



{219} Barbara Cassin me pide que responda a la pregunta siguiente: “¿Qué le inspira la *Poética* de Aristóteles?”. Acepté tanto más gustoso su invitación cuanto que, en *Temps et Récit*, yo había intentado una “apropiación” de dicha *Poética* pero sin plantear el problema en términos de “estrategia de apropiación”, como se nos ha pedido hoy; es esto, por lo tanto, lo que intentaré hacer, tomando una distancia crítica respecto de mi propia maniobra en el trabajo citado.

La primera fase de esa estrategia comienza en estrecha ligazón con la lectura del texto de Aristóteles; consiste en la reconstrucción de un ternario de base cuyos términos destacados son *mimēsis*, *muthos*, *katharsis*. La fase ulterior viene del problema de saber hasta dónde se extiende la capacidad de *reaprehensión* y reinvestidura de este ternario, en campos culturales alejados de los de la Grecia clásica y en géneros literarios cada vez más distantes de la tragedia griega. La maniobra estratégica decisiva consiste, fundamentalmente, en reinscribir el ternario de marras en el campo de lo *narrativo en general*. Nos preguntaremos entonces si la relación entre este presunto modelo fuerte y estas eventuales ejemplificaciones debe ser pensada en términos de invariante y las variaciones imaginativas a la manera de Husserl; en rigor, de “ideal-tipos” a la manera de Max Weber; una meditación sobre el estilo de rigurosidad propio, a continuación de las investiduras del modelo, encontrará su prueba de verdad en la hipótesis de una muerte inminente del acto y del arte de narrar.

I. El ternario de la *Poética*

No niego que la reconstrucción que propongo del ternario aristotélico - *mimēsis*, *muthos*, *katharsis*- no es inocente, y que en cierto modo es reque{220}rida por la maniobra ulterior que ocupará el centro de nuestras preocupaciones. Esta confesión es una manera de reafirmar que la historia de la filosofía es obra del filósofo. Sin embargo, alegraré por el rigor exegético de esta reconstrucción, rigor que no me parece debilitado sino, al contrario, requerido por el proyecto ulterior de poner el texto de Aristóteles a contribución de una teoría de la narratividad que no pertenece, sin embargo, a su horizonte de pensamiento. De ahí que vaya a presentar los tres términos de nuestro ternario lo más cerca posible de las definiciones que Aristóteles da de ellos, y en atención a la función que su análisis les asigna.

Comienzo por el polo de la *mimēsis*, término griego que no apresuro a traducir por “imitación”, so pena de cerrar demasiado pronto el espacio de juego de la interpretación; limitémonos a decir: actividad mimética, e incluso mimo. *Mimēsis* se presenta como el concepto rector de la *Poética* de Aristóteles, aunque sólo se lo defina por enumeración y finalmente por empleo contextual; Aristóteles, en efecto, lo especifica dándole por determinantes a veces actuantes (*pratontes*), casi siempre la acción misma (*praxis*); de ahí la famosa expresión compuesta *mimēsis praxeōs*. Este uso contextual señala a la vez la ruptura con una concepción metafísica de la *mimēsis* y la apertura del campo de variaciones que expresaré más adelante. Ruptura con la *mimēsis* de Platón, la cual, como se sabe, rigió el orden ascendente/descendente que une los modelos inteligibles a sus réplicas sensibles, desdobladas y redobladas a su vez por los productos del arte, los cuales se encuentran entonces a dos grados de distancia de sus modelos. Con Aristóteles, la actividad mimética ya no tiene por campo de ejercicio más que la *praxis* humana, lo cual la sitúa en una proximidad con la ética a la que aludiremos más adelante: “Como los que imitan representan a hombres en acción, los cuales son necesariamente personas de mérito o personas mediocres (los caracteres se resumen casi siempre en estas dos clases, siendo el vicio y la virtud los que marcan la diferencia del carácter en todos los hombres), los representan o mejores de lo que somos en general, o peores o incluso iguales a nosotros, como hacen los pintores” (1448 a 1-4; trad. Francesa J. Hardy, Les Belles Lettres).¹ Podemos poner entre paréntesis los calificativos “mejores” o “peores”, por lo mismo que la continuación del análisis subordina los caracteres y sus virtudes a la

* Ricoeur, P. (1994) *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles*, en Cassin, Bárbara ed. “Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad”. Bs As, Manantial. Entre llaves, el número de página correspondiente al texto impreso.

