

Del mundo del texto al mundo del lector (Ricoeur y Cortázar)*

Recibido: marzo 24 de 2010 | Aprobado: abril 30 de 2010

Clemencia Ardila J.**

aardila@eafit.edu.co

Resumen En este texto se presenta una lectura de dos autores, Paul Ricoeur y Julio Cortázar, y de dos de sus textos, *Tiempo y narración* y *Las Babas del Diablo*, respectivamente. El propósito es mostrar cómo, de un lado, la presentación de los conceptos hermenéuticos se refleja en el texto de Cortázar y, de otro, cómo los fragmentos del cuento permiten la intelección de los conceptos de Ricoeur.

Palabras clave

Teoría de la narración, hermenéutica, texto, lector.

From the World of the text toward the World of the reader (Ricoeur and Cortázar)

Abstract An interpretation of two authors, namely Paul Ricoeur and Julio Cortázar, is presented in this essay with respect to a couple of pieces of his respective works, namely, *Tiempo y narración* and *Babas del Diablo*. The purpose is to show how, in one hand, the presentation of hermeneutic concepts is reflected in the text of Cortázar and, in other hand, how the fragments of the story allow the intellection of the concepts of Ricoeur.

Key words

Narrative theory, hermeneutics, text, reader.

* Este trabajo hace parte de los desarrollos de la investigación “Hermenéutica y los modos de ser del texto narrativo y poético”. Grupo *Estudios sobre política y lenguaje* (Categoría A de Colciencias) Universidad EAFIT, Departamento de Humanidades.

** Doctorando en Literatura, Universidad de Antioquia. Profesora y Coordinadora de la Maestría en Hermenéutica Literaria, Universidad EAFIT.

Desde la hermenéutica, Paúl Ricoeur expone en *Tiempo y Narración*, su teoría de la narración a partir de dos conceptos, *mimesis* o el “proceso activo de imitar o representar” y *mythos* o configuración de la trama (2004: 83). Conceptos fruto de cuya interacción se obtiene una narración, cualquiera que sea su carácter. Baste señalar por el momento que el acto de narrar tiene por objeto la acción (el qué de la obra de arte: el mundo de la acción – *mimesis I*); que, además, tales acciones deben ensamblarse, a través de un proceso integrador (*mimesis II*: construcción de la trama) en un todo, en una historia que se presente como una totalidad temporal; y, que, por último, tal trama, así constituida, tiene una función de mediación entre un autor y un lector y, por tanto, alcanza su inteligibilidad en el acto de la lectura, en la intersección del mundo del texto y del mundo del lector (*mimesis III*).

Desde la literatura, un escritor como Julio Cortázar presenta a sus lectores un cuento, *Las babas del diablo*¹, cuya historia narra la manera como quien escribe está construyendo la trama que escribe. La historia del cuento es acerca de una fotografía. Se narra qué, cómo, dónde, quién, porqué y para qué se tomó. Pero hay que anotar que este acto de tomar una foto es para el personaje un acto creativo similar al que está realizando al escribir y, como tal, supone una serie de operaciones por parte de ese sujeto – artista. Operaciones que a lo largo del cuento se irán equiparando, de manera implícita en ocasiones, explícitas en otras, con el proceso de creación del cuento.

La propuesta estética de Cortázar puede ser leída e interpretada como una “poética del cuento” (entendiéndose por poética aquella exposición que busca definir y caracterizar la manera cómo se compone un texto artístico). Las conceptualizaciones de Ricoeur bien pueden servir al lector como fundamento teórico para explicar y comprender ese mundo del texto de Cortázar y emprender, así, la tarea hermenéutica.

Valga, entonces, hacer una lectura conjunta y a dos columnas de escritura, de los dos textos en mención. La presentación de los

¹ Cuento que hace parte del libro *Las armas secretas*; incluido en (Cortázar, 1999).

conceptos hermenéuticos se verá reflejada en el texto de Cortázar y, a su vez, los fragmentos del cuento permitirán la intelección de los conceptos de Ricoeur.

Mimesis I: Antes de... (la foto, la narración)

En el cuento de Cortázar, el preámbulo a una historia que da cuenta del acto de creación antes de que éste comience, está constituido por una serie de reflexiones en torno al porqué narrar una historia, o acerca de la elección del narrador y de la forma pronominal adecuada al discurso que se inicia. Para ser más precisos, el cuento narra cómo se gestó la foto/ la historia que, en este momento del proceso de escritura, se está configurando. Quien hace las veces de narrador – personaje, se remonta a un mes atrás y narra lo que le sucedió el día 7 noviembre. Ha salido a caminar, a sacar algunas fotografías (es una de sus profesiones) y a tomar un poco de sol. Se instala en una pequeña plaza, en una de las islas del Sena, en la que no hay más que una pareja que, inmediatamente, capta su mirada y su atención:

Señala Ricoeur como el acto creativo requiere de un *antes*, que le precede y en el que se afina y se cimenta la construcción de la trama, la creación en sí. El conjunto de operaciones efectuadas en esta instancia del proceso creativo constituyen el primer momento de la *mimesis* – *mimesis I* – en el que el mundo de la acción es el referente primero. Referente, hay que anotarlo, tanto del proceso de creación y configuración (*mimesis II*) de la trama como del de recepción (*mimesis III*), por que en él se afina la inteligibilidad que tiene para su autor y tendrá para un lector, el mundo del texto.

“Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas”. (216)

Como se enunció, la trama del cuento da cuenta de la historia de una fotografía. Lo que aquí se narra sucede *antes* de tomar dicha fotografía. La cual, será considerada por el fotógrafo como una obra – una imagen que presenta una historia. ¿Cuál? La que también se está tratando de narrar a través de las palabras. Así, ese gesto de observar la pareja es el antecedente, el punto de partida de la fotografía/ de la historia. El mundo de la acción, lo que está sucediendo entre el chico y la mujer es el referente primero que ese narrador presenta a sus lectores. Pero, ¿qué está haciendo ese narrador? La respuesta a esta pregunta la proporciona Ricoeur:

Autores y lectores pueden, o bien crear o bien entender textos narrativos, ya que unos y otros realizan y establecen nexos de diversa índole entre el mundo propuesto por el texto y el mundo de la acción del que hacen parte. Es en este sentido que se afirma que <i>Mimesis I</i> tiene una <i>función referencial</i> y, que Ricoeur sostiene como hipótesis central de su exposición sobre este primer momento de la <i>mimesis</i> , que una trama es inteligible porque el sujeto tiene la competencia de utilizar de manera significativa la red conceptual de la Acción.	"Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro". (216)
--	--

¿Qué acción realiza el narrador en el fragmento citado? Podría decirse que está observando a la pareja y que en sus palabras está dando cuenta de una serie de actos físicos ejecutados por esos sujetos: los movimientos, los gestos y las posturas del cuerpo del chico y la mujer, denotan un *hacer* y, como tales remiten al narrador – observador a otros movimientos, gestos, posturas por él conocidos en el mundo del actuar humano. Pero su observación y sus palabras van más allá. Desde el saber práctico que posee el narrador, quien es

ajeno a la pareja y no conoce nada acerca de ellos, trata de asignar un sentido a cada acción y lanza una serie de hipótesis al respecto: el chico está nervioso, tiene miedo, siente vergüenza, quiere huir. Dicho en otros términos, está realizando un acto de interpretación de acciones.

<p>Comprender el mundo de la acción es la condición primera para acceder al mundo configurado en el orden narrativo.</p> <p>La composición narrativa se ancla en el mundo de la acción.</p>	<p>"Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que <u>le leí la cara</u> (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí), cuando <u>comprendí vagamente</u> lo que podía estar ocurriendo al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar (el viento se llevaba las palabras, los apenas murmullos). (217)</p>
---	---

El narrador nos revela ya, de manera explícita, en qué consiste su hacer: está realizando un acto de lectura, pero lo que se lee aquí no es un texto, son acciones, son los actos que están ejecutando el chico y la mujer. ¿Para qué? Para comprender qué está pasando entre ellos, para entender la historia que se está configurando ante sus ojos.

Llama la atención además la anotación, al margen, que hace acerca del hecho de no disponer sino del mundo de la acción, para tal tarea. Este es el único código del que puede servirse, puesto que, como bien lo anota, no le es posible percibir ni una frase ni una palabra de ese diálogo que se está desarrollando frente a él.

Si el lector del cuento emula al narrador; si, como él, lee, trata de interpretar ese acto lingüístico; si, de manera semejante, también se aventura a lanzar hipótesis, las siguientes preguntas bien pueden dar forma a su lectura de la acción del narrador: al representar así las condiciones en que se encuentra, ese narrador – observador ¿quiere acaso enfatizar en la importancia que tiene, como parte del proceso de composición de un cuento, las acciones que se observan en el día

a día? ¿Es esta una manera de enunciar como fuente de la creación poética al acto trivial y cotidiano que se presenta rutinariamente? o ¿Es un llamado de atención sobre la importancia de observar, leer e interpretar las acciones de los otros para que nutran y generen nuevas narraciones? Una respuesta afirmativa a todas ellas parece imponerse y su validez o no deberá confirmarse posteriormente en otro lugar del cuento.

Sea como sea, importa aquí señalar que, bien se trate del narrador personaje, o bien de nosotros lectores, uno y otros, en aras a la comprensión del mundo de la acción, debemos servirnos de lo que, en términos de Ricoeur, se denominan competencias de pre – comprensión del mundo de la acción (116). Tales competencias se despliegan en tres órdenes del mundo de la acción: estructurales, simbólicos y temporales. Es importante anotar que el orden de enunciación de estos tres rasgos del mundo de la acción obedece a la relación progresiva y complementaria que se da entre ellos puesto que:

En primer lugar, si es cierto que la trama es una imitación de la acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción en general por sus rasgos estructurales; la semántica de la acción explica esta primera competencia. Además, si imitar es elaborar la significación articulada de la acción, se requiere una competencia suplementaria: la aptitud para identificar lo que yo llamo mediaciones simbólicas de la acción. (...) Finalmente, estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de caracteres temporales de donde proceden más directamente la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo (Ricoeur, 2004: 116).

