

MÍMESIS Y REALISMOS: UNA DISCUSIÓN RELEVANTE PARA LA CARACTERIZACIÓN DE MODERNISMO Y POSTMODERNISMO.

Beatriz Penas Ibáñez*

Universidad de Zaragoza

ABSTRACT. The ways in which mimetic representation is conceptualized at a particular time affects not only criticism but also creative writing in that period. The present discussion on mimesis centers on the problem of reality and its semiotic representation in literature. So we discuss mimesis in relation to realism, or realisms, in literature. We make reference to Plato and Aristotle's as well as to more recent developments within the realm of philosophy and literature of the idea of the mimetic. These premises lead to a better understanding of the phenomenon of literary change as it is found in this century's development of literary modernism and postmodernism.

RESUMEN. Los modos en que se conceptualiza la representación mimética en un momento en particular afectan no sólo a la crítica sino también a la literatura creativa de tal período. Este trabajo se centra en el problema de la realidad y de su representación semiótica en la literatura. Se hace referencia a Platón y Aristóteles, así como a los más recientes desarrollos de la idea de la mimesis en filosofía y literatura. Estas premisas conducen a una mejor comprensión del fenómeno del cambio literario tal como se registra en el desarrollo del modernismo y postmodernismo literarios de nuestro siglo.

1. INTRODUCCIÓN.

Este artículo recoge una parte de las teorías de la mimesis y de la realidad que están implicadas en el proceso poético de (des)/codificación de los textos literarios. También hacemos de él punto de convergencia para una discusión sobre mimesis y realismos en

* Dra. en Filología Inglesa. Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Filología Inglesa, Universidad de Zaragoza.

relación a la polémica ‘modernismo’ y ‘postmodernismo’, etiquetas críticas normalmente utilizadas para describir los cambios en la escena literaria del siglo XX.

Es necesario acudir a la historia reciente y el presente para encontrar los datos narrativos que evidencian un proceso constatable en la literatura, no sólo inglesa, que parece consistir en el cambio profundo de las preocupaciones del conjunto de artistas autores y de su planteamiento literario de la relación entre arte y naturaleza, entre ser y copia artística, entre objeto conocido y sujeto cognoscente y entre verdad y verosimilitud de la representación.

Quizá sea posible plantearlo como un cambio de objetivos artísticos o como la distancia que eventualmente tiene lugar siempre que se produce una evolución histórica e ideológica importante como la que indiscutiblemente se ha ido produciendo en el presente siglo. A modo de ejemplo situaremos la carrera literaria de Hemingway, casi cuarenta años de producción, que abarca el período histórico de entreguerras (1920-1945) y posteriormente el de postguerra de la 2ª guerra europea (1950-1960). La distancia entre ambos periodos no es sólo temporal, se da también un cambio de escenario geográfico en el que tienen lugar eventos culturales muy significativos. Es decir, un desplazamiento del ámbito europeo, con capitalidad cultural en París durante las décadas de los años veinte y treinta, al ámbito estadounidense con capitalidad cultural, quizá más difusa por dividida, en New York, Hollywood, y Chicago especialmente en décadas posteriores.

Dado que el proyecto literario que Hemingway emprende en su narrativa abarca Europa y América, con lo que ello implica respecto a formas y modos literarios, la aventura artística de Ernest Hemingway puede servir de paradigma de este cambio universal producido a lo largo de las cuatro décadas (1923-1961) en las que él produce sus textos y en las cuales se gesta el mundo que nos rodea hoy ya en puertas del siglo XXI.

¿Es quizá también accidental que tal cambio se produzca no sólo en Hemingway sino también en el ámbito general de la literatura, y que su desarrollo se pueda caracterizar como un regreso a lo más antiguo, un regreso hacia planteamientos literarios de corte platónico?

Estas interrogantes introducen la hipótesis que este artículo habrá de desarrollar e intentará justificar a partir de la evidencia que proporciona el paradigma textual hemingwaiano. La hipótesis de que éste hace gala de un criterio realista efectivo hasta finales de los años cuarenta que no basta para explicar textos suyos posteriores a 1950. Se va forjando en ellos lentamente una evolución por la que se desemboca en un criterio literario diferente al que rige la formación de los primeros textos de Hemingway. Los últimos se sustentan sobre ideas de la representación de la realidad de raigambre platónica, más que aristotélica, como se pretende mostrar.

En efecto se trata de un cambio observable en el ámbito del escritor individual que yo planteo desde el análisis de la noción de mimesis que dirige cada una de las dos etapas de su producción. Ese análisis evidencia que no hay forma de eludir el carácter mimético de la obra literaria por mucho que, desde una primera postura modernista, o de una segunda, postmodernista, los textos hemingwaianos hayan intentado forzar los límites

del realismo durante una primera época - que se extiende hasta la fecha de publicación 1950 - para, con posterioridad a esta fecha, pasar a interesarse más en el juego de límites de la ficción narrativa.

La constatación de este cambio permite dejar atrás la preocupación por el fenómeno individual y extraer de él aquellos elementos relevantes por su potencial explicativo de fenómenos o cambios en un ámbito más general.

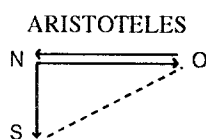
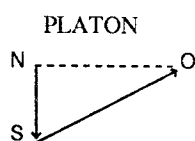
2. MÍMESIS Y REALISMO(S).

La noción de realismo entendido como término aplicable a la definición de una obra de arte es polivalente y depende de la presupuesta teoría ontológica que define la realidad a los ojos del artista o del crítico. La noción de realismo derivada de la filosofía aristotélica del signo ha de ser distinta de la platónica¹. Aristóteles predica una imagen clara y preexistente del mundo real, un mundo eterno que no depende de, ni es relativo a, la producción lingüística del hombre. El mundo aristotélico es un mundo independiente del hombre aunque el ser se diga de muchas maneras y las categorías sean los predicables. En efecto, lo que le queda al ser humano es la capacidad de comunicar el mundo que lo rodea, la comunicabilidad es el ámbito de libertad productiva propio del hombre.

Dicho de otro modo, la elaboración de signos arbitrarios y convencionales dirigidos

1. Gustavo Bueno: Conferencia del Seminario "Introducción al Cratilo", celebrado en el Departamento de Filosofía del C.U.R. (Sección Letras), La Rioja los días 1 y 2 de Marzo, 1990.

Bueno ha señalado las diferencias entre Platón y Aristóteles a través de los siguientes diagramas:



N= Nous, el hablante, el artista

O= On, el objeto

S= Sema, el signo lingüístico y el signo literario.

Según Bueno, la relación entre N y S, que él representa por medio de una línea continua, es una relación directa por la que se entiende que pensamos mediante y desde el lenguaje; por ello, la relación entre N y O es una relación secundaria que incluye a la primera. La consecuencia de esta secundariedad es grande para una definición de realismo en el arte, que, de ajustarse al esquema platónico, ha de tener necesariamente límites diferentes a los resultantes de una aplicación del esquema aristotélico.