estructura o, mejor, a la estructuración de la acción por el *muthos*. Tal es la primera y doble decisión temática: desconectar la *mimēsis* de la metafísica de los paradigmas de la realidad, y limitarla al campo práctico: *mimēsis praxeōs*: “La que imita la acción es la fábula” (1450 a 3).²

{221} La segunda decisión temática concierne a la regla de empleo del término *muthos*; éste tiene, como es sabido, una larga historia, inseparable del debate recommenzado incesantemente entre *muthos* y *logos*. También aquí Aristóteles se pronuncia: *muthos* aplica a la *mimēsis praxeōs* su regla de articulación; *muthos* será definido como “ensamblaje [*sunthesin*] de las acciones cumplidas” (1450 a 3).³ La *Poética* queda, pues, identificada sin reservas con el arte de componer los *muthoi* (en este aspecto, obsérvese el “porque” que enlaza las dos proposiciones: “La que imita la acción es la fábula, porque [*gar*] yo llamo fábula al ensamblaje de las acciones cumplidas”, 1450 a 3-5).

Un comentario sobre la traducción de *muthos*: ¿hay que decir “fábula”, con J.Hardy? ¿“Historia”, con Dupont-Roc y Lallot? ¿O “intriga”, como lo propongo yo? Es difícil conservar los dos valores: el carácter *ficticio* de la fábula, el carácter *estructurado* del ensamblaje; como el segundo rasgo me pareció prevalecer: *plot / emplotment*; y el italiano, *intreccio*. Sea lo que fuere de la traducción, sólo la conjunción de estas dos primeras decisiones temáticas abre el campo de las variaciones cuya amplitud, y eventualmente sus límites, exploraremos más adelante. Digamos: la *Poética* define la *poiēsis* (es decir, aquí, “el arte que imita por el lenguaje solo, prosa o verso”, 1447 a 28) por la intersección entre la *actividad mimética* y la *actividad configurante*, operando conjuntamente en el campo de la *praxis* humana por mediación de *actantes* susceptibles de evaluación ética.

Antes de introducir el tercer término del ternario, apuntemos las obligaciones limitativas que en el comienzo parecen poner obstáculos a las *reaprehensiones* del modelo aristotélico de que trataremos más adelante. Señalo tres, que enuncio desde la menos excluyente hasta la más rigurosa. Primera obligación: todo el análisis hace referencia a géneros literarios conocidos en aquella época: tragedia, comedia, epopeya, poesía lírica o elegíaca, excluyéndose las maneras no verbales de imitar –la pintura, por ejemplo- y las maneras no métricas de decir: el mimo o el diálogo socrático, que, en efecto, imitan de manera creativa las charlas de la vida cotidiana. Segunda obligación: la *mimēsis* de los actantes se reparte en dos grupos, según que sea el propio poeta el que componga la fábula, la historia, la intriga, *contándola*, o según que la conducción de la acción esté confiada a los actantes mismos bajo la máscara de los actores. Como puede verse, el relato –la *diēgēsis* o la *apanggelia*-, y por lo tanto la epopeya, quedan aparentemente excluidos del campo de investigación para exclusivo beneficio de la tragedia y la comedia. Veremos luego que esto es aún más complicado: por lo mismo que Homero *compone* sus narraciones a la manera en que el poeta trágico o cínico “dispone los hechos”, el *muthos* pasa a ser una estructura común al relato y al drama. Se encabalgan así varias clasificaciones, dejando espacio para una recomposición del paisaje poético tal como la que voy a proponer. Lo corrobora la {222} comparación entre la epopeya y la tragedia en 1449 b 9 *sq.*, que relativiza la diferencia entre relato y puesta en escena. Tercera obligación limitativa: entre todas las formas de drama se otorga privilegio a la tragedia, a la cual se aplica la famosa división en seis partes que sirve de hilo conductor en la continuación del tratado: intriga (*muthos*), caracteres o personajes (*ēthē*), elocución (*lexis*), pensamiento (*dianoia*), espectáculo (*opsis*), y canto (*melopoiia*) (Dupont-Roc y Lallot: “La historia, los caracteres, la expresión, el pensamiento, el espectáculo y el canto”, 1450 a 7-9). En el interior de esta lista aún es preciso aislar el *qué* de la *mimēsis* –fábula, caracteres, pensamiento-, el *por medio de qué* –elocución, canto-, el *cómo* –espectáculo. En cuanto al *qué*, sus componentes se jerarquizan del siguiente modo: viene en primer lugar el ensamblaje de las acciones cumplidas (el *muthos*) (“porque sin acción no puede haber tragedia, pero puede haberla sin caracteres”, 1450 a 23-25); en segundo lugar están los caracteres, y en tercera posición los pensamientos, es decir, el significado de lo hablado, lo dicho del decir. Ahora bien, este

