



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

EL VALOR COGNITIVO DE LA  
NARRATIVA FICCIONAL, UNA PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE  
LUIS BORGES

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN HUMANIDADES

PRESENTA  
CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FELIX

DIRECTOR DE TESIS  
DR. JUAN CRISTÓBAL CRUZ REVUELTAS

FECHA  
NOVIEMBRE 2022

## ÍNDICE

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	9
I. CARTOGRAFÍAS DE LA IMAGINACIÓN EN LA FILOSOFÍA Y LITERATURA	18
1.Introducción	
1.1 ¿Es la imaginación una facultad cognitiva en la literatura?	21
(i) Ranciére y el génesis literario	25
1.2 La estética kantiana como antecedente para comprender la facultad imaginativa en el pensar literario	28
(i) La esquematización sin concepto como posibilidad de conocimiento estético	34
1.2.2 La imaginación como actividad consciente y reflexiva en el pensamiento de F. Schelling	38
1.3 La literatura como teoría en el romanticismo alemán	41
1.3.1 La imaginación literaria como una razón elástica, densa y eléctrica que se concreta en un estilo literario	45
(i) <i>El Fragmento</i> como estilo literario y filosófico	49

## II- DE LA ESTRUCTURA *MIMÉTICA* A LA TEORÍA DE LOS *MUNDOS POSIBLES*

2.1	Un análisis sobre la ficción en la obra de Paul Ricoeur	52
(i)	La mimesis como estructura clásica en la ficción narrativa y la objetividad e interpretación del texto ficcional	53
(ii)	Referencia en el texto de ficción	60
2.2	<i>Mundos ficcionales</i> , verdad y referencia literaria en L. Doležel y Martínez Bonati	65
(i)	Verdad y referencia en los <i>mundos ficcionales</i>	71

## III- CONOCIMIENTO, REFERENCIA Y “VERDAD” EN LA FICCIÓN NARRATIVA, UN ENFOQUE ANALÍTICO

3.1	Sobre la validez y pertinencia de un “conocimiento” literario	77
3.2	Teorías anti-cognitivistas	85
(i)	<i>Teoría de la simulación</i> en J.R. Searle y J.L Austin	90
3.3	Teorías pro-cognitivistas, la ficción literaria como vehículo de conocimiento práctico-moral	95
3.4	El debate en torno a la verdad literaria y su relación con la postura proposicionalista.	
(i)	Discusión en torno a la valoración cognitiva literaria	103
(ii)	¿El objetivo de la literatura narrativa es transmitir la verdad?	106
3.5	Teoría de la proposición y de la proposición moderada	110
(i)	Objeciones a la postura proposicionalista	111
(ii)	Proposicionalismo moderado	114
3.6	¿La narrativa ficcional posee un valor cognitivo autónomo?	116

#### IV. J.L. BORGES COMO EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE LA FICCIONALIDAD COGNITIVA

4.1 ¿Es posible obtener conocimiento a partir de la narrativa ficcional en Borges?	122
(i) Literatura fantástica, una narrativa de la vacilación	123
(ii) Al margen de lo fantástico, lo <i>neofantástico</i> en la obra de Borges	130
4.2 La intertextualidad como estructura del relato	136
(i) La ficción borgeana como mimesis de la literatura	138
(ii) Borges autor intertextual	142
(iii) Borges como autor autorreflexivo	146
4.3 La metáfora como elemento fundamental para entender la narrativa ficcional	151
(i) Borges y la metáfora cognitiva	157
4.4 Imágenes y conocimiento en la obra de J.L. Borges	
4.4.1 Escepticismo e inmersión narrativa. Elementos del carácter narrativo en la ficción borgeana	164
(i) Proceso de suspensión voluntaria de la incredulidad	165
(ii) La irreductibilidad de la coexistencia entre lo posible e imposible	169
4.4.2 El escepticismo literario como emergente en la relación con otros tipos ficcionales	171
(i) Caos y orden en un multiverso. En <i>El jardín de senderos que se bifurcan</i>	177
4.5 Esbozo de una semántica borgeana	179
4.5.1 <i>Jardín de senderos que se bifurcan</i> . Tiempo e intertextualidad	183
(i) Lectura intertextual	184
(ii) Imágenes cognitivas en el laberinto del tiempo	187

4.5.2 Paradojas cognitivas en <i>Tlön, Uqbard, Orbis Tertius</i>	191
CONCLUSIÓN	200
Bibliografía	205

## RESUMEN

En la presente investigación pretendo interrogar si la literatura proporciona algún tipo de conocimiento. Esto implica, por principio, situar la experiencia de la literatura más allá de su esfera habitual, a saber, aquella de los efectos estéticos, de ahí que sea necesario tomar en cuenta la complejidad del fenómeno literario y con ello la necesidad de que distintas disciplinas como la teoría literaria y la filosofía contribuyan a su mejor entendimiento. Nuestra investigación se sitúa entonces en el terreno de la disputa contemporánea que se ha denominado la cuestión cognitiva o epistémica de la literatura.

Desde el punto de vista contemporáneo, es decir desde la estética analítica y, en específico, de la narrativa cognitiva, es común afirmar que en las obras de literatura es posible encontrar ciertas representaciones de la realidad y de la cultura, en ese sentido el valor cognitivo de la obra literaria reside en parte en revelar algo sobre la naturaleza de ese mundo.

Por nuestra parte, en la presente investigación, pretendemos demostrar que la ficción literaria no sólo posee un valor cognitivo, sino que estas mismas aportaciones cognitivas están íntimamente vinculadas a su valor estético. *En otras palabras, la principal tesis de esta investigación es demostrar que la literatura narrativa posee elementos cognitivos que generan una ganancia en la comprensión de nuestra realidad y en el conocimiento de nuestra existencia moral. A su vez, esto implica sostener que los elementos cognitivos se consolidan y pueden ser evidenciados como proposiciones indirectas o moderadas propias de un discurso literario. Las cuales se identifican a partir de declaraciones temáticas que expresan hipótesis, ideas o creencias. Para poner a prueba nuestra hipótesis de acuerdo a la cual los logros cognitivos están íntimamente ligados a su logro estético, acudiremos aquí al análisis de la obra de Jorge Luis Borges puesto que, como defenderemos, ella hace patente precisamente que el valor cognitivo de lo ficcional se identifica plenamente en el estilo literario, en cómo las temáticas se muestran a partir de proposiciones, argumentos, hipótesis y figuras retóricas, cuya estructura es meramente ficcional y de orden dramático.*

Al considerar que la ficción literaria logra significativas contribuciones cognitivas y al entender que ese valor cognitivo afecta de manera positiva en el valor estético, considero que la dirección de estudio se determinará desde una dualidad de intereses cognitivos y estéticos.

El enfoque metodológico de la investigación se plantea desde una explicación e interpretación de orden analítico. Puesto que el enfoque de la narratología cognitiva obedece al tomar en cuenta que lo que se busca no es sólo interpretar o tratar de significar las organizaciones narrativas sino en ver *cómo significan*, es decir, cómo podría determinarse la naturaleza de ese sistema narrativo (conjunto de oraciones, temáticas) que subyace a la obra literaria. Si bien, la investigación no se unifica a través de una influencia teórica, podría mencionar el enfoque que establecen filósofos analíticos como es el caso de Monroe Beardsley, John Gibson y Peter Lamarque. La importancia de esta influencia teórica se debe al hecho de postular que el conocimiento literario puede ser representado como un conocimiento proposicional y en el tratado que resalta la autonomía cognitiva de la literatura.

A partir de lo anterior, es necesario aclarar que el enfoque de esta investigación toma en cuenta que los valores cognitivos se encuentran siempre ligados a un logro estético, en este sentido se estudiarán ciertas temáticas y figuras retóricas a partir del enfoque cognitivo, con la posibilidad de identificar elementos cognitivos en correspondencia con el carácter estético de la obra de Jorge Luis Borges.

Es necesario tener en cuenta que el debate sobre el valor cognitivo en la literatura de ficción no refiere a un mero acertijo epistemológico y estético, ni tampoco en afirmar de una manera elemental y simple que podemos aprender y obtener información a partir de un encuentro literario. Considero en cambio que la actualidad de la narrativa cognitiva que se ha desarrollado ampliamente desde el siglo XX implica la posibilidad de explorar el aparato cognitivo que subyace en una obra literaria, lo que conlleva un potencial explicativo que se ilustra en un avance en la interdisciplinariedad que ésta conlleva. Los intercambios entre distintos campos teóricos como lo es la lingüística, la psicología, la filosofía y por supuesto los estudios literarios arrojan importantes hallazgos con relación a los procesos de producción, creatividad y en la recepción de la literatura.

Ahora bien, creo que es importante identificar ciertos errores o predisposiciones científicas dentro de la estética analítica, puesto que un enfoque que prioriza los elementos cognitivos sobre los estéticos supone subordinar, por ejemplo, la literatura a la filosofía. Al tratar de priorizar los sentidos subyacentes o no contemplados en una obra literaria fuerza de alguna manera a crear una extensión de la obra literaria, degradando a la literatura al estatuto de instrumento o fuente para iluminar problemas filosóficos. En este entendido, considero que ciertos estudios analíticos<sup>1</sup>, principalmente los que se caracterizan por un fuerte cognitivismo apuestan por una abstracción de los elementos particulares dejando de lado el carácter sensorial y anímico, además de ello resaltan la importancia del conocimiento por sí mismo dejando de lado el placer estético que proviene de su propia naturaleza.

En respuesta a este tipo de predisposiciones analíticas, considero importante resaltar la actualidad e importancia de esta investigación en algunos puntos:

En primer lugar, pienso que la actualidad de un estudio sobre el carácter cognitivo en la narrativa ficcional destaca la necesidad de mostrar que es posible obtener una experiencia estética que resulte ser emotiva, placentera y a la vez intelectual. Disociar la naturaleza estética y placentera del carácter cognitivo remite a mi parecer en un predominio entre experiencias, y que podría ser aplicado a otras disciplinas artísticas.<sup>2</sup>

Otra manera de considerar la importancia y urgencia sobre la narrativa cognitiva es tener en mente que ante una realidad que cambia vertiginosamente en todos los sentidos (tecnológico, político, moral) el autor en este caso tiene la capacidad de destacar los elementos significativos que puedan dar cuenta de las consecuencias de esa realidad representados en mundo ficcional o revelar cómo un mundo o una forma cultural deben o no funcionar al entretejerlos con el mundo real.

---

<sup>1</sup> Nelson Goodman en su obra *Los lenguajes del arte*, argumenta sobre una estrecha relación que pudiera sustentarse entre las artes y las ciencias, en donde la diferencia no radica en la intuición, el deleite, el análisis o la sensación, sino en una “preponderancia de ciertas características específicas de los símbolos”, Sin embargo, enfatiza que la importancia de una obra de arte se sustenta en la experiencia cognitiva, “experiencia estética es una experiencia cognitiva que se caracteriza por el predominio de ciertas características simbólicas y que se juzga por los estándares de la eficiencia cognitiva”. Cfr, Goodman Nelson, *Los lenguajes del arte*, Tr. Jem Cabanes, Ed. Espasa, Madrid, 2010, pg. 236.

<sup>2</sup> Considero que la cuestión de predominio entre las distintas experiencias, funciona también para agrupar e identificar corrientes o estilos literarios, p.e. la obra borgeana diremos que posee una predisposición intelectual, claro que la experiencia literaria supone siempre una preeminencia estética.



En términos generales, la importancia de este trabajo estriba entonces en entender que las obras literarias ofrecen una forma de comprensión significativa sobre el mundo. Sin embargo, dicha comprensión o conocimiento sobre la realidad humana no se identificará solamente en cómo la ficción mejora nuestra facultad imaginativa, o en cómo desarrolla nuestras habilidades cognitivas o redirecciona hacia nuevas formas de sensibilidad empática. Sino en comprender qué es lo que encontramos de significativo en este conocimiento, hablo en este sentido de un “conocimiento cultural” en el entendido que dentro del mundo ficcional que incluye los objetos, descripciones y el desarrollo imaginativo, lo significativo de la comprensión y del conocimiento se representa a partir de los valores, de preocupaciones y de intereses que entran en juego dentro de nuestra existencia.

## INTRODUCCIÓN

Una vez que he planteado la hipótesis principal de la cual partiré y la importancia y actualidad que repercute a la tesis principal, comenzaré analizando una reconstrucción conceptual de la historia del debate a este respecto.

En este entendido, la pregunta sobre la relación entre el arte y el conocimiento se remonta a las teorías platónicas y aristotélicas. Un autor confrontado al mito e históricamente decisivo como Platón plantea que es necesario correr a los poetas de la ciudad por dos razones: porque no dicen la verdad y porque sus enseñanzas son nocivas para los ciudadanos, arguye Platón en la *República* que aquellos forjadores de mitos “que hay que censurar ante todo y sobre todo, especialmente si la mentira es además indecorosa”<sup>3</sup>. En cambio, Aristóteles considera que la poética posee un valor cognitivo, puesto que es una fuente de conocimiento a partir de abrir nuevas posibilidades, en una comparativa entre historia y poesía arguye Aristóteles “De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido”<sup>4</sup>. Desde la antigüedad entonces, la poesía se plantea como una capacidad para ofrecer un conocimiento de universales:

“Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase en *universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y en *singular*, cuando se dice qué hizo o le paso a Alcibíades”<sup>5</sup>

En una afirmación similar es suscrita nuevamente en el siglo XVIII donde es posible identificar una clara conexión entre la naturaleza estética y el conocimiento. Principalmente

---

<sup>3</sup> Platón, La República II [XVII]

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética* 1451b

<sup>5</sup> *ibidem*

en el intento por fundamentar racionalmente el aspecto sensitivo e intuitivo del ser humano, y con ello de la estética. Es a partir del formalismo estético de Immanuel Kant donde se abre la discusión para poder entender ese juego libre que se da en las creaciones artísticas bajo una objetividad del entendimiento. Entender y explicar los fundamentos de la creatividad desde una estética formal represento el establecer que la facultad imaginativa es el vínculo entre el entendimiento y la intuición. En este sentido, la facultad imaginativa representará un concepto fundamental en las discusiones estéticas de cualquier índole, pero de forma particular y desde un contexto contemporáneo el fenómeno imaginativo se estudiará desde ámbitos muy distintos a la filosofía como lo es la neurología, por ejemplo.

Intentar trazar las coordenadas de una primera explicación sobre la relación entre literatura y conocimiento, me conduce a reconocer que el legado kantiano trasciende teóricamente en las corrientes románticas e idealistas de Alemania. Esto se debe principalmente a que representa un momento de transformación en el pensamiento filosófico, en ese entendido la postura romántica lo que pretende tanto en la filosofía como en el arte es encontrar nuevos esquemas de conocimiento. Es decir, ir más allá de los postulados que delimitan la experiencia del conocimiento, y encontrando en el arte el núcleo central entre el entendimiento y la intuición, debido a ello el arte o más bien la *poesía* representará una revelación inédita del pensamiento. No obstante, partir desde esta postura implica sumarse a un compendio reflexivo propio de la modernidad que sacraliza el arte, y asume una experiencia trascendental donde se presenta lo irrepresentable. Es entonces al parecer una tradición que se origina en los románticos el identificar la esencia del arte o en este caso de la literatura bajo un estatus cognitivo.

Sin embargo, considero que el romanticismo al figurar y caer en un arte sacralizado encamina sus reflexiones sobre la poesía en una brecha irracional. Al considerar que las otras disciplinas y ciencias resultan deficientes al abordar lo infinito, establece de manera histórica y esquemática una tradición que se presenta en la función ontológica, por ejemplo, con Arthur Schopenhauer o Martin Heidegger. El arte entonces representa desde esta estructura sacralizada y ontológica una manera de acceder a un saber libre, absoluto, a una última realidad. Se analizará de igual manera cómo es que, aquella apuesta por un conocimiento

absoluto, sacralizado presupone una doble realidad, aquella visible y la otra oculta que es a la que sólo el arte puede acceder.

En este sentido, pienso que resulta necesario analizar dicha postura, en primera instancia, por el lugar privilegiado de estudio hacia la literatura, y en segundo lugar porque es posible ver la implicación entre el arte (literatura) y la filosofía. El intercambio disciplinar entre la literatura y la filosofía recrea un debate perenne que se intensifica en este periodo y continúa presente, y es que en la búsqueda sobre lo esencial en el arte o en la literatura, las respuestas se resguardan bajo la legitimación filosófica.

Al alejarme un poco de este contexto es rescatable mencionar que el legado que inscribe el romanticismo sobre las reflexiones literarias incursionará a través de literatos y teóricos literatos, como es el caso de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Valéry O bien, décadas más adelante, con Maurice Blanchot teórico literario, que refiere la experiencia literaria como aquella que puede acoger lo desconocido, es decir, crear una re-descripción del mundo que se caracteriza también por una acción de reflexividad, en la que se incluye a ella misma. De esta manera es que el análisis literario y creativo se presenta en estos casos bajo un enfoque psicológico y subjetivo, por ejemplo, sobre el proceso de escritura y su relación con fenómenos psicológicos como lo es el sueño, la inconsciencia, la memoria o el autoconocimiento.

Sin embargo, no es hasta los siglos XX y XXI que las discusiones sobre el valor cognitivo en la literatura han transitado desde distintas corrientes del pensamiento. Desde los estudios filosóficos y literarios el interés ha repercutido en analizar el valor y la función cognitiva que se desprende del arte y de la literatura<sup>6</sup>. Por ejemplo, en corrientes como el existencialismo, la

---

<sup>6</sup> Considero importante hacer notar que es desde los derroteros del giro lingüístico, y más aún, desde sus antecedentes teóricos del siglo XVIII con Johan Gottfried Herder, Alexander Von Humboldt, F. Schlegel y al conjunto de estudios de los mencionados filósofos que se caracterizan por la importancia dada al lenguaje, como actividad de autoconocimiento. Y donde el proceso de comprensión se articula a partir de un problema: la relación lenguaje y pensamiento. Se trata, por ende, sobre el carácter del lenguaje como determinante del pensar, donde ni el mundo ni el pensar tienen una existencia anterior al lenguaje. Por lo tanto, el lenguaje es un puente entre el conocimiento y el mundo. Si bien el término *giro lingüístico* es acuñado hasta el siglo XX, se presenta en una gran variedad de enfoques temáticos, como por ejemplo en la reapropiación contemporánea del posestructuralismo el cual concibe toda manifestación humana y cultural supeditada a una estructura que es modelada por el lenguaje. O por ejemplo en la hermenéutica fenomenológica (especialmente con Paul Ricoeur y Roman Ingarden) donde el lenguaje nos lleva a una experiencia, a un modo de vivir y de estar en el mundo.

fenomenología, la hermenéutica y el estructuralismo y posestructuralismo. De igual manera, la literatura también ha incursionado en el terreno de la filosofía, al expresar o sugerir posturas filosóficas, como es el caso de Fyodor Dostoyevski, Marcel Proust, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Milan Kundera, Umberto Eco y Jorge Luis Borges, entre otros.

Bajo esta misma línea, la literatura y la filosofía a finales del siglo XIX cuestionan cómo es el proceso de significación del lenguaje. Y de igual manera cómo es el proceso entre el interpretar y el comprender.

Por un lado, las reflexiones que se realizan en el estructuralismo y posestructuralismo aportan importantes cuestiones acerca de la naturaleza del texto literario, en el entendido que todo texto está construido sobre otro texto, es decir una construcción de la conciencia sobre otra conciencia o pensamiento. Se reflexionará sobre el autor y sobre una relación entre la filosofía y la literatura, asignando un valor transgresor en el carácter literario respecto de los conceptos y esquemas epistémicos y políticos.

Las discusiones en torno al valor cognitivo en la literatura por parte del posestructuralismo manifiestan por lo tanto una serie de preocupaciones y de relaciones que se cruzan entre intereses de orden político, económico y científico. Entre ellos es posible mencionar a; Michael Foucault, Gilles Deleuze, Roland Barthes. Todos ellos con una deuda intelectual a las teorías estéticas y filosóficas del periodo romántico alemán.

En este mismo periodo podría mencionar el conjunto de posturas que se adhieren desde la fenomenología, las reflexiones semánticas o desde una teoría de la narratología como es el caso de Gérard Genette. Entre otros podría mencionar a Roman Ingarden, Roman Jakobson y Julia Kristeva, quienes establecen discusiones en torno a la especificidad de la literatura a partir de la fenomenología o la lingüística.

En el caso de la semiótica y la semántica literaria es posible mencionar a Lubomír Doležal, Félix Martínez Bonati y Umberto Eco. La semántica literaria representará un antecedente importante en las diferentes reflexiones que se expresan desde la narrativa cognitiva, ya que simboliza un punto de encuentro entre la semiótica, fenomenología y la semántica lógica. La conceptualización y explicación sobre la referencia y la verdad de la ficción literaria otorgará

en ese sentido una aproximación a un análisis más concreto sobre los elementos ficcionales y su valor cognitivo.

Dentro de un sistema explicativo similar, es decir desde un análisis a las funciones retóricas y a los dispositivos de sentido, es que la estética analítica y en específico la narrativa cognitiva emerge a mediados del siglo XX. Dada la naturaleza analítica, tanto de la estética como de la teoría narrativa, se ha enfatizado y cuestionado de manera preponderante sobre la verdad y el conocimiento en el arte. El tema principal en la discusión cognitiva versa entonces, sobre una verdad que puede ser transmitida ya sea en la literatura o en el arte. En este entendido, la cuestión circula sobre cómo es posible entender el concepto de verdad a partir de obras ficcionales o en sentido general desde expresiones estéticas.

Entre los pensadores que se formulan estas preguntas podría mencionar a Hilary Putnam, Martha Nussbaum, Iris Murdoch, Jacques Bouveresse, John Searle, Gregory Currie, Monroe Beardsley, Noël Carroll, Peter Lamarque/Olsen, John Gibson entre otros. Sin detallar en este momento sobre las relaciones que se dan entre uno y otro enfoque, se verá que la trascendencia de estas posturas acerca de la naturaleza de la literatura y sobre sus funciones cognitivas y estéticas cobraran un significado importante al acotar problemas que implican nuevas explicaciones y que implican la incursión de disciplinas como la neurología, psicología y filosofía de la mente.

Dentro de los estudios analíticos existen tres grupos que argumentan acerca del significado cognitivo de la narrativa ficcional. Un primer enfoque establece que, si bien la literatura nos proporciona un cierto conocimiento, éste se caracteriza por ser meramente práctico o moral. El segundo grupo afirma que la literatura posee un valor cognitivo al transmitir conocimiento en forma proposicional, es decir de manera teórica. Un último enfoque podría ser comprendido por establecer una prioridad de estudio en la relación mente-narrativa, esta línea cognitiva se desarrolla bajo un sentido experiencialista, en el que la narración cognitiva se estudia a partir de aspectos relevantes para la mente.

A pesar de las diferencias entre uno y otro enfoque, las tres concuerdan en entender que el proceso cognitivo en la literatura implica la existencia de procesos de interpretación y de cómo se da sentido a una experiencia literaria en la medida que las historias funcionan como

un medio para dar sentido a múltiples experiencias perceptuales o imaginativas. Los campos de estudio en este caso no son exclusivos uno de otro, ya que los (as) autores desplazan las reflexiones entre uno y otro enfoque. Por ejemplo, Gregory Currie filósofo de la estética y de la mente analiza la narrativa ficcional desde una propuesta proposicional, pero también crea disertaciones sobre las experiencias sensoriales que se pudieran obtener en una lectura literaria<sup>7</sup>.

En suma, los cognitivistas narratológicos colaboran en distintos grados de interdisciplinariedad abarcando una amplia gama de aspectos cognitivos y sensitivos. En este sentido, sus estudios confluyen en varios campos; la teoría narrativa, la lingüística y el grupo interdisciplinar que se fundamenta en las llamadas ciencias cognitivas. Dichos estudios coinciden en afirmar que la literatura puede proporcionarnos elementos cognitivos que desarrollen nuestras capacidades intelectuales y así nuevas herramientas de comprensión.

En este entendido, considero que, si bien un factor importante es identificar los elementos cognoscitivos de la obra narrativa, no se ha abordado de manera profunda sobre el significado cognitivo que logra transmitir la literatura. Es decir ¿cómo identificar lo cognitivamente significativo en una obra literaria? Bajo la misma línea de relevancia, considero que tampoco se ha puesto un gran interés sobre la intencionalidad cognitiva del lector, ya que el sujeto como cognoscente posee dicha disposición desde la elección del texto literario.

Al ver el panorama de análisis que se han realizado y en cuáles no se ha profundizado, me interesa indagar en un primer momento sobre la identificación de elementos narrativos que deben de ser tomados en cuenta para distinguir las funciones cognoscitivas en la narrativa literaria. El enfoque en este caso se dirige a un análisis sobre las proposiciones ficcionales, en las que será posible distinguir los términos de función y valor cognitivo y que permitirán finalmente distinguir una estructura cognitiva propia de la narrativa ficcional.

Ahora bien, si un primer análisis revela e identifica los elementos narrativos que figuran como cognitivos, es decir las proposiciones en sentido moderado, en un segundo momento resultará necesario aclarar que el conocimiento significativo que nos brinda la literatura no se

---

<sup>7</sup> Véase Currie, G. en *Arte y mente*, Ed. La balsa de Medusa, Madrid, 2004.

obtiene solo al identificar las proposiciones o las declaraciones conceptuales. Sino que la obra nos ofrece una experiencia virtual, concreta y no conceptual<sup>8</sup> sobre las posibilidades de experimentar mundos ficcionales, situaciones, objetos, emociones. Esta última afirmación, contribuirá a entender que el tratamiento de las proposiciones o conceptos ficcionales difieren en gran medida respecto de un lenguaje o finalidad filosófica.

El esfuerzo de análisis reside precisamente en esclarecer una ruta de enfoque y una estructura argumentativa que me permita presentar una claridad de ideas frente al gran conjunto de teorías tanto filosóficas como literarias que hablan sobre la naturaleza de la literatura y de las interpretaciones que se presentan en la relación entre la obra y sus receptores. De ello se desprende la necesidad de indagar y revisar con cautela los postulados que maximizan la potencia de entendimiento y de conocimiento en la literatura, remarcando y sacralizando la naturaleza estética de la literatura.

En este entendido, el primer capítulo estará dedicado entonces a ofrecer un antecedente importante dentro del panorama general sobre el génesis literario, es decir el cómo a partir de una autoconciencia literaria fue posible que surgiera un interés filosófico para poder desentrañar en qué consiste esa potencia imaginativa fuente de la creación literaria.

Por ende, analizaré en este capítulo cómo a partir de las reflexiones por parte de Schlegel, se establecen puntos de inicio para considerar que la creación artística (*poética*) es equivalente a una forma de pensar que se concreta a partir del vínculo entre el entendimiento y la sensibilidad. De ahí que se consideré dentro del contexto romántico, que la literatura o la *poesía* se consolide como una teoría en sí misma. En este mismo contexto se analiza la obra kantiana respecto a su tesis sobre la imaginación como facultad que permite la libre creación. En este apartado se resaltará, cómo la imaginación representa una línea directa sobre el tema del entendimiento y la forma en que configuramos nuestra experiencia estética.

Dichas reflexiones originan una serie de reflexiones en pensadores como Schelling y Hegel. En ellos me concentraré de una manera suscita a las afirmaciones que convergen entre el

---

<sup>8</sup> Es necesario aclarar, que cuando refiero el término temática conceptual, hipótesis, argumentos o “conceptos” ficcionales, no refiero a qué el discurso literario (narrativo, poético, prosa, etc.) se manifieste a partir de estas figuras discursivas y esquemáticas, sino que representan una manera de interpretarse al buscar un contenido cognitivo.



carácter cognitivo de la poesía y sobre la influencia cognitiva de la imaginación. Lo que se pretende es poder mostrar cómo la facultad de la imaginación tiene un importante peso teórico en la postura romántica al entender la *poesía* (literatura) como sinónimo de imaginación.

En el capítulo segundo mostraré la forma en que se estructura la forma narrativa de la ficción, entendiendo la ficción no como un género más sino como un mundo que engloba un conjunto de géneros. Se analizará la estructura de la narrativa ficcional a partir de la postura de Paul Ricoeur, ya que otorga andamiajes al momento de definir qué es, por ejemplo; un texto o una obra ficcional. Desde este enfoque hermenéutico-ontológico, se intentará dar respuesta a la cuestión sobre la objetividad interpretativa de la obra narrativa. En ese sentido, la teoría de Ricoeur aportará importantes reflexiones respecto a la estructura de una obra narrativa, por ejemplo, al afirmar la autonomía del texto literario y el proceso reflexivo que se presenta desde la escritura y en la lectura.

En este mismo segundo capítulo se analizará a partir de una semántica literaria los distintos enfoques que presentan autores como Martínez Bonati y L. Doležel en relación con el tema de la referencia y el concepto de *mundos posibles*, ya que permitirá describir el dominio semántico que el texto puede proyectar y a la vez establecer el debate sobre la verdad y referencia en la narrativa ficcional.

En el tercer capítulo analizaré el valor y la función cognoscitiva que se presenta en la narrativa ficcional, a partir de teorías que como he mencionado pertenecen a la estética analítica. En este entendido, el análisis que pretendo llevar a cabo se presentará a partir de suponer que es en las proposiciones ficcionales donde pueden ser identificados y examinados las funciones y el valor cognitivo de la narrativa, ya sea en la medida que la proposición sea verdadera o que la obra contribuya de alguna manera con nuestro conocimiento. Creo que en este capítulo me será posible identificar de manera concreta y puntual cómo es que se presentan los elementos que consideramos como cognitivos en una obra ficcional. Sin embargo, será necesario revisar y discernir los criterios que se ofrecen desde dos posturas analíticas.

Dentro de las propuestas que examinan el valor cognoscitivo de la literatura en general, se encuentran un conjunto de teorías que transitan desde una postura anti- cognitivista, o por

ejemplo los que argumentan sobre el valor cognitivo de la literatura bajo una forma no proposicional, y finalmente aquellas teorías de la narrativa cognitiva que abogan por una teoría proposicionalista de análisis. A partir de estas posturas revisaré la pertinencia o no de un análisis proposicional. La importancia de los estudios y teorías mencionadas conducirán también a debatir sobre el valor de verdad en la literatura y preguntar si el factor cognitivo de una obra literaria aumenta o no su valoración estética.

Finalmente, en el cuarto capítulo tengo el propósito de mostrar de una forma concreta las herramientas conceptuales que se generen en los capítulos precedentes. En ese sentido la obra del literario Jorge Luis Borges simbolizará un ejemplo paradigmático que represente desde su estilo literario y desde el uso de ciertas temáticas la manera en que el carácter cognitivo de la literatura logra resaltar. Bajo ese entendido, analizaré el estilo de su literatura fantástica y los elementos y dispositivos que funcionan como detonantes cognitivos. El propósito es pues, ver cómo las distintas imágenes, figuras retóricas y temáticas que están presentes en la obra de Borges, lo que hacen es revelar que tanto el placer como la inteligencia no son incompatibles, admitir esto último conducirá nuestro análisis a entender que el desarrollo cognitivo del lector parte de una recepción y sensibilidad ante las temáticas que se presenten en la obra literaria.

# I

## CARTOGRAFÍAS DE LA IMAGINACIÓN EN LA LITERATURA Y EN LA FILOSOFÍA

El vínculo que se ha establecido entre el arte y la imaginación ha sido una de las formas en la que se ha respondido acerca de cómo se constituye la expresión e innovación estética. En el campo de la literatura sucede lo mismo, la innovación y la experimentación ficcional está vinculada totalmente a la facultad imaginativa. Al igual que se habla de cómo las experiencias estéticas son sólo posibles a partir de la articulación imaginativa. Ciertamente, también es posible mencionar distintos tipos de experiencia estética, por ejemplo, aquellas que se expresan en el nivel perceptivo, sin embargo, cuando se habla de una experiencia estética literaria la estructura se torna diferente, según Roman Ingarden teórico literario, en la literatura existe una “inmediatez sensorial *par excellence*”<sup>9</sup>. Ingarden refiere con ello a una experiencia que se da de forma inmediata por medio del lenguaje y por supuesto por medio de la imaginación. En la obra *La comprensión literaria*, Ingarden aborda un tema esencial para poder diferenciar qué tipo de experiencias estéticas son propias de cada disciplina estética. Por ello, afirma que todos los fenómenos estéticos se pueden dar en una manifestación intuitiva, pero no todos remiten a una experiencia directa con los sentidos, sino que en el caso de la literatura hay una proyección que es meramente imaginativa.<sup>10</sup> Enfatizo en este sentido, que el tema de la imaginación resulta fundamental para poder entender el carácter cognoscitivo de la literatura. Esto quiere decir que el proceso imaginativo involucra además de la percepción aspectos intelectuales. En este sentido la atención estética que se desarrolla en el encuentro con la obra en un sentido general no sólo reviste el aspecto perceptivo o el

---

<sup>9</sup> Ingarden, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, Trad. Gerald Nyenhuis, Universidad Iberoamericana, México, 2005, pg 264.

<sup>10</sup> *Ib idem*, 268.

nivel semántico, sino que aborda el terreno de la imaginación. En este entendido, según Jean-Marie Schaeffer lo que se suele tomar como un dato sensible, es siempre un dato estructurado, ya sea por rasgos o estímulos que se agregan o se sustraen de lo observado<sup>11</sup>. En este entendido, la dicotomía que se ha establecido entre un conocimiento perceptual y otro cognitivo en el terreno del arte se ve difuminado, la obra de arte no es sólo un objeto que se encuentre ahí para ser observada.

El propósito de este primer capítulo tiene como objetivo cartografiar o trazar la incidencia de la facultad imaginativa como potencia creativa, pero también como agente en la posibilidad de conocimiento en la producción literaria. Considero en este sentido, que el vértice reflexivo y sistemático inicia con Kant, al concebir la imaginación como indispensable en la conformación del pensamiento y al abrir el panorama de reflexión sobre cómo es posible la producción estética, es decir cómo se asocia el genio artístico con el esquematismo del entendimiento. Mismas reflexiones que serán retomadas en el romanticismo e idealismo alemán.

De lo dicho anteriormente será posible ver cómo desde Kant, en su *Crítica de la Razón Pura* vincula la imaginación con el entendimiento, “el principio de imprescindible unidad de la síntesis (productiva) pura de la imaginación constituye, antes de la apercepción, el fundamento de todo posible conocimiento y, especialmente, de la experiencia”<sup>12</sup>. Asociar, por lo tanto, una facultad esencial para el entendimiento como lo es la imaginación, a una disciplina estética como lo es la literatura, abre un amplio vínculo de investigación interdisciplinar que logra ser vinculado a encontrar la manera de ser del conocimiento literario.

A partir del movimiento teórico que inicia con Kant, en específico en la esfera estética, interesa de sobremano abordar cuáles son las distintas concepciones acerca de la imaginación. En la revisión a la postura kantiana, quiero identificar tres temas que son importantes para tratar problemas o conceptos que se seguirán como consecuencia de la teoría

---

<sup>11</sup> Schaeffer, Jean Marie, *Adiós a la estética*, t. Javier Hernández, ed. La balsa de medusa, Madrid, 2005.

<sup>12</sup> Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura* [§ A118] Tr. Ribas P. Ed. Taurus, México, 2006, pg. 144.

estética en Kant, y que tendrán incidencia en planteamientos contemporáneos<sup>13</sup> con relación al tema de la imaginación bajo el orden del discurso narrativo.

El análisis a la teoría kantiana es fundamental, porque es aquí, en primer lugar, donde se abre la discusión para poder entender ese juego libre que se da en las creaciones artísticas bajo una objetividad del entendimiento. Un segundo punto para tratar es que, me permite establecer diferencias entre los distintos modos de conocimiento, es decir, cuando Kant refiere que existe un conocimiento por conceptos y un conocimiento cinestésico, es decir por representaciones. El hecho de poder asumir que el conocimiento pueda manifestarse de diversas maneras crea un panorama amplio, el cual permite entender la forma en que se produce la actividad estética.

El tercer problema, es analizar precisamente a qué refiere Kant con ese conocimiento por imágenes que es propio de las artes. Y preguntar si se refiere a imágenes representativas o intelectuales en un sentido conceptual, es decir, entender la imagen no sólo bajo un constructo sensorial, sino una imagen conceptual, tal como se manifiesta en las figuras retóricas como lo puede ser la metáfora. Resulta de esto último, que la reflexión acerca del tipo de imágenes o el tipo de imaginación que se genera en la experiencia literaria representa un importante punto de inicio a estudios sobre la propia imaginación, pero también sobre las figuras retóricas que subyacen en el cuerpo de la obra literaria. Dichas reflexiones deberán ser abordadas en la revisión textual y entender cómo es que la asociación entre conceptos o temas meramente abstractos se encarnan en figuras o imágenes retóricas.

En ese sentido, analizaré cómo es que es entendida la literatura o la *poesía* (término que representa todo género estético) y ver el importante vínculo que se le asigna al lenguaje<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Entre los que podría mencionar, se encuentra Paul Ricoeur que se retomará más adelante, Kendal Walton que teoriza sobre la naturaleza de la imaginación desde un enfoque cognitivo, al igual que Alan White a quien se abordará en el capítulo tres.

<sup>14</sup> Es en el periodo romántico que las reflexiones filosóficas dan un giro en la manera de poder aprehender conceptualmente el mundo, y en el que dichas reflexiones comparten conceptos biológicos, para dar cuenta de fenómenos como el lenguaje. En este caso, el tema del lenguaje resulta ser un binomio conceptual entre el lenguaje y el pensamiento. Las primeras reflexiones que se caracterizan a partir de una visión orgánica, se encuentra Herder, quien concibe el lenguaje como un organismo que produce modificaciones desde un conjunto de factores ambientales, pero que tienen como guía de creación el pensamiento. Es decir, que lenguaje y pensamiento no están del todo separados. En este punto es que la influencia herderiana es tomada por Schlegel al considerar el lenguaje como dinámico, como un ente vivo. El punto principal para muchos de los románticos, en específico para este autor, es que no se subordina el lenguaje al pensamiento, es decir que el lenguaje no es sólo herramienta del pensamiento.

como fundamento de la imaginación y por lo tanto de la creación literaria. Dentro del conjunto de teorías románticas, resalta la reflexión de Friedrich Schlegel la cual otorga pautas importantes para considerar que el genio artístico es sinónimo de un pensar que se forma a partir de la imaginación, y debido a dichas reflexiones, el poder comprender que la literatura se consolida como una teoría en sí misma. El conjunto de reflexiones que se dan lugar en este periodo influye de manera decisiva en teóricos literatos y filósofos como lo son Maurice Blanchot o Michael Foucault, que hablarán de la literatura como un ejercicio de autoconocimiento, pero también de un lenguaje que genera una conciencia crítica que puede redescubrir el mundo. De ahí, la necesidad de entender cómo es que en el periodo romántico se fueron integrando las reflexiones filosóficas con las literarias. Ya que, es el periodo en que se adquiere una profundidad teórica sobre la estética, y de igual manera la literatura protagoniza un distanciamiento de sí misma, al poder ser objeto de estudio a través de un movimiento de repliegue sobre sus propios fundamentos. Es decir, al preguntar sobre la forma en que se desarrollan los procesos creativos, por ejemplo, al momento de afirmar o negar un género literario.

Al tener en cuenta el problema filosófico que representa la creación estética en el periodo moderno, mostraré como primer punto que, para iniciar en las diferentes teorías literarias y filosóficas mencionadas, ha sido necesario identificar que las reflexiones sobre la literatura inician precisamente en ella. Es en la literatura donde se presentan los primeros indicios de autoconsciencia literaria. Por consiguiente, creo importante, tomar en cuenta la propuesta teórica de Ranciére en su entendimiento sobre la génesis del término literario, ya que, es posible explicar cómo es que la propia literatura se caracteriza bajo una exigencia de pensamiento respecto de sí misma.

### 1.1 ¿Es la facultad imaginativa el proceso medular en la creatividad literaria?

Formular la hipótesis de que en la literatura se encuentra un modo radical de conocimiento que expresa una redefinición de la configuración cognitiva a través de la facultad imaginativa, obliga a que todos los caminos de esta investigación conduzcan (y no de forma subordinada) a realizar la pregunta acerca de ¿Qué es la literatura? Sin embargo, responder a dicha pregunta

es tratar de responder en un nivel de experiencia en el que confluye el pensamiento, la imaginación, el lenguaje, la emoción y las sensaciones. El propósito en este caso no es situarme en un tema tan espeso como complejo, y obtener una respuesta contundente a lo que es la *Literatura*, ya que, formular una definición objetiva desde un enfoque filosófico o desde una teoría literaria resulta insuficiente, puesto que la pregunta está asociada al ejercicio mismo de la literatura, es decir, sólo en la escritura literaria es posible, porque en ella se abre el espacio de un pensar acerca de su ejercicio que tal vez conduzca a un manifiesto más próximo y profundo. Al tener esto en cuenta, es necesario optar por un camino menos ambicioso, y lograr bosquejar un acercamiento al concepto de literatura.

Lo que interesa como primer paso es responder sobre ¿qué elementos o características se han asignado al concepto *literatura*? desde el contexto de la modernidad y postmodernidad. La pregunta se justifica puesto que permite visualizar y comprender la relación de cualidades estéticas que aparecen como emergentes en obras literarias que datan del siglo XVIII, y de cómo esas características constituyen un tronco común de donde parte la literatura contemporánea. A su vez, esto me permitirá identificar que la capacidad innovadora que se materializa en los elementos estéticos de la literatura moderna tiene como soporte una facultad cognitiva imaginativa.

Respecto a lo anterior, entiendo que existe una realidad histórica que indica que la palabra *literatura* tal cual se considera en el siglo XVIII y desde antes, no designaba a las obras de arte, sino más bien el saber que las valoraba, por ello, cuando incluyo en la palabra literatura a obras que datan antes del siglo XIX<sup>15</sup>, es por una relación que se hace desde nuestra

---

<sup>15</sup> Puesto que la idea o el concepto sobre la *Literatura*, se ha modificado a lo largo de la historia, y desde nuestra actualidad a partir de las diferentes posturas literarias o estéticas, es inevitable no adoptar una postura flexible, y abierta a consideraciones que puedan diferir sobre lo que he expresado acerca del origen de la palabra literatura. si bien, se parte de una interpretación que circula dentro del estructuralismo, es de notar que existen otras teorías, que parten de un enfoque meramente ilustrativo, por ejemplo, en el que indican, que el sentido literatura proviene del término *Litteratura* que significa escritura, alfabeto, gramática o erudición, o por ejemplo en la antigua Grecia cuando se habla de las escrituras elocuentes que se le denomina *poésis*, sin embargo, es un concepto que ha ido mutando con el tiempo. Distintas concepciones como la del estructuralismo, indican que ya desde el siglo XVIII la palabra *literatura* refiere a las obras con carácter imaginativo, pero que en el siglo XX se distingue la palabra literatura al uso particular que se hace del lenguaje en las obras, a diferencia de un lenguaje de la ciencia o del uso cotidiano, la literatura emplea un lenguaje connotativo, que expresa figuras retóricas, y que como característica esencial se justifica en sí misma, es decir no tiene ningún propósito fuera de sí. (véase Roman Jakobson, *Ensayos de Poética*, F.C.E., México, 1977),

actualidad. Dentro de dicha conceptualización cronológica, cabe señalar que el seguimiento a la problemática planteada puede tener respuestas tan variadas según el enfoque desde donde se le mire. Tal es caso de la obra de Terry Eagleton: *Una introducción a la teoría literaria*, obra que analiza algunas de las principales teorías literarias que expresan un concepto sobre lo qué es la literatura<sup>16</sup>. O como es el caso de Roman Jakobson<sup>17</sup> quien plantea al definir la literatura que el objetivo de la teoría literaria es estudiar qué hace de un mensaje verbal un mensaje literario. En otro sentido, Antoine Compagnon en su obra *¿Para qué sirve la literatura?*<sup>18</sup> aborda el problema de la literalidad desde un sentido más pragmático, al cuestionar que la propia pregunta ¿Qué es la literatura? repunta en múltiples problemas que la teoría literaria no podría resolver, en cambio resulta factible preguntar ¿Para qué sirve la literatura? En este sentido, creo que responder a esta última pregunta apunta a interesarnos por las variadas y compuestas funciones cognitivas y éticas que se derivan de la lectura literaria. Si bien, los aspectos por demás favorables que se desprenden de una cultura literaria no se cuestionan, resultaría gratificante mencionar algunas explicaciones sobre el poder de la literatura (características que se desarrollarán a lo largo de la investigación).

No obstante, considero que es necesario iniciar el análisis a partir de recorrer e identificar etapas de contradicción en los cambios de paradigma literarios ya que trazan el camino para una autoidentificación de la literatura. Lo que interesa ahora es el acercamiento a elementos conceptuales que abordan las rupturas de estilo en la literatura del siglo XVIII y que trazan el camino hacia una reflexión sobre la naturaleza de la literatura en el periodo romántico.

Comenzaré exponiendo cómo es que Jaques Rancière en su obra *La palabra muda* explica cómo se instaura y se identifica la *literatura* bajo una forma autónoma de creación y de autorreflexión. Según Rancière, la discusión entre modernidad y posmodernidad despliega en el tiempo estructuras momentáneas de lo estético. Más allá de ubicar su análisis en una línea

---

<sup>16</sup>Un caso ilustrativo, es la obra de Terry Eagleton en: *Una introducción a la teoría literaria*, obra que da voz a cuatro puntos de vista sobre cómo responder a la gran pregunta ¿Qué es literatura? y en la que, a lo largo de su desarrollo trata de definir conceptualmente la literatura a partir de una visión intelectual comunitaria, por lo que el enfoque que presenta resulta ser una combinación exegetica de las distintas teorías presentadas.

<sup>17</sup> Jakobson Roman, *Ensayos de lingüística general* (Lingüística y poética XIV) Edit. Planeta, México, 1986.

<sup>18</sup> Compagnon Antoine, *¿Para qué sirve la literatura?*, trad. Manuel Arraz, Ed. Acantilado, Barcelona, 2008, pg. 13.



histórica, lo que argumenta Rancière es que existe una temporalidad plural al interior de cada estructura o régimen estético. En este sentido, se indica en primera instancia que el concepto literatura entendido en el periodo de la ilustración designaba en ese momento un conocimiento erudito de los escritos del pasado. Dentro del análisis que realiza Jacques Rancière, François Marie Voltaire establece una distinción entre el literato y el poeta, uno establece la crítica y el otro es el agente artístico. En este caso, El primero el teórico del arte discursivo tiene la capacidad de valorar bajo ciertas reglas lo que es artístico de lo que no lo es. Las reglas o principios estéticos que constituyen el sistema clásico de la representación de raíz aristotélica<sup>19</sup>; dan origen a un conjunto de postulados; que son el principio de ficción, el de genericidad y el principio de conveniencia. Dichas directrices literarias (las cuales explicaré más adelante) figuran como dogmáticas, y son también a las que hará frente el grupo de poetas y pensadores del romanticismo alemán del siglo XVIII, razón por la cual surge el interés de reestablecer los juicios estéticos, y por ello también es que se dan cita las primeras exploraciones sistemáticas sobre el concepto de literatura.

Si bien el concepto de *Literatura* nace a finales del siglo XIX, el hueco que abre esta noción de *literatura* es precisamente la pregunta que he mencionado al inicio - ¿Qué es la literatura? Dicha pregunta resulta ser un tema principal en Michael Foucault en su obra *De lenguaje y literatura*, en la que indica que ésta ha estado presente de manera tal vez inconsciente en varias de las obras clásicas anteriores al periodo romántico. Bajo este entendido, la historicidad del incipiente despertar de una consciencia acerca de la literatura, dice Foucault, no es un asunto inédito ni espontáneo del movimiento romántico, sino más bien, que la literatura como autorreflexión, como crítica de sí misma, o como rechazo hacia un canon establecido, “rechazo de la literatura misma”<sup>20</sup>, se vuelve consciente de ella misma.

Es pues, el tema de la autoconsciencia literaria un eje paradigmático, y el primer indicio para comprender las características identitarias de la literatura. Por un lado, Rancière

---

<sup>19</sup> La *Poética* aristotélica representa uno de los pilares en que se designan los géneros literarios. Así como establece ciertos principios de regularidad en una obra literaria. En ellos podemos ver que la imitación es una manera de acercamiento verosímil hacia la realidad, cualidad que es esencial en una obra poética. Por ello Aristóteles plantea que es *preferible lo imposible verosímil, que lo posible inverosímil*. Esto lo podemos relacionar con los principios de ficción que nos presenta Rancière.

<sup>20</sup> Foucault, Michael, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 68.

considera que el inicio de una literatura moderna radica en la trasgresión de un conjunto de principios (el principio de ficción, el de genericidad y el principio de conveniencia.)

(i) Ranciére y el génesis literario

Existen obras literarias que resultan ser paradigmáticas al ejemplificar los puntos de ruptura y de evidente innovación estética. Un ejemplo constante, es la obra de Diderot en *Jacques el fatalista* o en Miguel de Cervantes con *Don Quijote*, en dichas obras se identifica la transgresión como la ruptura de ciertos principios literarios. Según Ranciére, la transgresión principal se presenta en el momento en que se ha violentado el canon clásico que define lo bello de una obra. Otro aspecto importante que menciona Ranciére respecto a la noción de transgresión, se identifica en la obra del *Quijote*, en la que se “ha destruido por adelantado el sistema de la imitación legítima, el sistema de la representación<sup>21</sup>. Dicha pérdida opera a partir de la parodia, de la ironía, en la que la palabra se encarna en ese signo que ya no tiene como propósito ser una prosa del mundo. Por el contrario, puesto que el trabajo de la ficción opera bajo la facultad imaginativa, la escritura y la lectura conduce a múltiples mecanismos de carácter cognitivo, sensitivo y emocional en los que converge la realidad o los mundos ficcionales. Por ello es por lo que la escritura y el proceso de lectura se desarrollan bajo un libre juego de imágenes y sensaciones, lo que permite que el lenguaje narrativo cobre mayor significado y reconfigure distintas formas de pensar, como lo es el pensar imaginativo.

Las distintas anomalías literarias que se manifiestan en las obras mencionadas patentan la existencia de una confrontación entre la literatura de la representación que figura en el canon clásico, y como indica Ranciére el nacimiento de la *literatura*, que germina al hundirse este sistema representativo. El sistema representativo se caracteriza por la relación entre la palabra y la acción a partir de cuatro principios: El principio de ficción como una imitación de la acción, el principio de genericidad el cual se explica ya que una obra tiene que ser conforme a un género, y cómo éste a su vez define modos de representación, el principio de conveniencia

---

<sup>21</sup> Ranciére, Jacques, *La palabra muda*, Trad. Cecilia González, Edit. Eterna Cadencia, Buenos Aires, p. 115.

el cual define los personajes, el tipo de discurso y la convencionalidad. Y por último el principio de actualidad, es decir, la primacía de la palabra como acto, en otras palabras, el que “identifica la representación ficcional de acciones con una puesta en escena del acto de habla”<sup>22</sup>.

En *La palabra muda* Ranciére analiza, por lo tanto, cómo el discurso representativo se distingue por historias que lograban una adecuación a principios de verosimilitud, a un encadenamiento coherente. En cambio, la nueva *literatura*, apunta a ese inicio de las vanguardias, a una literatura expresiva que tiene como imperativo entregarse al libre juego de la imaginación, donde la expresión está hecha de frases y de imágenes que valen por sí mismas<sup>23</sup>. La *literatura* bajo esta concepción se manifiesta en una relación de expresión inmediata. Dicho cambio se exterioriza mediante una forma desvanecida, apenas expresada en la obra de Cervantes y Denis Diderot ya que no todos los principios se invierten. Ranciére indica que el cambio ontológico en la literatura se debe a la inversión de los principios mencionados, en el que el principio de ficción se opone el primado del lenguaje, esto quiere decir que en la expresión literaria se manifiesta una fuerza de revelación y de pensamiento a partir del lenguaje, según Ranciére la *literatura* va encaminada a “ser la manifestación sensible de la verdad”<sup>24</sup>.

Explicado de otro modo, es el lenguaje desdoblado que logra que toda cosa se exprese a través de él, la literatura por lo tanto permitirá que se pueda dar la unión de lo consciente con lo inconsciente, este proceso da pie a la posibilidad de que el arte discursivo pueda examinarse a sí mismo, y pueda como se verá más adelante “hacer ficción de este examen”<sup>25</sup>. Otro de los principios que se invierten es la distribución de géneros y el principio de decoro (convencionalidad), los cuales se expresan en una indiferencia de estilo y género. La experimentación e innovación literaria se materializa en el momento que el principio de convencionalidad queda superado, y tal como se ha expresado, dichas obras, representan momentos literarios de transgresión, puesto que la ficción ya no tiene como propósito la

---

<sup>22</sup> *Ib idem*, pg. 36.

<sup>23</sup> *Íb idem*, pg. 39.

<sup>24</sup> *Ib ídem*, pg. 19.

<sup>25</sup> *Ídem*

representación, el agrado y aceptación dentro del canon establecido, sino que dependen de un “ideal de la palabra eficaz”<sup>26</sup>. Y, por último, cuando aludo al principio de actualidad, el cambio se materializa en la potencia de la escritura, es decir, donde esta tiene una dimensión primordial. Escritura que se ha liberado de un servicio del habla y toma gradualmente total libertad, hasta encarnarse en una literatura como absoluto, tal como se verá en el romanticismo alemán.

En resumen, lo que muestra Ranciére, es que existe un régimen de visibilidad y de inteligibilidad que designa y resalta la palabra *literatura*. En este sentido, considero que no existe como tal un momento dentro de la historia que revele la condición inmanente que funde el significado y el auto reconocimiento de la literatura, sino que más bien son movimientos o mecanismos que ponen en relación prácticas, operaciones o expresiones que visibilizan la inteligibilidad de su propia disciplina, lo que conlleva por supuesto a una autoconsciencia de sí misma como objeto de conocimiento y cómo generadora de conocimiento. De esta manera es que el desplazamiento de la palabra *literatura* tiene lugar cuando se realizan las especulaciones filosófico-literarias, en las que se sostiene que la literatura despliega otra forma de pensar, más allá de ser un arte de la palabra, es un ejercicio radical del pensamiento.

Cuando hablo de un ejercicio inédito y radical del pensamiento y del conocimiento que ocurre esencialmente en la literatura, designo también un ejercicio incisivo en la manera en que es utilizado el lenguaje y por lo tanto el pensamiento. La relación entre la escritura y pensamiento dentro de la obra literaria se opone a la idea en la que el lenguaje y la escritura tiene la función de representar situaciones, objetos, ideas, conforme el principio de semejanza. Tal como lo he explicado a partir de la obra de Ranciére es que la literatura decimonónica inclina la balanza literaria a favor de un mundo de ficción. Según se vio en las obras de Diderot y Cervantes, el estilo narrativo se mantuvo bajo una posición ambigua, entre el diseño canónico literario y por otro el juego y la inmersión en otras formas de narración. De esta manera es que los procesos de innovación literaria representados bajo la forma de un estilo, de un género o de una innovación semántica, podría responder a esa búsqueda laberíntica para

---

<sup>26</sup> *Ib idem*, pg. 36.

comprender el nacimiento de una autoconsciencia literaria, y de cómo el umbral de lo que se denomina *literatura* es rastreable a finales del siglo XVIII.

Por consiguiente, es posible apuntar hipotéticamente, que el ejercicio innovador en los ejemplos literarios, y por ende en los estilos literarios se sustentan en gran medida en una forma imaginativa que es propia de una actitud cognoscitiva por parte del autor. En este sentido, es factible puntualizar que los elementos identificados como innovaciones en la experiencia literaria (como esa transgresión al canon clásico) funcionan también como una representación tangible en la manera en que se materializa la reflexión acerca de la propia literatura y de cómo los elementos cognitivos y estilísticos cobran materialidad estética.

No obstante, resalta una importante cuestión de fondo frente al problema sobre ¿cómo es que se presenta ese *libre juego* de la imaginación en la innovación literaria? En ese sentido, es necesario preguntarse acerca de ¿qué capacidad anímica o cognitiva incide en el proceso creativo de la actividad literaria?

En primera instancia, es posible afirmar que la estructura cognitiva o epistémica está en relación directa con la potencialidad imaginativa. Por ello, es necesario analizar un primer acercamiento a la relación entre estas dos facultades que se encuentran interconectadas. Esto implica por ende analizar las reflexiones filosóficas sobre la estructura creativa en el terreno de la literatura, en este caso Kant aportará uno de los principales paradigmas en el enfoque hacia la naturaleza cognitiva de la estética.

## 1.2 La estética kantiana como antecedente para comprender la facultad imaginativa en el pensar literario.

La cuestión de si el arte proporciona conocimiento, representa una pregunta que se remonta a Platón y Aristóteles, sin embargo, me remito al contexto de la modernidad con Imanuel Kant, puesto que en los siglos XVII y XVIII las diferentes artes se convierten en “*bellas artes*”<sup>27</sup>, y en el que la autonomía del artista comienza a desarrollarse rápidamente. Es

---

<sup>27</sup> En el siglo XVIII, las *artes liberales* se conceptualizan en *bellas artes*, a partir del establecimiento de la estética como disciplina autónoma supuso un conjunto de conceptos que podían ser aplicados en igual medida para todas

precisamente en este contexto y a la luz de un formalismo estético como es el que desarrolla Kant, que es posible observar una clara distinción de los valores estéticos como lo es la belleza, creatividad, originalidad. Bajo este contexto, la idea de que el arte proporciona un conocimiento o que posee elementos cognitivos, remiten al problema sobre cómo es posible identificar dichos valores cognitivos en el periodo moderno.

Si bien, no es mi intención hacer un repaso sobre las estructuras del entendimiento o sobre los distintos conceptos acerca de la problemática identificación sobre lo bello o sobre el juicio de gusto estético. Si resulta importante considerar que es a partir de la duda epistemológica sobre la forma en que funciona nuestro pensamiento en el proceso de creación artística lo que abre el camino para comprender el tipo de facultades cognitivas propias de la estética y que después serán aplicadas en la literatura. En este sentido, es preciso identificar que existen dos maneras o formas en que se puede hablar de dichas propiedades cognitivas en la estética, un sentido es sobre la función epistémica y otro sería el valor epistémico que puede ser identificado en dicha disciplina artística.

Dentro de ciertas respuestas dentro del periodo de la ilustración acerca del genio artístico, destaca la reflexión de Diderot, al concebir una relación de contrarios entre la moralidad y la potencia creativa. Al parecer la grandeza espiritual, según Diderot, explica la rebeldía y la osadía de distintas obras en las que se muestra la potencia de la sensibilidad y del conocimiento. En este sentido, se infiere porqué fue acusado en varias ocasiones de un libertinaje intelectual. Para Diderot según Hugo Friedrich el genio es “una fuerza visionaria natural, capaz de infringir todas las leyes, y se expresa en una forma de la que no existen precedentes”<sup>28</sup> esta noción de genio tiene el derecho de ser irracional, de extraviarse y construye según Diderot “edificios a los que la razón no alcanzaría”<sup>29</sup>. El proceso creativo para Diderot al igual que para los románticos, consiste en que son combinaciones libres del pensamiento, pensamientos en el terreno del arte que no tienen en cuenta los términos sobre

---

las artes; pintura, escultura, música y poesía. Una teoría coherente que vincule su diversidad en un concepto más genérico las subsume bajo un concepto universal que son *las bellas artes* y deja de lado las artes mecánicas. La nueva terminología representa un cambio en los enfoques filosóficos que tenían por objeto lo bello. La estética en este sentido a la ciencia de las sensaciones que se corresponde con la teoría de lo bello.

<sup>28</sup>Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1959, pg. 33.

verdad o mentira. La definición que presenta Diderot se identifica en gran medida con su propia obra, al igual que con la de Cervantes y con Sterne en *Tristan Shand*. Y es que, tal como se vio, éstas crecen fuera de los principios clásicos de conformidad literaria<sup>30</sup>.

Tanto las inquietudes estéticas y filosóficas al responder de una forma objetiva acerca de cómo se presentan los procesos creativos, comienza en la estética de los siglos XVIII y XIX. Es en este periodo que se plantea la cuestión de la relación entre literatura y pensamiento, dicha relación se expone de manera sistemática en autores como Burke, en su libro *Sobre lo bello y lo sublime* o en Alexander Baumgarten en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Dichos tratados influyen directamente en la obra de Kant, y trazan el camino hacia la teoría de un arte autónomo, concebido como desinteresado y libre de conceptos. Sin embargo, no es habitual vincular la estética kantiana hacia los análisis literarios, ya que el interés primordial fue cimentar una estética autónoma y formal, y a la vez establecer el juicio estético como *a priori*.

No obstante, resulta necesario recurrir a la filosofía kantiana, puesto que a partir de esta reflexión es posible ver el puente que permite entender en qué consiste ese otro tipo de saber o de conocimiento propio de la literatura. Retomo a Kant en varios sentidos; lo primero a lo que hago referencia reside en comprender la importancia sustancial que la teoría kantiana inaugura en el análisis sobre las creaciones artísticas bajo una objetividad de entendimiento, es decir, ver que es la filosofía la que aparece en primer lugar, preocupada por satisfacer un contenido de verdad y de objetividad dentro de la estética. La otra temática que se aborda reside en responder acerca de la relación o el vínculo que existe entre la facultad imaginativa y el proceso de creatividad estética. Dichos planteamientos me conducen a transitar por un camino que explora en primer lugar, la facultad imaginativa considerada como una forma activa de síntesis entre el conocimiento y la intuición. De ahí se desprende que el camino inicial que ofrece Kant son las hipótesis planteadas sobre el tránsito de un mundo sensible de

---

<sup>29</sup> *Idem*

<sup>30</sup> La literatura europea en este periodo e intensificado en el romanticismo, será un movimiento intuitivo, pulsional y reflexivo que se obtiene por medio de una libre creación, la cual se permitía en ocasiones salir de los parámetros genéricos y abrir nuevos estilos literarios. Las obras mencionadas se caracterizan por una fuerza de escritura y de expresión que cobra cuerpo e intensidad, a la vez que se modifican según su naturaleza artística.

la naturaleza, al mundo de la libertad, suprasensible<sup>31</sup>. Es decir, un mundo que oscila entre un universo newtoniano y una cosmología moral. Dichas estructuras teóricas se presentan en la *Crítica práctica* como un deber, y en la *Crítica del juicio* la edificación está representada a la manera de un destino, o finalidad como realización.

La teoría estética kantiana, en su obra *Crítica del Juicio* representa uno de los primeros estudios sistemáticos sobre la estética. En ella se pueden distinguir algunos problemas que son esenciales dentro de la teoría estética (de cuya explicación se prescinde, debido al enfoque de la investigación) por ejemplo: esclarecer los juicios de gusto, el concepto de lo bello y lo sublime que va emparejado con otros temas como la teología y la naturaleza. Comenzaré a situar el hecho de que la estética kantiana se preocupa por la posibilidad del juicio de gusto, el cual se demanda por la exigencia paradójica de una universalidad subjetiva que a la vez implica la comunicabilidad objetiva.

