

Las lógicas de la ficción

Una propuesta didáctica para promover
el pensamiento crítico

Teresita Matienzo (coordinadora)

Gustavo Arroyo, Teresita Matienzo, Marcelo Muschiatti,
Carolina Seoane y Carolina Zunino



LAS LÓGICAS DE LA FICCIÓN
UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA PROMOVER
EL PENSAMIENTO CRÍTICO

Teresita Matienzo
(coordinadora)

Las lógicas de la ficción

Una propuesta didáctica para promover
el pensamiento crítico

Autores:

Gustavo Arroyo, Teresita Matienzo, Marcelo Muschietti
Carolina Seoane y Carolina Zunino



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Las lógicas de la ficción : una propuesta didáctica para promover el pensamiento crítico / Gustavo Arroyo ... [et.al.] ; coordinado por Teresita Matienzo. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
140 p. ; 21x15 cm. - (Educación; 10)

ISBN 978-987-630-130-5

1. Análisis Literario. 2. Literatura de Ficción. 3. Recursos Literarios. I. Arroyo, Gustavo II. Matienzo, Teresita, coord.

CDD 801.95

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012
J.M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)
Prov. de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 4469-7578
ediciones@ungs.edu.ar
www.ungs.edu.ar/ediciones

Corrección: Cynthia Cortes
Diseño gráfico de colección:
Andrés Espinosa / Departamento de Publicaciones - UNGS
Diagramación: Daniel Vidable // Departamento de Publicaciones - UNGS

Ilustración de tapa: Davo



Licencia Creative Commons 4.0
Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd)

Índice

PRESENTACIÓN

Teresita Matienzo 9

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO 1

Ficción y pensamiento crítico. Aportes sobre el tratamiento específico de mundo.

Carolina Seoane 15

CAPÍTULO 2

Teorías de la argumentación: Toulmin y Grize.

Teresita Matienzo, Carolina Zunino y Marcelo Muschiatti 25

SEGUNDA PARTE: NARRATIVAS FICCIONALES Y ARGUMENTACIÓN

CAPÍTULO 3

Dos lógicas: Don Quijote y Sancho. Los modos de persuasión y disuasión, sus fundamentos y la construcción del *ethos* en algunos diálogos de *El Quijote*.

Teresita Matienzo 39

CAPÍTULO 4

Ficción y argumentación: Las lógicas del “colonizador” y el “colonizado” en *La tempestad* de William Shakespeare y *Una tempestad* de Aimé Césaire.

Carolina Zunino 49

CAPÍTULO 5

Lógicas en tensión en la construcción del héroe de historieta:

El eternauta de Oesterheld-Solano López.

Marcelo Muschietti 63

CAPÍTULO 6

Las lógicas de la vida cotidiana: *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Teresita Matienzo 73

CAPÍTULO 7

La lógica de la ficción paranoica en *Informe sobre ciegos* de Sabato
y Breccia.

Marcelo Muschietti 85

CAPÍTULO 8

Lo real a otra parte: la lógica de la ilusión en *Dos veces junio* de
Martín Kohan. Ficción, historia y pensamiento crítico.

Carolina Zunino 97

TERCERA PARTE:

FICCIÓN Y RAZONAMIENTO FILOSÓFICO

CAPÍTULO 9

Experimentos mentales en filosofía: una herramienta crítica.

Gustavo Arroyo 115

PRESENTACIÓN

No hay solución para la universidad, para sus problemas, si no se encuentra solución antes a los problemas de la enseñanza primaria y media; todo es un bloque homogéneo y coherente... A la universidad tendrían que llegar alumnos instruidos y educados. [...] Lo contrario es no respetarse, jugar con malas cartas una partida que no puede acabar bien. Y recordemos que la mesa de juego es la sociedad.

La universidad es el último tramo formativo en el que el estudiante se puede convertir, con plena conciencia, en ciudadano; es el lugar de debate, donde, por definición, el espíritu crítico tiene que florecer: un lugar de confrontación, no una isla donde el alumno desembarca para salir con un diploma.

No se trata sólo de instruir, sino de educar. Y, desde dentro, repercutir en la sociedad. Aprendizaje de la ciudadanía, eso es lo que creo sinceramente que falta. Porque, queramos o no, la democracia está enferma, gravemente enferma, y no es que yo lo diga, basta mirar el mundo...

José Saramago (2010)

Buscar las formas más adecuadas para generar pensamiento crítico es la meta que nos ocupa. Nuestro objetivo es hacer pensar sobre las formas de razonamiento propias y ajenas, incentivar la toma de una postura personal y una participación activa, ética y racional en la resolución de los problemas que se presentan en el medio académico y en la vida cotidiana y ciudadana. Siguiendo a Robert Ennis, consideramos al pensamiento crítico como un pensamiento razonable y reflexivo que se focaliza en decidir qué creer y hacer. Sabemos que para producir un discurso crítico o interpretarlo críticamente es necesario reponer elementos implícitos, como así también tomar una postura frente al tema presentado. Para esto, nos valemos de los aportes teóricos de la lógica informal y la lógica natural y de un corpus que se compone de obras narrativas ficcionales.