¹ Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot traducen: “Dado que quienes representan, representan personajes en acción, y que necesariamente estos personajes son nobles o bajos (los caracteres corresponden casi siempre a estos dos únicos tipos, ya que, en materia de carácter, la bajeza y la nobleza fundan las diferencias para todo el mundo), es decir, bien mejores, bien peores que nosotros, bien semejantes – como lo hacen los pintores...” (*La Poétique*, París, Éd. Du Seuil, 1980).

² Dupont-Roc y Lallot: “La historia misma es la representación de la acción” (ibíd.).

³ Dupont-Roc y Lallot: “Llamo <historia> al sistema de hechos” (ibíd.).

estrechamiento progresivo del campo conceptual por jerarquización interna de los rasgos distintivos de la tragedia en beneficio del *muthos* es lo que, paradójicamente, hace posibles las reaprehensiones que mencionaremos más adelante: ello, por lo mismo que el *ensamblaje de las acciones cumplidas* es susceptible de liberarse de los tres círculos de obligaciones que acabamos de exponer.

Pero antes de hablar de esto aún queda dar cuenta del tercer término del ternario de base. A decir verdad, la *katharsis* no pertenece a la segmentación anterior en seis partes. Y sin embargo figura en la definición más amplia que precede en 1449 b 21-25: "...imitación hecha por personajes en acción y no por medio de un relato y que, suscitando compasión y temor, opera la purgación propia en iguales emociones" (Hardy).⁴ Dada la perspectiva de nuestra discusión ulterior, esta vacilación en el plano del ordenamiento de las nociones de base es ya en sí interesante. Por una lado, en efecto, el par *mimēsis-muthos* tiende a cerrar el trabajo de composición sobre la obra misma, considerada desde el ángulo de la unidad y de la completud; ahora bien, este trabajo de composición inmanente a la obra es lo que toma en cuenta el análisis de la tragedia en seis partes, análisis del que la *katharsis* no participa. Por otro lado, el par *muthos-katharsis* pone en relación el adentro y el afuera de la obra por mediación del espectáculo, de la *opsis*, que da a ver la acción mimada. Además, la *katharsis* no es más que un haz dentro una gavilla de efectos de sentido entre los cuales hay que incluir el placer: placer de imitar, evocado desde el comienzo de la *Poética*; placer propio de la tragedia, del que se dice, en 1453 b 11, que él es el *ergon*, la función propia de la tragedia. Lo que emparenta a la *katharsis* con este placer es su constitución indirecta, quiero decir, el hecho de que la *Poética* no toma en cuenta por sí mismas las {223} pasiones que la representación suscita, sino su purgación; ahora bien, ¿qué distingue a la purgación poética de una purgación literal, en el sentido médico o místico, sino el hecho de que es obra de la comprensión del *muthos*? Equivale entonces a dilucidación, esclarecimiento del terror y de la compasión, o, me atrevo a decir, metaforización de estas pasiones. Este vínculo entre *muthos* y *katharsis* es tan fuerte, que es reversible: la depuración (Dupont-Roc y Lallot) poética retrocede en cierto modo hacia el interior de la obra en dirección a lo que Aristóteles llama incidentes espantosos y lamentables tejidos en la trama misma de la fábula, lo que les permite contribuir a la inteligencia del drama. Esta posición clave de la *katharsis* en la flexión de la acción mimada por el drama y del mundo prático del espectador, hará posible en un instante su reutilización a escala de una *estética de la recepción*. De este modo, el tercer término de nuestro ternario revela ser, paradójicamente, a la vez el más tributario de las obligaciones limitativas del género trágico (las pasiones purificadas siguen siendo la compasión y el terror) y el más abierto a una reaprehensión, donde la *aisthēsis* desplegaría la capacidad de investidura de la *katharsis* mucho más allá de las dos pasiones trágicas.

