

JUAN PABLOS EDITOR  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

# Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine

Aproximación teórico-metodológica

Angélica Tornero



Las mediaciones en la construcción  
del mundo: literatura y cine

Aproximación teórico-metodológica



Las mediaciones  
en la construcción del mundo:  
literatura y cine  
Aproximación  
teórico-metodológica

Angélica Tornero



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS  
JUAN PABLOS EDITOR  
México, 2015

Esta publicación fue financiada por el Conacyt, mediante el Proyecto de Investigación Número 166843 “La literatura y la construcción de la identidad a partir de las perspectivas simbólica y temporal”.

---

Tornero, Angélica

Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine. Aproximación teórico-metodológica / Angélica Tornero - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos : Juan Pablos Editor, 2015.

95 páginas

ISBN 978-607-8434-46-6 UAEM

ISBN 978-607-711-333-1 Juan Pablos Editor

1. Hermenéutica 2. Análisis del discurso literario 3. Cine y Literatura

LCC PA49

DC 801.95

---

LAS MEDIACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO: LITERATURA Y CINE.

APROXIMACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

de Angélica Tornero

Primera edición, 2015

D.R. © 2015, Angélica Tornero

D.R. © 2015, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa

62210, Cuernavaca, Morelos

<publicaciones@uaem.mx> <libros.uaem.mx>

D.R. © 2015, Juan Pablos Editor, S.A.

2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19

Col. del Carmen, Del. Coyoacán, 04100, México, D.F.

<juanpabloseditor@gmail.com>

Imagen de portada: Magali Lara, *Después de la lluvia*, Serie Akaso

óleo sobre tela, 244 x 366 x 13 cm, 2009

Colección Sergio Autrey

ISBN: 978-607-8434-46-6 UAEM

ISBN: 978-607-711-333-1 Juan Pablos Editor

Impreso en México

Reservados los derechos

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza

de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI)

Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
LA HERMENÉUTICA	15
CONSTITUTIVOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS DE LA INTERPRETACIÓN CRÍTICA	41
INTERPRETAR LITERATURA Y CINE	67
CONSIDERACIONES FINALES	91
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93



*Yo prefiero los textos humanos,  
no los que vienen de la literatura de oficio.*

Juan Rulfo



## INTRODUCCIÓN

Desde hace varias décadas se dice que la literatura y las humanidades, en general, están en crisis. Aparentemente todos comprendemos esta afirmación y, quizá, al escucharla, muchos estarían de acuerdo. Consideramos, no obstante, que si preguntáramos por las razones que conducen a dicha conclusión nos sorprenderíamos, porque nos daríamos cuenta que no coincidimos en varios aspectos, incluido el sentido mismo que le damos al término humanidades.

Aun cuando hiciéramos esta misma consulta entre especialistas y estudiantes de humanidades, habría disenso en torno a las razones de esta supuesta crisis. En relación con la literatura, algunos dirían que se ha dejado de escribir con ciertas características y, por lo tanto, lo que se escribe no es literatura, otros señalarían que ya no se lee literatura, aun cuando se siga escribiendo. Hay una tercera posibilidad, que la supuesta crisis no sea de la literatura, sino de la manera en que se enseña en todos los niveles educativos, de la forma en que se hace crítica literaria, de los cauces utilizados para socializar la literatura y el propio conocimiento literario, de la idea misma de literatura. Entonces, quizá lo que está en crisis es nuestra aproximación general al fenómeno literario y a su conocimiento en el mundo actual.

En esta época en que se eliminan de los programas educativos de educación media y media superior las materias de filosofía, historia y literatura, en que no hay presupuesto para llevar a cabo investigaciones relevantes en nuestros ámbitos, hay una tendencia creciente a reducir o eliminar las facultades y escuelas de estudios humanísticos y, lo peor, salvo un pequeñísimo grupo, en general no se entiende ya qué son y qué papel desempeñan estas áreas del conocimiento en el mundo actual. Por ello es urgente, nos parece, reflexionar sobre las prácticas educativas

e investigativas en estos ámbitos del conocimiento, sobre los métodos y teorías, sobre la idea que tenemos de los estudios humanísticos y la difusión que hacemos de ellos. No se trata de la inutilidad de las humanidades, sino de nuestra aproximación a los estudios humanísticos, en ocasiones basada en una serie de presupuestos que solamente refuerzan aquello que criticamos; se trata de nuestras expectativas en relación con el apoyo que el Estado tiene que dar a nuestros ámbitos de estudio.

Cuando las disciplinas humanísticas se configuraron como tales, en el siglo XVIII, el propósito fue acompañar el desarrollo económico para lograr equilibrios, en sociedades que se consideraban a sí mismas civilizadas. A un modelo de desarrollo debía acompañarlo la reflexión crítica sobre los valores promovidos, teniendo como marco los principios de la igualdad, la fraternidad, la libertad. Sin embargo, el capitalismo industrial mostró, durante el siglo XIX, una virulencia, quizá no prevista por unos, quizá anhelada por otros, que mermó paulatinamente la importancia de generar marcos de consideraciones sobre los valores, que permitieran realizar balances y crear mecanismos regulatorios eficientes. Esta tendencia ha arrinconado a las humanidades, las ha rezagado, y su lugar ha sido ocupado por aproximaciones racionalistas instrumentales de la sociología, de las ciencias de la comunicación, de las ciencias políticas y otras disciplinas que basan su conocimiento, cada vez más, en la cuantificación. Pero esto no ha sido todo. También las humanidades colaboraron en su propio proceso de segregación, al entrar en una competencia “cientificista” que, desde nuestra perspectiva, lejos de fortalecer los estudios humanísticos, ha mermado su potencial y con ello su incidencia en lo social y político. No es la literatura, la filosofía, la historia lo que está en crisis, sino lo que estamos haciendo en estas áreas, pretendiendo generar conocimiento de la manera en que se hizo en otras épocas, en otras latitudes, con otra intención y objetivos.

En un contexto en el que las finanzas intentan hipostasiar el resto de ámbitos de lo humano, se justifica lo superfluo que resulta reflexionar críticamente, conocer la historia, el arte, la literatura, la procuración de sí, como querían los griegos. Sin embargo, quienes consideramos que el modelo se ha desbordado, creando sufrimiento inenarrable e injusticia, tendríamos que pensar en formas alternativas de enseñanza y difusión de los estudios humanísticos para intentar contribuir a la compren-

sión del mundo y de nosotros mismos y, eventualmente, dotar a los individuos de herramienta que les permita exigir una calidad de vida digna.

En este libro se desarrolla una propuesta para realizar estudios de las producciones semiotizadas de la cultura, como las hemos denominado aquí, especialmente, el cine y la literatura. El objetivo general es procurar una aproximación a los interesados en comprender más el mundo actual y a sí mismos y, con ello, expandir las capacidades de razonamiento e imaginación que nos permitan tomar decisiones sobre el presente y el futuro. El objetivo específico es ofrecer algunos aspectos teóricos y metodológicos para aproximarnos a la interpretación de estas producciones en el contexto actual.

Es importante señalar que este modesto aporte no tiene como intención realizar complicadas formulaciones conceptuales, sino ofrecer una aproximación al análisis literario y cinematográfico a profesores del nivel de educación media y media superior interesados en acercar a sus estudiantes al conocimiento de estas producciones culturales, de manera distinta. Tenemos que aclarar que esta propuesta no sustituye ningún programa de materia, sino que se propone como una alternativa metodológica para la iniciación a la interpretación literaria y cinematográfica. También puede resultar de interés general a quienes se interesen por aproximarse a un enfoque que les permita iniciarse en la interpretación de discursos literarios y cinematográficos.

La preocupación principal es contribuir a que las personas se vinculen con sus propias vidas, a través de la reflexión sobre las acciones, las prácticas y las producciones semiotizadas de la cultura, en su función de mediaciones, y que recuperen el cuidado de sí y, con ello, el impulso a promover la defensa de su dignidad.



# LA HERMENÉUTICA

## BREVE RECORRIDO HISTÓRICO

La palabra hermenéutica deriva del griego *hermeneuein*, que significa enunciar un pensamiento o interpretar un texto. Esta segunda acepción, la más generalizada, ha conducido a algunos investigadores a relacionar el término con Hermes, divinidad encargada de interpretar y comunicar los mensajes de los dioses a los hombres. Aun cuando esta relación ha sido rebatida,<sup>1</sup> coincidimos con Mauricio Beuchot en que tiene el poder de suscitar la idea de que el hermeneuta sirve de intermediario para lograr una buena comprensión, una buena comunicación.<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer (1900-2002) ha observado que otra idea complementa el sentido de la hermenéutica cuando la relacionamos con Hermes: el mandato. El filósofo alemán ha señalado la ambigüedad de la palabra, desde la antigüedad: “el sentido de *hermeneuein* oscila entre la traducción y el mandato”.<sup>3</sup> Esta distinción puede advertirse en la idea de la hermenéutica de épocas posteriores, no de la misma manera, pero sí en sentido semejante. Por un lado, la hermenéutica se asocia con una técnica utilizada para la interpretación o traducción y, por otro, al cumplimiento del mandato, entendido como ordenanza para interpretar el código a

<sup>1</sup> De acuerdo con Kerényi, la raíz de la palabra *hermeneia* “no tiene [...] relación lingüístico-semántica, salvo por semejanza con el sonido, con Hermes [...]”, *apud* Mauricio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002, p. 11.

<sup>2</sup> Mauricio Beuchot, *El camino de la hermenéutica analógica*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2005, p. 15.

<sup>3</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994, p. 95.

los que no lo conocen; también se entendió como mandato cifrado en el lenguaje que es interpretado o traducido por el intermediario, como ocurrió con la tradición exegética de la Biblia. Una distinción más se observa desde el origen de la hermenéutica: una aproximación al estudio desde la gramática histórica y otra, a partir de la exploración de las alegorías. Este segundo enfoque, el alegórico, estuvo más asociado a aproximaciones en las que la preceptiva, organizada desde una conciencia superior, más allá del individuo humano, se constituía como núcleo articulador del sentido, mientras que los enfoques gramaticales e históricos apelaban a las facultades racionales de los individuos y/o de la colectividad.<sup>4</sup> En el primer caso, el alegórico, el intérprete es un traductor de los mandatos; en el segundo, el gramatical histórico, el individuo intenta comprender los textos del pasado.

En el Renacimiento, los humanistas orientaron sus esfuerzos al estudio de la literatura antigua, principalmente, al pensamiento griego y el romano. Esto propició que destacaran la literatura y la erudición. La aproximación al estudio de los textos se realizó a partir de la retórica y la poética, y la hermenéutica alegórica fue relegada, precisamente, por su peligro de ambigüedad.<sup>5</sup> “La filología nacía como ciencia y buscaba el sentido literal en autores clásicos: lo que verdaderamente habían dicho, con la objetividad de la ciencia nueva”.<sup>6</sup> En esta época, la hermenéutica tuvo como propósito rescatar la correcta interpretación de los textos, humanísticos y religiosos, con la finalidad de recuperar el sentido original, el cual había sido eclipsado por la interpretación alegórica de siglos anteriores. Esta tendencia a utilizar métodos claros condujo a delimitar lo que se conocerá, hacia el siglo XVII, como las hermenéuticas regionales: jurídica, filológica y bíblica.

En el siglo XVIII, la hermenéutica adquirió otro estatuto. Este cambio fue motivado, por un lado, por la inclusión, años antes, de la perspectiva histórica, con autores como Giambattista Vico

<sup>4</sup> Nos referimos, por ejemplo, al surgimiento de la hermenéutica en el romanticismo alemán que tuvo como intención la comprensión no sólo para los sujetos individuales, sino para el pueblo que configuraba la nación alemana.

<sup>5</sup> Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, UNAM, 2009, p. 82.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 83.

(1668-1744) o Johann Gottfried Herder (1744-1803), y por otro, por el declive de la “tradición”, que daba paso a la razón. Según Hans-Georg Gadamer, a principios de ese siglo hubo una motivación formal en el marco de la hermenéutica, en el sentido de una conciencia metodológica de la nueva ciencia. Surgió así el interés por la interpretación de los lenguajes simbólicos, lo que condujo a la posibilidad de una semántica general.<sup>7</sup> Estas preocupaciones, la histórica y la racional (o lógica), fueron puestas en relación por un autor poco conocido: Johann Martin Chladenius (1710-1759).<sup>8</sup> Este pensador alemán introdujo la idea de la interpretación “correcta de discursos y escritos racionales”, con lo que amplió el espectro temático. Ya no sólo se podrían interpretar libros jurídicos, Sagradas escrituras y obras de autores de la antigüedad clásica, sino otro tipo de textos académicos. Esta propuesta condujo a pensar que podría desarrollarse una hermenéutica general, de tipo filosófico, que permitiera interpretar todo tipo de discursos.

Con estas reflexiones sobre la hermenéutica, se abrieron dos caminos. Uno consistió en proponer una hermenéutica filológica (literaria) y otro, en desarrollar una hermenéutica filosófica. Al respecto, Peter Szondi (1929-1971) ha dicho que la hermenéutica de Chladenius estaba todavía más cerca de una propuesta filológica que de una filosófica. Para Chladenius, la preocupación hermenéutica no radica solamente en la comprensión sino también en los problemas particulares de los tipos de discurso,<sup>9</sup> lo que hace de la propuesta un interesante pensamiento que tiene como objetivo el vínculo entre la configuración discursiva y la comprensión.

Años más tarde, Georg Friedrich Meier (1718-1777) esbozó una teoría general de los signos, la cual consideraba los textos de manera abstracta. De acuerdo con Szondi, la propuesta de este autor eliminaba la especificidad del texto a interpretar, lo que lo distingue de Chladenius. Meier apuesta por la teoría general, al margen de las especificidades de los textos, de acuerdo con sus preocupaciones que podían ser, por ejemplo, literarias (poéticas) o históricas.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>8</sup> Ernest Bernheim, *apud* Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006, p. 60.

<sup>9</sup> *Idem.*

Desde el punto de vista teológico, a lo largo del siglo XVIII, pensadores como Semler y Ernesti habían ido más allá de la unidad dogmática para contextualizar históricamente los textos. Estos autores defendían la idea de que para comprender adecuadamente las Sagradas escrituras había que reconocer la diversidad de sus autores,<sup>10</sup> lo que incorporaba la interpretación en el marco histórico. Además, según ellos, las verdades del cristianismo estaban en armonía con la razón. Hacia finales del siglo el racionalismo había penetrado en la teología protestante. Con esta racionalización se produjo el movimiento de crítica histórica de la Biblia. Los estudios hermenéuticos permitían comprender el mensaje original, más allá de las distorsiones, lo cual convirtió las cuestiones de método en asuntos prioritarios para la práctica interpretativa.

En los albores del siglo XIX, la preocupación en torno a la hermenéutica dio un giro más. No se trataba ya de “aclarar” el significado original de los textos, sino de tematizar y problematizar el fenómeno de la comprensión. Friedrich Ast (1778-1841) había distinguido el análisis de los textos de la hermenéutica del sentido, que se orienta hacia el “espíritu”. Peter Szondi ha señalado esta diferencia fundamental en la hermenéutica de las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. En la época de Ast se experimentaba fuertemente el clasicismo impulsado por Goethe, como figura central, relacionado con la idea de recuperar el espíritu griego. Espíritu es, dice Szondi, la palabra clave de la hermenéutica de Ast y el punto en que se diferencia la hermenéutica de la Ilustración y la que surgía en la época. De acuerdo con Peter Szondi: “Todas las distintas concepciones hermenéuticas de mediados del siglo XVIII y principios del XIX pueden deducirse de la introducción en la hermenéutica de este término [espíritu] multívoco, cambiante y difícil de definir en su contenido y función [...]”.<sup>11</sup> Para Ast, el filólogo no sólo debía poder descomponer el lenguaje formalmente, sino también investigar el espíritu que lo constituyó para averiguar su significado superior y conocer la forma en que la letra revela al espíritu. Así, la filología debía insertarse en un contexto filosófico más amplio, en el que no sólo interesaría la forma, sino la investiga-

<sup>10</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 229.

<sup>11</sup> Peter Szondi, *op. cit.*, p. 177.

ción sobre el espíritu que configuró esa forma. En esto radicaba precisamente la ciencia superior.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834) continuó con la disputa en torno al desarrollo autónomo de la interpretación de textos jurídicos, literarios y bíblicos, y propugnó por una propuesta tendiente a unificar teóricamente el procedimiento que compartían estas aproximaciones, intentando encontrar una relación más originaria de la comprensión de las ideas. Generalmente se ubica a este autor como el iniciador del enfoque general, o filosófico, de la hermenéutica, en contra de versiones regionales (filológica, jurídica, bíblica). No obstante, el propio autor reconoció los aportes de dos antecesores, Friedrich August Wolf (1759-1824) y Friedrich Ast.<sup>12</sup> El aspecto que distingue a Schleiermacher de los anteriores es la variante en torno a la idea de comprensión. Aun cuando el “espíritu” seguirá siendo articulador en su propuesta, este autor ya no pretende buscar la unidad de la hermenéutica en la unidad de contenido de la tradición, como lo pretendió Ast. La hermenéutica de Schleiermacher permite comprender lo hablado y lo escrito en su origen; esto es, en la vida individual del autor: la palabra es momento de la vida palpitante y acto y no documento; es manifestación activa y actual de la vida.<sup>13</sup> En el desarrollo de su propuesta, Schleiermacher previó, metodológicamente, dos momentos en el acto de la comprensión: la aproximación gramatical se encarga de la dimensión que considera las palabras en su relación con la totalidad de la lengua y la aproximación técnica está vinculada con el ámbito que considera las palabras en su relación con el pensamiento del autor.<sup>14</sup> Esta perspectiva de la propuesta de Schleiermacher conduce a pensar en su hermenéutica como aproximación crítica, por lo menos en lo que concierne a los aspectos de lingüística y poética.<sup>15</sup>

Wilhelm Dilthey (1833-1911) llevará a cabo una empresa más riesgosa, intentado la crítica de la razón histórica para, con ello,

<sup>12</sup> Schleiermacher comenzó a realizar sus notas antes de que aparecieran las obras de Wolf y Ast; no obstante, después de conocer las ideas de estos autores, retomó aspectos que consideró centrales para su propia propuesta. El teólogo y filósofo consideraba muy provechoso unir a Wolf y a Ast, *apud Szondi, op. cit.*, pp. 175 y 197.

<sup>13</sup> Peter Szondi, *op. cit.*, p. 201.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 230.

desarrollar la cuarta crítica (las tres primeras son las de Kant), la cual, desde su perspectiva, completaría el proyecto kantiano.<sup>16</sup> A este autor le quedaba claro que a los humanos les está vedado el conocimiento objetivo de la naturaleza, pero no el de las creaciones propias; para él, los humanos pueden reconocerse en sus productos externalizados. Así, el objeto de las ciencias del espíritu, a diferencia de las ciencias naturales, es el mundo de las relaciones entre los individuos; es decir, las manifestaciones de la vida tratadas como expresión de algo interior. La manera de llegar al objeto impone a las ciencias del espíritu su método específico; éste será la comprensión ínsita en la vivencia, es decir, de dentro a afuera.<sup>17</sup> Así, mientras que el conocimiento en las ciencias del espíritu tiene que ver con la comprensión, en las ciencias naturales el método es la explicación. Según Dilthey la naturaleza se explica, mientras que la vida espiritual se comprende. La tríada permanente del método diltheyano es: vivencia, expresión, comprensión. Las manifestaciones de la vida, tratadas como expresión de algo interior, y la teoría de la comprensión —la hermenéutica, en general—, conforman el método específico de las ciencias del espíritu.<sup>18</sup> La hermenéutica, según Dilthey, no sólo es una técnica auxiliar para el estudio de las ciencias del espíritu, es un método alejado de la reducción naturalista que permite fundamentar la validez universal de la interpretación histórica.

Actualmente entendemos por hermenéutica aquella corriente filosófica que surge hacia el segundo tercio siglo XX con Martin Heidegger (1889-1976) y que abreva de la fenomenología de Husserl. Son también relevantes en este sentido las propuestas de Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur (1913-2005). Es preciso señalar que las repercusiones de la fenomenología y la hermenéutica se extienden hacia otros ámbitos del pensamiento y alcanzan a autores tan heterogéneos como Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004), Richard Rorty (1931-2007), Jürgen Habermas (1929), Karl-Otto Apel (1922).

<sup>16</sup> Zygmunt Bauman, *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978, p. 30.

<sup>17</sup> Eugenio Ímaz, *El pensamiento de Dilthey*, México, FCE, 1979, p. 201.

