

Turner, Iser, poiesis metafórica y procesos de estetización. Acercamiento a la teoría y a un caso de aplicación actual

Mario Javier Bogarín Quintana

Universidad Autónoma de Baja California

1.- La construcción teórica y simbólica de la poiesis

El sustento del presente análisis en un plano teórico debe servirnos para organizar a nuestro objeto de estudio en un marco que nos permita definir con mayor claridad los alcances del abordaje a practicar de manera que este pueda hacerse en una dinámica más manejable que dé certeza al uso de las distintas categorías que guían a nuestra búsqueda.

En la perspectiva de Iser, la existencia misma de numerosas aproximaciones a la literatura desde la teoría permite experimentar lo incognoscible del arte, en tanto que podemos entender a esta como el intento último por trascender los significados de distintos marcos de trabajo teóricos aplicados a desentrañar los niveles enunciativos y representacionales de la obra literaria.

La actual teoría literaria, a diferencia de cómo lo hacían las precedentes y la estética clásica, sustituye la cuestión central de qué es el arte por una búsqueda de los procesos por los cuales aquella entidad deviene arte, cuándo sus productos adquieren, en efecto, carácter artístico, cuáles son sus funciones ejercidas y bajo qué modalidades el arte se manifiesta. Se trata de una transformación que abarca desde la semántica hasta la pragmática, tanto entre las temáticas como entre las operaciones del arte.

De esta manera, las teorías se plantean una búsqueda del sentido, en este caso de la obra literaria, partiendo de tres componentes fundamentales: estructura, función y comunicación, correspondientes a los procesos que, ya dentro de la pieza literaria, por los cuales se genera el sentido de la obra y el tejido significante que da lugar al discurso.

Esta nota ha de recordarnos que lo que denominamos sentido implica una abstracción, siendo su función la que da una forma concreta a la obra en que actúa, lo que concierne a la vez a la relación entre la obra de arte y el mundo. Dicha relación, también, implica otra abstracción concretizada por la comunicación en la que el receptor puede concebir el sentido que dicha abstracción aporta para generar la estructura discursiva constante en la que se determinan los múltiples niveles de significación de la obra literaria de acuerdo con esta relación dinámica entre la semántica y la pragmática de la obra y la interpretación practicada en su lectura.

Partiendo de este punto, y siguiendo a Iser, convenimos en comprender a la obra de arte como un dispositivo que siempre es creado y puesto en funcionamiento por sus relaciones de interacción con su contexto y sus receptores. Es en vista de ello que se origina su capacidad para reformular nuestro conocimiento y completar nuestro bagaje de experiencias, tomando en cuenta a la obra literaria como una estructura en la que nos es posible vaciar

nuestro propio imaginario como lenguaje para la aprehensión vicaria de la experiencia transmitida por la pieza, lo que a la vez, en un circuito, permite comprenderla.

La teoría literaria considera entonces a la obra de arte siempre en relación con la disposición de sus receptores y las realidades múltiples de su contexto, siendo acaso este hecho lo que permite estudiar a nuestro objeto desde lenguajes distintos de interpretación.

Podemos anotar, a guisa de ejemplo inicial, cómo la pertenencia de las obras literarias, junto con el mundo del arte en general, permanece en una relación notable con las transformaciones de la superestructura en la terminología marxista abonada por la teoría de Raymond Williams (2009) como el espacio en el que se sostienen los intercambios simbólicos de la sociedad.

En realidad, sus valores y significaciones operan desde el nivel básico de la estructura en donde la literatura no deja de estar supeditada a las fuerzas materiales de producción. Si es la existencia social la que determina la consciencia del individuo y no lo contrario, tenemos así que el postulado de la literatura ha de buscarse en la superestructura ostentando una función de espejo de la sociedad.

Es posible sugerir aquí la complejidad de la discusión sobre el arte como un ejercicio realista de traslación y crítica de condiciones sociales de producción de sentido. En este tenor, la cuestión central se vuelve la función del arte como constructora de un nuevo realismo. La sociedad que produce a la literatura se ve reflejada en ella como un fresco que refleja las interacciones simbólicas donde se pueden detectar las estructuras concomitantes a la construcción de la dinámica de la superestructura en la que se generan los valores morales, los gustos, intereses, estilísticas, juicios de valor, sensibilidades y entretenimientos de una época, siempre en atención condicionamientos de los imaginarios impuestos por la base económica.

Es preciso entender esta dinámica, también, dentro del espacio de significación de dicha superestructura, si ampliamos tal definición hacia el reino de la interpretación hermenéutica que comienza con la percepción del receptor que opera activando la “intuición” sobre un objeto retratado en la pieza literaria. La inaccesibilidad de la realidad para ser aprehendida en su totalidad franca conlleva la necesidad de diseñar un esquema para manejar sus conceptos, desde categorías fundamentales de delimitación de significados.

En un segundo punto, tenemos que la imaginación corre al lado de la razón y los sentidos en la construcción de dichos significados por los que se entiende la obra literaria. Justo en este punto coincidimos con Hans Georg Gadamer en la identificación de la conciencia estética desde la cual se evidencia la interpretación del arte como resultado de su contrastación con el sustrato acumulado de experiencias estéticas determinadas por la noción del receptor en torno al arte. Esta conciencia estética se forma con la concretización del arte como la apreciación de sus productos a la luz de las grandes experiencias artísticas del pasado.

Los objetos artísticos, y su operatividad simbólica ilustrada por su contexto, revelan sus diferencias históricas, lo que vuelve difícil la apreciación inmediata de la concepción normativa del gusto que les dio lugar y una homologación inevitable de este contexto con la observación de la conciencia estética del receptor actual.

Si una obra literaria es significativa por su propio derecho, lo mismo que si lo es en relación con otra más, es susceptible de ser despojada de esta relación en virtud de la capacidad del receptor por insertar estas obras en el discurrir de su propia mente literaria como arsenal interpretativo del que se alimenta el ejercicio hermenéutico. Dicho ejercicio tiene por objetivo principal el entendimiento del individuo consigo mismo y su imaginario a través del arte.

De este enfoque debemos centrar nuestra atención en el papel definitivo del receptor como constructor de la obra de arte. La obra literaria se activa, adquiriendo actualidad y un nuevo tipo de validez, a partir de la acción de la mente literaria sobre su mensaje y la adaptación de este a los intereses y estímulos contextuales que influirán en el bagaje histórico de la apreciación estética del tiempo en que la obra es leída.

2.- Interpretación desde el imaginario y su inversión

Lo que nos ha de interesar en este punto es la capacidad de la obra, atendiendo lo anterior, para fungir un papel en la construcción de nuevas piezas literarias como las que a su vez, en su momento, la alimentaron. La pieza literaria se vuelve deudora de sus antecedentes en la generación de un estilo y de un sistema de referencias en donde se ubica el mensaje transmitido por el autor.

Además, la cuestión artística implícita en el trabajo de decodificación y asignación de sentidos conlleva en sí misma el acto de subsumir al texto en una caracterización que no es informativa ni simplemente descriptiva, sino también artística. Esta ideación es la que permite asignar el valor de arte al texto como objeto continente y entender sus significados a la luz de la conformación de un valor estético a través de la experiencia del propio imaginario creador del lector enfrentado a los contenidos compatibles del imaginario creador del autor.