Estas últimas observaciones nos conducen a los umbrales del tema que someto a discusión: ¿puede escapar el modelo aristotélico a las obligaciones características de su investidura trágica? Y, en caso afirmativo, ¿hasta qué punto?

II. La reaprehensión narrativa

Es éste el punto donde la estrategia de apropiación que propongo está llamada a dar cuenta de sí misma y de sus presupuestos. Dicha estrategia consistió para mí en intentar reinscribir los conceptos mayores de la *Poética* en el marco de una problemática que no era la de Aristóteles, a saber: la problemática de la narratividad. No era la de Aristóteles por lo mismo que, en él, el relato se oponía al drama actuado por los personajes mismos. Así, pues, la operación consiste en desenclavar el relato en el sentido aristotélico y elevarlo al rango de metagénero. ¿En nombre de qué? En nombre, precisamente, del parentesco que el *muthos* reinstaura entre relato y drama. Cito 1449 b 16: "En cuanto a los elementos constitutivos [las *merē*, las partes que se enumeraron más arriba], algunos son los mismos, los otros son propios de la tragedia. Además, quien sabe distinguir entre una tragedia buena y una mala, sabe hacer también esta distinción respecto de la epopeya; pues los elementos que encierra la epopeya están en la tragedia, pero

⁴ Dupont-Roc y Lallot: "La representación es puesta en ejercicio por los personajes del drama y no recurre a la narración; y, al representar la compasión y el espanto, ella realiza una depuración de este género de emoción" (ibid.).

los de la tragedia no están en la epopeya” (J. Hardy, 1449 b 16-20):⁵ es decir, precisamente, el cómo de la *mimēsis* y no ya su *qué*, o sea la tríada acción, personajes, pensamientos.

{224} Provisto de este permiso, me atrevería a decir, de Aristóteles, enuncio la tesis siguiente: la reaprehensión que propongo y practico consiste en elevar al rango de *inteligencia narrativa* la actividad configurante, pivote del ternario de la *Poética*, más allá de las obligaciones limitativas que hemos mencionado. Dejo aquí de lado el problema de si la historiografía corresponde o no a esta inteligencia narrativa, y ello a despecho de otra oposición que hace Aristóteles entre contar los acontecimientos que ocurrieron y contar los que podrían suceder; por lo tanto, entre lo particular y lo general: lo cual hace decir a Aristóteles “que la poesía es más filosófica y de un carácter más elevado que la historia” (1451 b 5).⁶ De ahí la cuestión: ¿qué condiciones debe satisfacer esta reinscripción del ternario aristotélico en el campo de la narratividad para que éste alcance el grado de generalidad requerido por el metagénero de lo narrativo? Esta conformación de un modelo fuerte invocará la cuestión ulterior que situaré en el comienzo de la tercera parte, esto es, el problema del estatuto epistemológico de aquello que denomino, provisionalmente, metagénero de lo narrativo, con relación no sólo a la tragedia y a la epopeya sino también al cuento de hadas, la leyenda... y la novela. Confieso de buen grado que, en *Temps et Récit*, no recalqué lo suficiente el carácter estratégico de la operación de reinscripción narrativa del modelo aristotélico.

Consideraré tres condiciones.