La elección de este corpus de textos narrativos ficcionales tiene sus fundamentos. Por un lado, adherimos a un concepto amplio de narratividad (Greimas, 1973), según el cual las estructuras narrativas operan en manifestaciones del sentido –como las pinturas figurativas o no figurativas, lenguajes del cine, de la historieta, y otros– que no dependen necesariamente de las lenguas naturales, y estas estructuras profundas son las que permiten interpretar el mundo. Por otro lado, consideramos la potencialidad de la ficción para promover el pensamiento crítico, ya que el abordaje de textos ficcionales supone la apertura a mundos posibles, a lógicas y a sistemas de creencias y valores muchas veces disímiles a los propios y a los hegemónicos en la propia cultura. Postulamos que el pensamiento crítico es inherente a la lectura de ficciones literarias.

Esta propuesta está dirigida a docentes de escuela media y de institutos de formación docente de distintas áreas: lógica, literatura, filosofía, argumentación, ciencias del lenguaje, formación ciudadana o ciencias sociales.

El libro está organizado en tres partes. En la primera se hace, inicialmente, una reflexión teórica sobre las características de la ficción, que explicita las conceptualizaciones acerca de la misma que presupone esta propuesta. Nuestro trabajo se sustenta fundamentalmente en la teoría de Wolfgang Iser (1997) que aborda la dimensión antropológica de la ficción. Este autor considera que una de las características más significativas de la ficción es la de ser una condición de posibilidad para la producción de mundos. Finalmente, se relacionan estas características con la potencialidad de producir pensamiento crítico. En el segundo capítulo de esta primera parte, se hace una síntesis sobre aspectos de las teorías de Toulmin (1958, 1984, 2003) y de Grize (1990, 1996), dado que desde este marco se analizan, en la segunda parte del libro, los textos ficcionales seleccionados y se formula la ejercitación propuesta.

Esta segunda parte está integrada por seis capítulos que presentan textos narrativos ficcionales (segmentos de novelas, cuentos, obras de teatro e historietas). En ellos se analizan las lógicas que se despliegan en el accionar de los personajes y en sus tramas narrativas, a partir de las cuales se diseña la posterior propuesta pedagógica. Estos capítulos tienen en común la siguiente estructura: una introducción, el análisis del texto ficcional seleccionado, una propuesta pedagógica dirigida a estudiantes secundarios y terciarios y la fundamentación de las consignas presentadas.

La tercera parte consiste en el análisis de la función de distintos “experimentos mentales” utilizados en filosofía. Se trata de demostrar cómo la

narración de una situación ficcional y la discusión en base a estos escenarios ficcionales propuestos han sido habituales tanto en la filosofía antigua como en la contemporánea y contribuyen a la reflexión crítica sobre los problemas que interesan a esta disciplina.

La mayor parte del corpus analizado en la segunda parte del libro responde a la currícula vigente para las escuelas secundarias. Sin embargo, creemos que este trabajo no se limita al análisis de estos textos en particular, sino que propone a los docentes un modelo de reflexión metodológica y pedagógica pasible de ser aplicado a otras obras, cuyo eje es la promoción del pensamiento crítico a través de la lectura de ficción.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

CAPÍTULO 1

Ficción y pensamiento crítico. Aportes sobre el tratamiento específico de mundo

Carolina Seoane

*La lengua
es la primera hoja de la columna vertebral
bosques de lenguaje la rodean
como un topo
la lengua
abre madrigueras en la tierra del habla*

*como un pájaro
la lengua
vuela en arcos de palabra escrita.*

La lengua está amordazada y sola en la boca.

John Berger, “Palabras”

En este capítulo nos proponemos revisar algunas perspectivas en torno a la ficción y su articulación con la noción de pensamiento crítico, cuya promoción y desarrollo resulta indispensable no solo para el abordaje de las prácticas propias del ámbito escolar, sino también de las de una ciudadanía plena y responsable.

Partimos del presupuesto de que las ficciones poseen ciertas potencialidades que permiten ligarlas al desarrollo del pensamiento crítico, entendiendo a este como el pensamiento *razonable* y *reflexivo* que se focaliza en decidir qué creer o hacer (Constantino y Amorós, 2004). Postulamos, en este sentido, que la

lectura –y la escritura– de ficciones narrativas implica el desenvolvimiento de operaciones propias del pensamiento crítico. Desde esta perspectiva, no se lee ficción *para* promover el pensamiento crítico, sino que este es inherente a la lectura de ficciones narrativas.

En relación a esto último, consideramos esencial que una didáctica que se proponga trabajar con textos ficcionales explicita las conceptualizaciones acerca de la ficción que presupone la propuesta, como modo de abordar en toda su complejidad la ancestral pregunta acerca de la función de las ficciones en la vida de los seres humanos.

En este último sentido, esbozaremos un recorrido por demás incompleto y parcial de algunas perspectivas sobre la ficción que consideramos significativas, para luego exponer la relación que observamos entre esta y el pensamiento crítico.

La dimensión antropológica de la ficción

Wolfgang Iser (1997) aborda la dimensión antropológica de la ficción, en tanto se pregunta por qué los seres humanos necesitamos ficciones.

Este autor caracteriza al proceso de ficcionalización como aquel que implica la sobreposición de mundos. Así como la mentira (una especie particular de ficción) se sobrepone a la verdad, la ficción literaria se sobrepone al mundo real que incorpora y lo somete a una remodelización imprevisible. En ese sentido, la característica más notable de las ficciones –y de la literaria entre ellas– no es la de ser lo opuesto a la realidad; más bien, es condición de posibilidad para la producción de mundos, es decir perspectivas, modos para acceder a lo inaccesible / a lo incognoscible inventando posibilidades. Iser sostiene que la ficción solo puede ser descripta mediante sus funciones: así, en epistemología, las ficciones son presuposiciones; en ciencia, hipótesis; incluso los supuestos que orientan nuestras acciones futuras pueden considerarse ficciones.