303

NOVIEMBRE
2014

Si el arte como bella apariencia trasciende la realidad, entonces sólo puede identificarse por lo que no es arte, pues las apariencias toman ventaja a la realidad partiendo de sus opuestos de los que, sin embargo, la noción de arte depende. Por lo tanto, el arte se encuentra separado de las de las conexiones que podría tener con realidades existentes, cuyas raíces han devenido componentes de los objetos autónomos del imaginario.

En términos kantianos, este deviene estructura “propositiva” sin “propositividad”, de ahí que se considere que algo pueda existir por sí mismo. El arte, distinguida de la realidad, queda definida ahora a través de la apariencia, la ilusión, la magia, el sueño, incluso considerando a todos estos, además, como glorificaciones del arte que, sin embargo, provienen de un origen considerado substancialmente inferior (Iser, 2006:31. La traducción es nuestra).

Vista así, la obra de literatura deviene un testimonio del proceso hermenéutico ejercitado para llegar a una conclusión provisional con respecto a la perspectiva fundada en ella. No es casual, entonces, que la vista de una obra propia, a la distancia, siembre dudas y reconvenciones en su autor, inscrito en distintos episodios vitales y reflexivos que le obligan a una nueva apreciación meditada a la luz de nuevos bagajes.

Está aquí también involucrada la conciencia de que la obra se vuelve propiedad de sus receptores para quienes, en distintas épocas, la pieza literaria representa distintos niveles de compromiso con realidades sociales y estéticas, por ejemplo, por las que retrata el sentir y las características representacionales de fenómenos sociohistóricos que componen al imaginario.

Este es un proceso que observamos en la trayectoria de varios de los autores que habremos de analizar. Incluso podríamos adelantar que es también el objeto de nuestra investigación, considerando el sentido de nuestra búsqueda de los sentidos detrás de determinados discursos contruidos en diferentes épocas en torno a “lo japonés” para nuestros escritores.

Cada perspectiva literaria lleva aparejado el atisbo de un horizonte creativo que, localizado en una línea temporal basada en sus propios recursos e historia, nos aportará elementos para estudiar a su producción literaria con arreglo a sus resonancias internas, en su estructura, y futuras en la literatura mexicana posterior.

Para Iser, en su lectura de Gadamer, semejante “fusión de horizontes” es esencial para entender su teoría sobre la comprensión. Para él, el encuentro con el pasado no es una condición determinante de la aclaración de aquello que recibimos como extraño, pero sí es un instrumento útil para negociar críticamente con la otredad de los contenidos simbólicos de la pieza de arte en nuestro esfuerzo por comprender a cabalidad su sistema de relaciones con la actualidad desde la que la entendemos y fijamos en un marco temático.

En esta relación se ponen en juego las interpretaciones de la tradición lo mismo que del propio imaginario individual como la toma de conciencia del sí-mismo cuando se enfrenta a una visión ajena y a abordajes distintos, acaso lejanos en el tiempo e incluso en sus sentidos, como los que, por ejemplo, pueda presentar una pieza literario cuyo origen se encuentra al otro extremo del siglo en el que la trabajamos. Este proceso intercala el pasado con el presente y la perspectiva propia en la que el discurso, entendido como una metáfora general de nuestro sentir sobre la pieza literaria, toma el lugar central.

Un punto que nos debe interesar en particular es la consideración de la metáfora como la piedra angular de los procesos de la hermenéutica gadameriana. La noción de la fusión de horizontes depende de la comprensión de la metáfora como una ventana abierta a los procesos internos que dan articulación a la mente literaria.

La metáfora actúa como un método de derivación que permite la organización de los estímulos del imaginario creador para convertirlos en simbolizaciones que hacen posible la proyección autoral en el espacio lingüístico de la obra literaria.

La correlación de preguntas y respuestas es una herramienta importante para la interpretación, permitiéndonos reconstruir un horizonte pasado en nuestra situación presente, y simultáneamente controlar las acciones de dichas reconstrucciones. Cada obra de arte está concebida como una respuesta a una pregunta o problema prevalente en la respectiva situación histórica dentro de lo que se ha producido. La obra como una respuesta lleva implícita la pregunta en la forma de un tema que debe ser abordado. Mediante la lógica de la pregunta y la respuesta somos capaces de reconstruir el contexto de la obra en la que se practica la reconstrucción, haciéndonos presente una situación histórica en la que nunca nos hemos encontrado.

Tal es una verdadera interpretación histórica que emerge de la obra de arte, permitiéndonos reevocar la obra en sus propios términos, y así empezar a comprender su otredad. Además, la lógica de pregunta y respuesta no sujeta la tradición a principios preconcebidos, como hacen todas las filosofías de la historia; en vez de degradar la tradición a conceptualizaciones vanas, permite a la tradición hablar al presente desde su propio lenguaje (Iser, 39:2006. La traducción es nuestra).-

Este es el fenómeno que alimenta el proceso del análisis hermenéutico orientado a los procesos individuales de la significación y la búsqueda de sentido en el estudio de la obra literaria, a guisa de búsqueda de puntos de contacto con la significación otorgada por el autor a las designaciones actanciales lo mismo que a los fenómenos internos del texto asociados a la narración en contexto.

La comprensión de los contenidos no es un estadio posterior a la interpretación. En este sentido, es la interpretación un proceso, para Gadamer, constante que posibilita la comprensión de los elementos y sentidos que integran nuestra visión del mundo.

Dicha visión es comprendida, y organizada, a través de una interpretación permanente de los significantes que da lugar a la comprensión de un contenido, recordando aquí el circuito de pregunta-respuesta invocado por nuestro contacto cotidiano con el mundo, trazado en la trama literaria, en el que nuestra estructura interpretativa se abre por el flujo permanente de “voces” que provienen de nuestro pasado a través de dispositivos simbólicos como los textos, el arte, el trabajo cotidiano, las identidades, la historia, etc.

La lógica de la pregunta-respuesta gadameriana, según recuerda Iser, como un esquema de búsqueda del significado pero, sobre todo, de los sentidos implicado en dicho significado, en la versión de Iser nos interesa como un proceso que parte de renunciar a la descripción simple del contenido, y origen del mismo, en una proposición o conjunto de tramas; ha de buscarse el origen de la respuesta que se deseaba desde el origen de una respuesta o proposición.

Esto va más allá del simple acto de designación para comprender que el verdadero sentido atribuible al mismo proviene del ejercicio personal de lectura según unos cánones de significación establecidos desde el mismo tema general que se está investigando y para el que la batería de proposiciones aparece como apoyo.

305

NOVIEMBRE
2014

En este proceso encontramos que, a la hora de localizar las proposiciones, caracteres y temáticas de la obra literaria debemos identificar la carga de valores establecidos en los diversos personajes lo mismo que en el progreso de los acontecimientos de la trama.

Un análisis de tales categorías nos ofrece un cuadro general acerca de las virtudes, intereses, problemáticas y cultura a la vez que, en el plano de la historia, un fresco de costumbres, tendencias, creencias, historias y políticas que, atendiendo a ambos planos, ha de ayudarnos a caracterizar aquellos simbolismos que aparentemente no están allí pero conforman el bagaje de los sentidos que dan forma a la obra literaria.