Primera condición: es necesario poder elevar el concepto de actividad configurante al grado más alto de formalidad compatible con la comprensión narrativa; la reserva contenida en la última parte del enunciado me obliga a mantener una distinción entre la inteligibilidad propia del contar, en tanto puesta en intriga, y la racionalidad que yo llamo de segundo grado, tributaria de las lógicas combinatorias o de desarrollo utilizadas por la escuela de Greimas y otros emprendimientos del área estructuralista. ¿Cómo mantener en su nivel formal una inteligibilidad narrativa que no sea una racionalidad narratológica? Respuesta: preservando de toda resolución y de toda disolución la paradoja que he llamado de *concordancia discordante* y que yo veo implícita en el *muthos* aristotélico. A la concordancia corresponden evidentemente la propia definición del *muthos* como “disposición [*sunthesis, sustasis*] de las acciones cumplidas”, pero también los corolarios de esta definición, a saber: la unidad, la marca de un comienzo, un medio y un fin, la amplitud y a completud. Estos corolarios son importantes porque las amenazas de erosión, y hasta de extenuación, del modelo que consideraremos más adelante pesarán precisamente sobre estos rasgos de concordancia. Que se trata aquí {225} de inteligibilidad, los rasgos epistémicos reconocidos por Aristóteles al *muthos* lo confirman; el encadenamiento de la acción imitada (ese *di'allēla*, ese “uno por otro” que Aristóteles opone al *met'allēlla* “uno después de otro”) debe parecer necesario o al menos probable: “lo general, es decir que tal o cual especie de hombre dirá o hará tales o cuales cosas verosímil o necesariamente” (1451 b 9; otra traducción: “lo <general> es el tipo de cosa que cierto tipo de hombre hace o dice verosímil o necesariamente”, Dupont-Roc y Lallot). Esta instrucción, esta enseñanza por lo universal se insinúan hasta en la *katharsis* como depuración intelectual de las pasiones. Así pues, hay universales prácticos que no son esencias intemporales. Hacia ellos se dirige la inteligencia narrativa. Pero la concordancia tiene su reverso: es discordancia, la “inversión” -la *metabolē*- de la felicidad en desgracia, digamos la inversión de las suertes, la *peripeteia* o lance imprevisto, el reconocimiento inesperado, los incidentes espantosos o lamentables, los efectos violentos: los *pathē*. Lo admirable es que la discordancia no resulta exterior a la concordancia como lo incoordinable; es virtud de la inteligencia narrativa incorporar la discordancia a la concordancia, hacer que la sorpresa colabore en el efecto de sentido que, a posteriori, hace aparecer la fábula como verosímil y hasta necesaria. Pues bien,

⁵ “En cuanto a las partes, algunas son comunes a los dos géneros; otras, propias de la tragedia. Hasta tal punto que el que sabe decir si una tragedia es buena o mala sabe decirlo igualmente de la epopeya. Porque los elementos que constituyen la epopeya se encuentran también en la tragedia, pero no todos los elementos de la tragedia están en la epopeya” (Dupont-Roc y Lallot).

⁶ “Pues la diferencia entre el cronista y el poeta no está en que uno se expresa en verso y el otro en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer; por esta razón la poesía es más filosófica y más noble que la crónica: la poesía trata más bien de lo general, la crónica de lo particular” (Dupont-Roc y Lallot, *ibíd.*).

considero irreductible *tanto* al desorden del “y después y después” *como* al orden de las lógicas narratológicas la inteligencia narrativa inmanente a la puesta en intriga; con ese dinamismo integrador que subrayan las terminaciones griegas en *-sis*: *poiēsis*, *mimēsis*, *sustasis*, *katharsis*. Personalmente, me arriesgué al forjar el concepto de *síntesis de lo heterogéneo* para llevar lo más lejos posible el formalismo de la inteligencia narrativa; lo que evita a ésta resolverse en la racionalidad estructural de la narratología es, finalmente, la paradoja de la concordancia-discordante cuya síntesis yo no separo de lo heterogéneo.

Entiendo como segunda condición de la generalización del modelo aristotélico, y en consecuencia como un proceder propiamente estratégico, la formación del concepto de *ficción*, en el sentido activo de *fingir*; entendámoslo, en el sentido más radical, como instauración de un corte, de una suspensión efectuada en el curso mismo de la *praxis* efectiva; corte del que nace esa otra escena, se la llame *poiēsis*, *Dichtung*, literatura o, mejor, literaturidad.

A este régimen de ficción corresponden implícitamente los tres términos del ternario aristotélico: la *mimēsis* no imita de manera creativa, no representa, sino en proporción a la distancia tomada por la ficción. El *muthos* sólo es contado o actuado bajo la condición fabuladora (que la traducción por *fabula* o “fábula” expresa correctamente), por la cual la literatura es un inmenso laboratorio de experiencias de pensamiento en el que se prueban las múltiples maneras de componer juntos felicidad/desgracia, bien/mal, vida/muerte, no siendo la tragedia sino una combinación típica de estas magnitudes entre otras permutaciones posibles. Por último, la *katharsis* no es menos ficticia que la *mimēsis* y el *muthos*, por lo mismo que sólo la comprensión de la fábula depura las pasiones: lo que más arriba llamé metaforización de las pasiones no es otra cosa que una ficcionalización de las pasiones.