<p>Estructurales:</p> <p>La red conceptual del mundo de la acción puede ser descrita a través de preguntas: qué hace alguien; por qué lo hace o cuáles son sus motivos; quién o quiénes son los agentes de esas acciones, con quién o contra quién las ejecutan y, por último, cuál es el resultado: ¿felicidad o desgracia?</p>	<p>“Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora. <u>El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico</u></p>
--	---

Poder enunciar estas preguntas y dar respuesta a ellas es poseer la competencia denominada *comprensión práctica*. Ser capaz de organizar y ensamblar cada uno de estos datos en una historia, es poseer una *comprensión narrativa*.

llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura". (218)

El narrador carece de datos ciertos, pero su competencia práctica alimentada por su imaginación lo llevan a construir una narración acerca de lo que pudo haber sucedido antes de su llegada a la plaza. Narración en la que unos agentes, el chico y la mujer, realizan una serie de acciones (el chico llega a la isla y percibe como bella a la mujer, ésta lo ha estado acechando y posibilita el diálogo). Las motivaciones del primero se inscriben en el deseo de una aventura amorosa, pero no así las de la mujer que parecen responder al deseo de conseguir algo a cambio. El resultado todavía es incierto.

Se establece así una relación entre la teoría de la narración y la teoría de la acción, la cual, según Ricoeur, tiene un carácter tanto de *presuposición*, como de *transformación*.

1. Esta narración, *presupone* familiaridad con los términos agente, medio, circunstancias, etc., que constituyen la semántica de la acción, pero han sido transformados al agregárseles una serie de rasgos discursivos que la diferencian de una simple enumeración de secuencias de acción. Posee ya, este discurso, unos "rasgos sintácticos cuya función es engendrar una composición narrativa". (Ricoeur, 2004: 118) ¿Cómo se realiza este paso de la acción a la narración?

2. Para construir esta narración, su autor ha acudido la red conceptual de la acción que en cuanto tal pertenece al orden de lo paradigmático. Esto implica, entonces, que todos los elementos a partir de los cuales se puede describir una acción están allí a disposición de los usuarios quienes están familiarizados con ellos (presuposición) Pero, este listado en sí mismo tiene un carácter estático, sincrónico,

inamovible en el tiempo. Será su organización en un nuevo orden sintagmático, el discurso, y más precisamente, el discurso narrativo, quien imprimirá dinamismo y progresión donde antes no la había (transformación).

Es en este sentido que Ricoeur afirma que “Al pasar del orden paradigmático de la acción al sintagmático de la narración, los términos de la semántica de la acción adquieren integración y actualidad” (119). Es importante señalar que estos dos rasgos que adquieren las acciones en el mundo de la narración, - integración y actualidad- suponen entonces, el primero, que elementos tan disímiles como todos los que constituyen la red conceptual de la acción, se hacen concurrentes y “operan conjuntamente dentro de totalidades temporales efectivas” (119). La actualidad es un rasgo semántico que implica que la acción ha pasado de ser virtualmente significativa a recibir “una significación efectiva gracias al encadenamiento a modo de secuencia que la intriga confiere a los agentes, a su hacer y a su sufrir” (119).

Simbólicos:

Afirmación de partida: “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente” (Ricoeur, 2004: 119).

El concepto de símbolo al que aquí se acude es el acuñado por Cassirer: “Las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda experiencia”. (Ricoeur, 2004: 120) Las formas simbólicas son sistemas de significación que las sociedades construyen para establecer las relaciones entre los seres humanos y el mundo. No son respuestas inmediatas a estímulos como ocurre con los animales, sino formas indirectas, mediadas

Retornemos al inicio de la narración:

“Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en los bolsillos, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo, pues eso se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de la huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro”. (216)

por prácticas discursivas en las que las comunidades se reconocen como parte de un mismo dominio consensual. Como ejemplo pueden citarse la religión, el arte, la filosofía, etc.

Cuando se habla de mediación, se está afirmando que la acción por sí misma no puede contarse, que necesita de las formas simbólicas para tomar la forma de una narración, para ser representada en un discurso.

Es entonces gracias a un sistema simbólico que “proporciona un contexto de descripción para acciones particulares” que puede interpretarse una acción, un gesto, un movimiento: “Con otras palabras: podemos interpretar tal gesto como significando esto o aquello, con arreglo [...] a tal convención simbólica” (Ricoeur, 2004: 121). “El simbolismo confiere a la acción la primera legibilidad” (Ricoeur, 2004: 121)

De acuerdo al contexto particular en que se están desarrollando las acciones, el narrador acude a un sistema simbólico –cultural y lingüístico– para describir una acción trivial y cotidiana (meter y sacar las manos de los bolsillos, pasarlas por la cabeza) y de acuerdo a una regulación social (el hecho de repetir una y otra vez las mismas acciones con las manos) es interpretada por él como significando nerviosismo y miedo.

Pero, anota Ricoeur, como está descripción de acciones no está exenta de una valoración desde una escala moral, puesto que ella se hace “con arreglo a las normas inmanentes de una cultura” (122) que, a su vez, devienen de la comprensión práctica de las acciones. Así, la mediación simbólica pasa también por la comprensión práctica, lo cual en el mundo de la narración se traduce en que “no hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad” (122). Este es el corolario de la mediación simbólica de la acción.

“Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire”. (...) La mujer avanzaba en su tarea de maniatar suavemente al chico, de quitarle fibra a fibra sus últimos restos de libertad, en una lentísima tortura deliciosa”. (219)

Sin agotar las posibilidades de análisis discursivo de este fragmento, valga por el momento anotar cómo se presenta una valoración del narrador respecto a las acciones y a los agentes a través de diversas expresiones que van desde las marcas nominales de los agentes (mujer vs muchachito, por ejemplo), hasta el uso de verbos pertenecientes todos a un mismo campo semántico para describir la acción de aproximación de la mujer hacia el chico. ¿Cuál es este campo semántico? La definición que de ellos encontramos en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, bien puede servir al propósito de definirlo.

Cerner = “Atalayar, observar, examinar”

Aplastar = “dejar a uno confuso y sin saber que hablar. Aniquilar, vencer.

Maniatar = “Atar las manos”.

Quitar = “Tomar algo separándolo y apartándolo de otras cosas, o del lugar o sitio en que estaba”

Cada una de estas acciones supone una acción de restricción de libertad física o de pensamiento de un sujeto sobre otro; es este

el campo semántico común a todos ellos. Tienen pues un carácter connotativo negativo. Además, nótese como el orden en el que se enuncian responde a una gradación en intensidad, de menor a mayor, de esta acción que se inicia en la mirada, aguda y detenida, y termina con el despojo de la libertad.

Así, queda claro para el lector, primero, que el chico es un prisionero, una víctima y la mujer el victimario y, segundo, que aquel se caracteriza quizá por su ingenuidad y ella es alguien más cercano a la maldad que a la bondad.

<p>Temporales:</p> <p>Se trata en esta instancia de que el sujeto, sirviéndose de su comprensión práctica, reconozca en la acción estructuras temporales que exigen la narración, que son inductores de la narración.</p> <p>Dicho de otra manera, sostiene Ricoeur que existen una serie de rasgos temporales que permanecen “implícitos en las mediaciones simbólicas” (123) ¿Qué tipo de estructuras temporales?</p> <p>En este punto Ricoeur aprovecha la distinción heideggeriana entre intra-temporalidad -el tiempo existencial-, historicidad -cuando los acontecimientos se organizan y adquieren sentido a la luz del trayecto vital de una persona- y, finalmente, la temporalidad. Ésta es la dimensión más profunda del tiempo ya que, en realidad, abarca, desde el presente, el pasado y el futuro. La vinculación se produce en el plano de <i>mímisis I</i> entre el tiempo narrativo y la intra-temporalidad o ser-en-el-tiempo, un tiempo no lineal, guiado por el cuidado.</p>	<p>“Resumiendo, el chico estaba inquieto y se podía adivinar sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir <u>pocos minutos antes, a lo sumo media hora</u>. El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. <u>El resto era fá cil porque estaba ocurriendo a cinco metros de mí y cualquiera hubiese podido medir las etapas del juego, la esgrima irrisoria; su mayor encanto no era su presente, sino la previsión del desenlace.</u> (218)</p>
--	--

Resalta Ricoeur como “lo importante es el modo como la praxis cotidiana ordena, uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el induc-
tor más elemental de la narración” (125).

(...) Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobraba, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire. (219)

(...) imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo), preví la llegada a la casa (un piso bajo probablemente, que ella saturaría de almohadones y de gatos) y sospeché el azoramiento del chico y su decisión desesperada de disimularlo y de dejarse llevar fingiendo que nada le era nuevo. Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena, los besos burlones, la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas, en una cama que tendría un edredón lila, y obligándolo en cambio a dejarse quitar la ropa, verdaderamente madre e hijo bajo una luz amarilla de opalinas, y todo acabaría como siempre, quizá, pero quizá todo fuera de otro modo, y la iniciación del adolescente no pasara, no la dejaran pasar, de un largo proemio donde las torpezas, las caricias exasperantes, la carrera de las manos se resolviera quién sabe en qué, en un placer por separado y solitario, en una petulante negativa mezclada con el arte de fatigar y desconcertar tanta inocencia lastimada. (219)

Los tres fragmentos del cuento de Cortázar dan cuenta de la manera como el narrador desde su competencia práctica, desde su reconocimiento de los rasgos temporales de la acción, configura una narración en la que le otorga un orden a los acontecimientos, articulándolos uno tras otro en una sucesión temporal, operación que realiza, a su vez, desde su competencia narrativa.

Sirva de cierre a este apartado la conclusión enunciada por Ricoeur acerca de la importancia de *Mimesis I*:

Se percibe cuál es la riqueza de *mimesis I*: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria (129).

Mimesis II: Cómo si... (una fotografía, un cuento)

Mimesis II constituye el segundo momento de la *mimesis*, aquel en el que el sujeto realiza la operación de configuración, de construcción de una trama y en el que se presenta el acto de creación mismo. Construir, configurar, crear una trama es un proceso de integración de factores diversos que, a partir de ese acto creativo, constituyen ya una historia. Historia que se escucha o lee. Historia a partir de la cual se establecen los nexos entre el mundo del texto y el mundo del lector, entre la proposición de mundo de la narración y las experiencias del lector.

"Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad (218). [...] ¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris. . . Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho (219).