Por encima de este nivel de comprensión, estableciendo desde su autonomía dichos valores, se encuentra la perspectiva del autor, misma en donde se nos hace evidente la presencia de las transformaciones y decisiones de la mente literaria. Estos dos extremos son los que conforman el espacio posible del análisis en el que podemos descomponer los contenidos (“respuestas”) de la obra literaria, y sus dos niveles de origen (“preguntas”) en la trama y el imaginario creador.

Sin embargo, estas dinámicas, para la investigación que nos ocupa, convergen en las teorías de la recepción que Iser entiende, con Hans Robert Jauss, como el proceso de impacto estético de una lectura en un lector determinado.

Pero esta lectura queda condicionada, se entiende, por circunstancias contextuales, socioculturales, que modelan a la vez el imaginario creador del receptor que entra en contacto con la obra literaria. Esta noción es importante en tanto que es, para Jauss, un paso evolutivo en la historia literaria consistente en la consideración de factores múltiples que van desde la historia personal del lector hasta el contexto histórico y sociocultural en el que este se ubica.

Como hemos venido señalando en diversos puntos de este análisis, dichos factores se materializan en la generación de simbolismos que alimentan a la experiencia lectora al encontrarse en ella puntos de contacto con los intereses particulares de lo que en historia literaria se denomina “horizonte de expectativas”, mismo que va implícito en el ejercicio hermenéutico de Gadamer.

La lectura de la obra literaria, en compatibilidad con la lectura de imaginario y contextos que posibilitó su escritura, arroja un panorama de las condiciones en las que la pieza de literatura detona un juego de implicaciones con el gusto y los intereses del lector. En estos pueden leerse, además, los diversos momentos de la historia literaria que conforman el bagaje interno, sistemático, que da forma a la construcción del imaginario creador asociado al acto de leer.

Iser parte del principio de que la obra literaria, de ficción o no, no es una lista de acontecimientos que suceden, sino un viaje a dimensiones de realidad y simbolización no existentes que componen en su conjunto una noción de “realidad virtual”. La teoría de la recepción estética, tomando en cuenta lo anterior, se propone entonces resolver la cuestión del análisis de un mundo aparte, una realidad virtual, que no siempre encuentra sus equivalentes en el espacio de las realidades tangibles en el que vive su autor.

Este enfoque de Iser nos interesa en virtud de que obliga a la denominación de un circuito como el de Texto/Contexto – Texto/Lector. Consiste en la consideración de tres premisas que nos guían para la construcción de un análisis general dentro de cualquier pieza literaria. En primer lugar, asumimos que la obra literaria despierta sentimientos (impacto emotivo=estético) en el lector con base a la narración/evocación de una historia, una situación, una sensación.

En segundo lugar, hemos de tomar en cuenta hasta qué punto las estructuras del texto literario permiten por sí mismas el establecimiento de prefiguraciones por las que el lector siente una afinidad determinada por sus contenidos (una trama trillada, cercanía cultural con un arquetipo, etc.).

En tercer lugar, otra dimensión que nos conecta con Gadamer se refiere a la pertenencia de la obra literaria a un contexto sociocultural lo mismo que a predisposiciones específicas de su lector. Esta teoría específica apela a la existencia de la literatura como un marco de apropiación de la realidad como estructuras de significación que forman parte de los diversos niveles por los que se organiza y determina un mundo dado.

Así las cosas, estas interpretaciones devienen motivos que aparecen para darle sentido a la obra literaria como reproducción de dicho mundo, pasando el significado por la dimensión del contexto, y el sentido por la interpretación del lector/receptor.

En este punto, y en adelante para toda nuestra investigación, habremos de insistir en el poder de la asociación de ideas en la manifestación y aislamiento de este ejercicio de relación estética con la obra literaria a partir de dos vectores de su recepción. La recepción de significados va aparejada a la asignación de sentido desde la tendencia natural a la asociación de estímulos con la reconstrucción integral, en el imaginario individual, de un mundo dado.

Iser retoma el ejemplo del empirismo de Locke para pensar en la recepción de las fenomenologías de la naturaleza con la intención de encontrarles un sentido práctico encaminado además a la comprensión de los mecanismos por los que el ser humano obtiene conocimientos en general.

La faceta especulativa de esta condición se hace presente en la literatura como un ejercicio permanente de asociación de posibilidades a cada idea devenida concepto, como en una serie de nociones de aquello que podría ocurrir en sustitución de un fenómeno manifiesto.

A Iser no escapa la necesidad de hacer notar estos procedimientos desplegando una pátina de creencias fundamentales que, eventualmente, constituyen una teología que explica a las diferentes expresiones de un relato alternativo de la realidad cotidiana extraído de la empiria.

Pensando en el texto literario, encontramos posible relacionar este ejercicio dinámico con la ubicación y comprensión de significantes que conforman, en relación con las expectativas y lecturas de cada lector, el campo semántico que en el texto permite la recepción de un contenido que es comprensible y, después, susceptible de proyección (*reenactment*, en el término de Iser) gracias a que comparta con el lector un esquema de nociones similares que generan el sentido.

Dichas nociones corresponden así a las expectativas que se tienen de la obra literaria. Su lectura conlleva una dinámica catalítica en la que los “espacios en blanco” contribuyen, en el texto, a llenar las expectativas albergadas por la fusión de horizontes antes anotada y sostener la atención del lector.

Es aquí donde hemos de poner el acento en la cuestión central de las categorías que logremos identificar en nuestra búsqueda de pensamientos arquetipales subsumidos al imaginario creador de autores y lectores y entender el contexto histórico y sociocultural en el que se ubica aquel. Ello funcionará en el marco de los temas centrales que podemos detectar en las diversas historias que conforman nuestro corpus y que debemos enmarcar en los motivos recurrentes en nuestro trabajo de análisis:

Los espacios en blanco indican que los diferentes segmentos y patrones del texto están conectados por todo el texto incluso en espacios donde el texto no dice nada. Se trata de las uniones invisibles del texto, marcando patrones y perspectivas textuales ajenas al mismo tiempo que actos de ideación por parte del lector. En consecuencia, cuando los patrones y perspectivas están unidas entre sí, los espacios en blanco “desaparecen”.

Como el punto de vista inquisidor del lector en el acto de lectura se desplaza a través de todos estos segmentos, su constante intercambio durante el flujo temporal que los conecta, estos generan una red que incluye a cada perspectiva que abre un punto de vista no sólo sobre otras perspectivas sino también sobre objetos del imaginario. Este es en sí mismo resultado de la interconexión, la estructuración de un gran relato controlado por los espacios en blanco (Iser, 2006:65. La traducción es nuestra).

Insistiendo en este importante punto, recuperamos con Iser que el eje paradigmático de la lectura está preestructurado por las diversas negaciones que aparecen en el texto.

Aquellas evocaciones de objetos y simbolizaciones que no aparecen denotados en la pieza literaria son sin embargo parte componente del mismo en virtud de que son sugeridos con base en la capacidad del lector para postular su pertenencia a un entramado simbólico sociocultural que permite una apertura estructural en el texto para que su receptor lo decodifique y, de regreso, lo recomponga con base en su propia sistematización imaginal.