Hablando de ficción, se trata cabalmente del recorte de un espacio nuevo {226} de sentido en el que se reinscriben los tres términos del ternario aristotélico. Es preciso formar algo así como una *epokhē* de todo lo real para abrir el espacio de la ficción. De este gesto nacen problemas inéditos, como éste: ¿qué incidencia tiene la ficción sobre la *praxis* efectiva en tanto precisamente que *praxis* mimada? Todos los problemas que situé en *Temps et Récit III* bajo el título de “Refiguración” presuponen la fractura de la efectividad por la ficción. En este punto es donde una estética de la recepción centrada en las expectativas del lector oyente/espectador toma a su cargo el problema planteado por *katharsis* dentro del limitado marco de la tragedia. Sólo un lector *afectado* puede convertirse en un agente *otro*.

Una tercera estrategia de apropiación consiste en acoplar los problemas situados bajo el título de narratividad o, mejor, de narrativización, con el problema del tiempo o, mejor, de la *temporalización*. Aristóteles ignora este problema: en vano se busca una transición entre su tratamiento del problema del tiempo en la *Física* y las implicaciones temporales de su concepto de *muthos*: comienzo, medio, fin, totalidad. Ahora bien, se trata sin duda de totalidades temporales, en tanto que la noción de amplitud (*megethos*) suscita el problema de clausura que mencionaré en la tercera parte. Era preciso haber abierto el doble espacio de lo narrativo y de lo ficticio para formar el proyecto de un acoplamiento entre narratividad y temporalidad; acoplamiento que haga de lo narrativo el guardián del tiempo, y de la ficción el instrumento de exploración, a la manera del como si, de los modos de temporalización que escapan a la linealidad del tiempo cronológico y del que la ficción se libera más fácilmente que la historiografía. En mi propio trabajo este acoplamiento fue iniciado por un paralelo entre el tiempo agustiniano y la fábula aristotélica; una figura invertida de la concordancia discordante me pareció surgir de este contacto directo de dos análisis vinculados a preocupaciones heterogéneas. Después, el ámbito de comparación se extendió a toda la fenomenología del tiempo, cuyo carácter fundamentalmente aporético me parecía constituir el frente a frente al que la poética del relato aporta réplica; sin que se atenúe en forma alguna la aporicidad de toda fenomenología del tiempo.

Con esta correlación entre la inteligibilidad narrativa y la aporicidad del tiempo se completa la estrategia de reaprehensión del modelo aristotélico que expuse en *Temps et Récit*. Barbara Cassin pregunta qué objetos nuevos se producen así y con qué finalidad: el objeto nuevo es lo narrativo, ignorado por Aristóteles como instancia superior al *muthos* trágico; lo narrativo en su doble dimensión de ficcionalidad y de potencia temporalizante. La finalidad es doble: epistemológica y ontológica. Epistemológica: poner al descubierto un modo de inteligibilidad –la inteligibilidad narrativa– que, en la visión que tengo de la racionalidad, como dispersada en archipiélagos de significancia, rige una esfera propia del comprender en tanto “tomar juntas” ocurrencias temporales. Finalidad ontológica: decir el

tiempo humano a través del medio de narrar. En este sentido, lo que llamé tercera condición de generalización del modelo de la poética era más que una de las maniobras de la estrategia de reaprehensión: decía ya de su *telos*.

III. Los límites del modelo aristotélico

{227} El problema es ahora saber si se puede tratar el modelo narrativo surgido de la *Poética* de Aristóteles, al precio de la maniobra estratégica que se mencionó, como una *invariante* de las que las investiduras sucesivas serían variaciones imaginativas, o bien si las figuras culturales de lo que hemos llamado inteligencia narrativa constituyen una serie de un género tal que excluye toda *invariante*.

El problema es engorroso, pues cada una de las dos concepciones posee argumentos sólidos. Las tres condiciones que presidieron la formación del modelo narrativo, ¿no darán a éste un carácter *transtemporal* por el que podrían identificarse como narrativas formas literarias tan diferentes como el cuento de hadas y la novela del siglo XIX? Se podría hablar al respecto de “ideal-tipo” en el sentido weberiano, entendiendo por ello no una esencia objetiva sino una idea rectora presidiendo la búsqueda, descripción y reunión de realizaciones históricas dispares que en ningún caso saturarían el “ideal-tipo”. Se hable de síntesis de lo heterogéneo (primera condición), de ficcionalidad (segunda condición), de temporalización (tercera condición), en cada oportunidad se trata de condiciones que pueden ser llamadas cuasi trascendentales en relación con las formas empíricas asumidas por el relato.