<sup>18</sup> *Idem.*

## LA HERMENÉUTICA COMO BÚSQUEDA DEL SENTIDO

A lo largo de la historia, los filósofos y los teóricos literarios se han dado a la tarea de estudiar la hermenéutica a partir de distintos enfoques e intereses, motivados por preguntas que surgen en determinados contextos. En el siglo XX han habido varios enfoques hermenéuticos para realizar estudios no sólo humanísticos, sino también de otras áreas del conocimiento, como la sociología, la antropología social, las ciencias de la comunicación y las ciencias políticas. El interés por la hermenéutica proviene de la necesidad de buscar nuevas formas de estudiar las manifestaciones humanas, que ofrezcan elementos para resolver algunos de los acuciantes problemas de nuestra época.

La hermenéutica desarrollada por el filósofo Paul Ricoeur ha sido una de las más destacadas. Aunque hay otras aproximaciones que antecedieron a la de este filósofo y otras que la precedieron, para delimitar los aspectos teóricos y metodológicos de nuestro estudio hemos optado por ceñirnos a algunas de las consideraciones realizadas por él, debido al énfasis en las acciones, aspecto medular en la propuesta que aquí se desarrolla. La relevancia de la hermenéutica de Ricoeur para el estudio de las producciones semiotizadas de la cultura es que permite retomar aspectos del análisis semiótico sin que permanezcamos solamente en esta propuesta sino, precisamente, con la intención de que avancemos hacia la hermenéutica. Además de algunos desarrollos de la teoría de Ricoeur, hemos incluido aquí consideraciones formuladas por nosotros sobre cuestiones teóricas y metodológicas, para apuntalar la práctica de la hermenéutica.

La pregunta fundamental que ha orientado nuestra propuesta es: ¿puede esta aproximación teórico-metodológica ofrecer elementos que permitan a una comunidad determinada realizar praxis hermenéutica o interpretación para comprender y comprenderse en el mundo actual y, a partir de ello, estar en condiciones de tomar acciones o por lo menos de mostrarse como resistencia frente a las decisiones que dañan sus vidas?

Esta propuesta forma parte de las aproximaciones en las que se considera que la comprensión de la realidad debe realizarse con instrumentos, epistemologías, métodos, incluso técnicas, y más aún, con experiencias que nos permitan descubrir, comprender y describir las relaciones entre las múltiples manifestaciones del ser humano en el mundo, sin exclusiones.

## LA HERMENÉUTICA DE PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur intentó dar respuesta a la pregunta ¿dónde, cómo y bajo qué condiciones acontece el despliegue, la manifestación, la apertura del sentido? La respuesta ha sido: en el espacio hermenéutico, en el espacio de la interpretación.<sup>19</sup> Para Ricoeur, la interpretación, objeto primordial de la hermenéutica, no debe ser entendida como un mero asunto técnico; es decir, no se trata de analizar formas literarias o cinematográficas o de cualquier otra producción, sino de una búsqueda constante de sentido.

Para desarrollar su propuesta, el filósofo francés retomó distintos supuestos de las tradiciones fenomenológica y hermenéutica, así como de la filosofía reflexiva. La primera idea importante que constituye su propuesta se relaciona con el *yo pienso*. Comienza por definir que la reflexión no es intuición del yo, porque el *yo pienso* es sólo una verdad abstracta y vacía. El yo sólo puede ser encontrado en sus objetivaciones. El ser-en-el-mundo es anterior a la reflexión y precede a la constitución de un yo enfrentado como sujeto a un mundo objetual. La reflexión no debe dirigirse directamente hacia el yo, sino hacia sus obras y acciones, las que, dado su carácter polisémico, deben ser interpretadas. De aquí deriva la propuesta de una filosofía hermenéutica.

Entre el yo y los actos en que éste se objetiva se marca una “distancia”. La distancia es un rasgo dialéctico, el principio de una lucha entre la otredad y lo propio, por lo cual todo entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión. Este “distanciamiento” es la contraparte dinámica de nuestra necesidad, nuestro interés y nuestro esfuerzo para superar la separación cultural.<sup>20</sup> Ricoeur explica la función del distanciamiento a partir del concepto de texto. Al hablar de texto se refiere fundamentalmente al escrito, aunque no descarta el oral; prefiere incluso pensar la oralidad como escritura.<sup>21</sup> Explora el concepto de texto en cinco temas: 1) el lenguaje como discurso, 2) el discurso como obra estructurada, 3) la relación del habla y la escritura

<sup>19</sup> Jorge Pérez de Tudela, “Desvelamiento y revelación: el círculo hermenéutico de Paul Ricoeur”, en *Paul Ricoeur, Los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 369.

<sup>20</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI/UIA, 1999, p. 56.

<sup>21</sup> Karl Simms, *Paul Ricoeur*, Nueva York, Routledge, 2003, p. 33.

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.<sup>22</sup>

De este análisis deriva la afirmación de que no hay autocomprensión que no esté mediatizada por textos. El texto propone un mundo del cual los lectores se apropian para comprender su propio mundo y, consecuentemente, para comprenderse a sí mismos. Con esta propuesta, la hermenéutica de Ricoeur se aleja de la condición intersubjetiva del diálogo. La intención del autor no está inmediatamente dada, sino que tiene que ser reconstruida. Así, comprender es comprenderse “ante el texto” y recibir las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer. Ninguna de las dos subjetividades, ni la del autor ni la del texto, tiene prioridad en el sentido de una presencia originaria de uno ante sí mismo.

#### LA SEMIÓTICA EN LA HERMENÉUTICA: LA EXPLICACIÓN Y LA COMPRENSIÓN

La semiótica, teoría de los signos, y la hermenéutica, teoría de la interpretación, comparten un asunto medular en sus especulaciones: la condición simbólica del ser humano y el lenguaje. Hay, no obstante, cuestiones que dificultan situar de manera estable las relaciones entre estas aproximaciones. Las discusiones de índole epistémica o político institucional en torno a estos conjuntos de reflexiones los hacen aparecer, en ocasiones, como ámbitos inconexos o irreconciliables, en otras, como territorios no claramente diferenciables y, en otras más, como procedimientos de matrices conceptuales compartidas. Pero no sólo esto dificulta distinguir el vínculo que hay entre las dos aproximaciones. La semiótica y la hermenéutica están en el origen mismo del pensamiento occidental, lo que implica que han tenido un largo desarrollo, con variaciones, correcciones y especificaciones que impiden pensar en ellas de manera unívoca.

Así, hablar de manera general de las relaciones entre semiótica y hermenéutica puede resultar impreciso y riesgoso y, sobre todo, puede crear confusión. Lo más indicado es elegir un enfoque desde el cual se haya reflexionado sobre esta relación. En este

<sup>22</sup> Véase Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, México, Siglo XXI, 2004.

caso no resultará difícil hacerlo ni nos desviaremos de nuestro objetivo principal, debido a que el propio Ricoeur se interesó por reflexionar sobre esta relación para completar su hermenéutica.

Paul Ricoeur optó por revisar cuidadosamente las propuestas contenidas en diferentes desarrollos de la semiótica y concluyó que una hermenéutica actual no puede prescindir de esta perspectiva. Así, para avanzar en su propuesta, hizo estudios que parten de la propuesta de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, pasan por la revisión de Emile Benveniste, Vladimir Propp, Charles Bremond, Roland Barthes y Argidius Greimas. Desde luego, sería un error considerar que la hermenéutica de Ricoeur es una propuesta de estudio que suple a la semiótica o que es un enfoque relacionado específicamente con la exploración de los objetos de la cultura. La inquietud fundamental de Ricoeur es filosófica, de esto no hay duda; no obstante, como pensador del siglo XX, no puede dejar de lado la preocupación que atiende el estudio de sociedades complejas, que requieren paradigmas diferentes de explicación, por lo que acudió a diversas disciplinas.

Los objetivos de la semiótica y de la hermenéutica, tomadas de manera independiente, son diferentes. Mientras que la semiótica se propone el estudio de los signos y la significación a partir del análisis de las estructuras del texto, la hermenéutica de Paul Ricoeur que, insisto, incluye a la semiótica, va más allá del análisis textual para abordar aspectos epistemológicos y ontológicos. Es decir, el autor se preocupa por explorar las posibilidades de la interpretación de textos para que los individuos tengan conocimiento sobre el mundo y sobre sí mismos. En su hermenéutica, Ricoeur desarrolla los constitutivos de una aproximación a la interpretación, lo que incluye la reflexión sobre el sujeto y el proceso de conocimiento, la identidad del sujeto y consideraciones de tipo ético.

La reflexión sobre el lenguaje es aspecto central de la hermenéutica y en la propuesta de Paul Ricoeur se realiza a partir de aspectos provenientes de la lingüística, la teoría literaria y la filosofía del lenguaje y la semiótica. En relación con esta última, interesan, de manera particular, las reflexiones realizadas sobre los procesos de significación. Aun cuando no coincide con Ferdinand de Saussure en varios puntos, Ricoeur consideró importante el aporte del ginebrino. El filósofo retomó algunos elementos de esta perspectiva para desarrollar su teoría del texto y agregó

aspectos de otras teorías: la teoría de la acción, la teoría de historia, la teoría de la antropología, con la finalidad de alcanzar la amplitud de una antropología filosófica y no reducirse a una mera perspectiva semiótica.

Uno de los apartados del desarrollo de sus reflexiones en el que se advierte, con más claridad, el lugar que asigna a la semiótica en relación con la hermenéutica, es el que corresponde al análisis de la comprensión y la explicación, el cual expon-dremos enseguida.

El debate entre explicar y comprender es antiguo y se refiere, al mismo tiempo, a la epistemología y a la ontología.<sup>23</sup> Estos dos términos son emblemas de dos campos enfrentados: el término explicación designa la tesis de la continuidad epistemológica entre ciencias naturales y ciencias del hombre, mientras que el término comprensión indica la especificidad de las ciencias del hombre. Algunos filósofos —es el caso de Dilthey— consideraron a la explicación y a la comprensión como dos esferas irreconciliables. Según este filósofo, era preciso distinguir estos dos ámbitos con la finalidad de delimitar la aproximación propia de las ciencias del espíritu. La manera de llegar al objeto, considera Dilthey, impone a las ciencias del espíritu su método específico; éste será la comprensión propia de la vivencia.

Para Paul Ricoeur la alternativa entre explicar y comprender debe ser sustituida por una dialéctica más sutil. El filósofo francés entiende por dialéctica “la consideración según la cual explicar y comprender no constituirían los polos de una relación de exclusión, sino los momentos relativos de un proceso complejo que se puede llamar interpretación”.<sup>24</sup> Es decir, la interpretación ocurre entre la explicación y la comprensión y no sólo a partir de uno de los polos, como lo fue para Dilthey.

Al exponer la dialéctica de la explicación y la comprensión, Ricoeur sitúa a la primera como mediación entre dos estadios de la comprensión. El primer estadio de la comprensión cobra forma de conjetura; es decir, se requiere hacer conjeturas sobre el sentido de un texto, porque el sentido verbal de un texto ya no coincide con el sentido mental o la intención. Dicho de otro modo, las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance. El problema de la interpretación no se centra ya en la distancia

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 150.

psicológica, sino en la naturaleza misma de la intención verbal del texto. Así, la comprensión se lleva a cabo en un espacio no psicológico, sino semántico, que el texto ha forjado.<sup>25</sup> De aquí la necesidad de la conjetura: configurar un sentido como el sentido verbal de un texto es conjeturar.

La transición entre conjeturar, como primer estadio de la comprensión, y explicar, se asegura por una investigación del objeto específico del conjeturar. Lo que se conjetura por medio de la comprensión es, primero, el sentido del texto en su totalidad al ir uniendo, durante la lectura, el todo y las partes. En segundo lugar, se conjetura sobre la localización e individualización del texto único. Para ello se parte de interrogantes del tipo ¿a qué género pertenece?, ¿qué tipo de código y estructura se entrecruzan en el texto? Por último, se conjetura sobre los preceptos de sentido que pertenecen a los márgenes del sentido potencial que rodean el núcleo semántico de la obra.<sup>26</sup> Es decir, se conjetura sobre las pautas que propician el sentido múltiple en una obra, las cuales abren la obra a diversas lecturas, como es el caso de las expresiones simbólicas y metafóricas.

Estas conjeturas deben hacerse válidas, lo cual se logra con ciertos métodos como el de índices convergentes que caracteriza a la lógica de la probabilidad subjetiva y que proporciona una base firme para una ciencia del individuo.<sup>27</sup> Es mediante procedimientos de validación como comprobamos nuestras conjeturas y estos procedimientos forman ya parte de la explicación. Para Ricoeur aquí radica el equilibrio entre conjeturar y la característica científica de la validación. Esto corresponde a la descripción de la comprensión como conjetura y la explicación como validación.

Ahora bien, ¿cómo se entiende el desplazamiento de la explicación a la comprensión? La escritura hace posible la abstracción del mundo circundante. Específicamente en los textos literarios, esta abstracción da origen a dos actitudes opuestas: permanecer en estado de suspenso en cuanto a cualquier tipo de realidad referida o actualizar imaginativamente las referencias potenciales no ostensibles de un texto en una nueva situación, la del lector.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, op. cit., p. 88.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>27</sup> *Idem.*

En la primera actitud o en esta primera forma de leer, debemos ubicar a las propuestas estructuralistas de la crítica literaria, entre ellas a la semiótica. Para Ricoeur, esta aproximación no sólo es posible sino legítima. "Leer de esta forma significa prolongar la suspensión de la referencia ostensible y transferirse uno mismo al lugar donde se encuentra el texto".<sup>28</sup> El texto ya no tiene exterior, sino sólo interior: se convierte en un sistema de signos cerrado.

Con la introducción de esta perspectiva, el concepto mismo de explicación se modifica: ya no se toma prestado de las ciencias naturales ni es transferido al campo de los documentos escritos, sino que proviene de la esfera de las teorías de la lingüística y la literatura. Estas metodologías que durante décadas han defendido el análisis y la diferenciación, reprimen, pero no suprimen, según el filósofo francés, una dimensión de semántica profunda. La explicación basada en estos métodos estructuralistas no resulta un álgebra de unidades constitutivas. Las unidades mínimas de sentido en el análisis estructural de los mitos o de las narraciones, por ejemplo, los mitemas, en el caso de Lévi Strauss o las funciones, en Vladimir Propp, son ya oraciones que conllevan sentido y referencia, y que conducen a situaciones límite. El análisis estructural pretende que el ser humano se percate de ciertas oposiciones, lo cual no se puede lograr únicamente con un juego estéril de un álgebra divisiva. Este mismo tipo de análisis pone en evidencia no el sinsentido de los discursos, sino una semántica profunda de las situaciones límite.

El análisis estructural constituye sólo una etapa entre una interpretación ingenua y una analítica, entre una interpretación superficial y una profunda; así es posible ubicar la explicación y la comprensión en dos diferentes etapas de un único arco hermenéutico.<sup>29</sup>

Lo que la hermenéutica de Ricoeur pretende es no quedarse en la situación inicial del discurso, en un análisis cuya centralidad sea la semiótica, radicada en la explicación, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La explicación lleva a la comprensión del mundo del texto, que es un mundo posible, construido ante el lector y que ha tomado distancia del texto mismo.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 99.

La semiótica de uno de los teóricos más importantes en el ámbito de los estudios literarios, Algirdas Greimas, según Ricoeur, ilustra magistralmente la explicación, en el sentido que este autor le otorga,<sup>30</sup> y le permite avanzar en la reflexión de la hermenéutica en términos más generales, como este único arco constituido por dos etapas: la explicación y la comprensión. La semiótica greimasiana privilegia lo formalizador y la hermenéutica enriquece y sobreabunda de sentido, por lo que puede pensarse que la hermenéutica completa a la semiótica greimasiana. El autor señala que la hermenéutica y la semiótica se han colocado como polos opuestos en la tensión que va de la explicación a la comprensión, de modo que la hermenéutica esté más del lado de la comprensión y la semiótica, de la explicación. Como se dijo, el autor propone una dialéctica sutil entre ambos polos y rechaza una dicotomía terminante, por lo que la semiótica se manifiesta como complemento de la hermenéutica, dentro de una concepción más amplia de la hermenéutica del filósofo francés. Así, para llegar a la interpretación es preciso que vayamos de la explicación a la comprensión, es decir de la semiótica a la hermenéutica, para alcanzar la máxima, “explicar más para comprender mejor”.

#### EL TIEMPO Y LA TRAMA

Una de las conclusiones fundamentales de *Tiempo y narración*, una de las obras más importantes de Ricoeur, es que la trama narrativa hace comprensible al sujeto como un “sí mismo como otro”. Es decir, la trama dispone los elementos heterogéneos de manera que un relato pueda comprenderse. Para construir un relato contamos con personajes, espacios, cosas, acciones. Para contar un cuento estos elementos se unen en una trama, lo que les da sentido. La trama, de acuerdo con este autor, dispone los elementos heterogéneos de manera que se obtiene una totalidad temporal. Por ejemplo, en el siguiente párrafo: “Juan recogió su ropa en la lavandería. Al llegar a casa, sacó la camisa blanca, el cuello estaba perfectamente bien planchado. Debía vestir de manera adecuada para la cita de trabajo que tendría esa misma

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, “Entre hermenéutica y semiótica”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 7, Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, s/f, p. 80.

tarde”, relacionamos varios elementos, Juan, ropa, lavandería, casa, camisa, cuello, mediante elementos temporales. Juan recogió, sacó, debía, tendría. Así, comprendemos que se trata de un momento anterior al presente y también que estas acciones tienen relación con el futuro. La trama nos permite comprender que el tiempo pasado tiene relación con el presente y con el futuro. Esta comprensión de la temporalidad humana es para Ricoeur una de las tareas principales de la hermenéutica.

Para el autor, tanto la historia (los textos históricos) como el relato de ficción (literatura) obedecen a una sola operación configurante (con esta idea el autor se refiere a la escritura o configuración de un texto), que dota a ambas de inteligibilidad: la trama. Cuando narramos, realizamos un acto complejo en el que, por una parte, la integración de lo diferente es necesidad y, por otra, se hace evidente la distensión del tiempo. Las narraciones sólo pueden ser entendidas a partir de esta dialéctica. Es decir, por un lado se une lo que es diferente (Juan, ropa, camisa, casa) y, por otro lado, el tiempo distiende o estira (en el tiempo) lo que se une (Juan recogió su ropa...). Así, las narraciones nos permiten comprender cómo funciona el tiempo humano; son como un espejo en el que podemos mirar nuestra temporalidad.

En *Tiempo y narración I*, Ricoeur retoma aspectos de las meditaciones del tiempo de Agustín para señalar los aportes centrales de estas reflexiones y, a la vez, destacar las aporías con las que se topó el obispo de Hipona. Pensar sobre el tiempo humano se convierte en una empresa difícil porque el propio tiempo forma parte del proceso mismo de pensarlo, de ahí la célebre frase de Agustín: “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”.<sup>31</sup> Esta dificultad, según Ricoeur, puede resolverse apelando al relato.<sup>32</sup> Las aporías señaladas por Ricoeur en el pensamiento de Agustín muestran que el tiempo no se puede definir; no obstante, es algo que constatamos, por lo que es posible afirmar que el tiempo existe, pero ¿cómo se explica esta existencia? ¿Desde qué perspectiva puede hacerse inteligible a los humanos? Precisamente, “en” los relatos.

<sup>31</sup> Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1958, p. 300.

<sup>32</sup> Paul Ricoeur, *Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, p. 69.

