

Juan José GARCÍA-NOBLEJAS

Razón poética de los primeros principios

In this research piece is held that under the intelligence's shadow, poetical reason has enough strength to be the basis of the sense of human life, through drama and storytelling. Logical reason has foundations that all humans hold usually. They are implicit in all their judgments. This research piece postulates two topics. First, that poetical reason has its own set of truths and universal evidences, also usually held by us all. They are the same truths postulated by "common sense philosophy". Second, that those truths also shape the first principles, implicit or explicit, of the possible worlds that are built through drama and storytelling. The understanding of the issues that are those worlds, and also the reading facts, depend on the possibility of a non-violent harmony between the two: those we naturally hold, and those that are developed as the founding basis of a narrative and dramatic instruction in each single possible poetical world.

Es patente que a la sombra de nuestra inteligencia figura la razón racionante, como medio de conocer y hacerse cargo de la realidad. Lo que no resulta tan evidente es que a la sombra de la misma inteligencia, y con idéntica finalidad, también se encuentre la razón poética, y con ella, el mito, como entidad distinta, tanto de las afirmaciones científicas como de las estrictas fantasías [1]. En cualquier caso, eso es algo que Aristóteles deja suponer cuando afirma que el *filo-mito*, el amante del mito, es de alguna manera *filo-sofo* [2] amante de la sabiduría.

En este estudio nos preguntamos por el entronque de las narraciones y los dramas, tanto literarios como audiovisuales [3], con los primeros principios. Éstos, empezando por el de "no-contradicción", según el cual "una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto", son juicios inmediatos y evidentes acerca de la realidad, los poseemos todos los hombres de modo habitual y están implícitos en los demás juicios [4]. Pero ¿cómo están implícitos en las narraciones y los dramas?

Sucede que los primeros principios se expresan exclusivamente según las leyes lógicas del razonamiento. Incluyendo también el de la "razón práctica", según el cual "hay que hacer el bien y evitar el mal". Un principio que en su practicidad podría ser cómodamente asociado en exclusiva a la razón poética, resolviendo (o anulando) así el problema planteado. Sin embargo, sigue en pie la cuestión de la implicación de estos principios, especialmente el primero, en expresiones poéticas, porque ¿qué hay de lo evidente e inmediato gnoseológico cuando, con las historias épicas, los dramas y la narrativa literaria o audiovisual, la razón lógica se conjuga con la razón poética y comparte el primer puesto a la sombra de la inteligencia?

Y, según esto, ¿en qué consisten, es decir, con qué categorías o nociones atendemos los principios evidentes e inmediatos, asociados al mito poético y expresados según su propia razón? Parece que tendrán que ser coherentes con los de la razón racionante, pero de otra índole, en la medida en que su manifestación plantea de entrada la multiplicidad de entidades unívocas (mundos y personajes) que asumen la temporalidad de un antes y un después, y también la simultaneidad de perspectivas narrativas y descriptivas no siempre compatibles.

Siendo éste el asunto, hay que razonarlo poniéndose en el lugar de cualquier interlocutor personal en él interesado, con una argumentación cercana a la "ad hominem", mejor que con estrictos razonamientos "secundum veritatem". No se trata con ello de ganar, de modo falaz [5], adhesiones a una tesis, sino más bien de hilvanar algunos aspectos dispersos de esta compleja cuestión vital, que atañe al hombre completo, no sólo a su inteligencia. Porque hay que dejar constancia de que la

actividad poética y el mito implica a cada ser humano como persona irrepetible, y como origen libre de novedad. No implica, por tanto, sólo su inteligencia, pues ésta es capaz de producir saberes abstractos u otras instancias culturales que pueden interesarle, pero quizá sólo como mero individuo de una generalidad.

En materia de primeros principios, ya es consabido en la tradición aristotélica que desde luego resulta más apropiado el escuchar y refutar dialógico [\[6\]](#) racional entre personas libres y amigas, que una imposible demostración *apodíctica* de lo evidente. Por tanto es muy adecuado tener en cuenta la forma antepredicativa vital [\[7\]](#) de la mostración *epidíctica* narrativa, forma de expresión a la que hay que acostumbrarse en épocas de crisis cultural, como la nuestra [\[8\]](#), donde la comunicación marcha en buena parte a golpe de parábolas o ficciones racionales. Sobre todo, cuando – con la vigencia social de la opinión pública –, a veces la verdad, y la verdad moral, se confunden con el frágil relativismo escéptico de la opinión mayoritaria [\[9\]](#), se toman como subproducto algunas certezas inducidas por la propaganda o, lo que es igual, se piensa que son producidas por la fuerza política.

Vamos con la ficción racional. Hace bastantes años tuve ocasión de escuchar una sorprendente conferencia del entonces director del CNRS, el equivalente francés del Consejo Superior de Investigaciones Científicas español. Aquel sabio insistió en que el mayor reto científico, mediado el siglo XX, no residía en la alta especialización, sino en responder a la urgente necesidad de comunicadores, de personas capaces de poner en común los saberes cada vez más específicos del conocimiento humano.

Su argumentación implicaba una metáfora fuerte: "Las investigaciones del saber especializado, desde la física de partículas hasta los ritos iniciáticos de los bororos, la glosolalia, o la metafísica, se asemejan mucho a las múltiples galerías de una mina, en las que trabajan afanosamente unos cuantos privilegiados, que son capaces de desentrañar las correspondientes gemas en bruto de su peculiar saber.

"El problema surge cuando esos especialistas se reúnen en la sala común donde convergen todas las galerías, tras recorridos más o menos arborescentes. Entonces, cuando se muestran unos a otros lo que para cada cual es el hallazgo de su vida, comparten de inmediato la alegría de haberse acercado a sus respectivos gales científicos. Pero a renglón seguido, cuando pretenden hacer ver la razón científica de su alegría, encuentran en los demás colegas una silenciosa incomprensión, más o menos indiferente, ante lo hallado. Los respectivos diamantes en bruto sólo parecen pedruscos a los demás. Lo de cada uno parece tan esotérico al resto, que todos prefieren volver al trabajo en su galería particular, en vez de tratar de relacionar unos hallazgos con otros. Tamaña indiferencia e incoherencia – concluía el Director del CNRS – nace exclusivamente de la dificultad de comunicarse y de *poner juntos* sus hallazgos, sacados en definitiva de la misma mina".

Este relato manifiesta que, entre otras cosas, la complejidad no se resuelve sin más con el recurso a especialistas. Tampoco con la mera buena voluntad de diálogo entre ellos. Hace falta saber poner en común "de dicto" lo que de suyo, "de re", es común. Y esto no es cuestión estricta de las ciencias experimentales o de las de la comunicación. En esto están de entrada implicados filósofos y filólogos, y conviene evitar a toda costa el entrecruzamiento de posibles veleidades "interdisciplinarias", no sea que se produzca algo semejante a aquellas elucubraciones que – según cuenta Aristóteles en su *Política* [\[10\]](#) – exponía el pobre Hipódamo de Mileto. El esnobismo de aquel arquitecto, sabio inventor de un buen trazado para las ciudades, le llevó a creerse por ello autorizado para proponer *el mejor* de los regímenes políticos posibles. Hipódamo, siendo un buen urbanista, no era capaz de apreciar las diferencias que unen y separan el diseño material de una

polis de la concepción de una *politeia*.

Sin afirmar que algo semejante pueda pasar a algún filósofo con la literatura o la cinematografía, o a algún filólogo con la filosofía, o a algún poeta o comunicador con ambas cosas a la vez, aquí sólo se busca, desde los principios de la Poética y la Retórica, decir algo razonable acerca del lugar del mito y de los primeros principios a la sombra de la inteligencia. Quizá los principios poéticos y argumentativos parezcan pobres, ajenos o marginales al asunto, pero son los únicos que, además de los lógicos, ofertan su virtualidad para destacar junto lo que – de suyo – siempre está junto. Cabe pensar, con Heráclito, que a los hombres, efectivamente, nos sucede, por lo común, que no somos capaces de *tomar junto* lo que siempre está junto. Quizá porque, al no saber o no poder hacerlo con el *decir* tendemos a callarnos con Wittgenstein "allí donde mi pala se dobla" [\[11\]](#), en vez de recordar que también somos capaces de *mostrar* eso mismo contando historias y dramas, sin entrar por ello en ámbitos de irracionalismo.

Al implicar aquí juntas filosofía y literatura no se trata de terciar en el apasionante debate contemporáneo de choques, vuelcos y transformaciones entre los criterios y modos de considerar un texto como "filosófico", "literario" o "científico", según advierten provocativamente entre nosotros autores como Manuel Asensi [\[12\]](#) o Daniel Innerarity [\[13\]](#).

Aquí se trata de no eludir la incómoda e inesquivable solicitud de responder la siempre vigente pregunta de cualquier poética esencialista: *¿qué* es lo que constituye un texto narrativo en obra literaria o cinematográfica? Pregunta que hoy, afortunadamente, tiende a hacerse de otro modo, más abierto y condicional: *¿cuándo* es literatura, o auténtica obra del arte cinematográfico o televisivo, un texto narrativo?. [\[14\]](#) Asunto que – tanto si se considera en una perspectiva esencial como si se hace desde una condicional – supone referencia a primeros principios narrativos, argumentativos y dramáticos o, más genéricamente, poéticos. Y, en nuestro caso, apunta a lo que pueda acontecer con la expresión de los primeros principios, cuando no se pierde de vista el simultáneo e interdependiente carácter de "logos" (*significar* algo dicho) y de "poiema" (*ser* algo hecho) que tiene la expresión cabalmente poética [\[15\]](#).

Un modo de llegar a hablar con propiedad de lo que sucede entre los primeros principios gnoseológicos y la expresión poética, consiste en detenerse sobre algunos rasgos del carácter práctico de ésta última. Lo haremos siguiendo la vía dialéctica del *semina spargere* [\[16\]](#). Es decir, considerando lo que sucede en el trabajo y las operaciones del poeta en la concepción y enunciación de su obra, precisamente entendida como "microcosmos", y el trabajo y las operaciones del lector o espectador en el acceso y fruición de esa misma obra. Si hay "microcosmos", hay que postular que éste tendrá o recibirá unos primeros principios que lo sustenten y permitan ponerlo junto a aquello que ya sabemos con certeza que lo está en el mundo de nuestra experiencia. Pues bien, Paul Ricoeur nos brinda un marco conceptual que facilita una exposición sistemática y un tanto simplificada de este asunto, con sus nociones de *operaciones de prefiguración* y *configuración*, así como con lo que él mismo califica como *trabajo de refiguración* [17](#). Dejaremos para el final las operaciones de prefiguración, más cercanas a los primeros principios, para poder verlas con la perspectiva lograda al observar las operaciones de configuración poética y las de refiguración [\[17\]](#) estética, que ya pasamos a considerar.

1. Trabajos de configuración de mundos posibles poéticos

Abordar la actividad literaria o cinematográfica desde su capacidad configuradora de artificios o ficciones, es tomarla como acción promotora de enunciados que presentan *universos de discurso especialmente dignos, por una u otra razón, de ser tenidos en cuenta*. Dicho con Ricoeur, esa

acción configuradora – más o menos dependiente de los actos y hábitos de prefiguración – tiene interés en la medida en que "proyecta delante de sí un *mundo-del-texto*, mundo posible, ciertamente, pero mundo a pesar de todo, como lugar de acogida al que yo podría atenerme y donde podría habitar para llevar a efecto mis posibles más propios. Sin ser un mundo real, este *objeto intencional*, apuntado por el texto como algo exterior a sí mismo, constituye una primera mediación, en la medida en que lo que un lector puede apropiarse de él, no es la intención perdida del autor *detrás* del texto, sino el mundo del texto *delante* del texto" [18].

Se trata de un *mundo posible* [19], análogo según diversas proporcionalidades, tanto propias como impropias, al mundo en que habitamos, en la medida en que resulta poéticamente alegórico y simbólico respecto de nuestra vida en él. Pues bien, una de las dimensiones de esa analogía pasa por la autonomía de su peculiar temporalidad, que propicia – con su carácter moral – una comprensión simbólica de las aventuras y desventuras narrativas y diegéticas que constituyen la peculiaridad de cada mundo posible.

Los lectores o espectadores somos capaces de hacernos cargo empáticamente [20], de reconocernos en términos de *progreso vital*, con razón de felicidad o infelicidad, de plenitud final lograda o no, según los eventos o *cambios accidentales* que acontecen y son narrados en ese mundo. Se trata de un mundo relativamente consistente y limitado, a la vez posible e imposible, y que, muchas veces por astucia ideológica o comercial, y por comodidad e ignorancia del lector o espectador, se concibe y recibe, sin más, como una pura alegoría o semejanza más o menos verosímil de nuestro mundo.

Es cierto que en muchas ocasiones prácticas nuestra fantasía tiende a identificarnos vitalmente con alguno de los personajes que pululan por esos mundos. De todos modos, lo estrictamente poético es que seamos capaces de reconocernos sapiencialmente en la acción esforzada, completa y compleja [21], en el "alma" de ese mundo. Asunto que se logra al tomar como un todo la caracterización de los personajes, cada uno con sus pensamientos, palabras, modos de decir y de hacer en el seno de la acción narrada, junto a los ritmos o melodías y el carácter espectacular de los medios y modos (literarios, audiovisuales) en que nos llegan. Es decir, lo estrictamente poético es que seamos capaces de hacer nuestro el mito que rige como principio o acción inmanente, como "vida" de cada epopeya o drama (trágico o cómico) y que sin apariencia concreta hace posible y gobierna la presencia explícita de los personajes que actúan ante nosotros.