¿Pero cuál es la especificidad de las ficciones literarias, cuál su función particular?

Según Iser, las ficciones literarias, al igual que la mentira, hacen presente la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente; pero a diferencia de esta, ellas descubren su ficcionalización mediante una serie de marcas convencionalizadas o procedimientos que tramam el juego entre significado manifiesto y latente. La ficcionalidad literaria, entonces, exhibe a su modo la estructura del

doble, que resulta ser un patrón antropológico integral para el ser humano. En el caso de la ficción literaria, esa duplicidad de significados que le es constitutiva es lo que la configura como una matriz generadora de significados múltiples.

Respecto de la función de la ficción literaria, sostiene Iser, citando a Gadamer, que la ficcionalización en literatura conlleva a la condición de “éxtasis” que permite a uno ser simultáneamente uno mismo y aparte de uno mismo. Este “éxtasis de estar fuera de uno mismo” es considerado por Gadamer como uno de los mayores logros de la humanidad en tanto implica la posibilidad “de ser completo con algo más” (p. 6).

La diferencia entre la ficción literaria y los sueños –en los que ocurre una continua creación de mundos alternativos– es que en estos los soñadores no pueden transportarse ni siquiera al borde de esos mundos para ver lo que el soñar ha producido; la ficción literaria, en cambio, muestra cómo una disposición humana básica es capaz de manifestarse a sí misma, es decir, exhibe a los seres humanos como aquello que hacen de sí mismos y aquello que entienden que son ellos mismos, para lo cual uno debe salir de uno mismo, de modo de exceder sus propias limitaciones. En palabras de Iser: “podríamos describir la ficcionalidad literaria, como una conspicua modificación de la conciencia, que hace accesible lo que meramente sucede en los sueños” (Iser, 1997: 6).

En resumen, la ficcionalización es la puesta en escena de la creatividad humana y, dado que no existen límites para lo que puede ser espectacularizado, la estructura del doble sentido se inscribe en el proceso creativo mismo.

Por otra parte si, tal como sostiene Iser, retomando a Beckett¹, la ficcionalización comienza allí donde el conocimiento se escapa, podemos aventurar al menos una respuesta a la pregunta inicial acerca de cuál es la función de la ficción literaria: los seres humanos acuden a las ficciones, recurren a la “potencia de lo aparente” como un modo de recuperar cierto atisbo de totalidad (“ser uno mismo y aparte de uno mismo”, “ser completo con algo más”) que se revela como extensión de la existencia.

La ficción como distorsión y antropología especulativa

La escritora Flannery O’Connor (1993), en una conferencia que se centra en las técnicas para escribir cuentos, aborda el problemático status de la ficción mediante un juego de palabras: “En los relatos literarios no se distorsiona

¹ Iser refiere al texto de Samuel Beckett *Malone dies* (Nueva York, 1956), p. 18.

la verdad; sino más bien que una cierta distorsión ha sido efectuada como forma de llegar a la verdad” (p. 208).

En la perspectiva de la escritora, la ficción literaria sería producto de una distorsión que permite ampliar la profundidad de la visión y, en ese acto, poner en evidencia el carácter complejo de la realidad humana. No se trataría, entonces, de negar la verdad en tanto posibilidad de conocimiento, sino de buscar los modos en los que esta surja con toda su fuerza significativa.

Como Iser, O’Connor vislumbra la ficción como un discurso potente a la hora “inventar posibilidades” (por ejemplo, perspectivas) desde las cuales mirar el universo de lo humano.

Es interesante, en ese sentido, analizar el modo en el que en el cuento “Como un león”, de Haroldo Conti, la mirada del niño pobre-narrador focaliza la vida, “el mundo” de aquellos que están afuera del barrio y, en lugar de idealizarlo, lo percibe triste, gris, rutinario. Ese mirar distorsionado, ese mirar desde un lugar marginal (la niñez, la pobreza) ilumina zonas grises en ese mundo hegemónicamente presentado como un lugar deseable.

La distorsión que alumbró la compleja realidad humana puede expresarse mediante otros procedimientos. Un ejemplo de ello es la sobresignificación que suele estar a cargo del narrador o alguno de los personajes e implica el detenimiento exhaustivo en detalles que resultarían, en principio, insignificantes en el nivel de la historia y que, sin embargo, develan aspectos íntimos y, con ellos, el espesor dramático de los personajes: ¿Quién no recuerda al desesperado Werther interpretando según su única matriz de conocimiento sobre el mundo (me ama/no me ama) cada leve movimiento de Carlota? ¿O a ella misma cuidando con la dedicación de una madre (la ausente) a sus pequeños hermanos? ¿Hubiera sido posible dar cuenta del “complejo mundo” de esos personajes, de sus profundos dolores, sin la sucesión de esos detalles que traman un relato amoroso?

La distorsión puede consistir, también, ya no en la proliferación de detalles en la superficie textual, sino en la focalización de un detalle que avanza sobre el texto y produce el relegamiento de otros tópicos del relato. La complejidad de mundo que evidencian los detalles que son hiperbolizados es particularmente interesante en los relatos amorosos. Sostiene Barthes: “Sobre la figura perfecta y embalsamada del otro [...] percibo de repente un punto de corrupción. Ese punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo simple (Barthes, 1998: 33).