Es en este sentido que se afirma que *mimesis II* tiene una función de mediación. Es decir, que a través de la trama configurada se comunican *mimesis I* y *mimesis III*, o, dicho de otra manera, lo que le permite al lector/ oyente el paso de la pre – comprensión/ pre-figuración a la pos comprensión/ refiguración del mundo de la acción y de sus rasgos temporales.

[...] Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto" (220).

¡En el cuento de Cortázar estamos todavía en el antes de la narración. Ese narrador – fotógrafo continúa presentando los preludios de su acto de creación (de la historia, de la foto) y en su reflexión alude a su papel como inventor, como creador: Es el quien, en su acto de percepción (pre–comprensión del mundo de la acción), percibe el hecho como singular. Es él quien le está otorgando una significación a esos acontecimientos. Es él quien debe configurar de tal manera su obra que ésta diga algo acerca del mundo, de la vida. Es él, en fin, a quien corresponde, como bien lo expresa Ricoeur, extraer, “de una serie de acontecimientos o incidentes, una historia y transformar estos acontecimientos en una historia” (131) (en el cuento: tomar la foto) Esta son, en suma, las diversas operaciones que se activan en el acto de creación.

“La construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (132) y como tal detenta tres procederes que devienen de su función de mediación, a saber:

“Lo podría contar con mucho detalle, pero no vale la pena. La mujer habló de que nadie tenía derecho a tomar una foto sin permiso, y exigió que le entregara el rollo de película. Todo esto con una voz seca y clara, de buen acento de París, que iba subiendo de color y de tono a cada frase. Por mi parte se me importaba muy poco darle o no

1. La trama media entre acontecimientos o incidentes individuales y una Historia tomada como un todo.
2. Integra factores heterogéneos: agentes, fines, medios, circunstancias, etc. Es decir, se da un doble movimiento de concordancia – discordancia².
3. Es síntesis de lo heterogéneo por sus caracteres temporales propios.

el rollo de película, pero cualquiera que me conozca sabe que las cosas hay que pedírmelas por las buenas. El resultado es que me limité a formular la opinión de que la fotografía no sólo no está prohibida en los lugares públicos, sino que cuenta con el más decidido favor oficial y privado. Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás-con sólo no moverse-y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo, y Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envío barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer.

² La concordancia se presenta en la medida en que la construcción de la trama supone una unidad de la acción, pero en esa configuración intervienen elementos discordantes (la peripécia o lance imprevisto, reconocimiento inesperado, incidentes espantosos, efectos violentos, etc); sin embargo, es virtud de la inteligencia narrativa incorporar dichos elementos discordantes, hacer, por ejemplo, que la sorpresa colabore con el efecto de sentido.

De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que le ladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enhariñado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle. No sé por qué me había bajado del pretil, no sé bien por qué decidí no darles la foto, negarme a esa exigencia en la que adivinaba miedo y cobardía. El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insopportable, algo que tenía que romperse con un chasquido. Me les reí en la cara y eché a andar, supongo que un poco más despacio que el chico. A la altura de las primeras casas, del lado de la pasarela de hierro, me volví a mirarlos. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida". (220)

“Las Babas del diablo” es ya una trama configurada y, como tal, es fruto de las tres operaciones arriba mencionadas. Pero, conforme a los propósitos de este escrito y situados en la vía de lectura propuesta, este fragmento narrativo bien puede leerse como la historia que está después de la fotografía. Ya no es el antes de... La foto ya ha sido tomada. En el momento en que se accionó la cámara, se terminó el proceso de creación. La obra está terminada. Así, la historia que se inicia en este fragmento es otra historia. Una historia en la que se narra lo que sucede después de tomar la fotografía, y en la que ese fotógrafo pasa de ser un observador, ajeno a los hechos, a ser partícipe y personaje protagonista de unos acontecimientos.

La operación de configuración de esta trama bien puede resumirse así:

- Ese hacer, de una serie de acciones (protestar y pedir la fotografía, negarse a ello, huida del chico, etc.), una historia, con una organización en una totalidad inteligible y con un tema (qué pasó al tomar la fotografía: el disgusto de la mujer);
- Ese integrar los diversos y heterogéneos factores que constituyen la “semántica de la acción de forma tal que aquellos que rompen con la lógica (esperada, prevista) de la acción (la participación del hombre del sombrero gris) se incorporen, de manera concordante, a los otros factores y, por último,
- Ese combinar y hacer confluir en una historia el tiempo propio del carácter episódico de la narración (cronológico: Primero la mujer reclamó, luego el fotógrafo se niega a entregarlo, la mujer lo insulta, mientras tanto el chico huye, entonces el hombre del sombrero gris baja del auto, etc.) con un tiempo totalizante (no cronológico, sí configurado) que permite al lector percibir la historia como una totalidad con principio, medio y fin, y sobre todo, le otorga la posibilidad de reconstruirla y volver sobre ella (tal como está haciendo, en su acto de configuración, quien narra la historia).

Tales operaciones se inscriben en el campo de la imaginación, dice Ricoeur:

“La imaginación creadora tiene fundamentalmente una función sintética. Une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a las vez intelectuales e intuitivas” (136).

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizás las claves suficientes para acertar con la verdad (220).

Tanto Ricoeur como Cortázar están señalando cómo la imaginación/la invención está unida a la comprensión (intelectual e intuitiva) del mundo pre-figurado en *mimesis I*, y tiene como fin construir una trama en la que se presente una proposición de mundo que diga algo (*¿una verdad?*) a alguien.