Dicho de otro modo, la peculiaridad de esos objetos intencionales que llamamos mundos posibles reside en que son capaces de unir (*symbolleîn*) con razón de fin final, con un movimiento del orden de lo que Aristóteles entiende como *praxis (epíodos eis auton*, progreso hacia sí mismo) [22], cual es, por ejemplo crecer en templanza, o en saber, o en amistad con Dios; unir – por tanto – en este modo finalizado, otros movimientos que son sólo terminales y que son del orden de las *alteraciones o cambios (metabolé eis allon*, cambio hacia lo otro), cuales pueden ser, por ejemplo, quietarse, quedarse calvo o perder peso. De todos modos, queda patente que habrá paralogismo si relacionamos causalmente esos tipos mencionados de movimientos, puesto que ser un tranquilo, quedarse calvo y adelgazar no son índices seguros de progreso en temple, sabiduría o santidad. Serán otros los cambios aparentes que puedan ser índices seguros de tal *praxis*: como, por ejemplo, el posible simbolismo de los cambios que dan senas de la progresiva quijotización de Sancho y la sanchopancización de Alonso Quijano, articulándose en *El Quijote*, al modo en que se articulan inteligencia y voluntad según los hábitos en la vida del espíritu. Y esto sin merma de que Cervantes implique en su texto una metáfora burlesca de algunos descabros de la vida española de su época. En cualquier caso, la peculiar distensión moral de la temporalidad de estos mundos posibles promueve un salto, como decía Tucídides, más allá de sus apariencias externas (*phanera opsîs*),

hacia lo que guarda escondido, lo que, siendo *ya* conocido – somos nosotros quienes nos reconocemos ahí – es sin embargo lo menos visible a simple vista (to *aphanes*) [23].

Estos mundos, por tanto, al unificar de modo orgánico finalizado aspectos quizá sólo aparentemente incompatibles, dan razón poética de asuntos vitales que aparecen como muy complejos: la presencia simultánea en nosotros y en nuestro mundo de asuntos como el mal, la culpa, el amor y el dolor, la amistad y la soledad [24], el yerro; la presencia explícita o presupuesta de Dios, de los ángeles y de lo satánico [25], de la muerte y la necesidad de ser salvados, etc. Realidades vitales nada desdenables, asuntos graves, que a veces son vistos – en su comparecencia en nuestro mundo real – como paradójicos, inconsistentes o incoherentes, cuando son tratados de modo racionalista [26]. Su incorporación enunciativa, por medio de la operación de constituirlos en la trama de unos personajes que participan en una intriga narrativa y dramática, permite que los peculiares rasgos temporales de ese *mundo posible intencional* configuren aquellos asuntos aporéticos en términos de valores que así resultan racional y vitalmente comprensibles.

De tal modo que – con la ayuda de esos mundos – somos capaces de ver surgir o desvanecer ante nuestros ojos, en el paso de un antes a un después de una acción ficticia terminal (*péras*) más o menos grande, arriesgada y verosímil, la conexión y consistencia real final (*télos*) de aquello que aparecía como paradójico o lógicamente incompatible. Es decir, algo así como la coexistencia matizada y no extremosa de asuntos con una extensa gama de tonos intermedios compatibles, como la que puede haber entre fealdad física y belleza moral, inocencia y sufrimiento, violencia y libertad, ignorancia y culpabilidad. Se trata de una coexistencia de éstas y otras paradojas en un mundo posible en el que se pide que, con verosimilitud y necesidad [27] diegéticas, aparezca una articulación cognoscitiva y moral acorde con la naturaleza real de los asuntos presentados, y no sólo según determinadas tradiciones culturales o el parecer caprichoso u oportunista del poeta.

No se pueden pedir *péras*, razones sólo terminales, al alma. Así no se aquieta la articulación vital de nuestra inteligencia y voluntad, porque su razón es final, está siempre abierta al ser y al participar en el saberse conocido y amado de modo infinito, singular y concreto. En este sentido, se puede entender también aquella sorprendente dimensión subjetiva de la tragedia, que Karl Jaspers pone de relieve cuando recuerda que a veces "el ser aparece en el fracasar" [28], cuando la presentación es capaz de remitir simbólicamente, desde una apariencia terminal de fracaso, a una feliz y completa trascendencia final humana, al margen de burdos repliegues inmanentistas y gnósticos. Asunto por otra parte bien conocido, sin ir más lejos, tanto por experiencias de injusticias históricas que reclaman ulterior remedio, como por lo referido en clásicos estudios de la leyenda [29], de la figura del héroe [30], etc.

Según esta lógica poética, es más que razonable que veamos las cosas según la proposición aristotélica, cuasi normativa, según la cual, en la representación, cuando comparece lo maravilloso, conviene dejar fuera del enunciado su raíz irracional. Así se evita el paralogismo que sobreviene al poner "cosas falsas" ante el público, pues – para lograr la finalidad poética – "se debe preferir [mostrar] lo imposible verosímil a lo posible increíble" [31]. Aunque el mismo Aristóteles apunta que lo posible es persuasivo [32], es decir, *cautievante*, tal como hoy puede traducirse *to pithanon*, "aquello que gusta a todo el mundo" [33]. Porque, efectivamente, el lector o el público espectador, ya saben que han de poner de su parte lo que corresponda al pacto enunciativo planteado en cada caso.

De este modo (elaborando – es decir, *fingiendo* [34] – un microcosmos sintético, un *cosmito* rápido y esencial [35]) se da y se obtiene razón poética de algunas de las posibles aporías lógicas de nuestra existencia como señores que habitamos el cosmos, dotados de un alma que "es – de alguna

manera – todas las cosas" [36]: también, por tanto aquellas que – puestas juntas – la inteligencia pasa sin excesivos resultados a la razón racionante. Las mismas que, pasadas por la inteligencia a la razón poética, pueden cobrar sentido. Así se entiende la centralidad vital del *mito*, y su definición, explícita para el caso de la tragedia dramática (igualmente válida para la narración épica), bien como *pragmáton sístasis*, es decir, como "composición de hechos" [37], bien como *mimésis praxeos*, "imitación de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad" [38]. Asuntos que hay que tomar en su sentido serio [39] o fuerte, y desde la perspectiva de la enunciación, tal como pide la poética aristotélica.

El mito, así entendido, se convierte de pleno derecho en medio de posesión y expresión de la realidad en términos de verdad. Lo recuerda Josef Pieper, recogiendo una argumentación "ad hominem": "a la pregunta de '¿Quién es mi prójimo?' sin duda que se puede responder con una definición; pero con toda razón me parece también que puede ponerse en duda que tal definición sea una respuesta más objetiva ni más verdadera que la historia con que responde el Libro santo de la cristiandad y que empieza con las palabras: 'Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó y cayó en manos de unos ladrones'..." [40]. Algunos "sucesos narrados" permiten poseer la realidad, desde luego cuando se considera al hombre entero, y no sólo su inteligencia, mejor que con algunos "contenidos objetivos" vehiculados proposicionalmente.

2. Estrategias de configuración y refiguración poética

Así las cosas, interesa atender ahora el ámbito de la configuración, para observarlo en su explícita "estrategia de persuasión ejercida desde el narrador al lector, en favor de una *willful suspension of disbelief* (Coleridge)" [41]. Después llegaremos, con el ámbito de la refiguración, a los rasgos poéticos que asumen los principios estéticos del orden del conocer. Con éstos, el lector o espectador metaboliza en su mundo vital el *mundo posible* del texto, con operaciones gnoseológicas que suponen también "una estrategia de juego, incluso de combate, de sospecha y de rechazo, que permite al lector practicar la distancia en la apropiación" [42].

Operaciones y estrategias que plantean – es de nuevo' Aristóteles quien habla – una finalidad a veces esquivada, cuando no enigmática, puesto que ese juego o aventura [43] es precisamente el que, mediante compasión y temor (*éléou kai fobou*), lleva a cabo la purgación (*kátarsin*) de tales afecciones" [44] no se daría si no fuera porque tal "purgación" lo es de las mismas afecciones, básicamente las de temor y piedad, provocadas de modo poético en el espectador: la refiguración poética o fruición estética sólo lo es de acuerdo con lo prefigurado y configurado, no de algo que no haya sido puesto en juego por estas actividades.

Y esta "catarsis" tiene carácter purgativo o purificador, porque en ella hay placer cognoscitivo, el propio de aquietar la tensión entre rasgos difícilmente articulables de la (propia) condición humana, y haciéndolo según la "teoría" en su rasgo de "episkopein", es decir, según la comprobación o verificación y no el razonamiento lógico de si las cosas están ahí según les conviene en propiedad. De este modo "aprendemos a conocer" [45]: no "lo dramático" que presenta la diégesis del drama, sino lo que somos capaces de "reconocer" en la representación, como algo propio de nuestra naturaleza personal, dotado de sus sentidos individual y social genuinos. Por eso en la auténtica actividad poética aprendemos a conocer, a actualizar más plenamente nuestras capacidades cognoscitivas, y hay placer en ello, porque se logra el fin de esa actividad, y también hay belleza, puesto que ésta es el bien, el fin logrado que se ve.

Tiene razón Gérard Genette cuando afirma sin paliativos que "son los lectores quienes han de decidir si un texto forma o no parte de la literatura" [46], al seguir el juego ilocutorio que Stendhal

plantea cuando se propone destacar el carácter literario que – según dice – ofrece el lenguaje del Código de Derecho Civil. Uno y otro, amén de segundas intenciones escolásticas, presentan al destinatario como sujeto real de la decisión planteada, en cuanto personas completas, no como inteligencias técnicas o estéticas separadas.

No queda lejos de esta realidad caer en la cuenta de que en la práctica es universal la aceptación de que también "las formas narrativas atraviesan alegremente las fronteras entre ficción y no-ficción" [47]. Lo que, a nuestros efectos, supone que los rasgos "formales" narrativos – en este caso de la literatura, la cinematografía o de una determinada expresión periodística o científica – no condicionan, de suyo, la naturaleza referencial de lo configurado o refigurado como objeto intencional. Sucede que, con todo, pesa aún mucho en nuestra tradición racionalista, una tajante consideración excluyente del carácter veritativo para las ficciones.

Para clarificar algo que sucede con la distinción entre la configuración del *cosmito* o universo de discurso, y su refiguración por parte de lectores, oyentes o espectadores, es oportuno acudir de nuevo a una narración ejemplar sobre algunas paradojas del ser y las apariencias. En este caso se trata de la que Maimónides expone, también "ad hominem", en su *Guía de perplejos*, buscando poner de manifiesto que no conviene argüir acerca de la naturaleza de algo sólo a partir de nuestra experiencia de algunos de sus rasgos actuales.

Esto es lo que plantea Maimónides: supongamos que un padre se encuentra en una isla desierta con su hijo. La madre murió a los pocos meses de nacer el niño. Al preguntar éste, años después, por cómo existimos, su padre contesta que los humanos hemos sido formados en el vientre de nuestra madre, donde vivimos un tiempo, alimentándonos y creciendo; cuando adquirimos un tamaño adecuado, salimos de ahí y seguimos creciendo hasta hacernos como ahora somos. El joven huérfano pregunta entonces si – cuando estaba en el vientre, vivo y creciendo – comía y bebía y respiraba por la nariz y la boca y también excrementaba. Ante la negativa – y fundándose en su experiencia – pretende demostrar la imposibilidad de todas esas cosas que, no obstante, son verdaderas. Y dice que si cualquiera estuviese privado de respiración durante un breve tiempo, se moriría. ¿Cómo imaginar que nadie pueda permanecer durante meses dentro de una espesa membrana, encerrado; cómo, pues, podría estar nadie durante meses sin comer ni beber? [48]. Hasta aquí el relato de Maimónides que – dicho sea de paso – no es precisamente un poeta. Un poeta nos hubiera inquietado con crisálidas y mariposas para aludir a nuestra vida tras la existencia temporal. ¿Qué somos que no seamos aún, con un cuerpo glorioso?

Algo semejante a la paradoja del huérfano de Maimónides aparece cuando pretendemos aunar por vía de principios comunes las experiencias de las acciones configuradoras literarias de los poetas con las experiencias de las acciones refiguradoras de los lectores. El régimen estéticocrítico, que versa acerca de la naturaleza de textos actualizados, parece de entrada poco compatible con el poético-retórico, que sin duda tiene que ver con la gestación y primer desarrollo de esa misma naturaleza.

Pues bien, aquí es donde entran en juego los denominados primeros principios poéticos, constitutivos inmediatos de los microcosmos textuales. Para verlo, hay que mostrar el carácter "intencional" del *mundo posible* proyectado por un texto narrativo: es un lugar de acogida, regido por esos primeros principios comunes, y en el que cohabitan – cada quien al modo de sus posibilidades – poetas y lectores, oyentes o espectadores. Hay que dar razón de los supuestos ontológicos, analógicamente cosmológicos y antropológicos, de un *mundo-del-texto* que es al tiempo objeto intencional del poeta que trabaja *en/hacia* el texto de una obra narrativa y dramática,

y del lector, oyente o espectador que trabaja *sobre/desde* ese mismo texto poético.

2.1. *Supuestos ontológicos en la ficción de mundos posibles poéticos*

En el orden del ser, la primera cuestión relativa a la entidad del *mundo-del-texto* se plantea habitualmente según la tradicional antítesis genética entre lo natural y lo artificial. Esta antítesis es muy matizable en términos culturales, puesto que la artificialidad de la cultura, tanto en lo que tiene de cultivo del cosmos, de cultivo de uno mismo en la comunidad humana, como lo que tiene de culto a Dios, o bien resulta ser una "segunda naturaleza", continuación artificial perfectiva (ecológica) [49] de la misma naturaleza o bien termina yendo contra ésta.

¿Son naturales los *mundos posibles* ofrecidos por los textos poéticos? Conviene hacerse esta pregunta, porque ayuda a ver cierta paradoja, semejante a la que observa Robert Spaemann, cuando indaga acerca del carácter "natural" de los panales que hacen las abejas o la "artificialidad" de la actividad de sanar del médico que se cura a sí mismo [50]. Desde esta perspectiva hay que convenir en que, de entrada, un *mundodel-texto* es algo natural, en la medida en que "natural" designa la clásica relación de origen, es decir, proclama que proviene de "dentro" del hombre, y que lo hace sin violencia de su naturaleza o dignidad. Si se cumplen estos dos requisitos genéticos, un *mundo-del-texto* resultará ser humanamente natural, y culturalmente digno.

Ahora bien, si consideramos un objeto desde el lado de quien lo realiza, el sentido de "artificial" resulta ser también genético, pues significa "producido intencionadamente por el autor o autores", como sucede con todo *mundo-textual*. Mientras que, si hablamos de "artificial" considerando su significación estrictamente normativa o técnica, de entrada presenta algunos rasgos peyorativos, porque "el producto del arte no es precisamente tan perfecto, tan funcional, tan cuasi-evidente como sería de desear" [51].