Para Aristóteles, a diferencia de Platón, la red de relaciones del signo se establece así: la relación entre N y O es directa y primaria, igual a la que existe entre N y S. Ambas relaciones dejan consecuentemente en plano secundario la relación entre el lenguaje y las cosas. Por ello se interpreta a Aristóteles en la dirección de lo que la hipótesis Whorf- Sapir acerca de la relatividad lingüística denuncia como lógica natural y naïve.

Whorf sostiene que la lógica ingenua del hablante nativo de una lengua plantea los procesos de ideación y elaboración lingüística como procesos separados y secuenciales en correspondencia a un mundo separado de la mente que lo aprehende y preexistente en una forma inmutable al proceso de aprehensión. El lingüista por el contrario los concibe como procesos circulares donde se engloban lenguaje, sociedad y cultura.

Consecuentemente la postura de Whorf, cercana a Platón, va más allá que la de Aristóteles y la de Saussure. Este último, en su teoría del Signo como Ste superpuesto a Sdo. parte de idéntica presuposición a la aristotélica: en ella el sujeto capta esencias o Sdos y solo establece convencional y arbitrariamente Stes para utilizarlos como expresión comunicativa. Así pues, según Bueno, la teoría aristotélica ha pervivido en escuelas cercanas al hoy.

a la representación comunicativa es lo que le queda al ser racional. Desde Aristóteles el producto de la elaboración artística o mimética está limitado y abocado a ser defectuoso, a ser una mentira verosímil, una imitación ficticia del ser de la que están ausentes los rasgos que definen la categoría del ser pleno y verdadero. No del todo, porque el ser pleno es potencia más acto.

Desde la definición platónica el producto de la elaboración artística se ve como una imitación de imitaciones, reflejo entre reflejos que se relacionan como verdades poéticas y universos homólogos. En el esquema platónico, la diferencia entre realidad y ficción no puede establecerse sólo de forma cualitativa sino en forma de gradación cuantitativa que ha de medirse por el grado de acercamiento o proximidad al mundo de las ideas, pudiéndose, en un caso extremo, subvertir las nociones ingenuas de realidad y ficción derivadas de la epistemología aristotélica.

Es decir, podría pensarse un caso de comportamiento ideal en el sentido de cercano al ser del bien, que en el esquema platónico pasaría por un ejemplo de mimesis resultante en realismo y que desde la óptica aristotélica rayaría en el llamado idealismo o falta de semejanza con la realidad dada. Por tanto, es grande la dificultad de una definición universalmente válida de los términos 'realismo', 'realista' y 'realidad'.

Vemos que el realismo en sentido lato de 'mimesis de la realidad' puede darse tanto dentro de un esquema de pensamiento de raíz platónica como en otro de raíz aristotélica: pero la definición ha de ofrecerse clarificando términos si ha de ser útil para la teoría de la literatura. Las definiciones corrientes de realismo en la literatura son de raigambre aristotélica, vienen a incidir en el problema de la verdad frente a la verosimilitud de la representación literaria. Por ejemplo, en *The Harper Handbook to Literature* (Frye, 1985: 386) leemos que realismo es:

in literature, faithful representation of life .

Esta definición es típica, así que es probable que al aceptarla como válida se pierda de vista el hecho de que presupone una realidad preexistente y observable por todos, la naturaleza o vida, a la que el artista a través de la obra literaria puede, o no, ser fiel en su representación. Sin embargo, se trata de preguntar qué tipo de fidelidad es ésta y si es posible, ya que, partiendo del presupuesto filosófico, parece que habrá de cumplir la condición de representar la apariencia observable, por tanto habrá de ser un tipo de duplicado de la apariencia hecho sobre consideraciones icónicas y espaciales que buscan el parecido o la similitud, pero que habrán de depender necesariamente de convenciones arbitrarias de representación: por ello, el realismo del siglo XIX y el del siglo XX, aunque respeten ambos ciertos principios comunes, que consideramos aristotélicos, podrán diferenciarse en muchos terrenos.

Por ejemplo, el realismo de ppios. del s. XX suele incidir en consideraciones de perspectiva narrativa, psicologismo y corriente de conciencia propios del momento científico en que se desarrolla, a diferencia del realismo del XIX. Sin embargo, mientras las diferentes perspectivas que la narración o los diversos narradores pueden dar del mundo a lo largo del texto sigan presuponiendo un mundo real exterior constante aunque diferente y de difícil acceso para el que accede a él desde su propio punto de mira, seguiremos dentro de una tradición realista en sentido aristotélico.

¿Se puede hablar de otras formas de narrar el mundo que no presupongan con Aristóteles un mundo ya hecho -externo, objetivo y preexistente a la subjetividad- si bien observable desde distintas posiciones? -¿Se puede narrar desde la idea platónica del mundo y del arte, es decir, partiendo de la base de que cada obra literaria es un mundo fabricado, un producto humano que quiere presentarse como un ejemplo homólogo de la obra divina? Esta es una cuestión básica que los críticos del postmodernismo no se han planteado de esta forma aunque estaba en el centro de los problemas a los que han intentado dar respuesta desde sus distintos y particulares ángulos de interés.

Es más, deberíamos preguntar antes si la poética y los métodos de análisis literario que han llegado a nuestros días no están todavía basados casi en exclusiva en la interpretación neoclásica de la poética aristotélica y, por tanto, ciegos a una interpretación más acorde con las posibilidades que abre una lectura profunda de la *Poética* y desde la que proyecto el problema que planteamos en la pregunta anterior. ¿Es posible narrar desde un punto de mira platónico, que intente superar no sólo la poética inmediatamente anterior sino que intente ir más allá hacia la superación de la convención por excelencia, la noción aristotélica de realidad? Con esto no se pretende reducir el realismo aristotélico a una descripción del mundo dado sino llamar la atención a que el realismo aristotélico parece no plantear duda de la existencia de la realidad o de su relatividad con respecto al lenguaje, sobre el cual se asienta la representación literaria.

Se puede pensar en una forma narrativa que no adquiera sentido por su sometimiento a las reglas de representación ya establecidas por el género narrativo tradicional cuyo prototipo es la novela "bien hecha". Sin embargo nos encontraremos con una dificultad, ¿podremos reconocer esa forma narrativa como novela? Si la narración no busca reflejar un mundo dado y convencional ¿en qué resultará? quizá en una forma juguetona, o en un tipo de ficción alocada y un poco absurda según los patrones al uso en una época determinada. Este es el problema epistemológico y literario por excelencia, que no se reduce simplemente a la novela aunque en ella quede superado.

Es probable que, en su intento de soslayar una tradición estética dada, el artista acuda a una solución obvia: alejarse de la servidumbre a la realidad externa apartándose de los modos narrativos tradicionales, alterando el universo de referencia y proponiendo utopías o dis(u)topías. Esto es, a nuestro entender, lo que ha intentado la pléyade de escritores del postmodernismo. Los narradores postmodernistas son escritores que han intentado romper los límites impuestos por una visión objetiva de la realidad no muy alejada de la visión aristotélica, que confiaba en un mundo real preexistente, objetivo, imitable y comunicable. Y desde este intento desembocan, como en el caso literario de Hemingway, en una vuelta a principios creacionistas del lenguaje que encajan con la idea platónica del signo lingüístico.