Para describir la trama narrativa propia de los relatos, Ricoeur toma como base la *Poética* de Aristóteles, sin pretender utilizar el modelo como norma exclusiva.<sup>33</sup> Las dos nociones aristotélicas que constituyen la piedra de toque de su descripción son *mythos* y *mimesis*. En relación con el primer aspecto, es importante para el filósofo francés conservar la idea de *mythos* (trama) como la reunión de elementos heterogéneos que permiten la inteligibilidad de lo que se cuenta, es decir, conservar el carácter de concordancia de la trama. Con *mythos* se designa la operación de componer la trama. El estagirita “divisa en el acto poético por excelencia —la composición del poema trágico— el triunfo de la concordancia sobre la discordancia”.<sup>34</sup> La noción de *mythos* llevará a Ricoeur a pensar en la operación —no en la estructura— de la narración. “La definición de *mythos*, como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada”.<sup>35</sup>

Pero el modelo trágico no es simplemente un modelo de concordancia, sino de concordancia discordante. “La discordancia está presente en cada estadio del análisis aristotélico, aunque sólo es tratada temáticamente bajo el título de trama ‘compleja’ (*versus* ‘simple’)”.<sup>36</sup> Este aspecto se introduce al distinguir en la acción la dicha o la desdicha. “Los incidentes de temor y compasión son la discordancia primera y amenazan la coherencia de la trama”.<sup>37</sup> Los elementos de sorpresa y cambio, entre los que se incluye la peripecia, la anagnórisis y el lance patético, introducen asimismo la discordancia. Aun cuando Aristóteles se refiere a estos aspectos en relación con el drama, para Ricoeur es posible pensarlos también vinculados con las narraciones; es decir, con los distintos géneros narrativos. “¿No tiene, en definitiva, cualquier historia narrada algo que ver con reveses de fortuna, tanto para mejor como para peor?”,<sup>38</sup> se pregunta el filósofo francés. La trama tiende a hacer necesarios y verosímiles estos reveses de fortuna, estos incidentes discordantes. “Y así los purifica o mejor

<sup>33</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2000, p. 81.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 100.

aún, los depura. [...] Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. De este modo, Aristóteles llega a decir que el *pathos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la *praxis*".<sup>39</sup>

En cuanto a la actividad mimética o *mimesis* descrita en la *Poética*, ésta permite pensar el proceso activo de imitar o representar. Esta parte del binomio es de utilidad para pensar la relación de la poética con el mundo y con la referencia. La reflexión sobre la *distentio animi* de Agustín y la *mimesis* permitirán al filósofo describir el tiempo en la narración. La actividad mimética descrita temporalmente será meditada conjuntamente con el *mythos* y, a la vez, se introducirán elementos de la filosofía de Husserl y Heidegger, lo que permitirá al filósofo describir el tiempo en el relato y, por lo tanto, el carácter temporal de la experiencia humana.

Estas nociones de Aristóteles y de Agustín permitirán a Ricoeur desarrollar la teoría de la triple *mimesis*. En la *Poética* está presente la acción humana a través de la noción de *mimesis* y también está presente la composición, el *mythos*. Estos dos aspectos, fundamentales para describir la tragedia, se integran en una visión compleja de la composición de tramas, la cual incluye un componente ético descrito a partir de las acciones. Así, la *Poética* se convierte en un tratado sobre la tragedia —y de otros géneros, en menor medida— que parte no sólo de la explicación del funcionamiento de los elementos del sistema en sí mismos, vistos autónomamente, sino que parte de las acciones humanas y va a la composición para regresar al ámbito de los receptores, mediante la catarsis.

#### EL CÍRCULO HERMENÉUTICO O TRIPLE *MIMESIS*

Ricoeur vincula el tiempo con la narración al desarrollar el concepto aristotélico de *mimesis*. El filósofo logra este vínculo con la constitución de la mediación que es la triple *mimesis*.

La triple *mimesis* se desprende, por una parte, del aspecto central de la *praxis* (acción) señalado en la *mimesis* aristotélica, y, por otra, de la idea de que la *mimesis* tiene su cumplimiento en el oyente o lector. El término *praxis*, dice el filósofo, pertenece

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 101.

a la vez al dominio real y al imaginario, por lo que “no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición ‘metafórica’ del campo práctico por el *mythos*”.<sup>40</sup>

Esta característica de la *praxis* permite a Ricoeur pensar en un momento anterior al de la composición misma del texto narrativo. A ese momento anterior le denomina *mimesis* I o prefiguración, mientras que al de la composición lo denomina *mimesis* II o configuración. En relación con el receptor o lector, el filósofo francés distingue un momento más, un “después” de la composición, al que ha denominado *mimesis* III o refiguración.

### *Mimesis* I

La *mimesis* I o momento de la prefiguración, supone que hay una referencia al “antes” de la composición poética. Este “antes” se constituye a partir de tres anclajes: red conceptual, mediación simbólica y estructura temporal. La trama es imitación de las acciones, por lo que es posible comprenderla previamente a su configuración, precisamente, en términos de acción. Para mostrar cómo ocurre esto, Ricoeur describe la estructura semántica del campo práctico. La trama encuentra su primer anclaje en la red conceptual de la acción. Esta red está constituida por agentes que hacen cosas con otros, con ciertos objetivos y fines. Construir una trama implica la comprensión práctica previa de la temporalidad que articula a estos agentes, quienes hacen cosas con otros en ciertas circunstancias.

Ahora, la relación entre la comprensión práctica y la comprensión narrativa es, a la vez, de presuposición y de transformación. Toda narración presupone, por parte del narrador y de su auditorio, familiaridad con términos como agentes, fines, circunstancia, ayuda, desgracia. Por otro lado, la narración añade a la red conceptual de la acción los rasgos discursivos que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción. Estos rasgos son sintácticos y su función es engendrar la composición de los diferentes discursos narrativos, ya sea de narración histórica o de ficción.

La comprensión narrativa y la comprensión práctica también se vinculan a partir de los recursos simbólicos del campo prácti-

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103.

co. Si la acción puede contarse es porque está ya articulada en signos, reglas, normas; está ya mediatizada simbólicamente en el campo práctico. Ricoeur entiende el simbolismo no como un dato psicológico, sino como “una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social”.<sup>41</sup> Los símbolos no se someten a la interpretación sino que son interpretantes internos de la acción; son los articuladores de la primera legibilidad de las acciones.

El tercer rasgo de la precomprensión de la acción que la actividad mimética presupone es el de la estructura temporal. Se parte de la idea de que en la acción hay ya estructuras temporales que exigen la narración. Según Ricoeur, lo importante es “el modo como la *praxis* (acciones) cotidiana ordena uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración”.<sup>42</sup> Para desarrollar este punto, el filósofo francés echó mano de la analítica del tiempo de Heidegger, especialmente de la estructura de la intratemporalidad, que se organiza sobre la base de la temática del cuidado (*Sorge*). La intratemporalidad está ligada a la idea de contar con el tiempo y al cuidado de sí en la vida cotidiana. El ser humano vive en el tiempo, ser-en-el-tiempo, y cuenta con él; se preocupa por el ahora y por el paso del tiempo. Se ocupa de sí mismo y de las cosas en el tiempo. La descripción de nuestra temporalidad depende de la descripción de las cosas de nuestro cuidado. Este rasgo reduce el cuidado a las dimensiones de la preocupación. La intratemporalidad se expresa en locuciones como “ahora no quiero ir al cine”, “no sé si mañana pueda ir”, “no pierdas el tiempo”. Es el ordenamiento de la *praxis* cotidiana lo que induce a la construcción de narraciones.

### *Mimesis II*

La mimesis II o configuración es el reino del “como si”,<sup>43</sup> el momento de la representación creadora. La configuración es una actividad de composición que no pone en juego los problemas de referencialidad y de verdad; es el sentido del *mythos* aristotélico,

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 130.

que se define como disposición de los hechos. La trama desempeña, en el campo textual, una función de integración, de mediación, que le permite operar fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.<sup>44</sup>

La trama es mediadora por tres razones: porque media entre acontecimientos individuales y la historia tomada como un todo; porque integra factores heterogéneos y por sus caracteres temporales propios. En relación con el primer punto, un acontecimiento es algo más que un suceso aislado; se define por su contribución al desarrollo de la trama. Además, una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos; debe organizar estos acontecimientos en una totalidad inteligible, de modo que pueda conocerse, a cada momento, el tema de la historia. En cuanto al segundo aspecto, Aristóteles equipara la trama con la configuración, que Ricoeur ha caracterizado como concordancia-discordancia. Este rasgo constituye la función mediadora de la trama. Se toman elementos del campo práctico y se integran echando mano de la sintaxis, con ello se constituye la transición misma de la *mimesis* I a la *mimesis* II. En relación con el último punto, los caracteres temporales están implicados en el dinamismo constitutivo de la configuración narrativa. El acto de construcción de la trama combina, en proporciones variables, dos dimensiones temporales: una cronológica, otra no cronológica. La trama transforma los acontecimientos, dimensión cronológica o episódica, en historia, dimensión no cronológica, configurante, propiamente dicha. Mediante la configuración se ponen en relación los acontecimientos (incidentes) y la historia que constituyen; este acto transforma, así, los acontecimientos en totalidad significativa, porque impone a la sucesión de episodios el punto final a partir del cual la historia puede comprenderse como totalidad.

La construcción de la trama aporta una solución a las aporías del tiempo al mediatizar los dos polos: el del acontecimiento y el de la historia; la solución es el propio acto poético.<sup>45</sup> Para Ricoeur, continuar es avanzar en medio de contingencias y avatares y comprender lo que se cuenta. La disposición configurante transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad sig-

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 133.

nificante que hace que la historia se deje seguir. El punto final, introducido también en la dimensión configurante, permite comprender los sucesos como una totalidad.

La *mimesis* II es un proceso de esquematización al cual Ricoeur denomina “esquematismo de la función narrativa”. Con esta expresión el filósofo francés se refiere al poder de la configuración de la trama de engendrar la inteligibilidad mixta entre el tema, “el pensamiento” de la historia narrada y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace. El esquematismo permite “tomar juntas” a las acciones, circunstancias, agentes, etc., de la *mimesis* I y la trama configurante de la *mimesis* II. Por otro lado, el tiempo es el hilo lógico presente en toda esquematización; en la teoría de Ricoeur, la relación entre tiempo y narración. El esquematismo de la función narrativa se constituye, a su vez, en una historia que tiene todos los caracteres de una tradición. La constitución de una tradición descansa en el juego de la sedimentación y la innovación. A la primera hay que asociar los paradigmas que constituyen la tipología de construcción de la trama; estos paradigmas están sedimentados y se ha borrado su origen. Los paradigmas (forma, género, tipo) nacen del trabajo de la imaginación creadora; surgen a la vez de la innovación y proporcionan reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo. Estas reglas cambian por presión de las nuevas intervenciones, pero lo hacen lentamente, e incluso resisten al cambio en virtud del propio proceso de sedimentación.<sup>46</sup>

Ricoeur observa que en la cultura occidental se sedimentaron los paradigmas a partir no sólo de la “forma”, concordancia-discordancia, o el “género” dramático, sino también de las obras singulares: La *Iliada*, *Edipo*, etc., de donde derivó el “tipo”; la propia disposición de los hechos de estas obras se erigió como tipo. No obstante, hay que recordar que esta cultura es heredera de otras tradiciones: hebrea, cristiana, germánica, y que las innovaciones que condujeron a esos paradigmas, ya sedimentados, partieron de aquellos otros paradigmas. Las innovaciones retoman de los modelos sedimentados para crear; el trabajo de la imaginación no surge de la nada. Ahora, la relación varía: puede tratarse de una aplicación servil o de la desviación calculada. Además,

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 138.

la desviación puede actuar conforme a los distintos planos: tipo, género, forma. En relación con el primero, es constitutivo de cualquier obra singular; en cuanto al género, los cambios son menos frecuentes. Los cambios más radicales están en el principio formal de la concordancia-discordancia, los cuales se han verificado a lo largo del siglo XX poniendo en riesgo, según Ricoeur, la propia forma narrativa.

### *Mimesis III*

La *mimesis III* o refiguración marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector; intersección “del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”.<sup>47</sup> Ricoeur explicará detalladamente la manera en que ocurre la intersección entre el mundo del texto y el del lector.

Para explicar esta relación, Ricoeur muestra cómo se transita de la configuración a la refiguración mediante el acto de lectura. Para proceder a ello, en primer lugar, el filósofo francés destaca los dos rasgos, la esquematización y la tradicionalidad, desarrollados también en la *mimesis II*, que contribuyen a borrar la oposición entre el afuera y el adentro del texto. Esta oposición está ligada a la concepción estática y cerrada de la estructura del texto, defendida por la semiótica. La esquematización y la tradicionalidad, dice Ricoeur, “son categorías de la interacción entre la operatividad de la escritura y la lectura”.<sup>48</sup> Por una parte, los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector; es decir, al momento de leer el lector tiene ya en mente expectativas que le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados en la historia narrada. Estos paradigmas proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y el lector. Por otro lado, el acto de leer actualiza la capacidad de la configuración para ser seguida; es decir, leer es seguir y actualizar una historia. El acto de leer está también acompañado por el juego de la innovación, mediante el cual el lector se enfrenta con propuestas que cuestionan sus expectativas y experimenta lo que Roland Barthes llama el placer del texto. Además, el lector

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 147.

llena los espacios vacíos o indeterminaciones. El acto de lectura es el agente que une *mimesis* III a *mimesis* II.

Ricoeur argumenta, asimismo, que no se trata sólo de un asunto de comunicación entre el texto y el lector, sino también del problema de la referencia. Para exponer este punto, el autor sostendrá que no sólo en el discurso científico, descriptivo, se puede hablar de referencia; también es posible hacerlo en el discurso literario. En los discursos en general, lo que se comunica es el mundo que proyecta el texto y que constituye su horizonte. El filósofo francés rechaza la correlación del significado y el significante dentro de la inmanencia de un sistema de signos. El lenguaje se orienta hacia afuera de sí mismo porque dice algo sobre algo. Alguien toma la palabra y se dirige a un interlocutor porque desea llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva experiencia que, a su vez, tiene al mundo por horizonte.<sup>49</sup> No es en el propio lenguaje en donde surge la comunicación, sino en la experiencia de estar en el mundo. Precisamente por estar en el mundo intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir. Ésta es la presuposición ontológica de la referencia reflejada en el interior de la propia lengua.<sup>50</sup> El lenguaje es del orden de lo “mismo” y el mundo de su “otro”. La atestación de esta alteridad proviene de la reflexividad del lenguaje sobre sí mismo que, así, se sabe *en* el ser para referirse *al* ser.<sup>51</sup>

A partir de estas reflexiones, Ricoeur concluye que la aptitud para comunicar y la capacidad de referencia deben plantarse simultáneamente. Toda referencia es referencia dialógica o dialógica. Al reflexionar sobre la literatura, el autor afirma que “no hay que escoger entre estética de la recepción y ontología de la obra de arte, porque el lector no sólo recibe el sentido de la obra, sino por medio de éste, su referencia, la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella”.<sup>52</sup> La literatura es una experiencia que en el acto de lectura provoca un impacto en la experiencia cotidiana. La literatura no constituye un mundo en sí, cerrado, por-

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

que afecta el orden moral y social. Para el autor, ningún texto literario, por más fragmentada que sea su propuesta, por más que enajene al extremo su relación con lo real, evita la intersección entre el mundo del texto y el mundo de lector. La fusión conflictual de los horizontes en este tipo de textos se relaciona con la dialéctica dinamizada por el texto entre sedimentación e innovación. No es que los textos así estructurados rompan con el mundo, borren el mundo, creen un mundo lingüístico autosuficiente, sino que estos textos tensan la dialéctica entre lo sedimentado en una cultura, en términos, por ejemplo, de géneros literarios, y la innovación, que introduce desviaciones a los paradigmas por la desviación de obras singulares. “De este modo, la literatura, entre todas las obras poéticas, modela la efectividad práctica tanto por sus desviaciones como por sus paradigmas”<sup>53</sup>.

Todos los textos literarios hablan del mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo. En relación con los textos metafóricos, Ricoeur mostró que “la referencia se revela en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no se pueden decir de manera directa”.<sup>54</sup> En cuanto a los textos narrativos, el mundo se resignifica en su dimensión temporal, “en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema”.<sup>55</sup> En los textos narrativos el mundo es aprehendido desde la perspectiva de la praxis humana. La narración re-significa lo que está pre-significado en el mundo del obrar humano, lo cual hace más sencillo hablar de referencia en los textos narrativos. No obstante, desde la perspectiva del autor, el objetivo referencial y la pretensión de verdad hacen más complicado el problema de la referencia en los textos narrativos. Es en este punto en el que se introduce la importancia de la distinción entre los textos históricos y los de ficción y la necesidad de pensar en la referencia cruzada. Los textos de ficción toman de los textos históricos porque son narrados —con el empleo de los tiempos verbales— como si las acciones hubiesen tenido lugar. Por otro lado, los textos históricos, que hacen referencia a lo real pasado, sólo pueden reconstruirse vía la imaginación. Es así que los textos de ficción y los históricos establecen

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 154.

préstamos recíprocos. La historia no puede eludir este aspecto, como la teoría literaria tampoco puede ignorar el alcance de la referencia. El cruce de la referencia por huellas, según el relato histórico, y de la referencia metafórica, según el relato de ficción, ocurre en la temporalidad de la acción humana. Ambos tipos de discursos refiguran el tiempo humano y evitan las aporías provocadas por la aproximación especulativa.

Un último punto de la *mimesis* III se relaciona específicamente con la refiguración del tiempo. Para desarrollar este aspecto, el autor menciona los tres anclajes descritos en primera *mimesis*, con especial énfasis en el tercero. En relación con el primero, la red conceptual, dice el autor, la trama ordena la intersignificación entre proyecto, circunstancias y azar. “La obra narrativa es una invitación a *ver* nuestra praxis *como* [...]”.<sup>56</sup> En relación con la simbolización interna a la acción, ésta es resimbolizada o desimbolizada de acuerdo con el esquematismo, unas veces convertido en tradición y otras, subvertido por la historicidad de los paradigmas. Ahora bien, según Ricoeur es el tiempo —lo que en la *mimesis* I denominó los caracteres temporales— de la acción lo que es realmente refigurado por su representación. Para desarrollar este aspecto de la *mimesis* III, Ricoeur realizó la amplia y difícil tarea de poner a dialogar a la fenomenología pura del tiempo —a partir de las propuestas de Agustín, Husserl, Heidegger— con la epistemología de la historiografía y la crítica literaria, con la finalidad de que la fenomenología uniera “su voz a las de las dos disciplinas, para emparejar el círculo hermenéutico con la poética de la narratividad”.<sup>57</sup>

Con la estructura de la triple *mimesis*, Ricoeur muestra que la configuración o *mimesis* II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto; transfigurar el antes en después por su poder de configuración. “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra”.<sup>58</sup> La idea que guía el propósito del filósofo es seguir el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 114.

uno configurado.<sup>59</sup> La triple mimesis explica la evaluación y maduración de la narración y crea una dinámica entre los elementos básicos de todo discurso, el autor, el texto y la comprensión del texto.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> Marcelino Agís, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 240.

## CONSTITUTIVOS CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS DE LA INTERPRETACIÓN CRÍTICA

En este apartado desarrollaremos algunos aspectos complementarios a lo expuesto anteriormente. Nuestro interés consiste en describir, de manera específica, los constitutivos conceptuales de una práctica hermenéutica o interpretación, que parte de la propuesta de Ricoeur y se amplía, no sólo para desarrollar aspectos en torno a la relación sujeto-objeto, sino también en torno a la acción en el mundo actual, intersectado por la tecnología. Esta aproximación considera la preocupación crítica, la cual consiste en que la interpretación o no sea un análisis funcional que nos conduzca a comprender, en el marco de las valoraciones prevaletentes, y tampoco se reduzca a una mera descripción cognitiva, sino que constituya un análisis crítico que nos permita desvelar la falsa conciencia.

Esta aproximación no pretende ser un enfoque solamente de análisis textual o contextual, de pragmática o semántica, sino una manera de conocer el ser, mediante la dialéctica de la explicación y la comprensión. La hermenéutica crítica está orientada a la comprensión de los discursos de las producciones semióticas de la cultura, con el propósito de que esta comprensión proporcione elementos para la crítica y, en otro sentido, para la emancipación.

En los siguientes párrafos desarrollaremos los constitutivos conceptuales, los cuales hemos agrupado de la siguiente manera:

### DIMENSIÓN EPISTEMOLÓGICA

- Sujeto de la hermenéutica crítica
- Producciones semióticas de la cultura
- Mediaciones

## DIMENSIÓN DE LAS ACCIONES O PRÁCTICAS

- Acciones o prácticas
- Acciones con otros

## DIMENSIÓN INTERPRETATIVA

- Discursos
- Textos
- Mundos posibles
- Actos de habla
- Contextos
- Reconstrucciones

## DIMENSIÓN EPISTEMOLÓGICA

*Sujeto de la hermenéutica crítica y producciones  
semiotizadas de la cultura*

Realizarse como ser humano que atiende la esfera individual, no en términos del individualismo en que nos ha sumido el neoliberalismo, sino como actuante/sintiente/imaginante/pensante y, en otra dimensión, contingente, que echa mano de todos sus ámbitos, estético, ético, político, en sus afirmaciones y negaciones, no consiste en comprender el mundo, en primera instancia, a partir de conceptos, prescripciones o nociones *a priori*. Es decir, realizarse como humano, en este sentido, no reside en pensar que somos sólo una conciencia que conoce el mundo a partir de conceptos y utilizando metodologías adecuadas. Tampoco creemos en la imposibilidad del sujeto de conocimiento ni en la idea de que el individuo no piensa por sí mismo, sino que se piensa a partir de los discursos que otros imponen; es decir, que las ideas que tiene sobre sí mismo son impuestas. Si esto último ocurre así, de manera generalizada, es porque no desarrollamos la herramienta que nos permita ser reflexivos e imaginativos, y ponderar, por nosotros mismos, comprendido la complejidad en la que está inmersa nuestra vida, lo que queremos alcanzar.