Las “negaciones”, entendidas para Iser como aquellos elementos del texto y su historia que no están ahí y/o que son aportados por la mente literaria, de manera que dichas negaciones se entienden así como motivaciones por elementos que han sido “nulificados” en el texto.

En este sentido, destacamos a los objetos, como entidades fijadas en el imaginario creador, como ítems aislados de sus respectivos contextos sociales y culturales que deben ser reorganizados para proyectarse en el entramado textual.

Estas nociones, como las hemos visto hasta aquí, forman parte de lo que podríamos considerar como el espacio de acción de la mente literaria ubicada, por un lado, desde una base hermenéutica y, por el otro, desde una teoría de la recepción que considere, a más del contexto de la obra, también las circunvoluciones simbólicas generadas por el individuo lector.

Debemos tomar en cuenta, siguiendo aún a Iser, que la visión de una mente creadora pasa además por la necesidad de fijar los orígenes de escenas y, más adelante, dispositivos arquetipales que alimentan, desde el comportamiento de los individuos y sus historias (experienciales o vicarias) y los ordenamientos generados por ellas, en atención a todas las fenomenologías que hemos comentado hasta aquí, a partir de historias básicas que localizamos en los mitos fundacionales de la literatura.

Empecemos por resumir la base de la antropología generativa de Eric Gans desde la comprensión de la distinción del ser humano del resto del mundo animal mediante su capacidad de representación. En efecto, la posibilidad del individuo de representarse en el mundo le otorga la facultad de designar a aquellas cosas o fenómenos que forman parte de su entorno y de su vida cotidiana.

Naturalmente, la literatura es un dispositivo fundamental para la comprensión de esta representación y las distintas variaciones de este sistema orientadas a un objeto. Este es así la representación de la satisfacción de un apetito o necesidad. Esta es la diferenciación entre el individuo y el objeto de deseo, en donde la satisfacción de esta necesidad o interés va dejando un rastro simbólico que, para Gans, no es otra cosa que el advenimiento de la cosa en sí en un objeto cultural.

Con Gans, apoyados en Iser, intentamos cerrar esta parte de nuestra reflexión acerca de los componentes de la experiencia literaria como reproductora e intérprete de las realidades del contexto. Es vital reconocer que un periplo, como el nuestro, alrededor de un imaginario específico constituyente de la mente literaria ha de entenderse, en términos más globales, como un sistema complejo de representaciones que se proponen una explicación antropológica en la medida en que consideramos a su soporte final, la obra literaria como un objeto circulante en el intercambio simbólico.

Hemos de recordar que la designación de un objeto a partir de su contenido evidente o sugerido elimina para siempre la imagen previa que sostenía y lo precipita hacia su transfiguración en objeto simbólico de una nueva realidad desde la que el individuo, o el lector, se aproxima hacia un mundo dado.

Cabe destacar que este es un principio que forma parte de los esquemas de reflexión, en el texto, de las mencionadas aproximaciones literarias hacia la cultura japonesa por parte de los autores mexicanos. Lo que existe, a través del acto de designación, no es procesado inmediatamente por la sociedad que lo rodea en tanto esta no encuentre un punto de contacto con su contenido a partir de lo que podríamos aventurar, provisionalmente, como coyunturas históricas y sociales que obligan a voltear la mirada hacia una acepción específica.

Un ejemplo de esto son los procesos de acercamiento a la cultura japonesa con posterioridad al término de la Segunda Guerra Mundial, lo mismo que, en la actualidad, tras la saturación en el mercado de productos elaborados o inspirados en la cultura del Sol Naciente. Con todo, estos dos momentos son sólo puntos de detalle en un gran esquema de representación, más sistematizada, de los intereses, imagerías y acaso preocupaciones desde los cuales se practicó la experiencia de exploración de Japón y sus características en el siglo XX mexicano.

Este ejemplo que aquí anotamos, y que es parte de una investigación en curso bajo el título de “La construcción del imaginario sobre Japón en la literatura mexicana del siglo XX”, toma como base el uso de la creación literaria a partir de un imaginario creado por asociación cultural de elementos descriptivos y metafóricos que construyen la significación “japonesa” de dichos componentes en la literatura mexicana para hacerlos creíbles en un marco de oposición metafórica al simple extrañamiento exotista. En el presente artículo planteamos el análisis de un marco teórico compatible en la teoría de la mente literaria, de Turner, en relación con los recursos cognitivos de proyección.

En este punto es en donde la imagen “privada” de la satisfacción deseada a través de una imagería (japonista en este caso) encuentra su oposición/mediación en una imagen “pública” partiendo de una percepción que es, en sí misma, imaginaria en la forma como resultado de la habilidad del lector para llevarla al plano de sus propios intereses que hallan su fundación en la certeza de que forman parte de deseos no resueltos.

Estos deseos pueden posponerse, reinterpretarse, desde el ejercicio de una creación de imágenes plásticas que, mediante parábolas y proyecciones, apuesten por el *reenacting* de una escena, o sensación fenomenológica de un sentido que aducen pertenece a su propio concepto de “japonidad” y su presentación, más o menos fiel, en la obra literaria.

En resumen, la historia humana para Gans, citado por Iser, se ve elucidada por el espejo de la literatura. Es parte de una reconstrucción final, pero no última ni definitiva, de aquellos fenómenos que no pueden construirse sino a partir de un conjunto de percepciones que operan desde un imaginario creador que debe ser descompuesto en sus diversas manifestaciones para entender los “eventos originarios” de los que se compone la idea de “lo japonés” como estrategia para entender la historia de una apreciación cultural, la mexicana, de una tradición lejana, la japonesa, que ha sido calificada de muchas formas por sistemas culturales ajenos de origen al mexicano y, por lo tanto, le han influido en la construcción de este marco de percepción de lo lejano y extraño.

En esta fase encontramos que los eventos (literarios) y la historia (humana, cultural) se encuentran imbricados por su potencial simbólico para construir juicios. Se unen por la presencia sostenida, en ambos, por rizados de recursión que le dan sentido a las estructuras argumentales que acaso se repitan pero con nuevos motivos literarios aportados por las coyunturas del contexto.

De esta manera, la literatura se convierte en una atalaya que permite avizorar stos giros entre el centro y la periferia de la historia manifestados en sus múltiples realidades transformadas por su tiempo y tradiciones, como historia cultural.

3.- La mente literaria en la construcción de conocimiento

La literatura como instrumento interpretativo y catalizador de los estímulos del medio funciona a partir de nuestra habilidad individual y socialmente construida para comprender al mundo que nos rodea y darle una forma asequible. Se trata del proceso por el cual el imaginario deviene aparato conceptualizador de múltiples realidades y de las formas en que nos percibimos a nosotros mismos en esos espacios.

Hay, pues, literatura desde antes de que se plasmen sus tramas en el papel; las percepciones conjugadas de los acontecimientos de la cultura y nuestro procesamiento de ellos a través de una narrativa y sus simbolismos (una *poética* personal) da cuenta de nuestras tácticas para estar, y eventualmente no estar, en el mundo.