Lo que pretende Kant es determinar un juicio de gusto que no se sustenta en un esquema conceptual pero que a la vez tenga la virtud de comunicabilidad puesto que representa un esquema de comunicabilidad que trasciende la mera subjetividad. La paradoja kantiana entre la aceptación o no de un esquema conceptual en la formulación del juicio de gusto estético, representa un modo en que se trasciende la antinomia entre racionalidad e irracionalidad, es decir entre lo conceptual o no conceptual en el arte.

Lo que garantiza la comunicabilidad y universalidad en el juicio del gusto en la estética kantiana remite a una disposición de las facultades de conocimiento, es decir esta relación que permite un conocimiento en el sentido general, tal como se analiza en la *Crítica de la razón pura*. Una de las características respecto al juicio sobre lo bello y lo sublime, recae en el juicio reflexionante en cuanto existe una reflexión entre los conceptos del entendimiento o la imaginación, sin embargo, la manera en que se presentan los conceptos es que estos son indeterminados. Sólo en ese sentido es por lo que Kant puede atribuir un sentido cognitivo a la experiencia estética.<sup>32</sup> Analizado de otra manera, el juicio de gusto no es un juicio que

---

<sup>31</sup> Ese mismo camino es un puente que el sistema kantiano no edificó, puesto que en su teoría existe un abismo infranqueable entre la teoría y la práctica, cuyo único enlace es la libertad del sujeto.

<sup>32</sup> El mismo juicio acerca de la belleza de una obra para Kant implica un cierto tipo de conocimiento sobre el objeto, ese conocimiento se singulariza en el objeto, de esa manera se determina como bello. Respecto a ello, Kant



pretenda determinar un objeto, sino que más bien expresa la relación que se da entre el sujeto y el objeto. La cuestión que plantea Kant abre una brecha para poder considerar que es posible obtener un conocimiento en ausencia de una razón esquemática objetiva.

En este entendido, lo que interesa en este apartado es localizar cómo la facultad imaginativa funge como centro medular en la teoría estética kantiana, la cual aporta herramientas conceptuales al tratar de profundizar sobre el carácter cognitivo que se desarrolla en la estética y principalmente en el proceso de creatividad. La temática abre el espacio y origina una serie de problemas que serán campo de cultivo para la estética idealista y las teorías románticas. Uno de esos problemas refiere entonces a un análisis sobre cómo la facultad imaginativa representa una epigénesis del entendimiento, pero que también lo es de la creación artística.

Una de las explicaciones que pueden ser identificadas respecto a la facultad imaginativa se encuentra en el *parágrafo 49* de la *Crítica del juicio* y en específico en torno al concepto de poesía. En dicho apartado, Kant menciona que la obra de arte puesto que es una creación del espíritu, lo es por conformidad de la facultad imaginativa. En ese entendido, el filósofo de la ilustración concibe el término “*Espíritu*” como aquella “facultad de la exposición de *ideas estéticas*”<sup>33</sup>. La *idea estética* es por su parte la representación de la imaginación, según Kant, es lo que estimula a exceso de pensamiento<sup>34</sup>. Este tipo de pensamiento o tipo de conocimiento se caracteriza porque no se sustenta sobre una razón conceptual, sino en un concepto indeterminado, en el que la estructura cognitiva se respalda sobre la facultad imaginativa (como facultad productiva). Razón por lo cual, la creación artística crea modelos de pensamiento que pueden ser llamadas ideas. Según Kant este tipo de pensamiento o expresión de ideas estéticas se estructuran bajo una función notable de la actividad de la imaginación.

---

niega que la belleza es una cualidad de los objetos, en este punto es posible ver el giro subjetivo que establece Kant, este giro es invertir nuestro punto de vista respecto del origen del placer y el juicio que de él tenemos, ya que no es en el placer, en la sensibilidad acerca del objeto lo que nos permite formular un juicio sobre la belleza. La razón será el principio regulador en tanto creador de un juicio estético, pero también se articulará a partir de una sensibilidad o intuición artística.

<sup>33</sup> Kant, Immanuel, *Crítica del juicio* § 49 [314], Tr. García Morente M., Ed. Tecnos, Madrid, 2011, p.214.

<sup>34</sup> *Idem*

Si en la *Crítica de la razón pura*, la imaginación funciona como síntesis en el conocimiento conceptual<sup>35</sup>, en la representación estética el soporte principal es la consonancia entre las facultades de la imaginación y del entendimiento. Desde este punto de vista el trabajo estético se sustenta en la esquematización, es decir la representación sensible de determinaciones conceptuales que pertenece al entendimiento. Ya sea que la esquematización se presente mediante imágenes en la pintura, por ejemplo, en donde la imaginación logra armonizar lo diverso sensible y los principios organizativos del entendimiento. O por ejemplo en la literatura, las oraciones literarias se proyectan en imágenes mentales, ideas o sentimientos.

La imaginación estética, por lo tanto, va más allá de las facultades que se encuentran subordinadas a las reglas del entendimiento, es decir al esquematismo conceptual. Esto es posible, ya que al parecer existe mayor libertad al sobrepasar las reglas lógicas del concepto, o en donde el entendimiento estético se eleva a un estado de libertad e indeterminación, según Kant representa un juego libre que se relaciona siempre con lo indeterminado o como se verá más adelante con lo “posible”. No obstante, es posible identificar que dicha imaginación estética finalmente no resulta tan libre, según el estudioso de Kant Juan Mansur la estética imaginativa no es completamente libre, pues “sigue sujeta, por un lado, a la forma del objeto y, por otro lado, a una ley”<sup>36</sup>. La imaginación estética se conforma a una ley de acuerdo entre la imaginación y el entendimiento, puesto que se trata de un acuerdo no objetivo sino subjetivo, de una armonía entre las facultades de representación que es lo que permite la comunicación y su parte subjetiva que es la percepción del objeto.

Ahora bien, cuando se habla sobre el tema de la poesía en la *Crítica del juicio*, si bien no se expone ampliamente, resulta claro que para Kant la poesía como expresión artística logra expresar en mayor medida el poder de las ideas estéticas, ya que es el poeta quien “se atreve a

---

<sup>35</sup>Para Kant existen dos tipos de imaginación, la imagen productiva y la reproductiva. La primera hace referencia a una capacidad de síntesis que permite crear una figura, es decir el poder representar bajo una idea clara un objeto, y con ello establecer una regla o esquema para que la imagen pueda estar contenida en un concepto. En el otro sentido, la imaginación *reproductiva* que se presenta también en el entendimiento puede existir sin necesidad de existir un objeto frente a la percepción, es una imagen considerada como fantasía, lo que hace posible esto, es gracias a un esfuerzo del entendimiento de reproducir lo que no existe o no está presente.

<sup>36</sup> Mansur Garda J.C., *Kant ontología y belleza*, Ed. Herder, México, 2010, pg. 167.

sensibilizar las ideas de la razón”<sup>37</sup>. Por lo tanto, el armazón de ideas estéticas que se materializa en la literatura es según Kant una capacidad más de la imaginación.

(i) *La esquematización sin concepto* como posibilidad de producción estética

De manera preliminar debo distinguir, primeramente, cómo es que se concibe el pensar por conceptos y el que se presenta en la estética o en la literatura. Para el filósofo de Königsberg, los conceptos representan “el conocimiento de todo entendimiento [...] discursivo, no intuitivo”<sup>38</sup>, en este sentido es posible entender que poseen la función de crear una unidad a partir de diversas representaciones, por ello es que los conceptos no refieren de manera directa al objeto sino a la representación de éste. El concepto existe según Kant, en la medida que puede comprender en sí otras representaciones, y por el que puede elaborar juicios.

Por otro lado, existe una configuración cognitiva que no necesariamente se fundamenta bajo un proceso conceptual determinante. La experiencia estética considerada hasta este momento como una configuración cognitiva, se respalda en primer lugar por una relación entre la imaginación y el entendimiento, en este sentido la configuración cognitiva en la estética es una experiencia dada de manera predominante por la imaginación, en este entendido representa para Kant, un proceso que esquematiza *sin concepto*<sup>39</sup>. La similitud y diferencia entre un esquema conceptual determinante y el que se presenta en la experiencia estética, reside precisamente, en que en ambas la imaginación es una facultad activa de síntesis; entre

---

<sup>37</sup> *Idem*

<sup>38</sup> *Op, Cit*, Kant I., *Crítica de la razón pura*, §A68[B93], Pg.105.

<sup>39</sup> Los esquemas entendidos en una forma muy general son determinaciones *a priori* en el tiempo y en el espacio, de este modo es que los esquemas son modos de la síntesis del entendimiento que tienen la capacidad de figurar y con ello de formar determinaciones lógicas necesarias para el entendimiento en la intuición del espacio y el tiempo. El esquematismo es un método para poder poner una imagen a un concepto, representa el modelo o regla para producir imágenes. Una explicación a lo que se menciona como espacio y tiempo, es que éstos funcionan como formas del sentido tanto externo como interno. El tiempo se caracteriza por ser una forma del sentido interno, de intuirnos a nosotros mismos y nuestro estado interior, en el que dicho trabajo es sólo posible a partir de la imaginación y de su síntesis trascendental. La importancia que se le atribuye al tiempo como condición de experiencia es que en él es posible que se comprenda la permanencia, la sucesión, la finitud, simultaneidad, etc. Espacio y tiempo, por lo tanto, son esquemas de conceptos puros del entendimiento. En este sentido, es que sólo a través de ellos (del tiempo en específico) es posible tener referencia a objetos de la experiencia, sólo a partir del tiempo es posible tener un sentido lógico, pero también estético.

las percepciones e intuiciones, y que en el caso del entendimiento permite la elaboración de conceptos. Por otro lado, en la configuración cognitiva de orden estético, la estructura vertebral se presenta en la facultad imaginativa la cual se ordena a partir de un *esquematismo sin concepto*, esto quiere decir que representa un proceso de ordenación o esquematización que sintetiza u ordena intuiciones, emociones y entendimiento. Sin embargo, el entendimiento no se subsume bajo conceptos, por esta razón es que la imaginación no está sometida a las leyes de la asociación, sino que es productiva y auto activa, es creadora de mundos posibles. En resumen, la experiencia estética que se acompañe de conceptos, como lo es la literatura, no será el concepto el que valide esta experiencia, implica una reflexión sobre el objeto sin que sea determinado. De ahí que Kant establezca que el sujeto que contemple se entregue al juego y armonía de las facultades implicadas, se trata de un estado de desinterés y de finalidad en el fenómeno estético.

Es necesario tener en cuenta entonces, que en el arte y principalmente en la literatura la experiencia estética podría estar acompañada de conceptos (no determinantes), y lo más importante que éstos no serán el tribunal que valide esa experiencia, sino que existe una satisfacción estética que depende de la reflexión sobre la obra, la cual conduciría a un “concepto” o *idea*, pero sin que estén determinados<sup>40</sup>. Sino que es la imaginación la que presenta el concepto sin determinar, esto quiere decir un concepto o idea entregados al libre juego, por lo que según Kant es el entendimiento el que está al servicio de la imaginación<sup>41</sup>.

Dado lo anterior, es que se atribuye a la facultad imaginativa no sólo un método (de síntesis) sino un contenido, en el sentido que puede producir operaciones cognitivas a partir de la

---

<sup>40</sup> Con el afán de aclarar este último punto, que es medular en la paradoja kantiana respecto a la existencia o no del concepto en el juicio estético, Mansur lo resume de forma bastante clara: “La relación entre la imaginación y el entendimiento se explica como una especial actividad de “presentar” (darstellen) [...] Así, si bien la expresión “presentación” la usa Kant para designar los diversos modos en que la imaginación relaciona sensibilidad con intelecto, ésta no es la misma en el acto de conocer que en el de sentir las formas bellas de la naturaleza [...] Para explicar qué es el conocimiento y cómo funciona un juicio determinante, menciona Kant tres actos (aprehensión de la diversidad, comprensión y presentación) que nos permiten llegar a conocer algo”. En el caso del juicio reflexionante, no existe una comprensión conceptual, sino que la reflexión es una comparación de la aprehensión y de la presentación, en otras palabras “si la forma de un objeto dado en la intuición empírica está cualificada de tal manera que la aprehensión de la diversidad de éste en la imaginación concuerda con la representación de un concepto del entendimiento (sea cual sea el concepto) [...]” Cfr, Mansur Garda J.C., *Kant, Ontología y belleza*, pg. 173.

<sup>41</sup> Cfr, Kant I., *Crítica del Juicio*, §22 [241] pg. 158.

forma en que asimila la realidad y la representa. En la siguiente cita Kant anticipa la relación entre conocimiento y literatura, ya que el gran vínculo que se da entre la poesía y pensamiento se da a partir de la imaginación:

Entre todas, mantiene la poesía (que debe casi completamente al genio su origen y requiere menos que ninguna ser dirigida por preceptos o ejemplos) el primer puesto. Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta ideas.<sup>42</sup>

Kant enfatiza, una de las cuestiones que he abordado al inicio de este apartado, y es que responde a cómo se presenta el vínculo entre la creación estética (literaria) y la facultad imaginativa. Es en este sentido, considero que la imaginación estética representa un conocimiento cinestésico, es decir a partir de imágenes mentales. Si bien, Kant no especifica la posibilidad de un “conocimiento” sino de una abundancia de pensamientos, considero que eso que Kant atribuye a una maximización de pensamientos remite a un conocimiento de carácter imaginativo que no es del todo conceptual, sino que es un conocimiento que se eleva a ideas estéticas, las cuales se caracterizan por estar encima de los límites de la experiencia, al aproximarse a representaciones o esquemas cognitivos (ideas intelectuales) a través de imágenes<sup>43</sup>.

Uno de los temas que han sido poco desarrollados en la estética kantiana refieren al tema de la poesía. En el párrafo citado anteriormente, se resalta el carácter cognitivo de la literatura o poesía, dado que no se habla de una representación perceptual como tal, sino que según Kant la producción poética se expresa a partir de “sensibilizar ideas de la razón, de seres invisibles [...]”<sup>44</sup>. La imaginación en este caso es lo que facilita la producción poética, sin embargo, se iguala en el juego a la razón misma, ya que adecua bajo un esquema del entendimiento la representación de una imagen mental. En este sentido, creo que Kant al

---

<sup>42</sup> Cfr, *Kant I., Crítica del juicio*, § 53 [327] pg. 255.

<sup>43</sup> La función de la facultad imaginativa en la estética, y principalmente en la poesía funciona más bien como un proceso en el que expresa una forma de pensar y de comunicar un estado interior; las pasiones, las emociones, la fantasía, a partir de imágenes. La imaginación estética (en la poética) se manifiesta, por lo tanto, por medio de un juego libre que puede expresar y representar el ánimo y el sentimiento a partir de las ideas estéticas, las cuales son la representación de la imaginación que se asocia a conceptos dados y a una multiplicidad de intuiciones.

<sup>44</sup> *Ib idem*, § 49, pg. 242.

establecer la relación entre la facultad imaginativa y la producción poética estipula el ejercicio poético como aquel que en el que se da un desborde o exceso de pensamiento, puesto que no se limita por los constructos lógicos conceptuales.

Lo anterior autoriza a concluir que cuando Kant alude a la existencia de un concepto en la poesía, lo que designa no son representaciones meramente intelectuales o perceptuales, sino representaciones que unifican a éstas dos, bajo un conglomerado de experiencias cognitivas y sensoriales. Lo último, permite afirmar que, a partir de la imaginación como facultad creadora es posible según Kant, situar: “en movimiento la facultad de ideas intelectuales (la razón) para pensar, en ocasión de una representación (cosa que pertenece ciertamente al concepto del objeto), más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado”<sup>45</sup>.

Deduzco de lo anterior que existen elementos valiosos en la postura kantiana que aportarán argumentos y temáticas que abonarán a la investigación y serán fundamento de temáticas en la narrativa cognitiva como es el tema de la imaginación. Sin embargo, es necesario aclarar que desde la postura kantiana tanto el arte como la experiencia estética no responden a la necesidad de transmitir conocimiento, de ahí que resalte constantemente que existe una visión desinteresada del arte, sino que más bien se habla de juicios estéticos de reflexión. No obstante, el propio Kant establece la maximización de pensamientos en el encuentro estético, la esquematización no conceptual permite una ganancia cognitiva pero no necesariamente una aplicación hacia un conocimiento determinado, ya que este concepto del entendimiento permanece indeterminado, es así como se explica “cómo es posible que la imaginación estética esquematice sin usar “conceptos” empíricos”<sup>46</sup>.

El juicio estético o el juicio reflexionante construye los andamios en donde es posible hablar de una experiencia estética desinteresada, contemplativa sin que se sujeta a conceptos determinantes, pero a la vez es posible llegar a establecer una relación entre la imaginación y el entendimiento como un acuerdo final que permite formular un entendimiento o conocimiento de una unida, y en aquello que más tarde Hegel denominaría *ideas estéticas*. En ese sentido, Kant aportará importantes reflexiones respecto a la naturaleza cognitivo/sensorial

---

<sup>45</sup> *Ib idem*, § 49 [315] pg. 242.

<sup>46</sup> *Op, Cit*, Mansur Garda, J.C., *Kant, ontología y belleza*, pg. 174.

en la estética, y en otorgar un valor primario en la facultad imaginativa, puesto que no es una cualidad añadida en el proceso del conocimiento, sino que es parte constituyente del conocer.

### 1.2.2 La imaginación como actividad consciente y reflexiva en el pensamiento de Friedrich Schelling

Tal como se ha visto a lo largo de este apartado, el objetivo se ha desarrollado en tratar de responder a partir de la teoría kantiana acerca de la relación entre la facultad imaginativa y la creación estética o poética. Bajo este talante, se ha logrado establecer una aproximación sobre el carácter cognitivo que puede ser identificado en la relación entre la facultad imaginativa y el entendimiento. Lo anterior resalta la actualidad de la teoría estética kantiana en problemas de orden literario y en el sentido contemporáneo, y es que establece por una parte la importancia de la facultad imaginativa y del entendimiento en el juicio estético, pero además afirma la sentencia de un arte sin finalidad, es decir un arte desinteresado en el que la pretensión de obtener conocimiento a través del arte queda desvanecida. Por el contrario, la postura romántica enfoca todos sus esfuerzos en destacar el carácter cognoscitivo del arte.

En este entendido, mi interés no tiene como objetivo afirmar y demostrar la esfera trascendente que el romanticismo le asigna al arte, puesto que considero que dicha postura recae en un irracionalismo al pretender un conocimiento superior y absoluto. Sin embargo, resulta necesario identificar los principales aportes reflexivos en específico en la literatura.

La estética romántica caracterizada como una estética especulativa, se entiende como una cosmovisión en el que el arte se sitúa en una esfera trascendente y sacralizada, la cual le confiere el poder para institucionalizar una verdad sobre el mundo. Tanto el romanticismo como el idealismo alemán encuentran un mismo lugar de reflexión, puesto que tienen como propósito encontrar nuevos esquemas de pensamiento, que, si bien parten de una tradición kantiana, intentan superar distintos postulados que delimitan el conocimiento sobre la naturaleza y sobre el arte mismo, en el entendido que la tesis kantiana afirma que el razonamiento humano posee límites y es incapaz de comprender el universo en su totalidad. La filosofía kantiana representa, por ende, un punto de crisis en el pensamiento romántico,

primero porque representa el dismantelamiento de los principios metafísicos y de una ontología filosófica, es decir la imposibilidad de acceder a lo absoluto. En ese sentido, es que se pretenda una “secularización del pensamiento filosófico y cultural”<sup>47</sup> y una búsqueda de sentido ante la pérdida de una integración armoniosa en el mundo y el universo. Según el teórico literario Jean Marie Shaeffer la sacralización del arte propone una compensación de orden ontológico y metafísico, una forma de acceder a lo absoluto.

Ahora bien, esta misma idea sobre el genio y la imaginación se encuentra ya manifiesta en los pensadores románticos, y representa en mayor medida un punto medular en la característica psicológica que aspira a lo absoluto. En este entendido, autores como Friedrich Schelling al igual que en Kant representan un núcleo central en la configuración del gusto estético, sin embargo, para el filósofo idealista la imaginación será el equilibrio entre dos opuestos que son la teoría y la práctica. Dicho postulado sostiene que la imaginación y la intuición sensible no se restringen por una balanza a favor de un entendimiento conceptual, esto se debe a que su estructura teórica se sostiene bajo una síntesis entre lo consciente e inconsciente.

Resulta interesante ver cómo la imaginación estética en Kant apertura el horizonte en los románticos para hablar de ese libre juego de las facultades que se materializa en los términos de *genio*<sup>48</sup> o *espíritu*. En este entendido, Kant describe el genio como “el talento (dote natural) que da la regla al arte”, “es una facultad innata que pertenece a la naturaleza, genio es la

---

<sup>47</sup> Shaeffer J.M., *El arte de la edad moderna*, t. Sandra Caula, ed. Monte Ávila, Venezuela, pg. 12.

<sup>48</sup> A partir de esta cita vemos como en Kant, el genio es una fuerza productiva, llamada naturaleza, ya que no es el artista, el que desde sí mismo de la regla en el arte, sino que la producción de las bellas artes es impuesta por un genio innato del artista que la naturaleza le ha otorgado. La manera en que Kant vincula la literatura (poesía) con el entendimiento tan sólo en unos cuantos párrafos nos permite ver que esta relación es retomada por los filósofos idealistas y los teóricos románticos y abre una brecha importante, para considerar que las formas artísticas literarias están dotadas de conocimiento, que si bien no es un pensar o conocimiento lógico que pudiera comunicarnos un contenido abstracto sino que son representaciones imaginarias que no pueden ser reducidas a la generalidad y abstracción de los conceptos, hablamos entonces de otra proporción de pensamiento que da cuenta de un entendimiento (de una facultad cognoscitiva) y de un pensar sensible, intuitivo. Esta otra noción de pensamiento es para el artista literario la única manera de expresarse, a partir de representaciones de la imaginación, esta organización de sus facultades diremos que es lo que lo lleva a actuar, crear, pensar, ver y conocer el mundo principalmente a través de la imaginación, por eso hablamos del genio como un dote natural en el que las facultades están ordenadas de un modo en que la imaginación sea el principal agente en la manera de crear y de conocer.



capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”<sup>49</sup>. El problema que desarrolla Kant para entender esta fuerza productiva es que la producción estética se constituye por dos tipos de saberes: el teórico y el práctico. El *genio*, por lo tanto, es ese don natural que tiene el artista para asentar en la práctica los dos tipos de saberes. La creación estética como ya lo he mencionado será una prolongación del entendimiento y de la sensibilidad, es decir es una actividad consciente y reflexiva. Sin embargo, cabe destacar que las características de la poética romántica responden más a estímulos inconscientes y emocionales, pero que no dejan de lado la vertiente reflexiva y de conocimiento propio del arte.

A partir de lo mencionado, es que Schelling trata de resolver la incesante tensión entre la necesidad (naturaleza) y la libertad (imaginación) del creador. Schelling considera que la filosofía no puede aprehender la totalidad de una manera conceptual, sino que es necesaria una noción de verdad que dependa de la intuición, y esa forma de acceder al mundo sin conceptos es sólo posible a través del arte.<sup>50</sup> Si bien la filosofía tiene como función restaurar la unidad originaria entre naturaleza y libertad (cuerpo-espíritu), unidad que es sólo posible de manera concreta en el arte. Si la filosofía se dirige hacia lo absoluto (verdad), en el arte sucede lo mismo, pero se representa lo absoluto en la belleza.

En este sentido, es útil distinguir que los alcances teóricos de la estética en Schelling además de entender cómo desarrolla una apología del conocimiento que emana de la poética, permite entender cómo a partir de una teoría especulativa sobre el arte da inicio el interés por estudiar la interacción entre la parte teórica que incluye la facultad racional y la facultad emocional las cuales se identifican como estados estéticos que se expresan en estilos literarios, por ejemplo. Además de ello, se resalta la necesidad por descifrar la esencia de la poesía tanto desde la filosofía como dentro de la misma literatura, puesto que el romanticismo identifica que la potencia literaria se manifiesta en la interacción de un saber ideal, teórico y

---

<sup>49</sup> *Op Cit*, Kant, *Crítica del juicio*, § 46 p. 233.

<sup>50</sup> Es importante señalar como nota adjunta, que si la tesis schellingniana indica que el arte es el único medio que permite a través de la intuición el acceso a una totalidad, pero en otros textos también nos hace notar que para conocer ese sentido artístico sólo es posible por medio de una reflexión filosófica. En Schelling al igual que en Hegel el conocimiento filosófico sigue presente como un factor prominente al momento de desvelar o hacer entendible un fenómeno.

una autoconciencia sobre los procesos creativos que se presentan en el desarrollo de la creación poética, dicha síntesis presente en la conceptualización sobre la poesía se puede entender como un actuar penetrado de saber. En otras palabras, Schelling lo configura como la indiferencia entre lo real y lo ideal:

“La indiferencia de lo ideal y lo real como indiferencia se presenta en el mundo ideal por medio del arte, pues el arte no es en sí ni un simple actuar ni un simple saber, sino que es una acción completamente penetrada de saber o, a la inversa, un saber que se ha hecho totalmente acción, es decir, es la indiferencia de ambos”<sup>51</sup>.

A partir de esta distinción que establece Schelling entre lo teórico y práctico como dos potencias del espíritu, es posible ver cómo dichas facultades se manifiestan en el artista. Por un lado, la potencia de la imaginación y del entendimiento y por otra la concreción del artista. Existe como lo he mencionado una doble identidad del artista, la práctica y la que se identifica como filosófica (teórica) ya que es posible alcanzar un panorama de las ideas en sí mismas. Lo anterior indica que en la producción artística el arte logra obtener una reflexión de sí mismo, puede captar su reflejo, y a la vez captar el reflejo de las cosas, se da por ende un trabajo de carácter filosófico al poseer una autorreflexión. El contexto teórico que surge en el idealismo alemán, y en específico con Schelling se complementa con las especulaciones filosófico-poéticas que se verán en el terreno romántico, ya que sustentan la pretensión de la literatura como un ejercicio que será inédito y radical en el terreno de la estética y en los procesos de entendimiento.

### 1.3 La literatura como teoría en el romanticismo alemán

La *poética* romántica entendida como un término que unifica todas las corrientes del arte podría ser definida también como una poesía filosófica o una *poesía especulativa*. En el sentido que busca penetrar en su esencia, y en la manera en que su motor se encuentra en la exploración de una identidad. La búsqueda de identidad, como se ha mencionado obedece a una pérdida multifactorial; como la emancipación de los artistas y fundamentalmente en una desorientación teológica y metafísica, tal como Shaeffer indica:

---

<sup>51</sup> Schelling, F. *Filosofía del arte* [§15], traducción y prólogo de Virginia López Domínguez, Ed. Técnos, España, 1999.

Hay que notar que su instauración como revelación ontológica del arte no nace del agotamiento de la filosofía como *ímpetus* metafísicos, sino de la incompatibilidad entre su forma discursiva (deductiva y apodíctica) y su contenido (o su referencia) ontológica: la obra de arte retomará entonces el *ímpetus* metafísico y realizará la presentación del contenido de la filosofía.<sup>52</sup>

La búsqueda de identidad representa una respuesta a un momento de crisis en varios sentidos, primero en el sentido metafísico y segundo en la manera en que las creaciones artísticas no se conciben bajo ningún género literario, sino que más bien su identidad se ve reflejada en la constante reflexión sobre sí misma. El germen que implanta es que va más allá de marcar una época en la línea estética, sino que es el inicio de una autoconciencia literaria que reconoce su actividad, es consciente de su expresión, del contenido y de sus alcances. Sin duda esto último marca el inicio del carácter de las literaturas de vanguardia, y es por supuesto el inicio de donde se eleva la consciencia literaria para declarar su poder legitimador de expresión a partir de revelar la autonomía del lenguaje.

El romanticismo como ese advenimiento de la conciencia poética, está encarnado en la revista llamada *Athenaeum* donde poetas y teóricos literatos como Georg Phillipp Novalis y los hermanos Schlegel discuten junto con filósofos (Schelling) y filólogos (Friedrich Schleiermacher) los procesos, intenciones y la esencia del movimiento romántico. Friedrich Schlegel representa una pieza fundamental para entender las claves del romanticismo alemán, el cual se caracteriza según Schlegel por un estilo fragmentario en la escritura y en el pensar, así como una dimensión crítica e irónica, sello que caracteriza a las obras románticas de ese periodo.

Resulta importante traer a colación la serie de reflexiones que se realizan a partir de Schlegel puesto que como he mencionado una de las formas en que se expresan el carácter cognitivo de la literatura es a partir de la expresión de estilo. En este entendido la manera en que se conceptualiza el estilo romántico que se extiende sobre la forma de escritura y sobre la forma de pensar es para Schlegel *fragmentaria*. El término *fragmento*<sup>53</sup>, se considera un

---

<sup>52</sup> *Op Cit*, Shaeffer J.M., *El arte de la edad moderna*, pg. 21.

<sup>53</sup> El *fragmento* no es simplemente una forma expresiva, sino que tendrá importantes implicaciones a nivel gnoseológico y hermenéutico, a través de él se reinterpretan nuevos conceptos como el genio, la ironía, la mitología, el símbolo, por mencionar algunos.

elemento retórico que permite describir la manera en que se expresan las ideas, ya sea desde la alegoría o la ironía es de igual manera la forma en que se describe a un proceso que se presenta por fragmentos, ideas inacabadas, postulados sin desarrollar, etc. Por esta razón, es que para el romanticismo alemán la representación de ideas o de creaciones poéticas se da desde un proceso abierto y nunca inacabado.

La manera fragmentaria de su escritura y diré que también de su pensar, configura uno de los pilares del pensamiento crítico que se verá por ejemplo con Friedrich Nietzsche, o en las distintas teorías literarias como en Maurice Blanchot<sup>54</sup> al introducir el armazón interpretativo en el desarrollo simultáneo entre el pensamiento y la escritura, lo que conduce a entender otra manera de pensamiento propio de la poesía y literatura.

Según Schlegel, nuestro conocimiento surge siempre a partir de ideas parciales, sesgadas, que resultan incapacitadas para comprender el mundo en su real dimensión. Ese procedimiento fragmentario, que se sustenta en la forma irónica y en la crítica hacia los modelos teóricos absolutos, representa para los románticos el carácter moderno, original y radical de escribir. La llamada *Symphilosophie*, que retoma lo fragmentario del pensar se sustenta en una exigencia del pensamiento, es decir en esa exigencia de la *poesía* de querer penetrar en la esencia de su ser y del absoluto. La importancia que brinda el concepto *fragmentario* radica por una parte en que permite entender cómo el lenguaje literario va ligado no sólo a teorías lingüísticas o de carácter retórico, sino que aporta elementos reflexivos en relación sobre su propio ejercicio artístico, sobre el acto de escribir o sobre la facultad imaginativa que deviene de un genio o espíritu.

Frente a esto debo aclarar que no es en el romanticismo donde se otorga como tal al término *Literatura* el significado como lo entendemos ahora, ni tampoco como indica Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy es una teoría de la literatura, sino que es más bien “la teoría misma como literatura”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Dicha influencia se ve reflejada en Blanchot o Barthes, donde se crítica el modo ingenuo de comprender el mundo como una totalidad

<sup>55</sup> Lacoue-Labarthe, J.L Nancy, *El absoluto literario*, Trad. Cecilia González, Edit. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012, p. 33.

*La teoría misma como literatura*<sup>56</sup>, refiere a un proceso de inversión (conceptos -sensible) donde el arte o la poesía es la manifestación sensible de la idea. La escritura, junto con los procesos retóricos y la forma estilista se presenta como aquella parte intelectual que estuvo destinada a la filosofía. Por ello mismo, es que para los románticos el objetivo<sup>57</sup> de la poesía es revivir una fuerza y una revelación del hombre en el pensamiento, la literatura en su devenir se tornará en un arte que se examina a sí mismo que declare la autonomía del lenguaje y el cual esté dotado de un ejercicio de autoconsciencia que podrá volver ficción el estudio de sí misma. El ejercicio de autoconsciencia literaria implica que ella misma no sea una respuesta sino una pregunta, según Blanchot<sup>58</sup> la autoconsciencia literaria se encuentra donde el concepto de lenguaje cobra protagonismo y donde se pretende hacer revivir la fuerza de revelación del pensamiento. Por ello es por lo que en Blanchot el andamiaje para entender la literatura se da a partir de la escritura y del pensamiento, se habla entonces de una experiencia de escritura y de pensamiento que son simultáneas.

Llegado a este punto podría parecer que el tipo de conocimiento o de pensar que se manifiesta en la poesía y en la filosofía resultan muy parecidos. Sin bien los dos poseen un interés genuino por el conocimiento, en la poesía romántica su constitución imaginativa y el estilo literario están marcados por el intento de desentrañar el misterio del mundo, y que finalmente conduce a una exageración irracional sobre las potencias cognoscitivas de la estética. En cambio, el conocimiento de orden filosófico contrasta con el poético al tratar de conocer lo desconocido, pero desde una apropiación del objeto, el objeto queda al descubierto, reduce su halo de oscuridad y reclama una respuesta concreta. El conocimiento proposicional es decir filosófico, se estructura en una exigencia del pensamiento hacia una relación de dominio epistemológico sobre el objeto.

Según Blanchot y otros filósofos de corte posestructural como lo son Foucault, Roland Barthes o Gilles Deleuze, la literatura representa de igual manera un ejercicio del pensamiento, una búsqueda de conocimiento. Sin embargo, lo que sustenta el ejercicio

---

<sup>56</sup> Cfr, Lacoue-Labarthe, J.L Nancy, *El absoluto literario*

<sup>57</sup> Poesía entendida como un término genérico que designa la totalidad de las obras de arte, incluyendo que es sólo desde la poética que puede ser entendido este arte, ya que esta es manifestación sensible de la verdad, es decir es un término absoluto.

<sup>58</sup> Cfr, Blanchot, M. *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1993, p. 552.

literario es la búsqueda como tal, la cual no tiene el propósito de revelar lo desconocido, la literatura acoge entonces lo desconocido sin disolverlo en un saber<sup>59</sup>, ese saber queda permeado dentro de una narrativa colmada de sensaciones, imágenes, pasiones.

### 1.3.1 La imaginación literaria como una razón elástica, densa y eléctrica que se concreta en la escritura literaria.

Al seguir la línea de interpretaciones acerca del genio artístico y de cómo la literatura es un ejercicio que se encarna en la experiencia imaginativa por un acto de conciencia, será posible analizar desde el romanticismo cómo es que el artista o escritor por su constitución imaginativa logra transformar la emoción o la reflexión en una expresión articulada y que implica un proceso de autodescubrimiento en el proceso de creatividad.

Las formas estilísticas en que se desarrolla el genio literario según Schlegel parten de la estructura general del *fragmento*, tal como lo he mencionado representa un compuesto de saberes. No obstante, es necesario mencionar que, para Schlegel, el *Witz (genio)* implica o sostiene todo el estilo literario, puesto que es la agudeza de un ver inmediato, en otras palabras, la elasticidad y rapidez de un rayo que ilumina el entendimiento. Lo interesante de las reflexiones que elabora Schlegel es que pretendió descubrir y sacar a la luz el proceso creativo de la práctica artística, el proceso o configuraciones mentales y perceptuales que dan origen al genio artístico.

Schlegel en este caso analiza de una manera brillante aquel proceso de síntesis imaginativa que acontece en el proceso de escritura y que se presenta a partir del estilo literario. El *fragmento* como lo ha mencionado Schlegel lo representa como una mezcla química que busca fermentar en ideas, es decir, como una síntesis de pensamientos que se manifiesta en la escritura misma. La imbricación entre lo reflexivo y lo creativo se manifiesta como un proceso y no como un estado, es “un intelecto que se contempla a sí mismo [y que] deviene espíritu”<sup>60</sup>. Pero de igual manera el proceso del pensamiento creativo calificado como un

---

<sup>59</sup> *Ídem*

<sup>60</sup> Schlegel, Friedrich, *Fragmentos seguidos de la Incomprensibilidad*, § 339. Tr. Pere Pajeroles, Ediciones Marbot.

destello exterior de la fantasía o de la pasión, debe según Schlegel ser “metódicamente sistemático y, aun así, no llegar a serlo del todo: a pesar de estar completo en sí mismo, es necesario que siempre parezca que falta algo, como si no fuera del todo coherente”<sup>61</sup>. Es así, que la representación del *fragmento* como organismo vivo designa a la vez su propia esencia fragmentaria como una totalidad orgánica viva e indeterminada.

Si se entiende que la síntesis de pensamientos implica también una infinitud de relaciones, me resulta posible entender que refiere a una de las primeras reflexiones sobre la escritura literaria, ya que implica el proceso de infinitud, en el sentido de que la escritura es simultánea a un proceso cognitivo que no se encuentra siempre bajo una estructura lógica, sino que es una red de intuiciones, en la cual prevalece una autoconsciencia materializada en la escritura. Lo que se buscaba, por ende, y que es el preámbulo de esta autoconsciencia literaria, es “una intuición no intuible del sistema”<sup>62</sup>, aquello inasible como lo es la propia experiencia literaria, y esto mismo lo encuentra Schlegel en el lenguaje. El conocimiento literario entendido como esa red de intuiciones que describe Schlegel, como el pensar fragmentario, que busca ser sistemático, pero que no llega a serlo, se manifiesta de forma similar para la estética hegeliana, ya que las interpretaciones de las obras son siempre un “entendimiento intersubjetivo (configurado intuitivamente)”<sup>63</sup>. Sin embargo, para Hegel la materialidad de la obra (estilo literario, lo irreflexivo e inconsciente, la experiencia de la realidad) que si bien, tendrá la potencialidad de interpretarse bajo la manifestación de una idea, ésta será solamente subjetiva, la cual no permite una representación del espíritu.

Así, es posible ver que para quien ha declarado el fin del arte lo que debe dominar es una claridad expositiva en las ideas, situación que no sucede en el arte. Sin embargo, Hegel concuerda con los románticos que el pensamiento que proporciona la literatura no representa una carencia en el hecho de que su sentido y objetivo no involucran el expresar con claridad una verdad, una intuición o una reflexión, sino que esa falta de claridad responde a su naturaleza enigmática, “la falta de definición y la carencia de claridad reflexiva son esenciales

---

<sup>61</sup> *Ib idem*, § 383.

<sup>62</sup> Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Península, Barcelona, 1988, pg.77.

<sup>63</sup> Hegel, G.W.F, *Filosofía del arte o estética*, Tr. Domingo Hernández Sánchez, prologo Karsten Berr y Gethmann, Ed.Abada, Madrid, 2006, p. 28.

al arte porque es un modo de conciencia encarnado en obras externas, más que en la descripción conceptual de la interioridad”<sup>64</sup>.

El enfoque romántico y filosófico tanto en Schelling como en Hegel conciben que la literatura no tiene como objetivo precisamente esa claridad conceptual, sino que el modo de exponer algún tipo de conocimiento sobre el mundo o la propia existencia reside en un conjunto de oraciones encarnadas en las sensaciones, la pasión y la imaginación. Según Hegel la claridad conceptual le restaría viveza y experiencia en la expresión, además de ello, afirma que el desarrollo de una obra artística que tenga como propósito decir algo que es evidente y claro en pensamiento resulta vacío de interés. En un sentido concreto para Hegel, el poema tiene esa representación simbólica, y el simbolismo sólo se presta a la forma del arte porque existe una inadecuación en cómo expresa su pensamiento.

Schlegel en su texto *Sobre la incomprensibilidad* dice lo siguiente “a menudo las palabras se comprenden mejor a sí mismas que por quienes hacen uso de ellas”<sup>65</sup>. Se habla entonces de cómo la estructura poética es el lenguaje mismo y más allá de eso, de cómo el lenguaje configura nuestro pensamiento. La importancia de la escritura en la literatura expresa la parte material y simbólica en la que está anclado nuestro lenguaje, de esa misma manera la escritura fragmentaria que es manifiesta también en la literatura de vanguardia<sup>66</sup> presenta un modo de expresión del conocimiento que no es la revelación lucida y clara, sino un conocer que se dispersa en sentidos y sensaciones, o como Schlegel la describe, “una razón densa, fogosa, que hace que el juego de palabras sea propiamente tal y confiere al estilo sólido su elasticidad y su electricidad”<sup>67</sup>.

La importancia de la escritura en la literatura, es decir el acto mismo de escribir es fundamental para entender la experiencia creativa del escritor, ya que la escritura es la posibilidad esencial de éste. Una notable reflexión sobre la experiencia de la escritura es

---

<sup>64</sup> *Idem*

<sup>65</sup> *Cfr* Schlegel, F. *Fragmentos, seguidos Sobre la Incomprensibilidad*.

<sup>66</sup> Entendemos la vanguardia como aquel conjunto de manifiestos como: el futurismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo, entre otros. Los cuales, y en el sentido más general se describen dentro de una tradición de ruptura, que describe las articulaciones más importantes del arte desde el romanticismo, en donde cada cambio hay una negación de la tradición anterior.

<sup>67</sup> *Ib idem*, p. 80.



descrita en Georg Wilhelm Hegel cuando habla sobre la posibilidad de escribir, y en el que sólo a través de este ejercicio el escritor se realiza,<sup>68</sup> sin embargo, este acto de escribir también como simultáneo a una reflexión es distinto a la escritura filosófica. Blanchot indica que el escritor literario se caracteriza por ser una posibilidad, pero siempre desde su origen incierta. En otras palabras, el pensar literario manifiesta una reflexión que no necesariamente es clara en su representación, así como una dirección indeterminada en lo que considera como verdad, ya que se escribe desde lo indeterminado y va hacia lo indeterminado. O como lo indica Robert Musil citado por Rancière en *La palabra muda* donde afirma que los pensamientos aun no son pensamientos como lo serían en la reflexión filosófica<sup>69</sup>. La escritura literaria representa un pensar en el que aún no hay nada revelado, pero en donde la revelación puede ser posterior, es decir, tal como una estructura se va construyendo y englobando a la obra. Es pues un pensar en suspenso, pero advertido constantemente, un pensar que abreva materia prima de la imaginación, la cual anima y eleva el conocimiento como una fuerza eléctrica que se manifiesta en imágenes, figuras retóricas, sensaciones, ritmo, pasiones, etc.

Lo que es posible advertir hasta ahora, y servirá de guía para entender algunas de las concepciones contemporáneas sobre la literatura contemporánea reside en la conciencia y conocimiento sobre la potencia del lenguaje, puesto que el mismo lenguaje literario se resiste a convertirse en un instrumento del lenguaje y también el pensamiento en un instrumento más del pensamiento. Aun cuando se reconozca el carácter arbitrario y subjetivo de las distintas interpretaciones ontológicas de la literatura, resulta evidente que la fuerza y potencia imaginativa del pensar literario radica en que su espíritu se conoce y concentra en el desarrollo de ciertas figuras retóricas, el ritmo, el uso de imágenes y en el espesor de las reflexiones que atraviesan la historia y a los personajes de una obra literaria. El reconocimiento de esta potencia imaginativa del pensamiento literario se constituye en gran medida a partir de la tradición romántica, la cual construirá pautas importantes para la literatura de vanguardia; por ejemplo, una exacerbación sobre el principio de innovación

---

<sup>68</sup> *Op, Cit*, Hegel, G.W.F, *Filosofía del arte o estética*

<sup>69</sup> Rancière Jacques, *La palabra muda, Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Tr. González C., Ed. Eterna cadencia, Buenos Aires, 2009, pg. 15.

artística, o también la conexión entre temas o conceptos filosóficos dentro de una obra narrativa.

Resulta importante resaltar que desde una estética especulativa que representa el romanticismo alemán, el carácter reflexivo de la poética se presenta como una autoexigencia y prevalece como un patrón de creación artística, al grado de establecer a la poesía como un ejercicio filosófico y equiparable a un conocimiento de carácter científico. No obstante, para la filosofía el ejercicio de reflexión como indica Blanchot va hacia el encuentro de una verdad y al exponerla con claridad, se da una continuidad, una coherencia lógica y tal como he afirmado posee una potencia sistemática. Resulta necesario identificar entonces, que en el caso de la literatura la búsqueda por el conocimiento no resulta de una intención primaria, puesto que no existe una meta como la veracidad, en este sentido la representación temática es siempre simbólica, discontinua e irruptora en lo que expresa.

(i) El *Fragmento* como estilo literario y filosófico

La teoría especulativa sobre el arte y que se desarrolla dentro de la edad moderna y en específico en el romanticismo alemán, consideran que es partir del lenguaje, de la escritura la manera en que las brechas entre el ser, el pensamiento y las experiencias pueden ser suturadas. En este sentido y más allá de la criticada proyección hacia lo absoluto y lo irracional, es importante considerar que la atención y el análisis al proceso de escritura aporta reflexiones sobre el modo en que el lenguaje revela su autonomía respecto a un lenguaje utilitario. El análisis sobre las figuras retóricas como la metáfora, la alegoría, la paradoja o en este caso sobre una estructura organizativa que se enuncia como fragmentaria, que, si bien no designa un estilo literario como tal representa una organización teórica, la cual se asimila a un aforismo. El estilo fragmentario que Schlegel explica se posiciona como una búsqueda que movilice el pensamiento hacia un conocimiento del todo, a través de la interrupción, la dispersión y el inacabamiento que define a la nombrada *exigencia fragmentaria*. La cual, es a su vez un autoconocimiento, que le permite reconocer su actividad al ser consciente de las

formas en que manifiesta su escritura, y el poder revelar la autonomía del lenguaje en el terreno literario.

Según Schlegel la mejor forma de caracterizar el carácter reflexivo y estético del romanticismo es a partir de la noción del genio (*Witz*), como un saber, un ver, que es inmediato y que es absoluto. Estas tres características refieren a un saber que se manifiesta de manera súbita, es decir no existe un proceso de deducción o inducción que nos haga llegar a una idea, a conocer algo, sino que en la totalidad de la obra es manifiesto.

Una forma tangible en la que es posible comprender la experiencia de escritura y por consiguiente su proceso cognitivo es a partir del vanguardismo. El cual se determina bajo la influencia estética del romanticismo y el simbolismo. Esto indica que, desde el romanticismo, pero principalmente en las vanguardias literarias, la forma de analizar este proceso creativo es que la literatura se descubre como pura representación, se anuncia en su totalidad, por ello el acto inacabable de anunciarse, de manifestarse constituye, para el romanticismo el ser de la literatura. La literatura al saberse como manifestación de sí misma establece el advenimiento de una conciencia literaria. Y es, por lo tanto, esa conciencia literaria que se manifiesta en la misma escritura.

Es preciso en el periodo de las vanguardias que poetas y teóricos literatos como Paul Valéry establecen que existe un diálogo entre la intuición, la imaginación y la inteligencia. En otras palabras, reivindican la creación poética a un asunto también del intelecto. Las vanguardias literarias establecen una distinción en el proceso de producción respecto del romanticismo, se distinguen de los poetas videntes o iluminados que se guían por una concepción sacralizada del arte que supone una teoría del ser y con ello un arte con un saber extático.<sup>70</sup> El poeta de la vanguardia representa la creación hiperconsciente, por ejemplo, en el simbolismo donde se opone la sensualidad y por encima se encuentra la esfera intelectual del arte. Sin embargo, en el romanticismo lo imprevisible, lo indeterminado representa un proceso de creación a partir del *Fragmento*, del *escribir fragmentariamente*, es decir, es también una forma de orden y de

---

<sup>70</sup> Si bien, el surrealismo resalta por la imperiosa necesidad de un proceso y ambiente inconsciente, finalmente los procesos de creación obedecen a procesos psíquicos bien definidos y controlados.

sistematicidad,<sup>71</sup> y de comprender cómo es que se desarrolla el proceso creativo y reflexivo en la literatura.

El término fragmentario designa también una manera de entender el modo en que se materializa la imaginación designada ahora bajo el término *Witz*. Para Schlegel “El auténtico *Witz* solo puede ser pensado en forma escrita, como las leyes”<sup>72</sup>. Los modos de expresión literaria, como el *fragmento* que se manifiesta en ese proceso de pensamiento que se da en la escritura literaria, como aquello cerrado, pero a la vez siempre en un inacabamiento, es posible relacionarlo con la metáfora y el aforismo, ya que contienen una variedad y mezcla de sentidos dados en un texto concentrado. El *fragmento* lo concibe de igual manera Blanchot, en *El diálogo inconcluso*:

“Un fragmento, lo mismo que una breve obra de arte puede ser aislado de todo el universo que lo rodea, perfecto en sí como un erizo, reconduce el fragmento hacia el aforismo, es decir, hacia el cierre de una frase perfecta.”<sup>73</sup>

Considero finalmente, que es necesario tener en consideración que el alcance teórico que ha legado Schlegel sobre la forma en que se manifiesta la creatividad literaria, representa un indicio si bien especulativo en la dirección hacia donde se revela concretamente el carácter reflexivo de la literatura, es decir a partir de un examen hacia las figuras retóricas, en la funcionalidad y la intencionalidad que pretende.

---

<sup>71</sup> Cuando se habla de sistematicidad, se refiere no a una manera en que se estructure ese conocimiento, sino que es un término literario que designa como indica Lacoue-Labarthe P. Nancy un tipo de exposición que no aspira a la exhaustividad, a algo siempre cerrado, pero a la vez inacabado.

<sup>72</sup> *Op. Cit.*, Schlegel, F., *Fragmentos*, (Ath.366).

<sup>73</sup> Blanchot, *El Diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, Venezuela, 1993, pg. 553.

## II

### DE LA ESTRUCTURA MIMÉTICA A LA TEORÍA DE LOS “MUNDOS POSIBLES”

#### 2.1 Un análisis sobre la ficción en la obra de Paul Ricoeur

Dentro de este marco de la investigación el cual busca establecer un esclarecimiento suficiente y coherente de la estructura(s) de la narrativa ficcional, es necesario recurrir a una teoría importante dentro de las distintas explicaciones literarias hacia el fenómeno de la ficción. La estructura narrativa ficcional que presenta Paul Ricoeur resulta positiva para el desarrollo de la investigación en distintos sentidos. En primer lugar, el enfoque teórico que presenta Ricoeur es un análisis hacia la estructura de la narrativa ficcional (bajo el orden hermenéutico-ontológico) la cual provee de ciertas características que pretenden una objetividad en la interpretación literaria, desde la autonomía de la escritura al texto, hasta una inmanencia propia de la obra literaria en el que el conjunto de sus significados trasciende hasta alcanzar un carácter heurístico. El otro tema por desarrollar y que constituye también un aspecto fundamental en la estructuración del mundo de la ficción se sitúa en cómo desarrolla el problema de la referencia ficcional, la cual se sustenta en un enfoque ontológico específicamente en la noción heideggeriana de “*ser en el mundo*”<sup>74</sup>, este supuesto le permite al filósofo francés discutir si es posible fundamentar el carácter cognoscitivo de la literatura en una ontología de la comprensión. Para abordar estos dos puntos y constatar la eficacia del segundo tema es necesario comenzar con explicar cómo es que el concepto clásico de *mimesis* funciona como antecedente en la configuración teórica de ficción.

---

<sup>74</sup> Ricoeur Paul, *Del texto a la acción, Ensayos de Hermenéutica II*, Tr. Corona P., F.C.E, México, pg. 18.

(i) La *mimesis* como estructura clásica en la ficción narrativa y la objetividad e interpretación del texto ficcional.

El enfoque teórico que desarrolla Ricoeur como he mencionado se adscribe a la corriente hermenéutico-ontológica, sin embargo y tal como se examinó la recuperación del concepto aristotélico de *mimesis*<sup>75</sup> representa en gran medida el andamiaje clásico que le permite configurar el tema de la temporalidad y la estructura ficcional en una relación mimética en la universalidad de las acciones humanas. Si en la *Poética* la pregunta que prevalece es ¿en qué consiste ese acto poético de relatar? En Ricoeur la pregunta versa sobre ¿cómo se estructura la obra ficcional? En este punto, Ricoeur toma en consideración los componentes esenciales de la *Poética* como son la *trama* o *mûthos* que significa intriga o fábula, dichos conceptos designan una “*síntesis de acciones cumplidas*”<sup>76</sup>, las cuales Ricoeur las refiere al entramado o al proceso en que se seleccionan, combinan y al tono en que serán relatados los textos ficticios<sup>77</sup>. El antecedente aristotélico en la estructura de la narrativa ficcional le permite a Ricoeur por lo tanto establecer el paradigma narrativo (*trama* o *intriga*) el cual es el medio privilegiado que permite reconfigurar nuestra existencia temporal y confusa en inteligible.

Como es sabido el objeto de estudio literario que acontece en la *Poética* no es el género narrativo, sino la tragedia. No obstante, y como se ha mencionado es el concepto de *síntesis* de una historia o la *trama* lo que otorga la estructura tanto al género de la tragedia como a la ficción moderna. En este sentido la *poética* representa el cuerpo o disciplina en que se estructuran las leyes de composición en un relato, el estagirita las resume en seis partes:

---

<sup>75</sup> El tema de la *mimesis* aristotélica ha sido retomado también por Ranciere, el tema de la *mimesis* sirve para explicar los principios y parámetros de imitación y representación que deberían existir en una obra literaria, y de cómo ciertas obras literarias como el caso de *Don Quijote* prevalece la innovación y creatividad por encima de los parámetros clásicos de composición.

<sup>76</sup> Aristóteles entiende la reproducción imitativa *mimesis* como el principal motor en la creación poética, en este sentido, si la composición mimética es la estructura sobre la que se define la composición poética o narrativa, la forma en que se reproduce será la *trama* o *argumento*, o también llamada *fábula*, que consiste en una reproducción imitativa, pero de las acciones. Lo importante en este concepto de imitación es que se refiere solamente a las acciones y no a los hombres en sí, lo que significa que la estructura mimética tanto en las tragedias como en una narración ficticia considera en mayor relevancia los hechos o caracteres de los personajes que se inclinan y determinan a realizar tal o cual acción, por ello es que el interés de este concepto de *mimesis* no radica en ser una copia de la realidad, o de los sujetos en un sentido particular y concreto, sino en la universalidad de las acciones representadas en una obra. Cfr, Aristóteles, *Poética* [1450 a].

<sup>77</sup> *Op, Cit*, Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 17.

“1. El argumento o trama; 2. Los caracteres éticos; 3. El recitado o dicción; 4. Las ideas; 5. El espectáculo; 6. El canto”<sup>78</sup>. De ellas, se enfatiza sobre el argumento, el carácter ético, la dicción y las ideas. A partir de estas tres características es posible identificar que el estatuto ficticio representa la médula heurística en la síntesis de una historia o de una narrativa. Para el estagirita es evidente, por lo tanto, que lo principal en la síntesis de una historia no radica en la *mimesis* o fidelidad de la obra a los hechos reales, sino en su verosimilitud. El término de *mimesis* refiere por lo tanto a la identificación de actos constantes o universales, de ahí que se hable de una preferencia hacia *lo imposible verosímil a lo posible increíble*<sup>79</sup>.

A partir de la última cita que describe que *lo imposible verosímil es preferible a lo posible pero no convincente*, se ha establecido que el acercamiento literario no radica en un proceso mimético de los hechos sino más bien en la identificación y coherencia hacia una universalidad de los actos humanos. El concepto de *mimesis* se comprende en el contexto ficcional no bajo una realidad duplicada, sino en una recomposición de que lo que se ordena subyace en un imperativo dinámico de la creatividad y del pensamiento artístico. En función de lo planteado y que esgrime el tema de la *mimesis*, debo señalar que la importancia de la *síntesis* o la *trama* (conjunto de sucesos, caracteres, acciones) representa una configuración racional al reconstruir imaginativamente “verdades” de la vida, en el sentido de poder trasladar lo irracional y confuso a la parte consciente e intelectual, bajo ese sentido Ricoeur analiza el concepto de *intriga (trama)*; como “medios privilegiados para reconfigurar nuestra existencia temporal, confusa, informe y en realidad muda”<sup>80</sup>, o en el caso de las tragedias analizadas en la *Poética* cómo lo doloroso y la desdicha se reemplazan y se convierten en objetos de contemplación.

La conceptualización de la ficción en Ricoeur además de enfatizar el carácter mimético en la configuración ficcional, parte en gran medida de distintas interpretaciones del formalismo y del estructuralismo.<sup>81</sup> En este sentido las características esenciales que definen dicha teoría enfatizan que cuando se habla de un campo narrativo éste se refiere a cualquier organización

---

<sup>78</sup>Aristóteles, *Poética*, [1450<sup>a</sup>]

<sup>79</sup> *Ib idem*, [1460]

<sup>80</sup> *Op. Cit*, Ricoeur P., *Tiempo y Narración*, Ed. Siglo XXI, México, 1995, pg. 85.

<sup>81</sup> A partir del formalismo ruso, es que los estudios sobre la literatura se volvieron autónomos. Ello marca el inicio de las teorías y la crítica literarias. El objeto de estudio de la *Literariedad* está presente bajo distintas corrientes, las cuales proveen también de distintas metodologías para su estudio, a partir de una epistemología y metodología que estudia el funcionamiento interno del texto, sus constructos descriptivos o teóricos, entre ellas encontramos; el estructuralismo, posestructuralismo, hermenéutica, lingüística, semiología.

del lenguaje que se ordena en unidades mayores a una oración. Los modos narrativos se presentan o están trazados por una unidad funcional que es el carácter temporal, es decir que todo acto de relatar ocurre en el tiempo y por consiguiente se desarrolla temporalmente. Según Ricoeur la narrativa marca, articula y clarifica aquella experiencia temporal, y lo que la delimita y ordena es precisamente el texto, “el texto constituye la unidad lingüística buscada y el medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo”<sup>82</sup>.

El texto en este sentido se configura como un principio de organización, lo cual proporciona a la interpretación elementos importantes al establecer nuevos paradigmas de lectura y comprensión en la obra de ficción. El paradigma interpretativo se sintetiza en cuatro grandes rasgos: 1) es la fijación del significado, 2) la separación de los motivos o intenciones del autor, 3) el siguiente es la explicación de referencias que no son ostensivas (propias del discurso ficcional), 4) y por último el modo en que es interpretada la obra narrativa<sup>83</sup>. Los rasgos interpretativos que se mencionan proporcionan para la hermenéutica un esquema que pretende identificar una objetividad en la interpretación literaria.

En primer lugar, porque la interpretación intenta ser sobre el significado de la narración y no sobre una pretendida intención del autor. No obstante, en el proceso que procura dicha interpretación objetiva, los obstáculos que se presentan es que no existen reglas ya establecidas, sino sólo interpretaciones conjeturales<sup>84</sup>.

Cuando se habla del texto como esa unidad de organización<sup>85</sup> en que ocurre la narratividad y la experiencia temporal, lo que está indicando Ricoeur es que el análisis se centra sobre una dinámica interna del texto y en la forma en que se dota a la obra con una capacidad de proyectarse al exterior. La tarea de la hermenéutica por lo tanto y tal como la sintetiza en *Del texto a la acción*, consiste en lo siguiente, “reconstruir la dinámica interna del texto, y restituir

---

<sup>82</sup> Ricoeur, P., *Tiempo y Narración II*, Ed. Siglo XXI, México, 1995, pg. 17.

<sup>83</sup> Cfr, Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 183.

<sup>84</sup> La objetividad en la interpretación literaria, no residen en demostrar una conclusión determinada y “verdadera”, por ello se refiere Ricoeur a una conjetura, en el sentido que se aproxima más bien a una probabilidad de significación, que, a una verificación empírica, no existe por lo tanto una verificación como tal.

<sup>85</sup> El concepto de texto resulta importante para la teoría de la interpretación que propone Ricoeur, puesto que es la escritura un criterio necesario de la textualidad, en ese sentido el texto es el discurso que se fija por la escritura, el cual es a la vez el soporte material que elimina la contingencia de la enunciación y abre espacio para la significación como un proceso de exteriorización. El texto permite la independencia de la contingencia, de la subjetividad y construye el proceso de objetividad.



la capacidad de la obra de proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable”<sup>86</sup>. Uno de los principales objetivos que presenta esta propuesta hermenéutica reside en el propósito epistemológico que se revela al *desplegar un mundo* a partir del texto, dicha referencia a la que alude el despliegue de un mundo a través del texto tiene que ver con una triada que es el *discurso -obra- escritura*, lo que podría explicar cómo el fenómeno del discurso ocurre siempre en el tiempo y remite a un presente y a un hablante.

Otra característica importante que Ricoeur emplea al estructurar la objetividad del texto consiste en el concepto de *distanciamiento*<sup>87</sup>. Para Ricoeur existen dos aspectos en los que incide el concepto de *distanciamiento*: por un lado, como se ha mencionado es necesario distanciar el sentido del texto de las intenciones o motivos del autor<sup>88</sup>, esto lo explica de la siguiente manera; “Lo que el texto significa ya no coincide con lo que el autor quiso decir. Significado verbal, es decir, textual, y significado mental, es decir psicológico, tienen desde ahora destinos diferentes”<sup>89</sup>. Sin embargo, también se habla de distancia en la referencia del texto hacia el mundo, contrario a lo que ocurre en el lenguaje cotidiano, donde las oraciones en el sentido pragmático buscan regularmente el referente real. Esto se explica, porque el texto literario se libera de la situación inmediata de la enunciación que está implicada en el diálogo, de esta manera el texto literario se emancipa y crea una autonomía semántica respecto de la realidad y puede ser controlada por un análisis hermenéutico.

---

<sup>86</sup> Cfr, Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 34.

<sup>87</sup> Cuando Ricoeur habla sobre el texto, este refiere a un distanciamiento en la comunicación, en la que se revela la experiencia humana a través de la comunicación y en la distancia. La estructura del distanciamiento se organiza de la siguiente manera: “1) la realización del lenguaje como *discurso*; 2) la realización del discurso como *obra estructurada*; 3) la relación del *habla y de la escritura* en el discurso y en las obras discursivas; 4) la obra discursiva como *proyección de un mundo*, y 5) el discurso y la obra discursiva como *mediación de la comprensión de uno mismo*”. Cfr, Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 96.

<sup>88</sup> En la obra *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ricoeur desarrolla en extenso los problemas de la subjetividad y el tema de la referencia en la obra ficticia. En ella, Ricoeur aclara que al concebir el proceso de escritura no se está dejando de lado la existencia y la noción o intención de sentido del autor. Sin embargo, en el discurso escrito tanto la intención del autor como el sentido del texto dejan de coincidir, el texto va más allá de la fijación de un discurso oral que se inscribe en un horizonte finito propio del autor, sin embargo, Ricoeur va más allá al otorgar mayor validez a lo escrito, “Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió” Cfr, Ricoeur P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, México, pg. 43.

<sup>89</sup> Cfr, Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 104.

Si bien el concepto de distanciamiento<sup>90</sup> se propone en la hermenéutica como un proceso de interpretación objetiva, será en las teorías narrativas (las cuales se abordarán más adelante) donde el problema acerca de la intencionalidad del autor represente una serie de cuestiones acerca de la forma en que se expresan las oraciones en la obra ficticia. Bajo la misma importancia, el tema de la referencia producirá un conjunto de teorías que encuadran el problema del valor cognitivo en la ficción narrativa. La representación y la intencionalidad serán por lo tanto un problema presente en las teorías literarias, un ejemplo lo indicaba ya Ranciére cuando refiere al modo en que el lenguaje literario escapa a su modo de representación, o en otro caso cuando Schlegel<sup>91</sup> afirma la autonomía del lenguaje literario y su función autorreferencial.