El detalle funciona en este caso como el elemento que cuestiona la imagen idealizada del sujeto amado, en tanto pone en evidencia aspectos antes negados, o más bien invisibilizados. La amplificación de la visión dispara, en este caso, la des-idealización del ser amado.

En “El concepto de ficción”, Juan José Saer problematiza, como O’Connor, la relación del par verdad/ficción, señalando también el aporte de esta en relación al develamiento de la complejidad de la realidad humana. En este sentido, sostiene que “se escriben ficciones para poner en evidencia el carácter complejo de la situación” (1997: 11); es decir, de la realidad.

Saer considera que el tratamiento de la realidad humana limitado a lo verificable implica su reducción abusiva y su empobrecimiento. Dice el autor: “Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (1997: 12). La ficción es, para el escritor, un “tratamiento específico de mundo” que se funda en una paradoja: la de recurrir a lo falso para aumentar su credibilidad.

La ficción, a la que Saer denomina “antropología especulativa”, se distingue entonces por hacer de su materia la disyuntiva entre lo verificable y lo inverificable, entre el saber objetivo y “las turbulencias de la subjetividad”. La ficción pide ser creída, pero en tanto ficción. Las múltiples posibilidades de tratamiento de mundo se traducen en posibilidades interpretativas que son, en definitiva, diversas elaboraciones cognitivas de la realidad.

En el cuento “Un cuaderno de hojas lisas” del escritor argentino Pablo Ramos, se narra la historia de un hombre recientemente abandonado por su mujer e hijo y acosado por la curiosidad de los vecinos. Tras una larga pena que no encuentra remedio, el protagonista descubre algo que lo alivia: se asoma al balcón en medio de la negra noche y arroja huevos blancos hacia la calle. El objetivo no es lastimar ni ensuciar a otros. El alivio surge sin más de la observación de esas pequeñas esferas que se escurren de sus manos, contrastan con el cielo oscuro y se estrellan en el piso. Sin embargo, ese alivio se convertirá en una angustia mayor cuando sus vecinos lo descubran.

Hay otro famoso personaje de la literatura argentina que decide asomarse a un balcón para hallar su último alivio. Nos referimos al narrador-personaje de “Carta a una Señorita en París” de Julio Cortázar (1951), acosado por la incómoda manía de vomitar conejitos. En este caso, la perturbación surge de la estancia en una vivienda que se erige como un orden asfixiante e inmaculado para el protagonista.

Ambos personajes, además, se alivian escribiendo. Uno, en un cuaderno de hojas lisas que presumimos es del hijo que no está; y el otro, una larga carta de adiós y justificación a la dueña (también ausente) del departamento devastado por la energía vital de los conejos, que no limitan su movimiento a los diminutos espacios que les son asignados.

¿Qué tratamiento de mundo proponen estas ficciones? Desde tipos diferentes (el cuento realista y el fantástico), fundan pequeños universos a partir de un hecho extraño que articula el ser de los protagonistas. Los cuentos muestran el devenir de sujetos arrasados por el desconsuelo y la incomodidad vital a partir de sus raras manías, de sus afecciones a contramano, que alivian a los protagonistas, a la vez que perturban a los otros.

Ambos cuentos pueden postularse como un tratamiento de mundo que exhibe sensibilidades afectadas por un orden vital, de las relaciones familiares y sociales hegemónicas, que es avalado por los “otros”, o al menos, al que los otros adhieren. Los protagonistas irrumpen en ese orden mediante acciones intensas, que funcionan al comienzo –mientras se controlan– como una descarga emotiva; pero que al multiplicarse –o develarse– profundizan su separación de los “otros” y del mundo del afuera, en tanto evidencian la “anomalía” de estos protagonistas. A medida que avanzan los relatos, ellos se recluyen en espacios cerrados (el departamento de André, la alfombra que envuelve como un útero) y se refugian en la escritura. En ese sentido, los dos textos –los escritos en el cuaderno, la carta a André– funcionan como diarios íntimos, como una confesión sobre todo para sí mismos, como un intento de dotar de sentido una experiencia subjetiva intensa, solitaria y límite.

La ficción como antropología especulativa ha narrado una disyuntiva humana, sin resolverla. La ha narrado en el interjuego entre el saber objetivo sobre el mundo que trama el verosímil y la puesta en texto de las “turbulencias de la subjetividad” de los personajes protagonistas y a la vez narradores de su historia. La focalización elegida funda la irresolución del dilema vital de estos personajes y abre así múltiples posibilidades interpretativas, múltiples elaboraciones cognitivas de su compleja realidad humana.

Ficción narrativa y pensamiento crítico

¿Cuál es la relación entre la ficción tal como ha sido descrita y el pensamiento crítico?

Para responder este interrogante, nos parece central definir y caracterizar la noción de pensamiento crítico, de modo de vincular las operaciones inherentes a este con las que se ponen en juego en la lectura –y escritura– de ficciones narrativas.

Constantino y Amorós (2004) historizan la noción de pensamiento crítico (PC) desde su surgimiento, en la década de 1960, hasta la actualidad. En su trabajo, se destaca la definición de gran parte de la literatura especializada que considera al mismo como un conjunto de habilidades de comprensión y resolución aplicables a las más variadas tareas cognitivas.