La mente es literaria en función de dos dispositivos: a) su capacidad de imaginar el futuro, evocar el pasado y organizar el presente en tanto relatos secuenciales que componen formas inteligibles de aprehender las realidades, y b) la posibilidad de proyectar la historia personal en los otros como una manera de influir empáticamente en una persona desde la asociación entre dos imaginarios individuales mediante construcciones literarias de las preocupaciones y motivos que conectan a los imaginarios, individuales y/o colectivos, como espacios de significación.

Un ejemplo notable es la parábola. Nuestra tendencia a la ilustración de nuestros procesos cognoscentes y sensitivos refleja la necesidad de empatizar los componentes más personales de nuestro discurrir cotidiano con respecto a los individuos que nos rodean. Percibimos nuestros propios procesos como argumentaciones inacabadas y acaso carentes de una estructura que permita la transmisión íntegra de un sentimiento, tribulación o conjetura.

4.- Metaforización y poiesis imagénica

La metaforización cumple entonces el papel de extrapolar dichas sensaciones e ideas en un lenguaje narrativo que recurre simbolismos y fórmulas comunes a la cultura en que el individuo se halla inscrito y apelan a un raciocinio colectivo, si no ancestral, que expresa las visiones, sensaciones y consecuencias de la ruta de la expresión que intentamos socializar tal y como la construimos y sentimos.

Ciertamente, la parábola cambia su significado dependiendo de su circunstancia, fenómeno debido no sólo a variantes socioculturales sino, también, esencialmente, a la literatura individual de cada actor social en situación. La facilidad con la que interpretamos argumentos y construimos significados proviene de la compleja red de conocimientos, aún cuando parezca que al escuchar una sentencia o planteamiento seamos sujetos pasivos que podemos reaccionar a ellos con respuestas culturalmente convencionales.

En realidad, y este es uno de los ejes que regirán al libro de Turner, estamos procesando el texto de las expresiones atendidas con un tinglado, de corte narrativo, de conocimientos, ideas y posibilidades de respuesta basados en fórmulas de construcción lingüística que han de seguir los mismos patrones de la estructura literaria, en razón de que nuestra relación y proyección del mundo es asimismo literaria.

Las operaciones implícitas en la parábola, como en la narración de una historia y las proyecciones que conlleva, se alimentan de una serie de dinámicas mentales sustentadas en la tendencia a construir relatos generados en los distintos espacios donde tienen lugar manifestaciones simbólicas como resultado, y causa, de intercambios de significación.

Estas significaciones están constituidas por la sociabilidad cotidiana en donde ocurren además las proyecciones del imaginario, inscribiendo la personalidad y la historia personal del individuo en campos sociales que demandan su participación, misma que está condicionada a su habilidad para valerse de las tres categorías propuestas por Turner (historia, proyección y parábola) para poder decodificar al mundo en un ejercicio de comprensión de las realidades múltiples del día a día, como un dispositivo de supervivencia cotidiana.

El sistema por el cual se desarrollan estos intercambios de significación aparece en la obra de Turner bajo la denominación de *esquemas imagénicos*. Estos conceptos indican las herramientas de la mente por las cuales organiza formas, características y personajes que componen a las historias espaciales con las que nos proyectamos y narramos el mundo.

Estos esquemas nos ayudan a reconocer los elementos de realidad que se transforman y sintetizan en la obra literaria en general, y en las historias espaciales en lo particular, bajo la identificación de las evocaciones provocadas por dichos elementos en el imaginario creador. Turner propone su identificación y clasificación con ejemplos de funciones como *movimiento de trayectoria*, *ligamiento interior*, *contenedor*, *balance* o *simetría*.

Estos son dispositivos de asociación de imágenes que sustentan conceptos. Su significado genérico y muy abierto a la integración de conceptualizaciones periféricas y más amplias operan como ligas de sentido de las funciones propuestas con las formas concretas que el esquema imagénico adapta del entorno. Así, como indica el autor, los esquemas imagénicos surgen de la percepción en asociación con la interacción. Nos sirven para

estructurar nuestra experiencia y en ella reconocer eventos y objetos para ubicarlos en categorías.

El conocimiento de esta dinámica es importante para explicarnos las vías por las cuales el imaginario se proyecta literariamente sobre la realidad para descomponerla y ordenarla en categorías fijas que componen su acervo de significación. Las funciones de esquemas ejemplificadas por Turner son operativas en relación con los significados que pueden construir a partir de su concatenación con otras y con objetos y acontecimientos que configuran la historia espacial.

El desarrollo de estas historias se verifica desde que visualizamos un relato general (nuestra rutina matinal, la resolución de problemas en el trabajo, hábitos de mesa, interacción social en espacios públicos, etc.) al que encontramos transformaciones constantes en vista del devenir diario pero que conforman por tanto historias únicas e irrepetibles cada vez y que podemos hilvanar por las interpretaciones que hacemos de ellas desde los componentes del imaginario.

Estos se refieren entonces no sólo a ideas, opiniones o construcciones abstractas, sino esencialmente a los esquemas imagénicos por los que tiene lugar la identificación/asociación de significados para su interpretación en las categorías apropiadas de nuestro imaginario.

Así, se vuelve necesario reconocer que los actos cotidianos obedecen a la ejecución de pequeñas historias espaciales. La posibilidad de comprender los acontecimientos del mundo pasa entonces por nuestra capacidad de *imaginar* para anticipar sus consecuencias, con base en información parcial, y las formas en que pueden afectar a nuestra persona. Dice el autor al respecto:

Si vemos a alguien tomar una piedra y lanzarla hacia nosotros, no necesitamos esperar a que nos impacte para reconocer la pequeña historia espacial y responder a ella. (...) Cuando nos agachamos, es porque el patrón de compleción nos cuenta el posible final de la pequeña historia espacial en la que somos golpeados por la piedra. Supongamos que no vemos nada más que la piedra quebrando una ventana. Inmediatamente volteamos en la dirección de donde viene la piedra para quién o qué la ha lanzado.

Supongamos que sólo podemos ver el brazo de alguien escondiéndose y, segundos después, la piedra alcanzando a la ventana. Podemos imaginar la secuencia intermedia en la historia. Finalmente, supongamos que no hemos podido ver nada de la historia, sino que sólo nos la imaginamos con los ojos cerrados. En este último caso, el reconocimiento de la historia espacial sin la percepción de ninguna de sus partes (Turner, 1998:19-20. La traducción es nuestra.)

Este ejemplo señala que el principio narrativo por el que identificamos y ordenamos el mundo opera en la medida en que constantemente estamos prediciendo el flujo simbólico y concreto de las cosas. Imaginamos secuencias posibles de acción a partir de nuestra propia noción del contexto y las maneras en las que este se ajusta a nuestra percepción.

En literatura, el imaginario se activa constantemente en el proceso de re-construcción del mundo generado por el autor en su obra en la medida en que responda o no a los intereses particulares del lector desde el enfoque particular de intereses que pone en funcionamiento para interpretar a la historia.

Este proceso puede leerse como la historia de las influencias que son buscadas y seleccionadas en la obra literaria, cuya reconstrucción dependerá de las concordancias de su narración/evocación con las historias espaciales que vamos generando en el momento mismo de dicha reconstrucción.