Sin negar que *todo* es mercancía en el mundo actual y sin pretender contrarrestar la fuerza de la teoría de los sujetos sujetos a los discursos del poder, propondremos aquí que el individuo puede realizar sus capacidades de actuar, sentir, imaginar y pensar de manera conjunta para, por lo menos, evidenciar y ofrecer resistencia a nuevas formas de colonización y dominio y, quizá

también, para proponer rutas para equilibrar, mediante un programa colectivo, la fuerzas de poder de los dispositivos, en palabras de Michel Foucault,<sup>61</sup> del mundo globalizado.

El sujeto de lo que aquí llamamos hermenéutica crítica es punto de llegada y no de arranque; es decir, no está “puesto” ante el mundo, lo que implicaría que este sujeto conoce el mundo a partir de sus conceptos y esquemas propios, sino que este sujeto resulta del proceso de involucramiento con el mundo, a partir de una relación dialógica necesaria, aunque cambiante. Es decir, este sujeto, al que denominaremos dialógico, no se entiende a sí mismo a través de la interpretación de su yo tomado de manera aislada, sino de su yo con otro, realizando acciones con ciertos fines y resultados. Este sujeto con otro se constituye al cabo de la interpretación del mundo y de sí mismo, lo cual no implica que, al final, comprendió una verdad absoluta para siempre. Este sujeto dialógico no conoce el mundo ni a sí mismo de manera absoluta, aun cuando haya recorrido y comprendido ya lo que se preguntaba. El conocimiento que adquiere, sobre el mundo y sobre sí mismo, es provisional debido a que seguirá en el mundo, expuesto a cambios, y esto hará que continúe preguntándose sobre las cuestiones que le preocupan.

La condición de posibilidad de que el sujeto sea consciente de su capacidad de cuestionar y comprender el mundo es que esté dispuesto a transitar por las producciones semiotizadas de la cultura, a imbuirse en ellas y perderse para después recuperarse, siempre de manera dialógica. Antes de explicar esta última metáfora (perdersse para recuperarse), diremos que por producciones semiotizadas de la cultura entendemos aquellas producciones que se realizan en el marco del tardocapitalismo y que se consumen mercantil y simbólicamente, y que, además, están configuradas semióticamente, de manera compleja. Con esto nos referimos a producciones como literatura, pintura, escultura, artesanía, cine, programas televisivos, series, fotografía, teatro o algunas páginas de internet, que sirven de soporte a este tipo de producciones, entre muchas otras, en las que pueden advertirse sistemas de significación complejos. Decimos que son producciones porque están dentro del circuito mercantil, muchas veces a su pesar, sobre todo cuando se trata de producciones

<sup>61</sup> Cfr. Michel Foucault, *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1985, p. 128.

que son realizadas con la intención de crear en los receptores una respuesta estética y también crítica y política. Debemos aclarar que entendemos el término política en un sentido amplio, como actividad en una colectividad, en la cual participamos con derechos y obligaciones. Es decir, hay producciones semiotizadas de la cultura que están en el circuito mercantil, por ejemplo algunas obras pictóricas, fotografías, novelas, cómics; sin embargo, tienen como intención mover a los receptores al cuestionamiento y a la acción para, por lo menos, intentar desestabilizar el estado de cosas con el que no se está de acuerdo.

Las producciones semiotizadas de la cultura, al existir precisamente semiotizadas, es decir configuradas a partir de estructuras de significación, y, por lo mismo, al ser recibidas (o consumidas) como tales, nos conducen a relacionarnos con mundos textuales, por así decirlo, no reales. Aun cuando el cine y la literatura hablan del mundo, no son el mundo y tampoco son representaciones del mundo ni copias malas, sino que constituyen otro mundo; un mundo hecho de signos, un mundo textual (de lenguaje verbal y/o de imágenes), que es con el que nos relacionamos, y que nos permite tener un tipo de conocimiento no solamente reflexivo o científico. Es preciso aclarar, no obstante, que esto no implica que no haya mundo real y que para los humanos sólo exista el mundo como puro texto. El mundo real en el que actuamos cotidianamente, haciendo cosas con otros con ciertos fines, tiene ya significación y es condición de posibilidad de crear los mundos textuales de la literatura, del cine, del teatro. Sin esta condición de existir que, insistimos, tiene ya significación para nosotros, no podríamos ni escribir ni interpretar novelas o realizar e interpretar películas.

Así, hay un primer nivel de comprensión, que proviene del mundo de nuestras acciones cotidianas, y otro nivel, que se relaciona con lo que hemos denominado producciones semiotizadas de la cultura, donde se incluyen los mundos textuales a los que nos hemos referido, literatura, cine, televisión, teleseries, entre otras, que funcionan como mediaciones en relación con los lectores y receptores. El primer nivel, el de las acciones cotidianas, está también mediado por los significados de nuestra cultura y por lenguaje verbal, gestual y corporal, pero la organización narrativa está menos estructuradas, debido a que, en contextos íntimos y familiares, generalmente, codificamos el lenguaje de manera poco explícita, dejamos muchos espacios vacíos o asuntos

sin aclarar; suponemos que nuestro interlocutor nos comprende. Volveremos a esto en el apartado relacionado con las acciones y las prácticas. En el segundo nivel, las mediaciones están ya estructuradas utilizando las normas propias del código que se emplea a partir de un idioma o un “lenguaje”<sup>62</sup> audiovisual. Dicho de otro modo, no existe una comprensión directa del mundo; lo que existe son mediaciones que configuran el mundo que nosotros refiguramos. El lenguaje verbal, configurado de manera oral o escrita, es una mediación, como lo son las configuraciones hechas con imágenes, con música, con diseño o con todo esto junto. En esta propuesta consideramos a las producciones semiotizadas de la cultura como mediaciones. Así, nuestra propuesta es que nos relacionamos con lo que llamamos el mundo real y con nosotros mismos *por* mediaciones, entendidas en este sentido.

Retomamos, ahora, la metáfora de la pérdida y la recuperación, y la paradoja de recuperarse-perdiéndose, para decir que con ella se pretende describir el movimiento en el que el sujeto de la hermenéutica crítica existe constantemente *en* las producciones semiotizadas de la cultura a las que nos hemos referido, como también *en* otras producciones, como el vestido, la alimentación, los enseres, entre otros, que aquí no abordaremos, porque no es el objetivo de este trabajo. Así, este sujeto transita por las mediaciones, obviamente, con sus presupuestos, pero no para afirmarlos sino para ponerlos en duda. Una hermenéutica funcional, que no integra la preocupación crítica, nos conduce a la interpretación sólo en un sentido: afirmativo. Esto es lo que se pretende, en términos generales, en la educación no crítica. Lo que se ensaya, aquí, es lograr que ese sujeto, aun cuando no lo sabe todo de antemano o precisamente debido a ello, sea capaz de recuperar el significado de las producciones semiotizadas con un sentido crítico, que le mueve a continuar cuestionándose, sin encontrar respuesta definitiva. Lo importante es el proceso mismo de cuestionamiento, y re-cuestionamiento, más que alcanzar una verdad absoluta o definitiva. Este constante cuestionamiento

<sup>62</sup> Se ha discutido mucho el término lenguaje para referirse a otros sistemas de significación que no sea el verbal. Optamos por este término por considerarlo más cercano a lo que se quiere decir: una estructura de significación, en este caso, hecha con imágenes y audio, como la del cine.

puede promover modificaciones de situaciones con las que no se está de acuerdo. Es importante recordar que hemos reiterado que este sujeto conoce con otro, en las acciones cotidianas y en el diálogo. Se introduce aquí otro aspecto fundamental. Este sujeto no es un individuo aislado, una mónada, sino que siempre hace cosas con otro y comprende y se comprende a sí mismo con otro, lo que implica una relación dialógica necesaria.

Un aspecto más de esta descripción del sujeto de la hermenéutica crítica es que se trata de una construcción virtual momentánea, a partir del entrecruzamiento de pérdida y recuperación. No hay un sujeto ubicado en un territorio, definitivamente, no hay un yo aquí y ahora que pueda ser definido de una vez y para siempre, sino una entidad en constante movimiento que se evidencia en la pérdida/recuperación. La metáfora del interfaz puede esclarecer la descripción que se quiere aquí puntualizar. El efecto o la ilusión sujeto es interfaz que conecta al cuerpo/mente con las mediaciones y con lo que consideramos el mundo real. Ser sujeto no es realizarse en sí mismo, como conciencia que conoce, ni realizarse al interpretar la mediación y, menos, al interpretar el mundo real, sino un movimiento de afirmación y negación permanente que motiva el cuestionamiento y la duda (estar y no estar/comprender y no comprender). Es esta relación lo que nos da la experiencia de existir (0/1). Así, este sujeto está constantemente en un movimiento de pérdida y recuperación. El movimiento tiene lugar por la tensión dialéctica entre el esfuerzo que realiza este sujeto complejo, actuante/sintiente/imaginante/pensante; el esfuerzo por permanecer como presencia, como un *quién* que dice yo-estoy-aquí-ahora, y el carácter histórico social de las producciones semiótizadas de la cultura en las que se realiza, que lo desgarran, lo resquebrajan, lo pierden de sí mismo, para reconstruirse, otra vez.

#### DIMENSIÓN DE LA ACCIÓN

##### *Acciones o prácticas*

Paul Ricoeur propuso, en la *mimesis* I, que es posible narrar porque en el mundo de la acción humana existen ya los elementos que permiten hacerlo: una red conceptual, una mediación simbólica, de la que derivan reglas o normas, y una estructura temporal. Es decir, los humanos estamos en el mundo haciendo

cosas con otros, con un fin y un resultado, con mediaciones simbólicas, y en el tiempo. Cuando narramos estamos utilizando estos elementos del mundo práctico. Esto implica que no usamos la teoría para aprender a narrar, sino que este conocimiento lo adquirimos en la práctica y constantemente narramos, decimos, por ejemplo: “Ayer, mi jefe se enojó conmigo porque llegué tarde” o “Mi hijo recibirá su diploma de bachillerato, por lo que pronto podrá ir a la universidad”. En estas narraciones cotidianas, orales, relacionamos los aspectos temporales de manera sucesiva, que es precisamente lo que define a las acciones o prácticas en términos generales. Son muchas las reflexiones que se han realizado desde diversos ámbitos del conocimiento sobre las acciones, las cuales no es posible exponer aquí debido a las limitaciones de espacio. Por ello retomaremos, principalmente, las consideraciones de Ricoeur, además de las reflexiones que hemos hecho al respecto, en las que incorporaremos los aspectos relacionados con el espacio que no fueron abordados por el filósofo.

Para Paul Ricoeur, el hecho de narrar a partir del mundo de la acción no es suficiente, porque nos mantiene en una situación de conciencia mínima, sin reflexión más compleja. Es decir, que podamos narrar no significa que dudemos o cuestionemos aquello de lo que hablamos o aquello de lo que alguien nos habla. La hermenéutica crítica tiene, precisamente, la tarea de interpretar (lo que decimos y lo que nos dicen), es decir, la tarea no sólo de percatarnos de la sucesión de acontecimientos, y encontrar explicaciones, sino también de provocar la reflexión sobre lo que decimos o lo que nos dicen, para comprender de otro modo.

Si, como dice el filósofo, es en el mundo práctico de nuestras acciones en donde obtenemos el primer esquema prenarrativo que nos permitirá narrar, y también interpretar, consideramos fundamental retomar las acciones para proponer una metodología de análisis hermenéutico que nos conduzca de las acciones a las prácticas y a los conceptos, y de éstos, otra vez, a las prácticas y a las acciones, en un movimiento de espiral recursable con el que aspiramos, constantemente, a conocer la verdad sin que se llegue a ella. Hay que aclarar dos aspectos medulares de esta propuesta. Primero, al partir de las acciones para comprender e interpretar los discursos literarios y cinematográficos no pretendemos implicar que su comprensión se reduce a simplificarlos, al equipararlos con el “mundo real”. Segundo, desde nues-

tra perspectiva, para hablar hoy del “mundo real” es preciso considerar los dispositivos de la tecnología de comunicaciones que utilizamos cotidianamente. El “mundo real” no es el que percibimos con nuestros sentidos, sino con las extensiones de nuestro cuerpo; es decir, con los sentidos y con los artefactos o dispositivos tecnológicos. Así, podríamos decir que no hay solamente un mundo real sino mundos reales, en los que además predominan las producciones semiotizadas de la cultura, que a menudo hacen que se dificulte diferenciar lo real de lo no real, a propósito del ámbito de lo humano. En todo caso, lo que proponemos es una aproximación analógica entre mundos, con distintas mediaciones, incluidos los “mundos reales”. Estas consideraciones nos conducen a incorporar el asunto del espacio, algo que nos parece imprescindible para profundizar en la reflexión sobre el mundo *con* la tecnología. Volveremos a ello párrafos adelante.

Por acción se entiende “cualquier operación, considerada a partir del término del cual se inicia o comienza la operación misma”.<sup>63</sup> Nos adherimos, aquí, al significado especial que Aristóteles dio a las acciones humanas, las cuales no pertenecen al dominio de lo necesario, como las naturales, sino de lo posible.<sup>64</sup> Además, el filósofo griego consideró otro tipo de acciones que tienen la finalidad en sí mismas, como el arte. Dentro de éstas podemos ubicar a las producciones semiotizadas de la cultura. Incluiremos aquí acciones transitivas, que son aquellas que hacen los humanos y modifican la materia con un fin (soldar, clavar), y las acciones que podríamos denominar inherentes: sentir, querer, entender.

El conocimiento a través de las acciones y las prácticas será el punto de partida de esta metodología, lo cual implica que podamos contar con algunos elementos que nos permitan llevar a cabo dicho análisis. Así, la pregunta inicial es: ¿cómo analizamos las acciones y las prácticas? Debemos aclarar que en esta metodología distinguimos las acciones y prácticas cotidianas de los actos de habla. En este apartado nos referimos a las primeras. Más adelante se retoma el asunto de los actos de habla.

Para avanzar en la respuesta a la pregunta formulada, echaremos mano de una distinción entre lo que denominaremos ámbitos de acciones y prácticas simples y complejas. Evidente-

<sup>63</sup> Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1987, p. 12.

<sup>64</sup> *Idem.*

mente estas acciones y prácticas humanas están imbuidas, constantemente, en situaciones de comunicación verbal y no verbal, lo cual debe considerarse también. El argumento que sostiene el uso de la distinción entre acciones y prácticas simples y complejas es que las acciones y prácticas cotidianas ocurren de distinta manera si las realizamos con dispositivos tecnológicos o sin ellos, especialmente con la tecnología de comunicaciones. Estos dispositivos alteran la relación del tiempo y del espacio humanos debido a que este tiempo no es privado, encerrado dentro de nosotros, sino que está en relación con el afuera, a través de nuestro cuerpo-sujeto. Es decir, no hay un adentro privado y un afuera público, de los humanos, sino una interrelación constante de adentro y afuera. Aun cuando, evidentemente, hay otro tipo de tecnología que también altera nuestra temporalidad, en el campo práctico (electrodomésticos, autos), es en la de comunicaciones en la que nos interesa reparar.

El ámbito de las acciones y prácticas simples es aquel en que hacemos cosas con otros, con ciertos fines y con algún resultado, con mediaciones simbólicas de las que se desprenden reglas y normas, y en una estructura temporal. Aquí, el esquema de valores es estable y el orden de sucesión de acciones es evidente.

En el ámbito de las acciones simples distinguimos dos dimensiones: elemental y complicada. La dimensión elemental corresponde a la de las acciones diarias que realizamos con una red conceptual, un esquema simbólico del que derivan reglas y normas, y en una estructura temporal: caminar (procurando evadir obstáculos) para llegar a algún sitio o realizar una actividad como comer para satisfacer un deseo y una necesidad. Estas acciones llegan a ser prácticas cuando las realizamos de manera sistemática. Además, están orientadas de manera afirmativa. Las reglas y normas surgen de las prácticas mismas, en un contexto sociocultural.

La dimensión complicada involucra un nivel de toma de decisiones, que implica cuestiones afectivas y emocionales, y que está determinado por un marco de valores instruido. Aquí, la relación causal puede ser menos evidente, pero con un análisis sencillo se torna inteligible en el marco del sistema de valores, por ejemplo: llegar a tiempo para no ser reprendido. La narración de sucesos sigue una disposición causal y nuestra comprensión de nosotros mismos se simplifica, por ejemplo: "Me descontaron el día porque llegué tarde".

El ámbito de las acciones y las prácticas simples, sean en la dimensión elemental o complicada, nos ofrece un esquema relacional que nos permite alcanzar ciertos fines y resultados, de acuerdo con los valores y las normas que derivan de estos. El ámbito de acciones y prácticas simples no existe de manera independiente de los otros ámbitos de la acción humana, los complicados y, actualmente, los complejos, que describiremos a continuación. Sin embargo, en algunos periodos de la historia se ha pensado que aquellos aspectos que hacen complicadas las acciones y las prácticas humanas (como los aspectos psicológicos) deben ser dejados en un segundo término, utilizando el razonamiento lógico que siempre nos conducirá a pensar de manera clara. Considerar que esto es posible indujo a desarrollar modelos de pensamiento con los que se pueden prever y controlar situaciones, siempre con el mismo proceso y la misma respuesta correcta o verdadera. Estos modelos de pensamiento están sustentados por teorías y conceptos que determinan el conocimiento *a priori*. De acuerdo con estas aproximaciones, los sujetos que conocen están habilitados con herramienta teórica (que alguien más desarrolló), la cual les permite comprender las situaciones y actuar de determinada manera y con ciertos resultados.

El ámbito de las acciones y las prácticas complejas es aquel en que hacemos cosas con otros, con ciertos fines y con algún resultado, con mediaciones simbólicas, de las que se desprenden reglas y normas, en una estructura temporal modificada por los dispositivos tecnológicos de comunicaciones. Aquí no hay un sólo esquema de valores, son varios y además son inestables. En este ámbito las acciones o prácticas se realizan con más o menos información, dada por los dispositivos, y en marcos de valores cambiantes. Aun cuando hay relaciones causales, éstas son de difícil discernimiento porque ocupan breves espacios, diferenciados, y ocurren de manera simultánea. Estas variaciones no solamente se deben a cuestiones afectivas y emocionales, sino también a la estructura del entorno.

En estos ámbitos de acciones y prácticas complejas, el individuo no controla los resultados de sus decisiones y las soluciones normalizadas no funcionarán como se prevé, debido a la cantidad de información a la que constantemente está expuesto y a la manera cómo nos aproximamos a la recepción y consumo de esta información. Los diferentes dispositivos, su forma de operar y los modos de recepción, nos impiden formular relaciones

causales rápidamente, por lo que nos quedamos con fragmentos. Además, los continuos cambios que necesita la lógica del consumo del sistema actual provoca indeterminación. Por si esto fuera poco, esta misma necesidad del sistema provoca la inestabilidad de los esquemas de valores, con producciones semiotizadas que se configuran de manera contradictoria y yuxtapuesta, y que nos dejan, a menudo, sin lograr relacionar una cosa con otra. Para comprender de esta manera, es decir, causalmente, tendríamos que procesar de forma muy rápida todo el cúmulo de datos que recibimos, por distintos dispositivos, y que, además, se modifican vertiginosamente. Ahora bien, consideramos que la simplificación para comprender el mundo actual resultaría poco operativa para supervivir en la complejidad.

El sujeto que está expuesto a la tecnología de comunicaciones de manera constante realiza acciones y prácticas que tendrán resultados no esperados, no solamente por cuestiones afectivas y emocionales, sino propiciadas por la relación con los dispositivos de comunicaciones. Desde luego, a esta complejidad hay que agregar también los aspectos afectivos y emocionales.

La complejidad a menudo nos deja en la indefensión, en la imposibilidad de tomar decisiones asertivas para nuestras vidas, en un ámbito más amplio que el de las acciones simples, a las que nos referimos anteriormente. Sin embargo, consideramos que esta complejidad ofrece también oportunidades de creación e innovación. Las situaciones límite, de pronto, nos permiten encontrar soluciones alternativas que no habíamos advertido.