Es necesario señalar también, que la interpretación que se ofrece como objetiva a partir de la propuesta hermenéutica de Ricoeur lo que muestra es la necesidad de una mediación sémica que constituye una pre-comprensión del mundo, sin embargo, es la estructura ontológica la que dota a la obra literaria de un carácter dinámico que instituye un conjunto de significados al mismo tiempo que proyecta un mundo. En ese sentido, Ricoeur asevera que en el texto literario es posible una comprensión de nosotros, es decir es un proceso de autoconocimiento tanto del autor como del lector, de ahí la siguiente cita “*comprender es comprenderse ante el texto*”<sup>92</sup>.

No obstante, creo que en el recorrido hermenéutico que pretende la objetividad interpretativa, resulta factible sólo a partir de afirmar la autonomía del lenguaje literario respecto del autor y en el hecho que la producción de sentido se sustente en el marco autosuficiente y autorreferencial del texto. Debido a estas afirmaciones considero que al afirmar la autonomía textual se desaparece también la subjetividad del proceso de producción

---

<sup>90</sup> La *distancia* del lenguaje literario respecto de un diálogo vivencial permite a Ricoeur afirmar que es la literatura el receptáculo de *variaciones imaginativas*, donde la realidad puede ser metamorfoseada, y donde la “ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del ser-dado, sino bajo la modalidad del poder-ser”. Cfr, *Del texto a la acción*, pg. 54.

<sup>91</sup> La teoría sobre la autonomía del lenguaje literario y de ella como expresión estética fue revisado en el primer capítulo, en los dos primeros apartados.

<sup>92</sup> Cfr Ricoeur P., *Del texto a la acción*, pg. 109.

literario,<sup>93</sup> lo que provoca a mi entender una confusión, por ejemplo, cuando Ricoeur afirma que *comprender es comprenderse ante el texto*. Esta última cita asevera entonces que no puede existir una transparencia tanto del autor como del lector hacia ellos mismos, y que sea necesaria una obra textual para dar cuenta de experiencias o pensamientos. En este sentido creo que resulta necesario revisar cómo es que logra aplicar los paradigmas interpretativos en el proceso de objetividad, es decir analizar por qué Ricoeur conduce el análisis textual-hermenéutico solo a partir de obras reconocidas como “emblemáticas” dejando de lado un gran número de estilos y géneros ficcionales.

Una forma de entender la elección de las obras literarias por parte de Ricoeur (Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust<sup>94</sup>) se sustenta por la innovación ficcional, la experiencia

---

<sup>93</sup> Si bien Ricoeur reconoce la conexión mental del autor con el sentido textual esta relación se vuelve más compleja al punto de afirmar una autonomía semántica del texto respecto de la subjetividad entre el autor y el lector. Sin embargo, cuando afirma que la obra revela proposiciones del mundo de las cuales se abren nuevos horizontes interpretativos o dicho de otra manera que se crea una *fusión de horizontes*, considero que esa fusión de horizontes incide tanto del autor como del lector. Esto indica entonces, que si la obra narrativa tiene la potencialidad de abrir nuevos horizontes o de fusionar horizontes lo que revela es la necesidad de contemplar la subjetividad y la historicidad como punto sustancial en el acontecer del discurso. [El término *Fusión de horizontes* se lo debemos a Han-George Gadamer el cual señala que no vivimos en horizontes cerrados, sino que siempre existe una comunicación a distancia entre dos subjetividades que se encuentran en situaciones muy diversas. Este concepto remite a establecer una crítica hacia la idea de un saber total].

<sup>94</sup> Un ejemplo del análisis textual que Ricoeur realiza a partir de la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*, y que sustenta para el hermeneuta el poder literario de autocomprensión se presenta en la siguiente cita; “No hay autocomprensión que no esté familiarizada por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores” (Cfr. Ricoeur, *Del texto a la acción*, pg. 31) En este sentido, es posible ver que si la obra de Proust ejemplifica la incursión del tiempo en el relato como protagonista, de la misma manera el análisis a la obra de V. Woolf busca entrever aquellos elementos temporales que revelen una experiencia fundamental y profunda sobre experiencias narrativas. Por ejemplo, una visión sobre la eternidad, una relación con la muerte, o una experiencia subconsciente que se hace inteligible a partir del proceso de narratividad, en este sentido, es que la experiencia temporal se manifiesta como una resonancia en un flujo continuo entre distintos modos de consciencia. En ese mismo sentido, la técnica narrativa de Woolf, como indica Daiches, D. consiste en “hacer alternar la dispersión de los personajes en un mismo punto del tiempo y la dispersión de los recuerdos dentro de un mismo personaje” [Daiches, D., *The novel and the modern world* (Chicago, 1989) Citado por Ricoeur en *Tiempo y Narración II*, PG. 540].

Coincido en parte que a partir de la obra ficcional es posible crear una forma interpretativa a fenómenos que resultan informes o intraducibles a principios lógicos, los ejemplos citados dan cuenta de una experiencia con el tiempo desde la conciencia o inconsciencia, desde la búsqueda por el recuerdo, o por un tiempo pasado que se recobra en el presente. En el caso de Woolf, el proceso creativo de flujo de consciencia permite que se den saltos de consciencia, que producen un torbellino de imágenes, pensamientos, sentires y que pueden ser coherentes gracias al artificio literario. La existencia de estos textos muestra como la escritura transforma esa referencia ostensiva (tiempo, memoria, espacio, etc.) en fenómenos idealizados cuya referencia se justifica en el propio mundo textual. En este sentido considero al igual que Ricoeur, que por ejemplo la experiencia sobre la temporalidad logra una identificación epistemológica con estatutos filosóficos como es el principio heracliteano o nietzscheano del eterno retorno, o una visión del tiempo desde el existencialismo. De ahí que se afirme que una de

con el tiempo, el fluir de la consciencia que se sumerge desde la sensibilidad hasta la expresión de pensamientos o sentimientos, lo cual explica en gran medida el carácter autosuficiente de la escritura, superando el carácter contingente del discurso, en otras palabras “el discurso está ahora ligado a un soporte material, se vuelve más espiritual en el sentido de que es liberado de la limitación de la situación frente-a-frente”<sup>95</sup>.

Finalmente considero que la *espiritualidad de la escritura* que ha señalado Ricoeur otorga al discurso escrito un estatus ontológico, de ahí que pueda afirmar la superación del carácter efímero del discurso y establezca su tesis en el hecho que la narrativa de ficción crea conceptos mucho más complejos y diáfanos como lo es la experiencia del tiempo y donde ésta se convierte en contemplación, recuerdo o consciencia del pasado bajo una forma más original y profunda. En palabras de Ricoeur, “La iconicidad es la re-escritura de la realidad [...] La inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la transcripción no es duplicación, sino metamorfosis”.<sup>96</sup>

No obstante, es posible observar que el carácter espiritual que se asigna a la escritura literaria conlleva dos problemas; el primero al cual he referido tiene que ver con que la hermenéutica que presenta Ricoeur olvida el carácter histórico y subjetivo de la obra literaria, la obra ficcional se espiritualiza al concretarse una autonomía semántica. El segundo problema tiene una relación consecuente con el primero, en este caso el problema de la referencia literaria se dirige por el mismo camino de la espiritualización, esto indica que en el caso de la referencia el significado que es inmanente al texto literario “se externaliza como referencia trascendente”<sup>97</sup>, lo que significa que la referencia ya no obedece a las coordenadas espaciotemporales, sino que se proyecta hacia un mundo posible del texto.

---

las funciones heurísticas de la ficción es que puede dar cuenta de experiencias más complejas, profundas y sensoriales.

<sup>95</sup> *Op, Cit*, Ricoeur P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, México pg. 44.

<sup>96</sup> *Ib idem*, pg. 54.

<sup>97</sup> *Ib idem*, pg. 47.

(ii) Referencia en el texto de ficción

Dentro de las teorías que analizan el carácter ontológico de las entidades o enunciados ficcionales el problema de la referencia es quizá uno de los de mayor importancia. Dicha afirmación conduce a interrogar por el estatus ontológico y epistémico de la referencia en la ficción literaria. Si el punto de partida para Ricoeur fue establecer la objetividad interpretativa y textual a partir de una transformación espiritual de la escritura, el otro tema a desarrollar con relación a la referencia ficcional tiene que ver con los criterios epistemológicos que posibilitan ensanchar nuestro horizonte existencial y epistémico a partir de las referencias abiertas por la obra literaria. Las reflexiones que Ricoeur elabora en torno a una reapropiación del concepto mimético<sup>98</sup> se arraigan por una parte en la teoría ontológica de Heidegger, donde el proceso configurador de la trama como ya se ha mencionado parte de una *pre-comprensión*<sup>99</sup> del mundo, en palabras de Ricoeur;

“Para mí, el mundo es el conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto, descriptivo, poético, que he leído, comprendido y amado. Y el entender un texto es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que hacen un *Welt* de nuestro *Urrywelt*. Es este ensanchamiento de nuestro horizonte

---

<sup>98</sup> La primer *Mimesis* se caracteriza por ser el “antes” del proceso configurador de la trama, es decir, que existe una fase anterior al proceso de creación, la cual consiste en tener una comprensión sobre el obrar humano y sobre el mundo, a través de un proceso narrativo. Esto último, si se traslada a las creaciones literarias, aun al género ficticio, advertirá que toda composición de la trama “se enraíza en la *pre-comprensión* del mundo de la acción [Cfr. Ricoeur, P. *Tiempo y Narración I*, Ed. Siglo XXI, México, 1995, pg. 116.]. *Mimesis II* es la fase intermedia, pero es también donde se abre el carácter de inteligibilidad de la obra, es decir, es donde se da la operación configuradora de la ficción. Se habla de un momento mediador, ya que la trama literaria media entre los acontecimientos individuales, entre una *pre-comprensión* del mundo y la narración. Lo que se examina en este caso, es que en la operación configuradora de la trama existe una escisión entre un discurso narrativo que busca una representación de la realidad, y la narrativa de ficción en que el texto no es un dato empírico, sino un producto de la imaginación que se encuentra en el ámbito de lo posible. En la última fase, *Mimesis III* Ricoeur advierte que la narración adquiere su pleno sentido cuando se restituye al tiempo del obrar y del padecer, esto quiere decir cuando se da una intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, en dicha intersección la acción se despliega y con ello también despliega su temporalidad. Esta tercera fase en relación con la experiencia de la lectura se da en dos sentidos; desde una re-figuración de la experiencia temporal y una referencia hacia el mundo.

<sup>99</sup> El concepto de *pre-comprensión* designa en la teoría del filósofo alemán en su obra *Ser y Tiempo* una pertenencia del lenguaje al mundo en la forma cómo lo comprendemos y modificamos, esto quiere decir que es un conocimiento prelógico y *pre-conceptual* con el que habitamos el mundo, con el que designamos a partir del lenguaje nuestra realidad, es un *existenciarío* mediante el cual comprendemos el mundo anterior a cualquier interpretación esquemática.

existencial lo que nos permite hablar de las referencias abiertas por el texto o del mundo abierto por las afirmaciones referenciales de la mayoría de los textos”<sup>100</sup>

Entender el problema sobre la referencia que plantea Ricoeur, es tener en cuenta que la proyección de un mundo a partir de la ficción literaria se mantiene bajo las sentencias de *ser en el mundo* y la *precomprensión*<sup>101</sup>. Los dos conceptos heideggerianos sostienen la postura referencial en la hermenéutica ricoeuriana, en el que se establece que toda obra literaria estructura y proyecta un mundo, es decir establece nuevos significados e imágenes. La potencialidad epistémica que se le adjudica al texto literario se sustenta por lo tanto en la posibilidad de proyectar un mundo, en esa capacidad metafórica de *re-descripción* de la realidad<sup>102</sup>, es decir en el poder proyectar un afuera y por lo tanto un mundo.

El problema al que aludo en este apartado indica el modo en que para Ricoeur el discurso dentro de una obra ficcional modifica radicalmente la referencia, puesto que ya no existe el elemento o la capacidad de poder mostrar una realidad en el aquí y en el ahora, en palabras de Ricoeur:

Con la escritura, las cosas comienzan a cambiar; ya no hay situación común al escritor y al lector; al mismo tiempo las condiciones concretas del acto de mostrar ya

---

<sup>100</sup> *Op, Cit*, Ricoeur P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*

<sup>101</sup> *Ser-en-el-mundo*, es un concepto empleado por Heidegger en su obra *Ser y Tiempo* indica el hecho de una existencia (*Dasein*) y de cómo ésta se encuentra en el mundo, situada de manera dinámica. Es decir, en el modo de poder ser, bajo una *pre-comprensión* del mundo, como un ser que se experimenta a sí mismo y al mundo a partir de la reflexión.

<sup>102</sup> Ricoeur establece una distinción entre la configuración poética y la narrativa. Mientras que en la poesía predomina la descripción metafórica, donde los valores de composición que rigen su proceso creativo son los sensoriales, emocionales y otros más de esta misma índole. En el caso de la configuración narrativa, si bien su estructura retórica es también metafórica, los valores de creación se rigen por el campo de acción y la temporalidad. *Cfr, Del Texto a la acción*, pg. 27. Cabe agregar que el tema de la metáfora en la teoría hermenéutica ontológica que propone Ricoeur parte de la postura aristotélica, la metáfora dentro de este postulado es “la translación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía” (*Poética* 1457-21). Ahora bien, la metáfora para Ricoeur es un movimiento de transgresión no sólo de la palabra sino del discurso, se hablará de una infracción a la estructura lógica del lenguaje. Lo que hace la metáfora tanto en el sentido literario como en el retórico no es crear un nuevo orden del lenguaje, sino que es una desviación a partir de un orden ya impuesto, de un orden lógico. En el caso de la literatura y de la retórica lo que se logra es una re-descripción de la realidad, una en el sentido de una nueva descripción del mundo (ingenio de encontrar semejanzas) y la otra en la re-descripción de la realidad, lo que logra es una adición de información, un nuevo saber acerca del mundo. En otras palabras, “La transgresión categorial sería un intermedio de deconstrucción entre descripción y re-descripción”, ver Ricoeur, P. *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Ed. Cristiandad, Madrid, 2001, pg. 35.

no existen. Sin duda, esta eliminación del carácter mostrativo u ostensivo de la referencia hace posible el fenómeno que llamamos literatura.<sup>103</sup>

La teoría que se afirma es que en la obra literaria se modifica el discurso en un sentido ontológico, es decir se transforma el carácter ostensivo de la referencia hacia el mundo por una mutación ontológica del propio concepto de referencia. En otras palabras, se argumenta que la anulación de un referente en la literatura genera otro tipo de referencialidad, una *referencia de segundo grado*, puesto que “se suspende la referencialidad de primer grado”; pero, a la vez, se libera una segunda referencialidad, “en la que el mundo ya no se manifiesta como un conjunto de objetos manipulables, sino como un horizonte de nuestra vida y de nuestro proyecto [...] *como ser en el mundo*”<sup>104</sup>. En este sentido, se identifica la teoría hermenéutica de Ricoeur como una teoría indirecta de la referencia, en el momento en que se elimina el sentido literal del discurso, se elimina también la referencia, la cual muta su posición semántica al abrir un camino a la referencia metafórica<sup>105</sup>.

La solución que encuentra Ricoeur a la mutación referencial se presenta en el momento en que la metáfora logra mostrar que la relación entre un sentido literal y el figurativo (propio de la metáfora) es factible en una relación “intrínseca a la significación completa de la metáfora”<sup>106</sup>, en ese sentido ocurre un desdoblamiento de la referencia “el verbo *ser* carece ya de un mero sentido relacional y tiene un sentido ontológico”<sup>107</sup>. La espiritualización de la referencia reestructura las coordenadas de espacio tiempo desde donde se construye el mundo del texto, la obra literaria entonces transforma esa referencia ostensiva en una proyección de posibilidades cognoscitivas, emotivas e imaginarias, es decir el discurso literario propone un mundo posible.

---

<sup>103</sup> Cfr, Ricoeur P., *Del texto a la acción*, pg. 106.

<sup>104</sup> *Ib idem*, pg. 51.

<sup>105</sup> En el tercer ensayo “*La metáfora y el símbolo*” de la obra *Teoría de la interpretación*, Ricoeur explica detalladamente el problema de la referencia y la significación del texto literario. En este ensayo se considera el problema de si el excedente de sentido (proyección del mundo) es parte de la significación de las obras literarias o si es un factor externo no cognoscitivo sino meramente emocional. A partir del tema de la metáfora es que puede discutir si las obras literarias gozan del elemento cognoscitivo, en el sentido de poder incorporar el excedente de sentido de las metáforas a un dominio de la semántica, Cfr, *Teoría de la interpretación*, Pg. 58.

<sup>106</sup> *Ib idem*, pg. 60

<sup>107</sup> Bertorella de Adrián, *Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico*, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIV (2009) pp. 43-63, ISSN 1136-4076, España, p.54.

Esta última afirmación “proyección de mundos posibles” y que sustenta el carácter cognoscitivo en la teoría de Ricoeur, resulta compatible al menos en el nombre con las teorías que se revisarán más adelante, y que se inscriben dentro de distintos enfoques que representan el modelo ficcional de *mundos posibles* como lo es la teoría de Lubomír Doležel, Martínez Bonati y Umberto Eco. Sin embargo, la noción de una *proyección del mundo* enmarcado en una referencia ontológica o en una segunda referencia como la que propone el hermeneuta francés presenta ciertos equívocos. Tal como lo ha hecho notar Bertorello de Adrián, quien indica que es necesario establecer en dicha propuesta hermenéutica una distinción entre una referencia lógica-lingüística y la referencia asociada al existenciaro *ser-en-el-mundo*, ya que éste se mueve en un plano distinto a lo que designamos como referencia<sup>108</sup>. Entiéndase referencia en el sentido clásico de la lógica como una proposición que se valora al someterse a verificación o bajo un valor de posibilidad, no obstante, la referencia a la que alude Ricoeur se sustenta en una proposición cuyo carácter es existenciaro.

La razón de esta última afirmación se explica a partir de lo dicho en *Del texto a la acción*, en el que Ricoeur plantea el problema de la referencia y denotación en relación con la tesis del filósofo Gottlob Frege. La postura de una semántica lógica que propone el filósofo positivista refiere en un sentido muy general que una proposición que no exprese verdad o falsedad, es decir que no genere una referencia concreta, no aporta conocimiento alguno.<sup>109</sup> Ricoeur parte entonces, de la postura fregeana en el sentido de examinar la connotación y referencia de las oraciones ficcionales. En ese contexto, el autor de *Tiempo y narración* argumenta que si el sentido es el objeto ideal al que refiere, ese sentido es inmanente al discurso<sup>110</sup>, en cambio en la referencia fregeana existe un valor de verdad que tiene que ver con la verificación ostensiva. El problema que plantea Ricoeur y que se sostiene en la autonomía del texto

---

<sup>108</sup> Cfr Bertorello A. *Los criterios de textualidad*, pg. 57.

<sup>109</sup> En la obra *Sentido y referencia*, Frege establece una postura analítica que comprende un bagaje empírico y cientificista, en donde relaciona la ontología, la epistemología y la semántica. Dicha línea teórica es posible gracias al giro lingüístico que desarrolla y abre un espacio de reflexión hacia el lenguaje ordinario y científico, donde se ponían en revisión proposiciones, términos y leyes científicas.

<sup>110</sup> *Op Cit*, Ricoeur P, *Del texto a la acción*, pg. 106.



literario, consiste en preguntar “¿qué constituye la referencia cuando el discurso se convierte en texto?”<sup>111</sup>.

La respuesta a esta problemática reside en el hecho que la escritura al modificar la referencia elimina al mismo tiempo su carácter mostrativo, puesto que no existe una situación común espaciotemporal entre el lector y el escritor. Sin embargo, en el proceso de reformulación del concepto de referencia y en instaurar el concepto de referencia de segundo grado, Ricoeur al parecer no da cuenta que éstos dos pertenecen a distintos mundos de significación. La explicación es la siguiente; por un lado, el carácter reflexivo del lenguaje que permite una pluralidad de significados, y en el otro aspecto una conceptualización de la referencia desde el ámbito de la semántica y semiótica la cual mostrará la pertenencia ontológica frente al discurso<sup>112</sup>. Dicha distinción al parecer no es considerada dentro de la teoría ficcional que propone Ricoeur, ya que el termino referencial es reconceptualizado sin otorgar mayor explicación a la distinción entre el lenguaje reflexivo o metafórico y el semántico.

En ese entendido la transformación y supresión de la “primer” referencia hacia el mundo se adopta cuando el discurso se traslada al texto literario en el que se elimina el carácter mostrativo, y en donde argumenta Ricoeur, se hace posible lo que llamamos literatura. La postura que sostiene la posibilidad de anular la “primer” referencia y que sustenta esa *segunda referencia* se debilita al sostenerse solamente por el conjunto existencial que emite la teoría heideggeriana, donde el texto literario como ente autónomo supera la inmanencia del significado y la referencia y lo conduce a un estatus ontológico de posibilidad. Podría decirse que eso que Ricoeur define como referencia es más bien y como indica Adrián Bertorello la posibilidad de toda referencia (ya que el mundo es la totalidad de referencias), es pues un *a priori* de la referencia:

Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos

---

<sup>111</sup> *Idem*

<sup>112</sup> *Cfr.* Bertorello A. *Los criterios de textualidad*, pg. 59.

manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de *ser-en-el-mundo*.<sup>113</sup>

Si bien Ricoeur enfatiza que no se designa una realidad efectiva espaciotemporal sino más bien una potencialidad de nuevos significados y referentes, es posible identificar según Bertorello que la tesis sobre *nuevos mundos posibles* no señalan nuevos referentes, sino que sólo descubren nuevos predicados. Si Ricoeur habla de una ficción literaria o poética que tiene la potencialidad cognoscitiva de redescubrir la realidad, lo hace entonces desde una *precomprensión* del mundo, desde una referencia *a priori*. Bajo ese entendido la proyección de un mundo y la creación de nuevos horizontes al parecer sólo transita por un círculo semántico y no precisamente por el ontológico al designar nuevos horizontes semánticos, en ese entendido el sentido ontológico y la referencia extratextual quedan reducidos en gran medida.

Hasta aquí se ha tratado el tema de la referencia literaria desde una propuesta hermenéutica ontológica que propone Ricoeur. Si bien, resulta ser un referente dentro de las teorías literarias al establecer una unidad funcional de interpretación y al asignar un valor de conocimiento a la literatura, considero que el sustento se realiza esencialmente al tener como fundamento el concepto existencial de *ser-en-el-mundo* y la *pre-comprensión* heideggerianos. En este sentido, habrá que analizar otras posturas que traten el tema de la narrativa ficcional, por ejemplo, desde una construcción de mundos posibles y ver si el enfoque semántico ficcional de esta propuesta logra establecer una teoría sugerente en la afirmación cognoscitiva de la literatura, además de preguntar si ¿debemos comprometernos ontológicamente con las ficciones a partir de razones semánticas?

## 2.2 *Mundos ficcionales*, verdad y referencia literaria en Lubomír Doležel y Martínez Bonati

La teoría literaria ha mantenido un fluido intercambio de ideas y reflexiones en las que el valor de verdad, de referencia y las relaciones entre el mundo de ficción y el real son temas que se han desarrollado desde la hermenéutica, la fenomenología y también a partir de una

---

<sup>113</sup> *Ib idem*, pg. 107.

semántica lógica que interactúa con la semántica ficcional. El objetivo en este apartado tiene distintos propósitos, uno de ellos es exponer el por qué se presenta una crítica y reconstrucción de la noción de mimesis, el segundo propósito y al que haré referencia expone que la propuesta teórica literaria de *Mundos posibles*<sup>114</sup> conduce y especializa la investigación en este trabajo hacia un estudio de corte analítico.

El título de *Mundos posibles* se presenta y toma sus raíces de una teoría de la lógica modal con Saul Kripke. La influencia de Kripke surge de su llamada “teoría de modelos”<sup>115</sup> la cual es sugerida por la teoría leibniziana que alude a modelos lógicos o mundos posibles. La noción de mundo posible que conceptualiza Kripke tiene como finalidad construir e investigar las interpretaciones de los sistemas sintácticos formales. Los modelos son las proposiciones o estado de cosas que se dan en un mundo, entiéndase un mundo real o un mundo posible, es decir imaginario. En específico cuando se habla de un mundo posible, el enunciado o proposición indica un aspecto de identidad o de referencia que puede ser compartido en distintos mundos, puesto que se sostiene en una coherencia semántica y lógica en cierto mundo posible. Esto quiere decir, que la conceptualización de mundo posible permite describir el dominio semántico que el texto puede proyectar y el término de modalidad posibilita una explicación y descripción de las distintas maneras en que existen los objetos, personajes, estados de cosas, etc. A partir de esta explicación, el análisis se concentrará en el debate que establece la semántica literaria hacia el problema de referencia en la narrativa ficcional y en el hecho de sostener que la narrativa ficcional puede ser interpretada bajo un valor cognoscitivo.

---

<sup>114</sup> Lo que se ha llamado “*Mundo posible*” es un modelo formal de la lógica modal que se desarrolla con el objetivo de definir una semántica de operadores modales, en específico los de necesidad y posibilidad. Dicha teoría surge con la propuesta de Kripke “*Teoría de los modelos*”, para entender a que refiere esta teoría, podré decir brevemente que los “*Modelos*” son las interpretaciones de expresiones singulares por individuos o conjunto de individuos, los cuales se representan en enunciados por valores de verdad. El procedimiento lo explica Kripke al hablar de un conjunto de “mundos posibles” uno real y una relación de accesibilidad entre estos “mundos”. Lo que interesa de su tesis se resume en establecer que un enunciado es “necesario” si él es verdadero en todos los “mundos”, es “posible” si es verdadero en por lo menos un mundo accesible desde el mundo real. *Cfr*, Moreno A., *Mundos posibles: Kripke y Borges. Nombres*, 2012. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2076>.

<sup>115</sup> Kripke, Saul, *El nombrar y la necesidad*, Tr. Margarita Váldez, UNAM, México, 1995.

Dentro de esta propuesta teórica existe un conjunto de autores<sup>116</sup> como Lubomír Doležel, Martínez Bonati o Umberto Eco, que representan el término de *mundos posibles* desde distintos enfoques y bajo distintos grados de autonomía sobre el valor de referencia que se inscribe en un universo y realidad textual. En ese sentido aun la ficción más fantástica se puede interpretar en tanto que refiere a un posible universo de discurso. La postura sobre mundos posibles alberga una serie de argumentos en contra de la postura mimética, uno de los cuales indica que desde un enfoque mimético se presenta una adherencia al mundo real, lo cual origina una semántica identificada en un solo modelo, un mundo único. Frente a esta crítica el modelo de mundos posibles se distingue según Doležel en cómo los “*mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles*. El rasgo más importante del modelo de los mundos posibles es su legitimación de posibles no realizados (individuos, atributos, eventos, estados de cosas, etc.)”<sup>117</sup>. Mundos posibles representan y funcionan como una posibilidad imaginativa, representan todas las alternativas posibles, pero sin un compromiso ontológico, de ahí que Eco afirme que “la noción de mundo posible resulta aceptable siempre que se la desvincule de todo contexto lógico-ontológico”<sup>118</sup>.

La postura anti-mimética forma parte de un conjunto de propuestas teóricas como la del mencionado Umberto Eco, pero también de Lubomír Doležel y Félix Martínez Bonati<sup>119</sup>. Dicha crítica busca fundamentar y caracterizar la naturaleza de un relato de ficción como un mundo posible que se ciñe a normas semánticas constitutivas de ese universo ficcional, donde

---

<sup>116</sup> Si bien Ricoeur establece una referencia hacia el término *Mundos posibles*, dicha referencia representa un elemento de explicación que describe a la obra en una interrelación entre el mundo ficcional y el tangible. Sin embargo, la propuesta de Ricoeur en el que una obra logra ser inteligible se respalda en el exterior y en un saber sobre ese mundo, estos dos elementos si se recuerda se sostiene en la teoría de la *pre-comprensión* ontológica. Si bien, el autor de *Tiempo y Narración* es consciente que la obra literaria no es una representación total de la realidad (identidad empírica), sino que es producto de la imaginación, aun así, el término *mundos posibles* se construye a partir de una lógica de la realidad, de los principios aristotélicos de verosimilitud.

<sup>117</sup> Doležel Lubomír, *Teorías de la ficción literaria, Teorías de la ficción literaria: los paradigmas*, (Comp. Garrido Domínguez), Ed. ArcoLibros, Madrid, 1997, pg. 79.

<sup>118</sup> *Op. Cit.*, Garrido Domínguez, pg. 15.

<sup>119</sup> Doležel, al igual que Eco, Martínez Bonati y Th. Pavel, parten de una semántica específicamente literaria, en donde se estudia la cuestión de la ficcionalidad y el valor de verdad en un texto. La noción de *mundos posibles* hace posible la descripción de los universos textuales con una realidad autónoma, en el que puede estar vinculada al actual o quebrantar las normas y leyes ontológicas de la realidad. Las posibilidades ficcionales, son por lo tanto mundos alternativos (posibles – imposibles). Para Eco, *los mundos posibles* se conciben como estructuras culturales, a diferencia de estados posibles (mundos posibles).

es posible hablar de coherencia y funciones de verdad intrínsecas a la obra<sup>120</sup>. Bajo este entendido la propuesta de *mundos posibles* contribuye en gran medida al desarrollo de análisis posteriores y en resaltar el carácter cognitivo que refleja la posibilidad de imaginar nuevos mapas conceptuales, nuevas formas de experimentar y de sentir, en otras palabras, de crear mundos posibles a partir de un razonamiento contra - fáctico, en ese qué pasaría si...

Cabe resaltar que cuando se habla de una semántica literaria se pretende enfatizar sobre la autonomía de una realidad ficcional que posee sus propias normas y posibilidades de existencia. En ese entendido la semántica literaria tiene el cometido de dar cuenta de la “naturaleza esencialmente textual de los mundos ficcionales y tendría que especificar además por qué caminos se lleva a cabo la construcción de tales mundos”<sup>121</sup>.

En el marco teórico del mundo ficcional tal como se ha evidenciado se enfatiza la importancia interpretativa del texto ficcional, desde una interpretación hacia los mundos posibles es posible según Doležel una descripción de universos textuales a partir de una realidad autónoma, con normas y principios propios de coherencia. En ese mismo talante Garrido Domínguez menciona que “Los mundos ficcionales se han emancipado – como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea de la tutela del mundo fáctico, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga”<sup>122</sup>. La propuesta es que estas obras proyectan diferentes mundos *posibles* o ficcionales<sup>123</sup> y con diferentes estructuras en que forman la existencia de mundos autónomos.

---

<sup>120</sup> Existen dos enfoques en relación al problema de la ficcionalidad: el primero es que el ser de ficción es un modo de ser, es decir que se presenta bajo un estado ontológico, el otro sentido es el modo o la forma de hablar, es decir un tipo de acto comunicativo, “La primera posibilidad genera lo que podría llamarse una teoría referencial, y la segunda lleva a una teoría de la intención, involucrando un acercamiento fenomenológico e ilocutivo” [Vásquez Rocca A. *Lógica Paraconsistente, Mundos posibles y Ficciones Narrativas*, A Parte Rei. Revista de Filosofía, No. 37, enero, 2005] Considero que la propuesta que establece tanto Doležel como M. Bonati encuentran virtudes explicativas en los dos caminos señalados, ya que afirman el estado ontológico de personajes o situaciones del mundo de ficción, pero también consideran que el establecimiento del mundo de ficción se da a partir de un acto comunicativo donde las oraciones ilocutivas permiten la fuerza e intensidad semántica de una obra ficcional.

<sup>121</sup> *Idem*

<sup>122</sup> *Ib idem*, pg. 16.

<sup>123</sup> Garrido estructura una serie de postulados básicos en la semántica ficcional 1-mundos ficcionales como estados de cosas posibles sin existencia real, 2- conjunto de mundos ficcionales como ilimitado y diverso, 3- los mundos ficcionales que se accede a través de canales semióticos, 4 mundos ficcionales como incompletos, 5-los mundos ficcionales que pueden tener una macroestructura heterogénea, 6-los mundos ficcionales de la literatura con construcciones de la *poíesis* textual. Dichos postulados muestran la forma de estructurar la existencia de mundos

Tal como se ha mencionado, el término mundos posibles indica un conjunto de estados o cosas posibles. En la semántica ficcional que propone Doležel se acepta el concepto de particular ficcional, es decir el personaje dentro de ese mundo ficcional que puede describirse a partir de sus propias características, dicho postulado refiere, por ende, que los sujetos particulares o los elementos ficcionales dentro de la obra no representan individuos actuales sino posibles. En la misma línea de discusión según Doležel la estructura mimética toma en consideración que en el mundo ficcional los sujetos y lo individual adquieren importancia cuando se vuelven universales (p.e la novela de *Madame Bovary*, la cual representa un sujeto ficcional que expresa el paradigma de la cotidianidad y frustración de una mujer del siglo XIX). Sin embargo, en la interpretación semántica de los mundos ficcionales carecería de elementos “reales”, es decir, sería un “lenguaje sin particulares”.<sup>124</sup>

En este entendido, para la teoría de los mundos ficcionales los “particulares o individuales ficcionales no representan individuos o universales actuales; los seres ficticios son posibles no realizables”<sup>125</sup>. Esta última afirmación señala que lo importante es el factor de posibilidad de los individuos ficcionales, ya que redime a la literatura de ser una copia del mundo real. Los particulares ficcionales se interpretan semánticamente y bajo ese sentido no se tendrían que explicar como una representación de entidades reales, sino como posibilidades.

Otro asunto que me gustaría retomar en la teoría de mundos y que conduce el análisis hacia el tipo de carácter cognitivo que se le asigna a la ficción narrativa, tiene que ver con la relación entre las fronteras del mundo ficcional y su correlación ontológica. Dentro de este marco Doležel afirma que el mundo real tiene incidencia en el mundo ficcional al aportar elementos para una estructura interna. Si bien el mundo real participa en la construcción del mundo ficcional, dicha acción no se reduce a una construcción mimética, sino que la porosidad y filtración entre un mundo real y el ficcional se produce a partir de canales semióticos como lo son las convenciones culturales e históricas o en la estructura del género literario. Según Doležel los mundos ficcionales son un conjunto complejo y diverso de

---

autónomos. Cfr, Espezúa Salmón D., *Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia*, Revista *Dialogía*, Perú, ISSN 1819-365X, N° 1, 2006.

<sup>124</sup> *Ib idem*, pg. 72.

<sup>125</sup> *Idem*

dominios, lo cual significa que éstos se forman a partir de construcciones macroestructurales que determinan el conjunto de sus componentes. Una *macro-constricción* representa entonces una modalidad de los mundos narrativos, es decir es una estructuración modal que ordena a los distintos géneros literarios<sup>126</sup>.

La importancia de resaltar la diversidad de mundos literarios habla de una complejidad semántica que expresa la autosuficiencia que estructura cada género literario y por lo tanto esos mundos posibles. Para Doležel cualquier obra ficcional, inclusive las obras de realismo ficcional gozan de la posibilidad de crear un mundo, puesto que son constructos intelectuales y creativos. En este sentido es posible estipular distintos géneros literarios<sup>127</sup> como la ficción de lo real, o histórica, o también que se identifican con una variedad de mundos posibles que se clasifican según los objetivos del género y la trama, p.e. los textos cuyo contenido se puede interpretar bajo objetivos cognitivos, donde es posible encontrar un contenido axiológico con fines cognitivos o un conjunto de mezclas entre los tipos de mundos epistémicos como la literatura fantástica, específicamente en Borges. El modo en que interactúan se mezcla o relacionan Doležel los llama mundos diádicos<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Un ejemplo de las estructuras modales en el mundo de la ficción se caracteriza de la siguiente manera; La ficción realista, la cuál es un mundo homogéneo (físicamente posible), una ficción sobrenatural que es también un mundo homogéneo en el sentido que es (físicamente imposible). Sin embargo, existen los mundos no-homogéneos en el que coexisten la ficción realista y la sobrenatural. No obstante, aunque se encuentren separados por géneros se unen en ciertos contactos *inter-fronterizos* como lo designa Doležel, *Cfr, Teorías de la ficción literaria* (L. Doležel *Mimesis y mundos posibles*, pg. 87).

<sup>127</sup> Garrido en su artículo *Teorías de la ficción literaria*, menciona distintos géneros literarios desde donde es posible ir de una escala de mayor a menor en relación a la accesibilidad del mundo del texto y coherencia con el mundo real, entre ellas menciona : la llamada ficción de lo real, la ficción histórica y realista (novela histórica), la fabulación histórica, la ficción realista en tierra de nadie (sin localización geográfica), relatos de anticipación, ciencia ficción, cuentos de hadas, leyenda fantástica y realismo fantástico (Kafka “Metamorfosis”), *Cfr, Garrido Domínguez (Teorías de la ficción literaria*, pg. 19)

<sup>128</sup> Entre ellos y específicamente en el mundo de la ficción Doležel los clasifica como: 1- *Aléticos* como aquellos mundos que poseen o no las mismas leyes de la naturaleza; de estos se dividen en a) posibles cuando se corresponden a las leyes del mundo natural, b) imposibles si se violan dichas leyes naturales (mundo sobrenatural). 2-*Deónticos* que son los mundos que se ven afectados por normas que prescriben en el tiempo (determinan lo permitido o no), 3-*Axiológicos* son los mundos que funcionan de acuerdo con códigos valorativos, 4-*Epistémicos* son los mundos en los que se expresa un conocimiento, ideología, religión, etc. De ellos se dividen en a) epistémico conocido es decir el mundo que es posible conocer, b) epistémico desconocido, es decir el mundo que no se puede conocer, c) epistémico supuesto, aquel que se podría deducir, presuponer o que puede implicar información. La clasificación de los diferentes mundos ficcionales que son modalmente homogéneos permite entender que hay distintos mundos para distintos objetivos. (*Cfr, Espezúa Salmón D. Ficcionalidad, mundos posibles*, pg. 83.)

(i) Verdad y referencia en los *mundos ficcionales*

La teoría de los *mundos posibles* y la forma en que éstos se configuran plantea la necesidad de revisar cómo la semántica y la semiótica literaria nos ofrece un estudio significativo sobre los textos literarios. Dicha teoría se ha vuelto influenciada recientemente por una semántica filosófica y lógica que a la par ha generado una serie de problemas de corte analítico como la referencia y la verdad los cuales plantean como tema de debate el cuestionarse la relación entre ficción y realidad, o dicho de otra manera entre el mundo real y los mundos contrafactuales<sup>129</sup>.

Una de las teorías que afirma la existencia de una verdad interna al texto es la postura de Martínez Bonati, quien establece que la referencia<sup>130</sup> y la verdad de las frases narrativas adquieren especial importancia cuando se trata de establecer un juego propio de la ficción. Según Bonati las frases narrativas poseen un grado de verdad puesto que generan el contenido

---

<sup>129</sup> Una primera distinción cuando se habla de semántica es que la semántica lógica representa una ciencia formal que ofrece elementos objetivos para una interpretación lógica, por otra parte, la semántica literaria pretende el desarrollo de sistemas teóricos que permitan una interpretación de los textos bajo un carácter analítico y explicativo. No obstante, en esta relación resulta necesario el análisis del estatus ontológico del conjunto de signos, esto quiere decir plantear el problema respecto a la verdad y referencia en la literatura. El problema acerca de la verdad ficcional parte de una larga tradición filosófica y estética con el tema de la mimesis en la *Poética* de Aristóteles (como se ha mencionado en el apartado 2.1 (i) *La mimesis como estructura clásica en la ficción*).

<sup>130</sup> Dentro de este juego de la ficción cabe destacar dos maneras en que se presenta el problema de la referencia y que se deslinda de la propuesta de *mundos posibles*. Los dos criterios se resumen en el artículo *Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia* de Espezúa Salmón, quien los define a partir de criterio referencial externo CRE y el criterio referencial interno CRI. Lo que indica dicha distinción podría designar una forma de distinguir una obra narrativa o también un término de interpretación semántica. El CRE no toma en cuenta el grado de ficcionalidad de una obra sino el tipo de textos, esto quiere decir que existe una diferencia de lectura entre las obras, las que deben ser leídas como ficcionales y las que no, ello se debe a que se apela al carácter performativo del *contrato de verosimilitud*, en el que se acepta como verdadero lo que dicta la obra. La otra perspectiva CRI toma en cuenta el grado de ficcionalidad, puesto que considera que toda obra literaria contiene elementos ficcionales, la diferencia radica en el tipo de obra ficcional, p.e si en una imperan las leyes y principios del mundo real, o si es un mundo fantástico, irreal. El problema de la referencia dentro del enfoque de mundos posible toma en consideración el criterio interno, ya que los aportes cognitivos de la ficción se encuentran bajo una coherencia interna, las referencias acaecen en el mundo ficcional. En Doležel por ejemplo la interpretación semántica radica al analizar el tipo de obra y distinguir el grado de referencialidad, y es que considera que una obra ficcional incluye tanto una obra de realismo como el género fantástico. *Cfr*, Espezúa Salmón D., *Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia*



y la existencia de los entes ficcionales, en este sentido el juego de lectura obliga a que el lector acepte como verdaderas las proposiciones literarias, esto se debe a una “voluntad de la suspensión de la incredulidad”<sup>131</sup>.

El planteamiento que propone Bonati respecto al problema de la referencia y la simulación surge como una respuesta a la propuesta pragmática que desarrolla John Searle en su teoría de la simulación, donde examina las declaraciones ficticias (ficcionales) en yuxtaposición con las afirmaciones de tipo proposicional. De acuerdo con esta teoría, el ejercicio de escritura realizado por el autor de la obra no llevaría a cabo ningún tipo de afirmación o proposición, por el contrario, los actos de habla ficcionales son simulados, esto quiere decir que el autor no se compromete con la proposición ficcional, sino que el acto de creación se reduce al fingimiento, en otras palabras, actúa como si estuviera realizando la afirmación.

Dentro de la perspectiva de mundos posibles, si bien se afirma sobre una simulación, ésta representa una simulación imaginativa en el sentido que es necesaria para que el juego del relato represente variaciones sensoriales y conceptuales de carácter imaginativo. Nótese en este sentido, que lo que se pone en juego es poder distinguir si las expresiones ficticias que son parte del relato son verdaderas o por otro lado considerar que sólo a partir de las afirmaciones de un ente no ficticio como el autor es posible hablar de verdad. Y es que para Searle existe una yuxtaposición entre las declaraciones ficticias y las afirmaciones, ya que presupone que quien hace una afirmación se compromete con la verdad de la proposición<sup>132</sup>.

Bonati arremete entonces contra la postura de la simulación al afirmar que las oraciones que crean un mundo ficcional poseen todos los atributos de sentido y de funcionalidad que las que corresponden a un discurso que se cataloga como una proposición ficcional. De fondo es posible ver, que lo que Bonati afirma se presenta bajo el entendido que dichas oraciones no poseen una referencialidad más allá de la obra. Sin embargo, considero que el planteamiento de Bonati al afirmar la existencia de una verdad interna a la obra ficcional no establece como

---

<sup>131</sup> Cita que refiere a Coleridge, Garrido lo explica de la siguiente manera: “En esto consiste precisamente el juego de la ficción: más que “suspensión de la incredulidad” – implica “fingir” (potenciar) la creencia o autosugestión” Cfr, Garrido, *Teorías de la ficción*, pg. 18.

<sup>132</sup> Searle, J. *El estatuto lógico del discurso de la ficción*, Trad. Francisco Zuluaga, Universidad de Antioquia, Medellín Colombia, <https://es.scribd.com/document/352526016/El-Estatuto-Logico-Del-Discurso-de-Ficcion-john-Searle>.

tal una discusión sobre el carácter cognitivo de la ficción, puesto que la noción de mundo implica que no necesariamente estén vinculados con el mundo actual. Sino que el mundo ficcional como ente autónomo establece ordenes de coherencia lo cual lo posibilita para hablar de una verdad o de una cuasiverdad ficcional.

Considero que lo importante y significativo del aporte teórico en Bonati es reconocer el valor funcional de la proposición ficcional, es decir al hacer evidente que el valor cognitivo no radica en las afirmaciones directas del autor, sino que el enunciado ficticio es asertivo dentro del orden del mundo ficcional<sup>133</sup>, Bonati lo explica del siguiente modo:

Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades fantásticas. Por eso es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real. (como es legítimo en el personaje de un cuento fantástico lo que no sería aceptable en un marco realista ni posible en la experiencia real) Dicho de otra manera, las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del “speech act” a que pertenece, ni en su función lógica, sino en su status óptico.<sup>134</sup>

Una cuestión que se retomada más adelante, es que es necesario reconocer que la naturaleza de una oración ficticia no difiere en forma de la estructura de una proposición u oración referencial *ni tampoco en su función lógica, lo que se modifica es el status óptico*<sup>135</sup>.

Bajo este mismo talante, cabe señalar también que la fuerza semántica que se instaura dentro de una obra ficcional y a través del acto ilocucionario del narrador resulta importante para Doležel, ya que en la performatividad del habla escrita se crea un estado de cosas posibles, esto quiere decir que crea la pauta para la creación de mundos posibles. Desde una propuesta de la filosofía de los actos de habla John L. Austin cobra relevancia en la propuesta de Doležel, ya que traslada la postura de la performatividad hacia la narrativa ficcional, sin embargo, para el teórico literario la importancia de la performatividad reside en ser un medio para dar fuerza y sentido a la experiencia narrativa<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Ediciones Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960.

<sup>134</sup> *Op, Cit* Félix Martínez Bonati, *Teorías de la ficción literaria [ El acto de escribir ficciones]* pg. 162.

<sup>135</sup> *Idem*

<sup>136</sup> Dicha postura la interpreta a la luz de la teoría de J.L Austin, en donde los actos de habla performativos indican la fuerza con la que se emite un acto de habla. Es decir, que desde una potencialidad semántica como la performatividad del acto de habla se crea un estado de cosas posibles, en otras palabras, la capacidad para crear

Ahora bien, el tema sobre la verdad dentro del enfoque semántico literario es importante distinguir que no se refiere a una verdad que comunique una proposición correcta o coherente con la realidad, sino que se habla de una coherencia de la verdad, la cual se respalda sobre una autonomía de la obra narrativa capaz de construir una multiplicidad de *posibles universos ficcionales*, entre esos mundos serán los artefactos, objetos y sujetos semióticos los que se edifican e interpretan en el campo ficcional. La legitimidad de la verdad o en otras palabras *la verdad en la ficción*<sup>137</sup> se sustenta al establecer una coherencia interna del texto, lo acontecido en la obra debe instaurar una armonía entre los elementos narrados desde lo material, lo anímico o lo espiritual. Tanto para M. Bonati y Doležel la autonomía de los mundos posibles hace posible una existencia de realización que se constituye hasta que el lector lo asuma como una posibilidad, es decir a partir de un proceso psíquico de credulidad.

Los mundos posibles representan aquellos mundos semióticos que describen y significan los hechos narrativos, en este sentido tanto para Doležel como para Bonati estos hechos narrativos se autentifican o se presentan como existencias ficcionales, en este caso un hecho se caracteriza como una entidad cuasi lingüística en el que las proposiciones resultan igualmente validas como en otro discurso dentro de un campo de referencia interna.

La propuesta literaria que se ha analizado a mi parecer contribuye en ciertos elementos a sostener que la ficción narrativa se oriente a ser interpretada bajo cualidades cognitivas. El énfasis sobre la teoría de la coherencia interna de la verdad aporta elementos que resultan pragmáticos ante una explicación sobre los procedimientos de construcción ficcional, es decir

---

mundos posibles se cimenta en la expresividad del contenido narrativo, de los diálogos y en la autentificación<sup>136</sup>. Por ello es por lo que Doležel acude a la teoría de Austin, este acto locucionario puede definirse en la cita siguiente: “decir algo es hacer algo”<sup>136</sup>. [Austin. John L. *Cómo hacer cosas con palabras, Palabras y acciones*, Tr. Genaro R. Carrió, E. Rabossi, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pg. 33] Este tipo de actos ilocucionarios serían p.e. prometer, bautizar, advertir, felicitar, amenazar, etc. Es pues, un acto que se lleva a cabo porque decimos algo, las consecuencias de este acto Austin las denomina *perlocucionarias* que refieren a los actos que se realizan a partir de decir algo, esto es: influir, persuadir, crear creencias, cambios en los sentimientos, generar empatía, etc. La fuerza para crear mundos posibles reside por lo tanto en una coherencia y una potencia semántica que se deriva de la fuerza ilocucionaria.

<sup>137</sup> El término verdad en la ficción se distingue según Gabriel Gottfried bajo tres formas; El primero se define como una *verdad sobre la ficción*, lo que denota son las afirmaciones verdaderas sobre las obras de ficción, un ejemplo de ellos sería afirmar que Hamlet es el nombre de un personaje y de una tragedia del escritor Shakespeare (*La tragedia de Hamlet. Un príncipe de Dinamarca*). Otra forma en la que se designa la verdad resulta del término *verdad en la ficción*, donde se encuentran declaraciones verdaderas que ocurren en las obras de ficción, y el último término es *verdad de ficción* que refiere a las verdades que se espera se transmitan de las obras de ficción. Cfr, Gottfried G, *Fiction and Truth, Reconsidered, Poetics*, Vol. 11, 1982, pg. 541-551. [última revisión abril 2021]

al efectuar un análisis textual de la obra, ya que insta una autonomía del mundo semiótico que subyace a la obra, en ese sentido el concepto de verdad como valor interno a la obra aporta una coherencia intra y extra-semántica puesto que “no requiere el abandono o modificación del concepto clásico de verdad”<sup>138</sup>. Dentro de este conjunto de teorías, el afirmar por lo tanto el reconocimiento de una verdad en las obras ficcionales es definir y aceptar la existencia de distintos modos de verdad que se diferencian de una verdad científica que se sustenta en una declaración de hechos, sin embargo aun persiste dentro del ámbito literario el problema cognitivo que es definir y sustentar o no la existencia en primer lugar de una ganancia cognitiva dentro de estos mundos ficcionales y con ello esclarecer si es posible hablar de una verdad en la literatura ficcional.

De lo dicho anteriormente considero que la propuesta semántica de los mundos posibles no contempla los principales problemas en torno al valor cognitivo de la ficción narrativa, ya que no define las implicaciones o consecuencias que el concepto de verdad representa en un contexto cognoscitivo, como por ejemplo la manera en que la verdad pueda comunicarse (afirmaciones del autor o del personaje ficticio). Además de ello es importante tomar en cuenta una serie de condicionantes como los atributos de sentido y referencia, ya que las oraciones o afirmaciones “verdaderas” no son garantizadas por la obra ficcional en el sentido de no lograr una argumentación o referencia que la sustente.

El soporte cognoscitivo que es posible identificar de las teorías literarias sobre los mundos posibles es que proporcionan un esquema semiótico para interpretar la autonomía de la obra ficcional, al considerar que las oraciones son declaraciones proposicionales pero que refieren a una autosuficiencia del mundo imaginario. Aun así, existe una falta de claridad por parte de Bonati al afirmar que las oraciones ficcionales tienen todos los atributos de sentido y referencia, pero sólo dentro del mundo ficcional. Estas *semi-afirmaciones* parecen coincidir con la postura de Ricoeur al afirmar su teoría de la *segunda referencia* la cual suspende las condiciones normales de referencia. En ese sentido si se habla de *semi-afirmaciones*, tal vez se hable también de semi-verdades y finalmente discutir si aquellas oraciones ficcionales poseen la misma validez que en otros ámbitos como el filosófico. Otro problema que se logra

---

<sup>138</sup> *Op Cit*, Félix Martínez Bonati, *Teorías de la ficción literaria [ El acto de escribir ficciones]* pg. 107.

identificar es la falta de claridad sobre cómo se expresa esa verdad en la coherencia del mundo ficcional, es decir ¿la manifestación de la verdad o la hipótesis que sustenta la obra se representa a partir de proposiciones por sí solas o a partir de la totalidad de la obra?

Bajo este talante, y aunado a las preguntas considero un beneficio teórico el lograr paulatinamente estructurar en profundidad los problemas en torno a una propuesta cognitiva en la narrativa literaria, y con ello ver las implicaciones u objeciones al postular una teoría cognitiva a partir de una teoría interna de la verdad, ya que aquella *verdad en la ficción* ostenta más bien ser una *semi-verdad*, la cual sostiene Doležel son elementos empíricos que se sostienen en un constructo mental<sup>139</sup>.

Para finalizar, cabe agregar que, a la vista del problema sobre verdad y referencia, los autores analizados han estructurado sus teorías a la luz de las disertaciones de la filosofía positivista o semántica lógica que se presenta principalmente con Frege. De ahí la necesidad de revisar en el siguiente apartado distintas propuestas que contribuyen con elementos importantes al considerar el principal problema sobre la verdad y referencia desde propuestas muy distintas como la que desarrolla la teoría anti-cognitivistista o la discusión que desarrolla Peter Lamarque bajo la interrogante si ¿el objetivo de la literatura narrativa es transmitir la verdad?

---

<sup>139</sup> Doležel se refiere a que, si se habla de objetos, o estados de cosas en tanto que constituyen el mundo real, deberíamos hablar de elementos cuasi- lingüísticos a esos objetos o hechos que se encuentran en el mundo ficcional, en tanto constituyen mundos semióticos. La ontología realista que se señala refiere más bien a un postulado que él llama actualismo (realismo) que se constata por la posibilidad, en lugar de una verificación.

### III

#### CONOCIMIENTO, REFERENCIA Y “VERDAD” EN LA FICCIÓN LITERARIA, UN ENFOQUE ANALÍTICO

*Cósmica y causalmente, el conocimiento es un elemento sin importancia en el Universo; una ciencia que omitiera mencionarlo sólo padecería, desde un punto de vista impersonal, de una insignificante imperfección<sup>140</sup>.*

##### 3.1 Sobre la validez y pertinencia de un conocimiento literario

Lo que me interesa de este primer apartado es plantear de una manera breve los criterios y las características que subyacen a una concepción generalizada sobre lo que se admite como conocimiento. El propósito no es extenderme en todas las problemáticas epistemológicas que representa la definición del término “conocimiento”, puesto que excedería y desviaría el curso de este capítulo, aún así considero que es necesario y esclarecedor explicar a qué tipo de conocimiento me refiero cuando se habla sobre un conocimiento literario. Y es que resulta fundamental entender que, así como las ciencias sociales producen ganancias cognoscitivas, las disciplinas estéticas como la literatura muestran fenómenos sobre la realidad en un sentido no del todo distinto, pero en el que prevalecen desarrollos racionales y sensitivos maximizados, como lo es a partir de la imaginación y la sensibilidad. En este entendido, lo que pretendo analizar en apartados siguientes, es como este desarrollo maximizado de una

---

<sup>140</sup> Russell Bertrand, *El conocimiento humano*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, pg.9.

racionalidad imaginativa y sensitiva se identifica en las proposiciones ficcionales que esquematizan ideas o teorías sobre el mundo cultural o el mundo psicológico del ser humano.

Me parece entonces, que es necesario resaltar que la discusión sobre si existe un “conocimiento” en la literatura, no se reduce en primera instancia a una crítica hacia el positivismo lógico que considera que el arte y la moral por ejemplo carecen de una validación cognitiva y que son sólo expresiones culturales. En ese mismo camino, tampoco es mi intención reconocer que el arte o la literatura expresa un tipo de conocimiento con igual valor cognoscitivo y epistémico que en la ciencia, sino entender que los valores cognitivos de la literatura deben ser reconocidos como objetivos, comunicables y que esa ganancia cognitiva no es sólo una repetición de un conocimiento dado, sino que implica de algún modo un descubrimiento de fenómenos sociales, culturales y psicológicos, lo cual es posible no por medio de una abstracción de la realidad, sino a través de la intensificación de la realidad como lo indica Ernst Cassirer.<sup>141</sup>

Bajo una panorámica general a partir de la modernidad y que se consolida en el siglo XIX la forma legítima de concebir el conocimiento de una manera significativa, se ha representado a partir de la luz que emana de una noción positivista y empírica. La validez de esta noción de “conocimiento” sostiene no sólo aquellas ciencias que dependen enteramente de procesos empíricos u observacionales, sino también de ciencias sociales que como indica el autor Cruz Revueltas se “favorece exclusivamente los hechos”<sup>142</sup>dejando de lado explicaciones que atienden a una conciencia o voluntad individual como lo son las razones y las creencias.

En la estela de esta tradición, la filosofía del Círculo de Viena en el siglo XX reafirmará que el concepto de conocimiento y su validez proposicional se fundamentará en un saber empírico y en enunciados susceptibles de comprobación, es decir de observación. En cuanto al concepto de verdad, ésta será objeto de demostración, verificabilidad y de una explicación causalista. En este sentido la revisión y análisis se dará a partir de un lenguaje proposicional que aporte nuevos elementos en nuestro conocimiento, los cuales expresarán una verdad o una

---

<sup>141</sup> Cfr, Cassirer Ernst, *Antropología filosófica, introducción a una filosofía de la cultura*, Tr.Eugenio Ímaz, F.C.E., México, 2020, pg. 265.

<sup>142</sup> Cruz Revueltas, Juan C., *Implicaciones políticas de la teoría de la racionalidad de Raymond Boudon*, *Andamios*, Volumen 11, No. 25, mayo-agosto, México, 2014, p.341-359.

verosimilitud con la realidad, si éstos poseen un criterio objetivo que responda a principios de verificación, de confirmación y de causalidad respectivamente.

Ahora bien, el punto de debate que se origina y desarrolla desde el tribunal epistémico de corte empirista y lógico es que lo que es aceptado y validado como “conocimiento” establece los criterios en primer lugar de discernir sobre lo que se considera conocimiento significativo y en segundo lugar validar el proceso por el que se llega a dicho conocimiento. En este entendido todo aquel campo de saber que se quiera justificar como válido, debe someterse a una verificación empírica o a un lenguaje matemático. Sin embargo, las ciencias sociales cuyo objetivo es la explicación o comprensión de los fenómenos sociales se encuentran también bajo el paradigma de una explicación positivista o por explicaciones holistas como explica Cruz Revueltas que explican los fenómenos sociales bajo una causalidad, una estructura o desde un esquema global, cultural y económico que somete sin distinción a todos los individuos.

Una crítica central que realiza Cruz Revueltas en el texto citado refiere a una tendencia en sobreestimar la eficiencia explicativa de los fenómenos sociales a partir de posturas que subestiman la importancia del uso de la razón y las creencias en el comportamiento de los seres humanos. Esta denuncia hacia el sociologismo indica Cruz, parte del sociólogo y filósofo Raymond Boudoun quien establece que la racionalidad juega un papel esencial en las ciencias sociales, la tesis que defiende refiere a una teoría de la racionalidad ordinaria, esto quiere decir que es posible entender un fenómeno social a partir de comprender el porqué y el sentido que tiene para el individuo, es decir comprender sus creencias, ideas y razonamientos.

Lo que me interesa resaltar de esta explicación sociológica es la validez que se le asigna a los razonamientos, creencias o ideas que no se muestran de manera evidente, y que por lo tanto no representan evidencia explicativa en la causalidad de ciertos fenómenos sociales. Sin embargo, una explicación que me parece pertinente para entender el carácter cognitivo de la literatura es que, según Cruz, el conjunto de creencias, valores morales, culturales y también estéticos no son el resultado de procesos incomprensibles, oscuros o irracionales, sino que “los individuos actúan en función de razones que consideran más o menos fuertes desde su



contexto cognitivo particular”<sup>143</sup>. Esto quiere decir, que las preferencias, acciones, rituales o valoraciones se explican a partir de una racionalidad ordinaria puesto que esta serie de actos se sustenta por un sistema de creencias que le son aceptables. Pensemos en las practicas rurales del campesino sembrador; como la práctica del barbecho en que se rota la tierra para obtener mayor riqueza del suelo, la interpretación meteorológica a partir de la figura de las nubes, el razonamiento que se deduce en la interpretación sobre las conductas de los animales; por ejemplo, el canto de los sapos o ranas que anuncia la lluvia. Si bien, no existe una explicación esquemática, evidente y científica de los fenómenos naturales que se interpretan, el razonamiento y las creencias que le conducen a prácticas eficientes de la siembra resultan ser objetivas, puesto que un sistema de creencias que se ha constituido como fiable le resultan aceptables y funcionan como norma de acción.

Se resalta de lo anterior, que la distinción que se ha establecido entre un conocimiento científico y las creencias y razonamientos que conducen al individuo a actuar de x manera responden a un mismo tipo de racionalidad, esto quiere decir según Cruz que “No hay rupturas epistemológicas radicales, se trata de un mismo tipo de racionalidad en el que entran en juego el mismo tipo de inferencias.”<sup>144</sup>

Si aceptamos la tesis anterior, en el que no existen diferencias radicales entre un tipo de razonamiento que se da en un proceso ordinario de razonamiento y en el razonamiento científico, resulta consecuente afirmar que los valores estéticos y éticos no establecen una diferencia en el grado cognitivo de entender el mundo, en el sentido que los juicios de valor que nos dicen cómo debe ser el mundo y los juicios científicos que nos dicen cómo es a partir de un hecho, proceden de un mismo desarrollo de inferencias, es decir inferencias que no contradicen principios lógicos o que pueden ser debatibles. También es importante, tener en cuenta que cuando se habla de un razonamiento que no es oscuro ni incomprendible en la cultura, la estética y la moral, este razonamiento no obedece a principios instrumentales, las creencias y acciones pueden responder a necesidades de otro orden, por ejemplo, en el mero

---

<sup>143</sup> *Ib idem*, pg. 351.

<sup>144</sup> *Ib idem*, pg. 352.

disfrute estético, o en la representación ideal de valores morales como la democracia o la justicia.

Por otro lado, y en una línea muy distinta a la postura sociológica como lo es la filosofía analítica, es posible encontrar puntos de acuerdo respecto a la manera de entender algunos de los temas mencionados, como lo es la validez de las ciencias sociales y el análisis que indaga sobre otras maneras en que se presenta un razonamiento objetivo. Dentro de los múltiples cambios de posición filosófica<sup>145</sup> del pensador estadounidense Hilary Putnam, es posible ver como su pensamiento van encaminado a una crítica del positivismo lógico y en específico de una filosofía analítica dogmática. En esta crítica se presenta un reconocimiento a diversos problemas que habían estado relegados o evitados por el positivismo lógico, como es, por ejemplo; la moral, la religión, la estética y la verdad entendida desde la dicotomía entre valor/hecho.