Nos asalta, sin embargo, una duda: el estatuto de “ideal-tipo”, de invariante, de trascendental del relato, ¿no será más apropiado para la lógica narrativa de los estructuralistas –la narratología–, de la que no me he cansado de decir que consistía en una racionalización, en una logicización de segundo grado con respecto a la inteligencia narrativa? En cambio, el estatuto de invariante parece poco apropiado a la inteligencia narrativa y a su estilo propio de historicidad, en el que se conjugan de manera original tradición e innovación. Cuando la narratología instala modelos propiamente atemporales, acrónicos, la inteligencia narrativa parece estructurarse en una concatenación histórica.

Consideremos algunos rasgos de este estilo de historicidad. Es notable, en primer lugar, que ya en el análisis de la tragedia por Aristóteles las obligaciones limitativas antes consideradas responden tan estrechamente a la definición de ese *muthos* (que Aristóteles llama *telos* y alma del poema), que es muy difícil deslindar lo que vale universalmente como modelo y lo que sería tan sólo efectucción histórica. Nos hallamos más bien ante un vínculo de género único entre *universalidad* y *ejemplaridad*, vínculo que reaparecería indudablemente en muchos otros terrenos relativos a la *praxis*, se trate de ética o de política. La historia de la tragedia isabelina, y luego francesa, confirmaría este rasgo desconcertante: otras obligaciones limitativas ocupan el lugar de las que intentábamos poner entre paréntesis en el caso de la tragedia griega, sin que se las pueda oponer a su vez, polarmente, a una forma dramática universal; en efecto, ya sea cuestión de un tratamiento muy distinto de las reglas de unidad o, más profundamente, de la confrontación entre fatalidad pagana y predestinación cristiana en el seno de una problemática trágica griega, es casi imposible deslindar en cada caso lo universal de lo histórico.

{228} El problema se complica con la aparición de la novela, género proteiforme por excelencia. Lo problemático ya no es solamente la adherencia de la ejemplaridad a la universalidad, sino el estilo de concatenación entre los tipos y más aún entre las obras; una problemática inédita como lo es la verosimilitud y hasta la fidelidad a lo real, opuesta al reino de las convenciones en la edad de la novela realista y luego naturalista, oscurece el sentido de la *mimēsis* llevándola del lado de la imitación-copia. Por reacción, la novela antirrealista, antinaturalista, bautizada durante cierto tiempo como “nueva novela” [*nouveau roman*], proyecta enteramente la *mimēsis* sobre la estructura interna de la obra a expensas de cualquier referencia extraliteraria. Es difícil reconocer en estas inversiones radicales simples variaciones sobre un tema invariable. Ese carácter de la novela que acabo de llamar proteiforme torna casi imposible la identificación de reglas canónicas trascendentales con el juego de las formas. En última instancia, ni siquiera se podría hablar aún de “parecido de familia”, a falta de “ideal-tipo”. Lo narrativo corre entonces el riesgo de no ser más que una palabra, un *flatus vocis*.

Personalmente, no creo que los casos extremos sean los más instructivos. En rigor, habría que adoptar el eje medio de la relación universalidad-ejemplaridad y redistribuir, a uno y otro lado de este eje, por un lado las tendencias a la canonización paradigmática y por el otro las tendencias a la innovación antiparadigmática. Esta forma de comprensión me parece ser la única que se adapta al estilo de historicidad de la inteligencia narrativa. Me arriesgaré a sugerir que la paradoja de la concordancia discordante, que hemos aplicado a la estructura de la intriga, vale también para el estilo de historicidad de lo narrativo en general y se aplica a éste de manera recurrente y autorreferencial: el estilo de historicidad del modelo fuerte de narratividad revela ser así, él mismo, concordante/discordante.