Las acciones y las prácticas simples producen narraciones simples, mientras que las acciones y las prácticas complejas tienden a producir narraciones complejas. Decimos que tienden a producir narraciones complejas porque no siempre ocurre. En la vida cotidiana, por ejemplo, en las grandes urbes, la vida es compleja, sin embargo, simplificamos nuestras narraciones porque no interpretamos la complejidad del mundo actual de la manera requerida. Es decir, no interpretamos el sentido que tienen algunas configuraciones que nos proporciona el mundo complejo de la tecnología de comunicaciones. No podemos seguir pensando que la simplificación nos permite comprender el mundo en el que vivimos. Ahora bien, complejidad no implica incoherencia, sino simultaneidad.

Incorporamos ahora la reflexión sobre el espacio antes mencionada, desde dos perspectivas. Primera, tomaremos el espacio

como constitutivo de la experiencia misma de existir y, segundo, analizaremos el espacio como forma que ha adquirido nuestra experiencia actual con la tecnología de comunicaciones.

Las acciones que realizamos no solamente se desarrollan en el tiempo, sino también en el espacio, lo cual exige la reflexión sobre esta coordenada de nuestra existencia. Hacemos y decimos cosas en un sitio, en un lugar, en un espacio. Las acciones y lo que decimos fecundan los espacios. Es decir, los lugares adquieren significado para nosotros en relación con lo que hacemos en ellos (con acciones y con nuestros dichos). En nuestra memoria se guarda la “imagen” del espacio, aquel, en el que jugamos cuando éramos niños, en el que nos bañaban o en el que hicimos alguna travesura. Cuando realizamos una acción semejante en un sitio parecido, recordamos no el espacio en sí, sino el significado que tuvo en relación con nuestras acciones. La acción de recordar los espacios no solamente se relaciona con la habilidad para hilar secuencialmente eventos con el lenguaje verbal; el recuerdo es vivencial, sensitivo, corporal y se vierte a manera de discurso, por ejemplo: “la cercanía amorosa de mi padre cuando, sentados en el sofá amplio de la sala, me leía un cuento”. Evidentemente, podemos verbalizar de muchas maneras un recuerdo, con diferentes matices y énfasis, lo que implica que nuestra memoria no es absoluta. Lo que decimos que recordamos, no es exactamente lo que ocurrió, sino el significado que tuvo para nosotros la acción. En el ejemplo anterior, alguien podría decir que en dicha sala no había un sofá amplio, sino un par de sillas incómodas; sin embargo, lo que se recuerda es el significado de la acción amorosa y protectora del padre (un sujeto haciendo cosas con otro con ciertos fines y resultados).

Para comprender el significado del espacio en una novela o en una película no es suficiente con reconocer las palabras o identificar las imágenes. Es preciso motivar al recuerdo para que al relacionar entidades presentes (los espacios actuales) con entidades ausentes (los espacios recordados), logremos discernir el sentido de estos espacios, sea para los personajes, para el narrador o para los propios lectores o receptores. El análisis de los espacios en relación con las acciones que se realizan en el tiempo se convierte en aspecto fundamental para completar la interpretación.

En relación con el segundo aspecto, la forma que el espacio ha adquirido, en nuestra experiencia, a partir de la llegada de la

tecnología de comunicaciones, diremos lo siguiente. Separamos el espacio y el tiempo con el fin de analizarlos; sin embargo, forman parte de nuestra experiencia de manera conjunta. No ocurre que estemos un día determinado a una hora determinada en un no lugar. Siempre estamos en un lugar y en un momento (aquí y ahora), lo cual no significa que siempre estemos en el mismo lugar y momento. Aun cuando hoy nuestra mente puede estar conectada, a través de la tecnología, con “otro mundo”, nuestro cuerpo ocupa un espacio (aún no existe la teletransportación) y con nuestro cuerpo que percibe experimentamos nuestra existencia. Podemos estar conectados a través de la vista y el oído, pero el cuerpo también percibe mediante el olfato, el tacto y el gusto.<sup>65</sup> Siempre estamos ocupando un espacio en un tiempo. A Paul Ricoeur le interesó reflexionar, principalmente, sobre el tiempo, debido a que, desde su perspectiva, es en esta dimensión humana en la que radica la posibilidad de que comprendamos e interpretemos. Como hemos visto ya en apartados anteriores, para el filósofo la causalidad es fundamental para la comprensión de nosotros mismos. Es decir, la interpretación consiste en comprender cómo se relacionan causas con efectos, lo cual tomó de Aristóteles. Aun cuando Ricoeur, para desarrollar su hermenéutica, acudió también a la idea de San Agustín de que el tiempo se distiende, cosa que Aristóteles no abordó en la *Poética*, considera que la dialéctica entre la distensión y la causalidad de las acciones conforma el tiempo humano y que esta dialéctica se emplea cuando esta experiencia del tiempo humano se convierte en una narración, sea un texto literario o histórico. Aunque en una novela haya juegos con el tiempo, el lector es capaz de refigurar el sentido, porque reordena de manera causal y, al hacerlo, comprende.

En la literatura realista, aquella escrita a finales del siglo XIX, se privilegió esta forma narrativa porque se pensaba que era posible y deseable captar con lenguaje “la realidad” del mundo tal como era; es decir, imitar la realidad con lenguaje. Para lograrlo, era preciso observar con claridad y distinción los sucesos y exponerlos en forma de novela o cuento, evitando metáforas y otras figuras del lenguaje. El contexto de valores se convertía

<sup>65</sup> Desde luego pueden esgrimirse todo tipo de argumentos en torno a la “realidad virtual”. Sin embargo, como sabemos, las posibles experiencias totales en este sentido o son escasas o no están todavía desarrolladas al máximo.

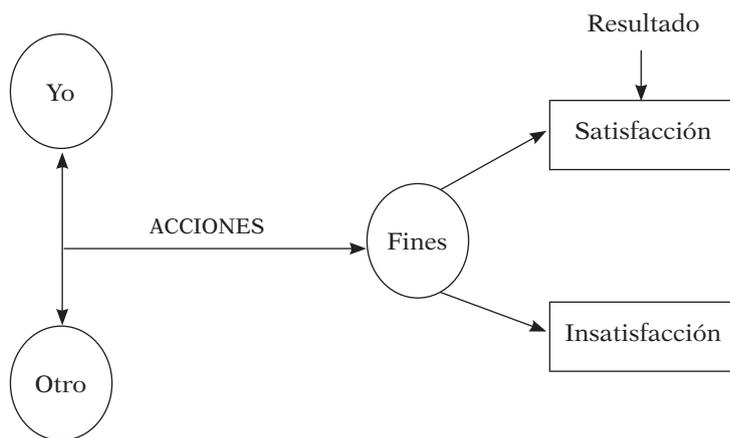
en aspecto crucial para configurar la causalidad y para que los lectores comprendieran las razones por las que ocurría algo a alguien. Al referirnos, párrafos arriba, a las acciones simples, dijimos que se relacionan con las acciones cotidianas y que se convierten en prácticas cuando se realizan de manera sistemática. Hablamos de acciones complicadas cuando interviene un nivel de toma de decisiones, que involucra cuestiones afectivas y emocionales. También mencionamos las acciones complejas, en las que, a lo anterior, se añade la intervención de los dispositivos de la tecnología de comunicaciones. Dijimos también que, aun cuando en estas acciones hay relaciones causales, es difícil distinguirlas, porque la tecnología provoca que realicemos acciones de manera simultánea, con lo que el espacio se hace más denso, se satura. Es decir, al concurso del tiempo sucesivo se le contraponen la “espacialización”. Así, nuestras acciones en el mundo actual, con la tecnología, se desarrollan en dos ejes contrapuestos: en uno, las acciones ocurren en el tiempo y, en otro, las acciones se repiten en simultaneidad, es decir, “espacializan” nuestra experiencia. La reflexión sobre esta experiencia es importante cuando nos proponen interpretar textos literarios o cinematográficos en los cuales se configura esta complejidad del mundo actual.

Para distinguir esta distribución del espacio y el tiempo en la propia vida o en un texto literario o cinematográfico, podemos utilizar los ejes mencionados. En uno dispondremos las acciones que se desarrollan en el tiempo y en el otro aquellas que ocurren en el espacio. Por ejemplo, podemos estar en casa con un hermano o hermana, preparando algo para picar, porque más tarde vendrán algunos amigos y, al mismo tiempo, podemos estar hablando por el teléfono celular con la novia o el novio. La preparación de las “botanas”, como decimos, la realizaremos con acciones sucesivas (también nuestro lenguaje se organizará de manera sucesiva, por ejemplo, decimos al hermano, “pásame el aceite y la sal”), mientras que la otra acción, hablar con la novia o novio, ocurre en el espacio: es decir, preparamos “botanas” y hablamos por teléfono simultáneamente. Desde luego, lo que hablamos con la novia o novio puede también desplazarse sucesivamente en el tiempo, por ejemplo, “nos vemos al rato, por favor, trae el pan”.

Estas consideraciones sobre las acciones no agotan la reflexión. Sin embargo, para los propósitos de esta propuesta, nos limitaremos a estas distinciones.

*Acciones con otros*

Aun cuando nos parezca que no realizamos algunas de nuestras acciones con otros, sino de manera individual y privada, esto no es así, debido a que las acciones que realizamos tienen una intencionalidad y, por lo tanto, sentido, y afectan al colectivo. Una de las tareas, en estos casos, consiste en hacer un ejercicio de reflexión para saber quién es ese otro que motiva que yo lleve a cabo acciones en mi vida, incluso las más elementales como comer o dormir. Ese otro no tiene que ser un humano en presencia inmediata, sino que puede tratarse de alguien que no está ahora, pero que ha estado o estará, también puede ser alguien que no conozco personalmente, pero que ha desarrollado algún invento, obra de arte, pensamiento, instrumento, artefacto, que me motiva a hacer cosas.



Como hemos señalado ya, en nuestra época, el desarrollo de la tecnología de comunicaciones impone formas más complejas de relacionarnos con los otros, lo cual es preciso tener en cuenta para el análisis y la interpretación, porque las acciones y las prácticas serán diferentes si nos relacionamos o no con los dispositivos. No es lo mismo relacionarse telefónicamente, por correo electrónico o en persona, aunque en los tres casos se utilice el lenguaje verbal. El soporte forma parte importante en el análisis de las acciones y las prácticas, y modifica nuestra experiencia del tiempo y el espacio y, por lo tanto, la aproximación a la comprensión del mundo y de nosotros mismos.

## DIMENSIÓN INTERPRETATIVA

En esta dimensión distinguiremos aspectos relativos a la sintaxis, a la retórica, a la semántica y a la pragmática en discursos verbales, especialmente el literario, y audiovisuales, particularmente el cinematográfico. Por sintaxis entendemos el estudio del orden y la relación de los signos verbales y audiovisuales en una estructura oracional o análoga, y las funciones que cumplen. Por retórica entendemos el estudio de las figuras del texto literario y las figuras del texto cinematográfico. Por semántica entendemos el estudio del significado de las expresiones verbales y audiovisuales. Por pragmática entendemos el estudio de los textos en relación con los usuarios y la situación de comunicación.

Estos aspectos, a su vez, se exploran a partir de los siguientes componentes: discursos, textos, mundos posibles, actos de habla, contextos y reconstrucciones, los cuales se caracterizarán en los siguientes apartados.

*Discursos (pragmática)*

Las producciones semiotizadas de la cultura a las que nos hemos referido, además de ser consideradas como mediaciones son también discursos, si las revisamos desde otro ángulo. Como se dijo, son mediaciones porque los sujetos no conocemos el mundo de manera directa, sino a través de estos mundos textuales. Ahora bien, estos mundos textuales no funcionan solamente como estructuras de significación, sino en el marco de un proceso comunicativo, en el que alguien dice algo a alguien. En la hermenéutica de la que aquí hablamos, la interpretación ocurre cuando el receptor se relaciona con el texto, que ha sido escrito por alguien. Este es el sentido de discurso.

El discurso, así entendido, será la unidad compleja de exploración, la cual consta de cuatro constitutivos: emisor, mensaje, receptor y contextos (del emisor y del receptor). Estos constitutivos no existen por sí mismos, sino relacionados, lo cual quiere decir que ninguno tiene características privativas, propias, sino que existen siempre en relación con otro; es decir, se definen de manera interrelacionada.

Además de estos cuatro constitutivos, hay que tomar en cuenta los soportes a través de los cuales se realizan los discursos, porque estos soportes modifican la relación y por lo tanto la signifi-

cación. Los soporte pueden ser: papel, ordenador, pantalla televisiva, reproductores (DVD, USB, tarjetas), proyectores, pantalla cinematográfica, teléfonos, otros dispositivos (iPads, iPods, tabletas, *notebooks*, relojes, entre otros).

Así, el discurso está constituido por los elementos señalados, emisor, mensaje, receptor y contextos (del emisor y del receptor), además del soporte en que se realiza. No es lo mismo el relato oral, frente a frente, que el relato “oral puesto por escrito”<sup>66</sup> o en imágenes. La situación de recepción será distinta y, por lo tanto, la interpretación, en el sentido que aquí la entendemos.

Hay diferentes tipos de discursos: verbales, cinematográficos, literarios, televisivos, fotográficos, internéticos, pictográficos, entre otros. A la vez, estos discursos pueden subdividirse. Existen distintos tipos de discursos verbales: literario, periodístico, científico, entre otros. Dentro de estos también podríamos encontrar especificidades. Por ejemplo, en el discurso periodístico: editorial, nota roja, artículo de fondo, entre otros. También existen distintos tipos de discursos cinematográficos, por ejemplo, el discurso ficcional y el documental. Estos tipos de discursos suelen coexistir en algunas producciones complejas, actuales, como es el caso del llamado “docuficción” (documental y ficción) o en aquellos casos en los que se utilizan estrategias como la autoficción (cuando el personaje o el narrador tienen el mismo nombre que el autor) o la metaficción (cuando en una novela o cuento se habla de las estrategias para escribir novelas o cuentos; es decir, la ficción se refiere a sí misma).

Es importante subrayar que estos discursos no se identifican solamente por sus estructuras textuales, sino a partir de la relación entre los constitutivos, de la que ya se habló: el contexto del emisor, el mensaje, el contexto del receptor.

### *Discurso literario y discurso cinematográfico (o fílmico)*

La narración literaria y la narración cinematográfica difieren no sólo en sus configuraciones, debido a que son distintos tipos de discursos, sino también en la recepción. Como hemos señalado ya, el soporte es muy importante en el proceso total de la comunicación narrativa. No es lo mismo la mediación verbal que la

<sup>66</sup> Cfr. Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.

mediación con imágenes y audio, como tampoco es lo mismo percibir con los sentidos en la vida real, que imaginar, con la literatura, sensaciones y percepciones, o figurar, con el cine, estas sensaciones y percepciones.

El discurso literario es leído no percibido, como en la vida real, ni visto o escuchado como en el cine. Esta distinción que parece no tener importancia es fundamental, porque aunque al leer literatura “percibamos” los aromas, “veamos” los colores, resulta evidente que esto no sucede, sino en la relación que establece nuestra imaginación con el texto. El lenguaje literario provoca que nuestra imaginación se active al grado de “sentir” y “percibir” lo que ha sido leído.

En relación con los personajes, se nos proporciona el nombre de un determinado personaje, y este nombre actúa como centro de imantación de la identidad.<sup>67</sup> Es el nombre el que nos permite comprender que quien realiza determinadas acciones es el mismo personaje. Desde luego, no en toda la literatura ocurre esto, ya que en algunos casos hay “juegos” literarios que procuran que “perdamos” o que se “borre” la identidad del personaje, lo que forma parte de su propuesta estética.

Con el tiempo y el espacio literarios pasa algo semejante: se configuran con lenguaje, y los lectores, con unas cuantas palabras, imaginan ese espacio y comprenden ese tiempo. El espacio se describe con sustantivos y adverbios de lugar, y se utilizan adjetivos para decir si el espacio es grande, pequeño, oscuro, luminoso. Los verbos y los adverbios de tiempo nos permiten comprender la sucesión de las acciones. En el discurso literario estas estructuras de lenguaje permiten construir acciones en sucesiones temporales. Así, en un texto puede leerse que el personaje se levanta, camina hacia la cocina, llega a la cocina y prepara café. En esta secuencia hay muchas acciones no dichas, por ejemplo, salió de la habitación, entró a la cocina, encendió la estufa o la cafetera. En el discurso literario no pueden describirse todas las acciones porque se escribirían novelas muy voluminosas. Esto ocurrió en algunas épocas, por ejemplo, en la narrativa del realismo, en el siglo XIX. Así, el escritor elige algunas acciones que permitan mantener la coherencia. También hay casos en los que lo que se pretende es romper dicha coherencia, por ejemplo,

<sup>67</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.

en la literatura de vanguardia de las primeras tres décadas del siglo XX.

Con el cine es distinto. La mediación, constituida por las imágenes y el audio, nos ofrece algo muy semejante a la realidad. Las imágenes y el audio, sobre todo los ruidos (“naturales”) y las palabras pronunciadas (diálogos o monólogos en “voz off”), muestran, es decir, presentan, ahí, en la pantalla y a través de las bocinas, formas muy semejantes a las que percibimos en la realidad. Ahora bien, mientras que otros discursos también visuales, como la fotografía, nos muestran estas formas del mundo de manera estática, aparentemente, en imágenes y sin sonido, el cine lo hace con movimientos y con una banda sonora que consta de ruidos, música, palabras y silencios. Estos dos sistemas de significación, el visual y el auditivo, funcionan de manera simultánea, por lo que el cine, en sí mismo, es complejo. Los movimientos en el cine, así como el acompañamiento de la banda sonora, configuran narraciones que el receptor refigura. En la literatura las “imágenes”, es decir, los espacios, los personajes que “vemos”, aparecen debido a la relación que hace nuestra imaginación con este tipo de discurso. En el cine no pasa lo mismo, porque las imágenes nos muestran, las recibimos con la vista, con el oído y en 4D, con sensaciones físicas. El cine hace que figuremos, es decir, que hagamos en nuestra mente, a partir de lo que vemos y escuchamos, figuras de espacios y de personajes.

El tiempo en el discurso cinematográfico se estructura con las acciones de manera semejante a la vida: un personaje se levanta de la cama, sale de la habitación, camina hacia la cocina, llega a la concina, entra a la cocina, abre la alacena, saca el café, vierte agua en la cafetera. En estas acciones hay un tiempo sucesivo que nos permite comprender el sentido de lo que se hace, de manera más saturada que en la literatura. Pero incluso en el cine es imposible mostrar la temporalidad de las acciones paso a paso, como lo hacemos en la vida, porque si así fuera, las películas durarían muchas horas. Así, el discurso cinematográfico, como el literario, acude a ciertas estrategias para narrar sin ocupar mucho espacio de tiempo filmado o de texto. Estas estrategias también se toman en cuenta cuando avanzamos en la comprensión de la manera en que “funciona” el cine.

Un aspecto muy importante a considerar en el cine es que lo que en literatura se realiza con un solo código, el verbal, aquí se hace con, por lo menos dos códigos, el visual y el auditivo. Es

decir, en la literatura podemos “sentir”, oler, ver, escuchar, y todo ocurre con la mediación que es el lenguaje verbal. En el cine el código visual nos narra con elementos que difieren de los del código auditivo. Las narraciones de ambos códigos pueden coincidir para construir la coherencia, pero también pueden ser disonantes. Dicho de otro modo, lo que vemos y lo que escuchamos pueden tener distintas relaciones: de concatenación, de oposición, de contradicción, de yuxtaposición. Esto no sólo ocurre en el cine, sino también en obras literarias. En el cine y la literatura de vanguardia, del siglo XX (vanguardia histórica, europea de principios de siglo, posvanguardia o vanguardia estadounidense de los años cincuenta y sesenta), pueden encontrarse estos casos.

### *Textos (sintaxis)*

Entendemos el texto como entramado de signos. Los textos están constituidos por códigos. Como ya dijimos, un código es el conjunto de signos sistematizado y organizado de acuerdo con ciertas reglas. Los códigos pueden ser verbales (orales y escritos), no verbales (corporales), extraverbales (sociales y estéticos).

Los textos están conformados por códigos verbales, no verbales o extraverbales. Además de los códigos verbales, existen otros conjuntos de signos para comunicarse, organizados con ciertas reglas, como los visuales, sonoros, audiovisuales. Estos también podemos considerarlos como textos.

