal y vengador, es aquello que le permite trascender la violencia gratuita de la venganza. Explica Jenkins:

So Hamlet has to become a different kind of revenger. Instead of the hero of concealed but answering purpose, celebrated for his courage and virtue, we have a hero who in seeking to right a wrong commits one, whose aspirations and achievements are matched by failures and offences, and in whom potentialities for good and evil hauntingly coexist. And this is what transforms the single-minded revenger into the complex representative of us all.<sup>427</sup>

*Frailty thy name is woman!*<sup>428</sup> Este soliloquio presenta el duelo de Hamlet. Su melancolía pone en oposición la nobleza del padre con la bajeza del tío. Las figuras del lenguaje comienzan a jugar con la dualidad hombre-bestia, razón-brutalidad. Presenta la primera inversión entre ellas.

*That one may smile, and smile, and be a villain*– La revelación del fantasma no consiste sólo en el crimen del que ha sido víctima: a Hamlet se le muestra que el espíritu de su padre está siendo castigado por sus propios pecados. El rey, su padre, ha resultado ser como

---

<sup>424</sup> Cf. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXXI.

<sup>425</sup> Cf. Bloom, *Shakespeare*, p. 409.

<sup>426</sup> Cf. Girard, *Shakespeare*, p. 273.

<sup>427</sup> “Así Hamlet tiene que llegar a ser un diferente tipo de vengador. En lugar del héroe de engaño pero de un propósito claro, celebrado por su coraje y virtud, tenemos un héroe que en la busca de enderezar un entuerto comete otro, cuyas aspiraciones y logros van a la par de fracasos y daños, y en quien las potencias para el bien y el mal coexisten acechándose entre sí. Y esto es lo que transforma al resuelto vengador en un complejo representante de todos nosotros.” Jenkins, “Introduction”, p. 146.

<sup>428</sup> *Ham.*, I, ii, 129-159.

cualquier otro hombre. Hamlet se ve sacudido por la doblez de un hombre: las buenas maneras no significan necesariamente las buenas virtudes.

*The play's the thing...*<sup>429</sup> Una vez que el actor ha actuado el dolor de Hecuba, Hamlet reflexiona sobre la capacidad del hombre para representar y aparentar. Esta virtud de fingir, de inventar, asombra a Hamlet. La persona es máscara, pero debe haber algo que delate lo que parece estar oculto. El cuerpo es el vehículo adecuado para expresar eso que se ha mantenido a resguardo.

*To be or not to be...*<sup>430</sup> El más famoso monólogo de todo Shakespeare lidia con la indecisión para realizar un propósito ya que la consciencia comienza a jugar con todas las posibilidades. Si Hamlet llega a mencionar que el suicidio no constituye una solución definitiva, se debe a que aún pudiera ser que la muerte no sea tan absolutamente nada. *Conscience* significa estar apercebido que una acción siempre da origen a otra, y por eso provoca una suerte de parálisis: nunca hay una “solución definitiva”. Este monólogo es perfectamente una *meletei thanatou* aunque con algo más: es una meditación en la que se representa la muerte no sólo como presente sino como realizable. No es la espera “pasiva” del acontecimiento sino que la provoca.

Los siguientes dos soliloquios consisten en una toma reflexiva de decisión en cuanto al curso de acción: en el primero, declara cómo habrá de conducirse para reprochar a su madre el comportamiento de ella,<sup>431</sup> el segundo, habiendo descubierto al rey, a solas y desarmado, sopesa la justicia de matarlo allí mismo o bien de terminar de urdir la venganza para que sea adecuada a sus fines.<sup>432</sup> El drama de Hamlet, su proyecto de venganza, es sustituido, se modifica en una revisión de la personalidad.<sup>433</sup>

*My thoughts be bloody...*<sup>434</sup> Durante su último gran monólogo, Hamlet compara la futilidad de la empresa del príncipe noruego con la magnitud de su propio propósito para caer en la cuenta de la desproporción entre ellos así como la desproporción interna de ambas

---

<sup>429</sup> *Ham.*, II, ii, 542-601.

<sup>430</sup> *Ham.*, III, i, 56-90.

<sup>431</sup> *Ham.*, III, ii, 379-390.

<sup>432</sup> *Ham.*, III, iii, 73-96.

<sup>433</sup> “For Hamlet, revisioning the self replaces the project of revenge.” Bloom, *Shakespeare*, p. 400.

<sup>434</sup> *Ham.*, IV, iv, 32-66.

empresas. “My thoughts be bloody” puede entenderse literalmente como “Mis pensamientos serán sangrientos”, es decir, llenos de deseo de venganza”, pero también puede decirse que significa “Mis pensamientos cobrarán vida”. Si no es capaz de efectuarlos, dichos pensamientos no valdrán nada, estarán muertos literalmente. Este último soliloquio cierra el tránsito reflexivo del hiato entre intención y acto. Hamlet está pronto para actuar; la expresión inglesa lo conjunta poéticamente: *he has made up his mind*, haberse decidido implica haber hecho ya algo. Con este largo parlamento Shakespeare ha transformado el método ya que su invención consistió en “maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad.”<sup>435</sup> Gracias al Hamlet del último acto, que ha envejecido a su regreso y que ha dejado de jugar, se ha franqueado el abismo entre *actuar* y *jugar* [*play*] a ser alguien y *ser* alguien.<sup>436</sup>

### 3.4 *The readiness is all*

El más famoso monólogo de Hamlet comienza con una disyuntiva ontológica, *to be or not to be; that is the question*, que podemos ahora descubrir bajo la perspectiva de una ontología de la acción: actuar o no actuar; he ahí el problema. Ser es hacer, actuar, expresarse: existir consiste en manifestarse, llegar a ser mediante la actividad. En Spinoza hay ciertos ecos de esta idea: es la diferencia entre obrar y padecer.<sup>437</sup> Como paradoja, “dejar de hacer” también es hacer: es haber tomado otro curso de acción. Señala Bloom que el Hamlet maduro:

... always takes us, to the process of self-revision, to change by self-overhearing and then by the will to change. Shakespeare’s term for our “self” is “selfsame,” and *Hamlet*, whatever its first version was like, is very much the drama in which the tragic protagonist revises his sense of the selfsame. Not self-fashioning but self-revision, for Foucault the self is fashioned, but for Shakespeare it is given, subject to subsequent mutabilities. *The great topos, or commonplace, in Shakespeare is change.*<sup>438</sup>

---

<sup>435</sup> “What Shakespeare invents are ways of representing human changes, alterations not only caused by flaws and by decay but effected by the will as well, and by the will’s temporal vulnerabilities.” Bloom, *Shakespeare*, p. 2.

<sup>436</sup> “The Hamlet of Act V has stopped playing; he has aged a decade in a brief return from the sea, and if his self-consciousness is still theatrical, it ensues in a different kind of theater, eerily transcendental and sublime, one in which the abyss between *playing* someone and *being* someone has been bridged.” *Ibid.*, p. 411.

<sup>437</sup> “Digo que *obramos*, cuando ocurre algo, en nosotros o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada... *padecemos*, cuando en nosotros ocurre algo, o de nuestra naturaleza se sigue algo, de lo que no somos sino causa parcial”. Spinoza, *Ética*, III, def. II.