Dentro de la propuesta de una reconciliación entre hechos y valores, Putnam reconoce que el problema de fondo es precisamente la visión científica sobre el pensamiento y el conocimiento mismo. En la pugna por disolver las diferencias tajantes entre lo objetivo y subjetivo, o entre los hechos y los valores, resulta necesario según Putnam analizar la génesis del pensamiento analítico y científico y preguntar por qué existen proposiciones científicas que son consideradas como verdaderas, pero carecen de elementos referenciales<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> En el filósofo analítico Hilary Putnam, es posible identificar tres fases de su pensamiento, las cuáles resultan ser muy variadas una de otra. En un primer momento (1975) y bajo la influencia del positivismo lógico, los estudios se enfocaban a partir de un entusiasmo por la ciencia, la filosofía de la mente y bajo argumentos de corte lógico formal. En un segundo periodo (1975-1987) Putnam reconoce su filosofía como una actividad que debe de renovarse constantemente, en ese sentido se da una apertura a problemas de orden existencia, moral y estético. Además de ello, reconoce que el pensamiento continental le permite nuevas maneras de aproximarse a la historia de las ideas, lo que implica una reflexión sobre el origen del pensamiento analítico en el que reconsidera la noción de conocimiento y de racionalidad, ambos adscritos a una postura pragmática bajo la influencia de Wittgenstein y Stanley Cavell. Ya en un último periodo (1987-2004) el viraje se da hacia un realismo del sentido común, donde considera que no existe una mediación como la representación entre la mente y la realidad, sino que el mundo es percibido de forma directa. *Cfr, Philosophica enciclopedia filosófica online*, <https://www.philosophica.info/voces/putnam/Putnam.html>

<sup>146</sup> H. Putnam, en su obra *El significado y las ciencias morales*, establece un debate acerca del valor cognoscitivo de las ciencias sociales, en la obra argumenta sobre el tipo de convergencias del conocimiento científico, las cuales subsanan las ausencias referenciales; por ejemplo, cuando la teoría newtoniana refiere al campo gravitacional o cuando la teoría de Mendel refiere a los genes como la composición identitaria de un ser vivo. Dichos elementos desde su propuesta no poseen una correspondencia referencial, sino que es sólo hasta el advenimiento de ciertas tecnologías que es posible verificarlos, con la teoría de la relatividad o la biología molecular. A este principio se le

Es un hecho que dentro de las ciencias llamadas puras, las cuales se fundamentan principalmente en una lógica del lenguaje matemático; como la física, astrofísica, química, física cuántica, etc., las proposiciones científicas que representan distintos de sus postulados no siempre cumplen con la premisa de una justificación referencial, es decir una referencia empírica que demuestre lo afirmado. En este entendido, la condición referencial de una propuesta científica se difumina al desvanecerse los rigurosos principios de verificabilidad empírica.

A partir de lo anterior, Putnam plantea el *principio de beneficio de duda*<sup>147</sup>, en el que explica la posibilidad de establecer proposiciones legítimas cuya validez no se reduce a su verificación. En otras palabras, la formulación de una hipótesis científica ofrece nuevas explicaciones, pero sin un principio de verificabilidad como principio inicial, más bien a la espera de ser probada al tener nuevos elementos de observación y nuevas técnicas de interpretación.

Al llegar a este punto, considero que no sólo desde un enfoque sociológico como es el que presenta Boudon, sino que también desde la filosofía analítica es posible hablar de un tipo de razón y de conocimiento que no se reduce a los principios impuestos por una lógica positivista. En el primer caso como ya se analizó la defensa de un *razonamiento ordinario* funciona para explicar que éste es la causa de nuestras acciones y que no necesariamente nuestras acciones o creencias se someten a una estructura de orden social y epistémico. En el caso de Putnam, la explicación sobre ese otro tipo de razonamiento o de conocimiento que no se deduce de una metodología evidente y que no puede ser trasladado a enunciados científicos, se explica como un conocimiento práctico<sup>148</sup>

---

considera según Putnam *el principio del beneficio de la duda, o el principio de caridad*. La dirección de su reflexión apunta a que se consideran hipótesis verdaderas, pero no referenciables. Cfr, Putnam, H. *El significado y las ciencias morales*, Tr. Stellino A.I., UNAM, México, 1991.

<sup>147</sup> *Ídem*

<sup>148</sup>El conocimiento práctico o de habilidades (*know how*), representa un pilar en gran parte de nuestro conocimiento teórico (andar en bicicleta, escribir, leer, convivencia social, etc.). Sin embargo, dichas habilidades al no explicarse bajo un razonamiento lineal, ni mostrar un procedimiento explícito resulta en un proceso complejo al trazar diferencias tajantes entre la relación de aprendizajes y conocimientos meramente prácticos e intelectuales (p.e. en el aprendizaje de normas de convivencia, o en cómo se configuran símbolos y cosmovisiones en una cultura).

Un ejemplo que esclarece lo anterior es la habilidad interpretativa al reconocer actitudes psicológicas en las personas, según Putnam “una habilidad para utilizar descripciones psicológicas; no es algo que podamos anunciar en términos explícitos”<sup>149</sup>. En este caso, el reconocimiento de características psicológicas, la traducción de un lenguaje a otro, y la empatía se deben a habilidades en las que interviene en gran medida la facultad imaginativa, se habla entonces de un conocimiento intuitivo y de un conocimiento de probabilidad. El concepto al que alude Putnam al explicar lo anterior es el de *Verstehen*, que significa “una fuente de la *probabilidad previa*; de hecho, la hipótesis a la que asignamos una probabilidad previa muy elevada con base en el *Verstehen* (empatía) debe ser controlada, pero *incluso este control es finamente intuitivo*.”<sup>150</sup> Este concepto puede ser traducido también como comprensión, es decir una comprensión de los sentidos o de una práctica que tiene sentido dentro de un sistema de creencias.

Ahora bien, ¿en qué consiste ese “conocimiento” que por su naturaleza estética no se reduce a ser el propósito esencial de la actividad estética? Una respuesta desde la propuesta de Putnam es que el conocimiento que se manifiesta en el arte y principalmente en la literatura es de carácter *práctico*. Si bien ahondare más sobre el tema del conocimiento práctico en el apartado 3.2 *Teorías pro-cognitivistas, la ficción literaria como vehículo de conocimiento práctico-moral*. En una primera aproximación, la explicación a este tipo de conocimiento estético y en específico literario responde a que puede ser comprendido bajo el mismo tipo de racionalidad que se presenta en otros sectores del conocimiento humano. Sin embargo, en el caso de la literatura será el ejercicio imaginativo un factor esencial en lo que atañe a imaginar modos y mundos posibles de experiencia, en ese mismo sentido Putnam reconoce que también en el razonamiento ético-moral la imaginación será un instrumento para que el sujeto logre imaginar posibilidades de acción o de existencia a partir de valoraciones de orden muy diverso.

---

<sup>149</sup> Cfr, Putnam, H. *El significado y las ciencias morales*, pg. 92.

<sup>150</sup> *Ib idem*, pg. 95.

Ahora bien, y sin afán de adelantar definiciones sobre el tipo de conocimiento en la literatura, es importante apuntar que la validez al hablar de un conocimiento en la literatura no remite a una necesidad intrínseca por parte de la literatura, en el sentido en que necesite clarificar su carácter cognitivo o también en establecer un valor instrumental en las obras literarias. En este entendido, el enfoque de análisis posee como premisa que el valor literario radica en sus cualidades estéticas, experiencias de diversa naturaleza: emocional, sensitiva o psicológica, las cuales pueden o no conformar una respuesta cognitiva como el profundizar en nuestro conocimiento, autoconocimiento, agudizar nuestra situación social, cultural o histórica, etc. Las consecuencias de este proceso cognitivo que podrían resultar en acciones se ejemplificarían como el generar empatía hacia el otro, la clarificación de ciertos procesos sociales o culturales. Esto último podría indicar que por ejemplo la literatura no tiene como función proporcionar una educación moral, sino que es más bien un efecto secundario más no la función de una obra estética.

Una vez que se ha explicado de manera sucinta la validez al hablar de un conocimiento en la literatura, y después de haber iniciado una revisión en el apartado anterior sobre el tema de la referencia y verdad de los mundos ficcionales. Considero que es significativo profundizar en primer lugar sobre la forma en que es posible identificar el carácter cognitivo de la narrativa ficcional, además de esclarecer si es posible hablar de una verdad en el arte y en la literatura, y finalmente identificar las formas proposicionales en que es posible una interpretación cognitiva en las obras ficcionales.

Dentro de las propuestas teóricas que examinare se distinguen ciertas posturas que apuestan por afirmar el carácter cognitivo en la literatura de ficción y otras posturas que no necesariamente tienen a la literatura o estética como punto de reflexión. El objetivo, es indagar y discutir sobre los argumentos que se ofrecen desde la postura anti-cognitiva que declaran la invalidez de una ganancia cognitiva en la literatura, una segunda postura es aquella que argumenta sobre el valor cognitivo de la literatura bajo una forma no proposicional (cabe indicar que no son constitutivas de un solo autor o corriente teórica, sino que algunos especialistas en teoría literaria o estética las han identificado y agrupado de una manera similar), la cual sostiene que la ficción literaria posee un valor cognitivo, pero que

éste no se expresa a partir de proposiciones, es decir se niega el carácter proposicional de las oraciones ficticias, en ese sentido aseveran que el conocimiento se presenta bajo otra forma como lo es la comprensión práctica; esto quiere decir que enriquece la comprensión del lector a través de las emociones, la empatía o la reflexión.

Se revisará también, cómo bajo el enfoque cognitivista es posible destacar y dividir también dos principales posturas, las cuales se han definido como representantes de una narrativa-cognitiva. Entre ellas, puedo mencionar la teoría *cognitiva -proposicional* o también llamada *proposicionalismo*, en esta primera postura se aboga por establecer que la obra ficticia transmite elementos cognoscitivos de tipo proposicional, es decir que la ficción narrativa es capaz de transmitir una verdad literaria si se identifican las afirmaciones por parte del autor dentro de la obra literaria. Y finalmente dejo al último la propuesta identificada como teoría de la *proposición moderada*, puesto que será el punto de partida para dar cuenta de mi punto de vista.

Considero que dicha teoría aporta elementos valiosos para estructurar una interpretación que resalte las características y los elementos cognitivos de la ficción narrativa, esto se debe a que el conjunto de reflexiones que se agrupan en dicha propuesta es cauteloso al momento de analizar sobre el concepto de verdad y el problema de la referencia en el campo ficticio, ya que se instaura en un punto medio entre la propuesta proposicional y la no-proposicional. Dicha propuesta delimitará el enfoque de análisis a partir de las proposiciones, pero desde un sentido global de la obra, y no a partir de proposiciones aisladas, tal como son revisadas en el positivismo lógico. Al final evaluaré las aportaciones que se deslindan de las diferentes propuestas analíticas con el objetivo de entender el carácter cognitivo que se presenta en la narrativa ficticia. Es decir, identificar las formas proposicionales que estructuran el carácter cognitivo de una narrativa ficticia.

### 3.2 Teorías anti-cognitivistas

Comenzaré planteando el problema al que se enfrenta la narrativa ficticia al establecer una apología sobre su carácter epistémico. Los distintos trabajos que tratan el problema de la referencia y verdad en la literatura generalmente analizan el tema de la ficción literaria de

forma adyacente a su propuesta. Entre ellos revisaré solamente los temas que hagan referencia al problema de los enunciados ficcionales, en ese conjunto se encuentran principalmente G. Frege, J. Searle, J.L. Austin.

En esta tradición influenciada por el positivismo lógico y abanderada por G. Frege se sostiene que las oraciones ficcionales carecen de la fuerza proposicional, es decir carecen de una referencialidad. El positivismo lógico o también llamada semántica lógica por parte de Frege, asume que una proposición que no expresa verdad o falsedad al someterse a una prueba referencial no genera conocimiento, y por lo tanto no debe considerarse como tal.

En ese sentido el significado de una proposición radica en su método de verificación. Debido a este carácter proposicional, Frege ubica la semántica lógica como una forma de edificar un sistema lingüístico sin errores epistémicos. La preocupación de fondo es pues estructurar una identidad de los enunciados y con ello entender la relación entre su referencia y denotación.

Según el filósofo analítico en su obra *Sobre sentido y referencia*<sup>151</sup>, la referencia y el sentido se convierten en conceptos básicos de la semántica, de un modo similar a como se da la relación entre objeto-función. Su tesis sostiene, que sólo es posible tener conocimiento de la referencia a través del conocimiento de su sentido, un ejemplo usualmente utilizado consiste en la referencia del lucero vespertino y el lucero matutino, en ambos es el mismo referente (objeto) pero el sentido no es el mismo. La referencia por lo tanto adscribe el valor cognoscitivo y el potencial que tiene el enunciado para transmitir conocimiento.

El sentido en Frege es el método para captar la referencia, es decir, es la ruta que lleva a constatar la referencia, sin embargo, dicha afirmación reitera el filósofo no es aplicable en todo tipo de oraciones, específicamente en las ficcionales. Un ejemplo de ello se encuentra en lo siguiente: “Ulises fue dejado en Ítaca profundamente dormido”<sup>152</sup>, si se quisiera confirmar si esta oración es verdadera no sería necesario atribuirle una referencia a Ulises, por lo tanto,

---

<sup>151</sup> En la obra *Sentido y referencia* Frege, lleva a cabo un problema que relaciona la ontología, la epistemología y la semántica. Con Frege y Russell se inicia una nueva forma de filosofía analítica, una lógica moderna. Esto es posible gracias al giro lingüístico que desarrolla y abre un espacio de reflexión hacia el lenguaje ordinario y científico, donde se revisa la naturaleza de las proposiciones, los términos conceptuales y las leyes científicas. Por lo tanto, la semántica, como la ontología y la epistemología funcionan en unidad y tienen injerencia en distintos ámbitos de las disciplinas teóricas, inclusive en la propia estética.

<sup>152</sup> Frege Gottlob, *Estudios sobre semántica, Sobre sentido y referencia*, ediciones Orbis, Tr. Ulises Moulines, Barcelona, 1984, pg, 60.

las oraciones ficcionales, como la anterior se evalúan bajo el criterio de emotividad dejando de lado un posible contenido de verdad ya que no se confirma la referencia a la que alude, Frege lo argumenta de la siguiente manera:

Al escuchar un poema épico, por ejemplo, nos cautivan, además de la euforia del lenguaje, el sentimiento de los enunciados y las representaciones y sentimiento despertados por ellos, Si nos preguntásemos por su verdad, abandonaríamos el goce estético y nos dedicaríamos a un examen científico. De ahí que nos sea indiferente el que el nombre “Ulises”, por ejemplo, se refiera a algo o no, mientras consideremos el poema como obra de arte. Es la búsqueda de la verdad lo que nos incita a avanzar del sentido a la referencia.<sup>153</sup>

Si se quisiera confirmar cada una de las oraciones ficcionales argumenta Frege se abandonaría el sentido estético de las obras narrativas y de la poesía. Bajo esta justificación Frege considera que las oraciones de este tipo (ficcionales) sólo poseen sentido, pero carecen de referencia, esto implica al parecer abandonar cualquier intento de alcanzar un estatuto cognoscitivo, ya que, en la búsqueda del conocimiento y la verdad el camino siempre debe avanzar del sentido a la referencia. En una propuesta similar a la mencionada por Frege, B. Russell filósofo también perteneciente al círculo positivista, considera que el discurso debe estar obligado a tener un compromiso ontológico, en ese sentido y aunque sin indagar en el tema de las oraciones ficcionales como acontece con Frege, su declaración es una muestra tajante del compromiso por parte de los positivistas hacia las oraciones verificativas, lo cual se expone en el siguiente ejemplo: “La tierra gira alrededor del sol” que para él siendo verdadera, denota una entidad y no la de “el sol gira alrededor de la tierra que, siendo falsa, no denota entidad alguna”.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Ib idem*, pg. 59.

<sup>154</sup> En una propuesta similar a la que propone Frege respecto al tema de la referencia y la ficción B. Russell hace una distinción epistémica entre el conocimiento directo y el indirecto por descripción. Los primeros denotan un objeto que es simple y no complejo, y se caracterizan por expresiones deícticas como son (eso, este, ahí) puesto que refieren a objetos que están en nuestro alcance perceptivo, sin embargo, los objetos complejos como personas, lugares u objetos tienen una referencia secundaria. En este sentido lo que están indicando las dos posturas analíticas es que debe existir un referente real para que la proposición tenga validez, por ejemplo, la proposición “el actual rey de México”, y si este rey no existe, la sentencia no es acerca de nada, por lo tanto, no tiene validez. Para Russell es imposible que puedan existir o subsistir objetos irreales o ficticios. En el artículo sobre *Los problemas del sentido-referencia en la semántica filosófica clásica* de Manuel Jaramillo, indica que Russell “se libera de asumir compromisos ónticos con un dominio de entidades irreales [...]” De forma sucinta, para Russell el discurso está obligado a tener un compromiso ontológico, es decir que la estructura epistemológica establece una restricción de proposiciones con un marcado compromiso ontológico, lo que permite que una proposición sea verdadera. *Cfr.* Jaramillo Uribe, J. M., *Los problemas del sentido-referencia en la semántica filosófica clásica*:



Ahora bien, la postura anti-cognitivistica que se inicia con la teoría fregeana lo que hace es profundizar un poco más en el tema de la ficción literaria, ya que las oraciones ficticias representaban una discusión que era imposible obviar. En ella, refirma su tesis al indicar que los nombres como *Ulises* o *Sherlock Holmes* no tienen otra representación que ser sólo signos que expresan ciertos sentidos, bajo este entendido las entidades ficticias y los nombres propios que se representan en las obras carecen de un valor verificativo. Sin embargo, es de reconocer en Frege la importancia otorgada a la trascendencia del sentido en las obras ficticias, esto se explica en primer lugar, a partir de analizar los entes ficticios como *Ulises* y *S. Holmes* puesto que éstos logran representar o expresar un conjunto de sentidos en los que la cultura los reconoce y los adopta como entes existentes culturalmente. Pero además de ello, Frege hace una importante distinción que permite analizar una cualidad epistémica de la ficción, ya que al declarar por ejemplo que *Ulises* fue dejado en Ítaca mientras dormía, es posible constatar que tal afirmación es verdadera, contrario a un caso de falsedad donde el enunciado fuera el siguiente: *Sherlock Holmes* fue dejado en Ítaca mientras dormía. No obstante, la dirección a la que apunta Frege es que cuando se realizan “proposiciones” respecto al contenido de una obra ficcional lo que éstas tienen como referente es la obra como constructo físico y cultural el cual goza de un medio de verificación<sup>155</sup>, se habla aquí por lo tanto de una *verdad sobre la obra*, es decir una afirmación sobre la obra como ente cultural.

Aunado a lo anterior, es posible ver como Frege asigna a los sujetos ficticias un valor conceptual, en el sentido que logra tener distintos referentes en una variedad de discursos. Finalmente, lo que resulta importante a mi entender es que al asignar un valor conceptual a los entes ficticios es posible atribuir propiedades epistémicas, esto se entiende debido a que los distintos sentidos que genere un ente ficticio provocan una serie de reflexiones o pensamientos<sup>156</sup>. Bajo este orden de ideas, creo que las reflexiones que realiza Frege sobre las

---

*dos grandes concepciones en las teorías referencialistas del significado, Discusiones filosóficas*. Año 13 N° 21, julio-diciembre, 2012 Pg. 187-205.

<sup>155</sup> Cfr, Jaramillo Uribe. J.M., *Los problemas del sentido-referencia en la semántica filosófica clásica: dos grandes concepciones en las teorías referencialistas del significado, Discusiones filosóficas*, Año 13 N° 21, julio-diciembre, 2012, pp.187-205.

<sup>156</sup> Cuando se habla de un pensar literario se hace referencia a un contenido que puede predicar un conocimiento sobre algo, bajo este entendido Frege en su obra *El pensamiento, una investigación lógica* explica tres nociones del pensar, en ellos se hace la diferencia entre un pensar que se remite a la psicología, esto quiere decir que está

obras analizadas incitan una serie de reflexiones y preguntas en torno a las propiedades de las oraciones ficticias, por ejemplo ¿por qué no asignar propiedades cognitivas a las oraciones ficcionales y sí en las entidades matemáticas? Las cuales también se caracterizan por ser carentes de una referencia tangible. Algo que resta también por analizar, es ¿cómo reconocer el valor cognoscitivo de los pensamientos que genera una obra ficcional?

Tal como se ha analizado en el apartado anterior, es posible dar cuenta de la controversia que genera el estudio de la literatura ficcional, en especial cuando se somete a un análisis de carácter cognitivo. En ese sentido el tema que se ha desarrollado desde la semántica lógica y en la estética cognitiva lo que pretende es dar cuenta de la naturaleza de verdad que la literatura puede transmitir. Sin embargo, es preciso indicar que dicho problema no resulta ser un obstáculo y ni siquiera un tema de discusión dentro de la propia literatura. En general, los argumentos que se exponen en estas dos posturas representan interpretaciones filosóficas que pretenden esclarecer o explicar el valor cognoscitivo en la literatura.

Sin embargo, debo aclarar que, si se profundiza en lo que las obras literarias tienen que decir respecto al tema de una verdad literaria, puedo asegurar que algunos autores como es el caso de Borges niegan tajantemente la existencia de una verdad literaria o de una verdad en general. Aun así, y si es necesario hablar de una “verdad” dentro del contexto de una obra ficcional, considero que las teorías filosóficas-literarias defienden aquello que se considera como verdad de una manera distinta a la usual en la filosofía y la ciencia. Desde este punto de vista, puedo distinguir que, si a las obras de ficción literaria se les asigna un cierto valor de verdad, serán éstas las que resignifiquen y expresen ese valor de verdad. En este sentido, cabe

---

mezclado con representaciones y sentimientos. En este caso el tipo de pensar se reduce a un psiquismo que es siempre subjetivo y privado. Frege menciona otro tipo de pensar en el sentido intermedio en el que confluye lo lógico con lo psicológico, es pues una forma en que se puede pensar a partir de las representaciones, sin embargo, la representación no es el objeto, sino que es el medio a través del cual se aprehende. El otro modo del pensar es el que está libre de todo psiquismo y representaciones, es un pensar puro el cual se define por el carácter conceptual, en este modo tiene lugar la lógica y las matemáticas. Ahora bien, la relación que se establece con la literatura ficcional es que el pensar es un acto cognoscitivo en el sentido que se relacionan conceptos y representaciones. En ese sentido, podría preguntar siguiendo a Valdés Villanueva si ¿es posible la existencia de pensamiento, en el caso de los enunciados con componentes ficticios, de aquellos que no denotan nada? La respuesta de Frege es afirmativa, aun sin una referencia se podría tener un pensamiento, sin embargo, es un pensamiento que corresponde a la coherencia interna de la obra, no un pensamiento que pudiera sumar en el conocimiento científico o del mundo<sup>156</sup>. Se concluye por lo tanto que los enunciados ficcionales carecen de valor cognoscitivo.

*Cfr.* Frege, G. *El pensamiento una investigación lógica, en Ensayos de semántica y filosofía lógica*, Edición y trad. Valdés Villanueva Luis, Edit. Tecnos, Madrid, 1998, 178-180.

agregar que el esclarecimiento de una verdad literaria representa uno de los problemas a descifrar por parte de las teorías de la literatura cognitiva, sin embargo, lo que resulta útil es que es un punto de partida para considerar nuevas formas o esquemas de validación y de existencia epistémica. Visto de esta forma el término de una *verdad literaria* se encuentra más allá de la verificación de un discurso de hechos, por ende, el continuar con el paradigma lógico de la verdad en el terreno literario resulta en una ceguera y obsesión que no llegará a buen término.

(i) *Teoría de la simulación* en J.R. Searle y J.L Austin

Ahora bien, puesto que se ha evidenciado los problemas teórico-literarios frente a una teoría cognitiva que asume la existencia de un conocimiento a través de la verificación del discurso, los distintos filósofos que asumen una propuesta más naturalizada y cotidiana del lenguaje discutirán el valor cognitivo de la ficción literaria separándose de un análisis positivista hacia las oraciones ficcionales. Esto quiere decir que la reflexión en torno a la ficción literaria deberá cambiar de dirección, ya que es evidente cómo la ficción suspende las condiciones normales de referencia. Dentro de un marco anti-cognitivist, se encuentra en una forma moderada las propuestas de J.L. Austin y J. Searle, dos pensadores que aportan un conjunto de teorías desde una semántica de corte pragmático. Un ejemplo de ello es la influencia de Austin en la teoría de los *mundos posibles* de Doležel, donde los actos ilocutivos expresan autenticidad y fuerza en los diálogos ficcionales. O en Serle donde se examinan las declaraciones ficticias en yuxtaposición con el carácter proposicional.

Desde una perspectiva general, es de notar que el trabajo reflexivo de Austin se concentra en su obra *Cómo hacer cosas con palabras*, donde se muestra claramente cómo las oraciones ficcionales son constructos vacíos contrario a un lenguaje significativo como lo sería el ordinario. En el prólogo de la obra citada se destaca que el problema principal es esclarecer el aparato conceptual que domina en el uso ordinario, de ahí la importancia dada al carácter

ordinario del lenguaje, el cual contrasta y sirve como vara de medir la autenticidad y el valor epistémico otorgado a las oraciones ficcionales. Sin embargo, un asunto notable en Austin es que reconoce que los enunciados o proposiciones descriptivas lo que hacen es “monopolizar la virtud de ser verdaderas o falsas”<sup>157</sup>, la crítica que establece el filósofo británico reside por lo tanto en afirmar que existe una obstinación teórica por identificar a los enunciados descriptivos con la verdad. Por esto mismo, asevera que las oraciones que no son descriptivas tal como “debes amar al prójimo” o “prometo acompañarte a tu cita” no disminuyen su capacidad significativa. Más aún, Austin observa que estas oraciones al momento de pronunciarlas se lleva a cabo una acción que no necesariamente es la acción de pronunciar, sino la acción de la promesa, es decir tienen la posibilidad de realización, por esto es por lo que son llamadas expresiones *realizativas*. Si se recuerda tal propuesta tiene gran trascendencia en la tesis de mundos posibles de Doležel, al proponer el acto ilocutorio como fuerza semántica.

El binomio que se presenta en Austin-Searle muestra cómo la teoría del acto ilocutivo o perlocutivo incide también en la propuesta de la simulación que presenta Searle. En su obra *El estatuto lógico del discurso de la ficción* examina las declaraciones ficticias en yuxtaposición con las proposiciones y propone ciertos principios en los que deslegitima el valor cognoscitivo de la ficción:

- 1-La regla esencial quien hace una aserción se compromete él mismo con la verdad de la proposición expresada.
- 2-El hablante tiene que estar en condiciones de aportar evidencias o razones en favor de la verdad de la proposición expresada.
- 3-La proposición en cuestión no debe ser obviamente verdadera tanto para el orador y su audiencia.
- 4-La regla de sinceridad: el hablante se compromete él mismo a creer en la verdad de la proposición expresada<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Austin, J.L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Prologo citado de Carrió Genaro, Rabossi E., Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pg. 30.

<sup>158</sup> Searle, J. *El estatuto lógico del discurso de la ficción*, Trad. Francisco Zuluaga, Universidad de Antioquia, Medellín Colombia, pg. 164.

<https://es.scribd.com/document/352526016/El-Estatuto-Logico-Del-Discurso-de-Ficcion-john-Searle>

Searle en la obra mencionada establece ciertos ejemplos para demostrar la validez de sus argumentos, un planteamiento notable es el que expone con el ejemplo de la obra de Iris Murdoch “*El rojo y el verde*” el cual contrasta con otro párrafo extraído de una nota del *New York Times*. Sin entrar en los detalles que ofrece cada texto, considero que las comparaciones no pueden ser aplicadas puesto que las oraciones contenidas en la novela de Murdoch no están comprometidas a mostrar una evidencia, es decir la proposición ficcional no se compromete con una verdad que pueda ser verificada en la realidad, contrario al texto periodístico que presenta y describe una noticia, y es que aquí, lo principal es la exactitud en que los hechos correspondan con lo narrado. En este sentido, las objeciones que expresa Searle es que las obras ficcionales no representan en sus oraciones eventos afirmativos, por el contrario, se realizan actos de simulación, es decir se simula hacer una afirmación o se actúa como si se realizará tal afirmación. Searle refiere también que lo que hace que un texto sea ficción es la postura ilocucionaria del autor, en este caso el acto de enunciar resulta real, sin embargo y siguiendo las cuatro reglas el enunciado ficticio carece de valor verdadero, puesto que quien afirma lo realiza desde el acto de fingir ya que no se compromete en que la proposición sea verificada. Considero que la teoría de la simulación resumida hasta aquí representa una serie de contradicciones, basta recordar lo que menciona Bonati, “Que escribir novelas sea fingir estar escribiendo, no suena bien al oído lógico”<sup>159</sup>.

Entre las objeciones que se siguen de la anterior propuesta, lo primero que puedo mencionar es la necesidad de aclarar y distinguir entre las oraciones que tienen como objetivo una simulación y las oraciones ficcionales donde considero que el objetivo por parte del autor no reside en el fingir o simular dichas oraciones. Por el contrario, podría sostener que dentro del contenido ficcional usualmente se presentan afirmaciones por parte del autor, ya sea desde el narrador dentro del juego de ficción o desde una declaración directa. Intentar distinguir entre las oraciones que tienen la intencionalidad de fingir y una oración ficcional digamos que auténtica conduce a otro problema que refiere al tema de la imaginación y la simulación. Dichas cuestiones han sido tratadas en distintos autores dentro del terreno de la narrativa cognitiva; como es el caso de A. White, P. Lamarque y G. Currie. Al parecer los dos

---

<sup>159</sup> Cfr, Félix Martínez Bonati, *El acto de escribir ficciones*, pg. 163.

conceptos; imaginación y simulación no se encuentran tan alejados uno del otro, un ejemplo de ello es lo que sostiene White en su obra *The Language of Imagination* en este estudio se afirma que para comprender un sentido ficcional no es necesario un compromiso imaginativo como es el que antecede en el acto de simulación, a este compromiso lo llama imaginación supuesta<sup>160</sup>.

White distingue entonces, entre la imaginación como actividad y la simulación como un compromiso, de ello se infiere que exista una diferencia importante entre el acto de imaginación ficcional y el acto de simular, ya que éste último implica comprometerse a realizar un acto de imaginación (supuesta). Dada la diferencia que establece White, se puede sostener que el proceso interpretativo en la ficción no implica rodeos tan complejos para entender una obra, y es que al aceptar la teoría de la simulación lo que se realiza es un proceso de doble interpretación imaginativa, puesto que por encima del acto de creer las oraciones o proposiciones ficcionales se debe establecer un proceso de imaginación sobre lo simulado, para así considerar que las oraciones ficcionales están realizando una afirmación.

Una cuestión que podría agregarse respecto a la teoría de la simulación reside en el hecho de sostener que el autor literario en primera instancia no establece el compromiso de mostrar evidencia alguna sobre el contenido de la obra. Respecto a esto último, considero que una obra ficticia estructura de una forma estética los órdenes causales que permitan la creencia y la atmosfera para un proceso imaginativo, sin embargo, no bajo un procedimiento u objetivo de verificación. En otras palabras, la manera o forma de crear un compromiso imaginativo hacía el mundo ficcional, no reside en un proceso verificativo, sino en otro tipo de elementos estéticos que son propios de la literatura o de forma particular de formas estilísticas.

Bajo este entendido, considero que en un nivel intrínseco a la obra ficcional es necesario un soporte imaginativo, es decir un compromiso imaginativo para entender las conexiones causales que se desencadenan en la obra. Este tipo de compromiso imaginativo G. Currie lo conceptualiza como *imaginación narrativa*<sup>161</sup>, la cual es una especie de velo que envuelve al

---

<sup>160</sup> White, Alan, *Imagination, and imagery*, reseña de *The Language of Imagination*, White, A. Oxford, Blackwell, 1990. [https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod\\_resource/content/1/reading1.pdf](https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod_resource/content/1/reading1.pdf)

<sup>161</sup> Cfr, Currie, Gregory, *Artes y Mentis*, Tr. Hernandez Iglesias J., Edit. La balsa de Medusa, Madrid, 2004, pg. 254.

lector y que permite una respuesta emocional, perceptiva y conceptual. A partir de esto último, podría sostener en primer lugar que la imaginación ficcional desempeña una actividad fundamental en la recepción de una obra literaria, y donde el proceso de simulación o *imaginación suspuesta* no lograría el efecto estético y de credulidad que incita la propia ficción literaria. Por consiguiente, considero que la simulación no es una condición necesaria al asignar un valor significativo o cognitivo en la ficción literaria.

En función de lo planteado, es posible observar que las posturas *anti-cognitivistas* no niegan del todo el valor reflexivo de las obras literarias, sin embargo, consideran que este valor es subsidiario a un conocimiento cognitivo, en el sentido que no posee un medio de verificación por el cual las oraciones logren ser proposiciones. Debido a ello distintos teóricos literarios han abogado por reflexiones más cercanas a la labor literaria al explicar su valor reflexivo.

Sin embargo, el acercamiento desde la teoría cognitiva hacia la literatura de ficción suele enfocarse en discusiones orientadas al contenido de verdad y a una búsqueda e identificación de la intencionalidad del autor y en el estatus y modo de expresión del narrador, además de plantear que el valor de verdad es el principio que define el carácter cognitivo de la ficción literaria, y más aun creando una comparación entre la verdad literaria y la que se entiende desde la ciencia. Este panorama ha marcado el camino para debatir y defender que la literatura ficcional transmite un conocimiento, que, si bien se presenta a través de considerar la existencia de proposiciones ficcionales, éstas deben considerarse en un grado moderado, donde las oraciones ficcionales poseen la potencia de expresar creencias, sugerencias o crear hipótesis, se habla por lo tanto del valor cognitivo de la ficcionalidad literaria en la medida que ésta contribuya a nuestro conocimiento.

Tal como se ha visto, los filósofos que han apostado por afirmar el contenido reflexivo y de comprensión que posee la literatura de ficción establecen la problemática al designar un valor epistémico a la literatura y ofrecen más bien un conocimiento de carácter práctico como el moral, ético y cultural. Dentro de las teorías filosóficas-estéticas se distingue el énfasis creado hacia los alcances morales y culturales que puede proyectar en el lector, en este sentido

refieren a un mundo posible que puede ser proyectado a partir de la interpretación literaria, pero dejando de lado el análisis hacia las oraciones u proposiciones ficticias.

### 3.3 Teorías pro-cognitivistas, la ficción literaria como vehículo de conocimiento práctico-moral.

Expondré en este apartado lo que autores (as) como H. Putnam, M. Nussbaum e Iris Murdoch, puedan aportar a partir de un enfoque pragmático hacia la literatura de ficción<sup>162</sup>. Las propuestas teóricas que se identifican aquí consideran que, si bien la literatura posee un valor cognitivo, este valor no tiene como fundamento una estructura proposicional, sino más bien que es a partir de una experiencia emocional, empática o a partir de producir experiencias ante ciertas situaciones que podrían reconceptualizar nuestras vivencias morales y éticas, por ello se habla de un conocimiento práctico o moral. Si bien, considero que la literatura posee la cualidad de transmitir un conocimiento de corte pragmático, es decir a partir de experiencias ya sea sensoriales o emocionales, creo que el conocimiento también logra configurarse de un modo conceptual, en el sentido de expresar teorías, ideas o hipótesis sobre el mundo y el ser humano.

Algo que se discute ampliamente dentro de estos pensadores es que ha existido a lo largo de la historia y de la tradición filosófica un menosprecio por el papel de la imaginación como fuente de razonamiento y conocimiento. En este sentido se ha tratado de vincular ampliamente cómo es que un razonamiento de carácter moral se sostiene o surge a partir de crear vínculos empáticos y emocionales los cuales son posibles en la medida que logran proyecciones de coincidencia ante situaciones de orden ético o moral y donde este tipo de experiencias son sólo posibles a través de un proceso imaginativo. La manera, por lo tanto, en que se resuelven dilemas éticos y morales como es bien sabido es a partir de presentar situaciones donde la imaginación representa un factor decisivo, esto quiere decir que, a parir

---

<sup>162</sup> Lo primero que es necesario aclarar y cómo lo he indicado antes, los autores tratados no se identifican bajo la etiqueta adscrita, sino que es un recurso metodológico que se ha extraído de investigaciones en torno al tema y de autores como Lamarque que definen las posturas bajo la etiqueta de pro-cognitivistas proposicionales o anti-cognitivistas. Cfr, Lamarque P. *Precis of the Philosophy of Literature*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, Num. 1, January 2012, pp. 77-80.



de la imaginación es viable solucionar problemas o prever posibles consecuencias de actos morales. Por esto, nos dice Putnam “decir que esto no es un razonamiento proposicional lineal no equivale a negar que después de que ha imaginado “lo que sucedería si...”, pueda expresarse en palabras las consideraciones pertinentes”<sup>163</sup> Lo que sugiere Putnam es que el razonamiento moral es equivalente a un razonamiento en el pleno sentido, es un conocimiento por lo tanto práctico.

Algo también importante que afirma Putnam, es precisamente el hecho de sostener que la cualidad epistémica no se sustenta sólo a partir de las facultades lógicas, ni tampoco en afirmar una verdad que se justifique en la evidencia, es decir a partir de una referencia. Ahora bien, cuando estos razonamientos se trasladan al campo literario, se sostiene que, así como el razonamiento moral es igual de válido que el razonamiento científico o filosófico, el conocimiento en la literatura podría tener el mismo valor cognitivo. La justificación de esto último radica en el hecho de sostener que el razonamiento moral parte en gran medida de procesos imaginativos, mismos procesos que sustentan la experiencia estética literaria.

En un sentido asertivo, Putnam reconoce que, si bien los razonamientos derivados de una imaginación en el terreno de la ética y moral se presentan a partir de proposiciones, en el caso de la literatura la exposición de un tipo de conocimiento se manifiesta bajo otras formas no propositivas. Por ello es por lo que asegura Putnam que, si bien una obra manifiesta observaciones de carácter ético o psicológicas, esto no implica que se le pueda llamar conocimiento en el sentido pleno de la palabra, puesto que lo que se asevera no es sujeto de comprobación y por ende no demuestra una estructura lógica.

Es posible coincidir en parte con esta última postura, al asignar un carácter cognitivo en la literatura, puesto que desde la experiencia literaria la interpretación sobre el mundo se expande desde distintas perspectivas, el mundo ficcional se representa imaginativa o proposicionalmente a partir de una serie de posibilidades, en palabras de Putnam “lo que sucedería si *fuera* verdadera”<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> Putnam, H. *El significado y las ciencias morales*, Tr. Stellino A.I., UNAM, México, 1991, pg.104.

<sup>164</sup> *Ib idem*, pg. 108.

Resulta factible también lo que distingue Putnam al distinguir que la experiencia literaria no remite sólo a una experiencia emocional o sensible, sino que se muestra a partir de la interpretación de hechos, situaciones o caracteres psicológicos propios de la obra, lo que conlleva a una reinterpretación del mundo, es decir una construcción acerca de las posibilidades de acción las cuales se presentan bajo un conocimiento *conceptual*. Según Putnam; “Pensar en una hipótesis que no se haya considerado antes constituye un descubrimiento conceptual, y no empírico, aunque puede llevar a esto último si la hipótesis resulta ser correcta”<sup>165</sup>. A partir de esta afirmación, es importante considerar que el papel activo del lector es esencial, es decir es necesario que exista una pretensión de adquisición cognitiva, en primer lugar, para identificar las temáticas conceptuales y en segundo lugar porque tiene la capacidad de trasladar el contenido estético a términos filosóficos, morales o a una identificación con la realidad, que permita nuevas interpretaciones sobre ésta.

Si bien considero que las reflexiones que Putnam ofrece son significativas para la investigación, creo que la postura del filósofo norteamericano contribuye en mayor medida a temas de carácter moral y ético. Sin embargo, considero que la representación imaginativa que condiciona el imaginarse conceptual o emocionalmente frente a distintos escenarios, perspectivas o posibilidades repercute en la comprensión de cómo fenómenos o acontecimientos deberían o no deberían de funcionar de acuerdo con valores o cosmovisiones. En ese sentido creo que el alcance cognitivo trasciende más allá del terreno moral, y que el conocimiento literario abre nuevas perspectivas en ámbitos muy distintos como lo son filosóficos o científicos, esto último se discutirá precisamente en el capítulo IV sobre Borges.

En un sentido similar a como se ha planteado la relación entre literatura y conocimiento, Iris Murdoch filósofa y escritora británica ha incursionado y contribuido en la relación entre filosofía, moral y literatura. Para Murdoch resulta importante reconsiderar a la literatura como fuente de un conocimiento moral, la íntima compenetración entre estas tres disciplinas da cuenta de lo implicadas que se encuentran en la vida humana, en el sentido que tanto la narración cotidiana (contar sobre nuestra vida) así como la narración ficcional constituyen un aspecto intrínseco a la naturaleza humana, el ser humano se cuenta historias para aclarar y

---

<sup>165</sup> *Idem*

conocer sobre su vida y sobre el mundo, es pues una manera de vencer el carácter aleatorio, informe y contingente de nuestra existencia. En ese mismo sentido lo confirman Antonaccio y Scwieker, “Tanto su ficción como su filosofía constituyen un argumento sostenido contra las comprensiones reduccionistas de la vida humana que omiten el aspecto valorativo de la subjetividad y la consciencia”<sup>166</sup>.

En este sentido, es visible cómo es que la literatura posee la capacidad para expresar nuestra existencia como para hacer visible y clara una vida mental interior al establecer categorías entre pensamientos, percepciones, recuerdos, sueños o estados inconscientes. La literatura, por ende, permite en el sentido epistémico el transitar libre y creativamente hacia la elucidación de hipótesis o ideas en torno a la naturaleza del ser humano y con ello de una reinterpretación sobre el mundo, en una forma más elocuente y vivaz lo explica Murdoch en su obra *Metaphysics as a Guide to Moral*, ya que para la escritora la verdad en la literatura se manifiesta en el buen arte, en sus palabras:

El buen arte explica la verdad en sí misma, al manifestar profundas conexiones conceptuales. La verdad es clarificación, justicia, compasión. Esta manifestación de las relaciones internas es también una imagen de la metafísica, que expresa un deleite espontáneo por la conexión de las cosas, o por su absurda falta de conexión<sup>167</sup>

Las reflexiones que Murdoch elaboró en torno a las relaciones entre filosofía y literatura no siempre legitimaban la riqueza y profunda conexión entre ambas, a pesar de que sus novelas se caracterizan por ser “novelas de ideas”, la razón de ello reside en que para Murdoch una obra es de calidad si representa un conjunto de ideas o teorías, y en donde éstas deben ser expuestas a partir de un proceso de transformación, es decir a partir de una estructura literaria, es decir en forma narrativa donde se evidencien episodios cortos de reflexión. La transformación o mutación epistémica que menciona Murdoch resulta interesante ya que resalta una de las formas en que el pensar y el conocimiento literario podría manifestarse, esto quiere decir que la literatura toma ciertos conceptos, hipótesis o teorías y los presenta a partir de formas concretas.

---

<sup>166</sup> Antonaccio, M. y Scwieker, W. (eds), *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

<sup>167</sup> Murdoch, I., *Metaphysics as a Guide to Moral*, Ed. Penguin Books, Inglaterra, 1992, pg. 321.

Bajo este entendido para Murdoch no existe una función general de la filosofía en la literatura, un ejemplo de ello son las reflexiones de Tolstoi, de Proust, Dostoievski, Stendhal o de Borges, las cuales se caracterizan por aportar elementos filosóficos. Sin embargo, considera Murdoch que no existe una filosofía como tal de estos autores, en ese sentido considero que el valor epistémico que refleja la obra no se reduce a ser sólo un mero reflejo subjetivo de las ideas de ciertos escritores, sino en que la literatura tiene la potencialidad de mostrar sectores de la realidad que están fuera del alcance de la filosofía.

Una diferencia esencial que reside entre la filosofía y la literatura señala Murdoch, es que para la primera el objetivo principal es la clarificación y la búsqueda de problemas a partir de una estructura argumental y proposicional que sirva para este fin, en cambio la literatura se expresa a partir de figuras retóricas y donde el lenguaje que se emplea suele ser en ocasiones oscuro y laberíntico, incluso si el recrear una experiencia o situación narrativa suponga un agravio a la coherencia lógica. El lenguaje literario además de utilizar un conjunto de tropos retóricos utiliza la metáfora como un principal recurso literario en la que se describen estados mentales o de ánimo. En Murdoch la metáfora resulta ser una de las formas más eficaces al momento de expresar un contenido verbal del pensamiento o de las sensaciones:

En tal contexto la metáfora no es una forma de expresión inexacta, *faute de mieux*, sino la mejor posible. Aquí la metáfora no es una excreencia periférica que surge sobre la estructura lingüística, sino su centro vital. Y las metáforas que nos encontramos y que nos iluminan en una conversación o en una poesía son ofrecidas y recibidas como iluminaciones porque el lenguaje también transcurre de esa manera en el pensamiento<sup>168</sup>.

Tal como se ha analizado la relación entre filosofía y literatura y sus alcances morales para Murdoch, la postura pro-cognitivista descrita hasta aquí enuncia que el uso del lenguaje literario aporta significativas maneras y vías en las que el conocimiento logra manifestarse. De igual manera la filósofa M. Nussbaum se suma al interés puesto en un cruce interdisciplinar, en acercar la filosofía a disciplinas como la literatura y el derecho, en ese interés apuesta por un conocimiento práctico o moral de la literatura. Nussbaum declara que la literatura, en específico las obras clásicas como las tragedias griegas aportan elementos importantes en la

---

<sup>168</sup> Murdoch, I., *Thinking and Language, Proceedings of the Aristotelian Society* (citado por Baltar E. *La soberanía del bien sobre la belleza: filosofía, literatura y arte en Iris Murdoch, Escritura e imagen*, N° 25, 2020) <https://doi.org/10.5209/esim.73022>

teoría cognitiva de la literatura. La postura que defiende la filósofa americana se sostiene por una relación entre la ética aristotélica y las tragedias griegas, en la que asegura que la interpretación literaria aporta ganancias cognitivas en la experiencia moral. No obstante, es posible afirmar en forma similar a la propuesta de Putnam, que la literatura no conlleva un conocimiento comprobable o refutable, ya que la forma en que se expresa no es a través de proposiciones.

En el artículo *Literatura ¿para qué?* De Cruz Revueltas, se analiza también el problema de una vieja dualidad entre el tipo de conocimiento propio de las ciencias y el literario. En este análisis se rescata la implicada relación entre filosofía y literatura y de esa relación se establece cómo es que ambas han logrado entablar y adoptar recursos de una hacia la otra. En el análisis realizado a los pensadores mencionados Cruz Revueltas reconoce al igual que ellos que el tipo de conocimiento que transmite la literatura es de carácter moral:

“Putnam admite, junto a Murdoch y más recientemente con Martha Nussbaum, que la literatura nos permite un conocimiento de tipo moral. Efectivamente estamos ante la distinción entre, por un lado, un conocimiento teórico proposicional y lineal, el de la ciencia, y por el otro, un conocimiento práctico orientado en torno a la pregunta “cómo vivir” (o razonamiento práctico) en lo que la imaginación y la sensibilidad juegan también un papel esencial [...]”<sup>169</sup>

Coincido en parte al aceptar junto con Cruz Revueltas en que la literatura o la ficción narrativa proporciona un tipo de conocimiento y que éste se caracteriza como moral, creo en este sentido que es importante entender la implicada relación entre la literatura y las experiencias cotidianas y contingentes. Por esta última razón, es que Cruz Revueltas citando a Nussbaum resalta la necesidad de poder interpretar nuestra vida cotidiana a través de la literatura, “la literatura nos permite acceder a una experiencia más fina, matizada, profunda y precisa que aquella que nos suele brindar nuestra vida ordinaria”.<sup>170</sup>

En las obras literarias como las tragedias o las novelas, es posible observar emociones o experiencias que fueron excluidas de estructuras idealizadas de la racionalidad. La novela realista representa para Nussbaum un plano para observar bajo la lupa de una psicología

---

<sup>169</sup> Cruz Revueltas, J.C.M., *Literatura ¿Para qué?*, en *Metapolítica* vol. 17, N°. 75, octubre-diciembre 2011, pp. 23-28.

<sup>170</sup> *Ib idem*, pg. 28.

moral un enfoque más preciso a las experiencias vividas, la manera en que desarrolla su estudio es a partir de una lectura ordinaria, según Sáenz Jimena en su artículo “*Derecho y literatura: el proyecto de Martha Nussbaum*” la lectura ordinaria difiere de los estudios interpretativos, ya que la primera denota una “experiencia compleja o de niveles múltiples que reúne intereses cognitivos, elementos y disposiciones afectivas e intelectuales”<sup>171</sup>, mientras que la segunda se adhiere a una sistematización de conceptos y técnicas interpretativas tal como un análisis semiótico.

No obstante, indica Sáenz, la filósofa americana subordina la literatura al servicio de ideas filosóficas, esto quiere decir que la literatura reafirma o reconceptualiza un conocimiento previo como lo son teorías filosóficas y morales. De esta manera, Sáenz deja ver el enfoque característico que prevalece en la relación entre filosofía y literatura, considerando así que el conocimiento literario no desempeña un conocimiento en sí mismo, sino que refiere a la necesidad interpretativa de una teoría filosófica. Las críticas por lo tanto hacia la postura de Nussbaum es que no resalta que el carácter estético es la principal cualidad que determina el tipo de contribución cognitiva de la literatura, es decir la literatura como vehículo propio de pensamiento y conocimiento.

Para reafirmar lo anterior, es importante entender que la postura teórica que se ha analizado rescata y resalta los elementos cognitivos en la narrativa de ficción, sin embargo, ese valor cognitivo al parecer sólo es visible dentro de una teoría extraliteraria como lo es la filosófica. Considero en este sentido, que en el caso de Nussbaum el valor cognitivo que es propio de la literatura se valida y sostiene como un medio o vehículo que se vuelve significativo sólo a partir de una reconceptualización sistemática en la filosofía o la política.

Las posturas que hasta aquí se han revisado coinciden por lo tanto en que los elementos cognitivos en la ficción narrativa responden a la manera en que éstos son interpretados a partir de una teoría filosófica, también es posible identificar la ausencia de una propuesta que explique cómo identificar los elementos cognitivos en una obra narrativa. Y en este sentido,

---

<sup>171</sup> Sáenz Jimena, *Derecho y literatura: el proyecto de Martha Nussbaum*, DOXA, Cuadernos de Filosofía del derecho, 42 (2019) ISSN: 02148676, PP. 361-387.

es necesario aclarar donde es posible identificar los elementos a analizar dentro de un contenido literario.

En ese contexto, es de notar que, si bien Putnam argumenta que la forma en que se presenta el conocimiento en la literatura es a partir de conceptos, niega que su estructura se caracterice por enunciados afirmativos o propositivos y por lo tanto niega una verdad en la literatura. Pienso que esta última afirmación obedece en parte a que lo que se admite como “verdadero” es relativo a un esquema conceptual.

La perspectiva que define Putnam se le conoce como *realismo interno*, la cual sostiene que la verdad es un concepto de aceptabilidad racional, es decir que tiene lugar dentro de una coherencia entre nuestras creencias y experiencias, y no necesariamente como lo define una teoría de la *verdad externalista* la cual debería tener una correspondencia con los estados de cosas. Es evidente por lo tanto que la teoría epistemológica de Putnam (y en general de la filosofía analítica) no logra conceder propiedades de verdad a oraciones ficcionales, la razón se sostiene como lo he dicho, en que si bien dichas oraciones ficcionales tiene una denotación en el mundo real (es decir existe una adecuación situacional cuando se aplican descripciones o cuando los nombres propios tienen una denotación) se suspenden las condiciones normales de referencia, además de ello se advierte que la expresión ficcional carece de un lenguaje afirmativo, sería necesario por lo tanto atribuir o identificar afirmaciones directas del autor y no las oraciones ficcionales emitidas por una voz ficticia.

Las respuestas que se han brindado desde la postura que sostiene la existencia de un conocimiento práctico o didáctico en la literatura arroja de igual manera una serie de problemas que es necesario revisar y discutir como es el tema de la verdad y la evaluación de las afirmaciones emitidas desde el autor real o desde los personajes ficticios. En otras palabras, trataré de dar respuesta a las relaciones y condicionantes que se puedan presentar en la correlación del término verdad y la literatura. Por ejemplo ¿si el término o concepto de verdad puede ser identificado en las oraciones ficcionales? o ¿si existe una “verdad literaria” ésta es sólo posible dentro de una coherencia interna? Una de las respuestas más contundentes es que esta “verdad ficcional” se concibe como trivial o banal, en el sentido que no presenta

términos adecuados (justificaciones, proposiciones) y tampoco existe una argumentación a favor de sus verdades.

Por otro lado, será necesario analizar si ¿sólo las oraciones o afirmaciones que emite el autor dentro del texto de ficción son capaces de generar relaciones de referencia hacia el mundo concreto? Este conjunto de problemas facilitará desarrollar una perspectiva más cercana al reconocer el tipo de méritos cognitivos que son relevantes al configurar una postura que abogue por el valor cognoscitivo de la literatura de ficción.

### 3.4 El debate en torno a la verdad literaria y su relación con la postura proposicionalista

#### *(i) Discusión en torno a la valoración cognitiva literaria*

Uno de los principales temas en la estética cognitiva y principalmente en las teorías filosófica-literarias consiste en discutir la admisión del concepto de verdad en las obras literarias, en otras palabras, la pregunta se erige sobre si ¿existe la posibilidad de hablar de una verdad en el juego narrativo? El cognitivismo en este mismo sentido sostiene que la dimensión cognitiva más relevante para su evaluación reside en la medida en que la obra ficcional a través de sus oraciones logre proporcionar tipos de justificación o argumentos que respalden lo afirmado. En ese entendido, el propósito de este apartado tiene como interés analizar distintos problemas e interpretaciones acerca de la existencia o no de una verdad literaria. El establecer el tema de la verdad dentro de las teorías de estética narrativa conlleva precisar y discutir la naturaleza de valoración que se ha argüido acerca de la literatura.

En ese sentido, el debate sobre una verdad en la literatura resulta en una discusión bastante amplia, sin embargo, me limitare en un primer momento a analizar cómo el problema sobre la utilidad o inutilidad del arte escudriña la discusión acerca de una verdad literaria. La principal cuestión que es necesario plantear es si el arte se valora por sí mismo o también por las consecuencias estéticas que trascienden de la obra.



El esteticismo<sup>172</sup> como movimiento artístico de finales del siglo XIX estructura su fórmula en la famosa oración *el arte por el arte* la cual exalta y prioriza el arte en aras de un sólo beneficio que es el placer estético. Lamarque en su artículo *The Uselessness of Art*, indica que valorar el arte por el arte mismo al parecer es una sentencia difícil de rechazar, o es que ¿acaso el arte debe ser valorado por otra cosa?

Las reflexiones que elabora Lamarque parten de una filosofía de la literatura desde donde se separa de la doctrina esteticista, pero a la vez indica que es usual desplegar una relativización sobre el valor literario, el sentido de la postura formalista considera que las propiedades intrínsecas se restringen a las propiedades formales (métrica, narrativa, figuras retóricas). Por otro lado, y tal como se ha analizado, las teorías didácticas de la literatura que realizan interpretaciones morales afirman que la obra literaria es virtuosa por la capacidad de agudizar nuestro conocimiento, sensibilidad y conducta moral. Si bien la relativización sobre el valor literario es inevitable, aun así, pronunciar la autonomía de la literatura bajo el predicado del arte por el arte se reduce a una falacia, ya que valorar el trabajo por sí mismo debería de ser la conclusión de dicho argumento y no el punto de partida<sup>173</sup>, al parecer el argumento suele caer en un círculo vicioso.

La inutilidad del arte al que refiere Lamarque siguiendo a O. Wilde parte de una ambivalencia entre dos posturas contrarias entre sí (las que afirman la utilidad y quienes la niegan), en ese entendido el concepto de inutilidad en este contexto “no significa que se pueda prescindir de eso”<sup>174</sup>. La inutilidad en el arte se refiere por lo tanto a una especie de valor, que es contrario al valor utilitario que usualmente se torna como útil en el sentido inmediato y práctico, no obstante, bajo el entendido que Lamarque lo interpreta de Wilde es que “hay valores más altos que los valores utilitarios y el valor artístico se encuentra entre esos valores más altos”<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> Es importante subrayar que el esteticismo en ningún sentido es sinónimo de estética o de belleza. Sino que es un movimiento estético que surge a partir de una oposición a las filosofías utilitaristas, a la tendencia materialista y al imperante entusiasmo sobre la ciencia. Los principales precursores son Oscar Wilde y T. Gautier, en donde el culto por la belleza se traduce en el imperativo “el arte por el arte”.

<sup>173</sup> Cfr, Lamarque P. *The Uselessness of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N° 68:3 Verano 2010, pp. 205-214. <https://academic.oup.com>

<sup>174</sup> *idem*

<sup>175</sup> *idem*

Esto último indica que la valoración de una obra por sí misma no reside en el fin utilitario que pueda ofrecer, esto incluiría una didáctica moral o la capacidad de mejorar la vida humana. Coincido en parte con la propuesta de Lamarque al argumentar que el valor propio de la literatura debe residir en sus cualidades estéticas intrínsecas, las cuales poseen un énfasis en la propia producción como lo son; “la creatividad, la imaginación, la consonancia de medios afines, el placer, y el valor intrínseco de una experiencia brindada”<sup>176</sup>.

Admitir un peculiar tipo de valoración, como el que se subraya “ser inútil puede pertenecer a una especie de valor”, dota a las grandes obras literarias de una “benigna inutilidad”<sup>177</sup>, es decir adquieren una nueva dimensión de valor lejos de la utilidad práctica. Lamarque argumenta (y en ello reside su supuesta posición anti-cognitivista) que exaltar una valoración utilitaria en el sentido de ser inmediata y específica como lo es una perfección moral, o que el valor estético de una obra literaria es proporcional al conocimiento que proporciona soslaya de alguna manera la importancia de la autonomía literaria.

Creo que los argumentos a favor de la autonomía literaria que presenta Lamarque son valiosos en distintos sentidos, ya que el propósito estético no está destinado a una utilidad ni tampoco considero que la literatura tenga como finalidad transmitir verdades. Sin embargo, considero que una estructura integral en las obras de ficción literaria es que su valor estético se encarna también en la expresión y revelación de tipos de conocimiento, los cuales no son necesariamente asertivos, sino que están estructurados en un contenido narrativo el cual tiene como destino una representación imaginativa en el lector.

En el artículo *The Philosophy of Literature: Pleasure Restored* de P. Lamarque y H. Olsen la argumentación acerca de la autonomía literaria reconsidera que el término de inutilidad del arte literario no niega del todo el valioso beneficio cognoscitivo que logra derivarse de la literatura. La valoración literaria que logra resaltar el teórico literario versa sobre los motivos, las propiedades formales y sobre cómo “el valor de un trabajo debe relacionarse con el valor de las experiencias”. Para Lamarque el valor literario reside por lo tanto en “la idea paradójica de que las propiedades intrínsecas de una obra de arte determinan lo que es en sí misma, y

---

<sup>176</sup> *Idem*

<sup>177</sup> *Idem*

deben incluir algunas propiedades intencionales y relacionales”<sup>178</sup>. Bajo este argumento, al parecer Lamarque se inclina a una posición ontológica y no formalista, ya que considera que la identidad de una obra se liga a partir de su contexto, esto quiere decir que para construir la identidad de una obra narrativa es determinante conocer sus propiedades intencionales.

Entender por lo tanto la identidad o intencionalidad de una obra, lo cual incluye ciertos intereses estéticos o cognoscitivos del autor, permitirá comprender que existen beneficios secundarios en el sentido epistemológico, y estos se presentarán cuando se revelen o profundice a partir de la seriedad con que la obra ficcional (trama) toque temas de interés universal, sobre el mundo o sobre la condición humana. Por lo cual, Lamarque explica que la estética y la moral no son dos fenómenos entrelazados, y crítica por lo tanto cuando la utilidad práctica o la capacidad de aclarar nuestra sensibilidad moral resultan ser los factores para determinar el valor estético de una obra.

Tal como se ha señalado al inicio de este apartado, es importante identificar que las distintas posturas dentro de las teorías cognitivistas se caracterizan por el gradual valor cognitivo asignado a la ficción narrativa, en el caso de Lamarque al parecer su postura cognitivista se ve difuminada al objetar sobre la existencia de una verdad literaria, pero sin negar que una de las distintas cualidades en la literatura es el “generar asombro, curiosidad y comprometer la mente a la imaginación”<sup>179</sup>. Ahora bien, al afirmar que una de las ganancias estéticas en la literatura es el generar o despertar un carácter epistémico, surge otro problema que tiene que ver en cómo es que se presenta ese conocimiento en la literatura.

(ii) ¿El objetivo de la literatura narrativa es transmitir la verdad?

La discusión que se cierne sobre el valor cognitivo de la literatura atañe por lo tanto a dos grandes cuestiones; la primera es si ¿la literatura posee elementos para poder transmitir una verdad? Y en consecuencia si ¿la verdad contribuye al valor literario? Es decir ¿es la verdad un criterio para poder valorar la literatura? Si bien el debate no es sencillo específicamente en la primera pregunta, Lamarque llama la atención al centro de la discusión e indica que el

---

<sup>178</sup> Lamarque P., Olsen, H., *Precis of the Philosophy of Literature: Pleasure Restored*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, Num. 1, January 2010, pp. 77-80.

<sup>179</sup> Cfr, Lamarque P. *The Uselessness of Art*

enfoque adecuado en el debate sobre la verdad “debe descansar en la cuestión del valor más que en la cuestión de los hechos, y no tanto en el valor de la verdad que no es controvertida, sino en el valor de la literatura qué sólo lo es”<sup>180</sup>. Sin bien, la reflexión de Lamarque resulta certera, es necesario evaluar las distintas posturas que se entrecruzan al asignar un valor cognitivo a la literatura y la forma en que se estructura la problemática.

Gibson y Lamarque se encuentran en un enfoque intermedio a favor del cognitivismo, ya que por un lado consideran que el uso del término “verdad” resulta ser una propiedad exclusiva de las afirmaciones, por ende, la estructura literaria compuesta por proposiciones que carecen de propósitos demostrativos no permite que se sustente un contenido de verdad puesto que la característica de estas oraciones no logran ser objeto de justificación o argumentación. No obstante, los dos autores argumentan también las características literarias propias de su enfoque cognitivo.

En el artículo *Literature and Knowledge* Gibson considera que la literatura permite mostrar a los lectores cosas sobre la realidad en un sentido muy diferente a las demás disciplinas, para el teórico literato el uso de la imaginación creativa como valor cognitivo es pues la herramienta con que la literatura construye su visión del mundo, y coincide también con Lamarque en “que el reto del filósofo de la literatura es el responder cómo una forma textual de ficciones puede decirnos algo acerca de la realidad”<sup>181</sup>. Según Gibson es posible reconocer que el acercamiento hacia el contenido cognitivo en la literatura resulta erróneo si las obras se analizan sólo desde sus propiedades semánticas y lógicas.

En suma, ambos sostienen un consolidado argumento que demuestra la imposibilidad de hablar de una verdad en literatura, la cual reside en afirmar que la literatura no proporciona un método que permita vincular el mundo ficcional (proposiciones ficcionales) con el mundo real (justificación de las afirmaciones).

---

<sup>180</sup> Cfr, Lamarque, P. *Literature and Truth*, en Hagberg/ *A Companion to the Philosophy of Literature*, 2009. academia.edu/27219218/Literature\_and\_Truth. Última revisión julio 2021.

<sup>181</sup> Gibson, John, *Literature and Knowledge*, (Ed.) Eldridge, Richard, *Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: University Press, 2000.