Esta perspectiva nos lleva a dotar a los componentes de la historia de una vida propia, dirigida por nuestra prospectiva de que estos puedan componer una red que lleve a la obra a los pasajes y resoluciones deseadas. Las imágenes que resultan compatibles con nuestro imaginario preestablecido reciben entonces una existencia objetiva que puebla a las historias espaciales para articular a sus argumentos personajes y acciones.

Turner observa además que esta clase de pensamiento mágico está definitivamente descalificada en el pensamiento científico actual, aunque es un ingrediente fundamental a la hora de imaginar realidades alternativas caracterizadas por la evocación de ideas de imposibles que dan forma a la visualización/predicción de historias espaciales en ámbitos de animación que son propios de la visualización literaria en un contexto cotidiano, en donde la acción del imaginario es complementada y soportada por la dinámica en donde seres y acontecimientos reales son sustituidos por esquemas imagénicos.

En el caso de la parábola, este fenómeno se revela como el principal organizador de las operaciones mentales que nos llevan a designar e interpretar objetos, seres y acontecimientos a partir de nuestra propia construcción literaria. Es un instrumento de acercamiento a los componentes básicos del proceso poético como patrimonio de la mente literaria.

Para efectos de la presente investigación, nos interesa destacar los planteamientos generales de Mark Turner con respecto al uso del imaginario creador con sus dispositivos para la imaginaria literaria en función de los mencionados elementos como detonadores del uso de determinadas figuras e imágenes. Es preciso considerar en adelante el uso de los distintos motivos que una investigación sobre el imaginario constituyente sobre Japón en la literatura mexicana puede tomar.

Naturalmente, el acercamiento de la imaginación sobre ese tema atraviesa el siglo XX con ideas y visiones muy diferentes y hasta contrastantes de origen, por lo que en adelante los usos “japoneses” de la literatura nacional se podrán identificar como construcciones pertenecientes al reino de la parábola como instrumento para la proyección.

Dicha proyección opera, nos recuerda Turner, a partir de una visión de la misma en relación con nuestros propios cuerpos y los de los demás. Requerimos desarrollar una visión física de los acontecimientos, ponernos en el lugar de cada actor además de pensarlo, y poner en acción los sucesos que hacen funcionar a la literatura. Esta es también la condición de la parábola.

Las visualizaciones físicas del dispositivo narrativo son el instrumento fundamental por el que podemos sostener procesos cognitivos implícitos en el pensamiento y la acción humanos. Nuestros personajes siempre están en movimiento, su crecimiento y habitación en nuestro imaginario literario, que es creador, se manifiestan en efectos de acciones que son

efectos de movimiento autoimpulsado; así como maneras de acción que son maneras de movimiento.

Es decir, los patrones que rigen el crecimiento y movimiento del imaginario son, respectivamente, actos que se presentan en la narración y empujan desde su propia significación el hilo conductor de las consecuencias de su aparición en la trama; y actos que por su contenido y significación dentro de la historia son maneras de movimiento dentro de la película cinematográfica, por llamarle así, en la que se compone la acción de los personajes, que no son nunca estáticos, y permanecen funcionales y en movimiento aún cuando la misma trama permanezca fija. Los actores de la imaginería son permanentes manipuladores de objetos e incluso de seres y acciones variadas.

La mente produce historias a partir de esta capacidad de mover elementos en el espacio de la representación mental de actos e ideas. Los movimientos mentales que Turner menciona se observan a partir de descriptores como “a partir de”, “obteniendo parte de”, “siguiendo a” o “empezando desde”, entre muchos otros, que dinamizan la presencia en el imaginario a figuras otrora inanimadas en el mundo tangible y que devienen literatura al intervenir en múltiples espacios de interacción con los personajes y situaciones que se mueven aún en el terreno de lo hipotético durante el proceso de estructuración la realidad literaria, que surge de una plástica individual generada por el lenguaje por asociación con las parábolas y proyecciones de las imágenes.

Por lo anterior, es destacable la anotación que hace Turner cuando refiere (1998:44) que el uso de estas dimensiones del movimiento es parabólico en sí y sirve al autor para imaginar a sus personajes e historias dentro de un espacio flotante que es un entramado de historias espaciales surgidas desde una proyección general.

El ejemplo que nuestro autor presenta es “viaje del alma”, para el caso de la *Divina comedia*, y como un recurso constante que significa al tránsito de la conciencia por rincones ignotos y sorprendentes de este mundo, lo que no será otra experiencia que la transformación que opera en el yo bajo el manto de un viaje a un paraje desconocido.

Este motivo será constante en la literatura que nos proponemos estudiar a continuación. En virtud del bagaje de leyenda que acompaña a las percepciones del Lejano Oriente como constructo de la crónica de viajes, Japón, el ancestral Cipango de Marco Polo deviene una fuente inagotable de historias en las que el viajero/autor se pierde para comprobar por sí mismo la cercanía del descubrimiento de la tierra del sol naciente con sus propias ensoñaciones. O esa es una posible lectura del viaje extraordinario desde la mística de algunas de las piezas dedicadas a la tierra tradicional del Japón que en muchos de nuestros autores se presenta aún sin despojarse de una pátina de fascinación por su misterio.

5.- Constituyentes socioculturales de la literatura

Un ejemplo muy conocido y que Mark Turner nos recuerda es el de Marcel Proust. El origen de *En busca del tiempo perdido* se halla en una voluntad por auscultar los numerosos rincones del sueño, acaso más como la secuencia de actos consecutivos tras un espejismo que como un viaje consciente de autoconocimiento. La saga proustiana es una proyección sostenida del impulso por alcanzar una presencia física en la larga aventura narrada.

Es cierto que a medida que se avanza el autor parece entregarse al conocimiento que va ganando sobre sus pasiones e inquietudes, pero es notorio el afán primordial por reconocer que los estados mentales son, para que puedan ser vividos, locaciones físicas, o de lo contrario no sería posible la transferencia sensitiva del yo y el arrebató de la imaginación no pasaría de ser una mera visualización.

El ejercicio imaginativo exige entonces, siguiendo los elementos descritos en *The literary mind* acerca de la proyección, que un cambio de un estado mental a otro sea también un cambio de postura y localización espaciales. Llegados a este punto, necesitamos recordar que la focalización de un acontecimiento y sus actos, como materia prima de la activación del imaginario en literatura, discurre en una categoría central que entenderemos como el tiempo.

Las historias tienen lugar en el tiempo y la evolución de sus motivos (parábolas, proyecciones, etc.) en el espacio representa la extensión de la proyección de las acciones físicas como en un esfuerzo antinatural por trascender la circunstancia particular e intervenir en el tiempo y en las imponderables que acontecen a sus personajes en el devenir histórico implícito en la acción dinámica de la historia.

El tiempo se convierte en instrumento de movimiento y de manipulación del mundo. La ubicación espacio-temporal de la narración funciona desde la percepción de un tiempo que transcurre. Este se verifica desde descriptores como la tradición, el pasado, el futuro, el uso de las formas hipotéticas del verbo o los regresos episódicos al pasado o a un futuro alternativo. Ejemplos son “El tiempo se nos escapa en el futuro”, o “El pasado nos condena”.