En este caso, cuando el sentido de "artificial" toma sesgo normativo y se aproxima a lo que entendemos peyorativamente como "artificioso", o "artero", hay que considerar lo que pacíficamente entendemos como obra artística, y recordar que "lo artístico en cierto sentido es indiferente a la artificialidad o naturalidad genética. Los pasos de la bailarina de ballet son artificiales, pero sólo son artísticos si no se dan ya artificiosamente, sino *con naturalidad*. Es decir, el arte quiere hacer olvidar su origen. Y sólo es perfecto donde lo consigue" [52]. En otras palabras, el sentido normativo de lo *artificial* tiende a aproximarlos culturalmente a lo natural, en cuanto que busca la perfección,

Por supuesto que no es del caso discurrir acerca de la antinomia filosófica *physis-nomos*, en términos antropológicos, morales o técnicos. Pero sí que lo es reconocer, con lo dicho, que el estatuto entitativo del *mundo-textual* se presenta como el de un *peculiar objeto artístico*, que reclama atención a sus rasgos genéticos y normativos. Su peculiaridad consiste en que no es del todo, ni primariamente, un objeto ante el que adoptar estrategias o actitudes *estrictamente cognoscitivas*, ya sean científicas o técnicas. Y esto sucede en la medida en que su peculiaridad genética y también normativa le hace ser y presentarse – sobre todo, cuando se logra la perfección – como un "mundo" que, desde luego se ofrece como claramente "otro", pero que al mismo tiempo se puede conformar con "uno" mismo, tanto si somos poetas como si somos lectores, oyentes o espectadores.

Lo peculiar de estos "mundos", más allá de lo que aportan las consideraciones teóricas y técnicas, viene dado por el predominio de rasgos prácticos (poéticos y argumentativos, pero también éticos, estéticos y políticos), que son los que condicionan y facilitan o niegan las distantes alteridades

vitales o las identificaciones personales de los sujetos que entran en contacto con ellos. Y lo hacen en términos de conciencia intelectual y vital, en el sentido psicológico clásico del término, además de su sentido moral: *cum-alia-scientia*, capacidad de integrar lo que se presenta como "otro", desde el saber ya poseído, dotándolo de sentido y reconociendo el que tiene de suyo. Además de saber, los seres humanos reflexionamos, sabemos que sabemos: comparamos lo sabido con lo real y comprobamos que el conocimiento es o no verdadero [\[53\]](#).

Desde una perspectiva práctica, en la elaboración y fruición de mundos posibles, coexiste una estrategia que habitualmente supone dos rasgos de notable envergadura, y que, sin embargo, han sido menos tratados por la bibliografía al uso. El primero de ellos tiene que ver con la apertura de la racionalidad poética, más allá de la razón lógica, al campo de la voluntad: se trata del lugar del amor racional en la actividad creadora. El segundo rasgo consiste en la reapertura del puente que une – de modo quizá precario y misterioso, pero también familiar – las palabras e imágenes con sus sentidos y significados racionales y afectivos, bajo una exclusiva garantía que George Steiner conceptúa como la "posibilidad necesaria" de la presencia de Dios. Mencionaremos brevemente estos dos rasgos.

Si un mundo posible tiene pretensiones de algún tipo de subsistencia propia, hay que saber que, tanto desde la perspectiva de su configuración como la de su refiguración, el horizonte en que se sitúa es muy exigente: "realizar algo no como objeto sino como absolutamente real, como *ser por sí*, es lo que en el lenguaje de la tradición filosófica se denomina amor racional o *amor benevolentiae*" [\[54\]](#). De esto se trata, en principio, con la creación y fruición cabalmente poéticas. Algo que, a diferencia del *amor concupiscentiae* – que propone la unión como posesión –, tiene la peculiaridad de que "une distanciando" [\[55\]](#), y en eso coincide el amor de benevolencia con el *amor-dádiva* del que genuinamente habla C. S. Lewis [\[56\]](#).

Se argüirá, con razón, que esta relación amorosa es algo que sólo sucede entre personas. Aunque siempre cabe que uno ponga de por medio, como dádiva, una obra poética, y ésta será capaz de "unir distanciando" respecto a Dios, a otras personas o a uno mismo. Pero el amor real no puede ser referido a la obra como objeto. No cabe la plena autonomía del arte por el arte: no se busca el bien de la obra por sí misma, si no está referida a personas, a no ser que se mencione como mera "façon de parler". Aristóteles, al hablar de la amistad como un tipo de *amor benevolentiae*, que busca el bien del destinatario por sí mismo, arrincona el hipotético deseo del bien para un objeto no personal: "Sería ridículo, en efecto, desear el bien del vino; todo lo más, se desea que se conserve, para tenerlo. En cambio decimos que debe desearse el bien del amigo por el amigo mismo" [\[57\]](#). Además, la amistad es el tipo de relación personal que permite la propia identificación y enriquecimiento en y con la acción del otro. Quizá por eso se habla genéricamente de libros y de pantallas como "amigos", aunque sin aclarar el tipo de reciprocidad en la amistad [\[58\]](#) que en realidad procuran.

Este rasgo comunicativo del amor racional ya fue postulado al plantear la refiguración poética como actividad dotada de distancia en la apropiación. Ahora lo vemos compatible con la presunción de autonomía, con el *ser por sí* del *universo de discurso* que propone o finge todo texto que pretende ser tenido en cuenta como obra artística. Una obra así deberá resultar específica y representativa respecto de nuestro singular mundo o reino *hominal*. Algo que – siendo artificio natural u objeto cultural – está fingiendo permanecer del todo curvado o cerrado sobre sí mismo, mientras nuestro conocimiento se muestra capaz de romper su cerco de pretendida autosuficiencia. De modo que se ofrece básicamente como un "lugar moral", al presentarse como lugar de posible acogida y habitación libre, distinto por supuesto del cosmos físico, ya que un mundo posible está

siempre culturalmente "amueblado" [59].

Cuando ese lugar merece nuestra aprobación estética, su máxima apreciación se expresa con las palabras que Joseph Pieper dedica precisamente a la confirmación en el ser: "¡Qué maravilla que existas! [60]. Se trata de una apreciación estética que se corresponde con la artística, al menos en lo que ambas actividades tienen de voluntarias y libres: no es ningún tipo de necesidad la que mueve, sino que está presente la intencionalidad, la elección racional deliberada (*electio*, más que *prohairesis*) capaz de distinguir un verdadero acto de la voluntad de un mero deseo [61].

Un lugar común con estos rasgos es, sin duda, algo que merece la pena admirar, desear, conquistar y habitar. Pero siempre habrá que hacerlo con respeto, aunque se trate de una conquista. Esto es algo implícito para George Steiner, al postular que hay relación real entre la palabra y el mundo: "no es una relación fácil, no es una relación uno-a-uno, no es simétrica. Nadie la logra plenamente, pero, si se invierte suficiente trabajo y esfuerzo, si se es bastante honesto y decente, es posible lograrlo. (...) El lenguaje, lejos de ser una trampa o una máscara, o una especie de fantasma danzarín, puede producir una *Verantwortung*, un diseño del mundo al que se puede responder" [62]. Un diseño responsable del mundo, con un significado más allá de los meros juegos de lenguaje, es una apuesta por la trascendencia del sentido, no ya de carácter metafísico, sino con un neto rasgo teológico y antropológico. Es la relación real entre la palabra y el mundo lo que permite a Steiner concebir la posibilidad de un mundo libre de venganza, irracionalidad y superstición, en el que demos un sentido a la vida que impida que matemos, una vez más, tanto a Sócrates como a Cristo [63].

Puede resultar chocante esta solicitud de Steiner, pero sin ella queda desasistida una cabal estrategia ontológica referida a los mundos posibles poéticos. Así dice explícitamente en el tercer párrafo de *Presencias reales*, que ese libro "plantea que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios. Mi hipótesis es que la experiencia del significado estético – en particular, el de la literatura, las artes y la forma musical – infiere la posibilidad de esta 'presencia real'. La aparente paradoja de una 'posibilidad necesaria' es, precisamente, la que el poema, la pintura o la composición musical tienen derecho a explorar y poner en acto" [64].

Sin pretender un juego de palabras e ideas a propósito de esta desafiante propuesta o apuesta teológica, antropológica y estética de Steiner, parece conveniente considerar que si un mundo posible presentado por un texto tiene consistencia ontológica, y resulta intocable como conquista y lugar de habitación práctica, es porque sobre él se cierne un cierto *anatema poético* análogo al que Josué y su pueblo tuvieron en su entrada en Jericó. Hay circunstancias, actitudes y momentos (es literatura?) en que la lectura es un acto también religioso, ya que sobre muchos mundos posibles (menos desde luego que los que lo pretenden), gravita la dignidad del *anatema poético y religioso* de su exclusiva dedicación al Dios verdadero. Sólo desde esta perspectiva resulta que nadie es quién para poner o quitar algo de ellos, ni siquiera cambiar de sitio una coma. Quizá sea en este exclusivo contexto donde puede tener lugar la justificación hegeliana de la extemporánea expulsión platónica de los poetas fuera de la República, dado que "encuentra indignas sus representaciones de Dios" [65].

Nadie es quién para apropiarse de nada, como hizo Akan, hijo de Karmi, en Jericó, al tomar como suyos un estupendo abrigo de Sinear, doscientos siglos de plata y un lingote de cincuenta siglos de oro. Por eso fue lapidado fuera de la ciudad y aquel lugar se llamó Akor, que significa "lugar que trae desdicha" [66]. Algo así viene a ser la índole (siempre matizable) de lo que George Steiner

conjetura con sus *Presencias reales* [67]: mantener que nuestra "gramática vive y genera mundos porque existe la apuesta en favor de Dios [68]. No hay justificación ulterior para una estrategia enunciativa que pretenda una consistencia ontológica para los mundos posibles poéticos. También hay que reconocer que serán escasos los que resulten primero deseosos y luego capaces de lograrla; por eso, el mismo Steiner se cuida de poner al descubierto las estrategias pseudo-artísticas y pseudo-críticas que llevan a la "ciudad secundaria". Un lugar donde pululan las glosas de glosas, especialmente académicas, los textos que son sólo pre-textos o post-textos de enésima mano, encerrados en el torbellino ciego y sin fin de una lingüística desprovista de referente real y una poética y una filología presuntamente autónomas.

2.2. Supuestos gnoseológicos en la ficción de mundos posibles poéticos

¿Qué consistencia tuvo *Antígona* para Sófocles y para sus coetáneos en el 442 a. C. y qué consistencia tiene hoy para cualquiera de nosotros? Me refiero a *Antígona* como *mundo-posible* en el que además de ella hay Creonte, Eteocles, Ismena, hay relaciones de y con Polinices, con Hemón; hay leyes de Tebas; hay antecedentes inmediatos del *genos* – ¿o ya es un *demos*? – familiar (Edipo y Yocasta), hay asuntos de honra, deber, creencias, poder, destino, leyes divinas y humanas, y tantas "cosas" más, como máximas sapienciales, o calificativos (*estratego, basileus, tiranos*) que, aplicados a Creonte hacen ahora además las delicias de algunos investigadores [69]. En fin, para abreviar: *Antígona* es una trabazón inagotable de sentido, Para Sófocles pudo resultar algo natural o milagroso. En cualquier caso, algo que le "salió de dentro". Para nosotros, algo que nos "llega dentro", si es que queremos y logramos "entrar ahí".

Estas salidas poéticas y llegadas de lectores y espectadores, al ser actividades afectivas, voluntarias y cognoscitivas, son las que confieren a *Antígona* su estatuto ontológico de *objeto intencional*. *Antígona* no es ni una "idea", ni un "concepto" al modo de la abstracción empirista, ni tampoco el conjunto de las palabras (¿griegas, latinas, japonesas, españolas?) que figuran en sus ediciones autorizadas. No es nada de tal índole. ¿De qué índole es *Antígona*? Si poseyéramos pacíficamente lo que significa la noción clásica de "lugar común", bastaría decir que *Antígona* es un *lugar común poético*.

Pero como la aparición de la estética romántica ha hecho olvidar el sentido de la Tópica retórica [70], hay que decir, por ejemplo, que –dado que una tal *Antígona* como la que conocemos por Sófocles, nunca existió –, su noción consiste, para nosotros, en las *destrezas mentales adquiridas* [71] con la lectura o participación de la representación de aquel texto, según nuestras circunstancias culturales y vitales. Para Sófocles, las mismas destrezas mentales concibiéndolo y escribiéndolo en sus propias circunstancias. Estas "destrezas mentales" no son estrictamente intelectuales, ya que incluyen las propias de la voluntad y también las emociones pasajeras, propias del dominio político del espíritu sobre las facultades sensibles.

Dicho de otro modo, se trata con propiedad de "destrezas vitales". No podemos dejar de recordar la obviedad de que el saber intelectual, científico o técnico, está al servicio o cuando menos a disposición de la vida de las personas, y no al revés. Lo que sabemos con *Antígona* tiene más carácter sapiencial y vital que lógico o científico. *Antígona*, como cualquier otra concreción auténtica del mito poético [72], es un lugar común de acogida, un mundo posible en y desde donde somos capaces de concebir, configurar y proyectar numerosas destrezas vitales (por la misma razón, algunas que pueden resultar letales), que consisten en lo que designamos con las nociones racionales de hábitos y de sentimientos.

En ellas podemos coincidir con Sófocles, pues tienen un carácter intencional, en cuanto que

suponen, como hábitos, saber actuar con progresiva facilidad y placer en hacerse formalmente con la forma, *quiddidad* o naturaleza de una formalidad llamada *Antígona*. Como sentimientos, esas destrezas suponen sentir (saber sensiblemente) si logramos o no, y cómo nos va esa tarea de lograr lo deseado como bien objetivo: a nosotros el nuestro propio, a través del de *Antígona*, y supuesto que Sófocles anduvo tras el suyo, en su momento. En términos técnicos cabe decir, siguiendo la gnoseología tradicional que, como en esa relación de determinación morfo-mórfica [73] hay coactualidad de la actividad de conocer y de lo conocido, y puesto que una tal *Antígona* ni la ha habido ni la hay realmente, la entidad de *Antígona*, como *mundo-del-texto*, es una forma que sólo tiene *esse* – acto de ser o existencia – *intencional*, no natural.