En ese sentido, según Lamarque la existencia de una verdad existe, pero bajo la característica de una verdad banal o trivial<sup>182</sup>, ya que estas son inarticuladas y no ofrecen argumentos que respalden sus afirmaciones. Las “verdades” ficcionales que están contenidas en la obra literaria surgen a partir de generalidades y trivialidades propias de la trama, las cuales no logran trascender más allá del contexto de la obra. Además de ello, la trivialidad cognitiva de la literatura se representa no sólo para Lamarque sino que constituye una visión muy general en el que el conocimiento que se pueda presentar en la literatura puede ser alcanzado a partir de otras disciplinas.

El contenido cognitivo que ofrece la literatura según la propuesta de Lamarque se caracteriza por ser un conocimiento subjetivo, sin embargo, no desestima que el conocimiento literario no ofrezca algo sorprendente y único, sino que incluso “muestran los límites mismos a los que el lenguaje como medio puede estirarse y crear un mundo mucho más allá de los poderes de la imaginación”<sup>183</sup>. El interés de Lamarque como se ha logrado analizar no consiste en desestimar el valor cognoscitivo de la literatura de ficción, pero si en establecer una autonomía en la valoración literaria, esto quiere decir que valorar una obra por sí misma no es valorarla por las verdades que transmite, o por la visión ética o moral sobre el ser humano.

En suma, considero que los argumentos que presentan Lamarque y Gibson aportan elementos importantes a la investigación, ya que es posible afirmar en primera instancia que la narrativa ficcional tiene un propósito meramente estético y lúdico, pero que también se sostiene que la literatura permite una forma única de aprendizaje sobre el mundo la cual sólo es posible a partir de la experiencia estética. No obstante, la tesis que sostiene Lamarque sobre un tipo de conocimiento caracterizado como banal o trivial puesto que no ofrece argumentos lo remite nuevamente a una postura referencialista.

---

<sup>182</sup> El argumento de la banalidad en Lamarque se sustenta en que los temas de la literatura son banales en el sentido de aportar un conocimiento estructurado, pero principalmente porque los temas en las obras, una novela, un cuento son recurrentes (la felicidad, el sufrimiento, el mal, el destino) y porque sólo tienen relevancia dentro del conjunto de circunstancias contenidas en la ficción. Los temas resultan ser generales o bien pueden presentarse como dilemas tan específicos que sólo se aplican a las circunstancias de la historia, de ahí que se hable de un conocimiento subjetivo.

<sup>183</sup> Lamarque, P. *Precis of the Philosophy of Literature*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, Num. 1, January 2010, pp. 77-80.

Bajo este entendido, he analizado dos posturas; la línea que ofrece un conocimiento práctico-moral y la propuesta cognitiva proposicional. Y en ese sentido el problema de la verdad es una cuestión ampliamente discutida pero no en el sentido de una verdad referencial como lo pronuncia Frege en un apartado anterior. En esta relación, la propuesta que ofrece el cognitivismo literario al argumentar o negar sobre el valor cognitivo de la literatura, será a partir de la evaluación interpretativa de las proposiciones literarias. Entre las distintas posturas ya analizadas (anti-cognitivismo y conocimiento práctico) se razona seriamente sobre la existencia de afirmaciones directas, argumentos o proposiciones dentro de un juego narrativo. La falta de alguno de estos elementos en el juego narrativo, entendido desde el sentido y estudio convencional de la filosofía analítica resulta en ocasiones en un fracaso al afirmar el carácter cognitivo de la literatura narrativa.

En la estela de las reflexiones filosóficas que derivan de la filosofía analítica, Searle y Putnam principalmente otorgan un valor de conocimiento práctico y moral a las narrativas literarias. En cambio, Gibson, Lamarque y Beardsley por mencionar a algunos encuentran que en la narrativa de ficción la forma de las proposiciones resulta diferente a un esquema referencial. Lo cual justifica que se hable de un valor cognoscitivo en la literatura, pero principalmente consideran que si se defiende la postura sobre una literatura sin verdad no es factor esencial para situarse como anti-cognitivista.

La discusión que analizaré a continuación tiene que ver con la forma en que se interpreta la proposición narrativa ficcional, ya sea que se presente bajo la existencia o no de afirmaciones directas (autor literario) o en la justificación que relaciona el lenguaje ficticio y la referencia que establece. En este sentido cabe recordar que cuando el tema de la verdad es aplicado a la ficción literaria, el concepto puede significar dos cosas; denota una verdad *en* la ficción (verdad interna) o una verdad *de* ficción (afirmaciones verdaderas que tienen correspondencia extraliteraria). El primer concepto refiere a una verdad interna o a una coherencia interna en la que no es necesario someter a prueba si la proposición narrativa denota una referencia extraliteraria. El otro aspecto indaga si las afirmaciones son declaraciones directas de autor, y si estas proposiciones u oraciones identificadas en el autor poseen un valor de referencia.<sup>3.5</sup>

Teoría de la proposición y de la proposición indirecta o moderada

### 3.5 Teoría de la proposición y de la proposición indirecta o moderada

Una de las posturas que sostiene la existencia de un valor cognitivo en la literatura a partir del análisis e identificación de afirmaciones directas dentro de una obra narrativa, se identifica regularmente como cognitivismo proposicional, dicha postura se sostiene principalmente sobre el argumento que establece que una obra literaria comunica un conocimiento proposicional, y en el que la obra es capaz de transmitir verdades o creencias. Y en ese sentido es que la obra narrativa ejerce su función cognitiva a partir del contenido significativo y no trivial de ciertas proposiciones.

Un ejemplo de la postura proposicional es la estrategia que emplea G. Currie en el artículo *¿Qué es la ficción? (What is fiction?)* la cual consiste en entender el enunciado ficcional como la realización de un acto ilocutorio que potencializa la fuerza semántica de la proposición ficcional. En este entendido, considera también que las oraciones o proposiciones en la ficción son afirmaciones directas por parte del autor de la obra, el cual a partir del acto ilocucionario invita al lector a participar en el juego de ficción.

La propuesta que establece Currie al parecer conlleva y apunta a un problema que también ya fue planteado acerca de la *teoría de la simulación*, en donde para Searle las oraciones ficcionales encarnan un valor epistémico siempre y cuando éstas se presenten como simuladas por parte del autor. Esta discusión se centra al tratar de definir qué es lo que se entiende por ficción narrativa y las implicaciones al definir las oraciones ficcionales, en el artículo mencionado Currie analiza y discute el tema de la simulación propuesto por Searle.

La razón de dicha discusión se genera al afirmar por parte de Currie que la capacidad para producir conocimiento se da a partir de un *conocimiento proposicional*, donde éste se presenta a partir de afirmaciones directas a través de actos ilocutorios. Las afirmaciones directas en este caso se consideran como declaraciones propositivas (producen una ganancia cognoscitiva) ya que la fuente afirmativa conlleva una intencionalidad por parte del autor. Sin embargo, según Currie existe una distinción entre “una acción del autor de ficción o de quién

simplemente recita o representa una obra de ficción”<sup>184</sup>, en este caso las proposiciones emitidas por el autor ficticio se sostienen como directas o intencionales por medio de los actos ilocutorios los cuales poseen una función integral en la intención del hablante. Currie formula su tesis de la siguiente forma:

Si como he sugerido, pensamos en la ficción en términos comunicativos, entonces creo que vemos que la hipótesis de la simulación del autor no juega ningún papel en la explicación de cómo tiene lugar dicha comunicación. Lo que se requiere es que el lector comprenda qué actitud hacia las declaraciones del texto se propone adoptar el autor. En el caso de la ficción la actitud pretendida es de fantasía<sup>185</sup>.

Como se puede evidenciar, para G. Currie el autor de ficción invita al lector a participar en un juego ficcional y de fantasía a partir de las afirmaciones directas, esto no quiere decir que no se tenga en cuenta el rol que desempeña el autor dentro del mundo ficticio, tal como lo indica Currie: “es cierto que el autor de ficción pronuncia oraciones que normalmente tienen la fuerza ilocucionaria de la afirmación sin que lo haga desde su boca”<sup>186</sup>. Pero esto no es evidencia concluyente de que no se esté realizando ningún acto ilocucionario<sup>187</sup>.

(i) Objeciones a la postura proposicionalista

Una gran parte de la propuesta proposicionalista consiste entonces en validar las oraciones ficcionales como propositivas o afirmativas en el sentido que produce creencias verdaderas o justificadas. Y es que estas proposiciones expresan un mensaje, tema o teoría que pueden estar relacionados con una amplia gama de tópicos como la religión, filosofía, moral, política, etc. Con relación a esta teoría podré mencionar que uno de los distintos problemas que he logrado observar, resulta en primer lugar en la necesidad de suponer que una afirmación ficcional se sostenga sobre una afirmación literal del autor, y con ello crear una conjetura sobre la intención de éste a partir de lo escrito. La dificultad entonces al asumir esta teoría radica en suponer que las proposiciones directas contenidas en una obra ficcional estén obligadas siempre a presentar una justificación para crear una conexión con el mundo literario. En un sentido similar la crítica también va por parte de los anti-cognitivistas en la

---

<sup>184</sup> Currie, Gregory. “What Is Fiction?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, no. 4, 1985, pp. 385–92. <https://doi.org/10.2307/429900>. Acceso agosto 2021

<sup>185</sup> *Idem*

<sup>186</sup> *Idem*

<sup>187</sup> *Idem*



que aseveran que en la narrativa ficcional no es posible demostrar una secuencia lógica conectada por premisas que justifiquen el conjunto de afirmaciones. Si bien esta última crítica desbanca por completo el valor cognitivo de la literatura de ficción, es necesario recordar que el tipo de proposiciones en la literatura no se sujeta a los principios lógicos y ordinarios del lenguaje, sin embargo, hace notar en este caso que la validación cognitiva a partir de una afirmación directa deriva en un problema de gran magnitud.

Aunado a ello, otro problema que se suscita en esta postura es que si se ha afirmado (en el apartado sobre los *Mundos posibles*) a partir de la postura de Bonati y Doležel que las oraciones ficcionales son como tal proposiciones o afirmaciones literarias, el objetivo es que éstas deben ser imaginadas, es decir son afirmaciones que emanan de una ficción hablante, por lo cual en lugar de presentar una realidad nos presentan un mundo ficticio. El argumento consiste en el hecho de que considerar las afirmaciones del autor de la obra como afirmaciones de la realidad resulta lógicamente inválido, ya que la referencia es ontológicamente distinta entre un mundo de ficción y el mundo de la realidad.

Otra característica que impide se asigne un acierto a la postura mencionada, es el problema de la identidad autorial en la obra. El problema ya ha sido analizado anteriormente, pero desde una estructura hermenéutica-ontológica donde Ricoeur argumenta acerca de la objetividad del texto literario lo que designa su postura sobre el *distanciamiento* que indica en este caso que la escritura se convierte en texto, el cual se convierte en un ente autónomo con respecto a la intención del autor<sup>188</sup>. Resulta, por lo tanto, problemática la identificación entre la intencionalidad del autor con el texto narrativo, tanto en el sentido hermenéutico como en el analítico, puesto que el juego narrativo deriva en la mayoría de los casos en una imposibilidad al identificar si la proposición parte directamente del literato o del autor implícito (ficcional).

Tal como se ha analizado con Currie y con los problemas observados hacia esta teoría de la afirmación directa, considerar que existen proposiciones directas (en el nivel literal) conduce a un análisis y reflexión sobre éstas, pero separadas de la obra narrativa, en el sentido que

---

<sup>188</sup> En un apartado anterior se ha mencionado como en Ricoeur en su texto *Del texto a la acción menciona ciertas características que otorgan objetividad al texto literario, en esta parte indica lo siguiente: “Lo que el texto significa ya no coincide con lo que el autor quiso decir. Significado verbal, es decir, textual, y significado mental, es decir psicológico, tienen desde ahora destinos diferentes” Cfr, Ricoeur, P., Del texto a la acción, pg. 104.*

parecen subsistir separadas del juego narrativo. De ahí que se interprete y descontextualice el objeto estético y el mundo ficcional que proyecta la obra, las cuales son sometidos a afirmaciones directas de carácter filosófico, político y moral, por ejemplo.

El énfasis interpretativo a partir de una proposición directa conlleva de cierta manera que las obras narrativas sean interpretadas bajo objetivos muy concretos como lo son los mencionados. Sin embargo, como ha señalado Lamarque el valor de una obra narrativa no es equivalente con la utilidad que esta pueda ofrecer, la obra narrativa obtiene en sí su propia recompensa estética, lo cual considero no desestima el conocimiento obtenido a partir de ella, su valor incluye la manera en que ha tratado y profundizado un tema de importancia universal<sup>189</sup>.

En resumen, las objeciones que se realizan a la teoría *proposicionalista* se sustentan en que no existe una claridad al ver cómo las obras de ficción podrían proporcionar una justificación en las afirmaciones de los autores, en primer lugar, porque no se trata de afirmaciones o proposiciones que demuestren un proceso lógico por el cual se alcanzó tal declaración y tampoco se presenta una declaratoria de intencionalidad en la que el autor señale o reclame su afirmación. Derivada de la propuesta que argumenta a favor de una proposición o afirmación directa considero que es necesario elegir una visión moderada sobre ésta.

Este enfoque hacia la proposición ficticia propone reflexionar que el conocimiento que se logra interpretar y extraer de la narrativa de ficción es de carácter proposicional, sin embargo, enfatizo que una proposición en un sentido moderado evita o esquivo los problemas de la postura proposicionalista. Desde mi punto de vista, la validación de una proposición literaria no debe partir de una afirmación directa, sino que estas deben considerarse como aparentes, en el sentido que sus declaraciones (afirmaciones) no son de carácter directo, sino que ofrecen una temática que permite caracterizar y estructurar ideas, hipótesis o creencias a lo largo de la trama narrativa.

---

<sup>189</sup> Cfr, Lamarque P., *The Uselessness of Art*

### (ii) Proposicionalismo moderado

La estructura de análisis de este enfoque proposicionalista moderado sugiere tomar en cuenta una importante diferencia entre el autor como escritor y la manera en que difiere del narrador ficticio. Por ello, es que gran parte de las teorías literarias (hermenéutica, semántica literaria, estructuralismo) subrayan constantemente que las proposiciones expresadas en la ficción se consideren como expresiones propias del narrador ficticio. Sin embargo, sólo desde una postura meramente cognitiva se presenta la insistencia por encontrar elementos que validen el contenido cognitivo, el cual es subrayado erróneamente sobre las afirmaciones de carácter directo.

La distinción que he mencionado no sólo refiere a un examen sobre la forma en que las proposiciones ficcionales se presentan, sino que indica también que el carácter referencial de la narrativa ficcional no refiere a una actualidad sino a un mundo ficcional<sup>190</sup>. En ese mismo sentido, estas afirmaciones ficticias se referirán a una autosuficiencia del mundo imaginario, es decir de ese mundo posible. Monroe Beardsley en su libro *Aesthetic: Problems in the Philosophy of criticism*, argumenta acerca de las intenciones e interpretaciones contenidas en la obra narrativa, y refiere que la forma ficticia de las proposiciones debe de estar destinadas a ser imaginadas, y no necesariamente creídas o ser asertivas.

Considero que la postura que presenta Beardsley representa un importante antecedente respecto a lo que propongo en este apartado, ya que considera que las afirmaciones en la ficción refieren también a una autosuficiencia del mundo imaginario, un ejemplo de ello es cómo la improbabilidad e incoherencia de una historia fantástica es asumida por el lector no sólo a partir de un compromiso cognitivo sino principalmente imaginativo.

La distinción entre un enfoque que analiza y evalúa a partir de afirmaciones directas (proposicionalismo) y afirmaciones moderadas radica en la mencionada distinción entre el narrador ficticio y el escritor. Dicha distinción resulta útil puesto que permite reflexionar como bien lo ha logrado exponer Beardsley, entre el modo ficticio que afirma que los enunciados ficticios están destinados a ser imaginados, pero no necesariamente creídos puesto

---

<sup>190</sup> Tal como lo declara la teoría de Ricoeur y Doležel cuando expone su teoría sobre *Los mundos posibles*. Visto en el capítulo sobre *Mundos ficcionales* con L. Doležel Y Martínez Bonati.

que la proposición ficticia se sostiene sobre el personaje de ficción y no sobre el autor de la obra. Además de ello, argumenta que las afirmaciones en la narrativa ficcional cuando refieren a un estado de cosas en el mundo ficticio permiten que se den dos tipos de oraciones; las de carácter informativo donde se describen situaciones, objetos, eventos, etc. y las oraciones donde es posible identificar reflexiones o tesis sobre un tema<sup>191</sup>.

En este sentido, según Beardsley distintas obras ficticias poseen una filosofía tanto explícita como implícita, en este sentido la interpretación significativa que se resalta surge al considerar las proposiciones ficticias como indirectas o moderadas, donde es posible interpretar desde una generalidad el tema o hipótesis de la obra narrativa<sup>192</sup>. La importancia de este enfoque es que una proposición ficticia es siempre una oración del personaje ficticio o del narrador ficticio, y en donde estos enunciados se consideran como actos ilocucionarios ya que presentan de una forma vehemente y coherente los actos y reflexiones de dicho orador ficticio.

Ante ello es necesario preguntar entonces si una interpretación de carácter filosófica o cognitiva hacia la obra narrativa ¿parte de las proposiciones ilocucionarias o se toman también en cuenta aquellas proposiciones como afirmaciones directas del autor? La pregunta tiene como interés entender, que si lo que se pretende es estructurar una teoría o hipótesis sobre cierta obra literaria, no basta con los elementos del mundo ficticio, es necesario reunir evidencia extraliteraria (ensayos, biografía, análisis sobre la obra, etc.) en la que se verifique la intencionalidad o el conjunto de ideas o teorías que están contenidas en ella.

---

<sup>191</sup> Beardsley Monroe, *Aesthetic: Problems in the Philosophy of criticism*, (Ed Wreen M. Callen M. D) *The Aesthetic Point of View, Selected Essays*, Cornell University Press, EUA, 1982, Pg. 18.

<sup>192</sup> Es de reconocer que existen aseveraciones directas en distintas obras, un autor no puede evitar incluir la visión de su propuesta dentro del mundo narrativo. De igual manera es de observar la existencia de afirmaciones directas dentro de la obra ficcional como son las obras autobiográficas u obras ficcionales como la narrativa del yo, cuya estructura literaria combina aspectos biográficos, memorias, significados culturales e íntimos. Sin embargo, éstos últimos se referirán a sí mismos como personajes de ficción, sería erróneo nuevamente evaluarlos de manera literal, en ese sentido deberían de entenderse como expresiones figurativas de su yo ficticio o como metáforas asertivas al describir vivencias y pensamientos. La literatura del yo o egotista o testimonial es pues el género que engloba lo que aquí se describe, en ella se mencionan algunas de las principales obras como poesía y verdad de J.W.V Goethe, las Confesiones de Rousseau, Confesiones de un inglés comedor de Opio de T. de Quincey, Memorias de ultratumba de F.R. Chateaubriand, o en un contexto contemporáneo Confieso que he vivido de Pablo Neruda.

En ese sentido y sólo bajo el objetivo de formular una teoría sobre la trascendencia cognitiva, es que resulta necesario validar las afirmaciones ficcionales bajo una coherencia extraliteraria. No obstante, también desde el enfoque de una proposición moderada es posible reflexionar que las funciones de una oración ficticia, así como son afirmaciones del mundo ficcional, también logran ser sobre la realidad. Bajo este entendido la coherencia que se establece entre ese mundo ficcional (obra narrativa) y la contrastada en teorías o ideas manifiestas en ensayos o artículos encuentra un reconocimiento entre esas proposiciones ficticias y las afirmaciones directas expresadas en un ensayo o tratado.

A partir de lo anterior reconozco que las afirmaciones ficticias (en la mayoría de las obras narrativas) pueden ser interpretadas como reflexiones indirectas, y estas pueden aparecer bajo una tonalidad siempre distinta, en forma de metáforas, en un sentido irónico o a partir de paradojas. Las reflexiones indirectas que es posible identificar en la obra narrativa, Beardsley las considera declaraciones temáticas<sup>193</sup>, las cuales son reflexiones que transportan al lector más allá del mundo de la ficción en cuestión, es decir hacia posturas filosóficas, morales o científicas. En un sentido similar a la postura de Beardsley, Lamarque en su artículo *The uselessness of Art* menciona que el enfoque sustentado sobre las oraciones ficcionales directas implica que estas sean interpretadas de forma aislada y por lo tanto generen un tipo de conocimiento subjetivo. Sin embargo, si el enunciado o proposición ficticia se interpreta dentro del rol o juego ficcional de la obra, éste se interpretará como significativo al estructurar una coherencia temática o epistémica de la obra<sup>194</sup>.

### 3.6 ¿La narrativa ficcional posee un valor cognitivo autónomo?

Aun cuando he analizado distintas propuestas teóricas en las que se ha desarrollado una apología sobre el valor cognitivo en la narrativa de ficción, y en donde he logrado identificar y destacar que el tipo de conocimiento literario que se analiza es de carácter proposicional<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> Cfr, Beardsley, M. *The Aesthetic Point of View*, pg. 197.

<sup>194</sup> Cfr, Lamarque, P., *Precis of the Philosophy of Literature*.

<sup>195</sup> En la parte introductoria de este apartado he explicado la existencia de distintos campos desde la estética analítica en su enfoque hacia la narrativa ficcional. Uno de ellos es el análisis semántico y la filosofía del lenguaje, la otra corriente se aboca a los estudios de narrativa cognitiva que abarca múltiples métodos de análisis. Cuyo

Resulta necesario precisar y analizar el contenido de este conocimiento ficcional, Lamarque por ejemplo resalta de manera instructiva una relación entre la literatura y la filosofía, donde indica en primer lugar que la literatura de ficción puede ser- y no accidentalmente- filosofía. En otras palabras, es preguntar si transmite contenido filosófico significativo, la postura de Lamarque en la que afirma que la literatura de ficción puede transmitir tesis serias de orden filosófico, me conduce a identificar y analizar la diferencia sobre el valor cognitivo propio de la literatura de ficción y la filosofía. Bajo este entendido, concuerdo con Lamarque en que “leer filosofía es leer en búsqueda de la verdad”<sup>196</sup>, en cambio si la ficción narrativa incursiona en problemas filosóficos, estos son tratados bajo un esquema diferente con relación a los objetivos, la metodología y su expresión.

En este contexto considero a grandes rasgos, que la respuesta sobre el contenido cognitivo en la literatura ficcional y el carácter cognitivo de la filosofía es que ésta busca una verdad a través de proposiciones argumentales, en cambio en la literatura de ficción la proposición ficcional no se evalúa como argumentativa, si bien existe una afirmación indirecta hacia ciertas hipótesis que sostenga el autor, estas no son evaluadas ni confrontadas. Un ejemplo de ello se encuentra en la obra *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski donde se invita a aceptar o debatir la tesis de una autonomía moral a partir de la frase “Si dios no existe ¿todo está permitido?”<sup>197</sup> si bien la tesis es controvertida y profunda en el sentido filosófico, aceptar una respuesta válida necesitaría el ejercicio de argumentos propios de la filosofía de la moral, o desde la sociología.

En este sentido, considero acertado el identificar que una de las formas en que se presenta el conocimiento literario es a partir de las declaraciones temáticas, las cuales permiten expresar distintos tipos de conocimiento como el filosófico, no obstante, la literatura de ficción por sí misma posee un particular tipo de conocimiento y la incursión en temas filosóficos o morales representan sólo una parte fundamental de su expresión estética. Al argumentar a favor de un

---

objetivo es contestar qué procesos cognitivos apoyan o sustentan la comprensión narrativa, es decir tratan de responder en un sentido ya sea psicológico, neurológico o filosófico sobre ¿cómo funcionan las historias narrativas como herramientas de nuestro pensar?

<sup>196</sup> Cfr, Harcourt Edward, *Truth and the “work” of Literary Fiction*, *British Journal of Aesthetic*, Vol. 50, Num. 1, January 2010, pp. 93-97.

<sup>197</sup> Cfr, Dostoyevski F. *Los Hermanos Karamazov*, Tr. Augusto Vidal, Ed. Orbis, España, 1990.

cognitivism autónomo en la literatura de ficción, se distingue por lo tanto que existe un uso de la filosofía en la literatura y también un uso de la filosofía mediante la literatura, la relación de inspiración es mutua.

La relación de la narrativa ficcional con temas de orden universal y filosófico se establece a través de una serie de conceptos y temas que el lector es capaz de hilar de una manera imaginativa a partir de la trama ficticia. En ese sentido, pienso que las declaraciones temáticas que se identifican en la obra ficticia no son dependientes de una interpretación subjetiva, es decir que dicha interpretación subjetiva no es condición necesaria y suficiente al atribuir e identificar conceptos temáticos en la obra ficcional. Esta última afirmación conduce a dos problemas que debaten si ¿los temas literarios poseen un significado cognitivo intrínseco o se valoran como tal únicamente a través de un interés y un enfoque (interpretación) particularmente cognitivo?<sup>198</sup>. El primer problema remite a que el valor cognitivo de una obra es dependiente de interpretaciones subjetivas, por ejemplo, si un lector no competente no logra identificar o develar elementos cognitivos valiosos de una obra clásica, anularía el valor cognitivo de ésta. El otro problema tiene que ver con el cognitivism moderado de Gibson y Lamarque, desde donde se argumenta sobre una autonomía del valor estético de la obra literaria, y en el que el problema reside en que el proceso de conversión que es la adquisición cognitiva en una obra ficticia reemplaza ilícitamente el contenido literario por el filosófico<sup>199</sup>, esto quiere decir que se aboliría el valor autónomo de la literatura narrativa.

Bajo esa tesitura resulta propicio establecer una diferencia conceptual a partir del mismo fenómeno narrativo. Por un lado, pienso que la literatura narrativa que se caracteriza por poseer un valor cognitivo define dicho valor como una consecuencia funcional de la literatura. Sin embargo, considero también que la existencia de este carácter cognoscitivo no representa un objetivo o propósito directo en la intencionalidad del autor. En ese sentido el autor no está

---

<sup>198</sup> Si remitimos esta pregunta a la postura proposicionalista y principalmente al enfoque que presenta Gibson, la temática cognitiva en la obra narrativa (p.e la existencia de Dios o la libertad) será valiosa cognitivamente, en la medida que ese acto narrativo se convierta en una proposición directa lo cual es un puente hacia la verdad (conocimiento).

<sup>199</sup> Cfr Gibson J. *Literature and Knowledge*, (Ed. E.Richard) *Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford University Press, 2009, pg. 6. <https://philarchive.org/archive/GIBLAK> : Junio 2021.

comprometido con establecer una postura epistémica, ni en develar una suerte de verdades filosóficas, morales o científicas.

Por lo tanto, creo que la conversión cognitiva de una obra narrativa no reemplaza de forma ilícita el contenido literario por el filosófico. Tal como he argumentado y cómo lo demostraré en la obra de Borges la implicación de un contenido cognitivo en la trama narrativa se presenta a partir de declaraciones temáticas, como el uso de conceptos o argumentos literarios que son parte fundamental de formas intrínsecas a la creatividad y estilo de la ficción narrativa, como son los diferentes tropos retóricos; las paradojas, las parábolas, la analogía o bajo el tono irónico y escéptico que se expresan en la obra.

Considero que el enfoque cognitivo o el proceso de conversión que es la adquisición del contenido cognitivo del que habla Gibson, no representa un reemplazo en la forma estética de experimentar y entender el ser propio de la obra literaria. De ahí que sea posible identificar el contenido cognitivo en la narrativa ficcional a partir de declaraciones temáticas, es decir en el sentido que logran expresar reflexiones, teorías, hipótesis o ideas de forma implícita dentro de la estructura de la narración. En ese mismo sentido J. Hosper<sup>200</sup> afirma la existencia de *significados de profundidad* los cuales son proposiciones intrínsecas que funcionan como afirmaciones de verdad literaria. Para Hosper siguiendo a Morris Weitz<sup>201</sup> las proposiciones narrativas se presentan de forma explícita e implícita, de esta manera los *significados de profundidad* funcionan como reflexiones o teorías implícitas dentro de la obra<sup>202</sup>.

De esta manera la propuesta que establece Beardsley y Lamarque acerca de una declaración temática considero que puede sostenerse también como un argumento temático en el sentido

---

<sup>200</sup> La postura de Hosper como resulta evidente, parte de afirmar sobre la existencia de proposiciones explícitamente formuladas en la literatura, y puesto que toda proposición es verdadera o falsa, resulta por consecuencia que la literatura posee también verdades. Con relación a esto, considera que la verdad resulta diferente al presentarse de una forma muy diferente, el teórico literario lo indica de la siguiente manera, “de mayor interés e importancia son aquellas proposiciones (muchas de las cuales puedes ser verdaderas) que se hallan implícitas, en vez de ser explícitamente formuladas” Cfr, Hosper John, Beardsley Monroe, *Estética, Historia y Fundamentos*, Trad. Román de la Calle, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, pg. 145-146.

<sup>201</sup> Weitz Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, en The American Society for Aesthetics. Vol. 15, No. 1. 2007, pp. 27-35.

<sup>202</sup> Para Weitz la existencia de diferentes ordenes de significado: significados de primero y segundo orden: Los significados de primer orden refieren a las proposiciones que refieren los hechos y diálogos emitidos en una obra. Las afirmaciones o significados implícitos refieren a lo que es transmitido a partir de la obra en general, por ejemplo; el mensaje de una alegoría.



que son proposiciones que expresan generalizaciones que sostienen y refieren situaciones, eventos o personajes a partir de una coherencia proposicional. Afirmar la existencia de argumentos literarios debe de entenderse no a partir de una proposición que se tenga que justificar o evaluar para determinar su profundidad significativa y la contribución en la coherencia de la estructura narrativa. Más bien, debe de entenderse como una proposición que se manifiesta a partir de extensos razonamientos sobre cuestiones filosóficas, morales, etc. En ese entendido, considero que la argumentación literaria difiere de la filosófica en distintos sentidos: por ejemplo, el primero refiere a una argumentación que se encuentra en los diálogos de forma explícita, y hace que una problemática propia de la trama avance, es decir existe un razonamiento evidente sobre cuestiones filosóficas. Otra forma de entender el argumento tiene que ver con que éste se presente a través de la obra, es decir que existe un cruce de información o interpretación que logra identificar las formas narrativas en que el autor expresa su posicionamiento o postura teórica.

En resumen, y como lo he mencionado, a partir de las distintas posturas de la analítica narrativa, se ha identificado que una forma principal del conocimiento en la narrativa ficcional se presenta a partir de las proposiciones ficcionales, las cuales han adquirido su valor cognitivo al conceptualizarse como declaraciones temáticas. Considero en este sentido que, si se afirma sobre la existencia de un conocimiento en la literatura narrativa, este debería evidenciarse en las diferentes formas retóricas en que se manifieste una proposición narrativa, pero sin perder de vista que el análisis no incurre en proposiciones aisladas sino en declaraciones temáticas que estructuran la riqueza cognitiva dentro de la totalidad de la obra.<sup>203</sup>

Respecto a esto último, creo también que extraer declaraciones temáticas, argumentos o conceptos literarios de forma individual corta inevitablemente elementos contextuales, matices y deja de lado su naturaleza conversacional y poética de la obra. En ese sentido, pienso que la interpretación de una obra narrativa debe considerar y cuidar el no simplificar

---

<sup>203</sup> Hay que subrayar que el análisis sobre el conocimiento en la literatura narrativa debe partir de las proposiciones o afirmaciones presentes en las obras, implica cuestionar la vaguedad que representa afirmar sobre el contenido epistémico a partir de una implicación que no está presente en la obra, es decir una implicación que no toma en cuenta las proposiciones narrativas, las cuales suelen presentarse como conceptos o argumentos literarios.

las obras en declaraciones temáticas particulares, ni tampoco simplificar una obra narrativa a un contenido meramente temático. Finalmente, y bajo estos argumentos pretendo a partir de un ejemplo paradigmático mostrar el carácter cognitivo de la narrativa ficcional en la obra narrativa de J.L. Borges. Pretendo realizar lo anterior a partir del análisis hacia las proposiciones ficcionales y las figuras retóricas que se encuentran en algunas obras y en la estructura de su estilo literario. Por último, considero importante resaltar que, dado el estilo ficcional del escritor argentino, el análisis deberá plantearse hacia las características semánticas e ilocucionarias, puesto que logran expresar oraciones o proposiciones densas en el sentido que crean escenarios imaginativos que logran ser experiencias estéticas que abonan a una variada perspectiva sobre el mundo u otros mundos posibles.

## IV

### JORGE LUIS BORGES COMO EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE LA FICCIONALIDAD COGNITIVA

*Dos tendencias he descubierto [...] Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitada, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol<sup>204</sup>*

#### 4.1 ¿Es posible obtener conocimiento a partir de la narrativa ficcional de Jorge Luis Borges?

Planteado así el problema del valor cognitivo en la narrativa ficcional, se hace claro que los presupuestos que se han analizado y reflexionado acerca de un modo de comprender el conocimiento en la literatura narrativa, es decir a partir de un conocimiento proposicional resultarán en gran medida como antecedente y como el conjunto de herramientas de análisis al entender el tipo de conocimiento en la narrativa ficcional de Borges. En ese mismo sentido, clarifico que el enfoque de estudio hacia la obra ficcional no implica una interpretación o evaluación hacia afirmaciones directas emitidas por el autor/literato, sino que son proposiciones en el sentido moderado (ficcional) las cuales no son sujetas a una evaluación en el sentido de ser verdaderas o falsas, ya que tanto la obra como el autor no legitiman o argumentan lo afirmado. Sin embargo, es necesario aclarar que, bajo un interés interpretativo de carácter cognitivo y de orden metodológico, es preciso cotejar las distintas declaraciones

---

<sup>204</sup> Borges J.L., *Inquisiciones/Otras Inquisiciones [Epílogo]*, Ed. Debolsillo, México, 2019, pg. 385.

temáticas presentes en la obra ficcional junto con afirmaciones directas las cuales se encuentran en el conjunto de ensayos, prólogos, artículos de revista, etc. En este entendido, he mostrado también que las proposiciones ficcionales las cuales encarnan dentro de la estructura de la obra una declaración temática (ideas, hipótesis, teorías, etc.) no deberán de ser interpretadas de forma aislada, sino que es necesario un especial interés en cuestiones como el género o estilo narrativo, así como el uso de tropos retóricos y el tono en que se manifiesta en este caso la obra narrativa de Borges.

Lo que intentaré en esta parte, es una introducción a la obra borgeana, iniciando con una explicación y análisis muy general sobre ciertas características del género fantástico, para después observar las relaciones que existen en el estilo narrativo del autor en cuestión, es decir analizar si el género fantástico se identifica plenamente o no con la obra borgeana. Una vez que se establezcan ciertas características tanto del género como del estilo en la obra borgeana, revisaré y discutiré la reiterada y común interpretación hacia su obra al entenderla como una filosofía literaria. Lo cual indica como primera instancia que el problema interpretativo resulta en identificar erróneamente el valor cognitivo de su obra dentro de un marco de conocimiento exclusivamente filosófico.

(i) Literatura fantástica, una narrativa de la *vacilación*

Si se pretendiera definir el género y el estilo literario de la obra de Borges en un solo parámetro literario le resta complejidad y riqueza al gran número de formas literarias en que se desarrolló su creación estética. Sin embargo, algo que resulta notorio es que el estilo narrativo obedece en gran medida a los parámetros propios del género fantástico. Y es que el estilo narrativo en Borges se caracteriza por una exaltación de lo imaginario debido a lo complejo en sus temas, por ello es por lo que la imagen del estilo borgeano busca nuevas virtudes en el lenguaje que le permitan desde la austeridad, la precisión y el rigor mostrar lo fantástico y la potencialidad de la imaginación en la literatura.

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad para atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que

adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis.<sup>205</sup>

El estilo narrativo refiere como lo he indicado a una necesidad propia del género fantástico, principalmente por el juego que se establece entre lo real y lo imaginario al entrelazar de manera lógica y coherente los dos mundos, lo cual requiere la plena eficacia y una destreza en la forma de economizar la densidad de una historia o teoría.

Una primera aproximación hacia el género fantástico y a las características de la narrativa borgeana, se encuentran en el texto de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica*. El análisis hacia el género fantástico se realiza a partir de distintos criterios. En primer lugar, se explica que la diferencia sustancial entre lo poético y lo ficcional, consiste en que lo poético posee una auto-referencialidad, la palabra poética se significa esencialmente a sí misma dentro del mundo del poema. Por otro lado, el término ficción que se construye a partir de un esquema narrativo se identifica dentro de un sistema de referencias, las cuales pueden ser entendidas desde dos sentidos, desde una auto-referencialidad en la que el texto literario aporta una coherencia interna sin referencia de validez con la realidad, pero también y cómo se ha revisado en el apartado anterior, la referencia remite de forma indirecta hacia la realidad sin el presupuesto de verificación entre lo verdadero o falso, esto quiere decir que la proposición ficcional si bien depende de sus propias premisas “fccionales” éstas logran una interacción de tipo cognitivo hacia la realidad.

Ahora bien, a partir de haber afirmado que las proposiciones fccionales poseen una referencia e interacción hacia la realidad, surge la pregunta de ¿cómo es que el género fantástico, poblado por seres extraños e irreales y que se balancea entre lo real y lo extraño logra una referencia hacia la realidad? Lo primero que es necesario observar, es la definición que realiza Todorov, "El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario"<sup>206</sup>. El mundo de lo fantástico resulta ser el que conocemos, pero en el que habitan seres extraordinarios, los cuales son imposibles de explicar por las leyes naturales o bien como es el caso de Borges las leyes naturales resultan ser verosímiles a las ordinarias. La

---

<sup>205</sup> Borges, J.L., “*El idioma infinito*” en *El tamaño de mi Esperanza, en Obra completa 1975-1985*, Ed. EMECÉ, México, 1989.

<sup>206</sup> Todorov T., *Introducción a la literatura fantástica* Trad. Silvia Delpy, Ed. Premia, México, 1981, pg. 18.

complejidad a la que he aludido como característica de este género es que el personaje o personajes se sitúan en una ambivalencia al aceptar la creencia de un suceso o elemento extraño o bien adjudicar dichos fenómenos a un producto de la imaginación, en un sentido las leyes del mundo y el razonamiento lógico se tambalean puesto que no se explica el origen de la extrañeza, en otro sentido el mundo continúa de forma ordinaria.

Lo fantástico señala lo inexplicable, lo inadmisible o como lo explica Todorov a partir de una cita de Roger Caillois en *Au couer du fantastique*, donde afirma que “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”<sup>207</sup>. Si bien las características principales dentro de este género literario resultan ser lo inexplicable, lo inadmisible y una transgresión hacia los parámetros naturales de la realidad, sin embargo, el efecto psicológico y cognitivo que posee la facultad de intensificar la historia y sus efectos imaginativo es la *vacilación*. La *vacilación* de poder explicar las circunstancias y los fenómenos extraños de dos formas posibles, “La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”<sup>208</sup>.

Una de las preguntas que se formula Todorov con relación a la facultad dubitativa y vacilante que generan las historias, es ¿Quién vacila en la historia? ¿El personaje o el lector? La respuesta que se propone es que existe una identificación del lector hacia el personaje, “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”<sup>209</sup>. En otras palabras, es necesario que el lector entre en el mundo de los personajes, se identifique por esa percepción ambigua que determina la vacilación del personaje.

Resulta fructífera cierta comparación que se establece respecto a las características del género poético y la narrativa ficcional en especial el género fantástico, las cuales consisten en que en el primero, al parecer no subsiste una ambigüedad entre la existencia de lo real y lo sobrenatural, es decir es un texto autorreferencial donde se acepta lo maravilloso sin producir ningún tipo de conflicto con la realidad, en otras palabras, se toma lo maravilloso en forma

---

<sup>207</sup> Caillois R., *Au couer du fantastique* Gallimard, París, 1965, pg. 20. (citado por Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*)

<sup>208</sup> Cfr, Todorov, *Introducción a la Literatura fantástica*, pg. 19.

<sup>209</sup> *Ib idem*, pg. 23.

alegórica<sup>210</sup> ya que la oración poética se torna en forma metafórica. Lo narrativo fantástico por el contrario expresa a priori una ambigüedad respecto a lo real, se presenta lo sobrenatural y lo extraño, en el sentido de radicalizar la zona límite entre lo extraño y lo real. De una forma más precisa indica Todorov, que lo fantástico radicaliza esa zona límite entre lo que es fantástico-extraño y lo que es fantástico-maravilloso (realismo mágico o la poesía) puesto que en la primera relación los sucesos se explican de una forma racional, en cambio en el segundo término lo fantástico y maravilloso se acepta como tal, no existe tensión explicativa.<sup>211</sup>

El género fantástico, tal como lo ha manifestado Todorov vive de las continuas transgresiones entre las referencias que remiten a una realidad, es decir que lo sobrenatural aparece como una ruptura en la coherencia universal, se quiebra la estabilidad de un mundo regido por principios lógicos y científicos, en cambio en el mundo o universo de lo maravilloso (literatura maravillosa) lo increíble se presenta a partir de ciertos fenómenos como las hadas, fantasmas, dragones, o animales fantásticos. Sin embargo, este mundo maravilloso es posible y subsiste bajo una coherencia interna propia de ese mundo, es decir persiste bajo un principio lógico, en ese sentido no se busca desestabilizar la solidez del mundo real. Por otro lado, en la literatura fantástica se evidencia la solidez de la realidad al suspender la coherencia lógica del principio de contradicción, esto indica que es un discurso en una relación intertextual con ese otro discurso que es la realidad.

El género fantástico se define entonces a partir de la presencia de la duda, de la vacilación entre una explicación natural y una explicación sobrenatural, además de ello es necesaria la identificación que se da entre el lector y el personaje, y finalmente indica Todorov es necesario un rechazo interpretativo a partir de la alegoría y la poética. La narrativa de Borges caracterizada como fantástica, además de identificarse con los criterios presentados destaca una característica en la que presenta imágenes que se catalogan como infinitas, tales como el tiempo, la memoria y dios puesto que rechazan toda significación determinada, pero también se presentan imágenes que Todorov indica como *entravés* en la que se busca la incoherencia.

---

<sup>210</sup> Todorov indica que una forma de leer la literatura fantástica no es a partir de la alegoría ni en forma poética, puesto que en la primera forma no se presenta una valoración sobre lo real o extraño, pero tampoco de una forma poética ya que las palabras no resultan ser del todo autorreferenciales.

<sup>211</sup> *Op, Cit*, Todorov, pg. 24.

No obstante, es necesario reforzar dicha definición en comparación con género contiguos como lo es el realismo mágico<sup>212</sup>, al establecer que es lo sobrenatural y extraño no se presenta mediante una ambigüedad o vacilación dentro de la perceptiva del personaje o del lector, esto quiere decir que estos dos fenómenos resultan verosímiles dentro del mundo maravilloso, no existe una vacilación que se debata al final de la historia por aceptar o negar proviene de la realidad o representa un suceso imposible de descifrar. La comparación entre el género fantástico y la literatura maravillosa no resulta tajante, ya que lo fantástico resulta siempre evanescente, una sola frase al final de la historia podría determinar que los sucesos resultan aceptados dando por terminada la vacilación propia de la literatura fantástica.

Ahora bien, una característica que resulta importante y está presente en la mayoría de las obras narrativas en Borges, es la que resalta el desequilibrio perceptual e imaginativo, es decir una incertidumbre o vacilación cognitiva, ya que la literatura fantástica descubre la perplejidad siempre presente acerca de la validez de lo racional y de una posible realidad que va más allá de lo comprensible y que es ajena a una lógica tradicional.

Las proposiciones ficcionales que se identifican como temáticas o argumentos ficcionales en la obra de Borges representan una funcionalidad cognitiva. En primer lugar, por las características propias del género fantástico, puesto que la vacilación conduce a una reflexión y a poner en entredicho las leyes naturales y racionales del mundo. Conducen en este entendido al lector y al personaje a una experiencia del límite entre lo que se considera real o irreal, en ese sentido considero que lo fantástico no busca evadir la realidad, sino que busca la

---

<sup>212</sup> La literatura maravillosa resulta cercana a la literatura fantástica en la forma en que se presentan ciertos elementos narrados, un ejemplo de ello es el cuento de hadas donde los elementos narrativos resultan ser también increíbles o extraños. Sin embargo, la literatura maravillosa se destaca por presentar dichos elementos narrativos fuera de toda actualidad, el *érase una vez* nos advierte de un mundo diferente al nuestro. Un ejemplo contemporáneo es la obra de Tolkien *El señor de los Anillos* el mundo sobrenatural es mostrado como natural, y el cual se desarrolla en un espacio y tiempo muy diferente a la realidad. El mundo maravilloso es inventado en su totalidad, no existe por lo tanto una confrontación entre la realidad y ese mundo narrado. Un caso más cercano a la literatura fantástica es el caso del realismo maravilloso o también realismo mágico que se ha destacado en la literatura hispanoamericana del siglo XX. El realismo maravilloso construye su narración entre lo real y lo sobrenatural, sin embargo, no se plantea la coexistencia entre uno y otro, la relación entre ambos se naturaliza, es decir se vuelve verosímil y le confiere un grado de verdad a lo inexistente. Ejemplos paradigmáticos del realismo maravilloso o mágico es la obra de García Márquez *Cien años de Soledad* o la obra de *Pedro Paramo* de Juan Rulfo. Si analizamos esta última obra, la estrategia narrativa funciona al destituir o desnaturalizar lo real y naturalizar (verosímil) lo increíble, se manifiesta por lo tanto una sola presentación del mundo. Lo fantástico, por ende, se hace presente cuando se problematizan los códigos cognitivos y la constante tensión perceptual y cognitiva frente al conocimiento de la realidad.



ambigüedad de ésta. Es así como en el tratado *La amenaza de lo fantástico* de D. Roas, se indica acertadamente que no se busca evadir la realidad sino más bien interrogarla<sup>213</sup> y desestabilizar un pretendido conocimiento seguro y objetivo. Por ello creo que la existencia de lo imposible, de un mundo posible conduce a pensar lo irreal como real y lo real como una irrealidad.

El género fantástico se caracteriza tal como se ha revisado por una desestabilidad hacia la realidad, donde las consecuencias y la estructura narrativa tiende a crear una crisis en la razón, una *irritación de lo racional*. Por ende, lo fantástico se alimenta de las continuas transgresiones a los conceptos ya establecidos, de ahí su carácter cognitivo. Si bien en el apartado anterior hice referencia hacia el carácter cognitivo o epistémico a partir de las proposiciones ficcionales dado que expresan declaraciones temáticas o reflexiones implícitas: como lo son las hipótesis, ideas o teorías manifiestas en la obra. En el caso del género fantástico y específicamente en la obra de Borges, las declaraciones temáticas operan a partir de movimientos paradójicos, donde el punto medular es provocar un choque o irritación en el esquema cognitivo del lector.

El movimiento literario y heurístico se crea y conduce a partir de una relación entre la irrealidad y la realidad, es decir entre una serie de proposiciones que se vuelven autorreferenciales por pertenecer sólo a ese mundo irreal pero que están en constante relación y choque con proposiciones referenciales y con distintas teorías aceptadas por un gremio ya sea científico o filosófico.<sup>214</sup>

Otro elemento importante en la literatura fantástica es que ésta se aleja de un discurso psicologizante, es decir de una estructura emotiva, que suele estar tanto en el realismo psicológico como en el realismo maravilloso. Esto indica que en el género fantástico prima un

---

<sup>213</sup> Roas David, *La amenaza de lo fantástico*, Comp. *Teorías de lo fantástico*, Ed. Arco/libros, Madrid, 2001, pp. 7-44.

<sup>214</sup> Otro ejemplo de estudio se encuentra en el enfoque cognitivo mental, donde autores como Elster J. en su obra *Alquimias de la mente*, pretende hablar de las emociones a partir de distintos enfoques, uno de ellos es a partir de la literatura. Su objetivo es hablar de las novelas y tragedias en función de lo que éstas pueden decir acerca de la vida emocional de sus personajes, se trata de leer las obras como un experimento controlado. Elster deja de lado el aspecto moral y ético en su análisis y se centra en lo que las obras literarias suman a nuestro conocimiento en el sentido mental/emocional. *Cfr.*, Elster, J. *Alquimias de la Mente, la racionalidad y las emociones*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, pg. 139.

mayor acercamiento hacia la propagación de ideas (ideas paradójicas, ambiguas, irónicas) lo cual lo aproxima a un pensamiento de carácter metafísico, teológico y científico. En el caso de la obra narrativa de Borges estos últimos elementos se manifiestan en total plenitud y creatividad, ya que son paradigmáticos al entender temáticas importantes de su obra. Es por ello, que existe una productiva y larga relación del escritor argentino con la literatura fantástica, en el sentido de poder identificar plenamente ciertas características del género fantástico desde la composición del ensayo o en su poesía, las cuales concentran en su corpus teórico y creativo temáticas similares.

Dicho nexo se materializa en la famosa *Antología de la literatura fantástica* compilada en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Sin embargo, la relación de Borges hacia este género nunca se manifiesta de una manera formal ni esquemática.

Debido a esto último el término fantástico en el escritor argentino aparece con una profusión no tan clara, por ejemplo, al definir la obra *Pedro Páramo* como una obra de género fantástico. Al parecer Borges extiende el término *fantástico* de una forma ambigua hacia una literatura realista maravillosa en la cual se encuentran situaciones comunes, pero también extrañas. De igual manera en el *Prólogo de Antología de la literatura fantástica*, Borges escribe lo siguiente: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las Mil y una Noches*”<sup>215</sup>. En ese sentido se puede intuir la generalidad que establece Borges al separar sin matices por un lado la literatura realista propiamente y la fantástica, la cual representa el poder creativo de la imaginación.

Como resultado de lo anterior, la clasificación que Borges propone hacia su obra no resulta del todo clara al catalogar como género policial la obra de *El jardín de senderos que se bifurcan*, si bien la estructura narrativa, así como la conducta de los personajes es propia de un cuento o novela policial, los elementos fantásticos rigen el carácter sustancial de la obra. Lo que es posible conjeturar hasta el momento es que al margen de la clasificación que expresa Borges, pienso que el escritor argentino no pretende establecer un corpus teórico

---

<sup>215</sup> Borges, J.L.; Ocampo S. y Bioy Casares (Comp.) *Antología de la literatura fantástica*, Ed. Edhasa-Sudamericana, España, 1977.

sistemático hacia su creación estética, ya que esto exigiría instaurar un concepto preciso sobre la expresión literaria y reducir por ende el campo de acción creativa. Borges no pretende establecer un corpus teórico sobre su obra, sino que revela una polaridad productiva que responde a la creación de lo imaginado. El proceso creativo pretende ir más allá de los cánones establecidos al universalizar la imaginación como actividad cognitiva-creativa y como praxis transcodificadora.

(ii) Al margen de lo fantástico, lo *neofantástico* en la obra de Borges

A partir del examen anterior, se podrá observar que la ambigüedad en la que Borges mismo se sitúa, apertura una serie de interpretaciones respecto al género de su narrativa, una de ellas es la que propone Jaime Alazraki cuando identifica el estilo y género literario del escritor bajo el subgénero de lo *neofantástico*, sin embargo, considero que la clasificación responde más bien a una operación estilística y creativa que apertura nuevos horizontes estéticos más que a un nuevo género literario.

Bajo este entendido, resaltaré que más que un nuevo subgénero literario, el proceso literario en Borges se sustenta sobre el uso y manejo de tropos o figuras retóricas y de cómo las afirmaciones o proposiciones sugieren siempre conceptos o hipótesis que pretenden una vacilación y escepticismo dentro de la trama y de manera metatextual. Así mismo explicaré cómo el proceso creativo en Borges se caracteriza por una interrelación entre la ficción, metaficción y la realidad, aspectos que el escritor logra teorizar y entrelazar en su obra, reconociendo entonces que es un proceso literario que parte de lo abstracto a lo concreto y viceversa, ya sea de ideas filosóficas, científicas o religiosas a elementos particulares plasmados en la narración, un ejemplo de ello es el cuento *El inmortal*, donde la idea de lo eterno se refiere no sólo a la infinitud del tiempo sino en el sentido concreto y materializado en la experiencia humana que designa lo perdido, lo desterrado, fatigado y extraviado, “Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo [...] Así fueron muriendo los días y con los días los años [...]”<sup>216</sup>.

Bajo esta tesitura, considero que definir desde un sentido muy general el género fantástico, facilita el estudio de correspondencia y diferencia respecto a otros géneros literarios, lo cual

---

<sup>216</sup> Borges J.L., *El Aleph*, en *El inmortal*, Ed. Debolsillo, México, 2011, pg. 21.

facilita comprender sus posibilidades y limitaciones, así como distinguir su función estética y epistémica. No obstante, es precisamente al entender sus posibilidades y funciones lo que permite considerar que la obra ficcional en Borges resulta única. Es decir, cómo clasificar los relatos de una literatura fantástica como la que presenta Ernest Theodor Hoffmann, Charles. Maturin, Dickens, Howard Phillips Lovecraft, Jean Cocteau, James Joyce, Rudyard Kipling, entre otros, de la obra que presenta Borges y que en ocasiones es más cercana a los cuentos de Franz Kafka o Julio Cortázar o William Faulkner. Respecto a ello Alazraki en su artículo *¿Qué es lo neofantástico?* Indica que una de las intenciones estéticas en el relato fantástico tradicional fue el provocar miedo en el lector y un cuestionamiento a lo infalible dentro del orden racional. A partir de dicha generalidad Alazraki identifica que la experiencia del horror y del miedo no son elementos presentes en la narrativa borgeana, lo cual lo conduce a situar su obra en el subgénero de *neofantástico*. Si bien reconoce que la obra borgeana descansa en el hecho mismo de producir perplejidad lo cual es propio de la literatura fantástica, sin embargo, pienso que la clasificación se sostiene en gran medida a partir de un solo elemento que nace de una errónea generalización al identificar que el gran compendio de obras fantásticas producen horror y miedo.

Considero que el término *neofantástico* acuñado por Alazraki lejos de lograr una taxonomía de su literatura, aporta una mayor comprensión al entender los propósitos y el funcionamiento de su narrativa. Coincido con Alazraki, en que las características del estilo borgeano se presentan a partir de la exposición de temas como el multiverso, un enfoque multi-perspectivista, o el manejo no cronológico del tiempo y una combinación metafórica del espacio en el que se combina lo universal y lo local. Las temáticas mencionadas de orden metafísico y mágico sugieren una pista más para entender la literatura fantástica.

“Si el cuento fantástico es como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste es un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la segunda guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por el psicoanálisis, surrealismo, existencialismo, entre otros”<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Alazraki, Jaime, *¿Qué es lo neofantástico?*, en *Teorías de lo fantástico*, (Comp David Roas), Ed. ArcoLibros, Madrid, 2001. pg. 267.

En este sentido, las diferencias históricas resultan ser también significativas, puesto que lo fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica. Esto indica, que sólo al establecer un determinismo en el orden racional y científico sobre los fenómenos naturales y humanos fue posible el nacimiento del género fantástico, puesto que la sociedad es consciente de la imposibilidad de la magia o de los milagros, de ahí que los relatos produzcan un sentimiento de desestabilidad en una realidad ordenada. Sin embargo, la obra borgeana ha sobrepasado este auge científicista y racional, y ello lo sitúa en una esfera precisamente nihilista y escéptica.

Resulta interesante, por lo tanto, reconocer que la experiencia de perplejidad y vacilación en la obra de Borges obedece fundamentalmente a un carácter cognitivo, lo cual se expresa a través de las figuras retóricas; como lo es la paradoja, la metáfora, la ironía o de una forma extensa en la intertextualidad o paratextualidad. Bajo este entendido, pienso que G. Genette establece un importante recurso teórico, al estructurar un sistema diferenciando distintos niveles constructivos, como lo es el proceso de intertextualidad, el cual se define como una “trascendencia textual del texto”<sup>218</sup> que consiste la relación extratextual o intratextual que se expresa de forma directa o indirecta.

Dicho proceso literario resulta ser usual en la operación narrativa de Borges, en el que la propia literatura es sustento o referencia primera en la creación estética, al citar y volver protagónicas obras literarias como es el caso de *Pierre Menard*. Pero también la intertextualidad será evidente en un sentido más profundo al adoptar obras filosóficas que recubren teóricamente la historia de una narrativa. Si bien, es posible localizar distintas figuras y procesos retóricos que identifican su estilo literario como la paradoja, o en el uso de adjetivos o de metáforas, considero que la riqueza de su estilo literario no se agota en una línea literaria ni tampoco en un nuevo subgénero, si bien su literatura es contemporánea resulta difícil otorgarle un lugar determinado dentro de géneros literarios, ya que es posible leer a Borges como un clásico o contemporáneo, y apreciarlo de modo distinto una y otra vez al encontrar nuevos matices y riquezas.

---

<sup>218</sup> Genette, G., *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Tr.Celia Fernández, Ed.Taurus, Madrid, 1989, pg. 9.

La manera entonces en que Borges presenta ese mundo narrativo dice Bioy Casares, es “un nuevo género, o, por lo menos, renueva y amplía el género narrativo”<sup>219</sup>. Ese nuevo mundo narrativo que describe Casares me permite lanzar una primera hipótesis sobre el modo en que la obra borgeana desplaza su manera de pensar, la cual consiste en un proceso intuitivo-cognitivo que gira en torno a potencializar el uso de imágenes, conceptos y metáforas que logran efectos sensoriales, perceptivos o incluso cuestionamientos sobre la propia autopercepción del tiempo o del espacio. Un ejemplo, es la imagen del laberinto que se puede encontrar en distintos cuentos y bajo distintos usos retóricos, es así como el laberinto logra representarse como símbolo y conduce de lo sensible a lo representado, de ahí al significado temático.

La imagen simbólica como lo es el laberinto aparece en la obra de Borges a partir de una transfiguración, es decir de una representación como fenómeno sensible a un sentido totalmente abstracto que penetra y conduce la historia dentro del mundo narrativo. Es así como Borges proyecta de un fenómeno sensible a una entidad abstracta “el mundo es un caos y que dentro de este caos el hombre está perdido como en un laberinto”<sup>220</sup>. Se entiende entonces que los distintos símbolos o signos que se encuentran en la narrativa borgeana obedecen en mayor medida a un funcionamiento en la mecánica de la historia.

Ahora bien, tal como he indicado al inicio de este apartado el subgénero definido por Alazraki no dista mucho de la definición sostenida sobre la literatura fantástica, en que una de sus características es la desestabilidad de la creencia hacia la realidad. Al parecer el subgénero *neofantástico* se estructura en la narrativa borgeana a partir del estado escéptico que genera la obra, lo cual no dista del término de *vacilación* que produce la intensidad de la lectura. Esto último se confirma en la lectura de *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius* cuando los hombres que provienen del planeta imaginario irrumpen en la *realidad* de la ficción, el suceso lo marca el descubrimiento de cuarenta volúmenes de la Enciclopedia de *Tlön*, “Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius*”<sup>221</sup>. El ejemplo literario señala que la

---

<sup>219</sup> *Op, Cit*, Bioy, Ocampo, Borges, *Antología de la literatura fantástica*, pg. 7.

<sup>220</sup> Alazraki, J., *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Ed. Gredos, Madrid, 1983, pg. 111.

<sup>221</sup> Borges J.L., *Ficciones*, en *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius*, Ed. Debolsillo, México, 2011, pg. 33.

referencia no es una realidad, sino que es una falsa literatura que ha conseguido alterar la realidad empírica.

La indistinción entre la realidad e irrealidad que está presente en la obra conduce a afirmar que la obra propicia una vacilación de orden cognitivo, al buscar invertir los modos de entendimiento como lo es la causalidad, la individualidad y la linealidad temporal, y al mezclar la realidad con la ficción, en ese sentido se genera un sentido de escepticismo sobre la propia realidad considerada como ficticia.

Otra característica que es posible identificar en el estilo ficcional de Borges es que en la obra ficcional la realidad no representa una referencia primaria, en el entendido que la relación primaria corresponde a la realidad, la segunda tiene que ver con el arte y en el tercer grado la referencia es la propia literatura. De tal manera que la obra de Borges es una literatura de tercer grado, que se sustenta sobre signos y se desliga de toda mimesis. En un entendido similar, Alfonso del Toro interpreta bajo la influencia de Deleuze y Guattari que en Borges existe una conversión de la antinomia entre la ficción y la realidad, ya que, “Borges postula el trabajo literario como mimesis de la literatura/ficción”<sup>222</sup>. lo cual lo sustenta en afirmar que el término realidad se reemplaza por el de mimesis de la ficción y el término ficción por una pseudo-mimesis de la ficción. Esto último indica como la realidad no representa un germen referencial, sino que es la ficcionalidad la que establece una referencia en el sentido de ser hiperreal.

En este sentido es posible argüir que el proceso narrativo que emplea Borges se estructura en una relación intertextual, en la que la realidad no sustenta la referencia del texto ficcional, sino que su referente es otro texto ficticio, el constructor de la realidad aparece en un plano distinto, por ejemplo, cuando personas reales como Bioy Casares o el propio Borges son personajes ficticios dentro de la trama. Sin embargo, del Toro interpreta que la narrativa en Borges se presenta como un gran *simulacro*, como *hiperreal*, debido a que “en su discurso los límites entre realidad y ficción no existen, son diluidos como es el caso de *Pierre*

---

<sup>222</sup> Del Toro, Alfonso, *Reflexiones sobre el subgénero fantástico, Borges y la negación de lo fantástico, simulación rizomática, azar dirigido y skandalon semiótico*, Ibero -Amerikanisches, Universität Leipzig pg. 17. [https://home.uni-leipzig.de/iafsl/a\\_de\\_toro.html](https://home.uni-leipzig.de/iafsl/a_de_toro.html)

*Menard*<sup>223</sup>. En otras palabras, el simulacro acontece en la estructura intertextual, es decir un simulacro intertextual puesto que los textos citados en distintos cuentos son meramente ficcionales, tal es el caso de *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius*.

La auto-rreferencialidad en el mundo literario de Borges al parecer obedece a la necesidad de desprenderse de la realidad, y a esa necesidad por expresar los procesos de percepción o los procesos en que opera lo onírico o la memoria, tal como se manifiesta en su tratado sobre *La pesadilla* donde afirma que “si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos”<sup>224</sup>. Se intenta, por ende, descifrar lo que son los sueños a partir de conceptos retóricos como lo es la paradoja y la metáfora, acontece en este entendido una re-simbolización en el que los sueños como símbolos pertenecientes al inconsciente se tornan símbolos o signos de un mundo literario. En ese sentido, Borges abre una vertiente cognitiva - literaria en cuanto alcanza los límites puramente estéticos de la literatura.

En consecuencia, podría enfatizar que el estilo borgeano se realiza en la negación de lo real a partir de un orden escéptico, de ahí que se considere (sólo desde el aspecto cognitivo) la ficcionalidad borgeana como filosófica y metafísica. Sin embargo, trataré de demostrar que, si bien la ficción borgeana alude en gran medida a temas y pensadores filosóficos, considero que esto último no es condición necesaria para declarar que su estilo narrativo es meramente filosófico o específicamente que el valor cognitivo es identitario en esencia al conocimiento filosófico, sino que el carácter cognitivo es particularmente literario y propio de la obra de Borges.