Es tiempo de invocar la figura del lector/oyente cuya función no se circumscribe únicamente al momento de *mimesis III*. Sean las anotaciones de Ricoeur acerca de cómo, tanto la configuración de la trama, como su recepción, se afincan en el doble movimiento implícito en la *tradición*, esto es, en la *sedimentación* y en la *innovación*, las que así lo permitan.

No debe olvidarse que esta imaginación creadora actúa y se inscribe en una tradicionalidad de la que toma diversos modelos de construcción de la trama (tipologías correspondientes a géneros, formas y tipos singulares de obras) para, o bien realizar “una aplicación servil de esa “gramática”, o llevar a cabo una deformación regulada, o bien una desviación calculada” (138) de ellos.

Creo que el temblor casi furtivo de las hojas del árbol no me alarmó, que seguí una frase empezada y la terminé redonda. Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas.

Será en el tercer momento, *mimesis III*, en el que la operatividad del acto de la escritura y del acto de la lectura se encuentren, cuando el recurso a tales paradigmas funcionen en una doble dirección para acompañar ese acto de configuración de la obra a través del acto de la lectura.

“La lectura es pues el vector a través del cual se “recobra y concluye el acto configurante” (147).

Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que lessociétés-y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia; se había alzado el cuello del sobretodo, parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe. Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa. El chico estaba menos azorado que receloso, una o dos veces atisbó por sobre el hombro de la mujer y ella seguía hablando, explicando algo que lo hacía mirar a cada momento hacia la zona donde Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico y cómo dudarlo ahora en las palabras de la mujer, en las manos de la mujer, en la presencia vicaria de la mujer (222-223).*

Lo que hasta el momento parecía un cuento que bien podía corresponder a los parámetros de un cuento “realista”, clásico (por llamarlo de alguna manera, dado el carácter lógico, trivial y cotidiano

de las acciones narradas), se revela ahora como fantástico. Habría que decir que Cortázar, conocedor de los cánones de una y otra modalidad genérica, se ha servido de los parámetros que la tradición señala, puesto que respeta algunas leyes de esas “gramáticas” de ambas tipologías, pero, al mezclarlos de manera inusual, los subvierte y logra así generar una nueva modalidad de lo fantástico.

Desde otra perspectiva, bien puede afirmarse que el autor, en este cuento, juega con las expectativas del lector llevándolo del desconcierto a la certeza, instándolo a leer sin guía alguna para luego proporcionarle una. El movimiento es alternativo y continuo: en un primer momento, en los párrafos iniciales, el discurso transgrede no sólo las normas de la narración sino incluso también las de la gramática y la sintaxis. ¿Qué pasa con el lector? Se desconcierta y sorprende, pues muy seguramente, no podrá hallar un paradigma genérico, ni formal, ni de obra singular del que servirse para estructurar sus expectativas y reconocer, entonces, en esa historia, los cánones de una tradición. Pero tal confusión es reemplazada, pocos párrafos más allá, por la seguridad que le permitirá seguir la historia. El mismo narrador así lo reconoce cuando refiere la necesidad de otorgarle orden a su historia y a la acción, de ahí que desee iniciarla según el modo clásico: nombra a su protagonista, la fecha exacta, el sitio donde se desarrolla, establece la situación inicial del personaje, etc. La situación del lector ya es otra: tiene ya unos paradigmas que le servirán como directrices en ese encuentro texto – lector y que “[...] regulan la capacidad que posee la historia para dejarse seguir” (Ricoeur, 2004: 147). Sin embargo, hay un elemento que continuamente rompe con las leyes del cuento: la historia está plagada de anotaciones ajenas a los sucesos, de referencias a la situación temporal y espacial, en el presente de la enunciación, de quien, pasados ya los hechos, los está escribiendo. Pero tal ruptura está regulada desde el cuento mismo, de forma tal que el lector pronto establece como normas las características antes anotadas y, a partir de ellas, las asume.

Transcurrida buena parte del cuento y cuando ya el lector se ha instalado en la comodidad de unas certezas que se avienen bien con sus expectativas, la historia toma un giro que nuevamente trans-

grede los cánones del cuento tradicional y se acoge a los del cuento fantástico. Según éstos es posible que la fotografía (objeto inanimado, estático por excelencia,) cobre vida: los personajes, las circunstancias, los hechos que se quisieron fijar en una imagen, las acciones que se interrumpieron, parece que están, ahora mismo, *continuando*, están “siendo” en la pared de la habitación de Michel. Así lo percibe éste, así lo atestigua su angustia y desconcierto, así lo relatan sus palabras, de ello da fe la historia que escribió-está escribiendo-.

El resultado es, ya lo anotábamos, una obra singular que desafía a ese lector a completar los vacíos que el texto ha instaurado, a colaborar en la configuración de una trama y a proyectar, de manera creativa también, ese mundo del texto hacia su mundo. Así, el lector participa en las innovaciones de esquematización e introducción de nuevos paradigmas en la narración.