Pero este intento de estabilizar el flujo histórico de las formas narrativas en torno al eje universalidad/ejemplaridad, conoce una dificultad más temible que he consignado en la segunda pregunta de mi argumentación. Ciertas formas de escritura que algunos llamarían posmodernas, proceden no ya de un cambio de paradigma sino de una rebelión contra todos los paradigmas: rebelión tal que las ideas de síntesis de lo heterogéneo, de ficcionalidad dialécticamente opuesta a realidad, de configuración temporalizante, pierden toda pertinencia. Parece imponerse una ecuación entre paradigma, en el sentido que fuere, convención, obligación y hasta violencia. La relación universalidad/ejemplaridad en la que acabamos de hacer pie, parece quedar fuera de juego. En este aspecto se puede tomar por piedra de toque la aporía de clausura sobre la que disertaron Frank Kermode, Hillis Miller, Barbara Herrnstein Smith y otros; estas aporías alcanzan el punto más sensible del modelo aristotélico, esto es, la exigencia de que la historia narrada sea “una y completa”. No es posible liberarse de la aporía distinguiendo, por más legítimo que sea, entre la clausura del acto de narrar, que hace que el lector cierre el libro, y la clausura de la historia narrada; el problema se hallaba disimulado en la novela del siglo XIX, en la que ambas series terminaban juntas, la de las páginas en las que se inscribe el acto de narrar y la de los acontecimientos narrados; dicho de otra manera, la serie diegética del vocabulario de Genette. La desaparición de todo criterio de buena clausura y hasta de la negativa a terminar, exteriorizada mediante la expresión ostensible de una interrupción, invalidan la idea de una historia una y completa en la que se reconociera a título último lo narrativo, como lo expresaba la noción misma de síntesis de lo heterogéneo. Pasando al límite, acabamos de preguntarnos si lo narrativo, en tanto expresión de la inteligencia narrativa, no es una figura pasajera y si la muerte del relato no está ya en plena labor, como lo anunciaba W. Benjamin en su famoso ensayo *Der Erzähler* de 1936. Cuando –decía Benjamin– ya no hay experiencias que compartir, en la edad que se declara de la comunicación, la era del relato toca a su fin. Hay que mirar de frente, para terminar, esta eventualidad.

Quiero expresar las razones por las que tenemos derecho a creer en la llegada de nuevas metamorfosis del relato que conjurarían su agotamiento. Estas razones deben ser buscadas, a mi entender, del lado de la recepción más que de la producción del relato. Este aspecto del problema de la narratividad nunca fue perdido completamente de vista; las investigaciones respectivas son herencia de los señalamientos de Aristóteles sobre la *katharsis*, donde hemos discernido –más arriba– el germen de una meditación sobre la respuesta del espectador. Una teoría moderna de la lectura toma a su cargo estas investigaciones tendientes a mostrar que el acto configurante ejercido en la puesta en intriga (o en historia) no se termina en el recinto de la obra sino en la recepción por su destinatario. El propio R. Barthes, incluso en su periodo estructuralista, proponía distinguir la narración en tanto don del relato a un narratario, del relato propiamente dicho en tanto juego de lenguaje estructurado por las obligaciones semióticas aplicadas a las acciones y a los actantes. Ahora bien, una teoría de la lectura llevada a las dimensiones de una estética de la recepción, como en H. R. Jauss, pone en primer plano las nociones de expectativa y de horizonte de expectativa, procedentes de Husserl por el canal de Gadamer. Por el lado de estas *expectativas* es donde buscaré una salida para nuestras aporías. Me parece que estas expectativas no sólo obedecen a leyes de estructuración que resisten la erosión de los paradigmas, sino que suscitan una demanda en relato que no parece susceptible de agotarse. ¿Por qué? Porque, visto del lado de la recepción, el relato literario no se presenta solamente como imitación de la acción, según dice Aristóteles, sino como imitación de relato, en el sentido de que el relato pertenece ya al comercio de las interacciones y, a este título, pertenece a las estructuras más estables del actuar humano. Contar, recuerda H. Arendt, es intentar decir el *quién* de la acción. Es indudable que siempre estaremos a la búsqueda no solamente de qué, del por qué y del cómo de la acción, sino además de su *quién*. ¿Y por qué? Porque donde ensayamos las preferencias, las

evaluaciones de las que la ética vuelve a encargarse, es en el espacio de juego de la ficción. En este aspecto, la puesta en intriga del personaje no es menos importante que la de la acción.

Ésta es, a mi entender, la razón fundamental por la que digo que el acto de narrar se transformará todavía, pero no perecerá. Lo comprobamos a {230} nuestro alrededor: cuando la demanda en relato no encuentra alimento en la literatura contemporánea, pues, bien, se relee a Dostoievski y, por qué no, ¡la *Iliada*! Es nuestro propio turno de rebelarnos contra las directivas de una cierta crítica literaria. Probamos con ello no tener la menor idea de cómo sería una cultura donde ya no se supiera lo que significa *contar*.