En esta perspectiva puede hablarse con Dilthey del mundo cultural como *espíritu objetivo u objetivado*, sólo si se evita el relativismo historicista, cosa que puede lograrse considerando tal objetivación en términos de hábitos [74]. También, en la medida en que con las nociones cognoscitivas asociadas a la de "objeto" no se signifiquen de entrada cosas materiales, ni tampoco se sugiera ninguna especie de "cosa o tenue cosita mental", al modo fenomenológico, sino más bien se consideren ámbitos formales de manifestación de la realidad vital humana [75].

Lo conocido, sabido, o predicado como algo que *es de Antígona* – en nuestro caso – no *está en ningún lugar* físico o "mental", si con esta palabra dejamos suponer algo fisicalista, como "cerebral", etc. *Antígona* simplemente – y eso es mucho – *es*: en cierto modo soy "yo", y somos "nosotros" en su situación límite. *Antígona* no *está* (ni estuvo, ni estará) en ningún lugar, sino que *es*, y es *un lugar* que nos puede resultar *común* desde una perspectiva cognoscitiva: ahí nos reconocemos. No sólo *entre* algunos contemporáneos, por mera convención circunstancial explícita, sino que su *dynamis* propia le hace capaz de resultar común a *todos* y cada uno de los humanos, por estricto *sentido común*. En esta perspectiva, como se ve, el mito poético, en cualquiera de sus configuraciones concretas, puede hacernos pensar en un considerable paralelismo práctico con los primeros principios del conocimiento.

Así pues, este *sentido común* aquí mencionado puede ser conjugado según dos configuraciones básicas complementarias. La primera de ellas toma pie en la fuerte centralidad antropológica que adjudicamos a los personajes que (como *Antígona*) condensan una versión particular del mito, protagonizando la acción en el seno de un mundo posible. Desde esta perspectiva, más alegórica que simbólica, el sentido común se expresa en términos de hábitos y su cortejo de sentimientos está referido al conjunto interactivo de tendencias individuales y sociales que se engloba bajo las nociones de hábitos humanos [76], o virtudes [77], junto a sus correspondientes deficiencias, carencias o vicios, que se presentan como requisitos personales de la vida lograda o feliz y su contrario [78]. Es patente que esta configuración asemeja, en nuestros días, el *mundo posible* a una *polis* en la que el bien supremo singular, oscurecidos los *archai*, se debate políticamente entre una variedad de bienes sin jerarquía propia, y que las acciones de los personajes son en sentido estricto las conclusiones de su deliberar racionalmente al respecto [79].

La segunda configuración, más simbólica respecto de la racionalidad práctica y partiendo de la centralidad metafísica del mito poético (como *Antígona*), sitúa al *sentido común* en una posición intuitivamente más próxima a la cuestión de los primeros principios, al asimilar de entrada el *mundo posible* al *cosmos*, al "orden de las cosas". Tal configuración entronca en directo con el tratamiento filosófico que la noción de "sentido común" ha recibido desde Gianbattista Vico, por ejemplo, hasta Thomas Reid, Rusell, Moore, Pareyson o Gadamer [80]. Más adelante veremos el asunto desde esta segunda perspectiva. Pero antes hay que atender algunos aspectos peculiares de las operaciones implicadas con la refiguración poética, puesto que con las últimas consideraciones

ya estamos de lleno en ella.

3. Trabajos de refiguración y proporcionalidad estética

¿Qué sucede cuando un lector o espectador se dispone a refigurar un *lugar común*, practicando aquella estrategia donde confluyen actitudes de juego, combate, sospecha, sometimiento y rechazo, mientras está presente aquel amor de benevolencia que permite distancia en la apropiación que, siendo un mundo posible, se presenta como algo no modificable? De otro modo, ¿qué sucede con lo dicho hasta el momento y la razón de belleza estética?

Un *lugar común* cultural que realmente lo sea puede ser admirable, rechazable, visitable o habitable, pero no modificable ni en sus rasgos temáticos ni en sus formalidades expresivas. No lo será en la medida en que su peculiar cualidad artística y estética se fundamente, -sobre todo, en la cualidad formal que Tomás de Aquino elabora como criterio de belleza de las sustancias, y que recibe el nombre de *proporción o consonancia*, minuciosamente analizado por Umberto Eco ", como pieza clave de la estética, junto a la *integridad* o perfección y la *claridad* o "luz de la razón [81].

Este criterio estético básico de la proporción, como *habitud*, tiene – según el análisis de Eco – múltiples facetas. Así, por ejemplo, cabe observar que hay relación de proporción o consonancia entre el creador y las criaturas, así como entre la esencia y existencia de lo que es. Este principio también manifiesta que hay una dimensión moral entre lo *pulchrum* y lo *honestum*, actualizando el ideal griego de lo bello-bueno (*kalos kagathos*). El mismo criterio de proporción implica también la adecuación de las partes en la unidad del todo, y genera la noción de orden pacífico (*tranquillitas ordinis*), o la de proporción entre el intelecto y su objeto, *sub sjxcie pulchri*. Estos rasgos ya ponen de manifiesto que la belleza es o puede ser considerada como algo realmente concreto, mucho menos sujeto a difusas veleidades de lo que a veces nos gusta suponer.

Umberto Eco se detiene en resaltar, a propósito del *De mixtione elementorum*, que cuando el Aquinate alude a los "cuerpos compuestos", destaca que lo que con ellos resulta es, más que una interacción meramente estructural, una estricta *integración* que supone un dinamismo formal específico en el que no quedan anuladas las cualidades de los "cuerpos simples" que constituyen la nueva unidad. Y este es precisamente el mismo dinamismo formal que rige cuando el principio de proporción se aplica al arte [82].

Este dinamismo integrador permite entender – en el caso narrativo y dramático – el doble salto *prohairético* (decisión de reconocimiento vital, que es *orexis dianoetiké* [83]) entre nosotros y la acción diegética representada. Así, en ocasiones, algunos personajes dramáticos, como Antígona, se nos antojan (y por tanto son) formas alegóricas directamente semejantes a nosotros (individualmente, uno a uno, *kath ekaston*). En otras ocasiones, al apreciar que esos personajes son determinados por el mito, con ayuda de la acción narrativa y descriptiva que presenta el drama, su configuración simbólica pide integrar esos elementos en un conjunto con forma única y propia (según la totalidad, *kath holou*), que entonces será, como *Antígona*, lo semejante a nosotros.

Una visión estética que se considere deudora de Aristóteles y de Tomás de Aquino es tradicionalmente tachada de intelectualista. La dificultad para quienes así opinan reside – entre otras razones – en mantener ese juicio junto a la mención explícita que el último hace acerca del arte figurativo y la actividad poética o teatral. Dice el Aquinate que es preciso crear algo figurativo para representar otra cosa, precisamente porque los asuntos poéticos no son inteligibles en términos de racionalidad lógica, *propter defectum veritatis* [84], a causa de su deficiencia en la verdad. Pero

esto no parece dicho de ningún modo como posible reproche, en la medida en que – por ejemplo – los asuntos poéticos incluyen los sentimientos como cortejo corporal natural, inseparable de los hábitos.

Para no alargar la argumentación, cabe recordar que no hay otra razón que la ya sabida: que el decir proposicional – en el que se da propiamente la verdad [85] – no es capaz de poner juntas todas las cosas que sabemos que de algún modo (el mismo por el que el alma *es* todas ellas) están *ya, de suyo* juntas. Por otra parte señala el mismo Tomás de Aquino que las ceremonias religiosas también acuden a imágenes para presentar lo divino *propter excedentem veritatem* [86], debido al exceso de verdad propio de lo divino. Así las cosas, conviene dedicar esfuerzos para figurar estos aspectos de la realidad sobre los que no somos capaces de razonar veritativamente, sin confundirlos con los poéticos, porque los asuntos divinos tampoco se acomodan fácilmente a la verdad, en la medida en que la exceden. Y si aceptamos la presencia real de lo sobrenatural en los enunciados artísticos, tal como plantea Steiner, habrá que saber modular igualmente ese exceso veritativo de tal realidad, junto a aquellos asuntos que, para Tomás de Aquino, resultan poéticos al presentar carencias veritativas, por medio de la figuración, dado que la razón racionanate no logra hacerse del todo ni con unos ni con otros, Y, sin embargo, nosotros necesitamos disponer de suficiente razón – práctica – de ellos, para situar bien nuestra vida.

Si en vez de utilizar el decir proposicional, alguien actúa y "produce" una "verdad poética" acerca de la compleja riqueza de nuestra realidad vital, lo que resulta estará al margen de la precisa verdad teórica, en la medida en que el bien lo esté. Una "verdad poética" será un bien *práctico*, resultado y solicitud de decisiones respecto de lo ya sabido como verdad, pero no es algo necesariamente inductivo ni deductivo respecto de ésta, porque siempre hubiera podido ser realizado de otro modo. Será algo que esté mejor o que esté peor, es decir, será algo bello – bueno o será algo feo – malo, será algo en lo que la razón estética de belleza esté indefectiblemente unida a la razón moral de bondad. Y será mejor o peor según responda o no a un juego respetuoso según los criterios de consonancia, integridad y claridad estéticas, referidos precisamente a los rasgos habituales de la realidad vital de la praxis humana, como la que actúa y a la que representa ante el lector o espectador. De este tenor es el juego respetuoso propio del amor benevolente hacia aquello que desborda la razón lógica, tanto por exceso como por defecto.

La proporcionalidad estética es también, de todos modos, pura desproporción, pues es referencia de lo sensible hacia su última perfección. En su presencia sensible, "la belleza es siempre lo que se va, lo que va de paso y exige un seguimiento que (...) impide conformarnos con lo que de ella hemos gozado. La belleza, mostrando así más de lo que de ella está realizado, es invitación a conseguir el bien que anuncia (...) Su nombre final es el de victoria, Y así no es casualidad que todo verdadero romance sea una historia de amor y de guerra. [87]

4. Estrategias de juego y lugares comunes poéticos

¿Qué configuración expresiva asumen los primeros principios cuando, al tratar de relacionarse directamente con realidades que de suyo desbordan por exceso y por defecto al estricto decir proposicional, no pueden contenerse en asertos o en negaciones lógicas?

Es evidente que si queremos comprender una historia distendida temporal y moralmente, hemos de cooperar con el sentido que ofrece el mundo posible, hemos de jugar [88] según las posibilidades y probabilidades entre apariencia y realidad diegética, hemos de aceptar o rechazar pragmáticamente las descripciones y relaciones de causalidad como en principio dignas de confianza, hemos de mantener entre paréntesis la referencia semántica final, y asimismo hemos de creer al narrador

diegético en unas ocasiones y en otras hemos de seguir el mejor parecer de otro personaje, presuntamente más digno de confianza. Hay que avanzar en el relato del drama trampeando sin malicia, con respeto, suspendiendo cautelarmente algunos de los juicios necesarios que todos poseemos habitualmente, y sobre los que nadie puede equivocarse.

Si queremos comprender una historia, hay que admitir la posibilidad (que siempre incluye la imposibilidad) de que alguien o algo pueda ser al mismo tiempo y bajo el mismo aspecto una cosa y su contraria. Más allá del racionalismo, que entiende como posible lo que carece de contradicción lógica interna, y como realidad la efectuación de lo posible, está la posibilidad real, según la cual, el "poder-ser" hace referencia tanto al ser como al no-ser [89]. De este modo somos capaces de ponernos ante la conciencia, alertada por la ausencia de capacidad de la razón racionante para *decir* lógicamente qué o cómo *es* ese *estar* de aquella realidad vital compleja, somos capaces de *asociar figurativamente* según el mito aquello que, aunque no sepamos decirlo, sabemos que *está* en la vida realmente junto.

No es de extrañar, por tanto, que los asuntos de las historias y los dramas que figuran en los mundos posibles poéticos sean a veces equívocos o incluso maliciosos – de entrada – con los principios de contradicción, identidad, tercio excluso, razón suficiente, finalidad o razón práctica. No es de extrañar, porque si su *quiddidad* pudiera ser *dicha*, no haría precisamente falta poner diegéticamente en tela de juicio estos juicios necesarios mediante la fantasía. No es de extrañar que los poetas se nieguen de modo sistemático a *decir* en pocas palabras lo que *muestra* su obra, jugando con los principios.

Tampoco es de extrañar, porque todo juego verdadero, como exceso que es en la autorrepresentación del ser viviente [90], implica una casi total desvinculación a fines ajenos y, por tanto, a principios ajenos y tiende a plantearse los propios según un "supongamos que..." preliminar. También el juego implica *jugar con otros*, un jugar comunicativo en el que nos *la jugamos*: nos jugamos la vigencia de los mismos principios al salir de la siempre limitada situación de juego. De ahí que las ficciones – de uno u otro modo – comiencen con un "érase una vez" o un "érase que se era" más o menos explícitos, que abren un pacto de dicción y lectura en el que se sabe que se va a jugar con los principios, hasta que concluya la exposición. En ese preciso momento se recupera de nuevo el sentido de realidad hasta entonces puesto entre paréntesis por el juego de creación y fruición.

Con todo, a veces se malentiende la naturaleza de este juego poético con los primeros principios. Tal sucede cuando se pretende una exclusiva forma de lectura, que se supone ingenua o realista, y que busca una referencia directamente *alegórica* de la acción diegética. Tal sucede cuando se tiende a atribuir un carácter de meros estereotipos a los personajes que actúan en el seno de uno de esos *mundos posibles*, pretendiendo trasladar directamente aquello que hacen y dicen a las personas de nuestro mundo de cada día. Eso sólo resulta aceptable en situaciones sociales excepcionales, cuando es posible un pacto de lectura que implique que todos los valores morales, políticos y filosóficos representados se correspondan punto a punto con una pacífica posesión pública de esos mismos valores [91]. Es decir, cuando la acción dramática narrada en el *lugar común* diegético resulte estrictamente una alegoría o figura de pensamiento retórica, equivalente a una pura metáfora verbal.

De ordinario, las cosas no son así. En primer lugar, porque tal postura es habitualmente supuesta por proyectos enunciativos pseudopoéticos, más interesados en los beneficios económicos o ideológicos que se logran con el exhibicionismo gratuito o sofisticado de determinadas pasiones y

actitudes vitales, que en dar una razón poética cabal de la condición humana y del mundo.

Además y sobre todo, las cosas no son así porque la teoría poética entiende que si el mito es *pragmáton systasis*, ensamblaje de hechos humanos, también hemos de prestar atención al mismo ensamblaje. Y eso es relativamente fácil cuando se trata de hechos o asuntos humanos que de suyo – valga la redundancia – ya "tienen asunto" (son *synestota*). Como queda dicho, cuando son racionalmente argumentables y su poetización resulta instrumental, como un adorno o una metaforización retórica divulgativa.