Bien puede concluirse que de esta manera Cortázar le otorga al acto de la lectura la importancia que éste detenta desde una perspectiva hermenéutica, dice Ricoeur: “el acto de la lectura se convierte así en el agente que une *mimesis III* a *mimesis II*. Es el último vector de la re figuración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama” (148).

Sea el momento de preguntarse si el texto de Cortázar, además de concitar a los lectores a desplegar diferentes estrategias de lectura involucra en su trama ese tercer momento de la mimesis, aquel en el que, según Ricoeur, “El recorrido de la mimesis tiene su cumplimiento sin duda, en el oyente o en el lector” (140). La respuesta a esta inquietud es afirmativa. Michel, en el momento final de la narración, desempeña el papel de receptor de una imagen y sus palabras dan cuenta, no sólo de lo que ve, sino también de cómo se siente respecto a lo sucedido, dice:

Mimesis III: después de (la foto, la narración)

Este momento de la mimesis corresponde a la etapa de re-figuración del mundo de la acción, por parte de un oyente o un lector.	“Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía
--	---

Como tal, tiene una función de revelación y transformación: “Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo” (148).

apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompé a llorar como un idiota.

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizás sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión” (224).

De ser un traductor y fotógrafo pasa a ser ahora un narrador. Del llanto, quizás del miedo, se ha pasado al silencio. Silencio de la imagen en la que sólo el tiempo sigue transcurriendo, silencio del

narrador quien, con sus palabras, con su acto de creación, ha tratado de mitigar la angustia que lo invade:

[...] y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarla a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro [...] Siempre contarla, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago (Cortázar, 1999: 214-215).

Nuevamente se invoca aquí a un receptor: oyente, lector o, para el caso de la imagen, espectador, quien deberá ocuparse de tres aspectos que destaca Ricoeur en *mimesis III*:

1. La importancia del acto de lectura como la operación que permite la transición entre *mimesis II* y *mimesis III*. Importancia que deviene del hecho de que es a través de este acto que se establece la comunicación e intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector.

2. El problema de la referencia: varios son los presupuestos que se enuncian acerca tanto de qué refiere un texto, como de la forma cómo se realiza tal procedimiento.

"Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir. Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni propónia ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con

- La referencia/ el horizonte de sentido de un texto está constituido por la “experiencia” de mundo que se quiere comunicar: “Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo” (148). (El sentido de un texto no se agota en la analítica de su estructura).

- Toda referencia es co-referencia, referencia dialógica o dialógica: la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector (fusión de horizontes) genera una nueva proposición de mundo y abre el camino hacia la comprensión de sí de ese lector/ oyente.

- La referencia metafórica es una característica del lenguaje poético/ literario: “consiste en que la supresión de la referencia descriptiva – que, en una primera aproximación reenvía el lenguaje a sí mismo – se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa” (152). Dicho de otra manera, con la referencia metafórica se suprime o suspende el sentido literal de las palabras para

flores. El resto sería tan simple, el auto, una casa cualquiera, las bebidas, las láminas excitantes, las lágrimas demasiado tarde, el despertar en el infierno. Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que el chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratara el andamiaje de baba y de perfume. Todo iba a resolverse allí mismo, en ese instante; había como un inmenso silencio que no tenía nada que ver con el silencio físico.

dar paso a innovaciones semánticas, a re-significaciones del obrar humano.

- Los textos literarios hablan del mundo, aunque no de manera descriptiva: La literatura puede o bien confirmar una ideología del orden establecido, o criticarla o incluso burlase de ella, de tal forma que “la literatura narrativa, entre todas las obras poéticas, modela la efectividad práctica, tanto por sus desviaciones como por sus paradigmas” (151).

3. El tiempo narrado: El análisis de este último aspecto exige, según Ricoeur, establecer un diálogo entre tres disciplinas: “la epistemología de la historiografía, la crítica literaria y la fenomenología del tiempo” (156), asunto del que se ocupa en la última parte de Tiempo y Narración. Por el momento, sirva como apertura de su lectura, su afirmación acerca de que al mundo del texto literario, a la proposición de mundo que se configura en él, le corresponde “una experiencia ficticia del tiempo” o “modos temporales de habitar el mundo” (tomo II: 381). Dicho de otra manera: “el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema” (153).

Esta última expresión no sólo es un llamado de atención sobre la manera particular como en los textos literarios se narrativiza el

Aquello se tendía, se armaba. Creo que grité, que grité terriblemente, y que en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano, una mancha del pretil salía del cuadro, la cara de la mujer, vuelta hacia mí como sorprendida, iba creciendo, y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que me miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo lavarme en el aire, y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad. Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario (223-224).

tiempo; es también una invitación a estudiar con detenimiento los presupuestos enunciados desde la teoría literaria sobre el particular. En este sentido, Ricoeur destaca los aportes de la narratología y la semiótica, disciplinas a través de la cuales se podrá dar respuesta a cuestiones como las siguientes: ¿Cómo se presenta el tiempo en un relato de ficción? ¿Qué estrategias sirven al propósito de configuración narrativa del tiempo?