<sup>438</sup> “... a donde siempre nos lleva el Hamlet maduro, el proceso de autorrevisión, al cambio escuchándose

Al final de la obra, Hamlet ha dejado de lado la inquietud que le producía, paradójicamente, la imposibilidad de realizar algo. Sabe que hay que esperar el tiempo propicio, el tiempo adecuado, que con lo que hay que contar es con la disposición, la prontitud a actuar. En un toque de *amor fati*, de apurar hasta las heces el gusto amargo de la hiel, Hamlet ha entendido que esperar es una manera de actuar: en la medida en que al esperar, se trama, se fragua, se juegan con las posibilidades de tomar un curso de acción, se medita sobre lo que uno hace, la distancia entre no ser y ser disminuye.

*Ham.* Not a whit, we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is 't to leave betimes? Let be.<sup>439</sup>

Ricoeur dice: “Una cosa muestra especialmente *Edipo en Colono*: que el personaje trágico, por muy abrumado que esté por el sentimiento del carácter irresistible de las fuerzas sobrenaturales que rigen los destinos humanos, sigue siendo el autor de esta acción íntima que consiste en evaluar sus actos, singularmente en *la condición de retrospección*.”<sup>440</sup> Aseveración ésta puede calificar muy apropiadamente a Hamlet pues “Hamlet es la crítica misma, el intérprete teatral de su propia historia.”<sup>441</sup>

En Hamlet se anudan, se comunican los variados aspectos de la mimesis. Como narración, permite partir de la memoria para articular un sentido teleológico de las acciones; como arte, representa y actúa; en él, en Hamlet, imitación e invención colisionan para producir una nueva subjetividad: Hamlet es la metáfora de esa subjetividad de sí que escuchándose, siguiendo el movimiento de sus pasiones, fusiona y une la acción y la pasividad, identifica lenguaje y acción. Hamlet ha logrado antes que Proust, “recuperar el tiempo perdido”, pues

---

primero a sí mismo y luego con voluntad de cambio. El término que usa Shakespeare para lo que en inglés moderno se llama *self* (uno mismo, la propia persona) es *selfsame*, algo así como el ser propio mismo, la identidad de uno mismo, y *Hamlet*, fuera como fuera su primera versión, es a fondo el drama donde el protagonista trágico revisa su sentido del *selfsame*. No la confección de uno mismo, sino la revisión de uno mismo; para Foucault el uno mismo se confecciona, pero para Shakespeare está dado, sujeto a subsecuentes mutabilidades. El gran *topos* o lugar común en Shakespeare es el cambio.“ Bloom, *Shakespeare*, p. 411. [La cursiva es mía].

<sup>439</sup> *Ham.* Nada de eso, desafiamos el augurio; hay una providencia especial hasta en la caída de un gorrión. Si es ahora, no está por venir; si no está por venir, será ahora; si no es ahora, entonces está por venir: sólo hay que estar preparado. Pues si no hay hombre que se lleve lo que deja, ¿qué importa dejarlo antes? Dejad que sea. *Ham.*, V, ii, 215-220.

<sup>440</sup> Ricoeur, *Los caminos del reconocimiento*, p. 107. Las cursivas son mías.

<sup>441</sup> Y no, no es Ricoeur: “Hamlet is criticism itself, the theatrical interpreter of his own story.” Bloom,

logró reconocer esa verdad que los hombres rehuyen para evitar el doloroso toque de conciencia: admitir que lo que uno ha considerado más propio, más espontáneo, más auténtico ha sido anteriormente de los Otros. El “tiempo recobrado” es haber re-simbolizado, re-significado, per-mutado la propia mimesis. *Hamlet* realiza la crítica de la *catharsis*, desplazando el espectáculo del escenario al espectador. La existencia de Hamlet se modifica porque pensándose a sí mismo, imaginándose, Hamlet ha logrado re-inventarse, re-crearse: su tragedia consiste en ser victimario y víctima por lo cual ha de anularse a sí mismo. Fortinbras parece juzgar con acierto:

For he was likely, had he been put on,  
To have prov'd most royally: ...<sup>442</sup>

Si como afirma Girard, “recuperar el tiempo es abolir una pequeña parte del propio orgullo,”<sup>443</sup> lo que también se ha ganado es un aumento, quizá infinitesimalmente breve, de autonomía y de espontaneidad. Quizá, si su humor lo permitiera, el hosco filósofo de Éfeso, estaría satisfecho de que sea medianamente cierto que “el alma es una razón que se aumenta a sí misma”.

---

*Shakespeare*, p. 424.

<sup>442</sup> Pues con seguridad, de haber reinado./ habría probado su realeza: ... *Ham.*, V, ii, 402-403.

<sup>443</sup> Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, pp. 39-40.

## MIMESIS: MASK AND MIRROR

Para responder las preguntas que las principales preguntas que han guiado esta meditación he recurrido a nuestra metáfora del espejo y de la máscara. Pero antes, cabe aclarar que el mundo lingüístico que nos rige no me permite terminar como habría querido, dando el título de “prefacio” a esta última parte, en el entendido que significaría “lo previo antes de hacer”. Quizá podría calificarlo de un “epílogo ilocutorio”, más tampoco alcanzaría el matiz adecuado. Desde el mundo homérico hay una brecha entre hablar y ser, entre *lexis* y *praxis*. La intención consiste en señalar en que hay un punto en el que ya pensar y hablar es ya actuar: es ese punto de inflexión donde la voz ya permite la modificación de lo que somos. Esta meditación ha arrojado como resultado que la identidad narrativa es una ficción que sólo puede mirar al pasado: atisbar el futuro, y sobre todo, modificarlo, consiste en un milagro creativo del lenguaje, un instante en el cual el lenguaje no alcanza a decirlo todo, pero sí transforma el ser presente.

### 1. *EL ESPEJO*

En recompensa por la oda que celebra la victoria irlandesa sobre el noruego, el rey recompensa al poeta con un espejo de plata pues el poema es, al mismo tiempo, copia de la batalla e imitación de las formas clásicas: “No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos”.<sup>444</sup> Si dialécticamente se divide la metáfora, el espejo alude a la mimesis, que como indiqué desde el prólogo es imitación y copia de la realidad o del modelo; la plata, desde la simbología de la alquimia nos remite a una pureza algo inferior a la del oro...

---

<sup>444</sup> Jorge Luis Borges, “El espejo y la máscara,” en *El libro de arena*, Madrid, Alianza, p. 82.

Así, la mimesis no está en contra de la “autenticidad”: no hay escapatoria ni salvación de ella; es condición indispensable para la formación no sólo de lo *que* somos sino también de *quien* somos.

Ricoeur pregunta: ¿cuál es la estructura de ser del *je suis* (existencia) para que le sea necesaria la mediación de lo otro de sí?, ¿cómo en y desde estas mediaciones es dado a retornar y reconocerse en lo que el "yo" es/llega a ser?<sup>445</sup> Cabe responder la primera pregunta escuetamente: la estructura de la existencia es radicalmente deseo. De este deseo que nunca es inicialmente ni propio ni auténtico, y al cual sólo es posible llegar a él mediante los deseos de otros, se puede decir que una vez que uno lo acepta, es entonces cuando llegar a formar parte de uno. Si se quisiera ahondar más: el deseo es compulsión a imitar. La segunda pregunta puede contestarse también en breve, en las propias palabras de Ricoeur: “comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno” y “comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado”.<sup>446</sup> Por ello, el *Cogito está mediado por todo el universo de los signos*, un universo que debe entenderse más en un sentido peirceano como semiosis infinita que un universo discursivo.