Desde esta perspectiva se puede entender que entrar en el mundo de la ficción borgeana es lidiar con una mezcla de textos eclécticos, esotéricos y fragmentarios, así como en temas de metafísica, ciencia y de la propia literatura como elemento de reflexión y de inspiración. Conforme a esto último, resulta necesario resaltar los elementos cognitivos que se visualizan en un primer acercamiento como lo es el profundo carácter escéptico propio de la negativa de poder conocer el mundo, o bien la manera en que las metáforas funcionan como marcos

---

<sup>223</sup> Cfr, Del Toro, Alfonso, *Reflexiones sobre el subgénero fantástico*.

<sup>224</sup> Borges, J.L. *Siete noches, La pesadilla*, Ed. F.C.E, México, 1980, pg.45.



semánticos para entender una idea, concepto o hipótesis, o como bien se les ha designado “metáforas epistemológicas”<sup>225</sup>. Sin embargo, es necesario primero ahondar en el tema de la intertextualidad como fenómeno de producción, puesto que plantea como inicio la relación que se establece entre ficción, metaficción y realidad, y en segundo lugar entender el lugar que Borges le otorga al autor, en donde el hecho estético se antepone en importancia dada la bastedad de las posibilidades intertextuales.

#### 4.2 La intertextualidad como estructura del relato

El recurso de la intertextualidad en Borges tal como se ha mencionado está presente en una gran mayoría de sus obras, en el sentido de ser un fenómeno de producción, esto quiere decir un principio estructurador del relato ficcional. La forma en que se establece es a partir de una relación con otros textos ya sea frente a fuentes externas a su obra o en relación con textos de su propia creación o incluso en una relación intertextual con obras ficticias.

La estructura intertextual que analizaré en este apartado presenta dos temas importantes que consolidan en gran medida su estilo literario y en cierta forma el carácter epistémico que genera; la primera refiere al tema en que en la narración los límites que establece entre la realidad y la ficción se difuminan, razón por la cual “la literatura es instalada en el lugar de la realidad”<sup>226</sup>. El segundo punto radica en que el ejercicio de la intertextualidad establece una negación en la importancia esencial del autor al privilegiar el hecho estético. Esto quiere decir que la desapropiación del sujeto o del autor dentro de la literatura conlleva un problema que como se verá es más profundo que la simple interrelación e implicación del autor dentro de la obra, sino que denota un carácter escéptico sobre la creación original para de ahí trazar un camino hacia el tema de la verdad.

Bajo este entendido, es necesario tener en cuenta que el término y uso de la intertextualidad literaria expresa una tendencia y característica entre otras de la tradición de la ruptura, es decir

---

<sup>225</sup> El término es acuñado por U. Eco en *Obra abierta*, la cual sugiere una definición de la condición en las formas del arte representadas como metáforas y que reflejan como la ciencia o la cultura ven la realidad. En el caso de la obra literaria la metáfora representa o produce complementos del mundo, según Eco esta forma artística sería un sustituto del conocimiento científico. Cfr. Eco, U., *La obra abierta*, Tr. Berdagué R., Ed. Planeta-De-Agostini, Barcelona, 1992.

<sup>226</sup> Cfr. Del Toro, *Reflexiones sobre el subgénero fantástico*.

de las literaturas post-vanguardistas,<sup>227</sup> dicha tradición postula el imperativo de formular una nueva estética antes que la presente esté consolidada. Sin embargo, es relevante ver que en América Latina la relación e influencia europea se presenta bajo la consigna o necesidad de consolidar una tradición propia, razón por la cual Borges en su primera fase literaria trata de consolidar una literatura argentina<sup>228</sup>. Ahora bien, en el caso de Borges como escritor maduro existe un desapego tanto de la influencia europea como de las preocupaciones nacionalistas, esto último se manifiesta en una sensación de libertad creativa que lo lleva a no verse atado a una tradición consolidada, afirmando, por el contrario que “nuestro patrimonio es el universo”<sup>229</sup>. En este sentido, la literatura representa para Borges un bien universal, una memoria arquetípica de la imaginación e ideas del hombre, razón por la que el escritor afirma que el lector puede utilizar con total libertad todo tipo de textos. Respecto a esto último indica Piglia, que la mayor enseñanza en Borges “sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee. La ficción es también una posición del interprete”<sup>230</sup>.

La narrativa borgeana implica por lo tanto una vía cognitiva que se manifiesta primordialmente como un principio estructurador del relato, en el entendido que la propia literatura se presenta como un ente circular en donde es posible la recreación no sólo a partir de la reescritura, sino de la cita intertextual, la referencia oculta o en la amalgama en que distintos textos conforman una historia. Bajo esta perspectiva, la literatura borgeana

---

<sup>227</sup> Trataré de acotar el término de posmodernidad estrictamente al fenómeno literario que da comienzo unas décadas después del surgimiento de las vanguardias europeas que nacen a raíz del Modernismo. En ese sentido el posmodernismo considera que toda tradición debe ser cuestionada y agitarla violentamente desde su base, las convenciones estéticas anteriores deben ser superadas continuamente.

<sup>228</sup> Borges cultivó tres géneros literarios; la poesía, el ensayo y la narrativa. En los años 20s un Borges joven comienza profesionalmente su carrera como escritor a la luz de escritores como Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Cansinos Assens y coetáneo de Borges Macedonio Fernández. La primera etapa que se identifica en Borges es un marcado ultraísmo, en su poesía se pretendía en sentido general eliminar lo ornamental y en una concentración de la metáfora. En este periodo podría también caracterizarse el interés por lo argentino en su obra *Fervor de Buenos Aires*. Sin embargo, en poco tiempo el desencanto de la poesía ultraísta da pie a una poesía metafísica, más íntima y personal, al igual que una narrativa que plantea problemas filosóficos. Un momento importante es también la manera en que Borges comienza a problematizar temas estéticos a partir del ensayo, cuyo germen se encuentra ya en *Inquisiciones*. Análisis sobre los procedimientos narrativos como en *Otras inquisiciones*. En suma, su escritura se resuelve en cierta forma a partir de metáforas de una realidad, ya sea real o ficcional que se manifiestan como juegos de la inteligencia y de la imaginación.

<sup>229</sup> Borges, J.L., *Discusiones, El escritor argentino y la tradición*, en *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, pg. 274.

<sup>230</sup> Piglia, Ricardo, *El último lector*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, pg. 28.

contemporánea de los movimientos literarios que impulsan la innovación y creatividad como originalidad, se verá envuelta en una paradoja que la extrae de ese movimiento literario posmoderno para asignarla o situarla por el contrario como una literatura clásica o más bien neoclásica.

(i) La ficción borgeana como mimesis de la literatura

Uno de los vínculos centrales en la obra de Borges, será la mecánica que establece su composición a partir de la relación eminente entre lectura y escritura, dicha relación da cuenta del modo en que impacta la forma de leer, así como la composición de la escritura, ambos procesos ofrecen como resultado una nueva conceptualización sobre la literatura. La estrategia intertextual en la obra del escritor argentino implica, por lo tanto, una forma de desciframiento de la literatura, pero también una interpretación especular del mundo, de ahí que el uso de la intertextualidad no se sostiene de una manera tradicional, si se atiende al concepto de intertextualidad basado en la obra de J. Kristeva y G. Genette<sup>231</sup>. Dichos autores establecen un estudio de cómo es posible enfrentar el análisis de una obra contemporánea, a partir de conceptualizar las relaciones que se establecen entre un texto con otros es que es posible estudiar el entramado de su construcción.

Si bien, el proceso intertextual está presente en Borges, este se manifiesta más allá de la correlación o diálogo entre textos, es decir va más allá de este tipo de recreaciones. Lo que Borges recrea a partir de este tipo de relación intertextual es que hace de la obra literaria un

---

<sup>231</sup> El concepto de *Intertextualidad* se le atribuye por primera vez a Mijail Bajtin que en segundo tercio del siglo XX publica una serie de estudios sobre la teoría literaria, sin embargo, no es hasta el uso en que se emplean por pensadores como T. Todorov, J. Kristeva y Gérard Genette en *Palimpsestos*. Para Kristeva el término intertextualidad reemplaza el uso de la intersubjetividad en el que el significado de un texto no tiene una transferencia directa de autor a lector, sino que existe una mediación a partir de códigos los cuales involucran otros textos. Esto quiere decir que existe una relación de reciprocidad entre distintos textos, es decir un “espacio que trasciende el texto como unidad cerrada”. (No obstante, cuando se hace uso de este término en una primera instancia se entiende la investigación de fuentes e influencias dentro de la obra, sin embargo, esto va más allá de encontrar el origen o hilo que comprende el texto como unidad, ya que tratar de encontrar la filiación de un texto es señalar las referencias y tendencias del autor en tanto persona psicológica. Considero que lo útil de este término en un sentido muy general es la forma en que permite encontrar la inserción de un texto frente a una trascendencia en el espacio cultural o literario. Cfr, Villalobos Alpizar I. en “*La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*” *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*.

ente por sí mismo, es decir se sitúa la referencia literaria en el campo de los signos puros<sup>232</sup> donde la literatura podría ser interpretada como un trabajo gnóstico-semiótico. En ese sentido el uso de la intertextualidad simulada se presenta en un nivel cognitivo, en primer lugar, porque presupone que la realidad como tal no puede ser captada, y por consiguiente lo que tenemos son sólo percepciones subjetivas y fragmentarias del mundo tal como es representado en la literatura. Otro aspecto epistémico que subyace en la construcción intertextual en Borges es que la literatura como un ente no sólo recrea una conexión con otros textos, sino que su función se da también al aportar información y estudiar la relación que la nueva obra mantiene con sus precedentes. Borges va más allá de estructurar ficciones, ideas o estilos a partir de la intertextualidad, muestra que en el resultado de la obra opera simultáneamente un análisis sobre las relaciones entre los textos ahí citados como es el caso de *Pierre Menard*, en *Inquisiciones* o en *El idioma de los argentinos* donde indaga el sentido que tiene lo que se cuenta<sup>233</sup>.

El proceso intertextual que realiza Borges se manifiesta también en la estrecha relación entre la creación ficcional y la propia literatura, ello implica no sólo un análisis a las relaciones entre textos literarios, sino que involucra una revisión cognitiva hacia nuestras creencias y postulados científicos, filosóficos y culturales. Esto último se ve reflejado cuando Borges considera que una “doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo”<sup>234</sup>, sin embargo, el hombre ha olvidado que esta realidad es quizá una imagen del mundo creada por la propia imaginación. Por ello, es por lo que en distintas obras Borges encuentra el camino para desequilibrar esta separación entre ficción y realidad, esto quiere decir que reemplaza la oposición entre realidad y ficción a

---

<sup>232</sup> Cfr, Villalobos Alpizar I. en “*La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*”

<sup>233</sup> Bajo este entendido, es que Borges explora en gran medida los diferentes tipos de intertextualidad que G. Genette propone en su *Palimpsestos*, los cuáles se engloban en cinco tipos: *hipertextualidad*-*hipotextualidad*- que conforma el tradicional estudio de las fuentes, el cual tiene como sustento la relación de un texto (hipertexto) con otro o varios (hipotexto); la *intratextualidad* que conforma las relaciones de un texto con otros que son de la misma autoría; la *intertextualidad* que significa la relación crítica de un texto con otro; la *paratextualidad* conforma la relación de un texto con su paratexto (título, notas al pie, aclaraciones, prólogo, epílogo) y finalmente la *architextualidad* que explica la relación de un texto con otros del mismo género. (Cfr, G. Genette, *Palimpsestos, La literatura de segundo grado*, 1989, pp.9-13.).

<sup>234</sup> *Op, Cit*, Borges J.L., *Ficciones, Pierre Menard*, pg. 51.

partir de fijar y mezclar una referencia significativa de primer grado dentro del mundo ficcional, ya se a partir de personajes reales, autores, libros literarios o filosóficos.

Por lo tanto, escribir literatura es releer un texto anterior y reescribirlo, el ejemplo paradigmático es *Pierre Menard*. No es la realidad la que posibilita que nazca un texto, sino que es el diálogo con otro texto lo que desata los ecos en la nueva obra. Esta última afirmación se lleva a sus últimos extremos en la obra citada:

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* <final> una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la <previa> escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...<sup>235</sup>

Borges radicaliza la fuente de referencia al crear una oposición entre la realidad y la ficción como mimesis. De forma similar, advierte del Toro que esa relación va más allá al presentar la ficción como una pseudo-*mimesis* de la ficción y la literatura. En otras palabras, la ficción entendida como *pseudo mimesis* representa para del Toro una *simulación* de la intertextualidad, coincido en este último argumento puesto que las obras literarias que Borges emplea, por ejemplo, en la ya citada *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius* no se emplean como fuente de intertextualidad, es decir no funcionan en el nivel objeto del texto, puesto que son obras ficticias, ya que proviene de un artículo ficticio. En este sentido, se justifica el empleo del término simulación, puesto que se sitúa la obra borgeana en un nivel cognitivo, entre capas de significado; entre el sentido concreto que representa la historia y sus elementos, pero también en el nivel teórico y conceptual, donde a partir de premisas del idealismo filosófico en *Tlön, Uqbard* se concluye en una contradicción.

Los estratos significantes que son posibles deslindar de la obra ficcional, indican por lo tanto un interés cognitivo y de conocimiento al marcar los diversos niveles en que puede ser interpretada la historia o la realidad misma, en otras palabras, la “idea del mundo como signos absolutos” y de la literatura como un “trabajo gnóstico-semiótico como resultado de un profundo escepticismo”<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> *Ib idem*, pg. 52.

<sup>236</sup> *Cfr*, Del Toro, *Reflexiones sobre el subgénero fantástico*.

Considero en ese sentido que el concepto *pseudo mimesis* de la ficción va más allá de definir un estilo literario, puesto que la relación lectura y escritura se conducen a un máximo grado y en una combinación infinita. Otro aspecto interesante de la postura de del Toro, es el estatus ontológico y epistemológico que ha identificado en el proceso de escritura, y el cual ha situado en el campo de los signos puros, estas dos valoraciones lo conducen a afirmar que la literatura borgeana se “funda en signos autorreferenciales que se desligan de toda mimesis y trasciende en el nivel del pensamiento puro, hasta el no-pensamiento de la percepción pura”<sup>237</sup>. Sin embargo, considero que la literatura borgeana no se caracteriza esencialmente por ser autorreferencial, si bien existen múltiples sentidos autorreferenciales que son propios del mundo ficticio, son en su mayoría elementos narrativos que juegan a partir de la abstracción de la realidad a partir de conceptos y temáticas, y de cómo transformar problemas filosóficos a figuras literarias.

Bajo este entendido la forma de valoración hacia el conjunto de proposiciones narrativas en los relatos borgeanos, debe de tomar en cuenta que no existe una referencialidad directa hacia la realidad, es decir un conjunto de oraciones o proposiciones que designen la materialidad de la realidad, sino que la realidad se expresa a partir de conceptualizaciones, abstrae la realidad y la convierte en historias con temáticas de orden metafísico o cosmológico. En este sentido, el carácter narrativo conceptual y abstracto en la obra de Borges me conduce nuevamente a identificar que el valor cognitivo se debe analizar a partir de las declaraciones temáticas que sustentan conceptos, teorías o hipótesis. Pero también en la relación hacia otras obras literarias que se despliega en cada uno de los textos, y es que la “realidad” en este caso es la propia literatura. En *Otras Inquisiciones* Borges expresa lo siguiente, “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si me fuera otorgado leer cualquier página actual- ésta, por ejemplo- como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura en el año 2000.”<sup>238</sup> Es así como los textos funcionan como espejos que invierten o revierten historias, metáforas, imágenes que ya fueron contadas, por lo tanto, para Borges la historia universal de la historia es “la diversa entonación de unas

---

<sup>237</sup> *Idem*

<sup>238</sup> Borges, J.L., *Otras Inquisiciones*, Nota sobre (*hacia*) *Bernard Shaw*, Ed. Debolsillo, México, 2019, pg. 342.

cuantas metáforas”<sup>239</sup> y en este caso el ejercicio literario se restringe según Borges a “los modos de indicar o insinuar estas metáforas”<sup>240</sup>.

La importancia que se ha resaltado en la producción ficcional en Borges es que el escritor va más allá de la estructura mimética de la ficción para instaurar una pseudo mimesis de la ficción al inventar y simular obras literarias. Lo que pretende a mi entender en este ejercicio literario es crear una experiencia virtual de aquello que está más allá de la literatura y alcanzar el “límite de lo pensable” al transformar en experiencias virtuales sistemas filosóficos, revelaciones místicas o al explicar procesos de percepción y de la inconsciencia como lo es el sueño y la memoria. Además de esto último, resulta necesario analizar el valor literario y epistemológico que Borges le asigna al autor, considerando que comprende la creación literaria como una forma de recrear historias e ideas ya contadas.

#### (ii) Borges autor intertextual

Tal como se ha analizado Borges atribuye un gran interés al juego intertextual, de ahí el interés por analizar y explorar sobre la manera en que se han estructurado el funcionamiento a través de la intertextualidad. Lo primero que ha sido posible identificar, es que la operatividad intertextual que permite renovar creativamente ideas e historias, y que a la vez representa una forma de apropiarse según Borges de algo eterno como lo es la literatura misma. En un segundo momento, y al comprender la importancia en la operación intertextual, es necesario analizar la relación que guarda en la negación del autor, o en la noción de autor intertextual.

Como primer argumento, considero que las reflexiones por parte del escritor argentino sobre las posibilidades de intertextualidad y sobre el papel del autor en la creación literaria denotan el carácter escéptico literario, puesto que se pone en entredicho la posibilidad de una creación original, y en segundo lugar se crea un desajuste y se reubica descentralizando el lugar operacional del sujeto-escritor en la literatura. Estos dos presupuestos, implican un replanteamiento a toda la teoría literaria contemporánea, puesto que se desdibuja la

---

<sup>239</sup> Borges, J.L- (O.I) *La esfera de Pascal*, pg. 159.

<sup>240</sup> Borges, J.L *Historia de la eternidad*, Ed. Debolsillo, México, 2021, pg. 14.

individualidad en la creación literaria, lo que significa negar los principios arquetípicos del movimiento estético de ruptura que implica esencialmente la originalidad e individualidad.

Considero que una razón importante por la que Borges niega de forma subyacente la figura de “autor” a partir del ejercicio intertextual, es por un interés hacia la desapropiación del sujeto y una afirmación del mundo ficcional como perteneciente a un corpus genealógico. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en *La flor de Coleridge*, donde se hace hincapié en la importancia del acontecimiento estético por encima de la producción del autor, “Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos”<sup>241</sup>. Contrario a la tradición romántica sobre la idea de genio, o la noción vanguardista de originalidad e innovación que posicionan la idea del autor como creatividad pura y esencial. La estética borgeana tiene que ver con una desapropiación del sujeto, ya que la literatura se concibe como memoria arquetípica, representa los ecos que se recobran a través de nuevas obras y lectores. Respecto a esto último Borges declara que quienes imitan a un autor “lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia”<sup>242</sup>. La lectura en este caso es pues un elemento esencial en la creación literaria es así como Borges declara “no me enorgullezco de lo que he escrito, me enorgullezco de lo que he leído”<sup>243</sup>.

A partir de distintas obras narrativas y ensayísticas es posible interpretar el nivel jerárquico que se otorga a la figura de “autor”, al ser desplazado de su centro a la periferia, y en este movimiento la figura del “lector” cobra mayor importancia, es decir la lectura como acto pasivo resulta ser un antecedente esencial en la creación ficcional. Borges nos enseña por ejemplo en *Kafka y sus precursores* un nuevo modo de leer, en el que la lectura es también un factor esencial de producción literaria;

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de

---

<sup>241</sup> Borges, J.L. *Inquisiciones y Otras inquisiciones*, En *La flor de Coleridge*, pg. 165.

<sup>242</sup> *Ídem*

<sup>243</sup> Entrevista “ A fondo: Jorge Luis Borges, el 8 de septiembre 1976, a través de Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfS8FU&ab\\_channel=EDITRAMA](https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfS8FU&ab_channel=EDITRAMA), consulta octubre 2021.



frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.<sup>244</sup>

Si bien Borges nunca refiere una influencia directa a modo de plagio, considera que el entendimiento sobre la idea y el significado es lo importante. Es de notar cómo la lectura representa un sustento esencial en la escritura, pero también representa un reordenamiento jerárquico en la teoría de la literatura moderna y contemporánea. En este sentido, la función singular del proceso intertextual en Borges no sólo refiere al momento en que un texto dialoga con otro, sino también en la manera en que un texto emerge como un reflejo de otro, tal es el caso de la obra ya citada, donde la recepción y el contexto de la recepción influye drásticamente al momento de la producción. El examen de los textos y autores que influyen en la obra de Kafka es tan diversa indica Borges como lo es la paradoja de Zenón contra el movimiento. Respecto a esto último, Borges indica que la “afinidad no está en la forma sino en el tono”, es decir que no existe un parecido entre ellas, sino que en cada texto “está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir no existiría.”<sup>245</sup>.

De las distintas formas de intertextualidad, indica G. Genette la transformación por *transposición* es la más importante, puesto que esta relación define en gran medida el ejercicio de la literatura, lo que Genette quiere indicar con transposición es la operación de *transmotivación* o transvaloración. Dichas categorías Alazraki las analiza como una modificación al sistema de valores del hipotexto ya sea en una composición desvalorizante respecto de los valores encontrados en la lectura o viceversa valorizar lo desvalorizado<sup>246</sup>, pero en este caso, en la obra mencionada Borges se refiere a la idiosincrasia de Kafka, es decir una *transmotivación* en el que la escritura se enriquece a partir de la interpretación literaria, y en el que la omisión consciente como es el caso de *Pierre Menard* aporta nuevos datos sobre la producción de la obra:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la

---

<sup>244</sup> Borges, J.L., *Otras Inquisiciones, en Kafka y sus precursores*, pg. 279.

<sup>245</sup> *Ib idem*, pg. 281.

<sup>246</sup> *Op, Cit*, Alazraki, Jaime, *La prosa narrativa de J.L. Borges*, pg. 443.

*Odisea* como si fuese posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. A tribuir a Louis Ferdinand Céline o a Jame Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues espirituales?<sup>247</sup>

Las virtudes del acto de la lectura expuestas en el párrafo de *Pierre Menard* dan cuenta de las virtudes estéticas que representa tanto en el contexto filosófico como en el literario. En este sentido, tanto la ficción y la crítica desdibujan sus límites, el entrecruce entre la narración y el ensayo como lo presenta Borges reivindica la polémica que representa la noción de precursor, es decir aquella figura que amenaza la virtud estética de originalidad. Ante ello, Borges reconsidera esta noción de precursor para instaurar el ejercicio lector como aquello que modifica nuestra relación con el pasado a partir de nuevas reinterpretaciones que serán trazadas en la escritura literaria:

“En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea [sic] a sus *precursores*. Su labor modifica nuestro concepto del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación, nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”.<sup>248</sup>

Escritores que exaltan a otros escritores dirá Juan José Saer<sup>249</sup>, la escritura se origina en una tradición que el propio autor ha creado, Borges concluirá mucho antes que Saer que la individualidad no es posible en la creación literaria, en ese sentido Borges se concibe como un excelente lector, “No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector”<sup>250</sup>. Dada la importancia y trascendencia otorgada a la relación lector-escritor, el papel del autor ha quedado desplazado de su centro y se ha concebido como un agente que reinterpreta obras, metáforas e ideas ya escritas. Sin embargo, el lugar del autor como agente retórico adquiere también una funcionalidad trascendente en el estilo y en la conceptualización que se presenta en las obras de Borges, de ahí que sea necesario revisar el carácter y estilo narrativo del autor, de un autor que autorreflexiona y que traslada un primer nivel de la narrativa a una de orden metalingüístico.

---

<sup>247</sup> *Op, Cit*, Borges, J.L., *Ficciones, Pierre Menard*, pg.52.

<sup>248</sup> Borges, J.L., *Otras Inquisiciones [Kafka y sus precursores]*, pg. 282.

<sup>249</sup> Entrevista a Juan José Saer, por Ana Inés Larre Borges, *El arte de narrar, entrevista en Brecha* Montevideo, Uruguay. <https://es.scribd.com/document/78031065/SAER-Juan-Jose-El-arte-de-narrar-entrevista-en-Brecha>

<sup>250</sup> Borges, J.L., *Biblioteca personal* (Prologo), Ed. Alianza, Madrid, 1988, pg. 3.

### (iii) Borges como autor autorreflexivo

La importancia sobre el tema del autor en Borges representa no sólo la descentralización respecto a la esencia del yo<sup>251</sup> y a la originalidad de una obra literaria, sino que el autor narrativo como ente operativo dentro de la historia adquiere un rol de productor de significados y determina en ocasiones la inclinación interpretativa de la trama. En el presente apartado, me propongo analizar las características que se presentan en la figura borgeana de un narrador que trasciende la trama al instaurarse como narrador autorreflexivo. Este análisis me conducirá a argumentar acerca de un marcado carácter cognitivo que se presenta en la voz narrativa considerada como extradiegética. El análisis tomará en cuenta algunos elementos que se encuentran en el cuento *La busca de Averroes*, en la obra será posible distinguir distintos niveles narrativos (diegéticos y extradiegéticos) que generan un nivel de reflexión acerca de la historia que se vuelve metaficcional, y que a la vez genera un estado de confusión y vacilación al no identificar plenamente la voz del narrador de la del escritor.

Tal como se ha señalado, es usual encontrar en el corpus borgeano obras que se caracterizan por estructurar distintos niveles de narración, y en el que el mismo relato es objeto de reflexión por parte del narrador. Dicho juego narrativo se estructura a partir de que el autor como agente retórico adquiere una nueva funcionalidad al poseer un conocimiento sobre la historia que se despliega, lo que le permite las reflexiones, acotaciones y correcciones hacia la propia historia o bien la voz narrativa se focaliza de forma externa al narrador. En ocasiones los comentarios pueden aparecer desde un foco externo a la narrativa, lo que incide en un conjunto de interpretaciones y de historias posibles.

Se destaca de manera intrínseca una preocupación por parte de Borges por la relación entre el texto y lo extratextual, en obras como la mencionada *La busca de Averroes* o en *Pierre Menard, Examen de la obra de Herbert Quain, El hacedor, La otra muerte*. Considero que

---

<sup>251</sup> Borges declara que las filosofías de Heidegger y Jasper no son otra cosa que errores capitales, su halago al yo, al sujeto en el que acaece la comprensión del ser es sólo vanidad, en sus palabras: “la filosofía de Heidegger y Jasper hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el *Vedanta* reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad [...]” Borges, J.L., *Otras inquisiciones, Notas sobre (hacia) Bernard Shaw* pg. 345.

dicha relación es una estrategia inicial o un embrión dentro de la conexión de temáticas e ideas que se presentan en la obra de Borges, un ejemplo de ello es que la mayoría de los textos que integran *El Aleph* se caracterizan por el despliegue de distintas voces narrativas situadas en dos niveles, en donde el autor narrativo se proyecta dentro de un primer plano de la narración, y el cual ocupa una gran parte del espacio textual.

Resulta útil nuevamente la manera en que Genette estudia los niveles constructivos de un relato al abordar la obra como un sistema de interrelaciones y de funciones. De esta manera, favorece también a un análisis a partir de los elementos reflexivos que promueve o resultan intrínsecos a la estructura narrativa. Lo primero que se resalta de este enfoque es que cualquier transposición o inserción de niveles modifica de una u otra manera la significación de la historia, es decir no existe una transposición inocente. Bajo este entendido, se puede distinguir que el mecanismo de transposición identificado en la ficcionalidad borgeana será de carácter temático, esto quiere decir que incide sobre la propuesta teórica, puesto que crea un sobresalto a partir de una doble reflexión; acerca de la historia y sobre el papel de verosimilitud que manifiesta el narrador extradiegético. En este mismo sentido, es necesario aclarar que el rol de productor de significados que ocupa el narrador que se encuentra en el segundo nivel narrativo, Genette lo designa como extradiegético o sustituto auctorial.<sup>252</sup> El primer nivel, es el que se constituye por una voz que narra la historia, es el *narrativizado* es el estado más distante, el segundo nivel refiere un nivel más próximo al acontecimiento puro, como si tratará de una enunciación desde el pensamiento.<sup>253</sup>

Es entonces en el cuento *La busca de Averroes*, donde es posible identificar claramente los niveles narrativos, la historia presenta al pensador árabe Averroes, quien es un famoso interprete y exégeta de Aristóteles, que intenta infructuosamente revelar el sentido de distintos conceptos aristotélicos como lo son la tragedia y la comedia. Un punto central de la historia es develar los errores y obstáculos que se cruzan en el intento por estructurar una fiel

---

<sup>252</sup> Los estudios sobre la voz narrativa se han presentado en cinco parámetros; 1-. Los niveles narrativos (jerarquía entre narradores), 2-. Participación en la narración (grado de participación del narrador), 3-. Grado de manifestación (modo y grado en que se capta su presencia), 4-. Confiabilidad del narrador (voz fidedigna con relación a la intencionalidad de la historia), 5-. Tiempo de la narración (ubicación temporal del narrador). Cfr, Fine, Ruth, Hacia una lectura semiótico-narratológica del *Quijote*. El caso de las voces narrativas, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, 2005, pp 239-259, México.

<sup>253</sup> Genette, G. *Figuras III*, Td. Carlos Manzano, Ed. Lumen, España, 1989.

interpretación de las obras aristotélicas, “a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción”<sup>254</sup>. En una primera parte de la historia el narrador que cumple la función metatextual, además de conocer el despliegue de la historia, adquiere el grado de traductor de la versión original de la historia, “Con firme y cuidadosa caligrafía agregó esta línea al manuscrito: *Aristú* (Aristóteles)”<sup>255</sup>.

La segunda parte del relato a modo de epílogo el narrador extradiegético se revela como narrador personal que refiere comentarios de orden metatextual, lo cual desestabiliza los significados y la temática presentada en el primer nivel de la narración. En la última parte de la historia, el narrador se patentiza como sustituto auctorial, al realizar una reflexión acerca de la intencionalidad de la historia y advirtiendo diversas alternativas en el desarrollo de la historia. Si bien, el narrador extradiegético se ha filtrado desde un inicio a través de comentarios y aclaraciones, éste se torna explícito al final de la historia, lo que enfatiza los distintos niveles de narración.

Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, “Averroes” desaparece)<sup>256</sup>

El texto *La busca de Averroes* representa de una manera muy clara el efecto que resulta a partir de la sobreposición de los niveles narrativos, y de cómo el narrador (que traduce y narra la historia de otro traductor como lo es Averroes) problematiza el lenguaje y su imposibilidad de translación a partir de un movimiento en el espacio de la narración al situarse en un segundo plano, desde una sobre-reflexión. Resulta interesante cómo a través de la voz extradiegética o de segundo nivel la lectura se desfamiliariza y disuelve la desestabilidad de lo verosímil que se ha presentado en una primera parte del relato.

---

<sup>254</sup> Borges, J.L., *El Aleph*, en *La busca de Averroes*, pg. 118.

<sup>255</sup> *Ib idem*, pg. 125.

<sup>256</sup> *Ib idem*, pg. 127.

El concepto de *Substituto auctorial* representa en la obra de Borges un recurso multifacético que genera múltiples interpretaciones; por un lado, la voz narrativa o metalingüística que mediante irrupciones comenta y discurre sobre lo que se narra crea una sospecha sobre la identidad de la voz narrativa, aunado a ello se propicia un avance no lineal de la historia por un abuso de referencias intertextuales que consolidan un aparente sentido de realidad en la historia. A juzgar por la lectura, es evidente también una atmósfera de aparente complicidad entre el narrador y lo narratario. Sin embargo, parece existir en Borges un propósito de desfamiliarización o de provocar sorpresa al final de la historia, lo cual genera una desestabilidad en los significados configurados en el desarrollo de la trama.

En el cuento “*La otra muerte*” se destacan también los distintos niveles de narración, al presentar una serie de hipótesis explicativas y de soluciones a la historia, al final de la historia y dentro de una aparente verosimilitud se inserta la duda y la reflexión “Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. [...]”<sup>257</sup>. Una diferencia sustancial respecto a *La busca de Averroes* es que en esta historia el enigma o la solución del enigma se comparte por el narrador y el lector.

Llama la atención también la forma en que Borges estructura la coherencia narrativa, al momento de argumentar y sustentar la historia con datos y fechas propiciando la veracidad de una historia. Bajo una intención de efecto desfamiliarizante y vacilante tiende a la fragmentación, en donde tergiversa o bien presenta un olvido a voluntad, lo cual es propio de los relatos fantásticos que apuntan a una inverosimilitud y una perplejidad en la interpretación de los hechos.

Otra interpretación que se despliega del rol metalingüístico por parte del narrador es que además de estructurar el efecto de perplejidad en el mundo narrativo, es decir al instaurar la duda sobre la historia, los eventos y fechas del relato, la reflexión por parte del narrador representa el estado mental de la desmemoria. Un ejemplo de ello es la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* donde al parecer los hiatos de la historia se justifican: “Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda” y más adelante describe

---

<sup>257</sup> *Ib idem*, pg. 98.

la historia “En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos”<sup>258</sup>. Los olvidos, y la falta de referencias aparecen justificados precisamente porque Borges recurre a un simulacro del simulacro, es decir el simulacro de realidad contado a partir de simular una desmemoria, el narrador se torna ente vivo que justifica su historia fragmentaria. El doble juego de simulacro por parte de Borges responde a esa necesidad de verosimilitud, es así como el simulacro del olvido por parte del narrador es un detalle más de realidad, que a la vez resalta situaciones significativas. La simulación reside, por lo tanto, en evidenciar a partir de la narración el proceso real y natural de la memoria, lo cual reduce las acotaciones paralelas a la historia.

“Muchas veces se aventura al peligroso extremo de explicitar dónde reside su capacidad simbólica y qué forma universal y abstracta propone. Es decir que el esquematismo, los hiatos, el realce de ese nudo central serían los instrumentos retóricos que fingen transformar una <realidad> en símbolo, porque hacen suponer que ese proceso se ha producido por despojamiento de la rica experiencia vital en su esencia arquetípica, postulando la existencia de ese mundo concreto y múltiple que es su soporte”<sup>259</sup>.

En la cita anterior Barrenechea describe cómo el estilo borgeano además de expresar el uso de las figuras retóricas, por ejemplo, describe la funcionalidad que reviste en la trama. En este sentido, los niveles narrativos, y la transgresión de estos niveles establece como se ha revisado una identificación y especificidad hacia las distintas voces narrativas en la obra de Borges. Del examen anterior se puede identificar de forma explícita o implícita a un autor ficcionalizado como participe en la enunciación y en el control del proceso creativo.

Lo que podría interpretarse como el autor real en primera instancia, enmascara otro rol dentro de la trama, tal estrategia además de disimular el rol que convencionalmente se le ha atribuido al autor real, trastoca el esquema textual mimético, ya que desplaza los significados en una autorreferencialidad tanto del mundo de ficción como de las temáticas e ideas que se desarrollan en la trama.

---

<sup>258</sup> *Op, Cit, El Aleph*, en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, pg. 67.

<sup>259</sup> Barrenechea Ana María, *Borges y el lenguaje*, *Nueva Revista De Filología Hispánica* (NRFH) 7 (3/4), 551-69. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i3/4.279>

### 4.3 La metáfora como elemento fundamental para entender la narrativa ficcional

Evidenciar la estructura y materialidad lingüística del valor cognitivo en la literatura y específicamente en la obra de Borges a partir de los tropos retóricos, justica que se analice la metáfora como un elemento clave para entender que es a partir de las figuras retóricas donde es posible reflexionar sobre el proceso creativo, es decir una reflexión sobre la forma y el contenido en el que el lenguaje y el conocimiento literario cobran materialidad. Sin embargo, mi intención no es discurrir de manera profunda en el estudio de esta figura retórica como la metáfora, ni en descubrir sus ilimitadas posibilidades tanto semánticas como epistemológicas.

Lo que me interesa es exponer en primer lugar, y de manera sucinta el por qué la metáfora representa una figura central para entender un modo en que procede el conocimiento literario. En este sentido, presentaré dos enfoques de estudio hacia este tropo retórico. Un primer enfoque de corte hermenéutico representa una tendencia teórica que explica cómo a través de la función metafórica es posible obtener una ganancia cognitiva puesto que aporta un significado extendido, es decir alberga en sí un significado, idea o experiencia más allá del significado literal que se encuentra en la proposición. No obstante, existe otra postura como la que presenta D. Davidson que niega por completo que en el significado metafórico se presente un significado más profundo. En este caso analizaré la ambivalencia de estas dos propuestas con el fin de identificar cómo es que se da el uso de esta figura retórica en la obra de Borges, e indagar si es que aporta elementos esenciales para evidenciar su contenido cognoscitivo<sup>260</sup>.

La pregunta que podría formular respecto al valor cognoscitivo y la ficción en Borges es, si ¿la literatura hace uso de los recursos retóricos como la metáfora, la ironía, el fragmento a partir de una necesidad cognoscitiva o por una funcionalidad propia de la estética literaria? O

---

<sup>260</sup> La importancia por tratar el tema de la metáfora, si bien, podría resultar innecesario dado que su presencia retórica no es algo distintivo de la obra de Borges, sin embargo, sí resulta ser una figura clave, cuando se trata el tema sobre la potencialidad cognitiva en la literatura. La metáfora por antonomasia es la figura retórica que ofrece un tipo de conocimiento, tanto en el terreno teórico, literario o científico. Las reflexiones sobre esta forma retórica resultan ser bastantes y parten desde múltiples trincheras del conocimiento. El uso metafórico tiene como función expresar una realidad, pero que resulta ser irreductible a una sola forma, como lo puede ser la filosófica o científica. Las imágenes y conceptos que se desprenden de la metáfora, si bien no tienen como cometido una precisión y claridad en la información o conocimiento sobre la realidad, si es posible obtener interpretaciones que designan realidades sensitivas, cognitivas y aspectos que no son posibles si se abordan conceptualmente. Respecto a esto Borges indica que la imprecisión y vaguedad es algo propio de la literatura, Borges indica lo siguiente “la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante” [Cfr, Borges, J.L., *Inquisiciones*, pg. 69,71.]



bien, dicho de otra forma y matizando esta separación, puedo preguntar si ¿El tipo de proceso cognitivo que se da en la literatura borgeana necesita de una estrategia de discurso o teoría que va más allá de una elección estética en el uso de recursos retóricos? de manera que éstos son empleados tanto por su función ornamental, pero también como un recurso para obtener conocimiento, al interpretar y entender el mundo. Existen distintas posturas ya sea desde la teoría literaria, la hermenéutica o la filosofía del lenguaje con autores como: Ricoeur, Blumenberg o de M. Black que entienden la metáfora desde un género retórico o desde el lenguaje habitual, pero siempre desde un enfoque que considera cómo a partir de una significación compleja o profunda es que se realiza una síntesis de conceptos contrarios, lo que posibilita alternativas de comprensión frente a la realidad. No obstante, la metáfora representa un tema esencial al momento de comprender los medios operativos en que la facultad literaria brinda una ventana sobre el enigma del tipo de conocimiento en la literatura o como Ricoeur llama a las metáforas “ventanas sobre el enigma de la creatividad”<sup>261</sup>.

Un primer acercamiento hacia el tema de la metáfora y que favorece comprender el carácter cognitivo de esta figura retórica es la postura que presenta el alemán Hans Blumenberg, creador de la teoría *metaforología*<sup>262</sup>. Desde una dirección antropológica y filosófica es que Blumenberg argumenta a favor de un carácter epistémico en la metáfora, ya que representa la figura retórica que permite explicar parte de la realidad a partir de formas pre-lógicas, es decir desde una interpretación que aún no se conceptualiza. Lo interesante en Blumenberg, es que resalta un camino de estudio más allá de la retórica o de la literatura. La metáfora la sitúa entre la antropología y la filología, esto quiere decir que funciona desde dos aspectos, que es el teórico y el práctico.<sup>263</sup> En este sentido, según la propuesta de Blumenberg, la metáfora representa una teoría de cabal importancia, puesto que en ella se configura gran parte del lenguaje cotidiano y de orden conceptual, además de organizar la realidad a partir de imágenes metafóricas, por ejemplo al enfrentarnos a una realidad desmesurada y cargada de

---

<sup>261</sup>Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Ed. Cristiandad, Madrid, 2001, pg. 375.

<sup>262</sup> Véase: Blumenberg, H., *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003.

<sup>263</sup> En el sentido teórico nos dice Blumenberg, es que el estudio de la metáfora es esencial para una historia de los conceptos, ya que la metáfora es la figura cognitiva que se encuentra antes de la formación conceptual. En el sentido práctico habla sobre la interpretación a la que no tenemos acceso dentro de un contexto lógico y conceptual, es decir, crea un sentido donde sólo podríamos encontrar desconcierto.

estímulos y percepciones. Lo innombrable necesita ser nombrado, la naturaleza que genera miedo y angustia se sustituye por una imagen que puede ser nombrada y que logra representarse o traducirse a partir de una metáfora, un signo o un mito.

Tal como se ha indicado, las metáforas funcionan como conglomerados significantes que organizan una realidad que en ocasiones resulta inconmensurable. Bajo este mismo talante es que Ernest Cassirer ha sostenido que el mundo del ser humano más que un mundo de objetos es un mundo de símbolos<sup>264</sup>. El signo en este caso configura una totalidad y lo eleva como algo individual pero universalmente válido, “el signo no es una mera envoltura eventual del pensamiento, sino su órgano esencial y necesario”<sup>265</sup>. La correspondencia cognitiva entre el signo, el mito y la metáfora es que en éstos se presenta de entrada una cohesión de contenidos y de significantes, lo cual origina una permanencia en la memoria en cada nueva reproducción, esto quiere decir que la figura metafórica o en este caso el mito obtiene en cada interpretación una forma siempre renovada. La realidad, por lo tanto, es organizada a partir de establecer una distancia entre esa realidad en ocasiones intraducible o inconmensurable y la definida ya sea por el mito o la metáfora, como lo han argumentado Cassirer y Blumenberg.

La función simbólica opera por ende en el mito, en el lenguaje (metáfora) y en el arte, puesto que sus partes fundamentales se constituyen por una naturaleza conceptual y una intuitiva. Pensar en la función vital y cognitiva de la metáfora, así como en la reflexión genealógica de los conceptos, conduce a ver que dichas posturas nacen de consideraciones antropológicas, ontológicas y lingüísticas, un ejemplo de estas dos posturas es la tesis nitzscheana en la obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en la cual se habla sobre un origen metafórico del lenguaje, así como la oposición entre el uso retórico y no retórico del lenguaje:

“No es difícil demostrar que lo que se llama retórico como procedimiento artístico consciente era un medio de arte inconsciente en el lenguaje y en su devenir, que la

---

<sup>264</sup> Cfr, Cassirer E. *Filosofía de las formas simbólicas*, T. I, Tr. Morones A., F.C.E, México, 2016.

<sup>265</sup> *Op, Cit*, Cassirer E. *Filosofía de las formas simbólicas*, T.I, pg. 36.

retórica es una continuación de la instrumentalidad artística inscrita en el lenguaje bajo la luz clara del entendimiento”<sup>266</sup>.

Existe en esta sentencia una idea de fondo que habla sobre un impulso creativo propio de la imaginación que permite la supervivencia racional del hombre, la facultad imaginativa como agente cognoscitivo indica que en el conocer el mundo subyace no una constitución meramente racional sino un impulso biológico de supervivencia que se manifiesta en una creatividad vital presente en el lenguaje.

Bajo la misma postura nietzscheana, observa Daniel Innerarity que el lenguaje no sólo representa, sino que es “una transposición significativa, la traducción torpe en un lenguaje escurridizo pero que para nosotros es el único comprensible y el único acceso al texto original de la vida”<sup>267</sup>. Resulta claro, por lo tanto, que bajo este enfoque de corte antropológico como lo presenta Blumenberg la metáfora representa no sólo un recurso ornamental, sino que se establece como omnipresente en nuestro lenguaje y pensamiento.

Siguiendo el orden de ideas con relación a caracterizar la conexión entre la metáfora y la literatura como potencia lingüística cognoscitiva, considero que un punto esencial que alberga la postura de Blumenberg y Cassirer es que tanto el mito como la metáfora representan estructuras del pensamiento que condensan los estímulos sensoriales y cognitivos. Considero en este sentido que el conglomerado entre la intuición sensorial y la facultad cognitiva representan una vía esquemática para el desarrollo de la imaginación, en un sentido kantiano sería el enlace entre la espontaneidad de la intuición y del pensar. Bajo este talante la respuesta hacia el cómo se presenta la metáfora en la literatura, es que la experimentación e innovación literaria se crea a partir de la facultad imaginativa, la cual representa a su vez una apertura a la innovación semántica que insinúa nuevas perspectivas de significado, o dicho de otra manera una amplitud en el significado metafórico, dicha amplitud se constituye gracias a la transferencia de un dominio distinto de experiencia a otro.

---

<sup>266</sup> Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tr. López Castello, Repositorio UAM. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/325/22029\\_Verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20extramoral.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/325/22029_Verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20extramoral.pdf?sequence=1)

<sup>267</sup> Innerarity, Daniel, *La seducción del lenguaje: Nietzsche y la metáfora*, *Contrastes Revista Interdisciplinaria de Filosofía*, Vol. III, (1993), issn: 11364076, pp.123-145, Sección de Filosofía, Universidad de Málaga, Málaga, España, pg. 130.

En este sentido, una metáfora bien trabajada en el terreno literario podría sacar a la luz semejanzas de algo que no resulta aparente en primera instancia, saca a la luz semejanza de ideas, de causas o de conceptos. Identificar entonces la función metafórica a partir de la revelación de semejanzas entre dos entes o conceptos contradictorios, apunta a concebir que la oración o palabra tiene como objetivo la amplificación de significado, al extraer nuevas ideas, sentidos o conceptos. Por ende, se determina que existe un nivel más profundo esperando ser interpretado.

Si bien, el uso de la metáfora funciona al armonizar las partes marcadamente diversas, y el traer a la vista una semejanza de aquello que permanecía fragmentado. No obstante, creo conveniente y necesario prestar atención al análisis que se realiza a partir de la proposición ficcional o en este caso a la proposición metafórica, puesto que el significado metafórico no posee un significado especial. En este sentido, es que las oraciones o proposiciones metafóricas podrían ser valoradas desde su literalidad, es decir desde lo que las palabras significan, esto último conlleva a que puedan ser consideradas como verdaderas o falsas puesto que dependen de los significados literales de las palabras. Negar la existencia de un significado profundo e intrínseco a la figura retórica, establece que el análisis puede realizarse sin considerar un significado especial o un subnivel que necesite descifrarse. Como consecuencia de esto último, es posible considerar que la forma en que se presenta y se vuelve cognoscible el enunciado metafórico en la narrativa literaria puede ser a partir de imágenes.

El otro enfoque que he anunciado esquematiza sus estudios desde la filosofía del lenguaje y comparte una orientación en el terreno de la estética analítica. Si bien D. Davidson no desarrolla en profundidad el tema de la metáfora, pienso que aporta pocos, pero valiosos e importantes elementos, en cuanto que ofrece un tratamiento distinto al entender la metáfora. Lo que me interesa en particular de dicha postura es la forma en que responde al ¿cómo es que la metáfora puede producir maravillas de significación? En este sentido, la tesis resulta contrastante con relación a los autores que se han analizado como Blumenberg, Ricoeur o también los que siguen por la misma línea como M. Black. En su obra "*Lo que significan las metáforas*" Davidson sostiene que "las metáforas significan lo que las palabras significan, en

su interpretación más literal, y nada más”<sup>268</sup>. A partir de esta cita resulta evidente que la postura argumentativa de Davidson refuta la idea que asevera como una metáfora puede contener otro significado además del literal.

Si bien, Davidson concibe la metáfora como otra forma de comunicación, de la que no se niegan los alcances y los efectos retóricos y de conocimiento a los que se ha aludido, si admite por otro lado que la metáfora pertenece al *dominio de uso*, indica que es algo que se “consigue mediante el uso imaginativo de las palabras y las oraciones y depende enteramente de los significados ordinarios de esas palabras y por lo tanto de los significados ordinarios de las oraciones que la integran”<sup>269</sup> Explicar entonces, el cómo funcionan las palabras en la metáfora, quiere decir, que es necesario remitirnos al significado literal y las condiciones de verdad literal que se asignan a las palabras y oraciones, las cuales son una cuestión dependiente de los contextos en que se usan.

Puesto que mi objetivo no es exponer una teoría general sobre la metáfora, podré decir a modo de síntesis, que la postura de Davidson al negar la idea de significado extendido se debe a que los significados primarios de las palabras siguen presentes en el entorno metafórico, si bien el sentido podría ser nuevo debido a que la figura retórica resalta nuevas semejanzas o contradicciones, ello no implica que exista un significado distinto o extendido intrínseco al propio significado. Lo que se está negando es que una misma palabra signifique una cosa en el contexto ordinario y otra en el sentido metafórico. La complejidad de la interpretación la cual Davidson refuta es que la metáfora se interpreta en un contexto de confusión o de ambigüedad, esto quiere decir que uno de los atractivos paradójicos de la metáfora es que la ambigüedad se presenta al decidir entre uno u otro significado, es decir que la vacilación entre los dos sentidos deja en claro un segundo significado de un modo muy abierto.

La respuesta al cómo es que la metáfora produce un efecto maravilloso, no se responde en el sentido en que ciertas palabras toman significados nuevos o extendidos, si bien se presenta un sentido figurativo y otro presente en el entorno metafórico, esto no implica un significado distinto al literal sino una insinuación, “Lo que distingue a la metáfora no es su significado

---

<sup>268</sup> Davidson, D., *De la verdad y de la interpretación (Lo que significan las metáforas)*, Tr. Filippi G., Ed. Gedisa, España, 1995, pg. 568.

<sup>269</sup> *Ib idem*, pg.570.

sino su uso; en esto es como la aserción, el insinuar, el mentir, el prometer o el criticar”<sup>270</sup>. La efectividad del trabajo metafórico no es a partir de transmitir un mensaje codificado, el significado se encuentra en la superficie lo importante es hacia donde dirija nuestra atención.

Reconozco que la postura que presenta Davidson deja abierta una nueva manera de entender la metáfora en la ficción narrativa, ya que pienso que el análisis hacia las proposiciones ficcionales deben partir de su significado literal, lo cual no demerita el valor estético que se desarrolla en la operación metafórica, sino que más bien sugiere que el análisis narrativo podría no ser necesariamente desde un desciframiento o decodificación de un significado profundo, sino que la interpretación adicional que aporta la metáfora podría ser de un género distinto como lo son las imágenes que proyecta. Entiendo entonces que la metáfora literaria resulta más eficaz cuando muestra o incita una imagen bajo una nueva panorámica. La metáfora en la literatura narrativa – ficcional y en especial en la obra de Borges, se torna más intensa cuando se muestra a partir de una imagen, la cual adquiere un estado dinámico y con mayor potencialidad imaginativa.

(i) Borges y la metáfora cognitiva

Después de haber examinado dos tendencias distintas en la comprensión de la figura metafórica, y después de identificar que el análisis sobre la figura retórica debe partir de un carácter proposicional de la oración, ya que el contenido cognoscitivo es identificable en la metáfora si ésta se analiza bajo las mismas características de una oración proposicional, es decir desde el carácter lingüístico de una oración simple. Esta última afirmación, conlleva como se ha revisado que se opte por una revisión sobre los enunciados literarios, dejando de lado un análisis que suscribe que las oraciones metafóricas albergan doble significado o significados ocultos que son distintivos de la metáfora. Bajo este entendido, creo que el horizonte borgeano coincide con ciertas características de la propuesta anterior, un ejemplo de ello es el tratamiento preferencial sobre la funcionalidad respecto de la cualidad ornamental.

---

<sup>270</sup> *Ib idem*, pg.582.

Lo que me interesa mostrar de forma significativa en este apartado, es que, a partir de un análisis sobre las proposiciones metafóricas, será posible entender que la interpretación adicional que aporta la metáfora, es decir los elementos cognitivos y perceptuales que se proyectan a partir del uso de las metáforas no necesariamente debe analizarse desde el sentido meramente lingüístico, sino desde una síntesis de imágenes mentales que son proyectadas en el ámbito de la representación y desde las formas de percibir el mundo. El proceso de concebir una metáfora que proyecte imágenes mentales funciona en la obra de Borges como una estructura que transforma conceptos abstractos a objetos significativos y concretos que se encuentran en el universo borgeano. Otro asunto que toma relevancia también es comprender cómo a partir de las metáforas el lenguaje se reivindica frente a la indigencia de un lenguaje gastado o de metáforas desgastadas, lo que conlleva nuevas representaciones e interpretaciones.

Es importante mencionar, que en Borges no existe como tal una postura sobre la metáfora que se presente de manera sistemática. Sin embargo, Borges realiza apuntes esenciales para entender su posición frente a dicha figura. En un primer periodo del desarrollo de su escritura, es posible identificar que desde la juventud y bajo la presencia e influencia del ultraísmo Borges se posiciona de una manera entusiasta por la figura retórica. En algunos textos y notas sobre temas anexos, la metáfora la concibe bajo una relación utilitaria y cataloga su función según los efectos estéticos que se logran<sup>271</sup>. En otro contexto literario, por ejemplo, en los prólogos, Borges asume una reflexión cada vez más propia y marcada, en donde es posible ver un análisis más crítico. También es usual en Borges, que las temáticas que merecen un tratamiento teórico logran ser el tema de la historia, en este caso la metáfora figura ser la

---

<sup>271</sup> En *Inquisiciones, Examen de Metáforas*, Borges desmenuza de una forma ordenada los elementos que componen la lírica a partir de la metáfora, haciendo énfasis en la poquedumbre de los elementos que crean el efecto retórico: a) La traslación que sustantiviza los conceptos abstractos, b) Su inversión: La imagen que sutaliza lo concreto, c) La imagen que aprovecha una coincidencia de formas, d) La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas, e) La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fuerza del espacio, f) La inversa: La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo, g) La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación, h) La inversa: La artimaña que sustantiviza negaciones, i) La imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad. La clasificación que enumera Borges no resulta gratuita ya que revela ciertos procedimientos más usuales en su corpus literario como lo es la síntesis que hacen concreto lo abstracto, la segunda que sintetiza una realidad material en espiritual, la síntesis o traducción de la experiencia temporal en espacial. Cfr, Borges, J.L., *Inquisiciones*, pg. 68.

temática principal en el cuento *El Zahir*, donde el tema de la historia es el lenguaje como simbolización, es decir la imagen de la moneda.

Otro elemento para tomar en cuenta es que el estilo literario en la narrativa borgeana se sostiene en gran medida sobre la eficacia con que el lenguaje metafórico permite sacar a la luz una semejanza que no es aparente a simple vista, es decir una semejanza de idea, de percepción o de causa. La narrativa ficcional borgeana hace gala entonces de que el uso de la figura metafórica le permite expresar ideas o teorías que generalmente se resisten a una representación concreta o perceptual, pero que finalmente logran representarse a partir de una imagen literaria.

Tal como se ha analizado con los distintos autores, desde Blumenberg hasta Davidson, es posible identificar un vínculo en común a partir de considerar que la metáfora se concibe como la encargada de trasladar sensaciones, ideas y conceptos, hacia nuevos hechos, hacia nuevas referencias. Aunada a esta forma de entender la metáfora, considero que en Borges el uso de la metáfora se presenta y se concibe a partir de dos sentidos. En primer lugar, creo que en Borges el uso de la metáfora se presenta en una síntesis de imágenes mentales lo que permite una mayor intensidad en el efecto adherente a la figura. En segundo lugar, puedo entrever que Borges emplea el uso de la metáfora como una síntesis conceptual que se gesta a partir de una proposición, donde cierta proposición P, significa tener en mente P sin ningún compromiso con su verdad y falsedad.

Esto indica que el uso metafórico para Borges no se considera sólo en el campo léxico, es decir al considerar una doble significación, que implica a su vez un significado oscuro que necesita revelarse. Como muestra de lo anterior Borges realiza distintas reflexiones en torno a la metáfora, por ejemplo, en *Sur* dice lo siguiente “Hablar es metaforizar, es falsear: hablar es resignarse a ser Góngora”<sup>272</sup> y en una entrevista realizada por Osvaldo Ferrari, Borges afirma: “toda palabra abstracta empezaría siendo una palabra concreta, y es una metáfora. Pero para entender un discurso abstracto, a la vez, tenemos que olvidar las raíces físicas, las etimologías

---

<sup>272</sup> Borges, J.L., *En sur (1931-1980)* [1935], Ed. EMECÉ, Buenos Aires, Argentina, 1999.



de cada palabra, tenemos que olvidar que son metáforas” y más adelante “la metáfora es una metáfora; la palabra metáfora es una metáfora”<sup>273</sup>.

En este sentido, puedo afirmar que el uso de las metáforas funciona a partir de una doble efectividad, tanto cognoscitiva como estética. Esta forma de concebir la metáfora explica el modo en que quizá Borges replantea el uso del tropo en pro de una utilidad. Considero también, que la efectividad de una metáfora en la obra borgeana se encuentra siempre vinculada a su contexto de pronunciación, en este mismo sentido coincido con Davidson al proponer que la caracterización de una metáfora se vuelve más efectiva si ésta se caracteriza como pragmática. Debido a esto último, pienso que la funcionalidad y eficacia resulta evidente en la forma en que Borges desarrolla sus cuentos, en la claridad y en la brevedad de la historia. Pero también en la eficacia en que se opera la búsqueda al generar una síntesis de conceptos que genere nuevas formas de experimentar el mundo en el sentido cognitivo o emocional en este sentido entiendo que una síntesis de conceptos de carácter metafórico resulta similar a una síntesis de imágenes mentales.

Las reflexiones sobre el uso de la metáfora, a partir de algunos textos borgeanos de carácter crítico, indican que la imagen metafórica desafía la vieja tendencia que expresa la asociación entre la verdad y lo que yace en el fondo de una superficie o debajo de un significado literal, y que espera ser revelado:

“Nuestro lenguaje, desde luego, es demasíadamente visivo y táctil. Las palabras abstractas (el vocabulario metafísico, por ejemplo) son una serie de balbucientes metáforas, mal desasidas de la corporeidad y donde acechan enconados prejuicios. Buscarle ausencias al idioma es como buscar espacio en el cielo”<sup>274</sup>

Existe por ende una hipótesis hermenéutica que busca la idea o la verdad en el fondo de la significación, la metáfora se entiende como un significado que esté a la espera de ser revelado, no obstante, indica Borges es buscarle ausencias al idioma, donde lo que se muestra en su literalidad es lo que existe, lo complejo deviene entonces de la interpretación que exige reexaminar nuestras creencias o ideas. En este sentido, creo que la imagen metafórica en

---

<sup>273</sup> Borges, J.L., Ferrari O., *En Diálogos II*, Ed. Siglo XXI, México, 2005, pg. 38.

<sup>274</sup> *Op, Cit*, Borges, J.L., *Inquisiciones, Examen de metáforas*, pg. 64.

Borges suspende esa distinción entre la apariencia y la profundidad, o en otro sentido entre la verdad y la apariencia.

La metáfora literaria ejemplifica, tal como se ha mencionado, los esfuerzos retóricos y cognitivos por traer semejanza y unidad en donde ordinariamente sólo se percibe y concibe la diferencia y la fragmentación. Hablar de una imagen metafórica o literaria es referir a la estructura imaginativa como sustento fundamental para entender e interpretar el discurso figurativo. El lenguaje figurado que representa la metáfora u otra figura retórica funciona entonces como una visión amplificada a partir de un elemento abstracto. En este caso las imágenes ficcionales representadas a partir de experimentar imaginativamente una experiencia sensorial, por ejemplo, una contextualización en el espacio y tiempo se traducen en el nivel y forma de inmersión narrativa.

El nombrar de manera contundente, efectiva y de gran intensidad representa una de las consecuencias del funcionamiento emocional y cognitivo de la metáfora. Una de las formas en que opera es a partir de una síntesis que logra establecer ente lo concreto y lo abstracto, y en la forma en que se traduce una realidad material en una espiritual. En este caso no es sólo la analogía visual, o un símil que indica una semejanza y que permite elegir algún rasgo en común, ya que en la metáfora no se asevera explícitamente una semejanza.

La figura retórica en la obra de Borges resulta eficaz cognitivamente, puesto que incita al lector a “ver” a recrear imágenes mentales bajo una nueva perspectiva, y en este caso el concepto o la idea que integra la proposición ficcional se traduce en imágenes que se recrean bajo un carácter dinámico y con una nueva energía.

Bajo esta tesitura, creo que es posible entender que la metáfora en Borges no sólo tiene importancia desde un sentido retórico, sino que la metáfora en Borges no apunta a una interpretación que tenga que ser descubierta, sino que el uso metafórico funciona como una estrategia cognitiva. Estrategia que, a partir de distintos temas de orden abstracto, por ejemplo, la metáfora misma en *El Zahir*, o el tema del lenguaje y del absoluto en *El Aleph*, transforma un problema filosófico o teórico a una forma literaria, va de lo abstracto a lo perceptual. El proceso metafórico se vuelve reversible puesto que la representación parte

desde lo abstracto a lo concreto y en sentido contrario de lo concreto a lo abstracto, el proceso cognitivo y creativo radica en que es posible imaginar abstracciones.

Entender la metáfora como una síntesis de representaciones mentales, representa por una parte una preocupación fundamental de su escritura, puesto que resulta en esa imposibilidad estructural de representar lo real sin perderlo. Tal posibilidad está presente en la narrativa ficcional, en esa estética en la que lo concreto y lo abstracto convergen de manera simultánea. El *Aleph*, o *La esfera de Pascal*, por ejemplo, representa una metáfora estética de la simultaneidad, lo concreto que representa una esfera es capaz de representar y cuestionar la rigidez de nuestras leyes naturales, en donde es posible la coexistencia de lugares desde un solo espacio, de igual manera objetos como el laberinto, el espejo o la biblioteca funcionan como imágenes que potencializan e intensifican características propias, al asociarse a conceptos abstractos como el infinito, el universo o el caos.

Resulta importante finalmente, hacer la distinción entre imágenes e imaginación, ya que estos dos términos refieren conceptos clave para entender las imágenes mentales. Dicha distinción es analizada por White en *Imagination and Imagery*<sup>275</sup> quien establece una diferencia entre la imaginación y la imaginería. Según White las imágenes mentales corresponden en mayor medida a la imaginería que implica la existencia de una imagen que se caracteriza como un parecer a otra cosa, las imágenes consisten entonces en ver una cosa como otra, por ejemplo, una figura (pato/conejo).

En cambio, la facultad imaginativa no implica necesariamente la creación de una imagen - copia sensorial, sino que posee una relación semejante a cómo opera la memoria, a partir de asociaciones y recuerdos ya sea perceptuales o verbales. En este caso la presencia de una imagen mental en el proceso imaginativo es volátil y corresponde a la estructura o contexto en que está sustentado el juego narrativo. Bajo este entendido, creo que la imagen literaria comparte estas dos entidades mentales, por una parte, es una imagen que se crea mentalmente a partir de una proposición ficcional o de la obra en su conjunto, sin embargo, es también imaginativa ya que los elementos que se describen, las relaciones o los conceptos abstractos

---

<sup>275</sup> White, Alan R., *Imagination and Imagery*, en *The Language of Imagination*, Oxford, Blackwell, ch. 12, pg. 88-92. [https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod\\_resource/content/1/reading1.pdf](https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod_resource/content/1/reading1.pdf)

se relacionan con los entes concretos: por ejemplo, una esfera y el concepto de totalidad o del multiverso. Esto último implica una relación entre el elemento abstracto y otro concreto, es decir es una relación entre la figura o imagen que se proyecta, lo cual se estructura cognitivamente a partir del proceso imaginativo y por el sentido inmersivo de la ficción.