En este fragmento del cuento ese narrador – espectador ya no de una situación sino de una imagen, realiza entre otras, tres acciones, propias de su papel. Primero, relata, a más de lo que le sucedió, su proceso de intelección: cómo su “lectura” anterior de la situación estaba errada, qué comprende ahora y cómo lo hace. Segundo, evalúa la situación que está observando, la cual, desde sus parámetros morales (es un puritano, ya no los ha informado), le es inaceptable y, tercero, confronta la “experiencia ficticia del tiempo”, que la imagen está re–presentado, con su propia experiencia temporal de tal suerte que es aquella la que está dotada de movimiento, mientras la suya está suspendida en un presente que parece no tener fin. Dicho de otra manera, se hace explícita esa invitación, de la que habla Ricoeur, a considerar de otra manera el tiempo humano.

Nos queda, a nosotros, sus lectores, a hacer lo propio. Según Ricoeur, el proceso de interpretación del texto, culmina con la determinación de un sentido que “surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector” (2006: 15).

Como ya se enunció, el mundo del texto o *mimesis II*, como lo denomina Ricoeur, no es otro que aquel mundo posible producto de la labor de configuración de la trama. Por su parte, el mundo del lector está conformado por sus experiencias, acciones y expectativas frente al texto. Así las cosas, el acto de leer se constituye en el

lugar de encuentro de estos dos mundos, en el punto de confluencia de la experiencia de mundo que propone el texto y la del lector. (Lo que en términos de Gadamer puede nombrarse como “ fusión de horizontes ”). Es de anotar, que estas dos nociones, mundo del texto y mundo del lector, no establecen de facto una distinción entre lo que podría nominarse como el “adentro” del texto y un “afuera” de éste, tal como lo propugnan los estudios narratológicos, sino que por el contrario, instauran a la obra literaria como elemento mediador entre “el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre y entre el hombre y sí mismo” (16). Es decir, que la obra literaria tiene tres dimensiones hermenéuticas, en su orden, dimensión de referencialidad, de comunicabilidad y de comprensión de sí.

Interesa aquí la primera de ella, la dimensión de referencialidad del texto. Aquella a través de la cual se establece una relación entre el hombre y su mundo. Aquella con la que se alude a esa característica según la cual el mundo empírico se constituye en el punto de partida y de llegada de toda obra literaria. Aquella que le permite al hombre, en el acto de la lectura, re-\$configurar aquella proposición de mundo a la que antes aludimos. En este sentido, la interpretación del texto, consiste, tal como lo enuncia Ricoeur, “[...] no tanto restituir la intención del autor detrás del texto como a explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo” (153).

Como conclusión a este ejercicio hermenéutico, que no ha sido otra cosa que una interacción entre el lector y el mundo del texto, se impone, según Ricoeur una de dos alternativas. El cuento, como toda obra literaria, bien puede confirmar una ideología acerca del orden establecido en el mundo que sirve de trasfondo a la obra o, por el contrario, refutarla. Para el caso, habría que afirmar que en este cuento se hace referencia, no sólo a una poética del cuento, sino, también a una poética de la lectura y como tal nos propone, a nosotros lectores:

- Reflexionar acerca del papel que como sujetos espectadores/receptores/lectores cumplimos en la obra de arte, pictórica o literaria. Como puede observarse en la parte final del cuento,

en principio la impotencia y la imposibilidad de intervenir en esa “obra”, parecen ser los rasgos que caracterizan al personaje Michel, pero, luego, se da cuenta de que su reacción (gritar) tiene efectos sobre los hechos y que su papel, entonces, no es pasivo como él lo había pensado, y como lo propone, por ejemplo, la teoría internacionalista de la literatura, sino que, por el contrario, él hace también parte de esa historia, él puede contribuir a su desarrollo e intervenir en su desenlace. Se vinculan y se equiparan así las tareas del creador/autor y del receptor/lector-oyente-spectador de una obra. Esta es una de las propuestas significativas del cuento que, de esta manera, se instaura como precursor de teorías literarias como la Estética de la Recepción y la Semiótica, cuyo énfasis en el estudio de la relación e interacción entre el texto y el lector significó, al final de los años sesenta, un cambio en el paradigma de la crítica literaria.

- La obra literaria como el ámbito a través del cual se expresa aquella “experiencia de mundo” fruto de una labor de lectura de los hechos. La situación aquí narrada, no habla solo de una pareja, dice algo acerca de la “corrupción del mundo”, de la manera como algunos seres humanos manipulan a otros, de los peligros a los que están expuestos aquellos adolescentes que apenas se inician en el mundo de sexo, de los riesgos de ser inocente, en fin, de los intereses y juegos de poder que median en las relaciones humanas.

Estas, entre otras, son dos opciones de resignificación del mundo, propuestas por este hacer narrativo del autor Cortázar. Otros lectores del texto emprenderán, seguramente, un recorrido diferente por sus páginas, y con ello, tratarán de lograr ese otro objetivo del que habla Ricoeur:

El mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*umwelt*), hacen un mundo (*Welt*). En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia (152) 

Bibliografía

- Cortazar, Julio (1999) *Cuentos completos 1*. Madrid: Alfaguara.
- Ricoeur, Paul. (2004) *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo del relato histórico*. México D.F: Siglo XXI editores.
- _____. (2006) “La vida: un relato en busca de narrador”. En: *Rev. Ágora. Papeles de filosofía*. 25/2. pp. 9-22.
- Diccionario de la Real Academia de la lengua. (1992) Vigésima primera edición. Madrid.