Pregunta Ricoeur al final de *Sí mismo como otro*: “¿Consiste el sentido primero del actuar humano en la autodesignación de un sujeto hablante? ¿O en el poder de hacer que tiene el agente de acción? ¿O en la imputación moral de la acción?”<sup>447</sup>

La imitación no merma la individualidad, ni la identidad: si como afirma Nicol, “*individualidad es relatividad*”,<sup>448</sup> es tanto que estamos *en relación* con el Otro, el mundo y dependemos de los otros funcional y vivencialmente, la individualidad consiste en mi posición relativa a los demás; una identidad resulta, en primer lugar, de una definición social: yo soy hijo de..., habitante de..., ciudadano de... En las expresiones anteriores están contenidos género, edad, nombre y apellidos, nacionalidad, credos, leyes, normas, costumbres. La identidad implica permanencia, duración, constancia.

---

<sup>445</sup> Cf. supra p. 18.

<sup>446</sup> Cf. supra p. 27.

<sup>447</sup> Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. XXXIII. Cf. supra pp. 66, 143.

<sup>448</sup> Nicol, *op. cit.*, p. 15.

El problema de la identidad es una intersección entre el ámbito epistemológico y la vida social. La identidad jurídica sólo señala el vacío formal de la igualdad universal de todos antes la ley. El *quid iuris* no permite deducir en este caso quién es cada quién en la efectividad de las relaciones cotidianas. Únicamente el *quid factis* ubica al quién en el mundo de vida cotidiano, el mundo pleno de significación en el que todos nos destacamos con mayor o menor claridad en concordancia con nuestra posición. Sin embargo, la silueta que recorta nuestra figura o la sombra que producimos no es lo que nosotros somos como tampoco somos la imagen que reflejamos en un espejo. Estas metáforas visuales sugieren que parte de lo que reconocemos como nuestro *yo*, se nutre y crece de lo que los otros nos enseñan o nos dicen que somos. Como el niño ante el espejo, terminamos por aprender a relacionar que la imagen que nos encara es un signo, huella o rastro, que dejamos en el mundo, que hay una correspondencia entre lo que vemos fuera de nosotros y lo que sentimos que somos. En este tenor, la identidad de cada uno viene a ser como una persecución dentro de una casa de los espejos, todos en pos de imágenes ligeramente diferentes, dependiendo de las distancias respectivas al reflejado y al espectador, cuyos papeles son también relativos e intercambiables, el ángulo, la curvatura de cada espejo, la luminosidad...

Entonces, ¿qué tanto podemos hacer corresponder lo que somos realmente con lo que se piensa de nosotros puesto que no podemos ver absolutamente todo de nosotros mismos? En sus primeros escritos, Heidegger escribe con claridad: “El ser-ahí es un ente que se caracteriza como «yo soy».”<sup>449</sup> Pero, si bien es capaz de la autopercepción, de la autoreferencia, falta contestar al *quién* del yo. La identidad –el sí, vendría a ser el resultado de la suma total de todos los espectadores o el promedio de de las percepciones de todos. Tendríamos que hay un cierto *yo* dramático o público y otro *yo*, si no más profundo, sí más interior, más auténtico, que se permitiría a sí mostrarse o revelarse como *realmente es*. Este adverbio "realmente" es el que constituye el problema. ¿El "hipócrita" es, *realmente*, de *otra* manera? ¿O simplemente se conduce, sí, de otra manera en determinados momentos? ¿O más bien, es *así* habitualmente? Si bien el Oscuro tenía razón, también resulta ser verdad que, en ocasiones especiales justo

---

<sup>449</sup> Martin Heidegger, *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta, 1999, p. 37.

llamadas excepcionales, uno no se reconoce en lo que hizo o dijo: "así no soy", "no suelo ser así". La constancia en el modo de comportarse habla a favor o en contra de alguien. En esto consiste el carácter, lo cual veremos en la segunda parte de este epílogo.

¿Qué más significa el espejo? Significa mirarse en una superficie. Como ya se mostró, reflexionar no es únicamente verme en el otro: también consiste en verme en el espejo que brindan las obras de arte –en este caso, los textos literarios- que se me brindan para comprenderme a través de ellos como las *Confesiones*.

Ricoeur sabe la separación entre lenguaje y acción, por lo que busca hacer de la teoría narrativa el tránsito entre una teoría de la acción a una teoría ética. Esta problemática se anuda con la del reconocimiento de sí, la cual, según el filósofo francés, alcanza su cúspide en la memoria, que mira al pasado, y en la promesa, que mira al futuro.<sup>450</sup> Sin embargo, en este punto, Ricoeur no alcanza a proponer una nueva ontología, la cual podría justificar ese paso. La ontología sigue adoleciendo del carácter ontoteológico de una substancia verdadera, pero oculta. Heidegger pretendió lograrlo pero lo llevó tan sólo por sus *Holzwege* de la especulación. ¿Será posible contar con una ontología de la acción que permita explicar las modificaciones de un ser no bajo la dialéctica verdadero/falso, auténtico/"mala fe" sino cómo un flujo vivo y por ello ya cambiante?

Para mostrar esta posible ontología es válido recurrir a una estrategia narrativa. El Filósofo ya dejó escrito en su *Poética* que la trama de una historia debe tener unidad de acción, y que si la trama es intrincada, "es preciso que peripecia y reconocimiento (agnorisis) surjan de la contextura misma de la trama o argumento",<sup>451</sup> sea por vía de necesidad o de verosimilitud. Así, a lo largo de este discurso, el sí se ha entretenido y detenido en textos maravillosos para culminar con la agnorisis del sí modificado por sus afectos. Esta es la razón por la cual preferí dividirla en episodios cual si fuera la gran historia del sí mismo en Occidente.

---

<sup>450</sup> Cf. Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, p. 145.

<sup>451</sup> *Poética*, 1452<sup>a</sup> 18-19.

## 2. LA MÁSCARA

Después de la primera oda, el rey solicita al poeta una nueva para el siguiente año; el poema que ofrece es extraño, es la batalla misma. El rey, tomado consejo de los doctos, juzga que el nuevo poema supera todo lo cantado en Irlanda y también lo aniquila. Se dirige al poeta: “Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro”.<sup>452</sup> Si nuevamente se divide la metáfora, el oro representa la obtención de lo más puro que hay en la materia, la transmutación ansiada de los alquimistas; la máscara se refiere a la personalidad, en cuanto que es exterioridad e interioridad, reverso y anverso.