Pero cuando se trata de poner juntos hechos que – aparentemente – "carecen de asunto" (son *asystata*), es decir, cuando se trata de organizar una *diégesis* con hechos humanos que Fortunatiano [92], por ejemplo, dice que los griegos llamaban también *aporós*, *alogós*, *apithanós*, *acronos* o *parahistoria*, entonces las cosas se complican, porque hay que unirlos, de alguna manera, en su aparente o patente irracionalidad lógica. En muchas ocasiones y asuntos humanos hay una radical exigencia de decisión y acción libre inicial, sin que haya seguridad razonable de lograr el objetivo previsto, puesto que lo que no hay precisamente es relación directa deductiva desde ningún principio teórico que así lo presuponga. Anticipar la acción [93], saber arriesgarse en lo emprendido, es una exigencia de la condición habitual humana. Si, por ejemplo, hay también en esa condición algo semejante a la superficialidad existencial descrita por Kierkegaard como desgarrar de uno mismo respecto de la propia intimidad, sobreviene entonces algo así como la "angustia vital". Y se puede razonar mucho sobre el particular, pero también resulta que una novela o un drama, siendo menos eficaces que una definición, probablemente son modos más fecundos de hacerse cargo del asunto.

El modo de lograr una razonable articulación de tales *aporós*, *alogós*, etc. es incluirlos en una *totalidad rápida y esencial*, en una historia dramática que haga verosímilmente necesario aquello que tenemos como auténtico y verdadero. Una totalidad poética que supone una acción semejante a nuestra praxis vital, que con la felicidad como trasunto, es algo que tiene fin en sí misma, pero que *dicho* resultaría en cualquier caso algo aporético o irracional, precisamente *propter defectum/excedentem veritatis*.

Para salvar este impedimento, hay que arriesgarse a crear un cosmos artificial que – de suyo – ya no responderá constantemente a todos y cada uno de los principios gnoseológicos del nuestro. El *lugar común poético*, fruto del jugar con los primeros principios, responde a un peculiar modelo cognoscitivo, que cabe asimilar básicamente con el mencionado como "catarsis" en la *Poética* de Aristóteles, a propósito de la tragedia, considerada como paradigma poético popular. El poeta lo es en la medida en que, mediante un peculiar ensamblaje verosímil o necesario [94] de asuntos, es capaz de crear, ante sus lectores y espectadores, un temor y una piedad [95], que – al ser contemplados – no producen ni temor ni piedad, sino precisamente algo inesperado, como es – cuando sucede – el placer vital, la alegría, no sólo intelectual, de aprender a conocer o, mejor dicho, a reconocer qué es cada cosa [96].

En esto consiste la *catarsis*. En el gozo vitalmente cognoscitivo, de raíz poética, que es capaz de ahogar la presencia diegética de cualquier mal moral u otros defectos y carencias en la unidad, el bien, la verdad o la belleza que se genera al jugar con los primeros principios, distendiéndolos narrativa y dramáticamente. La abundancia de bien que supone conocer y reconocer (reconocerse uno mismo y a los demás como sujetos de acciones inmanentes) a través del ensamblaje poético, ahoga en belleza y gozo lo que la razón racionante no es capaz de decir como coexistente en presente.

Se trata, por tanto, de conciencia, de aprender a conocer y reconocer. Pero, según queda dicho, no sólo ni principalmente las inconsistentes historietas fabricadas como instrumentos diegéticos, con personajes y acciones que no tienen sentido final por sí mismos, y que dependen en su suerte del sentido textual que, como máscara providencial del autor, les otorgue un destino. Habrá que empezar por ellos, en cualquier caso, y en eso habrá ya responsabilidad y alegría o tristeza: en la libre identificación más o menos alegórica con personajes, descripciones, con la aceptación de posibles paralogismos o círculos viciosos causales (*post hoc, ergo propter hoc*), etcétera. Pero desde luego, en los textos auténticamente poéticos, se trata de caer en la cuenta, de reconocer, sobre todo, los asuntos de relevancia vital que con tales personajes y acciones diegéticas instrumentales se *ponen en juego*, para nosotros (para cada uno y para todos), como personas que buscamos y que de algún modo ya tenemos (y así lo *re-conocemos*), y seguimos buscando eso que llamamos felicidad y que es la culminación libre de una vida lograda como un todo. [97]

5. Lugares comunes poéticos y certezas universales de sentido común

Tras finalizar el paso por las operaciones poéticas de configuración y refiguración, podemos ahora recuperar la cuestión inicial de estas páginas: el entronque del contenido proposicional de los juicios inmediatos y evidentes que expresan los primeros principios con la enunciación poética. Y cabe hacerlo, tal como se dijo, aludiendo a las operaciones o estrategias de "prefiguración" mencionadas con Paul Ricoeur, sabiendo que constituyen la instancia que contiene los presupuestos desde donde se entablan las operaciones de configuración y refiguración, respecto de la naturaleza de lo realmente dado, de "lo que hay" en términos morales, causales y veritativos. Lo prefigurado supone, a nuestros efectos, tanto los saberes como las creencias y las actitudes vitales e intelectuales de quienes intervienen en una comunicación poética, Pero no constituye, desde luego, el conjunto de certezas universales capaces de articular una peculiar expresión de los primeros principios según los "lugares comunes" poéticos.

Con lo hasta aquí dicho, puede ser de ayuda repetir la pregunta relativa al alcance del contenido de esos primeros principios: ¿su vigencia se establece respecto de "las cosas" en el mundo de nuestra experiencia ordinaria, o también alcanza a los mundos posibles ofrecidos por la enunciación poética textos: a su vigencia "de re" en las cosas del mundo de nuestra experiencia ordinaria y a su vigencia "de dicto" (todo lo peculiar que sea) en los mundos posibles poéticos. Queda en pie ver cómo se puede mostrar razonablemente esto último.

Para hacerlo hay que considerar que en las mentalidades o prefiguraciones propias de nuestros días, se da una patente inclinación a entender el pluralismo en términos de relativismo pragmático, De ahí que la actividad poética se conciba popularmente con mayor facilidad en términos alegóricos que en términos simbólicos. Es probable que sea esta última circunstancia la que inclina a Gadamer [98] a considerar el aspecto pragmático a expensas del semántico, al postular una aproximación hacia la alegoría, y mantener una genérica primacía de la retórica sobre la poética. Con todo, su concepción de la obra artística como *Gebilde*, en el sentido de "conformación", se corresponde con el "ensamblaje" simbólico aquí considerado. Porque – en cualquier caso – siempre sucede que en una obra poética se reúnen (*sym-ballein*) en un todo más o menos dotado de coherencia, aspectos dispersos o disociados de nuestro ser y de nuestro vivir libres, poniendo en juego el eros platónico, el amor de benevolencia, el amor-dáviva, o la *catarsis*. Una reunión poética y argumentativa que siempre se ofrece como un modo de dar cohesión a nuestros horizontes vitales.

Esto es así, entre otras razones, porque sabemos que, además de lo que pueda suponer a nuestros efectos el conocimiento histórico de lo que es o fue de tal persona o situación, también nos interesa sobremanera saber acerca de *lo posible* [99]. Lo posible nos interesa porque es cautivante: en esta

genuina capacidad de despertar admiración se fundamenta la apreciación aristotélica de que las obras poéticas (al decir lo general) son más filosóficas y elevadas que los relatos históricos (que dicen lo particular) [100]. No nos interesa (no nos debiera interesar) la magia que es pre-filosófica y pre-histórica. Nos interesa el mito, no estrictamente el platónico, dominado por las gestas de los "antiguos" (*pallai*), sino sobre todo el aristotélico, precisamente más filosófico que la historia. Tenemos experiencia de que nos interesa confirmar o reconocer nuestras "posibilidades" o "facultades": lo que realmente estamos (individual y socialmente) en condiciones de "dar de sí", según nuestra naturaleza y condición.

Tenemos experiencia de que algunos horizontes de posibilidades pueden ser argumentativamente presentados como lógicamente absurdos o imposibles, y de que en ocasiones hacemos que políticamente lo sean. También tenemos experiencia de que nos interesa recordar y reconocer, más o menos de cerca o de lejos, natural o sobrenaturalmente, que para Dios no hay imposibles. En todos los casos, siempre aceptaremos aquello que, una vez fuera de juego la inteligencia estrictamente lógica, resulte poéticamente verosímil.

En estos asuntos poéticamente posibles, referidos vitalmente a nosotros mismos, de entrada se solicita como actitud prefigurativa, propia del lector o espectador, el confiar: ver hasta dónde, por dónde y en qué compañías, nos llevan el relato y el drama. Ante el aparente saber de los sofistas (hoy escépticos y racionalistas), eternos contrincantes de los filósofos y los literatos (hoy cineastas y gentes de la comunicación), Aristóteles sentencia: "Quien quiera saber, ha de creer" [101]. El confiar es cuestión de una perseverante confianza en la autoridad epistemológica concedida a quien nos habla, y de respuesta ante la verosimilitud que el jugar con los primeros principios, es decir, lo imposible (que siempre incluye también lo posible) cobra en manos del poeta.

Ante la literatura y la cinematografía así vistas, cabe también en cierto modo la contemplación filosófica, porque si *per se primo* ésta es un acto del entendimiento, es *per se secundo*, un acto de la voluntad, y en ello le compete una dimensión moral, que da a la contemplación su calidad amorosa. Dice Xavier Zubiri que el *teorós* era "un funcionario público en Grecia, a quien se encomendaba asistir a los juegos *para ver* si el juego transcurría conforme a sus reglas. No se trata, pues, solamente de ver por ver, sino de inspeccionar, examinar, algo muy próximo a *episkopein*. Claro, aquí no se puede inspeccionar respecto de un reglamento, pero sí respecto de eso que llamamos *lo que las cosas son en sí y por sí mismas*" [102]. Eso es lo que se puede lograr con el demorarse contemplativamente en la obra poética realmente lograda: un incremento de conciencia intelectual y vital, disponer de un saber más luminoso, más crítico y serenamente abarcante de las paradójicas "cosas juntas" de la vida en nuestro peculiar y admirable mundo *hominal*.

Hasta aquí, algunos rasgos de las actitudes prefigurables o de los horizontes de expectativas propios de la perspectiva estética de un lector o espectador. Ahora bien, resulta evidente que tales horizontes no coinciden, punto a punto, con los pactos de lectura que plantean las actitudes propias de la actividad poética. Hay que recordar que los mundos posibles poéticos son "mundos estipulados", es decir, que están culturalmente "amueblados" según las prefiguraciones de los pactos de lectura de quienes los hacen y también según los presumibles horizontes de expectativas de quienes acceden a ellos. No son, por tanto, meras áreas de nuestro *mundo circundante* casualmente descubiertas: no son "estados de cosas" reales [103], ni siquiera cuando enarbolan un explícito carácter referencial histórico o periodístico. Sin embargo, a los efectos de la cuestión de los principios evidentes e inmediatos acerca de la realidad, hay que estipular que – para que quepa un auténtico saber compartido entre las operaciones poéticas y estéticas de prefiguración, configuración y refiguración – es necesario que tales principios evidentes sean comunes y estén vigentes tanto en los mundos posibles poéticos como en el mundo en que nos encontramos

viviendo. Por eso es muy conveniente poner de manifiesto la coincidencia o al menos la connivencia implícita en un determinado tipo de certezas universales, que constituyan el "sentido común" entre ambos tipos de mundos ("de re" y "de dicto"), en la medida en que efectivamente lo sea, "de re", entre todos los humanos.

En este sentido parece razonable no perder de vista el pluralismo cultural pragmático de nuestros días, ni despacharlo con la exclusiva autoridad que adjudiquemos a las propias palabras, diciendo que no es auténticamente "real", sino mera "proyección subjetiva" de algunos filósofos, o diciendo que lo que tales autores digan no tiene realmente valor veritativo. Un panorama cultural como el nuestro, en el que conviven diversas tradiciones, con mayor o menor raigambre racional y visos de expresar los posibles sentidos de nuestras vidas, parece fácil de describir. Pero es algo más complejo de analizar en el contexto genéricamente poético, literario y audiovisual, de nuestros días. Ahora bien, puesto que ese mismo fenómeno corre paralelo en el ámbito más racionalmente crítico de la filosofía, parece preferible abordarlo desde ésta última orilla. No en vano recuerda Hilary Putnam que "la filosofía, casi por definición, está interesada en explorar los límites de lo posible" [\[104\]](#)

Para hacerlo, conviene observar que una afirmación como la de Zubiri acerca de "las cosas en sí mismas y por sí mismas" es hoy día problemática, al menos si no se explicita la tradición de "realismo metafísico" en que se inserta su uso. Al menos lo es, por ejemplo, en la perspectiva pragmática o la tradición del "realismo interno" de Putnam, quien al tiempo que polemiza con posturas cientistas, irracionistas y escépticas, contra la "presión asfixiante" de inciertas dicotomías como la existente – por ejemplo – entre lo "objetivo" y lo "subjetivo" [\[105\]](#), mantiene sin paliativos que "no sabemos de qué estamos hablando cuando hablamos sobre las 'cosas en sí' (...) La noción de una 'cosa en sí' no tiene sentido; y no porque 'no podamos conocer las cosas en sí' [\[106\]](#). La razón estriba en que una pregunta por "los objetos reales" de nuestra experiencia (que desde luego existen en su perspectiva filosófica), y por "la capacidad representativa" del lenguaje respecto de ellos (que desde luego también existe), carece de una orientación inicial unitaria y totalizante. Tal pregunta sólo tiene sentido para Putnam dentro de una tradición cultural o versión explícitamente dada de las nociones o conceptos utilizados y de las creencias implicadas en una determinada comunidad cultural y filosófica.