Bajo este entendido los elementos abstractos y concretos que representan conceptos abstractos también recurren a la memoria y a asociaciones conceptuales, estos dos elementos o estado mentales, pienso que no representan en la realidad una diferencia tan radical, sino que ambos se constituyen en uno solo, lo que permite el funcionamiento inmersivo y cognitivo propio de la narrativa cognitiva en este caso la obra borgeana.

Una cuestión que se encuentra latente también es el hecho que Borges asume las metáforas como ese lenguaje que reivindica la viveza de la comunicación lo que permite una reinterpretación del mundo. Esto quiere decir que una de las funcionalidades propias de la metáfora responde a la pobreza del lenguaje. La metáfora en este sentido nos salva de la indigencia del lenguaje, si bien nuestro lenguaje cotidiano se ha formado en gran parte a partir de metáforas, estas se tornan con el tiempo como monedas troqueladas tal como lo ha declarado Nietzsche.

La indigencia del lenguaje no reside tampoco en el número de signos que existan para describir el mundo, sino en el “número de representaciones de que es capaz”. Respecto a esto último, Borges indica lo siguiente; “Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él”<sup>276</sup>. Las reflexiones en torno al desgaste del lenguaje, y en torno a cómo las metáforas se vuelven palabras ordinarias, remiten al problema inicial, en el que se examinó cómo las metáforas no contienen un significado profundo o codificado.

En este sentido es posible cuestionar si las metáforas poseen un significado profundo ¿cómo puede dicho significado ser distinto del que porta la propia palabra cuando la metáfora se desgasta o muere? Cuando ésta se vuelve parte del lenguaje. La respuesta, indica, por lo tanto,

---

<sup>276</sup> *Op, Cit*, Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, “Otra vez la metáfora” Ediciones Nepeus pg. 55, versión electrónica.

que la metáfora posee el valor retórico y cognitivo, no a partir de un significado oculto, sino por la eficacia de cómo permite darnos cuenta de aspectos inauditos, de analogías y similitudes que son percibidos cognitivamente sólo a partir de las contradicciones entre conceptos y entre imágenes, es así entonces como en Borges el lenguaje metafórico deviene en imágenes.

#### 4.4 Imágenes y conocimiento en la obra de J.L Borges

##### 4.4.1 Escepticismo e inmersión narrativa. Elementos del carácter cognitivo en la ficción borgeana.

A partir del análisis en el apartado anterior la función y estructura cognitiva de ciertas figuras retóricas como lo es la metáfora y la intertextualidad en la obra de Borges, que ha permitido identificar cómo la estrategia intertextual representa un embrión dentro de la conexión de temáticas e ideas, y en el caso de la metáfora como elemento eficaz cognitivamente al recrear imágenes mentales que se desarrollan en la experiencia literaria. En este sentido, corresponde en este apartado preguntar si ¿Existe un plus de intensidad en la expresión de temas filosóficos o referidos al conocimiento humano, cuando éstos se generan a través de la ficción narrativa? Bajo este entendido, analizaré de forma particular de qué manera la facultad imaginativa propia de la ficción literaria a saber, el escepticismo opera como herramienta cognitiva al potenciar la naturaleza del ser humano en temáticas de orden científico, metafísico o filosófico. Y discutir cómo es que el carácter escéptico en la ficción borgeana permite explorar esa cara oculta de la epistemología, esto último indica la necesidad de buscar el tipo de elementos narrativos o retóricos que posibilitan que las hipótesis escépticas se vislumbren bajo una mayor intensidad y ofrezcan nuevas posibilidades de interpretación.

En primer lugar, analizaré cómo a través del proceso de incredulidad, es decir de una inmersión en el mundo de ficción se genera un plus de intensidad en el sentido cognitivo e

imaginativo al adentrarse en los mundos ficcionales. Después de ello, trataré de establecer cómo la inmersión literaria en el mundo ficticio a partir de la suspensión voluntaria de la incredulidad genera una mayor apertura y susceptibilidad al producir un estado dubitativo y escéptico en torno a las temáticas desarrolladas en la literatura fantástica de Borges.

(i) Proceso de suspensión voluntaria de la incredulidad

El término *suspensión voluntaria de la incredulidad* es un término que S.T. Coleridge propone cuando habla sobre el papel de la voluntad en la experiencia literaria al adentrarse en una historia ficcional. En las líneas siguientes analizaré cómo a partir de la actitud cognitiva propia de una imaginación literaria es posible la voluntad de incredulidad que promueve un compromiso imaginativo con la historia ficcional. Lo que implica que se dé una conexión entre la historia, creencias y actitudes del lector.

Al llegar a este tema, podré preguntar ¿cómo es posible imaginar proposiciones filosóficas, o de carácter científico o moral que postulan una serie de inconsistencias frente a la realidad? Lo primero que es necesario explicar es que el proceso de *incredulidad* se entiende como una facultad activa que permite la inmersión del lector en el mundo ficcional. Dicha hipótesis plantea diferenciar dos tipos de actitudes cognitivas que se presentan al momento de imaginar ideas o hechos imposibles lógicamente.

Por un lado, la actitud cognitiva que *suspende voluntariamente la incredulidad*, y en el otro sentido la actitud cognitiva del *suponer*. La segunda actitud se entiende como un proceso cognitivo del *suponer* o de la suposición, que responde a un modo en que la imaginación edifica un hecho, suceso o teoría que resulta controversial de manera epistémica. Es la manera en que un pensamiento o hipótesis puede divagar o flotar en el aire sin haberse afirmado o confirmado, pero que eventualmente ese divagar necesita un puerto de anclaje, es decir necesita un compromiso con el valor de verdad. Pienso por ejemplo en los experimentos mentales que se dan en la filosofía, como lo es la “hipótesis del genio maligno” en Descartes, que sugiere que hemos sido creados por un dios o genio que nos obliga a engañarnos

sistemáticamente. Lo que implica es cuestionar la legitimidad de nuestros sentidos y de nuestras proposiciones. O por ejemplo el caso de Leibniz en “el mejor de todos los mundos posibles” en el intento de resolver el problema del mal.

Si bien los experimentos mentales funcionan a partir de un proceso cognitivo propio de la imaginación, la lectura e interpretación indica que en este proceso de *suponer* “hechos, mundos, fenómenos” se presenta bajo un compromiso de verificabilidad o de argumentación. El suponer implica otro tipo de habilidad muy distinta al que se presenta en la imaginación literaria, primero porque opone una resistencia a adentrarse en el modelo ficticio, ya que se busca un seguimiento más allá del modelo ficcional al aceptar o no determinada proposición o hipótesis.

Por otro lado, la actitud cognitiva de la imaginación estética que comprende el proceso de una *voluntad de la incredulidad* implica considerar que la imaginación literaria es considerada una actividad, es decir existe un compromiso imaginativo con la ficción, que implica que el contenido de nuestros pensamientos requiera e infiera cierta posibilidad sobre los mundos posibles que se plantean, en otras palabras es adentrarse “imaginativa” y visualmente en medio de los acontecimientos de la historia.

Tal como lo ha indicado A. R. White en su obra *The Language of Imagination*<sup>277</sup> en la que define el suponer e *imaginar literario* como dos habilidades distintas, puesto que *suponer* que P es plantear una hipótesis, mientras que *imaginar* que P es conjurar una cierta posibilidad. Son entonces, dos tipos de razonamientos que explican estas diferencias, y en ello se dan ciertas razones para explicar por ejemplo la imposibilidad que se tiene para imaginar que P. Las razones White las refiere, en primer lugar, a la incapacidad para conjurar una determinada posibilidad. En cambio, cuando se dice que es imposible *suponer* que P refiere a una falta de *justificación* para que sea posible comprometerse con determinada hipótesis.

Como es posible ver la imaginación literaria implica algo más que una imaginación sensorial (experiencias similares a la percepción: auditiva, olfativa, visual) o una imaginación recreativa (capacidad de experimentar nuevas perspectivas). Sino que toma en cuenta las

---

<sup>277</sup> Cfr, White A. R. *The Language of Imagination*.

proposiciones ficcionales bajo mecanismos cognitivos distintos a la operación de suponer, lo que implica involucrarnos de manera cognitiva o afectivamente con la historia.

Se desprende de lo anterior que el problema de cómo se presenta y es posible la imaginación en la literatura compete también a la neurología. En el artículo *Suspensión voluntaria de la incredulidad* de Hai Leigh analiza una propuesta neurológica de Norman Holland (crítico literario que establece una relación entre la literatura y el cerebro) en el que se explica el proceso de *incredulidad voluntaria*, esta explicación indica que es posible una suspensión de la incredulidad al desconectar neurológicamente el sistema de realidad, gracias a que neurológicamente el receptor de manera controlada cierra aspectos que relacionan la comprensión con el sistema de planificación de acciones. Es decir, la comprensión de saber que no es posible cambiar la historia o que lo leído incite a tratar de salvar a un personaje. Lo que se argumenta y se le refuta a Holland en el artículo citado, es el hecho de que desconectar el sistema de comprensión de la realidad con la planificación de acciones no es una condición suficiente ni necesaria, puesto que la inmersión en mundos imaginarios por ejemplo a partir de los videojuegos- prueba que ese mismo efecto de suspensión de la incredulidad se vuelve posible en escenarios donde sí se pretende un control de la situación y un sistema de acción<sup>278</sup>.

Sin embargo, también es posible refutar dicha postura neurológica al presentar por ejemplo un texto literario que juegue con la trama al insertar datos reales junto con elementos imaginarios. Tal es el caso de Borges, con la presencia de citas o notas a pie de página, nombres de personas o lugares reales. En este caso, creo que no es posible suspender el efecto de incredulidad por inconsistencias dentro de la trama que logran que el lector se cuestione acerca de la credibilidad de la historia.

Ahora bien, al identificar que las proposiciones propias de la literatura difieren en el modo en que las proposiciones o hipótesis se presentan por ejemplo en la vida diaria o en un experimento filosófico, puedo suponer que existen dos formas de funcionamiento cognitivo, y que estas presentan dos formas distintas en que se ordena la experiencia y se construye una realidad. Ambas podrían diferenciarse por el modo en que opera la imaginación.

---

<sup>278</sup>Cfr, Laigh Han, Willing Suspension of Disbelief? A study of the role of volition in the experience of delving into a story, Hebrew University of Jerusalem: <https://www.researchgate.net/publication/298068504>



Ahora bien, al identificar que las proposiciones propias de la literatura difieren en el modo en que las proposiciones o hipótesis se presentan por ejemplo en la vida diaria o en un experimento filosófico, puedo suponer que existen dos formas de funcionamiento cognitivo, y que estas presentan dos formas distintas en que se ordena la experiencia y se construye una realidad. Ambas podrían diferenciarse por el modo en que opera la imaginación.

En el caso del suponer o en estados mentales cotidianos la imaginación opera o se sustenta en el procedimiento de verificación y de argumentación. En cambio, la imaginación literaria que propicia esa voluntad de incredulidad se procesa por otra vía que no es sistemática. Por lo tanto, se infiere de los argumentos esgrimidos que la actitud cognitiva propia de la imaginación literaria no pretende verificar la verdad de una proposición, ni la coherencia, pero si una verosimilitud correspondiente al mundo ficcional

Otro punto importante cuando se habla de una voluntad de la incredulidad, además del compromiso imaginativo se relaciona con el contenido del pensamiento y en cómo este puede sumergirse en la trama ya que los procesos de coherencia lógica recorren otra vía distinta a la que se transita al momento de pretender analizar la información de la historia con una voluntad de verificación. Esa otra vía o transporte es la inmersión del texto.

Al llegar a este punto, y al seguir los argumentos presentados, considero que la postura de Holland en otros aspectos literarios no es errónea, ya que una manera de explicar la intensidad y el nivel de experiencias que genera una obra ficcional y cómo ciertas posturas ficticias provocan cambios y nuevas actitudes en el terreno del conocimiento y en la manera en que se interpreta el mundo, responde a que nos sujetamos al nivel de las ficciones cuando las experimentamos. Resulta importante resaltar que el proceso imaginativo en la literatura no transita por un proceso de engaño cuando se imagina algo como existente, el cual si es propio por ejemplo de los experimentos mentales de la filosofía. Es decir, que, en el proceso cognitivo de la imaginación literaria, no nos engañamos para pensar que los fenómenos, sucesos o ideas son reales, sino que nos sumergimos en ese mundo de la ficción y nos convertimos en ficciones.

- (ii) La irreductibilidad de la coexistencia entre lo posible con lo imposible como agente generador de una actitud escéptica

Después de haber revisado una panorámica acerca de algunas de las características que se identifican en la actividad imaginativa propia de la literatura, cuyo fundamento principal reside en una suspensión voluntaria de la incredulidad. Resulta necesario mencionar y recordar porque la literatura fantástica resulta un terreno idóneo que configura las estructuras de posibles explicaciones o justificaciones de los elementos anómalos propios del mundo ficcional a partir de explicaciones de orden lógico y racional. Además de ello la obra de Borges emplea elementos estilísticos que apuntan a establecer y reforzar un transporte o vía de inmersión hacia el mundo ficcional y su correspondiente vacilación y escepticismo en el sentido cognitivo.

Una característica más que he identificado en Borges, es una dependencia hacia esquemas cognitivos y teóricos, que conllevan a que el lector se involucre según sus condicionamientos individuales de manera lúdica y epistémicamente en un estado mental de ambigüedad entre una explicación natural, verosímil o una explicación imposible irreductible a alguna legalidad conocida.

La combinación de hechos y sucesos entre diferentes mundos, es decir de un modelo de realidad que se ve enrarecido o fragmentado a través de elementos anómalos, enfatiza un cuestionamiento que subyace en la obra acerca de nuestra realidad. El efecto cognitivo que se desprende de los dispositivos ficcionales implica entonces, que el lector se involucre imaginativamente con la historia, en este sentido es necesario un estado de inmersión imaginativo para generar una actitud escéptica.

Bajo esta tesitura, podría considerar que la ficción borgeana se encuentra más allá de mostrar lo insólito, imposible y excepcional de distintos mundos posibles, sino que apunta a reconfigurar nuestro mapeo conceptual ordinario a partir de captar ideas, hipótesis, creencias y de hacerlas vivenciales y experimentales. En otras palabras, es experimentar un vértigo cognitivo respecto a nuestro conocimiento ordinario. En ese sentido, el término escepticismo

refiere o significa “examinar atentamente”. Adoptar entonces una postura escéptica a partir de una experiencia literaria, implica considerar que aquellos mundos virtuales, fantásticos que colindan con la utopía, con los sueños o con las ciencias representan mundos posibles, posibilidades de conocimiento, de acción, permiten pensar el “qué pasaría sí...”.

En conexión con lo anterior, y en específico en la ficción narrativa de Borges, resulta evidente cómo el escritor argentino desarrolla un complejo repertorio de procedimientos literarios que estructuran un efecto de realidad. Por ejemplo, el justificar una realidad que estructura el mundo ficcional y el remitirlo a otros textos o mundos ficcionales que cohabitan simultáneamente, es decir un ejercicio extratextual o intratextual. Lo interesante en este caso, es que los roces entre la realidad y el mundo ficcional no sólo ocurren en el mundo *factico* (en los hechos, sucesos o personajes), sino que las teorías filosóficas o científicas se adhieren también a esa a otra realidad. Y en ese sentido establecen premisas teóricas desde donde parte la coherencia del mundo ficcional. Un ejemplo paradigmático es la obra *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius* (la cual se analizará más adelante) puesto que el efecto de inmersión o de voluntad de incredulidad desencadena no sólo un efecto lúdico, sino que permite despertar un estado mental dubitativo y escéptico, los cuales considero residen en la correspondencia entre los distintos mundos y la estructura explicativa que deriva de posturas filosóficas y científicas.

La vacilación y la ambigüedad que genera el juego de los órdenes y desórdenes dentro de los mundos ficcionales genera una persuasión con efectos dubitativos a través de los distintos simulacros ficcionales. Se desprende de esta última afirmación, el preguntar ¿Qué validez cognitiva tiene el tema del escepticismo en el tratamiento ficcional? En respuesta a ello, resulta consecuente aclarar que el desarrollo teórico del escepticismo corresponde a una estructura epistemológica y de manera preponderante a una filosofía contemporánea analítica y del lenguaje. Sin embargo, el carácter escéptico resulta ser una cualidad natural en toda reflexión filosófica, más aún, considero que el conocimiento cubre un amplio campo en el pensamiento humano, por ello es por lo que no sólo la filosofía tiene una incidencia en exploraciones fundamentales para el ser humano como lo es la ética, la metafísica /ontología, la lógica o el lenguaje. De ahí que problemáticas de este orden se encuentren a lo largo de la literatura y de otras disciplinas artísticas.

Lo anterior apunta a considerar, que el tratamiento del escepticismo en la literatura borgeana no refiere o tiene como propósito ensalzar las virtudes de un pensar escéptico, y tampoco una deliberada voluntad por proclamarse como escéptico, y mucho menos una pretensión sistematizadora de entender el universo. Sino que implica todo lo contrario, se da un abandono ante la exigencia natural por conocer la verdad, en Borges se presenta por lo tanto un descreimiento de toda posibilidad.

Debido a la certeza que representa el saberse imposibilitado para alcanzar un conocimiento seguro y verídico, es que el efecto dubitativo que subyace en los mundos narrativos resulta en conformidad con la naturaleza del escepticismo, es decir en ser un instrumento metodológico, cuyo objetivo o utilidad es cotejar las insuficiencias de distintas teorías del conocimiento, en otras palabras, una actitud escéptica lo que posibilita es reparar en los cimientos de la estructura del conocimiento. En forma general lo que define al escepticismo es la pretensión de negar cualquier opinión o doctrina dogmática<sup>279</sup>. Por ello es por lo que no se habla de una teoría escéptica sino más bien de actitudes o perspectivas, que se alejan de una doctrina o núcleo epistémico, ya que esto último impide la movilidad y diversidad de un pensamiento que funciona como herramienta epistemológica.

#### 4.4.2 El escepticismo literario como emergente en la relación con otros tipos ficcionales

A partir de exponer ciertas características del escepticismo, considero que el discurso fantástico en Borges involucra una confluencia entre múltiples discursos. En este sentido la narrativa del autor de *Ficciones* apunta a que el tema del conocimiento se encuentre en una zona indeterminada, ya que todo discurso es susceptible de ficcionalizarse. Es decir, que las teorías, creencias o ideologías resultan ser modelos ficcionalizables, de ahí que Borges considere que la realidad se encuentra entretejida por ficciones.

---

<sup>279</sup> Si bien no es mi propósito exponer de manera amplia y detallada las distintas posturas escépticas, si pudiera adelantar una primera hipótesis y decir que la propia exigencia de poder refutar o probar los postulados escépticos resulta imposible, puesto que las hipótesis no tienen un resultado afirmativo o negativo, es decir que las conclusiones son incuestionables por la misma teoría.

Por esta razón, es que el tratamiento de posturas filosóficas o científicas en Borges se justifique al construir un discurso que en primer lugar se asienta como verdadero, pensemos en la teoría filosófica de Berkeley y el inmaterialismo, y en cómo la obra de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* juega entre los dos polos fenomenológicos que se dan entre objeto y conciencia. Y en donde, en ese matiz ficcional la teoría idealista e inmaterialista se torna en la imagen de un mundo mezclado entre la realidad y elementos psicológicos, ya que la realidad no es independiente de los pensamientos.

Si bien más adelante analizaré esta obra, es importante resaltar que lo que subyace en la obra es el efecto lúdico imaginario de la ficción y las posibilidades de interpretación de orden cognitivo. Según Piglia estudioso de Borges, “la escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente”<sup>280</sup>.

Otro ejemplo que puede contribuir a lo afirmado se encuentra en el prólogo de la obra *La invención de Morel* de Bioy Casares, Borges refiere cómo las ficciones que son de carácter policial siempre remiten a sucesos misteriosos, de los cuáles se indica no pueden presentar elementos argumentales, en cambio ilustran hechos razonables. Considero que las pocas líneas que introducen a la obra de Casares atestiguan quizá lo que subyace en los mundos narrativos de la obra de Borges.

“Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico, pero no sobrenatural. El temor de incurrir en prematuras o parciales revelaciones me prohíbe el examen del argumento y de las muchas delicadas sabidurías de la ejecución. [...] En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. [...] La invención de Morel traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo”.<sup>281</sup>

La *imaginación razonada* a la cual hace referencia Borges para describir la obra de Casares permite entender un poco el fundamento rector de su propia obra literaria. Ya que lo fantástico no busca lo sobrenatural, sino más bien cómo lo imposible se integra en el conjunto de posibilidades de la realidad lo cual lo ilustra como un hecho razonable. Según Todorov la

---

<sup>280</sup> Piglia Ricardo, *Critica y Ficción*, entrevista de Mónica López, Tiempo Argentina, 24 abril, 1984.

<sup>281</sup> Bioy Casares A. *La invención de Morel*, (Prologo) Emecé, Buenos Aires, Argentina, Quinta Edición 1972.

narrativa fantástica que ilustra y justifica los hechos sobrenaturales bajo hechos racionales como es propio en Borges, ejemplifica un subgrupo de lo fantástico como lo *extraño puro*<sup>282</sup>.

Son dos los elementos que conducen a una mayor comprensión del carácter cognitivo en la ficción Borgeana. En primer lugar, la manera en cómo impera una imaginación razonada y el elemento de lo extraño puro. Lo cual explica como los hechos o sucesos imposibles desafían al lector al tratar de encontrar una explicación, sin embargo, al presentar dicha explicación se le niega la posibilidad de reducción a otro tipo de universo que no se encuentre en el ficcional. La adherencia hacia el mundo fantástico marca una importante diferencia respecto a la literatura de ciencia ficción, ya que en ésta última la explicación de los mundos ficcionales junto con los sucesos o fenómenos extraños logran ser explicados bajo una coherencia y verosimilitud bajo leyes de orden “científico” que la ciencia contemporánea no reconoce.

Ahora bien, las ficciones borgeanas además de postularse como estructuras de *imaginación razonada*, según Susana Reisz se caracterizan por “prolongar, con hipótesis de apariencia impecablemente racionalista, con pseudo-argumentaciones y pseudo-explicaciones explícitas o implícitas la búsqueda de una explicación en última instancia inhallable fuera del mundo ficcional fantástico”<sup>283</sup>. En este entendido, el ejercicio de una imaginación razonada conduce a la literatura borgeana a transitar por temáticas filosóficas o en tópicos metafísicos, como la existencia de dios, la eternidad, el infinito o la libertad, los cuales repercuten en obras como lo es *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Tlön, Uqbard, Orbius Tertius*, o en el ensayo literario de *Historia de la eternidad*. Los cuales colindan con posturas científicas como lo es la teoría de los multiversos a partir de la teoría del *Bosón de Higgs* como aquel entorno o sustancia que permea todo el universo.

La trascendencia literaria en Borges hacia otro género de “ficciones” resulta por el conjunto de postulados teóricos que subyacen en la similitud de temas que se desarrollan entre la estructura narrativa y ensayística. Al conjunto de intereses podría sumarse una intuición científica y un gusto por las matemáticas. De ahí su interés por estudiar los infinitos

---

<sup>282</sup> Cfr, Todorov, R. *Literatura fantástica*, pg. 42.

<sup>283</sup> Reisz S., *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales en [Teorías de lo fantástico]*, (compilación David Roas), pg. 210.

matemáticos o las paradojas lógicas en Bertrand Russell o de Cantor<sup>284</sup>, que le conducen a explorar temas como el tiempo, el infinito o la posibilidad de los multiversos.

Un ejemplo de lo mencionado se presenta en el tema sobre el tiempo, ya que además de ser un enigma perpetuo en la historia del ser humano, implica uno de los mayores problemas dentro de la metafísica y de las ciencias naturales. En el ensayo literario *Historia de la eternidad*, Borges apunta que el entendimiento sobre el tiempo siempre será un problema, “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. [...] la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo”<sup>285</sup>. Planteado así el problema, el propósito en Borges es proponer una historización sobre el tiempo y sobre los postulados metafísicos y las posibles interpretaciones subyacentes de corte científico que confluyen en él.

Una de las primeras cuestiones con que se inicia en *Historia de la eternidad*, es preguntar sobre la dirección del tiempo, si éste fluye del pasado al porvenir o es todo lo contrario, en ese sentido al parecer el movimiento anómalo sobre el tiempo no resulta inverosímil puesto que las dos hipótesis son inverificables. La imagen matemática sobre el tiempo que aparece en el ensayo se despliega a partir de los postulados de Russell con su teoría de los números infinitos que se presentan como definición y no como límite, lo cual señala un indicio del concepto de eternidad. Para Borges, al parecer el concepto de infinito más que postular una realidad, lo vuelve un elemento de la ficción, pero sin restar una posibilidad de existencia al referir que es la conceptualización equivocada lo que impide un poco de claridad sobre el problema metafísico. Y es que la manera en que se define lo infinito es a partir de su negación, y la manera de entenderlo o conceptualizarlo es a partir de sus límites.

En el texto citado en el apartado *Doctrina de los ciclos*, Borges da cuenta de una comprensión profunda sobre la teoría de la sucesión infinita en Cantor y en Russell, lo cual le permite desde un primer instante argumentar la falsedad de la teoría del eterno retorno de Nietzsche. Borges argumenta lo anterior a partir de concebir o entender que existe una

---

<sup>284</sup> Cantor J.F. (1856-1918) Fue un matemático ruso, naturalizado alemán, que junto con Dedekind fueron fundadores de la teoría de conjuntos que representa la base de las matemáticas contemporáneas, fue el primero en formalizar la noción de infinito a partir de los números transfinitos con la obra: “Fundamentos de una teoría general de las multiplicidades: una investigación matemático-filosófica en la teoría del infinito”.

<sup>285</sup> *Op, Cit*, Borges, J.L., *Historia de la eternidad* [ I].

sucesión infinita, lo cual se resume en una “perfecta infinitud del número de puntos del universo, y hasta de un metro de universo, o de una fracción de ese metro”. A partir de ello es que Borges además de refutar la teoría nietzscheana, engrosa un compendio epistemológico en la construcción temática de los distintos cuentos y ensayos. La fascinación de Borges por el pensamiento complejo le conduce a interactuar entre distintos sectores, desde las matemáticas, la física o en la posturas metafísicas o escatológicas, un ejemplo de ello es lo que pronuncia frente a la teoría del eterno retorno: “si el universo consta de un número infinito de términos, es rigurosamente capaz de un número infinito de combinaciones y la necesidad de un Regreso queda vencida”<sup>286</sup>.

La fascinación para Borges es que existe un mismo número infinito de puntos en el universo que los que existen en un metro<sup>287</sup>. Dicha fascinación o culto por lo complejo se ejemplifica claramente en *El Aleph*, la historia muestra de forma evidente como una pequeña esfera puede contener un número infinito de representaciones sobre la realidad, dichas representaciones son entonces niveles textuales que son alternos a la realidad de los personajes Daneri y de Borges. *El Aleph* representa según Hyles en su obra *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies* la alegoría perfecta de la teoría de Cantor. La compleja y abstracta teoría del matemático cobra materialidad a partir de la imagen que Borges presenta sobre el Aleph donde la multiplicidad es espacial, “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño”<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Borges, J.L. *Historia de la eternidad*, en *La doctrina de los ciclos* pg 90.

<sup>287</sup> Un ejemplo de esto último es el texto “*La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*” el texto ofrece más de una posibilidad de interpretación, podría decir que, por un lado, la historia hace guiños sobre la falsedad de una construcción armónica y total del universo. No obstante, el punto en cuestión no es resolver la paradoja de Zenón, sino entablar un diálogo entre la paradoja y una argumentación contemporánea como es la de Russell, ya que éste último aporta un lenguaje matemático que logra ver el discontinuo panorama entre espacio y tiempo. El problema de esta paradoja es que bajo la apariencia de un razonamiento correcto posee ambigüedades en el que supone que Aquiles debe de alcanzar a la tortuga, y es que el error radica en que una serie infinita de puntos o de trayectos da por resultado una trayectoria infinita y que por lo tanto necesita de un tiempo infinito. Es así, que a partir de esta serie de principios lógicos se juega una interpretación por la cual un proceso infinitesimal no podría ocurrir de manera exacta como lo muestra el ejemplo, ya que no es posible comparar una magnitud o escala con una cualidad meramente temporal. La estructura de dichas paradojas se descubre en la teoría de la sucesión infinita, esto indica cómo la ficcionalidad posibilita repensar el infinito como una posibilidad más allá de las interpretaciones metafísicas o místicas.

<sup>288</sup> *Op, cit*, Borges, J.L, *El Aleph*, pg. 205.



La imaginación ficcional permite entonces que un problema por demás abstracto como es el infinito como punto determinado logre encarnarse en imágenes que muestran lo simultáneo y heterogéneo pero que a la vez no se yuxtaponen, se habla entonces de una imagen que representa la multiplicidad espacial, en este caso el concepto de infinito se da en la multiplicidad el cual representa el recurso retórico de la historia.

El escritor argentino se apropia entonces de la teoría de conjuntos para desentrañar de una manera vivencial y concreta una dimensión que resulta aún más difícil de representar como lo es el infinito. Según Hyles existe una potencia temática y literaria a partir de las teorías científicas como las mencionadas [hipótesis del multiverso, infinitud del espacio] a partir de las cuales la construcción de paradojas varía sólo en la historia y en los protagonistas<sup>289</sup>.

El prototipo científico representa como se ha mostrado un modo de entender y teorizar sobre el universo, y en este caso los bucles<sup>290</sup> que para la física moderna representan una serie de anomalías, o las paradojas literarias que se presentan en las distintas obras representan no sólo una manera de entendimiento, sino una estrategia ficcional que funciona como metodología literaria y como una forma de reactivar y crear un efecto de asombro y de escepticismo sobre el lector, dicho prototipo podría definirse bajo el entendido que “todo está conectado con todo lo demás a través del campo mediador que la autorreferencia se convierte en un problema”<sup>291</sup>.

En la obra citada de Hyles, Borges representa el primer escritor<sup>292</sup> en estudiar tenazmente las distintas teorías de la ciencia contemporánea. Tal como se ha revisado, las conexiones subyacentes entre las posturas científicas y la literatura en Borges estructura y afirma nuevamente cómo el ejercicio imaginativo logra que la historia y las posturas temáticas adquieran un plus de intensidad. Sin embargo, la diferencia en la manera en que Borges conceptualiza y difiere de los modelos científicos, es la intención de sugerir que todo modelo

---

<sup>289</sup> Hyles Katherine, N., *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies. In the Twentieth Century*, Cornell University Press, versión digital en: <https://es.scribd.com/read/394294174/The-Cosmic-Web-Scientific-Field-Models-and-Literary-Strategies-in-the-Twentieth-Century#>

<sup>290</sup> El término *bucle* o *Loops* refieren en el ámbito científico a saltos en los que se mezclan diferentes teorías de carácter cuántico, para dar cuenta por ejemplo de cómo la teoría de las cuerdas colinda con la gravedad cuántica.

<sup>291</sup> Cfr, Borges, *El Aleph*, pg. 200.

<sup>292</sup> En la obra cita de Hyles, además de analizar la correspondencia teórica y metodológica de la literatura en Borges, estudia el caso de D.H. Lawrence, Nabokov a partir de ciertas obras que dan cuenta de la implicada relación entre las posturas científicas y las historias ficcionales en la literatura contemporánea.

de la realidad es una ficción, en este caso al igual que en las teorías filosóficas las teorías resultan útiles porque suponen una manera de reflejar la realidad, como es el caso de los extraños bucles (strange loops) en el caso de Borges representan una rica fuente cognitiva, ya que permite cuestionar y reflexionar sobre una supuesta idea de realidad.

(i) Caos y orden en un multiverso en *El jardín de senderos que se bifurcan*

La imaginación razonada, o la ficción razonada en Borges obedece en esta primera explicación a exponer cómo los elementos oscuros, azarosos, inconmensurables que están presentes en el mundo (como el infinito), pero que no tienen una explicación científica o conceptual no resultan finalmente ser producto de una libertina invención. Sino que son fenómenos presentes en este mundo y universo o en el mundo psíquico, pero dado su carácter paradójico y anómalo respecto a los principios de la física moderna constituyen <ficciones científicas>. En este sentido, podría preguntarse si ese mundo ficcional “anómalo” posee una trama inteligible para el conocimiento humano.

En *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges plantea el problema del determinismo y la libertad, narración que muestra la posibilidad de la literatura fantástica de poder discernir sobre el determinismo a partir de la construcción de mundos posibles sustentados en teorías filosóficas y en colindancia con posturas científicas. El emplazamiento de ordenes narrativos al que me refiero, representa según Deleuze: “Todo ello a través de mecanismos propios de la literatura que recuerdan la construcción encastrada del relato barroco: “el encajamiento de las narraciones las unas en las otras y la variación de la relación narrador-narración”<sup>293</sup>.

Además de sugerir o encajar dos postulados, uno metafísico y otro científico, podría interpretarse como las historias apuntan hacia una corriente científica propia de la física contemporánea que es la física cuántica con el problema de la teoría del multiverso. La problemática del determinismo y la libertad implica entender que el hombre es libre respecto a las posibilidades de elegir, sin embargo, al momento de elegir se anulan todas las demás posibilidades. De ahí que el ser humano como ser natural y racional se encuentre sometido a

---

<sup>293</sup> Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pg.83. [En él se cita a G. Genette, *Figuras II.*]

los principios deterministas, y en consecuencia queda en duda la posibilidad de una elección libre.

En *El Jardín de senderos* Borges logra experimentar con las leyes físicas a partir de la novela escrita por Ts'ui Pên quien obtiene una concepción del mundo y del tiempo más allá de las determinadas naturalmente, puesto que crear diversos porvenires y diversos tiempos que se bifurcan. En la obra de Ts'ui Pên todos los desenlaces ocurren, y es por ello por lo que a partir de cada uno de los desenlaces que se presenta, nace un punto de partida hacia las bifurcaciones. Borges plantea en este sentido, crear diversos futuros a partir de diversos tiempos y espacios que se bifurcan.

La física clásica y la cosmovisión occidental circula en su pensar y su actuación a partir de una conceptualización unidimensional. La ficción borgeana postula, en este entendido, mundos paralelos divergentes, pero que considero son elementos que, si bien imposibles según los parámetros clásicos de la ciencia, poseen elementos inteligibles para ser razonados, aun al estar fuera de los datos fenoménicos que verifican nuestros sentidos.

El problema entonces no sólo tiene implicaciones filosóficas, sino que apuntan a una física cuántica. Ya que en los años 20s se descubrió que las explicaciones clásicas de la física no lograban describir “el comportamiento aparentemente extraño observado a escalas atómicas y subatómicas de la existencia”<sup>294</sup>. Lo que interesa en este caso es cómo la física cuántica posee una concepción muy diferente de la realidad física, ya que un sistema no posee una sola explicación o narrativa científica sino varias, esto al parecer indica que existen distintas interpretaciones acerca de distintos universos.

Considero que la ficción narrativa al igual que las teorías científicas (cuánticas) estipulan un quiebre o una serie de anomalías en la que nuestro modelo real y coherente de entender los fenómenos físicos y el tiempo resultan ser probablemente incoherentes. En este sentido, la narrativa fantástica como la que representa Borges estructura un estado de escepticismo acerca de cómo lo imposible puede ser explicado de una forma coherente a partir de argumentos o hipótesis que pretenden dar explicaciones en hechos y sucesos incoherentes. De esta manera la física cuántica supone también la elaboración de modelos, si bien no es posible

---

<sup>294</sup> Hawking S. & Mlodinow L., *El gran diseño*, Ed. Crítica, Barcelona, 2010, pg. 12.

decir que dicha actividad construya ficciones o no, si es posible afirmar que la ciencia establece diseños o modelos explicativos que son susceptibles de error, pero que funcionan como convenciones fructíferas y convenientes para generar inferencias respecto de la realidad.

En ese sentido es posible hablar de una ficción en la ciencia al comprender que sus postulados o modelos pretenden representar la realidad con exactitud, y de igual manera el cómo la verificabilidad que se atribuye a una teoría científica depende del momento o estadio de su desarrollo, ya que cuando una ciencia se introduce en la comunidad científica, por lo general en sus primeras fases como es que se encuentran ciertos postulados de la física cuántica supone no poseer demasiados elementos empíricos o verificativos que corroboren su coherencia a la realidad.

Finalmente se puede inferir a partir del análisis a las distintas obras borgeanas, que la metodología narrativa y el estilo borgeano utiliza los modelos científicos y matemáticos bajo una intención subversiva, puesto que se propone *alterar* el orden de los modelos teóricos sin que estos sufran una gran transformación, sino que armonicen una línea teórica dentro de la trama.

#### 4.5 Esbozo de una semántica borgeana

El objetivo en este apartado tiene como propósito analizar en la narrativa de Borges dos obras que concentran las temáticas más recurrentes entre los diversos textos. En los relatos de *El Jardín de senderos que se bifurcan* y *Tlön, Uqbard, Orbius Tertius* resulta evidente que las temáticas se fundamentan en el tema del tiempo, la posibilidad de un multiverso, y el escepticismo hacia los postulados filosóficos y científicos. Si bien, en un apartado anterior se ha estudiado la obra del *Jardín de senderos que se bifurcan* con el objetivo de demostrar la implicación entre las temáticas borgeanas entre la ciencia, es decir de cómo la ficción literaria coincide en teorías con “ficciones” de orden científico. En este apartado considero que es propicio analizar aquellos intersticios que se encuentran dentro de la trama, es decir esos

sutiles mecanismos que poseen una funcionalidad múltiple; desde una exhortación a la duda epistémica, una coherencia interna del texto, un efecto de inmersión o de asombro. Dichos mecanismos o estructuras que sustentan las temáticas suscitan en el lector además de experiencias estéticas, procesos cognitivos que se expresan en adiciones a nuestro conocimiento, es decir representa un proceso estético que añade más capas profundas de significación a nuestro entendimiento, en otras palabras, genera patrones más amplios y diversos para significar la realidad.

Además de los elementos temáticos, es preciso considerar el *modus operandi* de la narrativa borgeana, puesto que mostrará a partir de un análisis taxonómico conceptual cómo algunos de estos; espacio-tiempo, infinitud, memoria, lenguaje, sueño, realidad-irrealidad, sugieren una complejidad que sobrepasa y desorienta las capacidades racionales o lógicas. Tener en cuenta las temáticas, conceptos, estrategias y usos retóricos que se conjugan en la obra, conduce en afirmar que en el estudio de la obra borgeana resulta imposible dividir el análisis en una forma meramente sintáctica sólo atendiendo a las figuras lingüísticas sin tomar en cuenta el modo en que éstas operan en la configuración del contenido o de los temas, ya que como lo he afirmado en otro punto de la investigación forma y contenido se encuentran asociados de manera esencial.

Considero en este sentido, que comprender los modos de producción en el estilo narrativo de la obra borgeana, conlleva a afirmar que el estilo literario representa más que una identidad literaria, sino que expresa también una forma en que se muestran las inquietudes estéticas y cognitivas del autor. En ese tenor, es que las estrategias estilísticas como son; el empleo de lo intertextual, la metáfora o la paradoja, funcionan para identificar los procedimientos narrativos de la metalepsis en el caso de la paradoja identificada en la historia de *Tlön, Uqbard, Orbis Tertius* en que se presenta una intrusión del narrador real dentro del mundo ficcional.

Es posible considerar otros factores propios del estilo literario del escritor argentino, por ejemplo, la falibilidad de la memoria en los personajes, que provoca una cohesión de realidad al apelar a la precariedad memorística del ser humano. Otro aspecto es el tipo de frases de carácter escéptico, el “quizá”, “tal vez”, que pretende atenuar cualquier intento de seguridad

en lo que se narra. Por otro lado, la ironía también se encuentra siempre presente, ya que funciona para desacreditar toda afirmación dogmática y, bien advertir que los finales inesperados o abiertos provocan un estado de incertidumbre y ambigüedad del mundo.

Podrá considerarse también que el estilo literario en Borges se sustenta por un enfoque claramente filosófico, y que el motor de inspiración acaece en el intento de fundamentar una teoría filosófica. No obstante, aunque el pensar filosófico funcione como un motor inspirativo, el uso que Borges emplea de las distintas disciplinas como lo son; la religión, la metafísica o la ciencia, a mi parecer no se adjuntan bajo ese propósito teórico. Por el contrario, creo en este sentido que la obra borgeana no reduce el motivo literario a esferas que no sean propiamente literarias. Lo que quiero decir, es que la razón, o el carácter cognitivo no obedecen necesariamente una voluntad filosófica, científica o metafísica, puesto que la obra ficcional goza de una independencia y una autonomía al tratar teorías e ideas como elementos lúdicos.

Finalmente, quisiera aclarar algunos aspectos que me parecen resultan pertinentes de mencionar respecto a la función cognitiva de la literatura narrativa. En primer lugar, cuando me refiero a una disposición cognitiva por parte del lector, aludo también a un acoplamiento entre la satisfacción y el placer estético. Este proceso (cognitivo, hedónico) permite que la atención hacia la obra permanezca enfocada, dichos procesos considero podrían ser explícitos o implícitos en el encuentro con la obra, de ahí que es posible apuntar cada una de las condicionantes que he logrado identificar:

- 1.- Es pertinente una atención cognitiva que aumente nuestra capacidad de diferenciación cognitiva, ya sea categorial o emotiva
- 2.- Capacidad de identificar lo temático ficcional a situaciones o fenómenos de la realidad, lo que conlleva trasladar el contenido estético a posturas teóricas (filosóficas, científicas, políticas, culturales)
- 3.- Receptividad o pensar crítico de los patrones de valor, significado y sentido que figuran en la obra y que se entretajan en los aspectos del mundo
- 4.- Finalmente la comprensión o conocimiento significativo que es propio de la literatura, se presenta cuando esos conceptos o ideas que se identifican en la obra se trasladan a nuestra vida como experiencias virtuales.

Ahora bien, cuando hablo sobre las características cognitivas que se encuentran presentes en una obra narrativa, podría enumerarlas de la siguiente manera:

1.- Considero que una obra narrativa ficcional posee elementos discursivos que pueden presentarse o no en una idea o una postura temática 2.- En ciertas obras narrativas es necesario identificar declaraciones conceptuales, es decir proposiciones moderadas que aludan a una postura sobre el mundo (en el caso de Borges, se identifican, hipótesis, ideas, teorías, argumentos) 3- El logro cognitivo de la obra corresponde de forma directa a los logros estéticos, por ello se habla de un estilo literario que implica en su propia constitución la posibilidad de generar contenido cognoscitivo 4- La obra literaria determina en gran medida, el enfoque de atención cognitiva, es decir un estilo narrativo de corte antropocentrista que discorra en temas como la moral, responsabilidad o la libertad, en cambio como lo es el caso de Borges, los temas morales se encuentran ausentes, más bien su enfoque es cosmológico 5.- Y finalmente, creo que la forma en que la obra logra este tipo de conocimiento que es propio de la literatura, es la manera en que lo particular como lo son las situaciones, objetos, preocupaciones, emociones y valores propios de la realidad logran imprimir una intensidad en la experiencia virtual, la inmersión ficcional implica que los problemas o temáticas abstractos se vuelvan inmediatos a nuestra experiencia, de ahí que sea posible una representación de distintas posibilidades de interpretación y de actuación sobre el mundo.

En este sentido, si bien los conceptos ficcionales o proposicionales funcionan como estructuras de entendimiento, finalmente la ganancia cognitiva, lo significativo de la obra no se presenta desde el sentido abstracto y externo como lo muestran los experimentos mentales en la filosofía o en las ciencias. Lo significativo en esa ganancia cognitiva se presenta desde una experiencia íntima, desde la vida misma del lector. Por lo tanto, es que puedo afirmar que el carácter cognitivo ficcional que se manifiesta en la obra representa uno de los principales rasgos de su estilo literario. Y en este sentido, es que la facultad cognitiva que es parte constitutiva de la facultad imaginativa constituye la plataforma desde donde se seleccionan las herramientas y recursos literarios.

#### 4.5.1 *El jardín de senderos que se bifurcan*. Tiempo e intertextualidad

*El jardín de senderos que se bifurcan*<sup>295</sup> tal como Borges lo describe es un género policial, sin embargo, el estilo narrativo que es propio de esta obra sería más bien, un estilo metafísico policial, ya que su estructura obliga a estar atentos a los distintos laberintos entre narraciones y estructuras espaciales, debido a ello se habla de una estructura literaria que resulta compleja. La trama del cuento en términos generales es, que, como género policial, la secuencia va por planos y por juegos narrativos para poder agotar una interpretación unidimensional y temporal. La trama es pues un sendero, que como indica el título del cuento se bifurca por distintos espacios y realidades, sin embargo, este estilo policial se sostiene sobre una coherencia de carácter metafísico, cuyo resultado será una revelación en términos cognoscitivos.

La trama se presenta a partir de un número limitado de personajes, uno de ellos es el espía Yu Tsun quien está bajo las órdenes del Imperio alemán en la primera guerra mundial. Yu Tsun, es descubierto por otro personaje, el capitán inglés R. Madden. El detective alemán Yu Tsun huye para hacer su último trabajo y llegar con su jefe a Berlín. El móvil de la trama consiste en encontrar la manera de transmitir el secreto sobre el lugar exacto de un centro de armamento británico. Por ello Yu Tsun viaja a un pueblo cercano de Ashgrove a la casa de un respetuoso doctor y sinólogo Stephen Albert. En la casa de dicho personaje se intercala otro relato, donde se describe como el doctor Albert ha dedicado su vida a descifrar una obra que es llamada “*El jardín de senderos que se bifurcan*” del novelista Tsui Pen, el cual bajo una extraordinaria coincidencia es el antepasado de Yu Tsun. El doctor Albert le revela las intrincadas conclusiones a las que ha llegado al final de una larga investigación sobre la obra. Después, el espía da muerte al mismo doctor, crimen que es el vehículo del mensaje para transmitir a los alemanes, sin embargo, en el lugar llega Madden y captura a Yu Tsun.

---

<sup>295</sup> *Op, Cit*, Borges, J.L. *Ficciones*, pg. 103-117.



(i) Lectura intertextual en el relato *El Jardín de senderos que se bifurcan*

En la obra narrativa es notorio el juego narrativo intertextual e intratextual, el cual oscila entre distintas voces, una de ellas es la de Borges. En el prólogo de *Ficciones* el autor resalta que la interpretación hacia el cuento citado debe ser leído como un cuento policial, “sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo”<sup>296</sup>. Otra voz es la de Yu Tsun quien escribe su historia antes de morir, dicha historia es transcrita por otro narrador que aparece al pie de página en el preámbulo, la cual podría sospechar que se trata de Madden, en este caso la obra expone tanto a dos narradores como dos personajes en el cuento. Al círculo narrativo y de difícil focalización se añade la voz de Borges, como narrador ficcional, es decir una narración que sale de la trama, una obra narrativa que se autoanaliza a partir de comentarios y notas a pie de página, las cuales explicitan y crean una certeza y coherencia en la trama.

Sin embargo, la voz que desata la clave para entender el propósito del cuento es Stephen Albert, la explicación se argumenta de dos maneras; uno porque relata la fórmula en qué debe ser leída la novela dentro del relato, como una obra metafísica “un laberinto de símbolos”<sup>297</sup> pero también, y de forma indirecta hace ver que la obra que relata Borges tiene otro propósito o posee una naturaleza distinta que es la policial. Además de los dos sentidos que marcan de cierta manera la interpretación, es importante distinguir que las peculiaridades de la narrativa se presentan en una forma intratextual. Por un lado, la intertextualidad indica la relación entre distintas referencias literarias dentro de la trama, indica igualmente una extrapolación hacia otras obras. En ese sentido, Nuño indica que existen ciertas relaciones que se mantienen entre este cuento y otros como la obra “*Examen de la obra de Herbert Quain*” que resulta ser un ensayo de la obra *El jardín de senderos que se bifurcan*<sup>298</sup>, o según Alazraki el ensayo “*El*

---

<sup>296</sup> *Ib idem*, pg. 11.

<sup>297</sup> *Idem*

<sup>298</sup> *Op cit*, Nuño J., *La filosofía de Borges*, pg. 127.

*tiempo y J.W. Dunne*” que representa un elemento que estimula la creación narrativa de la obra en cuestión<sup>299</sup>.

Se ha observado que la interrelación entre los textos según Alazraki se sostiene porque en ambas se comparte un entendimiento sobre el tiempo “el tiempo tiene innumerables dimensiones”<sup>300</sup>, en ambas lecturas se manifiesta según el estudioso de Borges una inquietud por la posible simultaneidad de la realidad y el problema de la expresión literaria<sup>301</sup>. En el caso de la presente obra la escritura intertextual alude a una necesidad intrínseca a su escritura, es decir obedece al cómo representar de forma genuina e inédita aquellas metáforas que están presentes desde la ciencia, la religión, la metafísica o la propia literatura. En la siguiente cita Borges clarifica un poco lo anterior:

Si la literatura es la <diversa entonación de unas cuantas metáforas> y si < es verosímil conjeturar que desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas>, es razonable concluir que la tarea de la literatura está limitada a <los modos de indicar o insinuar esas metáforas><sup>302</sup>.

La mecánica a la que alude Borges se desarrolla en un proceso de lectura y escritura o reescritura, en el que los cuentos funcionan como un espejo que se refleja en otras historias. La función singular en el que un texto dialoga con otro ya sea con otro texto del mismo autor o con una obra ficticia como es este el caso, representa una de las herramientas retóricas que se conceptualiza como intertextual, tal como se ha revisado en el apartado 4.2 sobre lo intertextual

En el caso de la obra *El Jardín de senderos*, pero también de *El Aleph* o *Tlön, Uqbar*, Borges estructura y teje un universo en el que cada cuento representa un mundo o una monada tal como las describe Leibniz, mundos ficcionales que se cruzan al intercambiar elementos ficcionales (objetos, conceptos, teorías, cosmovisiones). Considero en este sentido, que la estructura ficcional, es decir el proceso intertextual que desarrolla Borges, se debe en gran parte a una necesidad intrínseca propia de temáticas como el infinito, el tiempo, la memoria,

---

<sup>299</sup> *Op cit*, AlzrakiJ., *La prosa narrativa de J.L.Borges*, pg. 110.

<sup>300</sup> *Ib idem*, pg. 109.

<sup>301</sup> *Ib idem*, pg. 110.

<sup>302</sup> *Op Cit* Borges, J.L. *Historia de la eternidad*, pg. 81.

etc. Y de igual manera responde a una eficiencia estética en la forma en que el mundo ficcional produce una inmersión a partir del efecto de verosimilitud.

Resulta preciso señalar que la intertextualidad en el relato tratado, no sólo se presenta en la relación de un texto con otro, sino a partir de un texto ficticio que cobra realidad y logra entablar un diálogo entre ella y el propio relato. Bajo este entendido, considero que los elementos conceptuales que se interrelacionan en las diferentes historias como lo es el tiempo no tienen como objetivo representar una imagen conceptual completa sobre dicho fenómeno. Sin embargo, si pretende estructurar una coherencia temática a partir de un orden intertextual. En este entendido Borges muestra aquello que está vedado lingüística o conceptualmente para una experiencia mística, por ejemplo, tal como lo señala Borges “El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo”.<sup>303</sup>

La historia muestra también un intento por parte de Yu Tsun en lograr que la simultaneidad de la realidad logre concretarse, “es intransferible al plano de la literatura que procede con un instrumento de sucesión y organización cómo es el lenguaje.”<sup>304</sup> Todos pensaríamos que la creación del Jardín se realizaría en dos tareas distintas, escribir un libro y construir un laberinto, sin embargo, la tarea fue una sola ya que el laberinto era un laberinto del tiempo que se realiza en la novela.

Bajo este mismo entendido, es que Borges intenta explicar el proceso causal de la obra de Joyce en “*El arte narrativo y la magia*”, donde dice lo siguiente:

He podido distinguir dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.<sup>305</sup>

En el ensayo Borges rechaza una especie de literatura realista y psicologizante, las cuales se oponen a una literatura fantástica, mágica. El arte del artificio para Borges, según lo que se observa en la cita anterior, es que el proceso narrativo es lúcido, coherente y limitado debido a su estructura lineal lingüística, contrario a la usual experiencia que tenemos de la realidad

---

<sup>303</sup> Cfr, Borges, J.L., *El jardín de senderos que se bifurcan*, pg.116.

<sup>304</sup> Cfr, Alazraki J., *La prosa narrativa en J.L.B.*, pg.111.

<sup>305</sup> Borges, J.L., *Ficcionario, Una antología de sus textos [El escritor]*, Edición Rodríguez Monegal,E., F.C.E., México, 2003, pg.55.

donde los sucesos son incontrolables. El paralelismo entre la realidad y la ficción reside en el mecanismo que busca la coherencia en el orden interno del relato, y que obliga de alguna manera a buscar un efecto psicológico en el lector, es decir, quiere crear una simulación de realidad, una atmosfera de lo posible desde lo irreal.

La obra borgiana representa, por lo tanto, ese paradigma de creación literaria que es potenciada por el proceso imaginativo, donde los experimentos retóricos, en ocasiones se ven usurpados por teorías filosóficas o científicas que muestran la posibilidad de un multiverso, esto mismo lo confiesa Albert respecto al autor de la novela en *El jardín de senderos*; “La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que, de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajo como el abismal problema del tiempo”<sup>306</sup>.

#### (ii) Imágenes cognitivas en el laberinto del tiempo

Tal como lo he señalado, la obra en cuestión resalta de manera predominante temas de carácter filosófico y científico, no obstante, el enfoque de análisis en este caso apunta a una revisión de orden filosófico. Puedo asegurar lo anterior debido a lo pronunciado por Stephen Albert quien confiesa su hipótesis sobre el tiempo; se exhibe entonces que el laberinto en cuestión no es un laberinto que se bifurque por senderos, sino que es una red de tiempos, un laberinto de tiempos que son simultáneos, contradictorios e incompatibles. Se desprende de lo anterior, que dentro de la trama Albert le confiesa a Yu Tsun que “El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre”<sup>307</sup>.

Una representación simbólica o a través del mito<sup>308</sup> como lo es el laberinto y otros objetos como el espejo o la biblioteca, funcionan a partir de una transferencia del campo de

---

<sup>306</sup> Cfr, Borges, J.L., *Ficciones, El jardín de senderos que se bifurcan*, pg. 115.

<sup>307</sup> *Ídem*

<sup>308</sup> Ernest Cassier en la obra *El mito del estado*, habla sobre como el lenguaje es la fuente del mito, y en donde las incongruencias y contradicciones del pensamiento mítico se reduce a un problema universal y por lo tanto racional, “El lenguaje no es tan sólo una escuela de sabiduría; es también una escuela de desatino. El mito nos

representación al conceptual, como podrían ser el tiempo o el infinito. De ahí que Borges pretenda exponer una imagen laberíntica sobre el tiempo. El escritor argentino juega, por lo tanto, a partir de un proceso de transferencia entre los objetos, conceptos y teorías filosóficas y científicas. Dichos elementos se utilizan de manera estratégica y a partir de una libertad propia de la facultad imaginativa, lo que convierte a los textos en formas libres de pensar e intuir el tiempo. Desde la libertad imaginativa y cognitiva en que se caracteriza su narrativa es que el tiempo, lo infinito o la eternidad puedan pensarse como azarosas, fantásticas, paradójicas y finalmente como posibles.

Un ejemplo de lo anterior se testifica, cuando se habla de un espacio y tiempo que se bifurcan, y sobre la posible simultaneidad de los personajes en el espacio y en el tiempo. Por ejemplo, cuando Yu Tsun consternado por el relato de la novela de su antepasado imagina el laberinto del relato y también la posible existencia de un laberinto real “lo imagine inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña [...] lo imagine infinito [...] Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros”<sup>309</sup>.

Concebir un laberinto material y temporal, da cuenta de un fenómeno que oscila entre lo mágico y metafísico, por ejemplo, cuando Yu Tsu cae absorto de sí y de su destino, se habla de un laberinto infinito, de consistencia material pero también de un laberinto de tiempo que abarca el pasado y el futuro. Debido a estas características es que la obra borgeana refiere a una posibilidad como lo es la simultaneidad, en la que la literatura tiene la eficacia de distorsionar la realidad, lo que revela la irracionalidad del ser humano, más que su propia racionalidad. La lectura asalta la seguridad racional al poner en duda si ¿el mundo puede ser distinto al que nos suministran nuestros sentidos?

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos

---

revela este último aspecto; no es más que la oscura sombra que el lenguaje proyecta sobre el mundo del pensamiento humano.” (Cassier E. *El mito del estado*, Edit. F.C.E, México, 2004, pg. 25.)

<sup>309</sup> *Op Cit*, Borges, J.L. *Ficciones, El laberinto de senderos...* pg. 108.

que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.<sup>310</sup>

Desde diferentes circunstancias y símbolos, el tema sobre el tiempo estructura una narrativa donde se observa que el tiempo se conceptualiza a través de la vida psíquica de los personajes, “lo imaginé inviolado y perfecto [...] lo imaginé infinito”, esa imagen en la mente de Yu Tsun, la refiere también a un laberinto del tiempo, donde la percepción se vuelve abstracta y ronda en perplejidades metafísicas sobre el misterio del tiempo, “Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo”<sup>311</sup>. O por ejemplo lo que medita el doctor Yu Tsun acerca del día de su muerte; en su cama se tira de espaldas y observa un paisaje cotidiano; los tejados y el sol que marca una hora habitual:

“Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el día de mi muerte implacable [...] ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...”<sup>312</sup>

La experiencia psíquica del personaje muestra un tiempo que se suspende en la eternidad de lo cotidiano, el tiempo se suspende por instantes, existe una “bifurcación en el tiempo, no en el espacio” reflexiona Yu Tsun respecto de la novela de Tsui pen. Las reflexiones y experiencias por parte de Yu Tsun reflejan la existencia de una realidad simultánea en la que todas las alternativas son posibles, “Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”<sup>313</sup>. La exaltación de lo instantáneo como la simultaneidad de lo posible en un mismo tiempo, crea un quiebre en primer lugar en la manera en que es narrada la ficción, y en la forma en que incide el relato en la experiencia del tiempo por parte del lector.

El tiempo de la vida cotidiana, el tiempo de la historia y el tiempo de la psiquis representan una manera que engloba de manera cognitiva la representación del tiempo, es decir el tiempo como sustancia que atraviesa todo y del que está hecho el universo. En este sentido, el juego y la meditación sobre el tiempo como lo expone el ensayo de *Historia de la eternidad*

---

<sup>310</sup> *Ib idem*, pg. 116.

<sup>311</sup> *Ib idem*, 109.

<sup>312</sup> *Ib idem*, pg. 104.

<sup>313</sup> *Ib idem*, pg. 113.

representa una forma de conexión y de interés en el acceso hacia un más allá de lo fenoménico. El tiempo como sucesión que es el tiempo físico de la ciencia, o el de la simple duración que expresa el pasado en el presente, no responden a la necesidad cognitiva de comprender un tiempo de la vida, es decir, aquel que apertura hacia el futuro, pasado o presente. En este entendido, creo que la importancia desde la narrativa a las experiencias psíquicas con el tiempo funciona como estructura no sólo de creación subjetiva del personaje sino en la estructura ontológica del mundo ficcional.<sup>314</sup>

Del examen anterior, considero que la mecánica narrativa en Borges contradice lo que Ricoeur en *Tiempo y Narración* expone sobre la experiencia con el tiempo, es decir sobre una voluntad de restituir el orden de lo incoherente, e inconsistente en que se manifiesta la experiencia temporal. Respecto a esto último, Ricoeur establece que existe una *violencia de la interpretación*<sup>315</sup> que consiste en imponer una consonancia lógica a lo disonante de la experiencia temporal. En la narrativa borgeana en cambio, la experiencia sobre el tiempo o sobre el fenómeno de la causalidad resultan siempre disonantes, y en este sentido el escritor argentino no pretende reducir dichas experiencias narrativas a una forma coherente y lógica de la realidad, sino exacerbar lo disonante y paradójico.

Un ejemplo de esto mismo se encuentra en *Nueva refutación del tiempo* en *Historia de la eternidad*, la obra que discurre entre el ensayo y la ficción analiza el tema del tiempo al mezclar la realidad e irrealidad de los conceptos temporales, los cuales han estado presentes en la tradición metafísica de occidente. La obra no tiene como propósito historia o refutar mediante silogismos o propuestas teóricas la idea de eternidad y de tiempo, sino más bien en representar aquello conceptual y abstracto a partir de símbolos o imágenes.

El tiempo representa por ende el gran tema metafísico, sin embargo, indica Nuño es imprescindible matizar distintos periodos en que se trata sobre este tema; “un *primer* Borges

---

<sup>314</sup> Ricoeur enfatiza cómo el esquematismo narrativo permite dar una respuesta a especulaciones o experiencias con el tiempo, pero también en cómo el tiempo resulta ser la estructura configuradora del relato de ficción. La narración ficcional tal como se analizó en los ejemplos narrativos de V. Woolf y Proust estructura la posibilidad de dar forma y coherencia a lo que podría resultar irracional o irreal. El ejemplo se presenta en la obra de Woolf que se caracteriza por expresar una experiencia temporal desde la inconsciencia del flujo narrativo, o en Proust en la búsqueda por el recuerdo

<sup>315</sup> Cfr, Ricoeur, P., *Tiempo y Narración II*, Ed. Siglo XXI, México, 2013, pg. 142.

al que pertenecen los escritos más filosóficos acerca del tiempo, separado de un *segundo* Borges, en el que la obsesión por el tiempo, con ayuda del vínculo personal de la memoria, cede sitio a la obsesión por la identidad”<sup>316</sup>. *Historia de la eternidad* pertenece a este primer momento, comprender la eternidad remite entonces a una explicación sobre el tiempo “la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo. Esa imagen, esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos, es lo que me propongo historiar”<sup>317</sup>. El estudio se estructura a partir del rastreo de temas de orden filosófico, histórico y literario. El concepto de tiempo que posee Borges en esta obra es esencialmente esa imagen perpleja del conjunto de saberes, en contraste con ello buscará apresar esa imagen que logre encapsular la infinidad de instantes, la literatura en este caso le permite agregar matices y variaciones a temas tan gastados como el propio tiempo.

#### 4.5.2 Paradojas cognitivas en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*

En la narrativa borgeana encontraremos cómo no sólo hay elementos paradójicos, sino que existen cuentos que son una paradoja en sí mismos, como es el caso de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Hablar en este caso sobre la paradoja, según Ingrid Simson<sup>318</sup>, siempre estará ligado al concepto de límite, ya que ésta es siempre una negación: una negación del pensamiento lógico y coherente. En este sentido, analizaré el cuento mencionado al identificar los sucesos ficcionales que muestran claramente cómo la paradoja se presenta como una figura cognitiva cuya función es desplazar y generar nuevos contenidos de conocimiento.