El carácter es segunda naturaleza: ya se afirmó. ¿Cómo se adquiere? Como dice Aristóteles: la virtud se adquiere haciendo cosas virtuosas, el vicio haciendo cosas viciosas. El carácter se vuelve no sólo inscripción, sino también coraza. El carácter no sólo es máscara, sino defensa que se levanta contra la vorágine, lo caótico, lo sorpresivo del mundo siempre en movimiento. El carácter se moldea a través de los modelos. Dichos modelos los proporcionan, en primer lugar, los padres y el núcleo familiar más íntimo; después, la sociedad en su conjunto; finalmente, los modelos de las obras de arte que ya anteriormente también contribuyeron a moldear el carácter de los individuos de la generación anterior. Los modelos de las obras de arte pueden ser “Alfa y Omega” del carácter, cuya raíz inicial es el mimetismo.

¿Hay escapatoria para el mimetismo? Espero haber mostrado que la invención de sí es posible por sobre el mimetismo. Dicha invención de sí no se equipara a la producción del yo, “tecnologías del yo” según expresión de Foucault; decir que en la *epimeleia heatou* el yo se produce mediante una técnica es diferente del momento ficcional, imaginativo, espontáneo en el cual el sí –el yo– se afecta para modificarse a sí.

El sí, nuestro protagonista, por lo menos tiene un carácter dual: se advierte en Edipo, en Agustín, en Hamlet. El primero es criminal e inocente al mismo tiempo: ha matado al padre y ha copulado con la madre sin haberlo querido; el segundo es santo y pecador, al tiempo que desea la santidad, también sacia los deseos prohibidos; el último, es vengador y criminal, un justiciero que aras de cumplirla comete nuevas injusticias. La consciencia de sí es como una

---

<sup>452</sup> Borges, “El espejo y la máscara”, p. 84.

colisión metafórica: el nuevo sí puede producirse de nuevo, renovarse cuando el sí debe conciliar las partes opuestas que sus propias acciones han creado para sí mismo. Este nuevo sí se permite traer consigo sus contradicciones: no es un sí “auténtico” de tintes parmenídeos; es un sí que se produce en la lucha, en el esfuerzo. La existencia del sí es ambivalencia constante.

La existencia de sí es colisión entre memoria, huella, y deseo, carencia; se responde nuevamente a la primera pregunta ricoeuriana sobre la estructura de la existencia del sí: *el ser que somos es tanto afirmación, esfuerzo, aumento, es decir, acción significativa, como deseo, carencia, ausencia, es decir, imitación, memoria, reflexión*. La segunda pregunta, a saber, el modo de la mediación por la que el “yo” se reconoce para llegar a ser, puede tener otra respuesta: la imaginación. La imaginación es la intermediaria, –síntesis diría Kant, entre la realidad y la ficción, entre la memoria y la previsión, entre el presente y el futuro, entre el sí y lo otro de sí. La interpretación deleuzeana del pensamiento de Hume propone: “El yo debe ser al mismo tiempo colección de ideas y tendencia, espíritu y sujeto. Es síntesis, pero incomprendible, y reúne en su noción, sin conciliarlos, al origen y la calificación.”<sup>453</sup>

La imaginación se encuentra asociada al pensamiento y presupone la memoria: de ahí deriva que la consciencia sea huella del tiempo.<sup>454</sup> Un resultado sobre el que habría seguir meditando consiste en la producción de la temporalidad mediante –en expresión levinasiana, la huella del otro que llevo en sí, como había señalado a propósito de Agustín: mediante la relación entre el sí, lo otro de sí, y el sí *como* otro emerge la temporalidad, más es ella la condición para que se produzca el sí. Como se ha indicado, ésta es una aporía final.<sup>455</sup>

¿Bajo qué modo los otros, los Otros, el Otro, nos determinan? La otredad para el sí consiste en ese deseo inoculado, sugerido, presente a lo largo de toda la apetencia; también se manifiesta en la invención de la conciencia moral, en la apropiación de las normas y los deberes que son tradición, legado, autoridad.

Esta meditación dio cuenta de una cita extensa de Ricoeur que se puede parafrasear *in sensu cosmico*:

---

<sup>453</sup> Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, p. 23.

<sup>454</sup> Cf. *supra*, p. 133.

<sup>455</sup> Cf. *supra*, p. 132.

*El hombre no es intermediario porque esté entre el ángel y la bestia, sino que es intermediario en sí mismo, entre su yo-rival y su yo-emulador. Es intermediario porque es mixto, y es mixto porque realiza mediaciones miméticas. Su característica ontológica como ser-intermediario consiste precisamente en que su acto de existir es por identidad el acto de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad dentro y fuera de sí. Por eso no explicaremos a Narciso por Narciso, sino por Eros, Tánatos y Cronos: la intermedialidad del hombre sólo puede hallarse por el rodeo de la síntesis trascendental de la imaginación, o por la dialéctica entre certeza y verdad, o por la dialéctica de la intención y de la intuición, de la significación y de la presencia, del Verbo y de la Mirada, de la imitación y de la invención.*<sup>456</sup>

### 3. THE REST IS SILENCE

La tercera oda que trae el poeta lo supera todo. Es una sola línea, que no puede decirse en voz alta, como si fuera una blasfemia o una plegaria. “En el alba –dijo el poeta– me recordé diciendo unas palabras que no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, el que no perdona el Espíritu”.<sup>457</sup> El rey le tiende un último presente: una daga. Como expiación por haber “conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres”,<sup>458</sup> el poeta se da muerte al salir de palacio y el Rey recorre los caminos de Irlanda como mendigo y sin repetir jamás el poema. Quizá el pudor o la excelsa concisión de la poesía borgesiana, le impidió imaginar al rey con las pupilas vacías, por haber visto como Edipo, más de lo que le estaba permitido.

El final es, puesto así, desesperanzador: Nietzsche, Wittgenstein y Hamlet mueren, a su manera, en el umbral que parece imposible de cruzar, en ese límite en el que habla y acción se confunden y para el cual, paradójicamente, no hay palabras que lo describan, ni actos que lo trasciendan, en ese instante donde el discurso se suspende como virtualidad pura. El lenguaje es incapaz de aprehender la realidad. Es posible que ésta sea otra variante de la tercer aporía

---

<sup>456</sup> Cf. *supra*, p. 18.

<sup>457</sup> Borges, “El espejo y la máscara”, p. 85.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 86.

del tiempo: su imposible última representabilidad.

Pero justamente al lenguaje no le es dado aprehender la realidad por dos razones: una, ya que el lenguaje, si es discurso, si es acontecimiento, lo es por estar vivo; en cambio, la segunda razón consiste en que aquello que está vivo no se deja aprehender en una expresión.

Escribe Nietzsche intempestivamente:

Wir schätzen uns nicht genug mehr, wenn wir uns mittheilen. Unsre eigentlichen Erlebnisse sind ganz und gar nicht geschwaetzig. Sie koennten sich selbst nicht mittheilen, wenn sie wollten. Das macht, es fehlt ihnen das Wort. *Wofuer wir Worte haben, darueber sind wir auch schon hinaus. In allem Reden liegt ein Gran Verachtung.* Die Sprache, scheint es, ist nur fuer Durchschnittliches, Mittleres, Mittheilsames erfunden. Mit der Sprache vulgarisiert sich bereits der Sprechende. - Aus einer Moral fuer Taubstumme und andere Philosophen.<sup>459</sup>

El discurso, la palabra, el lenguaje; se lidia con lo general porque resulta imposible abarcar lo particular. El individuo por eso recibe un nombre propio que apunta únicamente a la condición psíquica, anímica, vital: el ser al pasar por el pensamiento, se modifica, modificación para la cual no hay palabras que la expresen cabalmente del todo. Es el principio de una terapia psicoanalítica que aprovecha este saber que le antecede: un sentimiento, una emoción nunca es expresada en forma pura, siempre atraviesa el tamiz de la reflexión, y bajo su fuego, se acrisola para expresarse de otro modo.