De acuerdo con la distinción que realizamos sobre las acciones, proponemos que los textos que se configuran con códigos verbales y audiovisuales, asociados con la literatura, los primeros, y con el cine, los segundos, varían, precisamente, conforme las acciones y las prácticas que se realizan en un determinado contexto histórico-social. Es decir, no solamente varían las formas de narrar según las épocas, sino también las propias acciones y las prácticas, de acuerdo con las transformaciones materiales del mundo. Como se ha insistido, en este trabajo solamente se consideran las transformaciones que ha propiciado la tecnología de comunicaciones.

En algunos textos literarios antiguos encontramos “juegos” con el tiempo, por ejemplo, analepsis (técnica utilizada en la literatura y el cine que altera la secuencia cronológica de la historia al insertar escenas retrospectivas o pasadas) o prolepsis (técnica

utilizada en la literatura y el cine que altera la secuencia cronológica de la historia al insertar escenas prospectivas o futuras); sin embargo, la intención del texto, dada por su estructura, conduce al lector a refigurar el tiempo de manera causal y a interpretar de acuerdo con los valores del contexto. Esto ocurre en los dramas griegos, como el propio Aristóteles lo señaló. Las técnicas utilizadas en los dramas y en la literatura narrativa tienen como propósito provocar un efecto estético en los lectores. Para el filósofo griego, este efecto estético no estaba separado del conocimiento. Los espectadores de los dramas comprendían algo de sí mismos y de su mundo, no mediante conceptos sino de manera estética. Para componer los dramas era preciso dominar la causalidad, lo que, a la vez, provenía de la prefiguración del mundo del agente que realizaba acciones con otros, con ciertos fines y resultados, con una simbólica de la que derivaban reglas y normas y en una estructura temporal.

El mundo se ha interconectado con la tecnología, no sólo hoy, sino en todas las épocas, con inventos como la rueda, la escritura o la imprenta, evidentemente, los vehículos que nos transportan rápidamente y, ahora, la radio, la televisión, internet, las redes sociales. En el mundo actual, la tecnología ha modificado nuestras relaciones espacio-temporales de manera ostensible, lo cual ha alterado también las acciones y las prácticas y, con ello, nuestra manera de comprendernos en el mundo. Las narraciones literarias surgen de la prefiguración de las acciones y prácticas que realizamos en nuestra época, que son complejas en el sentido expuesto arriba. Los escritores han expresado en sus obras esta complejidad. Especialmente, la literatura y el cine nos ofrecen configuraciones del tiempo de este mundo actual.

### *Mundos posibles (sintaxis, semántica y pragmática)*

Las acciones que no ocurren de un modo necesario, como prevé la ciencia sobre ciertos fenómenos naturales, son acciones que caen en el dominio de lo posible; es decir, de lo que puede ser de un modo o de otro. La literatura, al ser un discurso sobre lo propiamente humano —y no sobre la naturaleza en sí misma, lo que esto signifique—, se basa en las acciones que caen en este dominio. Hay que señalar, no obstante, que no estamos hablando, ahora, de la literatura como acción o producción, sino de las acciones contenidas en el texto literario. Al configurar la trama con

personajes que realizan acciones en el tiempo, en ocasiones con fines claramente establecidos y con resultados,<sup>68</sup> se crean, verbalmente, mundos posibles.

Los mundos posibles literarios y cinematográficos se configuran con códigos verbales y audiovisuales en los que distinguimos personajes que hacen cosas con otros, en ocasiones, con ciertos fines y resultados. Esta noción de mundos posibles permite estudiar el significado del texto que tiene como base las acciones narrativas realizadas por personajes. Esto implica que un estudio de los mundos posibles va más allá de considerar situaciones individuales de los personajes, no porque tengan que ser vistas de manera social, sino colectiva.

Estos mundos posibles tienen un ordenamiento sintáctico que produce significación, lo que induce a estudiarlos desde el punto de vista de la semántica. Los estudios, en este sentido, parten de la idea de deslindar los mundos en las narraciones literarias o cinematográficas. En los textos suele haber mundos simples, que son aquellos en los que se conserva un orden de sucesión de acciones. Las leyendas, los cuentos tradicionales, suelen tener esta estructura de tiempo y acciones y, por lo tanto, narrativa. También suele haber mundos complejos, que son aquellos en los que las acciones no ocurren de manera sucesiva, sino con rupturas del orden temporal. En la época actual prevalecen este tipo de estructuras. Los cuentos o los *films* no tienen final, es decir, son inconclusos, o presentan historias de manera fragmentaria y superpuesta.

También debe considerarse el estudio de los mundos posibles desde la pragmática, ya que el texto ofrece, a los lectores, elementos para que estos realicen el pacto de lectura requerido. Es decir, para que los lectores o quienes se exponen a un *film* asuman, desde el inicio, la intención del texto. Por ejemplo, si optamos por mirar una película de ciencia ficción, no podemos rechazar que haya unicornios. Aunque se trate de criaturas que no vemos en el “mundo real”, realizamos el pacto para poder disfrutar la historia que se nos contará.

Además de participar en la realización del pacto de lectura, el lector intervendrá activamente en la co-creación de los mundos

<sup>68</sup> Hay que considerar que el arte moderno y la vanguardia (de mediados del siglo XIX a principios del siglo XX) se caracterizaron precisamente por crear indeterminación.

posibles, a partir de su contexto. En los textos literarios y cinematográficos se generan espacios vacíos relacionados con asuntos que no se explicitan o completan. Por ejemplo, espacios en los que ocurre la acción o caracterización de personajes, así como las propias acciones, serán “llenados” por los lectores al momento de leer. En un texto literario podemos leer la siguiente oración: “David era alto, tenía el cabello negro y la nariz aguileña”. En esta descripción del personaje tenemos los siguientes elementos: nombre, estatura, cabello y nariz. Con estos datos somos capaces de imaginarnos a David, porque, aunque no se nos proporcione más información, por un lado, realizamos un pacto de lectura, que nos permite seguir leyendo, sin preguntarnos si tendrá ojos o no, lo cual sería absurdo, y, por otro lado, llenamos los espacios vacíos y nos imaginamos a David. Hay que señalar, no obstante, que cierta literatura crea precisamente espacios vacíos para provocar ambigüedad y para que nos cuestionemos sobre el estatuto de determinada obra literaria o cinematográfica. Por ejemplo, en la ciencia ficción, en la llamada literatura fantástica, puede ocurrir que alguien no tenga dos ojos, sino uno o no los tenga en el rostro, sino en la nuca. Estas indeterminaciones, que caracterizan a la literatura y al cine, motivan a la imaginación y a la capacidad de crear.<sup>69</sup>

Los mundos posibles configurados en los textos literarios y cinematográficos no se reducen, evidentemente, a un mundo real o a mundos reales en el sentido antes dicho, porque son mundos otros, mundos textuales que se explican con ayuda de la sintaxis, la semántica y la pragmática.

### *Actos de habla (pragmática)*

Para desarrollar este apartado retomamos la idea de actos de habla de John L. Austin.<sup>70</sup> Para este autor la enunciación lingüística es un acto. Es decir, cuando se habla se realizan actos que modifican la relaciones entre los interlocutores. Esto se debe a que los enunciados no son palabras simplemente, ni frases, sino actos. Por ejemplo, un acto de habla es la promesa. Cuando

<sup>69</sup> Cfr. Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.

<sup>70</sup> John L. Austin, ¿“Cómo hacer cosas con palabras”?, Escuela de Filosofía-Universidad ARCIS, disponible en <<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/117185/170d785d8cfed13cd022cee1adf3f6e2.pdf?sequence=1>>, consultado en febrero de 2015.

alguien dice: “Estaré, sin falta, en tu fiesta de cumpleaños”, está realizando el acto (lingüísticamente) de prometer. El acto de habla puede definirse así: “unidad básica de la comunicación lingüística, propia del ámbito de la pragmática con la que se realiza una acción (orden, petición, aserción, promesa...)”.<sup>71</sup>

En la teoría de los actos de habla se distinguen tres tipos de actos: locutivos, ilocutivos y perlocutivos. El acto locutivo se refiere al acto mismo de hablar; el ilocutivo, al acto que subyace en el enunciado que se dice (la intención) y el perlocutivo, al efecto que produce el acto ilocutivo. En el ejemplo anterior, “Estaré, sin falta, en tu fiesta de cumpleaños”, se realizan los tres actos: lo dicho en sí mismo (con fonemas y estructura gramatical y sentido), la intención (prometer) y el efecto que provoca en el oyente (la esperanza de que se cumpla la promesa).

El discípulo de Austin, John Searle, distinguió cinco categorías de actos de habla: actos asertivos, directivos, compromisivos, declarativos y expresivos. Los actos asertivos dicen algo acerca de la realidad (“está lloviendo”). Los actos directivos pretenden dirigir la conducta del oyente (“quítate los zapatos antes de entrar”). Con los actos compromisivos, el hablante establece un compromiso (“revisaré tu trabajo”). Los actos declarativos, cambian el estado de cosas (“estás despedido”). Finalmente, con los actos expresivos, el hablante manifiesta sus sentimientos (“me siento cansada”).<sup>72</sup>

El análisis de los actos de habla es importante porque nos permite reflexionar sobre la relevancia del lenguaje en nuestra y vida y en la de los demás, ya que nuestros dichos repercuten de manera definitiva en las situaciones de comunicación y en las relaciones que establecemos con los demás. Estos actos de habla pueden ser estudiados también en los discursos literarios y cinematográficos.

### *Contextos (pragmática y crítica)*

La interpretación se realiza en un contexto. Reconocemos, aquí, dos contextos: el del texto y el del lector. Decimos que el con-

<sup>71</sup> Centro Virtual Cervantes, *Diccionario de términos clave ELE*, disponible en <[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/actodehabla.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/actodehabla.htm)>, consultado en febrero de 2015.

<sup>72</sup> Cfr. John Searle, *Actos de habla. Ensayo sobre filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

texto es del texto y no del autor, porque la interpretación se realiza a partir del texto. Es importante considerar que aunque el autor haya sido quien efectivamente escribió el texto, no podemos tomar al autor por el texto, porque corremos el riesgo de asumir que una condición psicológica o histórica personal del autor es lo que dio lugar al texto, cuando el asunto es más complicado. El autor está en un contexto histórico, con una situación psicológica, social, anímica, que no resulta de su voluntad individual, sino de un conjunto de circunstancias materiales y espirituales. Por ello, es preciso preguntarse por el contexto del texto, sin que esto signifique que sólo hay contexto y no sujeto. Lo que quiere enfatizarse es que, por un parte, el autor no es una voluntad individual con una intención privada de decir lo que dice y, por otra, la lectura del texto es complemento de la escritura de dicho texto. Es decir, el lector coproduce el texto a partir de su contexto.

El contexto de lectura, debemos decir, es también una circunstancia compleja en la que intervienen otros factores, además de su psicología, de índole material y espiritual. La situación en la que ocurre la lectura es parte del contexto de recepción.

### *Reconstrucciones (crítica)*

Con reconstrucciones nos referimos a los procesos que permiten a los sujetos (con otros, en contextos) comprenderse a sí mismos en el mundo. Estos sujetos, los intérpretes actuales, se reconstruyen entre discursos que tienden a disolver y desincrustar una manera de refigurar sus identidades. Esta tendencia a disolver o licuar las identidades es constitutivo de la manera en que nos relacionamos hoy, a través de la tecnología.

Las identidades no pueden ser construidas como se hizo en otros momentos, a partir de la comprensión de nosotros mismos, de acuerdo con un conjunto de valores bien definidos por nuestras sociedades, los cuales prescribían las acciones que debíamos realizar y los modos de ser. En esta época, la desviación de la norma ética dispuesta desde las instancias de autoridad tenía consecuencias.

Algunos autores señalan que, en el mundo actual de la globalización, las identidades son cambiantes,<sup>73</sup> hay movilidad constante,

<sup>73</sup> Zygmunt Bauman, *Identidades*, Buenos Aires, Losada, 2005.

los valores se modifican, impera la relación de los humanos a partir del consumismo. En este contexto, es interesante reflexionar sobre la manera como realizamos reconstrucciones identitarias. Esta reflexión, que no es directa sino que ocurre precisamente mediante la interpretación que hacemos de las mediaciones, los discursos de otros o los propios, exteriorizados, nos permitirá desarrollar paulatinamente conciencia crítica.

## INTERPRETAR LITERATURA Y CINE

### CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS. ETAPAS DEL PROCESO INTERPRETATIVO

#### Primera etapa: análisis de las acciones (espacio y tiempo)

*Objetivo:* analizar las acciones cotidianas de la vida de los participantes, en términos espaciales y temporales. Evidentemente, para realizar este análisis se recurrirá al lenguaje verbal. El ejercicio, no obstante, consiste en intentar capturar el esquema elemental al que nos hemos referido (yo hago cosas con otros, con ciertos fines y con resultados) con estructuras lingüísticas muy sencillas. Desde luego, los enunciados se modificarán si se trata de acciones simples, complicadas o complejas, como se explicó párrafos arriba.

*Preguntas a resolver:* ¿con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? Aquí, se incluyen las acciones *con* otros, con o sin la tecnología de comunicaciones, no sólo reciente, sino en general. Es decir, se incluyen todos los artefactos que hacen que se modifique la experiencia del tiempo y el espacio. ¿Para qué realizo dichas acciones? Es decir, con qué fines. ¿Qué acciones que realizó con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)?

Segunda etapa: lectura y análisis  
del texto literario o cinematográfico

*Objetivo:* analizar las acciones a partir de las cuales se configuran las producciones semióticas.

*Preguntas a resolver:* ¿qué acciones realizan los personajes conjuntamente? Es decir, diferenciar personajes haciendo cosas con otros, como estructura fundamental de las acciones narradas. ¿Con qué fin? Es decir, para qué realizan dichas acciones. ¿Qué motiva dichas acciones? Los resultados, ¿son satisfactorios o insatisfactorios?

Tercera etapa: análisis del texto en relación  
con el análisis de las acciones y los actos de habla

*Objetivo:* reflexionar sobre el proceso de interpretación de los participantes (sí mismo), a partir del cuento y de las acciones que realizan en sus vidas cotidianas.

*Preguntas: Primera parte, acciones y prácticas.* ¿Qué diferencia hay entre las acciones configuradas con lenguaje verbal o audiovisual y las que yo realizo con otros en mi mundo? ¿Qué relación espaciotemporal existe entre las acciones que analizamos en el texto y las que yo realizo con otros en mi mundo? Es decir, ¿realizo actividades secuencialmente, con fines, o realizo acciones de manera azarosa? ¿Qué tipo de acciones prevalecen en mi vida? ¿Cómo puedo distinguirlas? ¿Qué puedo comprender de las acciones que yo realizo en mi mundo a partir de las acciones que realizaron los personajes? *Segunda parte, actos de habla.* ¿Qué tipo de actos de habla prevalecen en el cuento? ¿Qué consecuencias tienen estos actos? ¿Qué actos de habla prevalecen en mis relaciones dialógicas con los otros en mi vida cotidiana? ¿Qué consecuencias tienen estos actos?

#### Cuarta etapa: análisis de las sensibilidades a partir de la relación entre texto y contexto

*Objetivo:* analizar el contexto para diferenciar las políticas de la producción del cuento en relación con la lectura. En esta etapa introducimos a los participantes a los conceptos de la teoría literaria y cinematográfica. Se profundizará en ello de acuerdo con el objetivo que se tenga para el grupo en cuestión.

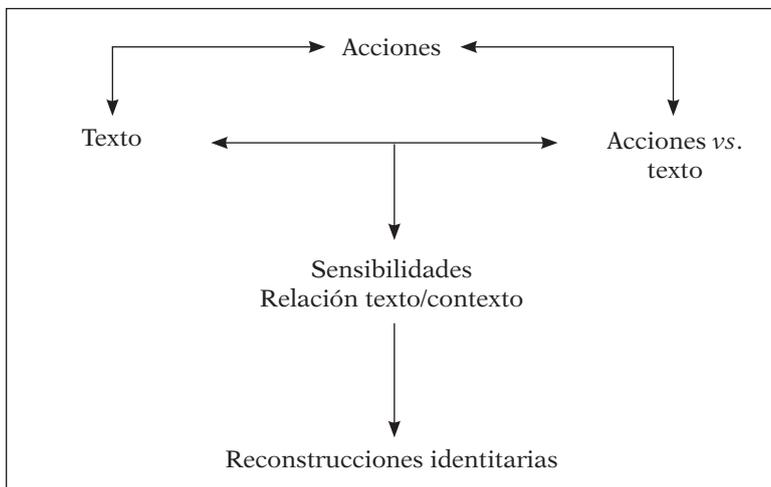
*Preguntas a resolver:* ¿en qué contexto histórico se configuró esta producción? ¿Qué valores prevalecían en la época? ¿Con qué figuras se escribió el texto? ¿Modifican estas figuras mi comprensión del texto? ¿Cómo? ¿Es la estructura del tiempo parecida a la de las acciones que realizo en mi vida?

#### Quinta etapa: reconstrucciones identitarias

*Objetivo:* analizar, retomando acciones y producciones semióticas, la manera en que los individuos reconstruyen identidades, con otros, con las mediaciones y en los contextos, y reflexionar sobre la manera en que este proceso conduce al cuidado de sí, el cual, con el colectivo, puede convertirse en acción solidaria.

*Preguntas a resolver:* ¿quién es el personaje? ¿Con qué palabra se puede definir su identidad? ¿Estas palabras son verbos de acción o son adjetivos u otra clase de términos que tienden a fijar una identidad de manera esencial? ¿Tiene una identidad cambiante o permanente? ¿Cómo puedo pensar en mi propia identidad a partir del análisis de estas acciones en relación con la identidad de los personajes?

## DIAGRAMA DE LAS ETAPAS



## INTERPRETAR LITERATURA Y CINE

Antes de continuar, es preciso recordar que el objetivo de esta propuesta es ofrecer una aproximación a la interpretación accesible a todos los interesados, especialmente a profesores de educación media, y que el propósito, metodológicamente hablando, es que la interpretación se convierta en una práctica que permita a los participantes comprender más de sí mismos en el mundo en el que vivimos. No se trata de una propuesta que supla la enseñanza de la literatura, sino un complemento que abarque aspectos de estética, ética y política. En esta muestra metodológica, que no se propone como única posibilidad y que tampoco se ha desarrollado de manera exhaustiva, por límites de espacio, hemos elegido algunos ejemplos sencillos y otros de mayor complejidad.

## DISCURSOS LITERARIOS

Por discursos literarios entenderemos aquellos que se producen, es decir, se conciben, escriben, publican y difunden utilizando el código verbal, en diferentes soportes, con la intención de propiciar

respuesta estética en los lectores, al ser cocreados por ellos durante el proceso de lectura.

### Ejemplo 1. “Caperucita Roja” (1697), de Charles Perrault

Primera etapa: análisis de las acciones (espacio y tiempo)
---

*Objetivo:* analizar las acciones cotidianas de la vida de los participantes, en términos espaciales y temporales. Evidentemente, para realizar este análisis se recurrirá al lenguaje verbal. El ejercicio, no obstante, consiste en intentar capturar el esquema elemental al que nos hemos referido (yo hago cosas con otros, con ciertos fines y con resultados) con estructuras lingüísticas muy sencillas. Desde luego, los enunciados se modificarán si se trata de acciones simples, complicadas o complejas, como se explicó párrafos arriba.

*Preguntas a resolver:* ¿con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? Aquí, se incluyen las acciones con otros, con o sin la tecnología de comunicaciones, no sólo reciente, sino en general. Es decir, se incluyen todos los artefactos que hacen que se modifique la experiencia del tiempo y el espacio. ¿Para qué realizo dichas acciones? Es decir, con qué fines. ¿Qué acciones que realizo con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)? Puede elegirse analizar un suceso de la vida cotidiana del día anterior o incluso todo el día, para identificar las estructuras temporales de las acciones realizadas y distinguir-las a partir del esquema ya señalado: yo hago cosas con otros, con ciertos fines y resultados.

Segunda etapa: la lectura del cuento
--------------------------------------

*Objetivo:* analizar las acciones a partir de las cuales se configuran las producciones semiótizadas.

*Preguntas a resolver:* ¿qué acciones realizan los personajes conjuntamente? Es decir, diferenciar personajes haciendo cosas con otros, como estructura fundamental de las acciones narradas. ¿Con qué fin? Es decir, para qué realizan dichas ac-

ciones. ¿Qué motiva dichas acciones? Los resultados, ¿son satisfactorios o insatisfactorios?

Para realizar este análisis tomamos oraciones o párrafo que contengan *verbos de acción, que modifiquen la situación del personaje*. Es decir, el personaje hace cosas con otros con ciertos fines y con resultados, lo que constituye un *mundo posible*.