El siglo veinte produce una abundancia de escritores, y una producción de literatura muy variada. Hallamos simultáneamente intentos que desde su nacimiento son tradición y otros que se apuntan a la vanguardia. Algunas veces, la vanguardia nace muerta y es pura convencionalidad. En este panorama tan rico, y por eso a veces confuso, se mueven el lector crítico y el mismo artista que busca la novedad. El autor postmodernista a veces nace modernista, como Hemingway, para evolucionar desde su posición inicial. Este

caso puede ser especialmente valioso para el crítico, que puede observar los resultados del afán de un escritor por despegarse de lo ya dado a través del manejo diferente de los materiales literarios.

Ernest Hemingway es ejemplo interesante de escritor que deriva desde un primer realismo narrativo modernista, en el cual se percibe una concepción de la obra literaria basada en la traducción personal que hace el escritor de los principios aristotélicos tal como él los entiende, hacia una concepción postmodernista que pretende traducirse en una desviación literaria platonizante y tendente a la creación de una mise-en- abyme de universos literarios. El ejemplo de *The Garden of Eden* (Hemingway: 1986) es interesante por la proliferación de imágenes relacionadas con la caverna platónica.

Sin embargo se debe puntualizar que el tratamiento del modernismo y el postmodernismo en los diferentes ámbitos de la literatura y la filosofía pueden llevar a divergencia de opinión crítica en cuanto al papel que el platonismo haya podido jugar en cada uno de estos movimientos.

El interés que la figura de Ernest Hemingway ofrece al estudioso de la literatura radica en que el proceso de su desarrollo literario como escritor individual puede servir como modelo del proceso general de desarrollo del género narrativo en este siglo y que, como veremos podría ser análogo a desarrollos literarios de épocas anteriores, por lo que podríamos estar tratando no de una experiencia aislada sino de un fenómeno que ayuda a explicar el desarrollo del género narrativo a través de los diversos movimientos literarios.

Podemos observar en Hemingway un cambio escalonado de ideas y de estrategias narrativas que se produce de forma 'natural' y nos proporciona los datos empíricos necesarios para elaborar una explicación sencilla, plausible y natural de su evolución, que desemboca en una situación alterada en la que se han subvertido los presupuestos iniciales de su producción literaria. El mejor ejemplo a la vez que clímax de su trabajo literario es *The Garden of Eden* (1986), publicado póstumamente y en el que se observan, plenamente evolucionadas, características similares a las de otros textos del postmodernismo reconocido.

Esta inversión de presupuestos que se practica en el postmodernismo literario afecta al modo mismo en que la narración se produce, es decir, al modo en que se realiza la representación o 'mímesis en sentido general' y a la misma idea de representación que la narración genera. Si nos detenemos en el término 'mímesis' necesitamos situarlo en su contexto histórico para después poder volver a incidir en lo anteriormente apuntado acerca de lo platónico y lo aristotélico.

3. OTRAS APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE 'MÍMESIS'. OHMANN, GIRARD, DERRIDA, SHKLOVSKY.

No está de más aludir a la extensión de la definición del término 'mímesis' que se ha producido como consecuencia de la aplicación de los estudios de la Semiótica a la literatura. Ohmann (1987) habla de mímesis literaria como mímesis-de-actos-de-habla o, en otras palabras, la mímesis literaria no se explica desde la estricta lingüística porque

no es una clase de actos de habla sino que se ha de explicar desde la Pragmática, una rama de la Semiótica, como una utilización de actos de habla ilocutivos encaminada a representarlos miméticamente, imitación que en sí se plantea como falta de fuerza ilocutiva. Dice Ohmann:

La construcción de un mundo ficcional para ir asociado a una novela, una obra de teatro, un poema u otra forma ficcional es un intercambio entre escritor y lector a través del medio de los actos ilocutivos. De hecho, la imitación de la realidad que tiene lugar en la literatura sólo puede darse de esta manera (Ohmann,1987: 47)

Nosotros podemos plantearnos si una literatura consecuente puede carecer a posteriori de fuerza ilocucionaria. Este tratamiento que hace Ohmann de la mimesis literaria recapitula, en parte, lo expuesto en su "Speech Acts and the Definition of Literature" en *Philosophy and Rhetoric* , 4, 1971: 1-19 que en español se ha traducido como " Los actos de habla y la definición de literatura, en *Pragmática de la Comunicación Literaria* , Arco/libros, Madrid, 1987: 11-34, donde leemos:

una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva. (...) de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por "mimética" quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia (...) "imita" no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada, para sus quasi actos de habla (...) una novela, en lugar de ser simplemente un relato narrativo, es más bien mimesis de un relato narrativo (Ohmann, 1987: 28-29)

Me pregunto si el intento de explicación pragmática añade algo a lo expuesto por Platón y tan sólo puedo responder que lo más interesante de la visión pragmática de la mimesis es su distanciamiento de la definición restringida de Aristóteles y su apertura a una interpretación más acorde con la del *Cratilo* de Platón, donde se hallan usos de la palabra 'mimetikos' que comprenden tanto la idea de mimesis en el sentido icónico restringido de Aristóteles como en el sentido pragmático- lingüístico al que apunta Ohmann.

Hay otras aportaciones en nuestro siglo que buscan ensanchar el esquema aristotélico. René Girard concibe una idea de mimesis derivada de su conocimiento de la antropología. Liga mimesis/ ficción a deseo/ realidad para hablar del deseo mimético, que es el deseo humano. Según Girard las obras literarias son mejores cuanto más miméticas en el sentido de más capaces de reflejar las relaciones y el deseo humanos como miméticos, es decir, capaces de introducir - implícita o explícitamente - en la ficción la dimensión conflictiva de la facultad mimética.

Desde el punto de vista girardiano, el término 'mimesis' ha de tener un sentido más complejo que el de la definición mutilada heredada de Aristóteles, ha de ser más complejo como deseo mimético de doble proyección. Por una parte, la obra literaria es deseo de imitar, ilusión de reflejo mimético, y por otro, revela el carácter mimético de la realidad humana imitada, es la desilusión de la revelación mimética. Esta segunda

proyección supera la primera, es una fase más compleja que, en su opinión, sólo la gran literatura sabe recoger y que Girard ejemplifica en Shakespeare y Dostoievsky.

Girard hace una crítica de la mimesis tal como se desarrolla en la *Poética* de Aristóteles como mimesis estética y educacional, como imitación que excluye el deseo y la apropiación, que deja fuera este conflicto y, por ello, resulta positiva (catártica) y no conflictiva, a diferencia de lo que ocurre en Platón. Girard reconoce una huella de conflicto más o menos explícito y poco desarrollado en Platón, Girard propone como explicación un mecanismo genético de formas estructurales, que parte del mecanismo - no freudiano - del deseo mimético.