El hombre es y está limitado: la identidad, la individualidad constituyen límites. Más como parte de la vida humana, señala Nicol, definitivo:

Pero los límites del hombre no es fácil encontrarlos, como dijera Heráclito: tienen una razón profunda, *bathun logon echei*, porque no quedaron establecidos de una vez por todas, e igual para todos; porque el hombre es capaz de variar los modos de integrarse en lo que está más allá del límite aparente de su ser; porque, en fin, él es capaz de relacionarse consigo mismo, y de variar incluso esa relación supremamente distintiva.<sup>460</sup>

Entonces, la identidad de cada individuo se construye mediante la mimesis de imitación y de apropiación; su diferencia radica en su lugar en el triángulo de emulación.

---

<sup>459</sup> Friedrich Nietzsche, “Streifzuege eines Unzeitgemaessen, af. 26” en *Götzen-dämmerung*, consultado en <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/7gtzn10.txt>, fecha de acceso: 7 de agosto de 2007. “No nos estimamos ya bastante cuando nos comunicamos. Nuestras vivencias auténticas no son en modo alguno charlatanas. No podrían comunicarse si quisieran. Es que les falta la palabra. *Las cosas para expresar las cuales tenemos palabras las hemos dejado ya también muy atrás. En todo hablar hay una suerte de desprecio.* El lenguaje, parece, ha sido inventado sólo para decir lo ordinario, mediano, comunicable. Con el lenguaje se *vulgariza* ya el que habla. – De una moral para sordomudos y otros filósofos.” Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo”, Aforismo 26, en *El crepúsculo de los ídolos*, p. 103. [Las cursivas son mías.]

<sup>460</sup> Nicol, *op. cit.*, p. 15.

Cuando la rivalidad del deseo le hace indiferenciarse de los demás, la violencia irrumpe para destruir la vida social. Si no hay un acto salvífico, sagrado y oportuno, la sociedad se disuelve. Más... en medio de este juego especular de máscaras, si alguien se detiene a reflexionar ante la superficie que le devuelve la imagen de su rostro, quizá invente un modo singular y propio, un gesto que puede ser ínfimo, sin importar que llegue a disolverse como una gota dentro de un caudal. Pero ese acto, singular y espontáneo, rebosa de vitalidad y renueva también la vida social, al precio, sí, de convertirse en objeto de emulación, que se mantiene a través del relato que guarda la memoria. ¿Más, acaso, no es éste el ciclo vital, la emersión de la temporalidad, lo que Levinas llama “la huella de otro”? Si bien el lenguaje no puede aprehender la realidad, el discurso es manifestación de la vida; en tanto que seamos recordados, es decir, mientras se cuente sobre nuestra vida, nos mantendremos vivos. Spinoza cierra su *Ethica* con una proposición repleta de vitalidad: “Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte, sino de la vida”.<sup>461</sup> Sólo la muerte —el olvido— es callada y silenciosa: “The rest is silence”.

---

<sup>461</sup> Spinoza, *Et.*, V, prop. LXVII.

## BIBLIOGRAFÍA

### ***I) Paul Ricoeur***

#### A) Libros:

**Karl Jaspers et la philosophie de l'existence**, (en colaboración con M. Dufrenne), Seuil, París, 1947.

**Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe**, Temps Présent, París, 1948.

**Philosophie de la volonté I —Le volontaire et l'involontaire**, Aubier, París, 1950 (reed. 1988). (Trad. esp. de Juan C. Gorlier, *Lo voluntario y lo involuntario I: El proyecto y la motivación*, Docencia, Buenos Aires, 1986. *Lo voluntario y lo involuntario II: Poder, necesidad y consentimiento*, Docencia, Buenos Aires, 1988).

**Histoire et vérité**, Seuil, París, 1955. (Td. esp. de A. Ortiz García, *Historia y verdad*, Encuentro, Madrid, 1990).

**Être, essence et substance chez Platon et Aristote**, Centre de Documentatio Universitaire, París, 1957. Reedición: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, París, 1982. (Curso impartido en la Universidad de Estrasburgo en 1953-54).

**Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité I. L'homme faillible**, Aubier, París, 1960. (Trad. esp. de Cecilio Sánchez Gil: *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid, 1982).

**Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal**, Aubier, París, 1960. (Trad. esp. de Cecilio Sánchez Gil: *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid, 1982).

**De l'interprétation —essai sur Freud**, Seuil, París, 1965. (Trad. esp. A. Suárez: *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1970).

**Entretiens Paul Ricoeur – Gabriel Marcel**, (en colaboración con G. Marcel), Aubier Montaigne, París, 1968.

**Le conflit des interprétations —essais d'hermeneutique**, Seuil, París, 1969. (Trad. esp., *El conflicto de las interpretaciones*, 3 vols.: I. *Hermenéutica y psicoanálisis*; II. *Hermenéutica y estructuralismo*; III. *Introducción a la simbólica del mal*, Megápolis, Buenos Aires, 1975 ss).

**La métaphore vive**, Seuil, París, 1975. (Trad. esp. de Agustín Neira, *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980).

**Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning**, Texas Christian University Press, 1976. (Trad. esp. de Graciela Monges Nicolau, *Teoría de la*

- interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995).
- La discours de l'action**, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1977. (Trad. esp. P. Calvo, *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988).
- El lenguaje de la fe**, Megápolis, Buenos Aires, 1978. (Recoge artículos ya publicados).
- Temps et récit I —l'histoire et le récit**, Seuil, París, 1983. (Trad. esp. de Agustín Neira, *Tiempo y narración I —configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 1987).
- Temps et récit II —La configuration du temps dan le récit de fiction**, Seuil, París, 1984. (Trad. esp. de Agustín Neira, *Tiempo y narración II —configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 1987).
- Educación y política**, Docencia, Buenos Aires, 1984.
- Temps et récit III —Le temps raconté**, Seuil, París, 1985. (Trad. esp. de Agustín Neira, *Tiempo y narración III —El tiempo reconfigurado*, Siglo XXI, México, 1987).
- Hermenéutica y acción —De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción**, Docencia, Buenos Aires, 1985, 1988.
- A l'école de la phénoménologie**, Vrin, París, 1986.
- Du texte à l'action —essais d'hermeneutique II**, Seuil, París, 1986. (Trad. esp. de Pablo Corona, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, Argentina, 2001).
- Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie**, Labor et Fides, Ginebra, 1986.
- Lectures on Ideology and Utopia**, Columbia University Press, New York, 1986. (Trad. esp. de Alberto L. Bixio: *Ideología y utopía*, Gedisa, Barcelona, 1989).
- Ética y cultura**, Docencia, Buenos Aires, 1986. (Recoge artículos ya publicados).
- Política, sociedad e historicidad**, Docencia, Buenos Aires, 1986. (Recoge artículos ya publicados).
- Soi-même comme un autre**, Seuil, París, 1990. (Trad. esp. de Agustín Neira Calvo, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1996).
- Liebe und Gerechtigkeit**, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1999. (Trad. esp. de Tomás Domingo Moratalla, *Amor y justicia*, Caparrós Ed., Madrid, 1994).
- Lectures 1 —Autour du politique**, Seuil, París, 1991.
- Lectures 2 —La contrée des philosophes**, Seuil, París, 1992.
- Lectures 3 —Aux frontières de la philosophie**, Seuil, París, 1994.
- Réflexion faite: autobiographie intellectuelle**, Ed. Esprit, París, 1995.
- Le juste**, Ed. Esprit, París, 1995.
- La critique et la conviction —entretien avec François et Mare Launay**, Calmann-

Lévy, Paris, 1995.