En la versión del cuento “Caperucita Roja”, escrito por Perrault, las primeras acciones, de acuerdo con el análisis textual, que modifican al personaje, son:

El día de nuestro cuento había amasado y cocido la madre de Caperucita unas tortas. Cuando las sacó del horno llamó a la niña y le dijo:

-Hija mía, vas a ir a casa de tu abuelita a enterarte de cómo se encuentra, porque me han dicho que ha estado algo enferma. De paso le llevas estas tortas y esta orcita de manteca.<sup>74</sup>

En este fragmento, 1) la madre de Caperucita hace panecillos, lo cual implica la modificación del estado de este personaje (de no hacer panecillos a hacer panecillos); 2) la madre le da una instrucción a su hija (vas a ir), que modificará el estado de Caperucita (no iba a casa de su abuelita, ahora, va a casa de su abuelita).

En estas dos frases, Caperucita y su madre realizan acciones, una con la otra, con ciertos fines y resultados: la madre ordena a Caperucita que vaya a ver a su abuelita para que conozca su estado de salud. La finalidad no es hacer ni llevar los panecillos, sino saber cómo se encuentra la abuela. Estas acciones tendrán algún resultado, como se sabe al final del cuento.

Tercera etapa: análisis del texto en relación  
con las acciones y los actos de habla

*Objetivo:* reflexionar sobre el proceso de interpretación de los participantes (sí mismo), a partir del cuento y de las acciones que realizan en sus vidas cotidianas.

<sup>74</sup> Charles Perrault, “Caperucita Roja”, en *Cuentos*, Madrid, Real del Catorce, 2006, p. 169.

*Preguntas: Primera parte, acciones y prácticas.* ¿Qué diferencia hay entre las acciones configuradas con lenguaje verbal, en el cuento estudiado, y las que yo realizo con otros en mi mundo? ¿Qué relación espaciotemporal existe entre las acciones que analizamos y las que yo realizo con otros en mi mundo? Es decir, ¿realizo actividades secuencialmente con fines o realizo acciones de manera azarosa? ¿Qué tipo de acciones prevalecen en mi vida? ¿Cómo puedo distinguirlas? ¿Qué puedo comprender de las acciones que yo realizo en mi mundo a partir de las acciones que realizaron los personajes? *Segunda parte, actos de habla.* ¿Qué tipo de actos de habla prevalecen en el cuento? ¿Qué consecuencias tienen estos actos? ¿Qué actos de habla prevalecen en mis relaciones dialógicas con los otros en mi vida cotidiana? ¿Qué consecuencias tienen estos actos?

*Primera parte: acciones y prácticas*

Retomamos el fragmento anterior del cuento “Caperucita Roja”:

El día de nuestro cuento había amasado y cocido la madre de Caperucita unas tortas. Cuando las sacó del horno llamó a la niña y le dijo: —Hija mía, vas a ir a casa de tu abuelita a enterarte de cómo se encuentra, porque me han dicho que ha estado algo enferma. De paso le llevas estas tortas y esta orcita de manteca.<sup>75</sup>

En este fragmento, la situación de los personajes se modificó. Hay que preguntarse, ahora, cómo se modificó esta situación en relación con las acciones que realizaron, de manera comparada con acciones que se realizan en la vida cotidiana. Comprender el sentido de la modificación del estado será primordial para entender de qué manera nos afecta la toma de decisiones que hacemos constantemente, aunque no siempre seamos conscientes de ello.

*Segunda parte: actos de habla*

En el fragmento anterior, la madre de Caperucita realiza un acto de habla ilocutivo, de tipo directivo: “[...] vas a ir a casa de tu

<sup>75</sup> *Idem.*

abuelita a enterarte de cómo se encuentra [...]”. En este acto de habla, la madre ordena a Caperucita lo que hará y espera que la niña haga lo que le dice. Asimismo, Caperucita recibe este acto directivo y se dispone a cumplirlo. Es interesante reflexionar en que la relación madre e hija, en este cuento, está estructurada de manera horizontal: la madre dirige la conducta de su hija. A partir de este análisis y otros semejantes, pueden analizarse los actos de habla de los participantes involucrados en las acciones de la vida cotidiana que analizan.

Cuarta etapa: análisis de las sensibilidades  
a partir de la relación entre texto y contexto

*Objetivo:* analizar el contexto para diferenciar las políticas de la producción del cuento en relación con la lectura. En esta etapa, aproximamos a los estudiantes a los conceptos básicos de la teoría literaria.

*Preguntas a resolver:* ¿en qué contexto histórico se configuró esta producción? ¿Qué valores preveleían en la época? ¿Con qué figuras se escribió el texto? ¿Modifican estas figuras mi comprensión del texto? ¿Cómo? ¿Es la estructura del tiempo del cuento parecida a la de las acciones que realizo en mi vida?

### *Contexto histórico*

El cuento “Caperucita Roja” fue escrito a finales del siglo XVII, en 1697. Este cuento fue retomado por el autor de la tradición oral en Europa medieval.<sup>76</sup> Para acercarnos más al significado del cuento es conveniente revisar con detalle este contexto y analizar los valores de la época. Hay que considerar, además, que este cuento se escribió en otros idiomas y que ha sido reescrito de muchas maneras por varios autores.

<sup>76</sup> Andrés G. Freijomil, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 1984, disponible en <<https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2012/06/26/%E2%9C%8D-la-gran-matanza-de-gatos-y-otros-episodios-en-la-historia-de-la-cultura-francesa-1984/>>, consultado en junio de 2015.

*Tiempo del relato y tiempo de la vida*

Con la ayuda de algunos conceptos de la narratología,<sup>77</sup> se analizan las acciones del cuento, desde el punto de vista temporal, para comprender de qué manera se estructura. La estructura puede ser simple o compleja. Para apoyar el análisis, intentamos simplificar las acciones, si son complejas, para reconstruir un orden. Esto no ocurrirá, evidentemente, si nos topamos con estructuras caóticas, de las que hablamos antes.

“Caperucita Roja” sigue una secuencia lineal, de sucesión de acciones, de manera semejante a como hacemos las cosas en el mundo real, en un esquema simple, en los términos que en que se definió arriba. Es decir, 1) la abuela está enferma, 2) la madre hace los panecillos y envía a la niña con la abuelita para conocer su estado de salud, 3) la niña se dirige al bosque, 4) la niña se encuentra al lobo, 5) el lobo engaña a la niña con la intención de comérsela, porque tiene hambre, 6) debido al engaño, el lobo llega antes que la niña a la casa de la abuelita, 7) el lobo se deshace de la abuelita y se hace pasar por ella, 8) la niña llega a la casa de la abuelita, 9) el lobo se come a la niña.

*Figuras retóricas y otras estrategias literarias*

Con ayuda de la teoría retórica,<sup>78</sup> analizaremos las principales figuras en relación con el contexto en el cual fue escrito el cuento, en la versión que aquí se eligió. En el fragmento citado hay una figura al inicio, que se denomina metonimia (figura con la que se designa una cosa o idea con otro nombre, sirviéndose de una relación, por ejemplo, causa-efecto, continente-contenido): “El día de nuestro cuento”. Evidentemente, no hay un día de nuestro cuento ni de ningún cuento; no hay días del cuento, por lo que se realizó una relación entre lo ocurrido (sucesos contados) y el tiempo en el que ocurrió (un día). Lo que aquí se dice es: el día

<sup>77</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989; Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, op. cit.; Analía Reale, *Breve glosario de narratología*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires, disponible en <[http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/glosario\\_narratologia.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/glosario_narratologia.pdf)>.

<sup>78</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.

en que sucedió lo que voy contar. ¿Por qué, entonces, el escritor utiliza esa figura? A partir de estas reflexiones, los participantes exploran la forma que adquiere el discurso para ser literario y el propósito; es decir, cómo se provoca la respuesta estética. Hacer ejercicios, con los participantes, para intentar decir con lenguaje más directo (denotativo) lo que se dice con lenguaje figurado (connotativo), permite comprender más cómo se configura el discurso literario y por qué provoca ciertas respuestas en los lectores.

Una vez realizado este ejercicio, reflexionaremos sobre las figuras retóricas y la manera en que podemos pensar en ellas en el mundo actual.

Quinta etapa: reconstrucciones identitarias

*Objetivo:* analizar, retomando el análisis de las acciones de la vida y del cuento, la manera en que se reconstruyen las identidades.

*Preguntas a resolver:* ¿quién es el personaje? ¿Con qué palabra se puede definir su identidad? ¿Estas palabras son verbos de acción o son adjetivos u otra clase de términos que tienden a fijar una identidad de manera esencial? ¿Tiene una identidad cambiante o permanente? ¿Cómo puedo pensar en mi propia identidad a partir del análisis de estas acciones en relación con la identidad de los personajes?

En los cuentos infantiles, en general, hasta bien entrado el siglo XX, había una fuerte tendencia a construir de identidades de manera sustancialista. Es decir, se construían personajes que mantenían una misma manera de ser, a pesar de las circunstancias que vivían.

Ejemplo 2. “Nos han dado la tierra”, de Juan Rulfo

Primera etapa: análisis de las acciones  
(espacio y tiempo)

Reflexionar sobre las acciones que realizan los individuos en su vida cotidiana. Como se dijo en el ejemplo anterior, esta pri-

mera etapa es común para todos los ejercicios, de cualquier discurso.

*Objetivo:* analizar las acciones cotidianas de la vida de los participantes, en términos espaciales y temporales. Evidentemente, para realizar este análisis se recurrirá al lenguaje verbal. El ejercicio, no obstante, consiste en intentar capturar el esquema elemental al que nos hemos referido (yo hago cosas con otros, con ciertos fines y con resultados), con estructuras lingüísticas muy sencillas. Desde luego, los enunciados se modificarán si se trata de acciones simples, complicadas o complejas, como se explicó párrafos arriba.

*Preguntas a resolver:* ¿con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? Aquí se incluyen las acciones con otros, con o sin la tecnología de comunicaciones, no sólo reciente, sino en general. Es decir, se incluyen todos los artefactos que hacen que se modifique la experiencia del tiempo y el espacio. ¿Para qué realizo dichas acciones? Es decir, con qué fines. ¿Qué acciones que realizó con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)? Puede elegirse analizar un suceso de la vida cotidiana del día anterior o incluso todo el día, para identificar las estructuras temporales de las acciones realizadas y distinguirlas a partir del esquema ya señalado: yo hago cosas con otros, con ciertos fines y resultados.

### Segunda etapa: la lectura del cuento

*Objetivo:* analizar las acciones a partir de las cuales se configuran las producciones semiótizadas. Se recomienda no utilizar conceptos de la teoría literaria o lingüística, sino realizar un análisis de manera análoga al análisis realizado en la primera etapa; es decir, tratado de distinguir el esquema de las acciones: alguien hace cosas con otro, con ciertos fines y resultados, con un esquema simbólico y en una estructura temporal.

*Preguntas a resolver:* ¿qué acciones realizan los personajes conjuntamente? Es decir, diferenciar personajes haciendo cosas con otros, como estructura fundamental de las acciones narradas. ¿Con qué fin? Es decir, para qué realizan dichas acciones. ¿Qué motiva dichas acciones? Los resultados, ¿son satisfactorios o insatisfactorios?

Para realizar este análisis se consideran oraciones o párrafos que contengan *verbos de acción, que modifiquen la situación del personaje*. Es decir, el personaje hace cosas con otros con ciertos fines y con resultados, lo que constituye un *mundo posible*.

En el cuento “Nos han dado la tierra”, de Juan Rulfo, hay una acción predominante: caminar. Desde el inicio, los lectores “acompañamos” a un grupo de hombres en su andar, suponemos, hacia algún lugar. Este supuesto surge, evidentemente, de la analogía que hacemos con la prefiguración o el esquema prenarrativo de nuestra temporalidad. Cuando caminamos es porque tenemos un objetivo o finalidad. Algunos dirán que esto no es así, que no necesariamente debemos saber de antemano a dónde queremos llegar. En este caso, hay que problematizar el sentido de las acciones humanas y la manera como se presentan en los textos.

El cuento inicia así:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habrías después; que no se podría encontrar nada del otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.<sup>79</sup>

En este fragmento ocurren estas acciones: 1) [alguien (todavía no sabemos con certeza quien)] ha caminado muchas horas sin encontrar elementos naturales; 2) [alguien] oye ladrar a los perros. Solamente se sabe que alguien ha caminado durante horas por un lugar en el que no hay elementos naturales. Si bien podemos pensar que ya en la primera oración está contenido el sentido de un mundo posible, que es el de quienes (más adelante sabemos que son varios hombres) caminan hacia algún lugar, lo interesante de este cuento es que, aunque, en efecto, al final del relato, los personajes llegan a un pueblo, no puede decirse que la finalidad del caminar haya sido llegar a ese pueblo, porque no sabemos si son de ese pueblo o por qué llegaron ahí.

<sup>79</sup> Juan Rulfo, “Nos han dado la tierra”, en *El Llano en llamas*, Caracas, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1985.

Surge, así, una pregunta central: ¿para qué caminan los hombres en ese páramo y llegan a un pueblo, sin que sepamos la causa que originó que se desplazaran hacia ese lugar? Como vemos, hay aquí ya un problema que tenemos que resolver. Si en la configuración del cuento se insiste en caminar, podríamos insistir; es por algo. Intentaremos dilucidar, en principio, el sentido de la acción al compararla con una semejante que realicemos en la vida. Esto puede permitirnos explicar el uso de recursos literarios para provocar efectos estéticos. Un aspecto medular en este cuento es el espacio. El acto de caminar no indica ir a algún sitio, por lo que quizá esta acción “espacializa”, en el sentido que explicamos arriba. En este cuento la acción de caminar horas y horas en un sitio en el que “no hay nada”, parece hablarnos precisamente del lugar, del sitio. Es decir, se trata de un lugar yerto, donde no hay vida.

Tercera: análisis del texto en relación  
con las acciones y actos de habla

*Objetivo:* reflexionar sobre el proceso de interpretación de los participantes (sí mismo), a partir del cuento y de las acciones que realizan en sus vidas cotidianas.

*Preguntas: Primera parte, acciones y prácticas.* ¿Qué diferencia hay entre las acciones configuradas con lenguaje verbal, en el cuento estudiado, y las que yo realizo con otros en mi mundo? ¿Qué relación espaciotemporal existe entre las acciones que analizamos y las que yo realizo con otros en mi mundo? Es decir, ¿realizo actividades secuencialmente con fines o realizo acciones de manera azarosa? ¿Qué tipo de acciones prevalecen en mi vida? ¿Cómo puedo distinguirlas? ¿Qué puedo comprender de las acciones que yo realizo en mi mundo a partir de las acciones que realizaron los personajes? *Segunda parte, actos de habla.* ¿Qué tipo de actos de habla prevalecen en el cuento? ¿Qué consecuencias tienen estos actos? ¿Qué actos de habla prevalecen en mis relaciones dialógicas con los otros en mi vida cotidiana? ¿Qué consecuencias tienen estos actos?

*Primera parte: acciones y prácticas*

Como ya se dijo, en este cuento, los personajes caminan y llegan a un pueblo, pero no sabemos para qué, ya que no queda claro

si éste es el pueblo en el que viven o qué harán ahí. Así, surgen algunas preguntas, por ejemplo, ¿podremos encontrar otra explicación para su caminar por el páramo? ¿Qué sentido tiene, en el mundo del texto, este caminar? ¿Modifica esta acción de caminar a los personajes, llevándolos de una situación A a una situación B? ¿Cómo?

### *Segunda parte: actos de habla*

En el fragmento citado anteriormente se lee: “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros”. Aquí encontramos un acto asertivo: “Después de tantas horas de caminar [...] se oye el ladrar de los perros”. En este caso, el acto de habla funciona en relación con los que “escuchan” la narración, que son los lectores. El narrador dice algo acerca de la realidad, evidentemente, la realidad ficcional que viven los caminantes. Los actos asertivos tienen también efectos en los escuchas. En la vida real, un acto asertivo es tomado como un hecho, del cual difícilmente puede dudarse, por ejemplo, si es el caso y decimos, “está lloviendo”. En la ficción un acto de habla ilocutivo, asertivo, puede tener como intención que el lector no dude de la veracidad de lo que ocurre en el mundo del texto.

Cuarta etapa: análisis de las sensibilidades  
a partir de la relación entre texto y contexto

*Objetivo:* analizar el contexto para diferenciar las políticas de la producción del cuento en relación con la lectura.

*Preguntas a resolver:* ¿en qué contexto histórico se configuró esta producción? ¿Qué valores prevalecían en la época? ¿Con qué figuras se escribió el texto? ¿Modifican estas figuras mi comprensión del texto? ¿Cómo? ¿Es la estructura del tiempo del cuento parecida a la de las acciones que realizo en mi vida?

### *Contexto histórico*

El cuento “Nos han dado la tierra” fue escrito a mediados del siglo XX, en México. Sin embargo, aborda problemas que dejó el movimiento revolucionario de 1910 y que no fueron resueltos.

Es preciso, entonces, reconstruir el horizonte del contexto, para comprender más lo que el cuento quiere decir sobre la situación que narra.

### *Tiempo del relato y tiempo de la vida*

Con la ayuda de algunos conceptos de la narratología<sup>80</sup> se analizan las acciones del cuento, desde el punto de vista temporal, para comprender de qué manera se estructura. La estructura puede ser simple o compleja. Para apoyar el análisis, intentamos simplificar las acciones, cuando son complejas, para reconstruir un orden. Hay que considerar que el análisis del tiempo en el relato nos permite comprender una temporalidad de la cual, quizá, no somos conscientes.

“Nos han dado la tierra” es un cuento estructurado con juegos temporales (analepsis y prolepsis), pero es posible reconstruir una historia de manera secuencial. Aquí surge una pregunta más que es preciso responder: ¿para qué, entonces, el autor introduce otras figuras o estrategias verbales? Estas estructuras son utilizadas por la literatura para provocar un efecto estético.

### *Figuras retóricas y otras estrategias literarias*

Nos preguntaremos, también, por aspectos textuales del cuento, como las figuras retóricas que se utilizan. Con ayuda de la teoría retórica, analizaremos las principales figuras en relación con el contexto en el cual fue escrito el cuento. Como se observa en el fragmento citado, en el texto hay figuras retóricas y otras estrategias literarias y pocas acciones. Hay una figura verbal llamada sinestesia: “se saborea ese olor de la gente”. Esta figura consiste asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales: “saborear un olor” es una sinestesia, porque los olores se huelen, no se saborean. Hay otras estrategias, como provocar extrañamiento en los lectores, modificando la experiencia que se tiene de las situaciones cotidianas de la vida. Por ejemplo, se dice: “camino sin orillas”; es decir, se habla de un camino que no está, generalmente, en nuestra experiencia cotidiana, porque se extiende sin que nada lo limite (un acotamiento,

<sup>80</sup> Cfr. Gérard Genette, *Figuras III, op. cit.*; Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, op. cit.*

un prado, una banqueta). Aquí se utilizó la negación (camino sin orillas) para causar este efecto estético en el lector.

Una vez realizado este ejercicio, reflexionaremos sobre las figuras retóricas y otras estrategias literarias, y la manera en que podemos pensar en ellas en el contexto del texto y en nuestro contexto como lectores, el cual también debemos reconstruir, de acuerdo con las situaciones sociales, económicas y políticas en las que vivimos.

#### Quinta etapa: reconstrucciones identitarias

*Objetivo:* analizar, retomando el análisis de las acciones de la vida y del cuento, la manera en que se reconstruyen las identidades.

*Preguntas a resolver:* ¿quién es el personaje principal? ¿Con qué palabra se puede definir su identidad? ¿Estas palabras son verbos de acción o son adjetivos u otra clase de términos que tienden a fijar una identidad de manera esencial? ¿Tiene una identidad cambiante o permanente? ¿Cómo puedo pensar en mi propia identidad a partir del análisis de estas acciones en relación con la identidad de los personajes? ¿Se borra, acaso, la identidad del personaje? ¿Para qué?<sup>81</sup>

En los cuentos de Juan Rulfo la identidad, tanto nacional, como personal, es cuestionada. En el cuento analizado prevalece una identidad construida colectivamente. Es decir, se trata de un grupo de pobladores de un territorio rural. Esta identidad colectiva ha sido despojada y burlada por las autoridades. Es interesante que se construya este tipo de identidad, que nos hace pensar en el grupo y no en los individuos. Aunque los personajes tienen nombre, esto no es significativo, porque no interesa su vida privada, sino la situación de injusticia social y desamparo. Ahora bien, aunque se trata de una identidad colectiva, que podría pensarse como un grupo crítico y con potencial para emanciparse, esta identidad colectiva parece, más bien, borrar la individualidad y homogeneizar, al comprender a todos los individuos con un concepto: los excluidos.