Es decir, en nuestra lectura, para Girard, el gran novelista es la persona atrapada en la estructura del deseo, que de alguna manera ha escapado de ella y cuenta en su obra este proceso de la ilusión a la desilusión . Puesto que la gran obra literaria es, en su criterio, una entidad global, una estructura dinámica en forma de espiral descendente, la historia individual y la historia colectiva del deseo mimético siempre se mueven hacia la nada y la muerte. Es un proceso desde una primera fase en la que el escritor, a través del personaje, y el mismo personaje imitan un modelo para conquistar su esencia.

En una segunda fase de liberación de esta ilusión, el héroe, como el novelista liberado, renuncia a sus propios ídolos. Es un momento de metamorfosis, de muerte en el mundo y de nacimiento en el mundo recreativo de la novela. Si esta es la medida del gran novelista, ciertamente Hemingway cumple los requisitos, pasa por dos grandes ciclos vitales que desembocan en dos grandes fases de producción claramente diferenciadas a nuestro examen.

Si en el primer momento de ida, el de la ilusión mimética, el escritor busca la meta de la originalidad y mantiene la ilusión de destacarse frente a otros imitadores, los otros reflejadores de la realidad, en el segundo momento, que es el de la vuelta o el de la desilusión mimética, el autor se vuelve sobre su obra y crea estructuras que definen y contienen el arquetipo de la forma de la novela. Es decir, sus productos literarios tematizan el proceso creativo del escritor. El personaje se hace alegoría del autor.

Esta no es una confusión ingenua entre vida y ficción, entre autor y su obra, no es una ' falacia biográfica' . Girard reconoce que la significación de unos personajes de novela no puede formularse en los términos de la estricta proyección biográfica del autor, pero afirma que literatura y vida se convierten en una sólo cosa, no porque la literatura imite la vida (ilusión mimética) sino porque también la vida imita la literatura (desilusión o deseo mimético). En esta misma línea destacamos las reflexiones poéticas de Wallace Stevens sobre la duplicación mimética. Leamos la sección IV del poema extenso titulado "It Must Be Abstract", que dice:

The first idea was not our own. Adam
In Eden was the father of Descartes
And Eve made air the mirror of herself,

Of her sons and of her daughters. They found themselves
In heaven as in glass; a second earth;

And in the earth itself they found a green-

The inhabitants of a very varnished green.
But the first idea was not to shape the clouds
In imitation. The clouds preceded us

There was a muddy centre before we breathed.
There was a myth before the myth began,
Venerable and articulate and complete.

From this the poem springs: that we live in a place
That is not our own and, much more, not ourselves
And hard it is in spite of blazoned days.

We are the mimics. Clouds are pedagogues
The air is not a mirror but bare board,
Coulisse bright- dark, tragic chiaroscuro

And comic colour of the rose, in which
Abysmal instruments make sounds like pips
Of the sweeping meanings that we add to them².

Dice Stevens con su práctica poética lo que Girard en su teoría crítica, es decir, que la unidad de experiencia se alcanza en el nivel de una impostura que lo penetra todo y que, añadimos, es la impostura del signo, la misma semiosis.

La teoría de Girard parece converger con la teoría platónica de la mimesis y la impostura dado que enlaza con el problema de la duplicación especular, que es un aspecto a tener en cuenta en la mimesis artística y que también está presente tanto en la teoría platónica de la rectitud del nombre como en su teoría del mundo de las ideas como original verdadero del que el mundo llamado real es copia más o menos perfecta y veraz.

Girard distingue dos tipos de mimesis en el texto, la simplificadora y la creativa. La primera es una forma de obsesión por caricaturizar una realidad indiscutida mientras que la segunda tiene un aspecto crítico y negativo, revisionista de lo imitado. Para Girard, ambos tipos se corresponden genéticamente con dos fases de la literatura, una primera fase mimética ingenua y otra segunda fase desilusionada y más genuinamente mimética. Los grandes autores de la literatura practican esta forma de mimesis recreativa y crítica de textos anteriores, propios o ajenos.

Es decir, los grandes autores también se revisan a sí mismos, es posible rescatar en ellos la descripción de un esquema evolutivo que permite predecir en su carrera un punto de inflexión, una ruptura que da paso al advenimiento del verdadero escritor, quien no

2. Wallace Stevens, *Selected Poems*. Faber & Faber, Londres y Boston, 1986: 88.

sólo tiene el pasado literario en perspectiva crítica sino que también percibe sus primeros textos como parte de ese pasado a revisar y reescribir.

Podemos dar un marco más amplio a Girard e incluirlo en la anterior discusión de lo platónico y lo aristotélico. Su teoría de los dos tipos de mimesis propios de dos fases diferenciadas de producción literaria es relevante porque la primera fase ilusionada puede adecuarse a la interpretación realista ingenua o mimesis aristotélica mientras la segunda fase, la fase de la desilusión mimética, donde se desvela el mecanismo del deseo mimético, según los términos girardianos, encaja con el concepto de mimesis y realismo de raigambre platónica.

En referencia a este punto, y volviendo atrás en nuestro argumento apreciamos:

- i. que Girard describe dos fases de la génesis creativa, una ingenua y otra crítica, que se corresponden con dos modos, quizá superficiales, de entender el término 'mimesis' en la historia de la literatura.
- ii. que estas dicotomías ayudan a explicar no sólo, como teoriza Girard, la génesis individual - biográfica- de la gran obra de arte, sino además la génesis de conjuntos de obras agrupadas en movimientos artísticos como, por ejemplo, Modernismo y Postmodernismo. Este punto se detalla más adelante en lugar correspondiente.
- iii. que, además, estas dicotomías pueden facilitar la comprensión de procesos en los que un movimiento artístico utiliza temáticamente otros anteriores en una relación similar a la de Renacimiento y Barroco³. En este tipo de proceso la segunda fase retoma las aportaciones de la primera para mostrar los recursos mimético- literarios de aquella como convenciones técnicas que buscaron la ilusión de realismo. Se trata de una segunda fase que necesita de la repetición creativa y de la acumulación de recursos, es decir, de la "barroquización" en el sentido que le da Wölfflin (1915, 1952).
- iv. que, teniendo en cuenta esta esquematización de procesos individuales e históricos, el desarrollo literario se presenta como un proceso continuo de complejización, de acumulación y de intertextualidad en el que es posible detectar textos y momentos críticos de contestación y cambio⁴.
- v. que, a nivel individual, cada texto literario es otro estadio de una empresa en la que se forja un instrumento artístico cada vez más vigoroso y que, a nivel histórico, cada obra es un estadio más de un conjunto de textos que van contribuyendo a delimitar un género literario cada vez más definido.