**Autrement**, PUF, Paris, 1997.

**Ce qui nous fait penser. La nature et la règle**, (en colaboración con J.-P. Changeaux), Ed. Odile Jacob, Paris, 1998.

**La Mémoire, l'histoire, l'oubli**, Seuil, Paris, 2000. (Trad. esp. de Agustín Neira, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2003).

**Parcours de la reconnaissance**, Stock, France, 2004. (Trad. esp. de Agustín Neira, *Los caminos del reconocimiento*, México, FCE, 2006).

B) Artículos:

1978

**Philosophie et langage**, Revue philosophique de la France et de l'Étranger, 103, no 4.

1979

**La fonction narrative**, Études théologiques et religieuses, 54, no. 2.

1980

**Pour une théorie du discours narratif**, en D. Tiffeneau: *La narrativité*, Centre National de Recherche Scientifique, Paris.

**Récit fictif- récit historique**, en D. Tiffeneau: *La narrativité*, Centre National de Recherche Scientifique, Paris.

**La fonction narrative et l'expérience humaine du temps**, *Archivio di Filosofia* (Roma), 80, no. 1.

**Herméneutique et sémiotique**, *Bulletin du Centre Protestant d'Études et documentatio*, no. 225. =[hs]

1981

**L'histoire comme récit et comme pratique** (entrevista), *Esprit*, no. 54.

**Paul Ricoeur: Philosophe de la métaphore et du récit** (entrevista), *Le Monde Dimanche*, 38, no. 11.200.

1982

**Mimesis et représentation** (*Actas del XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de algue française*, Strasbourg, 1980), Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

1983

**De l'interprétation**, versión francesa y parcial de un texto publicado en *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press. Recogido en *Du texte à l'action*, pp. 11-35.

- L'histoire commune des hommes: la question du sens de l'histoire. L'ideologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social. Fondements de l'Etique, Etique et Politique** (ciclo de conferencias), *Cahiers du centre Protestant de l'Ouest*.
- 1986
- Rhétorique, poétique, herméneutique**, en M. Meyer (ed.): *De la métaphysique à la rhétorique —Essais à la memorie de Chaïn Perlman*, Ed. de l'Université de Bruxelles.
- 1988
- L'identité narrative**, *Esprit* (julio-agosto). (Trad. esp. de T. Domingo Moratalla, «La identidad narrativa», en *Diálogo filosófico* [Madrid], no. 24 [1992]).
- 1989
- Individu et identité personnelle**, *Rev. Philosophique de Louvain*, 87.
- 1990
- Mimésis, référence et refiguration dans «Temps et récit»**, en *Paul Ricoeur: Temporalité et Narrativité*, Ed. Ousía, Bruselas, Etudes Phénoménologiques, no. 11.
- 1991
- Auto-compréhension et histoire**, en T. Calvo Martínez y R. Ávila Crespo (Eds.): *Paul Ricoeur: Los caminos de la interpretación. Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*, Anthropos, Barcelona.
- L'attestation: entre phénoménologie et ontologie**, en J. Greisch y R. Kearny: *Paul Ricoeur: Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Cerf, París.
- Life in Quest or Narrative**, en D. Wood (ed.): *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, Routledge, New York.
- 1993
- Discours, métaphysique et herméneutique du soi**, en *Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela/La Coruña. (Reed. en M. Agís Villaverde [ed.]: *Horizontes de la herméméutica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1998).
- 1996
- Connaissance de soi et éthique de l'action**, *Sciences Humaines*, no. 63 (julio), 34-38.

## **II) Rene Girard**

**Mesonge romantique et verité romanesque**, Paris, Editions Bernard Grasset, 1961. (Trad. cast. de Joaquín Jordá, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1982.)

**Dostoievski: du double à l'unité**, Paris: Plon, 1963.

**La violence et le sacré**, Paris: Grasset, 1972. (Trad. cast. de Joaquín Jordá, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.)

**Critique dans un souterrain**, Lausanne: L'Age d'Homme, 1976.

**Des choses cachées depuis la fondation du monde**, Paris: Grasset, 1978. (Trad. cast. de Alfonso Ortiz, *El misterio de nuestro mundo*, Salamanca, Sígueme, 1982.)

»**To double business bound**«: **Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. (Trad. cast. de Alberto L. Bixio, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1997, 2a ed.)

**Le bouc émissaire**. Paris: Grasset, 1982. (Trad. cast. de Joaquín Jordá, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.)

**La route antique des hommes pervers**. Paris: Grasset, 1985. (Trad. cast. de Francisco Díez del Corral, *La ruta antigua de los hombres perversos*, Barcelona, Anagrama, 1989.)

**A Theater of Envy: William Shakespeare**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. (Trad. esp. de Joaquín Jorda, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama, 1995; trad. franc. de B. Vincent, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset& Fasquelle, 1990.)

**Quand ces choses commenceront ... Entretiens avec Michel Treguer**. Paris: Arléa, 1994.

**The Girard Reader**. Edited by James G. Williams. New York: The Crossroad Publishing Company, 1996.

English translation (a part): »**To double business bound**«: **Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978; **The Girard Reader**. Edited by J. G. Williams. New York: The Crossroad Publishing Company, 1996.

**Je vois Satan tomber comme l'éclair**. Paris: Grasset, 1999. (Trad. cast. de Francisco Díez del Corral, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Anagrama, 2002.)

**Celui par qui le scandale arrive**. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

**La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes**. Traduit de l'anglais par B. Formentelli. Paris: Bernard Grasset, 2002.

### *III) Harold Bloom*

**The visionary company: a reading of English romantic poetry**, Garden City, New York, Doubleday, 1961. Rev. and enlarged ed. Ithaca, Cornell University Press, 1971.

**Shelley's mythmaking**, New Haven: Yale University Press, 1959.

**Blake's apocalypse: a study in poetic argument**, New York, Anchor Books, Doubleday and Co., 1963.

**Yeats**, New York, Oxford University Press, 1970.

**The ringers in the tower: studies in romantic tradition**, Chicago, University of Chicago Press, 1971.

**The anxiety of influence: A theory of poetry**, New York, Oxford University Press, 1973; 2d ed., 1997.

**Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens**, New Haven: Yale University Press, 1976.

**Figures of capable imagination**, New York, Seabury Press, 1976.

**Wallace Stevens: the poems of our climate**, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977.

**Deconstruction and criticism**, New York, Seabury Press, 1980.

**The flight to Lucifer: Gnostic Fantasy**, New York, Vintage Books, 1980.

**The breaking of the vessels**, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

**Ruin the sacred truths: poetry and belief from the bible to the present**, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

**The book of J: Translated from the hebrew by David Rosenberg; Interpreted by Harold Bloom**, New York: Grove Press, 1990.