Así, las variaciones del contenido no son exclusivas del tiempo, la parábola, la proyección o las historias espaciales. El significado mismo de estos conceptos es mutante y se reinventa dependiendo del contexto en el que se desenvuelve la literatura y sus conceptos.

315

NOVIEMBRE
2014

Estos aparentan ser permanentes y estables, contener en sí mismos las posibles configuraciones futuras del discurso como explicación y retrato fiel de los fenómenos. Para Turner (1998:57), los significados no son objetos mentales atados a definiciones conceptuales sino operaciones complejas de proyección, relación, conexión, mezcla e integración entre espacios múltiples.

Estos significados son, en el proceso de la investigación que nos ocupa, aquellos conceptos y tópicos que se mueven constantemente en el imaginario que les ha dado forma en distintos épocas históricas. El tiempo vuelve a aparecer en este punto para condicionar a las parábolas y sus proyecciones.

Aunque no es siempre el factor dominante, y vemos con nuestro autor que otra variable importante es la idea del concepto como una entidad que se halla al servicio, en pocas palabras, de la polisemia de las percepciones contextuales que integran la poética, sobre Japón como gran relato en este caso, de los autores a estudiar en distintos tiempos.

Los componentes simbólicos del ámbito imaginario se expresan y son identificables en lo que Turner (1998:59) denomina inferencias centrales, como motivos que conducen a la acción al territorio conocido de las referencias a esos elementos en el mundo exterior a la

narración que incluye, como es comprensible, a otras piezas literarias cuyo abordaje del tema marca los antecedentes que lo alimentan.

Acaso en este renglón resulte compatible la comparativa entre el uso narrativo del recurso del mundo onírico que plantea el autor con respecto a *Las mil y una noches* y el uso del viaje metafísico y metaliterario por la imaginería individual antes citada en el caso de *En busca del tiempo perdido*.

Encontramos explicación a esta dinámica gracias a la conexión de cada acción y personaje representado con las tendencias del imaginario literario que nos los asocia con el espacio específico, en nuestro caso, de una batería de leyendas sobre Japón y sus misterios. Hay en la obra un dispositivo permanente de asociación mental de su trama con el lugar que ocupa esta en la temática.

En el caso de la aproximación de nuestros escritores a Japón, esta se practica primero desde la visión exterior a la tierra y las historias misteriosas como trasfondo de la naturaleza de su pueblo, donde este actúa como el agente que conecta la perspectiva del extranjero con el entorno de lo típicamente japonés.

Incluso en aquellos casos en los que se elimina el componente de la sorpresa ante lo extraño y fascinante y se trabaja directamente la perspectiva de personajes japoneses, podemos leer esta visión particular de la construcción mítica de un país de ensueño lo mismo que de contradicciones, alegrías, opresiones, simplicidad, complejidad cortesía o brutalidad, según las opiniones de los diversos autores que habremos de estudiar.

Estas inferencias centrales se construyen por lo tanto en el espacio de una realidad corriente y sus lazos con la imaginería y mitología que en la obra literaria tienen lugar. La simple enunciación de Japón genera una gran variedad de interpretaciones, pero lo más interesante es que estas nos pueden dar pautas a seguir y analizar desde el posicionamiento contextual de su autor y de los recursos históricos, socioculturales, literarios, religiosos o políticos de la sociedad japonesa.

Estos son los descriptores que condicionan toda la poética del autor como flujo simbólico que articula a los sucesos de la obra y sus conexiones. Las influencias de nuestros escritores en materia de cultura japonesa pasan esencialmente por la adopción de elementos tomados muchas veces de la literatura producida por autores japoneses y, en un espectro más amplio, por la imagen que Occidente ha desarrollado de aquel país.

Siguiendo las indicaciones del proceso de inferencia central por Turner, encontramos que la mezcla del tejido literario con los elementos imaginables esenciales, como los mencionados arriba, se caracteriza por el intercambio de propiedades de ambas dimensiones a partir de la constitución de una poética que ajusta trama y acontecimientos a las condiciones de “lo japonés” de que se pueda echar mano para crear una historia, que es sensación, parábola, proyección y experiencia física.

Este intercambio, para Mark Turner, es una mezcla que incluye información abstracta tomada para aplicar tanto en la fuente (realidades múltiples y sus influencias) como en el objetivo (obra literaria) en forma de un bosquejo esquemático que activa cada evocación y

cada una de sus estructuras dinámicas. Informaciones específicas son así proyectadas, lo mismo desde la fuente como desde el objetivo, en el espacio mezclado que constituye la fantasía literaria.

El espacio mezclado incluye marcas imaginarias. Las inferencias (conversiones de significación a un escenario literario) se realizan en el espacio mezclado y se proyectan en el tópico espacial que, en nuestro caso, es Japón. La mezcla contiene entonces a una estructura que no existía en ninguno de los dos estadios. Es destacable cómo la literatura sobre Japón, incluso el diario de viajes, posee un "sabor" especial que de entrada conecta con una fascinación histórica para los occidentales.

La literatura que devana poéticamente los misterios de "lo japonés" y, en otro momento, del "ser japonés", posee una composición particular que, como intentaremos demostrar en nuestra investigación, ha oscilado durante el último siglo entre una fascinación por criaturas extrañas con modos de vida abigarrados y otra que se sustenta en un prurito por formar parte de ese mundo minucioso y sereno, como pretenden dejarlo establecido muchas de las piezas literarias encontradas.

Naturalmente, no debe dejarse pasar el detalle de que estas apreciaciones no obedecen de manera estricta a un solo periodo cronológico, sino que más bien se presentan, adelantándose y devolviéndose, en distintos momentos de la literatura contemporánea, incluso muchas veces como una estrategia para visitar viejas sensaciones sobre "lo japonés" con el pretexto de acentuar, acaso en algunas ocasiones con un viso nostálgico o neorromántico, los atractivos de visiones japonesas de antaño.

Las historias funcionan en un permanente movimiento espacial. Es fundamental considerar la acción como producto de planeación de momentos que pasan de la perspectiva de un personaje a la de otro, cambiando por ese simple hecho su significado. Desde luego, no estamos facultados con una mirada omnisciente que nos permita observar al mundo como lo haría un Dios. Lo más cercano a ello es concebir al mundo entero bajo la potestad de nuestra imaginación para transformarlo convirtiéndolo en literatura.

La necesidad de proyección física ocupa aquí un lugar central, puesto que va íntimamente ligada al deseo por conocer el mundo a través de los ojos que nos rodean o nos interesan. Realizamos una aproximación a sus miradas desde que generalizamos la posible percepción que los otros efectúan partiendo de formas estandarizadas. Estas formas operan desde un nicho cultural, sin duda, pero su configuración tiene lugar desde el lenguaje.

Es el lenguaje, según Turner, el que se vale de los componentes cognitivos del imaginario para enfocarnos mentalmente en una parte o aquella o en su conjunto; en esta perspectiva y luego en aquella, mientras echamos a andar la caracterización de los distintos personajes a los que investimos de vida por este ejercicio de imaginación, incluso a aquellos menos pensados o más estereotípicos, los hemos elegido y construido por una razón que palpita en el contexto del texto.