Hay otras aproximaciones al problema de la mimesis como la que Jacques Derrida

3. Curtius (1989), como su maestro suizo, Wölfflin, (1952) han planteado los términos 'clasicismo' y 'manierismo barroco' como dos momentos del mecanismo general que en un movimiento undular va dando lugar al proceso de desarrollo histórico del arte. Afirmación tomada de Victor M. Aguiar e Silva, 1975, págs. 263- 275)

4. Esta conclusión no supone novedad, baste recordar las aportaciones del formalismo ruso en esta materia, especialmente Boris Eijenbaum, *Molodói Tolstói* (El joven Tolstoi), Izd-vo Z. I. Grzhebin, Petersburgo-Berlín, 1922.

propone, contra Platón y Aristóteles por igual, que apuntan a la imposibilidad de una teoría consistente de la mimesis. Esta postura post-estructuralista radicaliza el presupuesto estructuralista que sostiene la incapacidad del lenguaje para tratar con otra cosa que no sea él mismo. Tal presuposición niega la capacidad del lenguaje para tratar con ideas sobre la realidad, y hace a la literatura irrelevante pues, ¿ desde dónde y sobre qué se habla entonces? ¿Se trata de una nueva sofística? A estas preguntas responderemos en la sección 4. del artículo.

Los textos literarios, como el poema de Stevens, o *The Garden of Eden* (1986), última novela publicada de Ernest Hemingway, pueden representar la pasión y el deseo humanos y enseñar que el deseo humano es realmente mimético, por eso, la conclusión girardiana es que la realidad que vivimos es en sí mimética y el arte, a través de sus medios y técnicas particulares de representación es por ello capaz de representarla. En este punto se vislumbra la deuda del pensamiento de Girard con el de Platón. Platón abre esta línea de interpretación del hecho mimético cuando expone en el *Fedro* su teoría del alma que recuerda e imita las ideas que contempló un día en compañía de los dioses y que desea volver a contemplar repetidamente en este mundo aunque sólo sea a través de copias.

Girard se distancia sustancialmente de los teóricos estructuralistas por su revalorización de la idea de mimesis para la crítica literaria. Se distancia también de algunos formalistas que, al igual que los estructuralistas, como reconoce F. Jameson (1972: 82-83), proponen una inversión radical de las prioridades de la obra literaria y dejan en desuso la idea de que la obra literaria es mimética en el sentido de mimesis como apertura a unas realidades externas al hecho literario, las cuales son su contenido.

Es conveniente recurrir al mismo V. Shklovsky (1971: 80) y leer lo que escribe en una obra de ficción titulada *Zoo: or, Letters Not About Love* , donde recoge parte de su teoría literaria:

There are two attitudes towards art. One is to view the work of art as a window on the world. Through words and images, these artists want to express what lies beyond words and images. Artists of this type deserve to be called translators.

The other type of attitude is to view art as a world of independently existing things.

Words, and the relationships between words, thoughts and the irony of thoughts, their divergence - these are the content of art. Art, if it can be compared to a window at all, is a sketched window.

Shklovsky, crítico y literato, constata dos maneras distintas de entender la representación artística que afectan tanto a la perspectiva del artista como a la del crítico. Este formalista utiliza el símil del arte como ventana para explicar el arte como forma que habla de un contenido al que representa miméticamente según determinadas técnicas. Reconoce, pero no comparte, esta concepción indéxica y translatoria del arte. Es decir reconoce una forma tradicional de entender el fenómeno mimético, la mimesis, que no le parece demasiado interesante frente a otra concepción menos ingenua del arte como ventana dibujada que se abre a un paisaje que no es real y separado sino real parte del dibujo.

La doble comparación de Shklovsky es paralela a la distinción girardiana. La idea

del arte como ventana corresponde a la idea del artista que compone su obra con la ilusión de dar una imagen original del mundo, más ajustada o más realista que la de sus antecesores, y por ende más mimética en cierto sentido del término, es decir, más realista en el sentido ingenuo aristotélico que en términos de Girard es tanto ilusión de mimesis como mimesis de la ilusión. Por otra parte, la comparación con una ventana dibujada y abierta a un dibujo corresponde a una idea desilusionada o distanciada de la mimesis, que ya hemos insistido en conectar al esquema platónico.

4. APORTACIÓN DE LA FILOSOFÍA AL ESTUDIO DEL POSTMODERNISMO: HABERMAS, WELLMER, HUYSSSEN.

Existen dos hechos, el hecho de que los llamados Modernismo y Postmodernismo literarios se suceden en el tiempo, y el hecho de que, a nivel temático, la poesía modernista - como la de Wallace Stevens - verbaliza preocupaciones que la narrativa postmodernista ulteriormente convierte en modelos⁵ narrativos. Ambos pueden llegar a confundir las expectativas del crítico y complicar un panorama ya suficientemente complejo.

La necesidad de encarar la presente discusión crítica de forma sopesada remite a consultar la abundante bibliografía sobre el tema y aislar los textos filosóficos que han de ofrecernos datos de primera mano necesarios para fundamentar la argumentación. La referencia a J. Habermas, A. Wellmer y A. Huyssen es insoslayable.

a. Necesidad filosófica de los conceptos de mimesis y realidad.

Hasta época reciente parecía indiscutible que la orientación por cuestiones de verdad era realmente un criterio suficiente para la demarcación a que estamos habituados entre ciencia y literatura. Sin embargo hoy, para el deconstructivismo la respuesta es tratar los textos de distinto género como si el criterio de la verdad no ofreciera diferencia suficiente para la clasificación de los diversos géneros. La argumentación de Habermas (1990: 242) a la postura deconstructivista es la que sigue:

La nivelación de la diferencia de géneros entre filosofía y ciencia, por una parte, y literatura, por otro, expresa una comprensión de la literatura que se debe a discusiones filosóficas. Y éstas, a su vez, se mueven en el contexto de un giro desde la filosofía de la conciencia a la filosofía del lenguaje, que rompe de forma particularmente furiosa con la herencia de la filosofía del sujeto. Pues sólo cuando de las categorías filosóficas básicas han sido expulsadas todas las connotaciones de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización, puede el lenguaje (en vez de la subjetividad) autonomizarse y convertirse hasta tal punto en destino epocal del Ser, en hervidero de significantes, en

5. Modelo, en este contexto, significa objeto construido siguiendo unas fórmulas de fundamento teórico más abstracto. Un modelo aeroespacial se construye después de un planteamiento matemáticamente preciso de las reglas que lo regirán en su funcionamiento futuro y que han determinado su forma actual. De manera análoga, un texto literario es el constructo derivado de los axiomas teóricos que el escritor y una época dada mantienen acerca de la realidad y de la forma de representarla, es decir, el texto literario narrativo es un modelo realizado a partir de otro modelo, que es el modelo de realidad particular del autor y su época.

competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, que los límites entre significado literal y metafórico, entre lógica y retórica, entre habla seria y habla de ficción quedan disueltos en la corriente de un acontecer textual universal (administrado indistintamente por pensadores y poetas). A la genealogía de este pensamiento pertenecen, estilizando quizá excesivamente las cosas, el primer Heidegger, el estructuralismo y el segundo Heidegger.