<sup>81</sup> Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura. Aproximaciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad del personaje*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

## DISCURSOS CINEMATOGRAFICOS

Por discursos cinematográficos entenderemos aquellos que se producen, es decir, se conciben, filman, y difunden utilizando el código audiovisual en diferentes soportes (ordenador o computadora, pantalla, tableta, teléfono), con la intención de propiciar respuesta estética en los lectores, al ser cocreados por ellos durante el proceso de recepción.

Es importante señalar que la narración cinematográfica es diferente de la narración literaria y, por lo tanto, las experiencias estéticas de los receptores y lectores, respectivamente, también son distintas. Como hemos señalado ya, el soporte es muy importante en el proceso total de la comunicación narrativa.

Ejemplo. *Avatar* (1) (Estados Unidos, 2009),  
de James Cameron

Primera etapa: análisis de las acciones  
(espacio y tiempo)

*Objetivo:* analizar las acciones cotidianas de la vida de los participantes, en términos espaciales y temporales. Evidentemente, para realizar este análisis se recurrirá al lenguaje verbal. El ejercicio, no obstante, consiste en intentar capturar el esquema elemental al que nos hemos referido (yo hago cosas con otros, con ciertos fines y con resultados), con estructuras lingüísticas muy sencillas. Desde luego, los enunciados se modificarán si se trata de acciones simples, complicadas o complejas, como se explicó párrafos arriba.

*Preguntas a resolver:* ¿con quién realizo las acciones de la vida cotidiana? Aquí, se incluyen las acciones con otros, con o sin la tecnología de comunicaciones, no sólo reciente, sino en general. Es decir, se incluyen todos los artefactos que hacen que se modifique la experiencia del tiempo y el espacio. ¿Para qué realizo dichas acciones? Es decir, con qué fines. ¿Qué acciones que realizó con quién transforma mi vida, es decir, provocan que pase de un estado A a un estado B? ¿Con qué resultados (satisfactorio/insatisfactorio)? Puede elegirse analizar un suceso de la vida cotidiana del día anterior o incluso todo el día, para identificar las estructuras temporales de las acciones realizadas y distinguir-

las a partir del esquema ya señalado: yo hago cosas con otros, con ciertos fines y resultados.

Segunda etapa: proyección  
y recepción del *film*

*Objetivo:* analizar las acciones a partir de las cuales se configuran las producciones semiotizadas. Se recomienda no utilizar conceptos de la teoría del discurso cinematográfico, sino realizar un análisis de manera análoga al realizado en la primera etapa; es decir, tratado de distinguir el esquema de las acciones: alguien hace cosas con otro, con ciertos fines y resultados, con un esquema simbólico y en una estructura temporal.

*Preguntas a resolver:* ¿qué acciones realizan los personajes conjuntamente? Es decir, diferenciar personajes haciendo cosas con otros, como estructura fundamental de las acciones narradas. ¿Con qué fin? Es decir, para qué realizan dichas acciones. ¿Qué motiva dichas acciones? Los resultados, ¿son satisfactorios o insatisfactorios?

La unidad de análisis es la escena o secuencia<sup>82</sup> que contenga *acciones que modifiquen la situación del personaje*. Es decir, el personaje hace cosas con otros con ciertos fines y con resultados, lo que constituye un *mundo posible*.



Aun cuando “Avatar”, 1) es una película futurista, en la que hay lugares y seres que no existen en la vida real, las acciones de los personajes, en general, están estructuradas de manera causal. Pa-

<sup>82</sup> *Glosario de cine*, Huelva, Universidad de Huelva, disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#D-E>>.

ra determinar esto es importante mirar el *film* completo, como ocurre también con los textos literarios, los cuales tienen que leerse completos antes que hacer ningún tipo de análisis.

Los *films* puede analizarse a partir de una unidad, conformada por el mundo posible, en el que, insistimos, hay personajes que hacen cosas con otros, con ciertos fines y resultados. Podemos identificar un mundo posible determinando el segmento en el que se cumple este esquema. Por ejemplo, este *film* inicia con una imagen en la que la cámara se desplaza, a cierta altura (atraviesa por nubes bajas o neblina), sobre un lugar con vegetación. Esta imagen, dicho sea de paso, anticipa, en términos espaciales, lo que el personaje vivirá más adelante, en Pandora, el sitio donde habitan los Na'vi.

Simultáneamente, se escucha la voz *off* (no se ve al que habla, sólo se escucha su voz) del personaje que dice: “Cuando estaba en el hospital de veteranos, con un gran hoyo en medio de mi vida, comencé a tener sueños en los que volaba. Era libre (pausa musical). Tarde o temprano tienes que despertar”. En este fragmento verbal se narra una secuencia temporal que nos permite comprender la situación del personaje. En el pasado (estaba) en el hospital, herido (aquí utiliza una metáfora, “con un gran hoyo en medio de mi vida”). El hospital era de veteranos de guerra. En ese tiempo, soñaba que volaba, lo cual simboliza la libertad. Pero era eso, un sueño, y del sueño se vuelve a la vigilia.

El movimiento de la cámara muestra el “vuelo del personaje”. Así, mientras que mediante el discurso verbal comprendemos la secuencia narrativa, con una causalidad, en el audiovisual vemos al personaje volar, con una cámara subjetiva (la cámara nos muestra lo que ve el sujeto), y escuchamos música incidental. Este discurso es ya complejo, porque, como se ha dicho, narra y muestra, de manera simultánea, aspectos complementarios.

La acción del personaje, aquí, es la de volar con rumbo. Sin embargo, de manera semejante a como ocurre en la primera acción narrada del cuento “Nos han dado la tierra”, al que nos referimos antes, los receptores no sabemos qué va a hacer el personaje en el lugar al que se dirige, ya que lleva un rumbo, eso lo observamos, aunque no conoce el resultado, porque la acción de volar ocurre en el sueño, como nos enteramos por lo que dice el narrador. Todo esto nos permite hacer el pacto inicial, lo que evita, hasta cierto punto, que pensemos que se trata de una incoherencia; además, se trata de una metáfora de la libertad. Hasta

aquí, este mundo posible se perfila en dos dimensiones: sueño y vigilia. El vuelo con rumbo, pero sin resultado, adquiere una profundidad metafórica, que se analizará más adelante.



Estas acciones iniciales no constituyen un mundo posible, porque, para que así sea, necesitamos algunos elementos adicionales. El personaje despierta, vemos que abre un ojo, con una toma muy “cerrada” (*big close up*). El personaje deja de narrar por unos minutos; es decir, hay silencio verbal, lo que permite que los receptores centremos la atención en la imagen. Vemos la acción del ojo que se abre, después, vemos ese mismo ojo desde otro ángulo y, finalmente, aparece el rostro completo del hombre, cuya voz hemos escuchado. La imagen está totalmente azul, lo cual anticipa la relación con los Na’vi, que son de este color.

El personaje continúa con la narración: “En estado criogénico no sueñas, no sientes que pasaron seis años, sino que tienes resaca de tequila y que te golpearon. Tommy era el científico, no yo. Él era quien quería viajar al espacio para encontrar las respuestas”. Entre este fragmento y el anterior hay un “salto en el tiempo” (elipsis); se omiten varias acciones, ya que el personaje dice haber soñado que volaba estando en el hospital para veteranos y ahora en el tiempo presente del relato, dice: “en estado criogénico no sueñas...”. Esto nos lleva a concluir que ha pasado tiempo entre una situación y otra, aunque no lo hayas visto. Enseguida se acerca otro personaje al que el personaje principal le pregunta: “¿Llegamos? Sí, llegamos, *sunshine*, llegamos (es difícil traducir la palabra *sunshine* en el contexto, pero querría decir algo así como “sí, luz o lucecita, llegamos”).

En las imágenes vemos en un espacio amplio a varios hombres en la misma situación que el personaje. Todos están siendo desatados de las “camillas”, tras haber salido de unos “receptáculos individuales” (las cámaras criogénicas, es decir, que producen bajas temperaturas). Los espacios en este tipo de películas de ciencia ficción son complejos; por ello, para interpretarlos, realizamos asociaciones con lo conocido, aunque difícilmente pueden tener significados específicos en relación con nuestras vidas.

Después de esta escena vemos al personaje con otros hombres, quienes le muestran el cadáver de su hermano, el científico, del que él mismo habló en la escena anterior. Estos hombres le indican al personaje que tendrá que asumir el rol de su hermano en la exploración que llevará a cabo. Esta escena se configura con una analepsis, es decir, con una interrupción en la sucesión de acciones para incorporar un aspecto del pasado. Hasta aquí, podemos considerar que hay coherencia en las acciones temporales, que constituyen un mundo posible. Las acciones realizadas por el personaje con otros tienen un fin y un resultado. El personaje lamenta la misión que le han encomendado.



Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en los cuentos, nos percatamos, en el análisis, a manera de ejemplo, de este fragmento, que estamos frente a acciones y prácticas complejas, no sólo porque hay imágenes y sonido, de manera simultánea, además de palabras y diálogos, sino también porque hay tecnología. Paradójicamente, en este *film*, esto no será un impedimento para comprender la historia, tomada como un todo, a partir de una sucesión de acciones que le dan coherencia, en un marco de cier-

tos valores. El personaje entra al mundo de los Na'vi con ciertas intenciones pero, al percatarse de la aproximación de los Na'vi a la conservación, y no a la destrucción, como en el mundo de los humanos, decide cambiar sus propósitos y solicita ser admitido en el clan de los Na'vi.

Tercera etapa: análisis del *film* en relación  
con las acciones y los actos de habla

*Objetivo:* reflexionar sobre el proceso de interpretación de los participantes (sí mismo), a partir del *film* y de las acciones que realizan en sus vidas cotidianas.

*Preguntas: Primera parte, acciones y prácticas.* ¿Qué diferencia hay entre las acciones configuradas con lenguaje audiovisual, en la película, y las que yo realizo con otros en mi mundo? ¿Qué relación espaciotemporal existe entre las acciones que analizamos y las que yo realizo con otros en mi mundo? Es decir, ¿realizo actividades secuencialmente con fines o realizo acciones de manera azarosa? ¿Qué tipo de acciones prevalecen en mi vida? ¿Cómo puedo distinguirlas? ¿Qué puedo comprender de las acciones que yo realizo en mi mundo a partir de las acciones que realizaron los personajes? *Segunda parte, actos de habla.* ¿Qué tipo de actos de habla prevalecen en el *film*? ¿Qué consecuencias tienen estos actos? ¿Qué actos de habla prevalecen en mis relaciones dialógicas con los otros en mi vida cotidiana? ¿Qué consecuencias tienen estos actos?

*Primera parte: acciones y prácticas*

La situación del personaje se modificó por la muerte de su hermano, el científico. La misión que le habían encomendado a aquél, la tendrá que cumplir éste, a su pesar. Se sugiere iniciar un debate sobre las acciones o sucesos, las decisiones y las valoraciones que nos motivan a tomar ciertas decisiones.

*Segunda parte: actos de habla*

En las películas pueden analizarse los actos de habla de los personajes. Evidentemente, es conveniente retomar los fragmentos en los que hay diálogos, ya que resultan ilustrativos de la manera como el lenguaje modifica las relaciones. Uno de los enviados a

la misión dice al protagonista: “Consígueme lo que necesito y me ocuparé de que vuelvas a tener piernas”. Este acto de habla ilocutivo es compromisivo. Un personaje hace una promesa al protagonista y este genera una expectativa, por lo que también tiene lugar un acto perlocutivo. La situación de estos dos personajes se modifica mutuamente, debido a que, entre ellos, se establece, por un lado, una relación práctica (dame y te doy y, por otro, una relación de confianza.

Cuarta etapa: análisis de las sensibilidades  
a partir de la relación entre texto y contexto

*Objetivo:* analizar el contexto para diferenciar las políticas de la producción del *film* en relación con lo recibido.

*Preguntas a resolver:* ¿en qué contexto histórico se configuró esta producción? ¿Qué valores prevalecían en la época? ¿Con qué figuras se escribió el texto? ¿Modifican estas figuras mi comprensión del texto? ¿Cómo? ¿Es la estructura del tiempo del *film* parecida a la de las acciones que realizo en mi vida?

### *Contexto histórico*

Analizar el contexto de *Avatar* (1), película estrenada en 2009. Esta película integra elementos tecnológicos de gran actualidad y problematiza la devastación del mundo en aras de la ambición. Para acercarnos más al significado del *film* es conveniente revisar este contexto y analizar los valores de la época. Hay que considerar que si bien esta película se realizó en Estados Unidos, los tópicos nos son familiares, debido a que compartimos el mundo globalizado de la tecnología de comunicaciones.

### *Tiempo del relato y tiempo de la vida*

Con la ayuda de algunos conceptos de la narratología audiovisual,<sup>83</sup> se analizan las acciones del *film*, desde el punto de vista temporal, para comprender de qué manera se estructura. En la secuencia analizada, observamos una analepsis, antes definida, al inicio de la narración, cuando el personaje relata su estan-

<sup>83</sup> Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.

cia en el hospital de veteranos. Esta analepsis es verbal. Hay una analepsis más, ahora visual, cuando vemos al personaje con los hombres que le muestran el cadáver de su hermano, ya que esto ocurrió antes de que lo buscaran.

### *Figuras retóricas y otras estrategias cinematográficas*

En esta etapa de la interpretación, nos preguntaremos, también, por aspectos textuales del film, como las figuras retóricas que se utilizan. Con ayuda de la teoría retórica visual<sup>84</sup> analizamos las principales figuras en relación con el contexto en el cual fue filmada la película. En este film encontramos figuras verbales y visuales. Por ejemplo, verbalmente, hay una metáfora al inicio: “con un gran hoyo en medio de mi vida”. Con esta expresión, el personaje se refiere a la herida de guerra, que lo dejó inválido. Visualmente, hay también una metáfora: el vuelo del personaje es la libertad. Esta metáfora se interpreta en relación con lo que el personaje dice verbalmente.

Una vez realizado este ejercicio, reflexionamos sobre las figuras retóricas y la manera en que podemos pensar en ellas en el mundo actual. Aquí pueden realizarse ejercicios de análisis retórico en discursos que utilizan la tecnología de comunicaciones.

#### Quinta etapa: reconstrucciones identitarios

*Objetivo:* analizar, retomando el análisis de las acciones de la vida y del film, la manera en que se reconstruyen las identidades.

*Preguntas a resolver:* ¿quién es el personaje? ¿Con qué palabra se puede definir su identidad? ¿Estas palabras son verbos de acción o son adjetivos u otra clase de términos que tienden a fijar una identidad de manera esencial? ¿Tiene una identidad cambiante o permanente? ¿Cómo puedo pensar en mi propia identidad a partir del análisis de estas acciones en relación con la identidad de los personajes?

En este film, la identidad de los personajes se constituye de manera un tanto maniquea, es decir, se definen en términos de buenos y malos. Los humanos son malos y los Na’vi son buenos.

<sup>84</sup> Grupo M, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.

## CONSIDERACIONES FINALES

La intención de este trabajo fue ofrecer elementos teóricos y metodológico de la hermenéutica que puedan ser empleados para realizar análisis de discursos, en especial, literarios y cinematográficos. La propuesta está orientada a la comprensión e interpretación del significado de los textos, a partir de una metodología que considere aspectos del mundo de la vida.

El propósito principal ha sido acercar una propuesta a los profesores del nivel de educación media y a los interesados, en general, en acercarse a la comprensión de los textos sin utilizar, *a priori*, conceptos y teorías. Esto de ninguna manera implica que no se eche mano de las teorías, que no sólo nos parecen imprescindibles, sino también de gran importancia para fomentar el pensamiento abstracto, sino que se propone llegar a la teoría a través de la reflexión inicial sobre el mundo de las acciones humanas. Hemos querido ofrecer una alternativa para la iniciación en la interpretación que despierte el gusto y el interés por estas producciones semiotizadas de la cultura, como las hemos denominado. Por ello, consideramos que, sobre todo en la enseñanza media, puede ser utilidad un método que permita a los jóvenes reflexionar sobre los textos, a partir de su propia estructura de acciones en el mundo cotidiano y sus significaciones y valoraciones.

Es importante reiterar, como se hizo a lo largo del trabajo, que no se pretende que exista un mundo real al cual se tiene acceso de manera directa, sino a través de mediaciones. Ahora bien, las mediaciones pueden ser más o menos complicadas o incluso complejas. La estructura de las acciones cotidianas nos permite comprender un esquema narrativo básico de nosotros en el mundo, del cual se propone partir, tanto para comprender esquemas simples, como para proponerlos, a través de la generación de conocimiento, del arte, de la creación, en general.

Así, partir de las acciones cotidianas no implica que la interpretación de textos tenga que realizarse, necesariamente, con el “mundo real”. Al afirmar que el sujeto conoce a través de mediaciones y no de manera directa, estamos proponiendo que estas mediaciones, sin que sean mundos de signos en sí mismos, constituyen, por un lado, el resultado de la manera en que comprendemos y, por otro, el vínculo con la comprensión del modo como estamos en el mundo.

Nos parece imprescindible acercar a los jóvenes a la comprensión de sí mismos en este mundo actual, complejo, para que puedan discernir sus propias condiciones de presente y de futuro, y aspirar una vida digna. De ahí que en esta propuesta esté contenida también una aproximación crítica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1987.
- Agís, Marcelino, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Austin, John L., ¿“Cómo hacer cosas con palabras”? Escuela de Filosofía-Universidad ARCIS, disponible en <<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/117185/170d785d8cfed13cd022cee1adf3f6e2.pdf?sequence=1>>, consultado en febrero de 2015.
- Bauman, Zygmunt, *La hermenéutica y las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- , *Identidades*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.
- Beuchot, Mauricio, *En el camino de la hermenéutica analógica*, Salamanca, Editorial San Esteban, 2005.
- , *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México, UNAM, 2009.
- Centro Virtual Cervantes, *Diccionario de términos clave ELE*, Centro Virtual Cervantes, disponible en <[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/acodehabla.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/acodehabla.htm)>, consultado en febrero de 2015.
- Ferraris, Mauricio, *Historia de la hermenéutica*, México, Siglo XXI, 2002.
- Foucault, Michel, *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1985.
- Freijomil, Andrés G., *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 1984, disponible en <<https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2012/>

- 06/26/%E2%9C%8D-la-gran-matanza-de-gatos-y-otros-episodios-en-la-historia-de-la-cultura-francesa-1984/>.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1994.
- , *Verdad y método I*, Salamanca, Sígueme, 2003.
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Glosario de cine*, Huelva, Universidad de Huelva, disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#D-E>>.
- Grupo M, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Hipona, Agustín de, *Confesiones*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1958.
- Ímaz, Eugenio, *El pensamiento de Dilthey*, México, FCE, 1979.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- Pérez de Tudela, Jorge, “Desvelamiento y revelación: el círculo hermenéutico de Paul Ricoeur”, en *Paul Ricoeur, Los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- , “Desvelamiento y revelación: el círculo hermenéutico de Paul Perrault, Charles ‘Caperucita Roja’”, en *Cuentos*, Madrid, Real del Catorce, 2006.
- Perrault, Charles, “Caperucita Roja”, en *Cuentos*, Madrid, Real del Catorce, 2006.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998.
- Reale, Analía, *Breve glosario de narratología*, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Ciencias Sociales, disponible en <[http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/glosario\\_narratologia.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/glosario_narratologia.pdf)>.
- Ricoeur, Paul, “Entre hermenéutica y semiótica”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 7, Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, s/f.
- , *Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI/UIA, 1999.
- , *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2000.
- , *Del texto a la acción*, México, Siglo XXI, 2004.

- Rulfo, Juan, "Nos han dado la tierra", en *El Llano en llamas*, Caracas, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1985.
- Searle, John, *Actos de habla. Ensayo sobre filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Simms, Karl, *Paul Ricoeur*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Szondi, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.
- Tornero, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura. Aproximaciones teórico metodológicas para el estudio de la identidad del personaje*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

#### REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Cameron, John, *Avatar*, 2009.

*Las mediaciones en la construcción  
del mundo: literatura y cine.*

*Aproximación teórico-metodológica*  
se terminó en diciembre de 2015  
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.

2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19  
Col. del Carmen, Del. Coyoacán  
México, 04100, D.F.  
<juanpabloseditor@gmail.com>

500 ejemplares