**The American religion: The emergence of the post-christian nation**, Touchstone Books; (1992; August 1993).

**A map of misreading**, New York, Oxford University Press, 1975.

**Kabbalah and criticism** New York, Seabury Press, 1975.

**Agon: towards a theory of revisionism**, New York, Oxford University Press, 1982.

**The western canon: the books and school of the ages**, New York, Harcourt Brace, 1994. (Trad. cast. de Damián Alous, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.)

**Omens of millennium: the gnosis of angels, dreams, and resurrection**, New York, Riverhead Books, 1996.

**Shakespeare: the Invention of the human**, New York, 1999. (Trad. cast. de Tomás

- Segovia, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002, 2a. ed.)
- Stories and poems for extremely intelligent children of all ages**, New York, 2001.
- How to read and why**, New York, Scribner, 2000. (Trad. cast. de Marcelo Cohen, *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2000.)
- The future of the imagination**, Empúries, 2002. [Trad. esp. de Daniel Najmías, *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Anagrama, 2002). =
- Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds**, New York, 2003.
- Hamlet: poem unlimited**, New York, 2003.
- The best poems of the English language: from Chaucer through Frost**, New York: 2004.
- Where shall wisdom be found?** New York, 2004. (Trad. cast. de Damián Alou, *¿Dónde se encuentra la sabiduría*, Madrid, Taurus, 2005.)
- Jesus and Yahweh: the names divine**, New York, Riverhead Books, 2005.
- American religious poems: an anthology by Harold Bloom**, 2006.

#### IV) *General*

- AA.VV., *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán, 2001, 5ª ed.
- Agís Villaverde, Marcelino, *Del símbolo a la metáfora, Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Agustín de Hipona, *Confesiones*, [Pedro Rodríguez de Santidrián, td. pro. y notas], Barcelona, Altaya, 1993.
- Amstrong, Jean, comp., *The Arden Dictionary of Shakespeare Quotations*, Bristol, Thomson Learning, 2000, rep.
- Apolodoro, *Biblioteca*, [Margarita Rodríguez de Sepúlveda, td.], Madrid, Gredos, 2002. (Biblioteca Básica Gredos, 137).
- Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos,
- , *Poética*, [Juan David García Bacca, int. y td.], México, UNAM, 2000, 2ª ed.
- Asimov, Isaac, *Asimov's Guide to Shakespeare*, New York, Gramercy Books, 2003.
- Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 2000, 7ª reimp.
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, [Ida Vitale, td.], 2000, 3ª reimp. (Breviarios, 330).
- Balibar, Etienne, *Nombres y lugares de la verdad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

- Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1997, 2ª reimp., pp. 163-201.
- Bentley, Eric, *La idea del drama*, México, Paidós, 1998. (Paidós Studio, 23).
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM/Limusa, 2002, 9ª reimp.
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2ª reimp., 8ª ed.
- Bevington, David, "Introduction" en William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, London, Thomson Learning, 2006, rep. (The Arden Shakespeare).
- Borges, Jorge Luis, *El aleph*, Barcelona, Alianza, México, 1992, 6ª reimp. (El libro de bolsillo).
- , *El libro de arena*, Barcelona, Alianza, 2000, 6ª reimp., 1ª ed. rev. (Biblioteca de autor).
- , *Ficciones*, Barcelona, Alianza, 1999, 3ª reimp. (Biblioteca de autor).
- , *Introducción a la literatura inglesa*, Barcelona, Alianza, 1999. (Biblioteca de autor).
- Buber, Martin, *¿Qué es el hombre?*, México, FCE, 1949.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1963, 2ª ed.
- Castex, Adelina, *Metafísica del tiempo*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1987.
- Castoriadis, Cornelius, *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*, México, FCE, 2002, 2ª ed.
- , *Lo que hace a Grecia, 1. De Homero a Heráclito*, Buenos Aires, FCE, 2006.
- Chambers, *Dictionary of etymology*, Robert K. Barnhart, ed., New York, Chambers, 2005, rep.
- Cruz, Manuel, "Narrativismo" en Reyes Mate, Manuel, ed., *Filosofía de la historia*, Madrid, Trotta-CSIC, 1993, pp. 253-269.
- Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa, 1986, 3ª ed.
- , *Spinoza, Filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Ducrot, Oswald, Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 2000, 21ª ed.
- Dijk, Teun van, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 13ª ed.
- Dyce, Alexander, *A General Glossary to Shakespeare's Works*, Boston, Dana Estes and Company, 1904 en Crane, Gregory R. (ed.), *The Perseus Project*, <http://www.perseus.tufts.edu>, Junio, 2004.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 1998, 2ª ed.
- Easterling, P. E., B. M. W. Knox, eds., *Historia de la literatura clásica, I*, Madrid, Gredos, 1990.

- Ferraris, Maurizio, *Mimica. Luto y autobiografía*, México, Taurus, 2001.
- Finley, M. I., *El mundo de Odiseo*, México, FCE, 1984. (Biblioteca Joven, 6).
- Foucault, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, La Plata, Altamira, 1996.
- , *Hermenéutica del sujeto*, México, FCE, 2002, 2ª ed.
- , *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2001, 8ª reimp.
- , *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1999, 29ª ed.
- Fragmentos de épica griega arcaica*, Alberto Bernabé Pajares, int., td. y notas, Madrid, Gredos, 1979.
- Freud, Sigmund, *Obras completas en XXI vols.*, [José L. Etcheverry, td.], Buenos Aires, Amorrortu, 1986, 2ª ed.
- García Bacca, Juan David, “Introducción filosófica a la poética”, en Aristóteles, *Poética*, García-Junceda, J. Antonio, *La cultura cristiana y San Agustín*, Madrid, Ediciones Pedagógicas, 2002. (Historia de la filosofía, 7).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust, Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam, 1986.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*, [Manuel José González, Miguel Ángel Vega, eds., José Roviralta, td.], Madrid, Cátedra, 2001, 8ª ed.
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, FCE, 1999, 1ª reimp., 2ª ed.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. 1, Madrid, Alianza, 2001, 2ª ed.
- , Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 2000.
- Hegel, G. W. F., “Vorlesungen über die Ästhetik”, XV, “Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie”, XVIII-XX en *Werke in 20 Bände*, vol. XVIII, Suhrkamp Verlag 1970, p. 441, consultado en [http://www.hegel.de/werke\\_regist/startreg.html](http://www.hegel.de/werke_regist/startreg.html)
- , *Lecciones sobre la historia de la filosofía, II*, México, FCE, 1995, 5ª reimp.
- Heidegger, Martin, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, [Samuel Ramos, td.], en *Arte y poesía*, México, FCE, 1992.
- , *Caminos del bosque*, [Helena Cortés, Arturyo Leyte, tds.], Barcelona, Alianza, 2000, 1ª reimp. (Ensayo).
- , *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta, 1999.
- , *Hölderlin y la esencia de la poesía*, [Juan David García Bacca, td.], Barcelona, Anthropos, 1994 2ª reimp., (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 46).
- , *Kant y el problema de la metafísica*, § 34, México, FCE, 1996, 2ª reimp.
- , *Ser y tiempo*, México, FCE, 1997, 7ª reimp., 2ª ed. rev.
- Homero, *Iliada*, [Emilio Crespo Güemes, td.], Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Básica Gredos, 1).