Habermas ya desconfía del enfoque estructuralista de Saussure y Lévy-Strauss porque este enfoque supera la filosofía del sujeto al hacer derivar de las estructuras subyacentes y de las reglas generativas de una gramática las operaciones del sujeto cognoscente y agente. Así, la subjetividad del individuo, envuelta en la práctica lingüística, pierde la fuerza de generar espontáneamente un mundo (entendido como unidad de significados). En este panorama estructural el científico todavía es una excepción que se salva porque en su actividad observadora puede aprehender con la razón la verdad que se esconde bajo los fenómenos habituales. Sin embargo, la posición del postestructuralismo es más radical, dice Habermas (1990: 245)

tal movimiento de pensamiento ha hecho desaparecer tan radicalmente la subjetividad trascendental, que con ella se pierde incluso de vista el sistema de referencias al mundo, de perspectivas de los hablantes, y de pretensiones de validez immanentes a la propia comunicación lingüística. Pero sin ese sistema de referencias se torna imposible, e incluso en un sinsentido, la distinción entre niveles de realidad, entre ficción y mundo real, entre práctica cotidiana y experiencia extracotidiana, entre las correspondientes clases de textos y géneros. La casa del Ser se ve ella misma arrastrada a la vorágine de una corriente de lenguaje carente de toda dirección.

Es decir, desde la perspectiva postestructural resulta inútil intentar una aproximación al problema clásico de la mimesis dado que el postestructuralismo destruye la base metafísica sobre la que se sustenta la distinción entre ficción y realidad. Una distinción que incluye el factor mimético en el término ficción y lo hace necesariamente opuesto al término realidad.

Propone Habermas una vuelta escéptica a la metafísica, a la verdad cuyo olvido Nietzsche propició con su rechazo del platonismo. Esta vuelta a la metafísica es una defensa de la modernidad ilustrada y de la racionalidad comunicativa que ha partido también de otros frentes. El neoaristotelismo de Gadamer, su desvinculación de la verdad del método, es una muestra. Habermas propone un retorno a la razón en todos los ámbitos de operación que a ésta le son propios, utiliza como ejemplo de esta tendencia la obra de Dieter Henrich (*Selbstverhältnisse*, Stuttgart, 1982 y *Fluchtlinien*, Francfort, 1982), cuya idea central Habermas resume así:

Una teoría de la autoconciencia, no una cosmología, sería la encargada de devolvernos la universalidad del pensamiento platónico (1990: 268).

Tenemos el *bios theoretikos* como etapa suprema en una jerarquía de formas de

vida:

Pues existe una forma de acción nacida de la relación racional consigo mismo, una forma de acción enderezada a la conservación de una comunidad, y una forma de acción al servicio de una posibilidad suprema de la vida consciente. Naturalmente, es esta última forma de vida, una vida fundada en la *theoria*, la que desde Platón los filósofos han reservado siempre como privilegio a los pocos (1990: 271).

b. Necesidad filosófica del concepto de postmodernismo.

La discusión sobre modernidad y postmodernidad depende en gran medida de lo que los ponentes entienden por modernidad. Andreas Huyssen (1988) hace una excelente cartografía del postmodernismo y sitúa a Habermas en el centro de la discusión. Si Habermas opta por una defensa de la ilustración reinscrita en el actual discurso filosófico como modernidad y hace de la postmodernidad una forma de conservadurismo derivada del postestructuralismo francés, los franceses invierten el argumento para llamar conservador a Habermas por su insistencia en la conservación de significado, racionalidad y sujeto. Sin embargo, para Huyssen (1988), el solapamiento de postestructuralismo y postmodernismo al que apunta Habermas no se da tan claramente en Francia como en los U.S.A., donde los neoconservadores consideran al postmodernismo peligrosamente cercano al nihilismo postestructural.

Lo más interesante del trabajo de Huyssen es la defensa que hace de la utilidad del término 'postmodernista' en relación a las artes contemporáneas a las que considera distintas de las anteriores y no una mera fase en el desarrollo hacia la terminación del proyecto modernista que se inició en París en las décadas de 1850 y 1860. Leemos en Huyssen (1988: 236)

A este nivel, el postmodernismo no puede ser contemplado simplemente como una secuela del modernismo, como el más reciente estadio en la revuelta sin fin del modernismo contra sí mismo. La sensibilidad postmoderna de nuestro tiempo es distinta tanto del modernismo como del vanguardismo, precisamente por el hecho de que plantea la cuestión de la tradición y conservación cultural del modo más fundamental, como problema estético y político (...) actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite, en el que los segundos términos ya no quedan automáticamente por encima de los primeros; un campo de tensión que ya no puede ser comprendido a través de categorizaciones como el progreso contra la reacción, la izquierda contra la derecha, el presente contra el pasado, el modernismo contra el realismo, la abstracción contra la figuración, la vanguardia contra el *Kitsch*.

Huyssen reconoce que las siguientes dicotomías: progreso /reacción, izquierda / derecha, presente /pasado, abstracción /figuración, vanguardia /Kitsch, modernismo / realismo, han sido fundamentales para la crítica clásica del modernismo y que ya se han desmoronado. La última de ellas es la más relevante a este artículo ya que en él estamos planteando una discusión sobre mimesis y realismo(s) que afecta a la caracterización del modernismo y del postmodernismo.

c. Continuum o Dis-continuum Modernista-Postmodernista. La cuestión de los géneros y la cuestión mimesis-diégesis.

La parte de este artículo relacionada con la discusión de mimesis y realismos viene al hilo de la anterior afirmación de Huyssen. Afirmábamos que el modernismo es realista en un sentido y que el postmodernismo lo es en otro ya que dicha clasificación depende en parte de la tradición filosófica de partida, desde la cual se puede definir la mimesis en sentido general de representación semiótica (tradición platónica) o en términos ajustados a las interpretaciones de la tradición aristotélica.

Como hemos podido ver, parte de la crítica reconoce que Aristóteles reduce a Platón en el sentido que, mientras Platón reconoce explícitamente una mimesis mimética en la tragedia y una mimesis diegética en la narración épica, Aristóteles simplifica afirmando la mimesis trágica frente a la diégesis épica. Ello deja abierto el camino al problema crítico de interpretar la idea de mimesis en Aristóteles, idea mucho más compleja de lo que se desprende de ciertas lecturas críticas. Para un análisis de la complejidad que plantea el estudio del concepto de mimesis en Aristóteles me remito al trabajo de Roman Ingarden (1961, 1962) que, desde el punto de vista de la crítica literaria, ha analizado estos aspectos en profundidad. Asimismo, ya desde el punto de vista del análisis filosófico, cabe citar el trabajo de García- Bacca (1982) acerca de la *Poética* de Aristóteles.