En el marco de dicho trabajo, resultan de particular interés los aportes de Robert Ennis quien entiende que el PC es el pensamiento *razonable* y *reflexivo* que se focaliza en decidir qué creer o hacer. En esta definición, *razonable* se entiende como aquello capaz de proveer buenas razones para arribar a la mejor conclusión; y *reflexivo* hace referencia al examen de la razonabilidad de la argumentación propia y ajena.

Según Constantino y Amorós (2004), el pensamiento crítico consta de seis componentes: por un lado, los que se relacionan con las habilidades dispositivas, que son aquellas vinculadas a la comprensión (análisis, comparación y síntesis) y, por otro lado, los ligados con las habilidades elaborativo-creativas, o sea de producción razonada, (amplificación comprensiva, evaluación y toma de posición).

Sostenemos que la argumentación resulta ser una textualidad en la que están presentes los seis componentes del pensamiento crítico. Esto se funda en su propósito comunicativo (la persuasión) que determina que los textos argumentativos desplieguen siempre una toma de postura sobre un tema, problema o suceso. En este último sentido, a diferencia de otros tipos textuales, la argumentación exhibe necesariamente un trabajo no sólo con las habilidades dispositivas, sino también con las elaborativo-creativas.

A partir de estos aportes, postulamos que la ficción literaria, tal como ha sido descrita en el apartado anterior, funciona en términos de lo que Pierre Bange (1981) denomina una “argumentación indirecta” y, como tal, se vincula con el pensamiento crítico.

Según Bange (1981), en la ficción –tal como hemos visto con Saer– los criterios de verdad y falsedad no son pertinentes, debido a que esta abre nuevas posibilidades de modelización, constituye un “medio de conocimiento” y “un

cuestionamiento del modelo admitido o la adhesión a un modelo alternativo de interpretación”. Esta idea respecto de la apertura de la ficción a nuevas posibilidades de modelización encuentra su correlato en los aportes de Flannery O’Connor, en tanto postula la distorsión de la realidad como una estrategia para acceder más profundamente a ella, y en los de Iser (1997), en relación a la “potencia de lo aparente” como modo de recuperar cierto atisbo de totalidad, que se revela como extensión de la existencia del sujeto.

La argumentación indirecta de la ficción narrativa comprendería entonces todas las estrategias que realiza el narrador para guiar la interpretación del receptor del relato. Sostiene Bange: “la argumentación comienza solo con los actos cognitivos destinados a hacer creer, es decir, a construir relaciones de sentido entre la significación lingüística y las estructuras de saber fijas en la memoria, con vistas a hacer –es decir, a sugerir– una relevancia para las conductas ulteriores del enunciatario” (p. 94).

Sostenemos, entonces, que la argumentación literaria se manifiesta, en términos de Saer, en “tratamientos de mundo” que implican no sólo perspectivas, sino también la expresión de sistemas de valores en relación a los sujetos y su mundo. A su vez, se distingue de otras argumentaciones en el hecho de que no se encuentra orientada a una verdad referencial, sino que opera bajo la forma de la mimesis como una estrategia persuasiva que permanece implícita.

El carácter implícito de la orientación argumentativa de las ficciones refuerza las zonas de indeterminación de los textos literarios y, con ello, la toma de posturas personales por parte del lector en relación al mundo o las hipótesis de mundo que los textos presentan.

En este último sentido, Iser (1987) ha caracterizado la lectura de textos ficcionales como un proceso creativo y selectivo. Es creativo en tanto implica un cruce entre el texto y la recreación particular que realiza cada lector, lo que constituye la “dimensión virtual del texto”, es decir, la confluencia de texto e imaginación. Es selectivo porque en cada lectura se produce una realización concreta de un texto potencial que excluye otras posibilidades de interpretación. Esa lectura o participación del lector, ese “impulso hermenéutico” que, en términos de Gadamer (1996), resulta constitutivo de la identidad de la obra, oscila entre la plurisemia y la ilusión de legibilidad (Iser, 1987).

La lectura de ficciones narrativas tiende a la construcción de un significado coherente y configurativo que permita aprehender una experiencia desconocida. En ese proceso, el lector reduce las posibilidades polisémicas del texto y

construye una única interpretación, una especie de significado individual, entre otros muchos posibles significados. Para hacerlo, pone en juego habilidades dispositivas (análisis, comparación y síntesis) y elaborativo-creativas (amplificación comprensiva, evaluación y, finalmente, toma de posición). Consideramos que esa configuración particular es la toma de una postura personal en relación a la experiencia narrada.

Conclusión

En el hacer ficticio, los lectores –y los escritores, por supuesto– inventan posibilidades para acceder a los aspectos incognoscibles del mundo, de su realidad, de los saberes y relaciones que lo atraviesan; como los personajes de Cortázar y Ramos que escriben para dotar de sentido aquello de sí mismos que permanece oscuro y silenciado.

Esas posibilidades no son sino hipótesis sobre lo real, especulaciones que derivan en tratamientos específicos de mundo y que, en términos de Iser, operan una extensión de la existencia humana, en tanto permiten al sujeto “ser uno mismo y aparte de uno mismo” (p. 6).