- , *Odisea*, [José Manuel Pavón, td.], Madrid, Gredos, 2000. (Biblioteca Básica Gredos, 2).
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, [Félix Duque, ed. y td.], Madrid, Tecnos, 1992, 2ª ed.
- Husserl, Edmund *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 2002.
- Jaeger, Werner, *Paideia*, México, FCE,
- Jenkins, Harold, “Introduction” en William Shakespeare, *Hamlet*, London, Thomson Learning, 2000, rep. (The Arden Shakespeare).
- Kaufmann, Walter, *Crítica de la religión y la filosofía*, México, FCE, 1983.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, [Pedro Ribas, td.] Madrid, Alfaguara, 2002,
- Kristeva, Julia, *Hanna Arendt, Life is a Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
- Lasso de la Vega, José S., en Sófocles, *Tragedias*, [Assela Alamillo, td.], Madrid, Gredos, 1992, 2ª reimp. (Biblioteca Clásica Gredos, 40).
- Lesky, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989, 4ª reimp.
- Luna Escudero-Alie, María Elvira, “Reflexiones sobre los límites del lenguaje en ‘El espejo y la máscara’, de Jorge Luis Borges“, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2002, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/espejo.html>, consultado 30 de abril de 2007.
- Lytard, Jean François, *La Confesión de Agustín*, Madrid, Losada, 2002.
- , *¿Por qué filosofar?*, Barcelona, Altaya, 1999.
- Maceiras, Manuel, Julio Trebolle, *La hermenéutica contemporánea*, Bogotá, Círculo Kapelusz, 1990, 2ª ed.
- Mayén Flores, Mario, “Uso y crítica del discurso filosófico en la tragedia *Edipo rey*” en *Nova Tellus, Anuario del centro de estudios clásicos*, 23-1, México, UNAM-IIF, 2005, pp. 49-98.
- Mayor, D., *La tragedia griega*, Comillas, Universidad Pontificia, 1953.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Altaya, 2000, 1ª reimp.
- Mondolfo, Rodolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, s/d.
- Nicol, Eduardo, *La idea del hombre*, México, FCE, 1998, 3ª reimp.
- Nietzsche, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, [Andrés Sánchez Pascual, td.], Barcelona, Alianza, 1994, 13ª reimp.

- , *La gaya ciencia*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992, 2ª ed.
- Onions, C. T., *A Shakespeare Glossary*, Oxford, Clarendon Press, 1911 en Crane, Gregory R. (ed.), *The Perseus Project*, <http://www.perseus.tufts.edu>, Junio, 2004.
- Platón, “Apología”, en Platón, *Diálogos, I*, [J. Calonge Ruiz, E. Lledo Iñigo, C. García Cual, tds.], Madrid, Gredos, 1992, 2ª reimp. (Biblioteca Básica Gredos, 24).
- Platón, *Diálogos, V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, [María Isabel Santacruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero, tds.], Madrid, Gredos, 1988, 1ª reimp. (Biblioteca Clásica Gredos, 117).
- Plazaola, Juan, *Introducción a la estética*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1999.
- Reyes Mate, Manuel, ed., *Filosofía de la historia*, Madrid, Trotta-CSIC, 1993.
- Rogers, Robert, *Self and other*, New York, New York University Press, 1991
- Sartre, Jean Paul, *El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1999.
- Schmidt, Alexander, *Shakespeare Lexicon*, Berlin, Georg Reimer, 1902 en Crane, Gregory R. (ed.) *The Perseus Project*, <http://www.perseus.tufts.edu>, Junio, 2004.
- Schwab, Gustav, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Gondrom Verlag GmbH, 2004.
- , *Las más bellas leyendas de la Antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, s/f.
- Shakespeare, William, *Complete works, revised edition, The Arden Shakespeare, 3rd series*, London, Thomson Learning 2006, rep., Richard Proudfoot, Ann Thompson, David Scott Kastan, eds.
- Shakespeare, William, *The Globe illustrated Shakespeare*, [Howard Staunton, ed.], New York, Gramercy Books, s/f.
- , *Hamlet*, [Harold Jenkins, ed.], London, Thomson Learning, 2000, rep. (The Arden Shakespeare).
- , *Obras completas*, 2 tomos, [Luis Astrana Marin, td.], Madrid, Aguilar, 1989, 6ª reimp. 16ª ed.
- , *The Complete Works of William Shakespeare*, [William, W.J. Craig, ed.], London, Oxford University Press, 1914; Bartleby.com, 2000. [www.bartleby.com/70/](http://www.bartleby.com/70/). [14-03-2003]. ON-LINE ED.: Published May 2000 by Bartleby.com; © Copyright Bartleby.com, Inc.
- , *Troilus and Cressida*, [David Bevington, ed.], London, Thomson Learning, 2006, rep. (The Arden Shakespeare).
- Smith, Jennifer, “*What Dreams May Come*”: *Self-reflection and Identity Acceptance in Richard III and The Tempest*, consultado en <http://www.csulb.edu/~jsmith10/shakes.html>, fecha de acceso, 7 de agosto de 2007.
- Sófocles, *Tragedias*, [Assela Alamillo, td.], Madrid, Gredos, 1992, 2ª reimp. (Biblioteca

- Clásica Gredos, 40).
- Sola, Ricardo, et. al., *Historia de la literatura inglesa I*, Madrid, Taurus, 1988.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el modo geométrico*, [Vidal Peña, int., td. y notas], Madrid, Alianza, 2006, 5ª reimp.
- Steiner, George, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Suetonio, *Vida de los doce césares, I*, Madrid, Gredos, 2001.
- Taylor, Charles, *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós/ICEUAB, 1994.
- , *Sources of the self*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- Traversi, Derek, *Shakespeare*, Barcelona, Labor, 1951.
- Usigli, Rodolfo, *El gesticulador*, México, FCE, 1992, 1ª reimp. (Lecturas Mexicanas, 5).
- Valpy, Francis E. J., *Eymological dictionary of the latin language*, USA, Adamant Media Corporation, 2005, facs. London, 1828.
- Vernant, Jean Pierre, y Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, Barcelona, Paidós, 2002, [1ª ed. en castellano, Madrid, Taurus, 1987]
- Xirau, Ramón, David Sobrevilla, eds., *Estética*, Madrid, Trotta-CSIC, 2003.
- Xirau, Ramón, *El tiempo vivido, Acerca de “estar”*, México, Siglo XXI, 1985, 2ª ed.
- Yturbe, Corina, “El conocimiento histórico” en Reyes Mate, Manuel, ed., *Filosofía de la historia*, Madrid, Trotta-CSIC, 1993, pp. 207-228.