Este rasgo, que se enfrenta a los abusos del cientismo heredado desde el siglo XVII, remite a las categorías filosóficas y culturales empleadas para referir asuntos y objetos de la experiencia común, pero no se identifica con el relativismo cultural radical [\[107\]](#). Aparece en la medida en que un pensador abandona el punto de vista del espectador presuntamente neutral (aquel que se dice capaz de identificar la expresión de su pensamiento con la visión absoluta del "ojo de Dios" en metafísica y epistemología), y asume el del filósofo agente. Un filósofo que "hace filosofía", consciente de que nuestras representaciones del mundo real pueden ser habitualmente parciales e incompletas y también de que los aspectos teóricos y prácticos de la filosofía dependen unos de otros [\[108\]](#). Es decir, tienen "estilo propio" [\[109\]](#), en especial cuando se consideran cuestiones (morales, políticas) relevantes para la vida humana y se hace de modo que su alcance no se reduzca a unos pocos expertos, sino que lleguen al hombre de la calle.

En esta compleja tesitura filosófica y cultural, tan someramente apuntada, se aprecian peculiares rasgos de racionalidad cercanos al aristotélico "quien quiera saber, ha de creer". Postulado que está habitualmente implícito en las fuertes capacidades argumentativas de los mundos posibles poéticos. Esta necesidad de crédito racional se corresponde con la presentación de determinados comportamientos vitales como razonables y como deseables, sólo según una estricta verosimilitud. Situación que incluye que a veces sean realmente "imposibles", no tanto desde una perspectiva

lógica o técnica, como desde la de su compatibilidad con la dignidad humana.

En cuestiones de alcance vital, la experiencia personal se adquiere desde luego según sea la autoridad epistemológica y deontológica que concedamos a lo observado o lo escuchado de nuestros interlocutores, y también según la autoridad que concedamos a lo observado – directa o vicariamente – en los mundos posibles literarios o audiovisuales, que a estos efectos constituyen una parte relevante de nuestro entorno comunicativo.

La fundamentación racional de nuestras actividades prácticas no es estrictamente lógica. Por ejemplo, cuando Peirce analiza la cuestión: "¿Por qué una persona debería hacer lo que es más *probable* que funcione?", destaca que aquello que consideramos como *lo razonable* en una ocasión determinada, viene asociado a dos asuntos. Por una parte, a la experiencia acumulada en términos de probabilidades y expectativas a largo plazo, en el seno de una comunidad con la que nos identificamos; por otra, al interés manifestado por el bienestar propio y ajeno en ocasiones distintas a la que en ese momento se trata.

En este punto, Putnam asume la obligación real de *ser razonables*, pero no acepta que su fundamentación tenga que ver necesariamente ni con la experiencia entendida como expectativas de grupo a largo plazo ni con los propios intereses. Afirma, por el contrario, que esa es una "obligación *primitiva y no derivada*", y que le resulta patente que "una persona con sentido de la fraternidad humana es mejor que una persona que carece de sentido de la fraternidad humana. Una persona que es capaz de pensar por sí misma sobre cómo vivir es mejor que una persona que ha perdido, o nunca ha desarrollado, la capacidad de pensar por sí misma cómo vivir; pero, ya se plantee la cuestión sobre la probabilidad en el caso singular o sobre la ética, *no sé cómo sé* estas cosas. Son casos en los cuales encuentro que tengo que decir: 'He llegado a un lecho de roca y aquí es donde mi pala se dobla' [\[110\]](#). Putnam encuentra con Wittgenstein que "el lecho rocoso de la verdad (*bedrock of truth*) de nuestras palabras es nuestra forma de vida" [\[111\]](#).

Hay, en efecto, incluso para filósofos tan rotundamente pragmáticos como Putnam, certezas primarias no racionalizables según la lógica apofántica. Hay, si se quiere, una especie de lecho de roca, en donde es posible que se doble la pala de la investigación científica. Y de igual modo que construimos nuestras vidas desde tan firme fundamento, aunque *no sepamos lógicamente cómo sabemos* que se trata de un apoyo plenamente estable, resulta que construimos nuestros mitos con los materiales magmáticos de ese mismo lecho de roca. Y esos "materiales" constituyen por sí mismos (si así podemos seguir hablando al no ser suficiente la racionalidad científica) la peculiar expresión poética de los primeros principios de nuestro conocimiento en términos de certezas primarias.

Los filósofos que han desarrollado su trabajo en el seno de la tradición moderna del "sentido común" (desde Vico hasta Pareyson o Gadamer, por ejemplo) mantienen que conviene subrayar que los principios lógicos de las ciencias, de todo conocimiento, presuponen conocimientos de tipo empírico, y que los principios abstractos, universales, de las ciencias, dependen a su vez de juicios existenciales. Si los principios son leyes del pensamiento, lo son en la medida en que reflejan leyes del ser [\[112\]](#). No es posible partir directamente del conocimiento, y decir que antes no hay nada, puesto que el conocimiento lo es siempre *de algo*.

Puesto que no se trata aquí de despertar los demonios de la lógica o de la falta de lógica en Descartes, Hegel, Kant, los neoempirismos o neoidealismos, baste a nuestros efectos una somera enumeración de aquellas certezas primarias que – conglomeradas existencialmente en la realidad vital – constituyen una expresión orgánica de los primeros principios según la racionalidad poética,

Son las mismas certezas sistematizadas en el contexto de la filosofía del sentido común, tras el correspondiente debate con las tradiciones antes mencionadas " [\[113\]](#) .

Así pues, diremos que lo evidente e inmediato gnoseológico según la razón poética, el terreno común compartido como presupuesto entre los humanos en las prefiguraciones poéticas y también lo que hay de común entre el mundo de nuestra experiencia del ser real y lo dicho con los mundos posibles, puede ser expresado lógicamente como relativo a estos cinco órdenes de certezas primarias, poseídas de modo habitual:

1) La primera realidad y evidencia de que se alimenta el pensamiento es que las cosas son, *res sunt*. Hay mundo, *cosmos*, y no *caos*. Mundo en el sentido matizable de *Welt* dentro de la expresión *in der Welt sein*: "el sentido común parte de esta evidencia: hay un conjunto de cosas (universo), que forman de alguna manera una totalidad (mundo, realidad) que engloba lo actual y lo posible, lo presente, el pasado y el futuro, las cualidades sensibles y la sustancia inteligible (...) No se trata de las 'cosas' como contrapuestas a las 'personas': las cosas son todo lo que aparece y todo lo que se conoce" [\[114\]](#) .

2) En el mundo, el conocimiento personal distingue como nueva certeza, en un segundo momento (de negatividad), que *el yo* no coincide con el mundo; es distinto, aunque diga al mismo tiempo relación con toda la realidad. Aquí es donde aparece el "principio de nocontradicción", tras la contradicción primaria y consciente entre el yo y todo lo demás. Además, yo soy responsable de mí mismo, si bien no soy objetivable ni abarcable conceptualmente.

3) La tercera certeza es que, en el mundo del que me distingo, *hay otros sujetos como yo*, que harán lo mismo que yo y se distinguirán del mundo y de mí mismo. Son interlocutores con los que mantengo una relación especial (amistad, amor), distinta en todo caso de la que mantengo con el mundo.

4) En cuarto lugar figura la certeza ecológica de que hay una ligazón real que me une con los demás y con el mundo, que bien puede llamarse *conciencia moral*. Se posee pacíficamente que, por una parte, por ejemplo, estoy sometido a leyes físicas, y que por otra yo soy de alguna manera como un "microcosmos" consciente, puesto que soy capaz de apreciar la causalidad que el cosmos ejerce sobre mí, pero también descubro que soy capaz de iniciativa en mi acción, y que se trata de *hacer libremente el bien*. Soy capaz de expresión del orden visto en el cosmos. Además, no sólo soy sujeto pasivo, con acciones reflejas, obligadas, mecánicas, necesarias, sino que también soy sujeto originario y autónomo de deseos, propósitos, elecciones y desde luego de acciones libres. Puesto que alrededor hay sujetos como yo, he de tenerlos en cuenta en su identidad, tan contradistinta del cosmos como la mía.

5) Por último, el sentido común aprecia que hay en el orden cósmico un dinamismo interno de carácter finalizado, tanto en las relaciones interpersonales como en las relaciones vistas en el cosmos y las previstas socialmente respecto de él. Es cierto que resulta comprometido y problemático incluir a Dios entre las certezas del sentido común, pero tanto desde una perspectiva cosmológica como desde una perspectiva ética, sin ser una evidencia inmediata, en todas las culturas humanas de que hay rastro, resulta que figura la intuición o la deducción común de Dios. Está claro que Dios no es evidente en el misterio de su esencia, pero sí que es una evidencia empírica, una realidad, que Dios es evidente como tal misterio, y que cuando menos, su acción creadora resulta necesaria para explicar el mundo.

Como se observa, de nuevo surge con la referencia a principios la apelación "ad hominem", puesto

que una hipotética demostración (concluir desde una argumentación lógica) continúa siendo una petición de principio en sentido pleno. De todos modos, cabe añadir que la razón poética que asume los primeros principios gnoseológicos desde estas certezas de sentido común, lo hace sabiendo dos cosas, La primera, que las cinco certezas (las cosas son, el yo como sujeto, los demás como semejantes, la libertad y el orden moral, Dios como fundamento y misterio) son estrictamente solidarias en la constitución del *sentido común*: no hay tal noción de "sentido común" al margen de la reciprocidad y homogeneidad de su co-implicación. La segunda, que *los primeros principios*, tal como se expresan según la racionalidad lógica, son parte integrante del sistema de juicios (existenciales, atributivos, manifestativos de las leyes del ser, del pensar y del decir) por el que el sentido común es capaz de levantar acta de la realidad.

Dado que lo aquí expuesto respecto de las certezas del *sentido común* como expresión de la razón poética de los primeros principios, está planteado en régimen dialógico, llega el momento de dejar esta somera descripción de nuestro peculiar "lecho rocoso de la verdad", y ponerla a disposición de quienes hayan llegado hasta aquí, antes de añadir nuevas apreciaciones.

Los mundos posibles poéticos, sean literarios o audiovisuales, al igual que algunas tradiciones humanistas en el mundo de nuestra experiencia vital, conciben la vida como un viaje hacia el descubrimiento de los primeros principios. Así lo dice Alasdair Macintyre: "En un sentido estricto, es sólo al final cuando conocemos si de hecho conocíamos o no al principio lo que verdaderamente era el principio, Como había comentado Aristóteles, es difícil conocer que uno conoce" [115]. A nosotros nos sucede estrictamente todo esto, en el viaje de nuestra vida, con auténtica razón final, mientras que Antígona-personaje puede quedarse en una limitada razón terminal. A nosotros nos resulta difícil conocer que conocemos, mientras que Antígona, con su consistencia intencional, sólo puede conocer que conoce en la medida en que el mito reflexione para ella. Con *Antígona-mito* así sucede y en eso nos podemos reconocer. Es cuestión de saber descubrir los principios o las certezas primarias latentes en los mundos posibles poéticos.

[1] Aquí se alude como "estricta fantasía" a la forma expresiva que pueda darse a asuntos como los delirios que confunden realidad e imaginación, o a los fantaseos o ensoñaciones patológicas. Algo en todo caso al margen de la "fantasía", como modo narrativo y dramático que, sin decir aún estricta relación temática al mito aristotélico, se puede describir lisa y llanamente con C. S. Lewis como "narración que trata de cosas imposibles y sobrenaturales". Así llama "fantasía desinteresada", a aquella con la que "puede soñarse con el néctar y la ambrosía, con pan mágico y con rocío de miel...", mientras que son "egoísta", aquellas con las que "se sueña con huevos y tocino...". Cfr. "Los significados de fantasía", págs. 41-45, en *Crítica literaria: un experimento*, A. Bosch, Barcelona, 1982.

[2] Cfr. Aristóteles: *Metafísica*, 1048b, 18-35.

[3] Si bien aquí no se va a hablar específicamente de textos cinematográficos o televisivos, ni tan poco de sistemas narrativos no-lineales, los mantendremos presentes en todo lo que sigue, con objeto de eludir que el tratamiento propuesto se centre exclusivamente en los aspectos de su dimensión lingüística o literaria. No haremos referencia a la lírica, si la consideramos razonablemente incorporada en el seno de narraciones y dramas. Para una breve y documentada visión del asunto en el panorama literario, véase Pozuelo Yvancos, José María: *Poética de la*

ficción, Síntesis, Madrid, 1995. En especial, el capítulo 2, "La ficción en la poética contemporánea", págs. 63-150.

[4] Estos primeros principios del conocimiento no son "leyes de la lógica" ni de las demás ciencias, ni tampoco las "primeras premisas" de las demostraciones científicas. Tales premisas son conocidas como "axiomas" y contienen virtualmente las conclusiones que se siguen de ellas. Este no es el caso. Por lo demás, tras el de *contradicción*, están los de *identidad* ("toda cosa es idéntica a si misma"), *tercero excluido* ("entre el ser y el no ser no hay término medio"), *razón suficiente* ("nada es sin razón suficiente"), *finalidad* ("todo el que obra lo hace por un fin"); también está el primer principio de la *razón práctica* ("hay que hacer el bien y evitar el mal"). Pero no está el llamado "principio de causalidad", que no es propiamente primero: es una experiencia empírica abusivamente utilizada por Descartes, entre otros.

[5] Cfr., p. e., Willard, Charles A.: *A Theory of Argumentation*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1989, págs. 226 y sigs.

[6] Cfr. Aristóteles: *Metafísica*, 1006a 5-28.

[7] Cfr. Cruz, Juan Cruz. *Hombre e historia en Vico*, Eunsa, Pamplona, 1982.

[8] Cfr. p. e., entre otras llamadas de atención, Argullol, R. Trias, E.: *El cansancio de Occidente*, Destino, Barcelona, 1992.

[9] Cfr., p. e., Ratzinger, Joseph: ¿Es el relativismo una condición de la democracia?", en *Verdad, valores, poder*, Rialp, Madrid, 1995, págs. 81-89.

[10] II, 8: 1267b 22-1269^a 28.

[11] Además de sus lugares habituales acerca del silencio filosófico, conviene recordar lo que Wittgenstein dice en *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford, 1953, 5 217: "he llegado a un lecho de roca y aquí es donde mi pala se dobla". Comenta Hilary Putnam que el reconocimiento personal de que hay lugares donde nuestras explicaciones científicas se acaban, no es "decir que algún lugar particular esté *permanentemente* destinado a ser 'lecho de roca', o que alguna creencia particular es para siempre inmune a la crítica. Aquí es donde mi pala se dobla *ahora*. Aquí es donde mis justificaciones y explicaciones acaban *ahora*..." (Putnam, H.: *Las mil caras del realismo*, Paidós, Barcelona, 1994, págs. 159-160).