En este sentido, la imaginación se revela como una agencia de los actos de literaturización del mundo, como un sistema perceptivo-cognitivo que Turner nos detalla:

En la imaginación, construimos espacios de lo que corresponde a la perspectiva y puntos de vista de los demás. Por ejemplo, podemos, en la imaginación, tomar el punto de visión espacial de uno de los actores de la historia. (...) En la mente literaria, la parábola proyecta historias dentro de otras historias. La historia en la que una persona reconoce a otra es el esqueleto de una historia sobre percepción espacial. Esa percepción, también, es proyectada. Sobre todo es proyectada dentro del esqueleto de la historia espacial y en el tiempo. Por ejemplo, si nos encontramos en el segundo día de nuestro viaje de tres días, podemos enfocarnos en “ayer” desde la perspectiva del día de hoy.

Podemos hacer mucho más: imaginemos que nuestros compañeros dicen, mientras viajamos: “imagínate que este fuera el final del viaje ¿qué harías?”, a lo que nosotros respondemos: “me siento cansado, tenía mucha energía al principio del viaje, pero ahora estoy exhausto”. Obviamente, la persona que diga esto no siente en ese momento deseos de dormir, pero está usando el punto de vista que tendría al final del paseo tomando en cuenta su propio enfoque del final del viaje (“me siento cansado”), para seguir con la sensación del principio (“tenía mucha energía”) y justo entonces el final (“pero ahora estoy exhausto”). Podría, después de todo, haber dicho: “me sentiría cansado”. En tal caso, su punto de vista en el tiempo es el del momento en que hablaba (durante el segundo día del viaje), y su enfoque es el del final del viaje (Turner, 1994:118. La traducción es nuestra).

La mente literaria toma entonces posesión de nuestros mecanismos de previsión y los inviste de una capacidad de proyección por la que evaluamos los instrumentos, en el lenguaje; y los motivos, en la historia, para construir diversas posibilidades de acción y desarrollo de la interpretación particular de los fenómenos del mundo.

La utilización de diversas vidas dentro del desarrollo de la historia es una modalidad del estar en el mundo a través de muchas perspectivas-mundo cuya validez se inscribe en la gran categoría del tiempo. Si bien, sólo poseemos una historia por momento, esta genera ramificaciones que tienen origen y destino en múltiples referencias que integramos en el imaginario creador.

Las expresiones que componen a la historia son dispositivos continentales de sentido a partir de que cuenta con una estructura gramatical que da información acerca de la orientación de su autor y el mensaje que se intenta transmitir con ella. La construcción de la historia, naturalmente sujeta de manera formal a la gramática del lenguaje, es ya una gramática en sí misma. Su funcionamiento depende de una formalidad en la enunciación de las palabras que ordenan a la historia.

Para Turner, la diferencia entre una historia y una no historia, es decir, la ausencia de una gramática estructurada por constantes actanciales que hagan posible que la poética del imaginario creador devenga literatura, se proyecta hacia la existencia de un discurso como opuesta a un no discurso. Concedemos a ciertos elementos de nuestra experiencia perceptual un estatus especial, distinguido de las cosas que no han logrado capturar nuestra atención y que, en literatura, no han encajado con la batería significativa de nuestro imaginario ni, por lo tanto, con las historias, como discurso, que queremos componer desarrollando nuestra poética particular (Turner, 1998:146).

Pensamos en las cosas como algo que ocurre siempre en el marco de un escenario. El discurso, consecuencia de la estructuración de un lenguaje, se presenta en oposición a un silencio. Ese silencio refiere al mencionado escenario general, donde ocurren mil y un cosas, muchas de ellas imperceptibles, mientras que el discurso se refiere a todo aquello que se distingue de ese marco.

Esas son las conexiones del imaginario creador de la mente literaria que se aplica en tales cosas para ordenarlas a partir de códigos referenciales del imaginario que, ordenados a partir de una poética personal, generan al código literario.

Desde luego, estos códigos funcionales tras la poética han presentado numerosas transformaciones. Estas obedecen a estilos y percepciones que cambian con las épocas. Siguiendo la propuesta de Mark Turner, es evidente que ello no habla de cambios eminentemente sociológicos o antropológicos: está claro que la evolución consiste en numerosas vías del lenguaje para apropiarse de aquellos y muchos más acontecimientos, el modo en que opera la mente literaria al tratar con los estilos de cada época.

Hasta aquí con los eventos y las cosas presentes en el contexto sociohistórico, que de alguna forma u otra ya han sido expresados en literatura. Lo central es cómo se manejan las diversas estructuras, formas y tópicos para reflejar el silencio, o el no discurso y, como consecuencia, la no historia. Este proceso de crear una nueva dimensión es un ejercicio propio de un estilo que es capaz de enunciar al mundo desde un enfoque nuevo gracias a la tesitura desde la que se construye una historia.

Las construcciones gramaticales para los sujetos y las acciones, citando el ejemplo de Turner (1998:147), y continuando con nuestro ejemplo, producen historias básicas en donde podemos esperar una cierta conducta de la narración; el equivalente que encontramos en nuestro proyecto a estas historias básicas correspondería entonces a formas como a) tradición milenaria, b) estética cortesana e institución imperial, c) poéticas del silencio desde el *zen*, el *shinto* o el budismo, d) artes y literatura japonesa, e) historia y sociedad de Japón, f) paisajes y naturaleza típicos, etc.

La imaginación narrativa, desde estos esquemas de imágenes particulares, convierte a elementos finitos en productos infinitos que evidencian la batería conceptual de la que se alimentarán los ajustes a esta imaginación es decir, el discurso poético. En la investigación que nos proponemos iniciar, hay una constante que aparece en muchos momentos de la poética que estudiaremos: el silencio aparece como un espacio de significación adscrito a muchas obras y manifestaciones de la cultura japonesa que han servido a nuestros escritores para especular por la filosofía, la mística y los tópicos que animan a la sociedad y a la vida tradicional japonesas.

Es un ejemplo de cómo la imaginación literaria, en complicidad con el imaginario metafórico, opera como un proyector de sentido, que refleja gracias a la luz del contexto sociocultural y cómo este, junto con la teoría propuesta, nos marca una ruta acerca de su posible aplicación.

Referencias

- Acosta, Luis (1989), *El lector y la obra*. Barcelona, Gredos.
 Angenot, Bessiere et al. (2002), *Teoría literaria*. México, Siglo XXI.
 Aristóteles (1974), *Poética*. Madrid, Gredos.
 Aullón de Haro, Pedro (ed.) (1994), *Teoría de la crítica literaria*. Madrid, Trotta.
 Doležel, Lubomir (1999), *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia, EDITUM.
 Iser, Wolfgang (2007), *How to do theory*. Oxford, Blackwell Publishing.

Turner, Mark (1998), *The literary mind*. Oxford, Oxford University Press.

Tanizaki, Junichiro (2004), *Elogio de la sombra*. Barcelona, Siruela.

Tinajero, Araceli (2006), *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano*. Purdue, Purdue University Press.

Todorov, Tzvetan (2005), *Crítica de la crítica*. Barcelona, Paidós.

Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.