La ficción se expresa en relación con la verdad, no como su absoluto contrario, sino como remodelización, distorsión y problematización. Si bien los criterios de verdad/falsedad no resultan pertinentes para abordarla, nos interesa destacar, desde una concepción epistemológica, la potencia propia de la ficción para procesar cognitivamente la complejidad del mundo y sus relaciones.

Ese procesamiento, inherente a la lectura y a la escritura de ficción, deriva siempre en la construcción de una “argumentación indirecta” (Bange, 1981) que pone en juego las habilidades que constituyen el pensamiento crítico.

De este modo, postulamos una didáctica que parta de la concepción de que la lectura de ficciones constituye en sí misma una práctica que despliega todas las habilidades del pensamiento crítico, en el marco del proceso hermenéutico señalado por Gadamer (1996), que implica un juego conjunto de entendimiento e imaginación.

En ese sentido, una propuesta que se centre en el trabajo con la ficción y sus riesgos se presenta como una comprometida apuesta didáctica, vertebrada en torno al lenguaje y al pensamiento y, sobre todo, a la potencia de la lengua –que como un topo o como un pájaro– abre madrigueras e insinúa

vuelos para liberar las lenguas solas y amordazadas. Así lo expresa Gianni Rodari (2008) en el prólogo de su libro *Gramática de la fantasía*, dedicado a *aquellos que creen en la necesidad de que la imaginación ocupe un lugar en la educación y a quienes conocen el valor de liberación que puede tener la palabra*: “El uso total de la palabra para todos’ me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo” (p. 8).

Teorías de la argumentación: Toulmin y Grize

Teresita Matienzo, Carolina Zunino y Marcelo Muschiatti

El conocimiento de los determinantes sociales del pensamiento es indispensable para liberarlo [...] de los determinismos que pesan sobre él [...] y, por tanto, para hacerlo capaz de proyectarnos mentalmente más allá del mundo tal como nos ha sido dado, para poder así inventar otros futuros distintos que el que está inscrito en el orden de las cosas.

Loïc Wacquant (2001)

Buscar instrumentos que nos permitan reflexionar sobre los factores que determinan nuestras formas de pensar y actuar en el mundo es uno de los objetivos de este trabajo. En este capítulo, proponemos una síntesis de algunos conceptos de las teorías de Stephen Toulmin y Jean Blaise Grize que consideramos centrales para el abordaje de los textos ficcionales y para la formulación de las propuestas didácticas que realizamos en la segunda parte de este libro. Elegimos estas teorías porque presentan una concepción amplia de la argumentación y posibilitan la reflexión sobre los elementos implícitos en el discurso.

Stephen Toulmin nació en 1922 en Londres y murió en 2009, en Los Ángeles. Matemático discípulo del pensador austríaco Ludwig Wittgenstein, dedicó su trabajo al análisis del razonamiento. Entre sus obras se pueden mencionar *La comprensión humana* (1977), *El legado del positivismo lógico* (1981), *El puesto de la razón en la ética* (1979), *El descubrimiento del tiempo* (1990) y *Regreso a la razón* (2003). No obstante, su trabajo más importante por la influencia que tuvo en diversas áreas del pensamiento en la segunda mitad del siglo XX, es *The Uses of Argument* (1958) en el cual establece su famoso modelo de razonamiento argumentativo.

Jean Blaise Grize nació en 1922 en Les Verrières, Suiza. Es uno de los fundadores de la Lógica Natural, profesor en la Universidad de Ginebra y rec-

tor de la Universidad de Neuchâtel. Colaboró activamente con Piaget en sus investigaciones y en sus obras aplicó los conocimientos de la lógica al análisis y formalización de los problemas de muy diversos campos. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Lógica moderna* (1973), *De la lógica a la argumentación* (1982), *Ensayo de lógica natural* (1982), *Lógica y lenguaje* (1990), *Lógica natural y comunicación* (1996). Actualmente es miembro de honor del “Centre pour la Synthèse d’une Epistémologie Formelle” desde 1997.

Stephen Toulmin: El modelo del razonamiento argumentativo

“Celogismo”

Todos los hombres son mortales.

Mi cuñada... es tremenda mujer.

Mi hermano es mortal.

Juan Romagnoli, *El límite de la palabra*

¿Por qué nos reímos con el texto del epígrafe? Porque se produce una ruptura, un quiebre de lo que consideramos maneras “lógicas” –en el sentido de “aceptables”– de pensar; esto es, de llegar a una conclusión a partir de una serie de datos (ideas, hechos, etcétera). El humor se origina en la transgresión de los criterios que tenemos en cuenta para decidir si un razonamiento es válido. El efecto humorístico que nos producen estos textos demuestra, por oposición, que poseemos y usamos un conjunto de parámetros para evaluar razonamientos propios y ajenos.

Imaginemos la siguiente situación, en la que conversan tres amigos:

Martina: –Este año en la escuela voy a tener ocho horas de inglés por semana.

Micaela: –¡Qué bueno!

Joaquín: –¡Este país no cambia más!

¿Qué motiva la respuesta en cada caso?, ¿qué hace que cada uno diga lo que dice? Dicho de otro modo, ¿de dónde extraemos las razones que fundamentan nuestros puntos de vista y, por lo tanto, nuestras acciones? Y a su vez, ¿de dónde provienen los supuestos y las evidencias que sostienen esas razones?