En este espacio de ambigüedad crítica se origina la clasificación renacentista - posteriormente seguida por la crítica literaria alemana de los siglos dieciocho y diecinueve- de la literatura atendiendo a los tres grandes géneros, lírica, épica (narración o diégesis) y dramática (representación o mimesis). Sin embargo, modernamente, la pragmática hermanada con la crítica literaria ha subrayado la inadecuación de esta clasificación tripartita de los géneros para abarcar el fenómeno literario en profundidad. Sus conclusiones se acercan más al modelo platónico que al derivado de la filosofía aristotélica. Por una parte, se acepta la diferencia adjetiva a nivel de estilo, un estilo lírico, otro épico y otro dramático, por otra, se reserva el término sustantivo 'género' para aludir a unas convenciones concretas como la narrativa, la teatral (tragedia, comedia y sus variantes), en las que pueden operar rasgos de los tres estilos (lírico, épico y dramático) que así introducen variación y riqueza en la evolución de las formas literarias. Finalmente, se admite el término 'diégesis' en el campo concreto de la narratología, en relación a lo narrado en una progresión temporal, cualquiera que sea el estilo (Genette) en que se narre.

La crítica *presupone* la mimesis en toda representación literaria, cualquiera que sea el estilo o género, pero no la explica quizá porque el fenómeno mimético es tan natural al arte y la literatura que parece obvio. Sin embargo es útil reconocer que el ámbito de la mimesis es aún más general, es semiótico dado que se halla en todos los casos en los que se produce representación y comunicación. Esta misma crítica no se niega a explicar, sin embargo, un tipo de mimesis restringida a un realismo particular del que habla en términos absolutos como 'el realismo'. Tampoco se opone a la utilización del término 'diegético' en relación a la narración, haciendo así un falso par dicotómico en el que contrastar mimesis *versus* diégesis. Par falso porque la mimesis, como hemos

mencionado antes hablando desde Platón, incluye tanto la mimesis mimética como la diegética. Es ésta una razón adicional que puede inducir a un uso ambiguo del término 'mimesis'.

d. El problema filosófico de la razón y la representación en relación a la discusión de Modernismo/ postmodernismo.

El planteamiento del problema de la mimesis recoge una preocupación central del postmodernismo, es el problema de la representación a cargo de la 'razón totalizante' del individuo. Wellmer(1988) cita diferentes formas de crítica de la razón y del sujeto que permiten clarificar las formas moderna y postmoderna de conocimiento. Dice que aunque el psicoanálisis de Freud quiebra la constelación racionalista y destruye las formas idealistas de reflexión sobre el sujeto racional no por ello logra destruir un resto de racionalismo y realismo del que su propia postura científica es un exponente escéptico, dice:

(Freud) Socavó la creencia en la racionalidad del sujeto y en la fuerza de la razón. Sin embargo, lo hizo con la intención de *reforzar* el poder de la razón y la fuerza del sujeto. (Wellmer, 1988:118)

Wellmer introduce en su argumentación a Adorno, en el extremo que radicaliza la crítica psicológica al racionalismo. En la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno, la crítica de la razón instrumental o de la razón que opera en términos de la lógica de la identidad, o mejor, de la lógica de la adecuación medios- fines, se presenta ya desarrollada como crítica de la trinidad epistemológica: sujeto, objeto y concepto. Adorno explica los tres dentro de una relación de opresión y sujeción en la que el sujeto opresor se convierte a su vez en víctima sometida al progreso.

En comparación con el realismo freudiano, dice Wellmer, quizá de forma algo ligera, que tanto Horkheimer como Adorno no son capaces de explicar una autotranscendencia de la razón pensable, aunque Adorno la ejemplifique a través de la síntesis no violenta entre mimesis y racionalidad que se cumple en la filosofía y en la obra de arte.

Wellmer considera a Wittgenstein como el mejor exponente de la destrucción del subjetivismo en términos de filosofía del lenguaje por su concepción de un mundo lingüísticamente alumbrado, en el cual la razón no puede darse alcance a sí misma, el sujeto no puede ser transparente a sí mismo y está descentrado de la posición de autor y juez final de sus intenciones de significado. Aun con todo, y precediendo a toda intencionalidad o subjetividad, Wittgenstein descubre un cuasi-factum, sistemas de significados lingüísticos, formas de vida que preceden a toda posible convención y que constituyen la posibilidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso, lo racional y lo irracional.

Por ello, la filosofía de Wittgenstein sitúa el racionalismo y el subjetivismo en un lugar de la historia ya superado pero también se desmarca de la crítica psicológica del sujeto y de la razón y las relativiza. Wellmer propone la vía Wittgensteniana como modelo para la superación, desde un escepticismo radical, del peligro que el escepticis-

mo supone para el sujeto y la razón. Esto constituiría las señas de identidad del postmodernismo que, según Wellmer, todavía es un proyecto.

Es interesante este “fármakon” filosófico, este remedio contra el escepticismo que Wellmer ha elaborado sobre Wittgenstein a base de escepticismo radical. Se trata de una especie de vacuna que, en otro orden de la actividad humana, la literatura, ha tenido sus practicantes. Los escritores de aquellos textos literarios mejor o peormente denominados “postmodernos” no han dudado en aplicarla a la hora de escribirlos. Han escrito prolijamente para oponer la palabra y la escritura a la vida, han trabajado mucho para destruir un nivel absoluto de realidad y el resultado ha sido la multiplicación de niveles de realidad, han luchado por ensanchar los límites del texto literario, pero la proliferación de niveles de realidad parece sometida a una inquebrantable jerarquía que los sitúa en el dominio de la ficción.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN.

Volviendo a nuestra ocupación primera, que se relaciona con la demiurgia representativo- mimética de la obra de ficción, podemos tomar a Hemingway como buen ejemplo de cómo puede darse correlativamente el desarrollo de práctica y teoría literaria en un artista. En su primera etapa Hemingway está interesado en la narración literaria de los estados mentales y anímicos por los que pasa el sujeto protagonista de la narración, que se modela a través de sus diálogos lacónicos como un individuo atrapado y sometido a las leyes de las instituciones y a las de la naturaleza por igual. Ello viene a resumirse en un intento de hacer desde la elaboración literaria una copia de los estados mentales del sujeto, en todos los sentidos que la palabra ‘sujeto’ ostenta. Este tipo de actividad es característica del modernismo literario, que depende en gran medida de la estilización de la tería freudiana del sujeto, sus profundidades y la relatividad de su apreciación.

Encontraremos que estas preocupaciones literarias pasan a segundo plano en la segunda etapa de producción literaria de Ernest Hemingway. Los textos que publica tras 1950 dejan de interesarse en el sujeto social para profundizar en los mecanismos de la significación y la socialización. Esta etapa puede definirse con una forma muy específica de realismo que ya no es humanista y psicologizante sino de talante semiótico y que, por su desviación del primer modernismo, merece nombre propio, postmodernismo .

Mientras que el modernismo inicial de Hemingway se caracteriza porque 1. se plasma en una especie muy trabajada de realismo psicológico narrado desde la perspectiva de un narrador omnisciente pero objetivo porque no interpreta lo que piensan o lo que les ocurre a sus protagonistas (técnica de cámara) 2. recoge temáticamente, en el nivel sintagmático del texto, la idea del personaje en viaje de introspección muda que se realiza en las circunstancias de un medio externo verbalizado (corriente de conciencia) 3. recoge, en el nivel paradigmático de acceso a la macroestructura semiótica, un juego de ocultación y desvelamiento de referencias, como un mapa iconográfico que facilita y simultáneamente dificulta el proceso de descubrimiento de

un tesoro escondido, el tesoro de una realidad varia, multiforme, cambiante y llena de facetas (lo cual se logra a través de las técnicas del multiperspectivismo local, temporal y de la consciencia).