Lo primero que es necesario plantearse según Deleuze, es si ¿el lenguaje mismo podría funcionar sin este tipo de figuras? O de manera específica ¿la narrativa fantástica podría funcionar o prescindir de la paradoja? En respuesta a la primera pregunta, coincido con Deleuze en que el carácter complejo y complicado en que se muestran las paradojas muestra a

---

<sup>316</sup> *Op. Cit.* Nuño Juan, *La filosofía de Borges*, F.C.E., México, 1986, pg. 114.

<sup>317</sup> Borges, J.L. *Historia de la eternidad*, pg. 13.

<sup>318</sup> Simson Ingrid, *El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi*, en *La narración paradójica, en Normas narrativas y el principio de transgresión*, Comp Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann, Ed. Iberoamericana, Madrid, 2006, (pg. 105-123).



su vez que el pensamiento como tal no es un acto simple, “Habría que ser demasiado “simple” para creer que el pensamiento es un acto simple, claro a sí mismo que no pone en juego todas las potencias del inconsciente, y del sinsentido en el inconsciente”<sup>319</sup>.

Cuando se habla de las distintas figuras retóricas que configuran la estructura de la narrativa ficcional, considero que el valor de complejidad y de ambigüedad que se presenta en la paradoja funciona en un sentido cognitivo muy similar a cómo podría presentarse en un contexto ordinario. En el caso de la narrativa fantástica la paradoja supone un elemento esencial puesto que es un principio regulador en que funcionan y trascienden los elementos que estructuran el mundo ficcional, como lo es el sentido y el tiempo. En este caso, se habla según Deleuze de *paradojas de sentido* que refieren a dos modos de representación “*la subdivisión al infinito* (siempre pasado-futuro y nunca presente) y *la distribución nómada* (repartirse en un espacio abierto en lugar de repartir un espacio cerrado)”<sup>320</sup>.

La paradoja reúne y superpone al mismo tiempo ese *sentido* en que se estructura la trama, representa siempre esa ambivalencia entre la unidad/alteridad, lo idéntico/no idéntico que se representa en “la identidad de los diferente”<sup>321</sup>. En la negación y ambigüedad se encuentra siempre una aceptación del otro, de un pensar que no es identitario, no es pues, un proceso de pensar que se desarrolle por grados, sino que:

No se desarrolla la contradicción (de manera sistematizada), sino que dramáticamente la hace llegar a un extremo. Fijada en un punto, la paradoja hace aparecer de un solo golpe lo uno y lo otro. [...] Aquí se deja ver finalmente la propia sustancia de la paradoja que es su relación con el totalmente otro. El hecho de que este otro existe es la paradoja.<sup>322</sup>

Abordo la figura retórica en cuestión no con la finalidad de presentar el complejo panorama en que se ha discutido, desde la filosofía por ejemplo con Deleuze o desde un enfoque semántico que aborde la figura de la metalepsis o la silepsis. Sino que pretendo analizar las consecuencias cognitivas que desencadena en el lector, en primer lugar, porque representa un principio de contradicción frente a las leyes lógicas del pensamiento y en segundo lugar porque el discurso imaginario y auténtico refleja una comunicación temática o propuesta

---

<sup>319</sup> Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Tr. Miguel Morey, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, pg. 105.

<sup>320</sup> *Ib idem*, pg. 106.

<sup>321</sup> *Op, cit*, Simons I., *La narración paradójica, en Normas narrativas y el principio de transgresión*

<sup>322</sup> Simson Ingrid, *La narración paradójica*, cita a Hagenbuchle, Rolan (1992) “ Was heißt “paradox”.

teórica que se pretende visualizar. En este entendido, y como lo he mencionado la narrativa borgeana parte de una postura ideológica, es decir desde temáticas filosóficas y científicas que convergen en la trama. En este entendido, puedo afirmar que los dispositivos filosóficos funcionan como elementos disruptivos. En el caso de paradoja es que permiten diversos momentos de quiebre con el objetivo de resaltar una crisis de pensamiento o de conocimiento.

*Tlön, Uqbard, Orbis Tertius*, representa una historia en la que los elementos de correspondencia entre los contenidos de ficción y realidad se distinguen a partir de distintos mundos ficcionales entre los cuales se establecen límites entre un mundo ficcional y una realidad que resulta ser también ficcional. En este caso la existencia de dos órdenes dentro de una misma obra genera un estado de transgresión, el cual emerge cuando el mundo de Tlön aquel que se encuentra en la enciclopedia traspassa la región de lo ideal para plantarse en el mundo de la “realidad” nuevamente ficticia.

Para contextualizar un poco, podría comenzar a explicar de qué va la trama. La historia de *Tlon, Uqbard, Orbis Tertius* desde un inicio genera una atmosfera de misterio, la primera frase menciona la existencia del espejo y la enciclopedia, “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbard”<sup>323</sup>. El incidente que detona la historia es pues un comentario hacia Borges por parte de Bioy Casares que recordó que uno de los heresiacas de Uqbard había declarado lo horripilante de los espejos. Ante la falta de una referencia directa del autor, Bioy cita el artículo donde se menciona el lugar “Uqbard” la dirección se encuentra en la enciclopedia llamada *The Anglo- American Cyclopaedia* que es una reimpresión de la *Encyclopaedia Britannica*.

La descripción que realiza el artículo muestra breves características del lugar, sin embargo, la bibliografía dirigía a cuatro volúmenes no encontrados hasta el momento. Finalmente, y por cuestiones azarasas se menciona la *Encyclopaedia of Tlön* que en sus primeras páginas se encuentra redactada *Orbis Tertius*, estaban pues frente a un fragmento de la historia de un planeta desconocido. Dicho tomo hace referencia también a ulteriores tomos, ante ello la pregunta “¿Quiénes inventaron Tlön?”. La noticia sobre un nuevo mundo se había difundido entre cientos de profesiones, generando una serie de conjeturas respecto a su realidad, “Al

---

<sup>323</sup> *Op, cit*, Borges, J.L, *Ficciones*, pg. 15.

principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas”<sup>324</sup>.

No obstante, es preciso recordar lo que indica el relato “Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbard era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mljenas y Tlon”<sup>325</sup>, en este sentido es que la única manera de entrar a Tlön es a través de la literatura, de su literatura.

La literatura, en consecuencia, establecerá la unión entre esos dos mundos, mientras tanto dentro de la trama al parecer la existencia de Tlön se ha vuelto real, desde revistas populares hasta hombres de genio han generado un enfático interés en estudiarlo. Ahora bien, lo interesante de la trama es el concepto del universo tlöniano. La identidad de ese planeta argumenta Borges (como personaje) es que son idealistas: “El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos [...] hay verbos impersonales, calificados por subfijos”<sup>326</sup>.

El idealismo del planeta Tlön representa la estructura paradójica de la que se vale Borges para establecer un desequilibrio en el mundo ficcional, a partir del cruce de teorías entre Berkeley y Hume. El universo tlöniano se entiende como una serie de procesos mentales en los que no se concibe que lo sucesivo, temporal coexista con el espacio, en ese sentido es que las posibles relaciones entre objetos tienen el carácter de una asociación de ideas.

Sin embargo, se presenta una inconsistencia lógica en la explicación dada en el cuento, ya que el hecho de suponer la asociación de ideas presupone que estas descansan en el hábito que conlleva la existencia de la memoria, lo cual contradice las leyes ontológicas de *Tlön* que es la presencia o visión temporal de las cosas. No obstante, no se debe olvidar que lo que presenta Borges no es una interpretación fiel de la filosofía sino más bien una expresión dramatizada y estetizada de las ideas idealistas.

---

<sup>324</sup> *Ib idem*, pg. 22.

<sup>325</sup> *Ib idem*, pg. 18.

<sup>326</sup> *Ib idem*, pg. 23.

Tlön somete a prueba la tesis berkeliana en el que un mundo no es más que una ilusión proyectiva de nuestra mente. En este caso el tema de la causalidad, el espacio y la substancialización se presentan de una manera ejemplar. En primer lugar, porque la postura de Hume sobre su teoría de la causalidad carece de fundamentos empíricos, ya que no es posible deducir el efecto de la causa, sino que sólo existe la sucesión<sup>327</sup>, “abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas. Los determina a veces, la mera simultaneidad”.<sup>328</sup>

Ahora bien, otro proceso o momento de crisis cognitiva propio de la narrativa paradójica, se presenta cuando se describe que el universo tlöniano existe como un complejo enjambre de procesos mentales que se desenvuelven en el tiempo. La existencia de un estado mental que procese un cambio material en la realidad resulta incomprensible, ya que toda sucesión de objetos (ideales) representa un estado mental que es posterior, es decir no ilumina al proceso, por ello es por lo que la ciencia y el razonamiento causal quedan abolidos. La crisis cognitiva se muestra, por lo tanto, en primer lugar, al momento de identificar una ausencia de razonamiento lógico que sustenta cognitivamente el conocimiento a partir de la causalidad.

Una muestra concreta sobre el problema filosófico de causalidad y percepción es el caso de las monedas perdidas y encontradas en el mundo de Tlön, “los verbos *encontrar* y *perder*, que comportan una petición de principio, porque presuponen la identidad de las nueve primeras monedas y de las últimas. Recordaron que todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico”. Representa para los tlönianos una falacia hablar de una persistencia de los objetos, y por lo tanto la imposibilidad de encontrar una explicación causal, “Denunciaron la pérvida circunstancia algo *herrumbradas por la lluvia del miércoles*, que presupone lo que se trata de demostrar: la persistencia de las cuatro monedas, entre el jueves y el martes”<sup>329</sup>.

Otra característica sobre el lenguaje en el universo de Tlön, es que éste se alarga puesto que los substantivos no existen en el mundo de Tlön. Los objetos “reales” y los objetos de

---

<sup>327</sup> La manera en que creemos percibir la causalidad es a partir de un hábito de esperar el suceso que aparecerá a continuación. Dicha asociación no representa para Hume ninguna prueba de que exista la relación causa-efecto, sino que reposa solamente en la experiencia o en el hábito.

<sup>328</sup> *Ib idem*, pg. 23.

<sup>329</sup> *Ib idem*, pg. 27.

segundo orden como los que tienen el poder de combinarse a partir de dos términos; el visual y el auditivo se alargan ad infinitum, por ejemplo “el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño.”<sup>330</sup>

En este sentido, el universo se expande en un número ilimitado, por cada fugaz situación, descripción, recuerdo o impresión. Sin embargo, el modo paradójico de representar ese universo implica un problema subyacente, ya que cada lenguaje (objeto) construido con la fugacidad de una impresión o recuerdo representa un lenguaje privado.

Tal realidad contradice en todos sus sentidos a la teoría wittgensteniana, puesto que el lenguaje privado es un no-lenguaje, el lenguaje es un hecho social, en este caso la impresión o el recuerdo que refiere al color rojo del sol naciente refiere a una ocurrencia que se da en un solo momento, el cual no puede servir de referente general, ya que depende de la impresión o sensación de ese momento. En este mismo sentido, Borges enfatiza que “Hay poemas famosos compuestos de una sola enorme palabra”<sup>331</sup>.

La manera en que Borges es capaz de imaginar a partir de abstracciones, es decir de conceptos abstractos es posible en gran parte por el uso paradójico en la que teorías filosóficas como el idealismo berkeleyano son llevadas a un extremo, en este caso al universo tlöniano. En ese sentido la paradoja refiere a los dos modos en que se comprende su referencia, es decir en la paradoja de significación que refiere a los elementos del mundo ficcional en cuestión y al elemento que Deleuze llama rebelde, el cual refiere o presupone la existencia de dos mundos contradictorios.

Tanto la teoría filosófica llevada al extremo como los fenómenos “ideales” que contradicen el sentido heterogéneo de comprensión del mundo representan procedimientos de transgresión de límites o de anulación de límites<sup>332</sup>. Un ejemplo de esto último radica en que, “Este

---

<sup>330</sup> *Ib idem*, pg. 24.

<sup>331</sup> *Idem*

<sup>332</sup> Los procedimientos de la narración paradójica se dividen en dos funciones, en donde se anulan los límites, que se representa por la silepsis. Dicha figura refiere a la significación de un concepto, que se puede aplicar de diferentes maneras, p.e., el caso de un predicado en singular que remite a más de un sujeto, o bien la simultaneidad

monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explorar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto. Que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo *-id est*, de clasificarlo”<sup>333</sup>.

En este sentido, es que Borges estructura argumentos ficcionales en contra del idealismo y de la subjetividad, no sólo en Tlön donde se dramatiza la postura de Berkeley, sino también en la *Encrucijada de Berkeley*. En dicho texto Borges presenta la postura de Berkeley como aquella que predica que sólo existen las cosas en cuanto la mente se fija en ellas. Sin embargo, Borges concluye que si el mundo berkleniano fuera posible la mente quedaría desbaratada porque sólo existiría como reflexiva y perceptiva, en ese entendido lo que se desbarata también son las “grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo...”.<sup>334</sup>. De igual manera en *Inquisiciones* reafirmará la duda sobre la propia existencia del sujeto hasta afirmar que la propia filosofía es otra ficción más.

El idealismo exacerbado en Tlön se vuelve estático puesto que se reduce a una subyacente unidad de las cosas, en el color naranja del atardecer, en la temperatura del agua o en la intensidad de dolor. Cada uno de estos estados mentales repercute en esa realidad tlöniana. En este sentido, Borges es cuidadoso y menciona distintos tipos de objetos, en la historia menciona que desde las regiones más antiguas de Tlön se duplican los objetos perdidos, dichos objetos son llamados *hrönir* objetos fruto del descuido y el olvido. Sin embargo, los objetos no son encontrados, sino creados, de ahí que a los arqueólogos se “ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado”, en este sentido los descubrimientos deben de ser trabajos individuales, de lo contrario se producirían objetos contradictorios.

---

del tiempo. También se presenta a partir de la anulación de límites entre niveles narrativos. La metalepsis representa a su vez la transgresión de límites entre los niveles ontológicos. Es necesario aclarar que la taxonomía de las distintas figuras que convergen en la función paradójica aquí presentadas sólo muestra de una forma muy general y simple las dos clasificaciones. Si bien, el análisis sobre la técnica narrativa ofrecería importantes resultados para la investigación, considero que en este caso resulta indispensable sólo mencionar su funcionalidad. Cfr, Sabine Lang, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, en *La narración paradójica*, pp. 32-35.

<sup>333</sup> *Ib idem*, pg. 25.

<sup>334</sup> *Op, cit*, Borges, J.L. *Inquisiciones, La encrucijada de Berkeley*, pg. 109.

Lo paradójico resulta que la creación y reproducción de estos objetos olvidados se multiplican en grados derivados uno de otro, llegando a “aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen”<sup>335</sup>. Los objetos se multiplican, pero a la vez desaparecen a medida que se olvidan, mutando en sí mismos en el ejercicio del recuerdo.

Así también, el *ur* dice Borges resulta más extraño aún, puesto que es el objeto que se produce por sugestión, o por esperanza. Sin embargo, el panorama paradójico del planeta resulta aún más extraño cuando se refiere a que la existencia de un anfiteatro perdure en el tiempo gracias al recorrido de los pájaros o caballos. De ahí que los procesos mentales de los animales logren también producir objetos.

El proceso de la narrativa paradójica resulta visible en la serie de contradicciones que acontecen cuando los sucesos u objetos tlonianos se intentan justificar bajo una estructura coherente. La paradoja sucede entonces, en un acto de transgresión entre la realidad del personaje “Borges” y el planeta Tlön, una confrontación constante entre lo posible e imposible o más bien entre lo que es pensable e impensable. Y finalmente la narración en su totalidad se revela paradójica debido a un desdoblamiento de lo que es real e irreal a la vez.

La contradicción y la oposición entre lo que resulta posible y lo no posible como “sus tigres transparentes y sus torres de sangre”<sup>336</sup> suspende los límites lógicos que son transgredidos en la trama. Sin embargo, la fuerza de la negación y transgresión no discurre sólo en transitar por el sentido contrario o ilógico, sino en el momento mismo de la contradicción, puesto que representa y muestra el doble sentido a la vez. La potencia entonces se ve representada al abrir las distintas posibilidades de existencia de esos mundos ficcionales.

La obra de Tlön, como se ha logrado observar refiere a una estructura paradójica que se edifica por un entrecruzamiento entre procesos de anulación y transgresión de límites. Los elementos que la constituyen, que anulan, transgreden y problematizan aluden a una imaginación razonada o a una *pasión del pensamiento* como la refiere Deleuze, la cual a la

---

<sup>335</sup> *Op, cit*, Borges J.L. *Ficciones*, pg. 31.

<sup>336</sup> *Ib idem*, pg. 22.

vez que estructura un mundo ficcional denota la posibilidad de una nueva configuración de razonamiento. En este entendido, podré preguntar ¿qué es lo que puede lograr una narración paradójica? Considero que en la obra borgeana el uso de la paradoja responde a una convicción cognitiva, en el sentido de considerar que el sistema intelectual y teórico que tenemos por realidad en ocasiones falla o es absurdo. Por este motivo considero que el uso de la paradoja funciona no sólo como una estrategia de inmersión imaginativa en la trama, sino para generar un escepticismo en el orden racional del mundo y para revelar aspectos enigmáticos y aun no imaginados sobre el universo.

Considero que, en este apartado y capítulo, he logrado resaltar del examen a la narrativa borgeana, cómo las declaraciones temáticas operan a partir de figuras retóricas, como lo es la paradoja, donde el punto medular es provocar un choque o una suerte de irritación en el esquema cognitivo del lector. Y en donde el juego narrativo se crea y conduce a partir de una relación entre la realidad e irrealidad. O también en una serie de proposiciones que se vuelven autorreferenciales por pertenecer sólo a ese mundo irreal que está en constante relación y choque con temáticas filosóficas o científicas.

Finalmente puedo concluir en este apartado que he examinado y respondido sobre el cómo opera la función cognitiva tanto de la intertextualidad, la metáfora como de la paradoja. Y entender, que al ser conglomerados significantes aportan importantes elementos para considerar que la funcionalidad cognitiva de estas figuras retóricas. Y no sólo reproduce un sentido conceptual en el sentido abstracto y esquematizado de significación, sino que en el terreno estético y lúdico operan a partir de ilustrar imágenes mentales que son proyectadas en dos ámbitos; en el intelectual y en el emocional. El uso de estas figuras funciona por ende a partir de transformar conceptos abstractos a objetos concretos y significativos. La obra ficcional permite por ende el acceso a un modo de experiencia específica, y diré irremplazable, puesto que a partir de los objetos concretos como lo es el laberinto o la biblioteca es posible crear una experiencia vivida, puesto que dichos objetos representan temáticas conceptuales como lo es el tiempo o el infinito. Sin embargo, el conocimiento ficcional resulta único e irremplazable por la intensidad y emoción que se genera en un razonamiento imaginativo.



## CONCLUSIÓN

Como se acaba de ver, la investigación que he realizado responde a dos cuestiones fundamentales; la primera cuestiona sobre el tipo de carácter cognitivo propio de la literatura narrativa, y en segundo lugar sobre cómo es posible identificar los elementos cognitivos en la narrativa. En este entendido, creo que he mostrado que es posible hablar de una literatura cognitiva en la medida que ésta muestra proposiciones moderadas que se traducen como temáticas conceptuales, las cuales funcionan como operadores cognoscitivos. También se ha hecho evidente que la estructura cognitiva de la literatura narrativa puede ser identificada a partir de dos maneras; un conocimiento práctico o moral y un conocimiento teórico. De igual manera, a partir del análisis sobre las narrativas borgeanas puedo decir que el carácter cognitivo y estilístico en este escritor tiende a una representación temática.

Como se señaló en la introducción, intenté trazar las coordenadas de una primera explicación que identificará la capacidad literaria de otorgarnos conocimiento, encontrando que el inicio de una autoconsciencia literaria en el siglo XVIII representaba un primer indicio de una muestra de tejido más amplio. Como había indicado en la introducción, mi intención no era abarcar todos los autores o todas las líneas interpretativas que conforman este vínculo, sino referir por orden temático las posturas que marcan una impronta en la concepción cognitiva de la literatura.

Una primera muestra la constituyen los apartados en donde estudio la discusión que se establece desde el siglo XVIII entre la literatura y la filosofía. En este periodo enfatizo que es la facultad imaginativa un concepto de donde partir al explicar no sólo el fundamento en que se sustentan los mecanismos creativos, sino que tiene jurisdicción en el terreno cognoscitivo.

Al seguir en la misma filiación he querido mostrar que la estela de la teoría estética kantiana tendrá incidencia en planteamientos contemporáneos. Puesto que aporta herramientas conceptuales que respaldan cómo la estructura cognitiva en la literatura se sostiene en gran medida sobre la facultad imaginativa.

Esta tesis ha precisado de cuatro soportes fundamentales, el primero es al que he hecho mención anteriormente. El segundo punto de la investigación resulta importante, puesto que se argumenta sobre la objetividad interpretativa de la obra narrativa, la cual se sustenta sobre la autonomía del texto literario y no sobre una pretendida intencionalidad del autor. Dichas temáticas convergen a partir de la postura hermenéutica- ontológica de Paul Ricoeur.

Dentro del segundo apartado y con el interés de identificar elementos o significados cognitivos en el análisis literario, he incluido distintos enfoques que se presentan desde una semántica literaria, con autores como Martínez Bonati y L. Doležel quienes profundizan en temas como la referencia y el concepto de *mundos ficcionales*. Estas dos temáticas permiten en este caso establecer el debate sobre la verdad y referencia en la narrativa ficcional. Sin embargo, la importancia reside en el término *mundos ficcionales*, puesto que supone la invención de un mundo alternativo, coherente y consistente que posibilita una inmersión imaginativa que fusiona las experiencias y las temáticas pertenecientes a la trama. La ficcionalidad pone entre paréntesis lo actual y proyecta en la imaginación un mundo de posibilidades, es decir una forma de experimentar virtualmente.

Ahora bien, considero que en el tercer capítulo muestro de una manera directa y extensa la cuestión que se ha planteado desde un inicio, es decir ¿Qué tipo de carácter cognitivo se manifiesta en la narrativa ficcional? En este entendido, he identificado dos formas en que funcionan cognitivamente, estas dos vertientes refieren a un conocimiento conceptual y un conocimiento de plausibilidad. El último hace referencia a un conocimiento o razonamiento práctico en el que es posible identificar emociones, comportamientos, pasiones o razonamientos morales y éticos. Este conocimiento práctico si bien se fundamenta bajo temáticas conceptuales, se adscribe como práctico de acuerdo con su finalidad, en el sentido que logra visibilizar estados emocionales o psicológicos a través de un proceso intelectual o bajo una distancia psicomática. Lo significativo de este conocimiento es que la educación emocional o moral es posible a partir de una proyección dentro de los mundos ficcionales, en el que *qué pasaría si...* Implica, por lo tanto, una articulación y una claridad en la coyuntura de nuestra situación moral o cultural, ya que la propia obra antepone y reconoce una visión extendida y profunda de la realidad, por encima de una visión subjetiva y particular.

Por otro lado, los cognitivistas del campo *proposicional moderado* encabezado por autores como M. Beardsley y P. Lamarque, afirman que una manera en que se presenta y funciona el valor cognitivo de las narrativas ficcionales es a través de una identificación en las formas proposicionales, es decir en las temáticas conceptuales de la historia. En este entendido he argumentado y aclarado que las proposiciones ficcionales que se presentan bajo temáticas conceptuales o “conceptos” no refiere a la existencia de un “concepto” como tal en la estructura narrativa, sino que la identificación de “conceptos” es una interpretación por parte del lector, gracias a que opera como exégesis cuando se busca un significado de profundidad, una reflexión implícita o argumentativa. Otra forma de entender esto último, es a partir de la figura lógica del entimema, es decir de un silogismo truncado, en el que se suprime alguna de las premisas o de la conclusión y en el que es necesaria la imaginación para representar un cuadro completo del argumento o de la hipótesis ficcional.

En un análisis sobre el valor cognitivo en la narrativa literaria, se ha advertido que el proceso cognitivo tiene que efectuarse desde dos direcciones; desde la obra (autor) y desde una intencionalidad por parte del lector. El primer caso refiere sobre cómo el estilo literario representa la forma y el contenido en que una obra comunica sus méritos cognitivos. El estilo literario involucra una serie de figuras retóricas o de temáticas conceptuales que podrían poseer o no una disposición tal vez intrínseca de transmitir elementos cognoscitivos. Sin embargo, no quiero decir con ello que éste sea el propósito esencial y primario, sino que las historias o las relaciones intertextuales de una obra direccionaran o no al lector a una interpretación de carácter cognitivo.

El segundo aspecto para tomar en cuenta es la existencia de una voluntad cognitiva en el lector, que predispone a identificar en las figuras retóricas o temáticas una forma de conocimiento. En otras palabras, para que la comprensión significativa sea posible es necesaria una disposición cognitiva por parte del lector, en este sentido aludo también a un acoplamiento entre la satisfacción y el placer estético. Resalto que una disposición cognitiva no implica que la intención y el acercamiento hacia la obra sea meramente cognoscitiva, sino que el interés hacia la obra conlleva una simultaneidad de objetivos, tanto del disfrute estético como de una ganancia cognitiva, es decir un acoplamiento entre el interés cognitivo y el

placer estético. En otras palabras, considero que el valor cognitivo se muestra de una manera significativa en los logros estéticos los cuales generan en primera instancia una experiencia y un placer estético.

En un cuarto pilar que sustenta mi tesis he abordado que los elementos que exhiben el carácter de una narrativa cognitiva, es posible mostrarlos e identificarlos en la funcionalidad de las proposiciones ficcionales que representan finalmente el estilo literario de la obra de J.L. Borges. En este sentido, he identificado que el carácter cognitivo de su narrativa ficcional se caracteriza por ser un conocimiento teórico, puesto que el sustento imaginario en la mayoría de los cuentos oscila entre posturas filosóficas y científicas. En este caso, se resalta que la identificación de su obra no se caracteriza como antropocéntrica, sino que en Borges los temas ficcionales se dirigen por un camino metafísico. El especialista en Borges Juan Nuño declara que por ejemplo, “*La Biblioteca de Babel*: es un relato desprovisto de seres humanos, pues el yo del bibliotecario que la describe es apenas un artificio del narrador, una mera sombra entre bastidores”<sup>337</sup>, si bien no es posible extenderlo a una generalización, si podría afirmar que las preocupaciones de los personajes borgeanos giran en torno a problemas metafísicos como lo es el tiempo, la memoria o la eternidad y no en una forma directa sobre preocupaciones morales o reflexiones sobre el ser humano.

Se desprende de lo anterior, que el valor cognitivo que he identificado en las obras ficcionales y en específico en la obra de Borges, responde a ciertas cualidades cognitivas que se representan a partir de escenarios imaginativos y densamente detallados, complejos, paradójicos, y bajo una coherencia interna entre los argumentos ficticios. En este caso las proposiciones ficcionales representan vías de interpretación, que conducen al lector en un proceso de inmersión imaginativa dentro de un mundo posible en el que se combina lo universal y lo particular. La ficcionalidad borgeana se caracterizará entonces en cómo lo conceptual y abstracto (tiempo, memoria, eternidad) se represente a partir de fenómenos y objetos concretos, revelando aspectos inauditos que podrían ser ignorados bajo un orden esquemático como lo presenta la filosofía.

---

<sup>337</sup> *Op, Cit*, Nuño, J. *La Filosofía de Borges*, pg. 9.

Otro aspecto importante de esta investigación, además de evidenciar la estructura cognitiva de la narrativa ficcional, es resaltar que lo significativo de este mérito cognitivo resulta ser simultáneo a su logro estético. Sin embargo, la intención no es reducir las obras literarias en un sentido general (y en específico en la obra de Borges) a ser vehículos que imparten conocimiento. Considero en cambio que la literatura no posee el propósito esencial de transmitir una verdad o un conocimiento, sino que el valor cognitivo de la literatura representa en sí misma un valor intrínseco. Esto quiere decir que cuando se valora una obra literaria se valora por sus cualidades estéticas, las cuáles pueden encarnar según sea el tipo de obra literaria un mérito cognitivo.

El conocimiento significativo que aporta la literatura y que representa un interés urgente y actual, radica en comprender que la literatura nos proporciona una ganancia cognitiva, sin embargo, ésta va más allá de la perfección de nuestras habilidades cognitivas, como el identificar conceptos o ideas, la expansión de nuestra imaginación o en la perfección moral y la generación de empatía. Lo importante es lo que nos aporta a la vida misma en todas sus dimensiones y en una comprensión cultural.

En una época dominada por la inmediatez en la información y comunicación y por una forma de pensar sujeta a una iconolatría en la que la imagen ha cobrado una relevancia tal que pensamos a través de ella. El arte figura como una forma disruptiva frente al proceso de enajenación en el que estamos envueltos gracias al entusiasmo por generar un conocimiento tecnocrático. Si bien el arte representa un objeto de resistencia frente a una cultura homogénea, considero que uno de los enfoques que más permea en la actualidad es la importancia sobre los efectos placenteros y lúdicos que el arte pueda generar. En este entendido, resulta un tema actual y con gran relevancia reconsiderar que el arte y en particular la literatura representa una forma de adquirir conocimiento. El conocimiento literario posee la capacidad de expresar la articulación de una situación ética, cultural o política, pero también de generar nuevas interpretaciones conceptuales sobre determinados fenómenos como lo es la memoria, el inconsciente, el tiempo, etc. La riqueza de este conocimiento reside en que es posible generar hipótesis y determinar ciertas posibilidades, ya sean posibilidades conceptuales o prácticas.

Otra forma de entender lo valioso de este conocimiento literario, reside en la forma en que el autor en el ejercicio de escritura logra acceder desde una forma externa a su yo, que está social y psicológicamente situado en un contexto, y que de manera simultánea es observador de las transformaciones sociales y tecnológicas que se representan socialmente. En ese entendido, la escritura le permite situarse por encima del lugar en el que se instala desde la subjetividad, la universalidad que le confiere el ejercicio de escritura le permite advertir valores, fenómenos, teorías o hechos que podrían funcionar de otra manera, es decir generar una serie de hipótesis ficcionales. La literatura finalmente afectará al lector no a partir de una interpretación teórica, sino como una forma virtual que se sitúa en la vida misma, representa una forma de conocimiento que se enmarca en gran medida a través de la imaginación y de la emoción, de ahí que sea posible afirmar que el aporte cognitivo es aquello que no puede ser documentado, traducido o explicado por otros medios de carácter teórico, aquello que queda indocumentado, o aquello que es posible visibilizar por medio de una imaginación razonada.

Sin embargo, considero que lo que se deja de lado en la investigación, y en la que sólo abordo de una manera breve, es sobre el conocimiento práctico el cual se considera un conocimiento moral o ético. No obstante, este enfoque cognitivo lo he dejado de lado al dar prioridad a un conocimiento ficcional de carácter conceptual que es el que se pretendía mostrar en la obra de Borges. Aun así, reconozco la importancia y actualidad de abordar este tema, ya que resultaría interesante y útil entender cómo las emociones, conductas y razonamientos pueden ser perfeccionados y aclarados a partir de una experiencia literaria, por ejemplo ¿cómo podría presentarse la estimulación empática, desde una historia ficcional? O desde la filosofía de la mente entender los procesos morales, cognitivos y sociales que se ven afectados a partir de una experiencia con la lectura literaria. Dichas cuestiones, podrían tener un fuerte impacto en estudios sociales, éticos, políticos o culturales, y que a lo largo de un desarrollo teórico quizá dichos resultados podrían ser aplicados en un contexto metodológico y didáctico.<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> En este punto sólo quisiera mencionar otro importante interés que resulta indirecto a la investigación: la naturaleza didáctica del ejercicio literario, puesto que marca la posibilidad de un nuevo enfoque hacia los estudios literarios, desde un sentido académico hasta un sentido didáctico en el que se proyecten nuevos esquemas de estudio o de encuentro con la literatura. Y en el que se comprenda que la literatura por sí misma

## BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, J., *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Ed. Gredos, Madrid, 1983.

Antonaccio, M. y Scwieker, W. (eds), *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Aristóteles, *Poética*, Versión Juan D. García Bacca, Ed. UNAM, México, 2000.

Austin. J. L, *Cómo hacer cosas con palabras, Palabras y acciones*, Trad. Genaro R. Carrió, E. Rabossi, Ed. Paidós, Barcelona, 1990.

Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Península, Barcelona, 1988.

Bioy Casares A. *La invención de Morel*, (Prologo) Emecé, Buenos Aires, Argentina, Quinta Edición 1972.

Bioy Casares, Ocampo Silvina, J.L.Borges, *Antología de la literatura fantástica*, Ed. Hermes, México, 1987.

Blanchot, M. *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Venezuela, 1993.

Blanchot, M. *La conversación infinita*, Traducción Isidro Herrera, Ed. Arena Libros, Madrid, 2008.

Blumenberg, H., *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003.

Cassirer Ernst, *Antropología filosófica, introducción a una filosofía de la cultura*, Tr.Eugenio Ímaz, F.C.E., México, 2020.

Cassirer E. *El mito del estado*, F.C.E, México, 2004.

Cassirer E. *Filosofía de las formas simbólicas, T. I*, Tr. Morones A., F.C.E, México, 2010.

Compagnon Antoine, *¿Para qué sirve la literatura?*, trad. Manuel Arraz, Ed. Acantilado, Barcelona, 2008.

---

puede ofrecer una visión bien elaborada de la experiencia y las circunstancias humanas, comprensión que sólo es posible a partir de la fuerza literaria.

- Currie, Gregory, *Artes y Mentes*, Trad. Hernández Iglesias J., Edit. La balsa de Medusa, Madrid, 2004.
- Davidson, D., *De la verdad y de la interpretación (Lo que significan las metáforas)*, Tr. Filippi G., Ed. Gedisa, España, 1995.
- Deleuze, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Tr. Miguel Morey, Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
- Dostoyevski F. *Los Hermanos Karamazov*, Tr. Augusto Vidal, Ed. Orbis, España, 1990.
- Eagleton, T., *Una introducción a la teoría literaria*, Tr. Calderon, E., F.C.E, México, 1998.
- Eco, U., *La obra abierta*, Tr. Berdagué R., Ed. Planeta-De-Agostini, Barcelona, 1992.
- Elster, J. *Alquimias de la Mente, la racionalidad y las emociones*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002.
- Foucault, Michael, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Frege Gottlob, *Estudios sobre semántica, Sobre sentido y referencia*, ediciones Orbis, Trad. Ulises Moulines, Barcelona, 1984.
- Frege, G. *El pensamiento una investigación lógica, en Ensayos de semántica y filosofía lógica*, Edición y trad. Valdés Villanueva Luis, Edit. Tecnos, Madrid, 1998
- Garrido Domínguez (Comp), *Teorías de la ficción literaria, Teorías de la ficción literaria: los paradigmas*, Ed. ArcoLibros, Madrid, 1997.
- Genette Gerard, Palimpsestos, *La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernandez, Edit. Taurus, Madrid, 1989.
- Genette, G. *Figuras III*, Td. Carlos Manzano, Ed. Lumen, España, 1989.
- Gibson, John, *Literature and Knowledge*, Eldridge, Richard (ed), *Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, Oxford: University Press, 2000.
- Goodman Nelson, *Los lenguajes del arte*, Tr. Jem Cabanes, Ed. Espasa, Madrid, 2010.
- Hawking S. & Mlodinow L., *El gran diseño*, Ed. Crítica, Barcelona, 2010.
- Hegel, G.W.F, *Filosofía del arte o estética*, Trad. Domingo Hernández Sánchez, prologo Karsten Berr y Gethmann, Edit. Abada, Madrid, 2006.



- Hosper John, Beardsley Monroe, *Estética, Historia y Fundamentos*, Trad. Román de la Calle, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.
- Hugo, Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1959.
- Ingarden, R., *La comprensión de la obra de arte literaria*, Trad. Gerald Nyenhuis, Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Trad. Pedro Ribas, Ed. Taurus, Madrid, 2006.
- Kant, I., *Crítica de la Razón Pura*, Trad. Manuel García Morente, Edit. Tecnos, Madrid, 2011.
- Kripke, Saul, *El nombrar y la necesidad*, Tr. Margarita Váldez, UNAM, México, 1995.
- Lacoue-Labarthe, J.L Nancy, *El absoluto literario*, Trad. Cecilia González, Edit. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.
- Mansur Garda J.C., *Kant ontología y belleza*, Ed. Herder, México, 2010.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Ediciones Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960.
- Murdoch Iris, *Metaphysics as a guide to morals*, Ed. Penguin Books, Ontario Canada, 1992.
- Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tr. López Castello, Repositorio UAM. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/325/22029\\_Verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20extramoral.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/325/22029_Verdad%20y%20mentira%20en%20sentido%20extramoral.pdf?sequence=1)
- Nuño Juan, *La filosofía de Borges*, F.C.E., México, 1986.
- Pascual Buxó, José, *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, UNAM, México, 1996.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005.
- Platón, *La República*, Tr. J.M Pabón, M.Fernández Galiano, UNAM, México, 1959.
- Putnam, H. *El significado y las ciencias morales*, Tr.Stellino A.I., UNAM, México, 1991
- Ranciére, Jacques, *La palabra muda*, Trad. Cecilia González, Edit. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.
- Ricoeur,Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, México,1990.
- Ricoeur, P. *Del texto a la acción, Ensayos de Hermenéutica II*, Tr. Corona P., F.C.E, México,2000.

- Ricoeur, P. *La metáfora viva*, Trad. Agustín Neira, Ed. Cristiandad, Madrid, 2001.
- Ricoeur, P., *Tiempo y Narración II*, Ed. Siglo XXI, México, 2013.
- Rodríguez Monegal, E. en *Asedio a Jorge Luis Borges*, Ed. Joaquín Marco, Ed. Ultramar, Barcelona, 1982.
- Roman J., *Ensayos de Poética*, F.C.E., México, 1977.
- Roman J., *Ensayos de lingüística general (Lingüística y poética XIV)* Edit. Planeta, México, 1986.
- Russell Bertrand, *El conocimiento humano*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.
- Schelling, F. *Filosofía del arte*, Trad. Y Prólogo Virginia López Domínguez, Ed. Técnos, España, 1999.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentos seguidos de la Incomprensibilidad*, Trad. Pere Pajeroles, Ediciones Marbot.
- Searle, J. *El estatuto lógico del discurso de la ficción*, Trad. Francisco Zuluaga, Universidad de Antioquia, Medellín Colombia.
- Shaeffer, Jean Marie, *Adiós a la estética*, t. Javier Hernández, ed. La balsa de medusa, Madrid, 2005.
- Shaeffer J.M., *El arte de la edad moderna*, t. Sandra Caula, ed. Monte Ávila, Venezuela, 2007.
- Simson, Ingrid, *El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi, en La narración paradójica, (pg. 105-123) en Normas narrativas y el principio de transgresión*, Comp Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann, Ed. Iberoamericana, Madrid, 2006.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy, Ed. Premia, México, 1981.

#### BIBLIOGRAFÍA JORGE LUIS BORGES

- Borges, J.L.; Ocampo S. y Bioy Casares (Comp.) *Antología de la literatura fantástica*, Ed. Edhasa-Sudamericana, España, 1977.
- Borges, J.L. *Siete noches, La pesadilla*, Ed. F.C.E, México, 1980.
- Borges, J.L., *Biblioteca personal (Prologo)*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.
- Borges, J.L, *El tamaño de mi Esperanza, en Obra completa 1975-1985*, Ed. Emecé, México, 1989.

- Borges, J.L., *Obras completas*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1989.
- Borges, J.L., *En sur (1931-1980)* [1935], Ed. Emecé, Buenos Aires, Argentina, 1999.
- Borges, J.L. Ficcionario, *Una antología de sus textos*, Edición Emir Rodríguez Monegal, F.C.E., México, 2003.
- Borges, J.L., Ferrari O., *En Diálogos II*, Ed. Siglo XXI, México, 2005.
- Borges, J.L., *El Aleph*, Ed. Debolsillo, México, 2011.
- Borges, J.L. *Ficciones*, Ed. Debolsillo, Madrid, 2011
- Borges J.L., *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Ed. De bolsillo, México, 2019.
- Borges, J.L., *Historia de la eternidad*, Ed. Debolsillo, México, 2021.
- Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, “Otra vez la metáfora” Ediciones Nepeus pg. 55, versión electrónica

## ARTÍCULOS

- Antonaccio, M. y Scwieker, W. (eds), *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Baltar E. *La soberanía del bien sobre la belleza: filosofía, literatura y arte en Iris Murdoch, Escritura e imagen*, N° 25, 2020 <https://doi.org/10.5209/esim.73022>
- Barrenechea Ana María, *Borges y el lenguaje*, *Nueva Revista De Filología Hispánica* (NRFH) 7 (3/4), 551-69. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i3/4.279>
- Beardsley Monroe, *Aesthetic: Problems in the Philosophy of criticism*, (Ed Wreen M. Callen M. D) *The Aesthetic Point of View, Selected Essays*, Cornell University Press, EUA, 1982.
- Bertorello de Adrián, *Los criterios de textualidad en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Un análisis crítico*, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIV (2009) pp. 43-63, ISSN 1136-4076, España.
- Cruz Revueltas, J.C., *Literatura ¿Para qué?*, en *Metapolítica* vol. 17, núm. 75, octubre-diciembre 2011, pp. 23-28.

Cruz Revueltas, J.C., *Implicaciones políticas de la teoría de la racionalidad de Raymond Boudon, Andamios*, Volumen 11, No. 25, mayo-agosto, México, 2014, p.341-359.

Currie, Gregory, *What is Fiction? The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, no. 4, 1985, pp. 385–92. <https://academic.oup.com/>2021.

Del Toro, Alfonso, *Reflexiones sobre el subgénero fantástico, Borges y la negación de lo fantástico, simulación rizomática, azar dirigido y skandalon semiótico*, Ibero -Amerikanisches, Universitat Leipzig pg. 17. [https://home.uni-leipzig.de/iafsl/a\\_de\\_toro.html](https://home.uni-leipzig.de/iafsl/a_de_toro.html)

Espezúa Salmón D., *Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia*, revista *Dialogía*, Perú, ISSN 1819-365X, N° 1, 2006.

Fine, Ruth, *Hacia una lectura semiótico-narratológica del Quijote. El caso de las voces narrativas*, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, 2005, pp 239-259, México.

Gibson J. *Literature and Knowledge*, (Ed. E.Richard) *Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford University Press, 2009, pg. 6. <https://philarchive.org/archive/GIBLAK>

Gottfried G., *Fiction and Truth, Reconsidered, Poetics*, Vol. 11, 1982, pg. 541-551

Harcourt Edward, *Truth and the “work” of Literary Fiction, British Journal of Aesthetic*, Vol. 50, Num. 1, January 2010.

Hyles Katherine, N., *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies. In the Twentieth Century*, Cornell University Press, version digital en: <https://es.scribd.com/read/394294174/The-Cosmic-Web-Scientific-Field-Models-and-Literary-Strategies-in-the-Twentieth-Century#>

Innerarity, Daniel, *La seducción del lenguaje: Nietzsche y la metáfora*, *Contrastes Revista Interdisciplinar de Filosofía*, Vol. III, (1993), issn: 11364076, Sección de Filosofía, Universidad de Málaga, Málaga, España.

Jaramillo Uribe, Juan Manuel, *Los problemas del sentido-referencia en la semántica filosófica clásica: dos grandes concepciones en las teorías referencialistas del significado*, *Discusiones filosóficas*. Año 13 N° 21, JULIO-DICIEMBRE, 2012.

Lamarque P. *The Uselessness of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N° 68:3 Verano 2010, pp. 205-214. <https://academic.oup.com>

Lamarque, P., Olsen H., *Precis of the Philosophy of Literature*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, Num. 1, January 2010, pp. 77-80.

Lamarque, P. *Literature and Truth*, en Hagberg/ *A Companion to the Philosophy of Literature*, 2009, en academia.edu/27219218/Literature\_and\_Truth.

Moreno Alberto, *Mundos posibles: Kripke y Borges*, 2012. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2076>.

Poe Lang, Karen, *Jorge Luis Borges y la otredad inquietante*, *Rev. Filología y Lingüística XXXII* (2) 2006, 75-86. ISSN: 0377-628X.

Sáenz Jimena, *Derecho y literatura: el proyecto de Martha Nussbaum*, *DOXA, Cuadernos de Filosofía del derecho*, 42 (2019) ISSN: 02148676.

Vásquez Rocca A. *Lógica Paraconsistente, Mundos posibles y Ficciones Narrativas*, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, No. 37, enero, 2005.

Villalobos Alpizar I. en “*La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*” *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, ISSN 0034-8252, V- 41, N°103, 2003, pg. 137-146.

Weitz Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, en The American Society for Aesthetics. Vol. 15, No. 1. 2007, pp. 27-35.

White, Alan R., *Imagination and Imagery*, en *The Language of Imagination*, *Oxford, Blackwell*, ch. 12, pg. 88-92.  
[https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod\\_resource/content/1/reading1.pdf](https://www.open.edu/openlearn/pluginfile.php/610546/mod_resource/content/1/reading1.pdf)

## CAPÍTULOS DE LIBRO

Alazraki, Jaime, *¿Qué es lo neofantástico?*, en *Teorías de lo fantástico*, (Comp David Roas), Ed. Arcolibros, Madrid, 2001.

Góngora, *Soledades*, Sor Juana Inés de la Cruz *Primer sueño*, Edición Antonio Alatorre, F.C.E, México, 2010.

## ENTREVISTAS

Entrevista “A fondo: Jorge Luis Borges, se grabó el 8 de septiembre 1976, Joaquín Soler Serrano, por motivo del Premio Cervantes a través de Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfs8FU&ab\\_channel=EDITRAMA](https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfs8FU&ab_channel=EDITRAMA), consulta octubre 2021.

Saer Juan José, por Ana Inés Larre Borges, *El arte de narrar, entrevista en Brecha* Montevideo, Uruguay. <https://es.scribd.com/document/78031065/SAER-Juan-Jose-El-arte-de-narrar-entrevista-en-Brecha>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos, a 30 de agosto de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **El valor cognitivo de la narrativa ficcional, una perspectiva desde la obra de Jorge Luis Borges**, que presenta:

CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FELIX

Para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

**La tesis se propone como una perspectiva relevante y contemporánea sobre el valor cognitivo de la literatura como medio artístico. La construcción del marco teórico realizada por la aspirante no solo demuestra esa relevancia a través del caso particular de Borges, sino de la literatura más allá de su papel como obra estética, señalando la posibilidad de crear conocimiento válido y legítimo sobre el mundo alrededor de las prácticas literarias, la autoría, la lectura y sus interrelaciones como todos los ámbitos de la sociedad.**

Sin más por el momento, quedo de usted

DR. Ismael Antonio Borunda Magallanes





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2023-08-30 14:59:55 | Firmante**

Jbv6M91fQ5IrrqmBgvopMgULpHVmLOT8/HBWF4jYsvOQiwxNOHRgzfd31Rn9O0Phpi925kuhnMYBPycUfr39/SrZueieQV2ILYQgQ6K0uM5tZUn++S4RJD+Q1krvQR+ePuU+KveE5WtvLXvJYmDtelC+bpVGie9sr8bbWlJJiyrzlbYggx71iLKDVEBXvYU8dgyoYCZ7s+oiHy2CvrNjo+msU6qKXOy1168cK0lsNUctpkqRNeQvQzcn3l+RN+918BkSOEKnMVRQ3e1PHdd2BSY5F9NBuKfA+Kxjxn/qYPEkFQqcBoLO/l6tsheyxVpAgxC+/LWPKRMfpSwlk8/JA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[2vJEchyo4](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/FfDkGg5f34inklFEa048xP3Jl2A5bSFw>



Cuernavaca, Morelos, 25 de agosto de 2023

**Óscar Alberto Chávez**

Jefatura de Servicios Escolares

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales,  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimado Mtro. Chávez,

Mediante la presente emito mi dictamen de la tesis. **EL VALOR COGNITIVO DE LA NARRATIVA FICCIONAL, UNA PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES**, escrita por la alumna Cynthia Alejandra Ramírez Felix. Mi voto es APROBATORIO por las siguientes razones:

1. Se trata de una tesis que está bien escrita, con argumentos claros y muy bien documentada.
2. Es un tema muy innovador, pues son pocos los trabajos de investigación que intentan traspasar los linderos de las disciplinas para mostrar su relevancia en otras. En esta tesis, justamente, el objetivo principal es mostrar que la literatura puede darnos una visión de las cosas que va más allá de la estética, y que es relevante epistemológicamente. Por esto es una tesis con un aporte importante a la literatura y a la epistemología.
3. Es una tesis bien estructurada, que se enfoca en los primeros capítulos en la teoría general sobre la relación entre ficción y conocimiento, para en el último hacer un análisis detallado de varios textos de Jorge Luis Borges.
4. La bibliografía que utiliza es muy actual, y se trabaja en el texto de manera crítica

Sin otro particular, le envío un cordial saludo.

Dr. Luis Gerena Carrillo

Profesor Investigador Titular A

Instituto Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**LUIS ALONSO GERENA CARRILLO** | Fecha:2023-08-25 19:33:32 | Firmante

nWhTwrSg0gw5FVybSsUPxNTdaQR2Tf5QITtFCrGdZisvdz/DGYWI+cQWISmPuyGcPNRutkgke/qD7cJwDG/IsH6oheY0NZ8u52DSxYFXmFhOFyE2D55MkO46KWWbfepNNlyQLd6jB+s04ln2rM0BeOROfhOrPPXLmY2u8szitOuZgTw/xHsT1YKYqt6tNcNNWiOXI6CtSorBzKbdNIS9x0d3m1KuwCxmndLuYSMnQZx0tP6VmntrAKqJQaY+aJz0IRKoMqWjJB MRYfybpbD8DhU8K4Ow/PrYBas4yGko6jSk0tHdEThm1H+ic6zFP22riqGBaSsqeCaEr2UWS1w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[DcnytSjYe](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/HtXb2aCb2nl5lUtthQkIJ2ccoJalwZ4kt>



Ciudad de México, 30 de mayo de 2023

**Dra. Beatriz Alcubierre Moya**  
**Directora**  
**Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **EL VALOR COGNITIVO DE LA NARRATIVA FICCIONAL, UNA PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES** que presenta:

**CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FÉLIX**

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1) La tesis mencionada reúne los requisitos académicos que exigen los estudios de doctorado, según están establecidos por el programa de estudios: Plantea con rigor los problemas del tema de la investigación y contribuye a aclararlos a partir de una reflexión y postura personal sobre el tema.
- 2) La tesis está escrita con claridad, precisión y observa coherencia en los argumentos centrales.
- 3) La tesis presenta contribuciones académicas que enriquecen la discusión sobre la literatura como forma de conocimiento y la relación de ésta frente a la filosofía, más aún, la tesis toma postura sobre la especificidad de la forma del conocimiento literario, como se encuentra en la literatura ficcional de Borges.

4) La tesis presentada resulta en un trabajo minucioso, amplio y profundo que rastrea una diversidad importante de posturas sobre el estatuto cognitivo de la literatura y lleva a buen puerto su aplicación para el análisis de la obra borgiana.

Sin más por el momento, quedo de usted



**Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**SERGIO RODRIGO LOMELI GAMBOA | Fecha:2023-05-31 21:24:53 | Firmante**

NGYc7cJPupzxnjmBvWEau1LRr6FxyDcEFIRp2RqFti+4iyj0/2KbpHZICCLg5OyHfpYrplzabPpRWOWPSuDjJLH7JkhBCp4vJfOG94LsLojZ4I4Tr4zgt9godllfAJha+bmb6TcM0DaFZ19eyDm5ulNeFJfAKm5b7UhaoxzwVBQfPd/+bQUaup109wIMCc8KJNdRRYIzM4mLqKEepNvjWu1t2k6KWvIv+1e93HBMFC5nhf+UJXoFtr6CY2Kp3yyVotro9585E/BFNeSodXyqboNRbdXJ7E+dlpff7uBPvsGkHTx77ZCbdeD1k6S8yKPqXPbTmhoLYNUHvYRrRL/g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[aQ0qz94Uf](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dKW2mHe21BGWmmUTzRkZUXk75hOFYky5>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos, a 20 de febrero de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **EL VALOR  
COGNITIVO DE LA NARRATIVA FICCIONAL, UNA  
PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES**

que presenta:

CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FELIX para obtener el grado de Doctor en  
Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

**Se trata de una investigación que aborda un problema central de la Modernidad estética: la capacidad cognitiva de la narrativa ficcional. Una virtud mayor del trabajo no sólo es la de ir a contracorriente de concepciones dominante (como la deconstrucción), sino también la de llevar a cabo la reconstrucción clara del largo y complejo debate que ha suscitado esta pregunta, desde autores mayores como I. Kant y F. Schlegel hasta autores contemporáneos de primera importancia. Finalmente, el trabajo confronta la tesis expuesta con la obra de un escritor mayor, el argentino Jorge Luis Borges. Sin duda, este trabajo dará bases y sustentos para una enseñanza y discusión de la teoría literaria bien informada en la academia mexicana**

Sin más por el momento, quedo de usted



DR. Juan Cristóbal Cruz Revueltas

---





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**JUAN CRISTOBAL CRUZ REVUELTAS | Fecha:2023-02-20 19:00:23 | Firmante**

oGe82bFN9v/PyWEbYGjL63w4VzssJLw1w6a4v+df2Tvf/JfQN+7yO5cn0DxW9N0HdqLaC5ow0lyi6puZwuJc7n566t5SILzkQHGOgvWTKzywqkSdaWi/PS4cgHy8h1PphtHf6z  
g3R2gPay3FGYleXNTsPPcjFrDfslXASVkfwi+N0v2AMI/wyTJi54rKXPvASBkGZJINh4bNUekXY+8/Mqg+SXLEbP+wWgftNilOmd2LjnlxUxUYab16laBqZQqpmcEYIRMiCVM  
Xcsd21ZFHEXs3JcSkuF3GiJm8ov6xqrzLIA5UARLHeTZM0is2Oa27J70F0T4q5bQtQ5NkIPVmw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**JYKSkXC6O**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/r9yfSkevDBIQvrLd7CPGVlKv5lLufVN>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES  
CENTRO INTERDISCIPLINARIO  
DE INVESTIGACIÓN  
CIIHu

Cuernavaca, Morelos, a 30 de mayo de 2023

**Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa**  
**Coordinador del Posgrado en Humanidades**  
**Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades**  
**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *EL VALOR COGNITIVO DE LA NARRATIVA FICCIONAL, UNA PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES* que presenta:

**CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FÉLIX**

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El primer capítulo lleva a cabo un breve recorrido de distintas posturas que plantean la relación entre arte/literatura y cognición/filosofía, así como la revisión de propuestas de narratología cognitiva. Indaga en la conceptualización de conceptos tales como literatura, imaginación y estética a partir de diversas teorías. En el segundo capítulo revisa y problematiza distintos conceptos a partir de la teoría de Ricoeur tales como el de mimesis, así como la conceptualización de la ficción. Moviliza términos como referencia, interpretación, distanciamiento. A continuación se revisan la teoría de los mundos posibles y los mundos ficcionales, en relación con verdad y referencia. Esto conduce al tercer capítulo donde se habla ya propiamente sobre el conocimiento literario y se recorren distintas teorías para plantear el valor cognitivo de éste. El cuarto capítulo discute las ideas planteadas a lo largo de



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

la tesis en relación con la obra de Jorge Luis Borges para responder cómo su literatura produce cognición.



La tesis tiene claros los límites de la investigación y posibles problemáticas de algunos de los planteamientos. El objetivo está bien planteado y la argumentación es clara. Se hizo una amplia revisión de fuentes y el aparato crítico es adecuado. Se trata de un buen trabajo de investigación.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

*Por una humanidad culta*  
*Una universidad de excelencia*

**Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón**  
IIHCS-CIIHU



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**IRENE CATALINA FENOGLIO LIMON | Fecha:2023-05-30 06:59:03 | Firmante**

ZDntw3q7UhfTfBx2ZZJ0yFiRj7KaG7Kpg3c4jTmmroJceT/D8l/FQRzJwApXzt9inRHR+stFA/PXVj0E6BVcxQ8Gbl6gqe8wNtVvONk0IH3dUzPHv8QmJBXqvzmPMffrGRtZhQ9cLp2hCzaviuoH5dgGkLyE5lByYCKESq7oSV44x2jKuXRd4BMq2KrFfxZwJh9GBMgNKdQAzVROVnjsSnJ8OzbEtCis0EgdfOQI+xNxXmvX158MRw40b3eXtkjFjyxVD9PWZwbdqIDV8l5FMMhoi+viZwQ0GC3/vl2R26HsXKjQu9gvLNb+8x0K4U/6jcgZfJJ3Vw/oZIEW3IU+pw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**36wRlcFTd**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/AyO156tZyoK5FrvVEjccBRAYdFHKW8>





Cuernavaca, Morelos, a 26 de febrero de 2023

**Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa**  
**Coordinador del Posgrado en Humanidades**  
**Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades**  
**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

## **PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **EL VALOR COGNITIVO DE LA NARRATIVA FICCIONAL, UNA PERSPECTIVA DESDE LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES** que presenta: **CYNTHIA ALEJANDRA RAMÍREZ FELIX** para obtener el grado de Doctor en Humanidades. Doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma y baso mi decisión en lo siguiente:

La doctoranda ha planteado un tema de base en la literatura ficcional contemporánea, su capacidad cognitiva. Ha iniciado su análisis teórico con los románticos alemanes, especialmente Kant y Schelling, quienes destacan el valor de la imaginación del lector en el proceso cognitivo literario. La doctoranda estructura muy bien los contenidos para comprender cómo produce conocimiento la literatura ficcional de Jorge Luis Borges. Analiza como la estructura clásica de la ficción, la mimesis, así como la presencia de verdad y referencia en dicho género. Después de ello plantea las teorías a favor y en contra de la existencia de un conocimiento literario.

Todo ello lleva a la autora a considerar que la literatura sí produce conocimiento y que el proceso cognitivo se efectúa tanto por parte de la obra (el autor) como del lector, pues este es quien encuentra en las figuras retóricas o temáticas del texto, además de un placer estético, una forma de conocimiento. Valora de forma muy especial en esta época marcada por el hedonismo y la inmediatez que la literatura permita adquirir un conocimiento alejado del tecnocrático, pues tiene la capacidad de articularse con una determinada situación cultural o política. Además, también permite generar nuevas interpretaciones conceptuales sobre determinados fenómenos como la memoria, el inconsciente o el tiempo, temas metafísicos de los que se ocupan las obras de Borges en escenarios imaginativos complejos y paradójicos donde la metáfora tiene un papel fundamental.

Para la doctoranda, la escritura ficcional permite al autor situarse por encima del lugar en el que está instalado y acercarse a la universalidad mediante hipótesis ficcionales donde ciertos valores, fenómenos, teorías o hechos podrían funcionar de otra manera.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

ESCUELA DE TURISMO



Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. María Celia Fontana Calvo  
Escuela de Turismo UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2023-02-26 13:58:48 | Firmante**

ere717hz4qkZ8Ga4R8u9GMI4tO7AlulkiHmr3HXbL4msq4QXA2gLqMP5LCy+jOssdbz3DPx119gdll3MHzzReePUdn9pRzuzhPZUE/3oL/hv1zgJ/UadDFBsmqHFokh56ZdiRG/8VuMJgqkKv3fCOchGIIZINzbzCLJJcDHnABHIB3JT+e6QYkzyzK/M3m3/rhEp8LgbU+lJdhvfqGYT7QklplbftIOFIChtPrpAQuUOuVBvov3Emal6CVGLVwf/bQK3pweu/uLTJlA4jhdE97wwwwQCZZFGJVruQyMGBIIP70rukMujuO15ufzrpswml0ERx1rnQzA0PLb6tKzjQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[xw7ZjsLV8](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/KaB1ptxii2r1uyNzcMhLPpyld9nI6pOS>





Cuernavaca, Mor., 17 de abril de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **El valor cognitivo de la narrativa ficcional, una perspectiva desde la obra de Jorge Luis Borges** que presenta:

**Cynthia Alejandra Ramírez Félix**

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El problema de investigación se plantea de manera clara. La cuestión que guía el trabajo es si las narraciones literarias contribuyen al conocimiento y dado que así sea, cómo se relacionan los valores cognitivos con los valores estéticos. La hipótesis también se formula de manera patente: la ficción narrativa logra estas contribuciones cognitivas, y el valor cognitivo afecta positivamente al valor estético.

El enfoque elegido para llevar a cabo el estudio es la teoría y metodología de la narratología cognitiva, que se enmarca en términos generales en el paradigma de la analítica. Con este enfoque se busca, además de interpretar, distinguir las proposiciones con las que se constituye el significado para determinar el sistema narrativo subyacente en las obras literarias. Se utiliza a teóricos como Monroe Beardsley o John Gibson,



quienes sostienen que el conocimiento literario puede ser representado como conocimiento proposicional.

Lo interesante del enfoque utilizado es que no se plantea únicamente un estudio analítico, desde la filosofía, sino en relación con la recepción estética. Se trata de observar el aspecto cognitivo en relación con el emotivo y sensible, propio de la literatura. Así, lo que se realiza es un estudio en el que se examinan los valores cognitivos en relación con los estéticos.

Las reflexiones teóricas se ejemplifican con la obra de Jorge Luis Borges, lo cual es un acierto, debido a las consabidas características de la poética del autor. Borges es un buen ejemplo de la ficción cognitiva. En este trabajo, se logra identificar aquellos aspectos particulares que le dan a la obra de Borges esta dimensión cognitiva y sensible, a la vez. Una conclusión interesante es que la obra de Borges se caracteriza por la manera en que lo conceptual abstracto se realiza en objetos o acciones concretas, lo que permite descubrir aspectos del mundo de la vida que escapan a la reflexión filosófica.

La tesis está bien escrita y cuenta con bibliografía actualizada.

Sin más por el momento, quedo a sus órdenes para aclarar cualquier asunto relacionado con este dictamen.

A T E N T A M E N T E



Dra. Angélica Tornero Salinas

Centro Interdisciplinario de Investigación em Humanidades  
Instituto de Investigación em Humanidades y Ciencias Sociales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2023-04-18 17:13:10 | Firmante

L9zhwGPAfXNNU4ZVB8jwZn0mC7HIYQ97xKFBoliarQ5vXDAHeiEtbdiRXK4zyLi7tAz6Hme0UQqiWBMP6xjHe60SwC4YKNZm4QxubNUW5S5Vgm/Xfs/Ju9cKmf3Gv5BBS8OvqclYydIG6eh+3pLLQwqbMqUzHxEozCZeMDMH7spXWSHIKE7e9ViZ2uD3Xe/GIDE3SKulxf/mnwlpnJB3/4QV8jemqajKAlzulogRrVicNCPz/2nW0JT8NANYREJcbZicwaO2G4tU+ntN3/Wbure0pby65NQSmmyeo3306Xoz2i47XQGLKnFJodR1B1ID3N+9pDBhh+Q+bWwgVvjM/ww==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[3oLWe9nBr](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/fxZrIWxXkCDnPNtbFjJozfid8QeQoYKo>