Si pensamos por qué los amigos responden de modos diferentes, si indagamos los fundamentos de sus respuestas, podemos observar que tienen diferentes representaciones de la enseñanza del inglés en la Argentina. La respuesta de Micaela da cuenta de que subyace la idea de que “*para tener una buena educación es imprescindible aprender inglés*”, porque “*es el idioma universal*”. En la respuesta de Joaquín, en cambio, se puede inferir la idea de que “*el aumento de horas destinadas a la enseñanza obligatoria de esta lengua es un síntoma de dependencia*” porque “*es la lengua del imperialismo*”.

Estas representaciones no solo orientan nuestro discurso sino también nuestra conducta. Por eso, cuando no están explícitas, es muy útil poder reponerlas para comprender mejor los fundamentos de una argumentación.

En *Los usos de la argumentación* (1958), Stephen Toulmin propone un esquema general de las estructuras de los argumentos que son constantes en todas las argumentaciones. Este modelo de razonamiento argumentativo es *justificador*, dado que analiza el modo en que un locutor justifica una aseveración que supuestamente es puesta en duda por su interlocutor, mediante la pregunta “¿*Qué te hace decir eso?*” La respuesta a esta pregunta genera el discurso justificador: se pone en funcionamiento un esquema de razonamiento argumentativo que se desarrolla en etapas, representadas en el modelo que puede graficarse del siguiente modo:

(D) El presidente es elegido por el voto popular.	por lo tanto →	(C) El presidente tiene legitimidad para gobernar.
	(M) seguramente	
		(R) A menos que haya habido fraude electoral.
	(G) Ya que el pueblo es soberano y delega su poder en sus representantes a través del voto.	
	(S) Dado que las disposiciones legales de la Constitución vigente así lo establecen.	

En el marco del modelo de Toulmin, una aserción razonable es aquella que puede afrontar la crítica, ya que puede apoyarse en **datos (D)**, es decir, razones o fundamentos particulares que la justifican. En el ejemplo, la aserción inicial (*El presidente tiene legitimidad para gobernar*) se convierte en **conclusión (C)** del dato (*El presidente es elegido por el voto popular*).

Asimismo, entre el argumento y la conclusión hay un tercer elemento que Toulmin denomina **garantía (G)**, elemento que funciona como una “ley de pasaje” ya que arma el vínculo o enlace entre los datos y la conclusión, porque permite captar la *relación* que hay entre estas dos afirmaciones. Se trata de una regla, un principio general, que *justifica la inferencia* que lleva de los datos a la conclusión, que permite determinar si esos datos son pertinentes y suficientes para apoyarla. En el ejemplo, la garantía es la siguiente ley general: *El pueblo es soberano y delega su poder en sus representantes a través del voto*. Esta garantía debe ser aplicable al caso en cuestión y puede, a su vez, tener **soportes (S)** o respaldos (leyes, estadísticas, estudios científicos o creencias arraigadas en una comunidad); es decir, la garantía puede a su vez tener otras garantías que justifiquen su legitimidad, en caso de ser cuestionada. En el ejemplo, la garantía está respaldada por lo siguiente: *Las disposiciones legales de la Constitución vigente así lo establecen*.

Generalmente, tanto el soporte como la garantía funcionan como premisas implícitas –no dichas– en la argumentación. En relación a esto, Leticia Rolando (2005) sostiene que el hecho de que sea necesario brindar soportes a la ley de pasaje implica que esta puede ser a su vez cuestionada, y de este modo, significa que los sujetos deban reflexionar sobre los presupuestos que regulan sus inferencias.

El esquema de Toulmin incluye otros dos elementos. Por un lado, prevé que, en determinadas circunstancias particulares, se suspenda la aplicación de la ley de pasaje, esto es, que haya **restricciones (R)** para que la conclusión se cumpla. En el ejemplo, la conclusión y la garantía se aplican a menos que *el presidente haya obtenido los votos y accedido al poder por medio de un fraude electoral*.

Por otro lado, en general las leyes y los datos no permiten inferir la conclusión con un grado absoluto de certeza. Es necesario entonces precisar con qué grado de fuerza la relación entre los datos y la ley de pasaje permite extraer la conclusión; en estos casos, el *grado de verdad* que se le asigna a la conclusión es indicado por un **modalizador (M)** que la precede. A través de los modalizadores, las conclusiones de los razonamientos se pueden presentar con distintos grados de probabilidad; en cambio, la aserción que no está modalizada se presenta

como verdadera. Desde esta perspectiva, el modalizador adecuado para una conclusión dependerá de la restricción expuesta. Observemos un ejemplo en el que el mismo enunciado tiene distintos grados de certeza, que van disminuyendo progresivamente desde la certeza inicial:

- a. El presidente tiene legitimidad para gobernar.
- b. Seguramente, el presidente tiene legitimidad para gobernar.
- c. Posiblemente, el presidente tenga legitimidad para gobernar.
- d. Probablemente, el presidente tenga legitimidad para gobernar.
- e. Quizás, el presidente tenga legitimidad para gobernar.
- f. Difícilmente, el presidente tenga legitimidad para gobernar.
- g. Es muy poco probable que el presidente tenga legitimidad para gobernar.

Este procedimiento de modalización es un aporte fundamental de la teoría de Toulmin que permite ir más allá de los razonamientos que se apoyan en el esquema binario verdadero/falso, añadiendo así matices a las conclusiones propuestas.