A partir de 1950, fecha de publicación de *Across the River and Into the Trees*, cambian los intereses puestos de relieve en el texto, que se decanta decididamente hacia una puesta en escena del conflicto que hemos expresado en el punto 2 de este artículo como conflicto de límites entre realidad y ficción. La nueva etapa, ya postmodernista, también podría definirse como realismo semiótico, una forma de realismo de mimesis girardiana desilusionada interesado en la representación mimética de la semiosis, un realismo semiótico que busca hacer del texto literario modelo de la propia mimesis, es decir, no sólo un modelo del mundo “real” sino un modelo de la fluctuación de los mecanismos de la representación y la comunicación, de la urdimbre de signos en una globalidad idealmente eterna, equilibrada en un vaivén estático de ritmo inmutable, simbolizado en *The Garden of Eden* (Hemingway: 1986) por el vaivén del oleaje oceánico. Una globalidad hecha de todos los encadenamientos semióticos posibles pero confirmada en el ritmo temporal de la conciencia subjetiva.

De esta forma ambos análisis, práctico y teórico, confluyen en la visión de las formas de arte postmodernistas no como una culminación del proceso unidireccional modernista sino como un nuevo tipo de desarrollos literarios que no están en relación de oposición y exclusión con los del modernismo sino que se caracterizan por su alteridad, por su capacidad de reflejar a distancia las estrategias y técnicas estético-literarias del modernismo recomponiéndolas en nuevos modelos y haciéndolas funcionar en nuevas constelaciones semióticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Aristóteles (1976) *El Arte Poética*. Espasa Calpe, Madrid.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. Oxford Univ. Press, Londres.
- Booth, Wayne (1968), 1961, *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press: Chicago.
- Bueno, Gustavo (1990) Conferencia del seminario titulado “Introducción al *Cratilo*”, celebrado por el Departamento de Filosofía del Colegio Universitario de La Rioja (Sección Letras) los días 1 y 2 de marzo.
- Cohen, J. (1977) *Estructura del lenguaje poético*, B.R.H. Gredos, Madrid.
- Eco, Umberto (1979) *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington/ London.
- Curtius, Ernst R.(1989) *Ensayos críticos acerca de la literatura europea* (T. O. *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*), Visor, Madrid.
- Eijenbaum, Boris (1922) *Molodói Tolstói* (El joven Tolstoi), Izd-vo Z. I. Grzhebin, Petersburgo-Berlín.
- Frye, Northrop (1985) *The Harper Handbook to Literature*, Harper & Row Publishers, Nueva York.

- Gabás, Raúl (1984) *Estética. El Arte como Fundamento de la Sociedad*, ed. Humanitas, Barcelona.
- Girard, René (1984) *Literatura, Mimesis y Antropología*, Gedisa, Barcelona. (V.O. *To Double Business Bound*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1978)
- Habermas, Jürgen (1988) "Modernidad versus Postmodernidad", en Josep Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid. (V.O. "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22, 1981)
- _____ (1990) *Pensamiento Metafísico* (T.O. *Nachmetaphysisches Denken*, 1988), Taurus, Madrid.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*, Univ. of California Press, Berkeley, 1977.
- Hemingway, Ernest (1977) *A Moveable Feast*, Triad/Granada, Londres.
- _____ (1977) *Across the River and into the Trees*, Triad / Granada Publishing.
- _____ (1958) "Big Two-Hearted River", *In Our Time*, Charles Scribners' Sons, New York.
- _____ (1976) *Death In the Afternoon*, Triad/Granada Publishing, St. Albans, Herts. Engl.
- _____ (1972) *Islands in the Stream*, Penguin, Harmondsworth.
- _____ (1967) "Monologue to the Maestro", William White (ed.) *Byline: Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*. Charles Scribners' Sons, New York.
- _____ (1977) "The Gambler, the Nun, and the Radio" *Winner Take Nothing*, Granada Publishing, London.
- _____ (1986) *The Garden of Eden*, Charles Scribners' Sons, New York.
- _____ (1977) "The Sea Change" *Winner Take Nothing*, Granada Publishing, London.
- _____ (1966) "The Snows of Kilimanjaro" *The Short Stories of Ernest Hemingway*, Charles Scribners' Sons, New York.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1971) *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires. (V.O. *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1955)
- Huyssen, Andreas (1988) "Cartografía del Postmodernismo" en Josep Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid, págs. 189- 248. (V.O. "Mapping the Postmodern", *New German Critique*, 33, 1984)
- Ingarden, Roman (1961) "A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics", *JAAC*, XX, 2 (Winter 1961), 163- 174.
- Ingarden, Roman (1962) "A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics - Part II", *JAAC*, XXI, 1 (Spring 1962), 273- 285.
- Jakobson, Roman (1971) *Fundamentals of Language*, Mouton Publishers, The Hague-París-New York.
- Jameson, Fredric (1972) *The Prison-House of Language: A Critical Account of*

- Structuralism and Russian Formalism*, Princeton and London: Princeton Univ. Press.
- Lodge, David (1981) "Modernism, Antimodernism and Postmodernism", *Working with Structuralism*, Routledge and Kegan Paul. London, Boston, Melbourne and Henley.
- Lotman, Juri (1978) *La Estructura del Texto Artístico*, Istmo, Madrid.
- Lotman, J. & Uspenkij, B. (1979) *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, Madrid.
- Ohmann, Richard (1987) "Los actos de habla y la definición de literatura" *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Arco/Libros, Madrid, págs. 11-34. (V.O.(1971) "Speech Acts and the Definition of Literature" en *Philosophy and Rhetoric*, 4, :págs.1-19)
- _____ (1987) " El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Arco/libros, Madrid, págs. 35-58.
- Platón (1972) *Obras Completas*. Aguilar, Madrid.
- Shklovsky, Viktor(1971) *Zoo: or, Letters Not About Love* (V.O.1923), trans. Richard Shelton, Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Stevens, Wallace(1986) *Selected Poems*. Faber & Faber, Londres y Boston.
- Wellmer, Albrecht (1988) "La dialéctica de la modernidad y postmodernidad", en Josep Picó, *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza, Madrid. (V.O. "On the dialectic of Modernism and Postmodernism" *Praxis International*, 4, 4 1985).
- Whorf, Benjamin (1956) "Science and linguistics". *Language, Thought and Reality*. M.I.T. Press., págs. 207-219.
- Wittgenstein, L. (1988) *Investigaciones Filosóficas*.. Mexico: Universidad Autónoma; Barcelona: Crítica.
- Wölfflin, Heinrich, 1952 (1915), *Principios fundamentales de la historia del arte* (T.O. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), Espasa- Calpe(3ª cd), Madrid.