[12] Cfr. Asensi, M: *Literatura y filosofía*, Síntesis, Madrid, 1995.

[13] Cfr. Innerarity, D.: *La irrealidad literaria*, Eunsa, Pamplona, 1995 y *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 1995.

[14] Cfr. Genette, Gérard: *Fiction et diction*, Seuil, París, 1991. En concreto, para lo referido en el texto, véase págs. 11-40. Un tratamiento extremo del mismo asunto se encuentra en el autodeclarado relativismo radical o irracionalismo de Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990, especialmente el Cp. 4, "¿Cuándo hay arte?", págs. 87-102. Como el asunto es recurrente, puede verse el texto citado de Pozuelo Yvancos, *Poética...*, y también la noción de "paisaje ontológico" que Thomas Pavel ofrece como alternativa no pragmática a la pregunta esencialista o condicional acerca de la ficción, en *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988,

especialmente en "L'économie de l'imaginaire", págs. 173-187.

[15] Cfr. Lewis, C. S.: *op. cit.*, págs. 103-110.

[16] Cfr. Lausberg, H.: *Manual de Retórica literaria*, vol. I, Gredos, Madrid, 1966. Al referirse a las figuras dialécticas de pensamiento, la operación "semina spargere" lleva consigo el asegurar la propia causa "por medio de una anticipación velada o manifiesta de ciertas partes – especialmente chocantes – del razonamiento propio, con el fin de preparar la disposición anímica del público para el ulterior desarrollo del discurso" (*ibíd.*, pág. 259).

[17] Cfr., p. e. las nociones equivalentes de "mimesis I" (prefiguración o modelo presupuesto de lo realmente dado en términos morales, causales y veritativos), "mimesis II" (configuración o modos poéticos de creación narrativa y dramática) y "mimesis III" (refiguración o actividad pragmática desde la que actúan los sujetos de la recepción), en Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración (I y II). Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1987.

[18] Ricoeur, Paul: "Auto-compréhension et Historie", en Calvo, T. Y Ávila, R. (Eds.) *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1991, págs. 9-25. Para la cita, pág. 23.

[19] En el presente trabajo no se trata de establecer una noción de "mundo posible" directamente compaginable con una de "mundo real" según las múltiples posibilidades culturales que entran en juego cuando hablamos, en lenguaje ordinario, por ejemplo, del "tercer mundo", o del "mundo hindú", del "mundo medieval", del "mundo académico", del "mundo de Sofía", según Jostein Gaarder, del "país de la maravillas" de "Alicia", o del "mundo" según el modo de dar noticias del "NYT" o "TVE", o de "nuestro mundo", cuando queremos hablar del de cada día en el que vivimos, etc. Esta diversidad cultural de "mundos" y la posibilidad de describirlos junto al "mundo real" tal "como es" cada uno de ellos o según "nuestras proyecciones" es un debate hoy vigente en el que aquí no se tercia directamente. Este debate tiene lugar, por ejemplo, entre Richard Rorty, para quien el lenguaje no puede representar algo que esté fuera del mismo lenguaje y Hilary Putnam, para quien el realismo del sentido común no le impide postular una relatividad conceptual, de modo que no es viable una descripción de las cosas tal como son "aparte de nuestros sistemas conceptuales"; Putnam, abandonando la noción de "cosa en sí", más allá de Kant, por no saber de qué hablamos realmente cuando la utilizamos, a su vez polemiza con los planteamientos materialistas, idealistas subjetivos o dualistas ("hechos" incontrovertibles vs. "valores" siempre discutibles), en la medida en que aceptan la perspectiva del filósofo-espectador en metafísica y epistemología. Acerca de la noción de posibilidad en términos filosóficos, sigo aquí el sentido analógico que se encuentra en, Llano, Alejandro: *Metafísica y lenguaje*, Eunsa, Pamplona, 1984, págs. 302-331. Desde la perspectiva de los mundos posibles como universos de la ficción, sigo genéricamente el sentido de Pavel, Thomas, *op. cit.* Cfr. Pozuelo Yvancos, J. M., *op. cit.*

[20] El "entendimiento empático" o *Verstehen*, según mantiene H. Putnam (Cfr. *op. cit.*, pág. 143), es metodológicamente adecuado en las ciencias sociales. Sobre este mismo asunto, desde otra perspectiva, Cfr. Pero-Sanz, J. M.: *El conocimiento por connaturalidad*, Eunsa, Pamplona, 1964.

[21] Cfr. Aristóteles : *Poética*, 1448b 24-25, 1450b 24-25, 1459a 17-20, etc.

[22] Cfr. Aristóteles: *De anima*, 417b 6-7.

[23] Cfr. García-Noblejas, J. J.: *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1982, pág. 20.

[24] Cfr., por ejemplo, el tratamiento del asunto de los distintos tipos y condiciones de la soledad, frente al fenómeno del aislamiento social, tal como lo plantea Hans-Georg Gadamer, en "El aislamiento como síntoma de autoenajenación", recogido en *Elogio de la teoría*, Península, Barcelona, 1993, págs. 109-122. "El aislamiento se padece, en la soledad se busca algo", dice, tras comentar la soledad del sabio, del poderoso, del anciano. Asuntos como éstos reciben un adecuado tratamiento situándolos, a veces encarnados en personajes prototípicos, en el seno de historias y dramas.

[25] Sobre este particular romántico, tan confusamente de actualidad en nuestros días, Cfr., p. e., el excelente estudio de J. Choza, "Lo satánico como fuente y como tema de la creación artística", *La realización del hombre en la cultura*, Rialp, Madrid, 1990, págs. 261-292. Ahí se dice, entre otras cosas, que "la superación de lo satánico queda esbozada tan sólo en la medida en que la referencia a lo sobrenatural negativo es, en esa determinada situación cultural, el único modo de referirse a lo sobrenatural positivo, es decir, en la medida en que la referencia a lo satánico tiene carácter medial y transitorio. Pues bien, en la medida en que lo satánico es superado, el arte no llega a consumarse como blasfemia ni como sacrilegio, sino que se transmuta en sacrificio. Esto significa (...) que el arte recoge todo el dolor, toda la miseria y toda la orfandad de la depravación humana, la rescata de su evanescencia, y la revive en su más alta unidad" (pág. 278), antes de que el arte pueda metamorfosearse en magia, una tentación siempre presente, si hace que su referencia a lo singular tenga una raíz ideológica utilitaria. Para una exposición concreta del arte narrativo como sacrificio, puede verse el caso cinematográfico con Andrei Tarkovski, en *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991.

[26] Resulta clarificadora esta explicación de Bernard-Henri Lévy, cuando justifica su paso de la filosofía a la ficción: "En la batalla contra la barbarie (el fascismo y el estalinismo) una novela es más eficiente que un ensayo. La razón no acierta nunca en eso. Los grandes intelectuales de los años 30 no pudieron luchar contra el nazismo. Un ejemplo espectacular es el dado por Alexander Solzhenitsyn, porque fue capaz de convencer a la gente de los males del estalinismo, después de que hubieran fracasado cientos y cientos de ensayistas. La ficción tiene una relación más íntima con la perversión que la misma razón" (entrevista en *Time*, 10-XII-84, pág. 49).

[27] Cfr. Aristóteles: *Poética*, 1451a 36-38.

[28] Cfr. Díaz Tejera, A.: "Lo trágico de la tragedia griega en K. Jaspers", en *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, vol. VI, núm I, 1972, págs. 107-111.

[29] Cfr., p. e. Jolles, André: *Formes simples*, Seuil, París, 1972, págs. 27-54.

[30] Cfr., p. e., Pieper, Josef: ¿Sigue siendo actual el heroísmo?" en *La fe ante el reto de la cultura contemporánea*, Rialp, Madrid, 1980, págs. 180-188.

[31] Aristóteles: *Poética*, 1460a 28.

[32] Aristóteles: *Poética*, 1451b 16.

[33] Cfr. García-Noblejas, J. J.: "Sobre la constitución de los mundos posibles poéticos", en *Anuario Filosófico*, vol. XVII, núm. 1, 1984, págs. 147-156.

[34] Cfr., *p. e.*, Polo, Leonardo: *Quién es et hombre*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 172 y sigs. Ahí se dice, siguiendo la terminología de Ockham: "de *ficto* viene ficción; el mundo humano es ficción. Pero *ficto* viene de *fin*gor y por eso significa algo más que fingimiento; el mundo humano fingido es un mundo producido. La realidad del producir no es la misma que la del causar o principiar. Producir viene de *producere*, 'poner fuera'; poner fuera es destacar más allá de la naturaleza y continuarla. El mundn humano es un *ficto*, pero no en el sentido peyorativo de irreal".

[35] *cit.* Al hablar de la construcción narrativa, siguiendo a Aristóteles, dice que "la totalidad rápida y esencial (*kathólou*) tiende a unir íntimamente y con sentido, mediante la verosimilitud y la necesidad, el proceso del acontecer, convirtiéndolo así, de una serie de detalles (*kath ekastcm*), en un conjunto cerrado" (vol II, pág. 453).

[36] Aristóteles: *De anima*, 431b 21.

[37] Sobre todo de asuntos humanos prácticos, obrados en contexto moral, etc., y no sólo técnicamente realizados o casualmente acontecidos, según el sentido fuerte que para Aristóteles tiene "ta pragmata", también en *Poética*, 1450a 5.

[38] "Mimésis praxeos, kai biou, kai eudaimonía kai kakodaimonía en praxeis estín, kai to telos praxeis tis estín, oú poiotes", Aristóteles: *Poética*, 1450a 17-19.

[39] Cfr. el planteamiento de Vladimir Jankélévitch en *La aventura, el oburrimiento, (o serio)*, Taurus, Madrid, 1989. En concreto, págs. 153 y sigs.

[40] Pieper, J.: *Sobre los mitos platónicos*, Herder, Barcelona, 1984, pág. 14

[41] Ricoeur, P., *op. cit.*, pág 24

[42] *Ibid.*

[43] Cfr. Jankélévitch, V.: *op. cit.*, págs. 11-40. El juego o aventura auténticos tienen que ver en directo con *lo serio*, y transcurren entre la implicación ética y el distanciamiento estético y entre el estar dentro y fuera a la vez del asunto, para que la aventura de la vida sea propiamente aventurosa y no superficialmente "aventurera". De todos modos, dice Jankélévitch, la verdadera aventura humana es "la aventura sin desventura de un hombre con la mirada puesta en su porvenir sobrenatural: porvenir eternamente prometido, inmemorialmente esperado, pero también porvenir escatológico y demasiado ideal para estar humanamente próximo" (pág. 37).

[44] Aristóteles *Poética*, 1449b 27-28.

[45] *Ibid.*, 1448b 15-20.

[46] Genette, G., *op. cit.*, pág. 63. Parece innecesario advertir que el planteamiento no es de índole populista: más bien hace referencia a la independencia del voluntarismo pragmático de los autores, los cenáculos críticos o del marketing editorial como criterio de valoración literaria. Es en este contexto donde cobra sentido la pregunta acerca de *cuándo* un texto es literatura, sin que por eso quede relegado el inevitable planteamiento más o menos semántico u ontologista que busca primero los criterios acerca de qué hace que un texto sea literatura.

[47] Ibid., pág. 93.

[48] Cfr. *Guía de perplejos*, Ed. Nacional, Madrid, 1984, pág. 287.

[49] Cfr. Choza, J.: *Antropologías positivas y antropología filosófica*, Cenlit, Estella, 1985. Acerca del rasgo ecológico, Cfr. Choza, J.: "Humanismo ecológico", en *Los otros humanismos*, Eunsa, Pamplona, 1994, págs. 105-121.

[50] Cfr. Spaemann, R.: *Lo natural y lo racional*, Rialp, Madrid, 1989, págs. 128 y ss.

[51] Ibid., pág. 132.

[52] Ibid., págs. 132-133. La cursiva es mía.

[53] Arregui, J. y Choza, J.: *Filosofía del hombre*, Rialp, Madrid, 1991, págs. 305-343.

[54] Ibid., pág. 148. La cursiva es mía.

[55] Ibid., pág. 149. Añade Spaemann: "Sólo el amor racional, en el sentido del *amor benevolentiae*, deja surgir para nosotros la realidad y, con ella, un nomos que es natural precisamente en la medida en que no es por naturaleza".

[56] Cfr. Lewis, C. S.: *Los cuatro amores*, Rialp, Madrid, 1991. Por ejemplo, cuando dice en la misma introducción que "el amor-dádiva es el amor que mueve a un hombre a trabajar, a hacer planes y ahorrar para el mañana pensando en el bienestar de su familia, aunque muera sin verlo ni participe de ese bienestar. Ejemplo de amor-necesidad (próximo al concupiscentiae mencionado por Spaemann) es el que lanza a un niño solo y asustado a los brazos de su madre" (pág. 11). 1155 b.

[57] Eth. Nic. 1155 b.

[58] Cfr. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, VIII y IX.

[59] Cfr. Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.

[60] Cfr. Pieper, J.: *Antología*, Herder, Barcelona, 1985, *passim*.

[61] Cfr. Macintyre, A.: "La racionalidad práctica y la justicia en el Aquinate", en *Justicia y racionalidad*, Eunsa, Barcelona, 1994, págs. 187-206. Para la referencia, pág. 192. *Lateral*, abril 1995, págs. 26-29. Para la cita, pág.

[62] Steiner, G.: "El disentimiento de la razón", *Lateral*, abril 1995, págs. 26-29. Para la cita, pág. 27. El texto citado continúa así: "Esta posición es la que está siendo atacada en sus fundamentos. Mi conjetura es que, dentro de algunos siglos, si existen aún historiadores del intelecto, lo que les resultará fascinante y sintomático en la crisis de Occidente será, más que el marxismo o el psicoanálisis, lo que me gustaría denominar 'la revolución en el lenguaje', la ruptura de relaciones entre la palabra y el mundo".

[63] Cfr. Ibid., pág. 26. Parece claro que la propuesta de Steiner tiene menos que ver con el dios de los filósofos y con la estricta metafísica, que con el Dios personal del antiguo y del nuevo

Testamento y con una antropología filosófica.

[64] Steiner G.: *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991, pág. 14.

[65] Pieper, J.: op. cit., pág. 65.

[66] Cfr. Libro de Josué, 6-7.

[67] Para una mejor comprensión de la trayectoria de este autor, en su asombro ante el misterio del lenguaje, véase, sobre todo, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990. Cfr. Urbina, Pedro Antonio: "El arte, presencia real", en *Alétheia*, vol. II, núm. 2, 1994, págs. 7-14.

[68] Steiner, G.: *Presencias...*, pág. 14.

[69] Cfr., p. e., Díaz Tejera, Alberto: *La Antígona de Sófocles*. Discurso de apertura del curso académico 1982-83 en la Universidad de Sevilla, 1982.

[70] La estética comienza en el preciso momento en que termina la retórica. El ámbito de aquélla no es exactamente el mismo que el de ésta; sin embargo, tienen suficientes puntos en común como para que resulte imposible su coexistencia; la realidad de una sucesión no sólo histórica, sino también conceptual, fue notada por los contemporáneos del cambio: el primer proyecto *estético*, el de Baumgarten, fue calcado de la retórica; lo testimonia un inciso de F. A. Wolf: 'retórica o – como se dice entre nosotros – estética...' La sustitución de una por otra coincide, en grandes líneas, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos". Todorov, Tzvetan: *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977. Para la cita, pág. 141.

[71] Tomo la expresión de J. Vicent Arregui y J Choza, en op. cit., pág. 299.

[72] Conviene desprenderse de una visión solo historicista del mito, que habla siempre en plural de "los mitos" como relatos (pre-históricos y pre-filosóficos) de "los antiguos", al modo platónico, y combinarla con la adopción del sentido fuerte de la noción en Aristóteles. Así, el mito – dicho sin tecnicismos – lo es en cuanto sea representación de, y por tanto actúe como, la *praxis*, la actividad humana inmanente. Tiene sentido real lo dicho por Aristóteles cuando define el mito según *Poética* 1450a 17-19, recogido en la nota 35. Sucede que tal asunto, único y siempre el mismo, se puede y debe lograr, cuando se logra, de muchas maneras. Pero no de cualquier forma. Con todo, no es éste lugar para tratar acerca de la unidad y diversidad real, existencial y expresiva del mico. Cfr., p. e., García-Noblejas, J. J., op. cit.

[73] Se trata de la relación entre la "forma" vital del lector o espectador con la "forma" que cohesionada como sentido el mundo posible que conocemos como Antígona. Tal relación, por tanto, no es de tipo "hile-mórfico": no se trata de la relación entre una materia inerte textual y una forma cognoscitiva. De todos modos, en último caso, la relación planteada del lector o espectador ante una configuración concreta del mito poético como "morfo-mórfica", enseguida se convierte en relación "morfo-télica", en la medida en que entre en juego la finalidad vital y el ver si la forma del mundo posible en cuestión obtura o permite seguir personalmente adelante en términos de fin final vital. Cfr. Polo, L.: *Curso de teoría del conocimiento*, II, Euns, Pamplona, 1986.

[74] Cfr. Choza, Jacinto: "Hábito y espíritu objetivo", en op. cit., págs. 25-92.

[75] El mundo cultural humano no consiste básicamente en lo que es susceptible de ser archivado,

clasificado y visitado en bibliotecas, catálogos y museos. Más bien tiene que ver con la institucionalización pública de hábitos y sentimientos en la vida de las gentes de una comunidad. Algo semejante a lo que Hannah Arendt recuerda respecto de la "polis" griega, como "espacio de aparición" explícita de los hombres entre sí, creado por medio de la acción y el discurso. Cfr. Arendt, H.: *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993. Sobre lo dicho acerca de los "objetos" como si se tratara de "conceptos" al modo fenomenológico, Cfr., p. e., Llano, A.: *Gnoseología*, Eunsa, Pamplona, 1983.

[76] Así aparecen los llamados radicales de la sociabilidad que configuran y regulan la vida común. Por ejemplo, la que los latinos llamaban *pietas*, o tendencia a afirmar el origen del ser, del vivir y del saber propios. Junto a ésta, la tendencia, destacada por la etología, a acatar la autoridad legítima; la tendencia a reconocer el mérito de los mejores, que en cierto modo Hegel absolutiza como fundamento del dinamismo social; la tendencia a acatar la norma, en la línea de la "necesidad de orden" de Lévi Strauss tanto como en la del "afán de seguridad" de Hobbes; la gratitud y la *vindicatio* como tendencias naturales a actuar ante el bien o el mal recibido; la autenticidad de Kierkegaard, la amistad de Aristóteles, la simpatía de Scheler, o la tendencia natural a dar de lo que se tiene destacada por Mauss, son igualmente hábitos radicales naturales necesarios para la vida digna. Para una consideración detallada, Cfr. Choza, J.: *op. cit.* En concreto, el epígrafe "Los límites invulnerables del *ethos* social", págs. 143-159.

[77] *cit.*, págs. 142-143, que, según el planteamiento de la razón práctica aristotélica, "sólo los virtuosos son capaces de argumentar válidamente para llegar a aquellas conclusiones que son sus acciones. (...) Sin las virtudes los deseos no pueden estar informados por la razón, no pueden transformarse ni ser eficaces en cuanto deseos para lo que la razón prescriba. La misma existencia de la *boulesis*, el deseo racional, como prácticamente eficaz, depende de la posesión de las virtudes (...) Son las virtudes las que capacitan al deseo, que es la *prohairesis*, para ser un deseo racional".

[78] Cfr. Spaemann, Robert: *Felicidad y benevolencia*, Rialp, Madrid, 1991.

[79] Cfr. El contraste entre la concepción aristotélica y las concepciones modernas dominantes en A. Macintyre, *Justicia y racionalidad*, *cit.*, págs. 133-149. A nuestros efectos interesa recoger aquí esta apreciación concreta: "La diferencia entre Aristóteles y la perspectiva moderna quizá aparece del modo más claro en las interpretaciones diferentes de la tragedia que cada una engendra. Desde el punto de vista moderno la incompatibilidad entre los requerimientos de un bien y los de algún otro [bien] puede ser real; y es en términos de realidad de semejantes dilemas que la tragedia puede entenderse. Por tanto, puede sostenerse con verdad de alguien que él ha de hacer una cosa determinada (porque un bien lo exige) y también que ha de evitarla (porque algún otro bien lo exige). Pero si tanto uno como otro pueden mantenerse como verdaderos, el concepto de verdad se ha transformado: ya no es la verdad tal como se transmite en los argumentos deductivos válidos. Es por esta misma razón que desde el punto de vista de Aristóteles la aparente existencia del dilema trágico debe descansar siempre sobre una o más malas interpretaciones o incomprensiones. El conflicto aparente y trágico de lo recto con lo recto surge de la inadecuación de la razón, no de la naturaleza de la realidad moral" (págs. 146-147).

[80] Cfr. Livi, Antonio: *Filosofía del senso comune*, Ares, Milano, 1990.

[81] Eco, U.: *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge, 1988. En concreto, para el asunto señalado, págs. 71-98, y las alusiones al tratar de la *integritas* ("a las cosas que les falta algo, son por esta razón feas") y la *claritas* (término que exclusivamente utiliza respecto de la belleza, y que se corresponde con la templanza y la fundamental comunicabilidad

racional de la forma).

[82] págs. 96-97.

[83] La participación estética respecto de la de ficción supone una actividad por parte del lector o espectador que es "deseo informado por el pensamiento", tanto como *orektikos nous*, "pensamiento desiderativo". Cfr. una explicación de estas nociones, en conexión con *prohairesis*, en Inciarte, F., *op. cit.*, pág. 207. También en Macintyre, A., *op. cit.*, págs. 142 y sigs. También, para su lugar en la actividad poética, García-Noblejas, J. J.: "La decisión prohairesis (problemas diegéticos)", en *Poética del texto...*, *cit.*, págs. 256-262.

[84] Aquino, Tomás De: *Suma Teológica*, I-II, 101 Z ad 2.

[85] Cfr. Inciarte, Fernando: "El problema de la verdad en la filosofía actual y en Santo Tomás", en *Veritas et Sapientia*, Eunsa, Pamplona, 1975, págs. 43-59.

[86] *Ibid*, I-II, 101 2 ad 2. "... Sicut poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis, ita etiam ratio humana perfecte capere non potest divina propter excedentem ipsorum veritatem"...

[87] Hernández-Pacheco, Javier: "La felicidad: lo bello, lo gustoso, lo difícil", en Ibáñez-Martín, J. A., (Ed.), *Civilización mundial y cultura del hombre*, P. Educativas, Madrid, 1988, págs. 19-31.

[88] No es éste momento para detener la atención en las estrategias específicas que plantea la teoría de los juegos, referida tanto a la naturaleza de los textos poéticos como a la relación con ellos en cuanto lectores o espectadores. Sí que viene bien recordar que, incluso en los de competición, cabe lograr resultados de "suma positiva", al ser posible lograr puntos sin tener que quitárselos a otros. Los estudios destacan que, ante el conocido "dilema del preso", siempre se infiere que la cooperación, la estrategia de "toma y daca" (Tit-for-Tat: comenzar cooperando y luego repetir la jugada anterior del otro), es básicamente rentable: 1) como actitud, es preferible ser generoso que mezquino; 2) es necesario tener capacidad de represalia ("vindicatio") ante las traiciones del otro; 3) es preciso tener rapidez en el perdón y 4) la claridad de comportamiento es mejor que la astucia para lograr una cooperación provechosa. Cfr., p. e., Delahaye, P.: "¿Tiene recompensa el altruismo?", en *Investigación y ciencia*, feb. 1995, págs. 87-92. También, M. A. Nowak, R. M. May y K. Sigmund, "La aritmética de la ayuda mutua", en *Idem.*, ago. 1995, págs. 42-48.

[89] Cfr. Llano, A.: *Metafísica y lenguaje*, *op. cit.*, pág. 331.

[90] Cfr. Gadamer, H. G.: *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, págs. 67-68.

[91] Cfr. Rubin, B.: "Visualizing stereotypes: updating Walter Lippmann", en Rubin, B. (Ed.), *When Information Counts*, Lexington, 1985, págs. 29-58.

[92] Fortunatiano, *Rhetorica*, 9-39 (1, 1-2).

[93] Cfr. Inciarte, Fernando: *El reto del positivismo lógico*, Rialp, Madrid, 1974, donde abunda en la consideración de la "verdad práctica", págs. 159-187. *cit.*, págs. 316-318.

[94] Cfr. Inciarte, Fernando: *El reto del positivismo lógico*, Rialp, Madrid, 1974, donde abunda en

la consideración de la "verdad práctica", págs. 159-187. *cit.*, págs. 316-318.

[95] Cfr. La definición y explicación de los elementos de la tragedia en *Poética*, 1449b 21 – 1450b 20.

[96] Cfr. *Poética*, 1448b 4-20.

[97] Cfr. Spaemann, *op. cit.*, *passim*.

[98] Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *op. cit.*

[99] Aristóteles: *Poética*, 1451b 16.

[100] Aristóteles : *Poética*, 1451b 5-7.

[101] *De sophisticis elenchis*, 2, 2.

[102] Zubiri, X.: *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza, Madrid, 1980, pág. 39.

[103] Cfr. Eco, U.: *Los límites de la interpretación*, Ed. Lumen, Barcelona, 1992, pág. 196.

[104] Cfr. Harlan, Josh: "Entrevista con Hilary Putnam. Acerca de la mente, el significado y la realidad", en *Atlántida*, vol. IV, 1993, págs. 77-83.

[105] Cfr. Putnam, H.: *Razón, verdad e historia*, Tecnos, Madrid, 1988.

[106] Putman, H. *Las mil caras...*, *cit.*, pág. 87. "Podemos y debemos insistir en que algunos hechos están ahí para ser descubiertos y no para ser legislados por nosotros, aunque eso sea algo que hay que decir una vez que se ha adoptado una manera de hablar, un lenguaje, un esquema conceptual. Hablar de los hechos sin especificar el lenguaje que va a utilizarse no es hablar de nada; la palabra 'hecho' no tiene fijado su uso por la realidad misma más de lo que lo tiene la palabra existe o la palabra objeto", págs. 86-87.

[107] Expone H Putman que "nuestros conceptos pueden ser relativos a una cultura, pero de aquí no se sigue que la verdad o la falsedad de cualquier cosa que digamos usando esos conceptos sea simplemente "decidida" por la cultura" (*Las mil caras...*, *cit.*, pág.64). Dicho de otro modo más explícito, y atendiendo la cuestión cuando entran en juego asuntos referidos a valores, hay que tener en cuenta lo que dice Jorge Vicente: "Los valores morales no son absolutamente inmanentes a las culturas, como ha afirmado falsamente el relativismo cultural, porque cualquier cultura puede juzgarse desde los valores de la libertad, la salud o la dignidad humana, pero *sólo rigen socialmente en cuanto que se realizan en culturas concretas, que sí son relativas (...)* Las tradiciones culturales vehiculan los valores morales, del mismo modo que el lenguaje no sólo expresa el pensamiento, sino que lo contiene". Cfr. "El papel de la estética en la ética", *Pensamiento*, 44, 1988.

[108] Cfr. Conant, J.: "Introduction", en Putman, H.: *Realism with a Human Face*, Harvard University Press, Cambridge, 1990, pág. xvi. Debo esta observación al profesor Jaime Nubiola, buen conocedor y guía en el estudio de la aproximación pragmatista a la verdad.

[109] Cfr. Innerarity, Daniel: *La filosofía como...*, cit., págs. 88-89.

[110] Sobre el razonamiento de C. S. Peirce y su crítica, Cfr. Putnam, H.: op. cit., págs. 151-161. Para la cita, pág. 159, donde recoge la referencia a Wittgenstein, ya mencionada en la nota 11 de este escrito.

[111] Nubiola, Jaime: "La dimensión lógica de la verdad" (título provisional), Pro manuscrito (1995), pág. 7.

[112] Cfr. Livi, Antonio: "La filosofía del "Senso comune", *Documenti di lavoro*, 58, págs. 5-12, 1995.

[113] Cfr. para simplificar la referencia, Livi, Antonio: *Filosofía del senso comune*, op. cit.

[114] Livi, A.: op. cit. pág. 43. Se sigue el desarrollo de este mismo autor en la exposición sumaria de los restantes aspectos de estas certezas universales (Cfr. Capítulo segundo "Definizione materiale: i contenuti del senso comune", págs. 42-64).

[115] Macintyre, A.: *Justicia y racionalidad*, cit., pág. 178.