El modelo de razonamiento argumentativo constituye un esquema general de las estructuras de los argumentos que son constantes en todas las argumentaciones. No obstante, es importante tener en cuenta que la teoría de Toulmin se ocupa de estudiar el modo en que la razonabilidad varía en los diversos contextos sociales en los que se desarrolla una argumentación, contextos a los que denomina *campos argumentativos*. Estos constituyen marcos de referencia a partir de los cuales se puede evaluar si una aseveración es o no una buena razón para justificar la conclusión. Son los campos de la argumentación los que permiten evaluar la calidad y la pertinencia de los argumentos.

En el terreno del “uso de los argumentos” o de la práctica, se crean diferentes géneros argumentativos; cada campo o foro de la argumentación tiene estrategias específicas. Toulmin presenta cinco campos que se reconocen con cinco dominios del razonamiento humano: el legal, el científico, el empresarial, el ético y el artístico. Cada uno de estos campos se organiza según diferentes principios que rigen los posibles tópicos, la exigencia de mayor o menor exactitud, la obligatoriedad de ciertos roles, etc. Por ejemplo, no son los mismos apoyos los que requiere una justificación matemática, de filosofía o de derecho en el

ámbito académico que una justificación en una crítica de arte o en el mundo de la conversación cotidiana.

Los argumentos de un campo deben ser juzgados según los criterios de ese campo, y no hay mayor o menor razonabilidad en los argumentos de un campo que en los de otro. Por ejemplo, el campo de lo jurídico se caracteriza por el alto grado de formalización de sus procedimientos. Así, una razón que en otro campo puede ser considerada un buen argumento, para que sea válida en el campo jurídico debe respetar una secuencia de pasos y normativas. Un caso contrario lo constituyen las argumentaciones de la vida cotidiana, que conforman un dominio abierto y sin constricciones formales.

A modo de ejemplo, ilustraremos el funcionamiento de dos campos que serán retomados en algunos abordajes de los textos ficcionales: el ético y el artístico. El campo de la ética tiene sus particularidades, pues no existe un foro especializado en el que se produzcan estos argumentos. En todas las situaciones, se pueden plantear problemas éticos o morales. El razonamiento moral se hace frente a situaciones y decisiones concretas, pues la moral está relacionada con la conducta de los sujetos.

En *Introducción al razonamiento* (1984), Toulmin, Rieke y Janik consideran que las discusiones éticas se establecen de acuerdo a dos consideraciones: lo correcto e incorrecto (acciones aceptables o inaceptables) y lo bueno y lo malo (acciones deseables o preferibles en mayor o menor grado).

Al respecto, sostienen Zamudio y Rolando (2010):

En efecto, la racionalización de lo humano, en sus diversas facetas, nunca se alcanza por vía de la desconexión de las situaciones reales puesto que los sujetos actúan según contextos sociales específicos, con finalidades y motivaciones diversas. Estas conductas son enjuiciadas por los otros sujetos de su entorno de acuerdo con esquemas valorativos cuya definición y su puesta en juego depende de los factores culturales apuntados por Toulmin; pero también de vivencias afectivas, intereses, creencias religiosas, historias de vida o presiones sociales y políticas predominantes en la sociedad (Zamudio y Rolando, 2010: 209).

Toulmin señala que un argumento es considerado racional si se tienen en cuenta solo sus proposiciones y no la situación en que este se presenta; en cambio, es razonable si se tiene en cuenta la situación o el contexto en el que se produce. Entonces, los comportamientos no deben ser abordados desde

una ética dogmática, sino que solo son inteligibles y evaluables en el contexto de una cultura y en los diversos ámbitos de la vida social en que se producen.

Un ejemplo que presentan Zamudio y Rolando (2010) se refiere a la investigación experimental. La cuestión es hasta qué punto es correcto utilizar un sujeto humano para probar la efectividad de una droga. En estos casos, estamos en presencia de un conflicto ético entre “el progreso del conocimiento científico” –muchas veces asociado con los intereses de los grandes laboratorios, empresas o corporaciones– y los intereses de los individuos que son utilizados y que muchas veces pertenecen a sectores vulnerables de los países subdesarrollados y hasta suelen desconocer la naturaleza, la duración, el propósito del experimento o el método y los medios que van a utilizarse para su realización. “Es evidente que en estos casos el razonamiento no puede apelar al tópico moderno del *progreso del conocimiento científico* como fundamento único sin incluir en cada caso las restricciones vinculadas con el respeto a la integridad de todo ser humano” (Zamudio y Rolando, 2010: 217).

Por último, cabe destacar que, desde el punto de vista discursivo, es frecuente que el razonamiento ético se manifieste en discursos deliberativos, en monólogos interiores, polémicas o simplemente diálogos en los que los sujetos deliberan sobre la conducta más conveniente a seguir frente a una situación específica.

En relación al campo artístico, partimos de la base de que en este lo que más interesa es el sentido de una obra y, para acceder a él, es necesario abrir puntos de vista diversos e interesantes acerca de ella. Los patrones de razonamiento relativos al arte se establecen en tres foros distintos, según Toulmin (1984: 357):

1. Artistas que hablan entre sí de problemas técnicos.
2. Observadores que discuten cuestiones interpretativas acerca de las obras.
3. Historiadores y sociólogos que debaten cuestiones teóricas acerca de una obra y sus contextos.

Recordemos que, para Toulmin, la validez es una noción que se construye en el interior de los campos. En el campo de la producción artística, la relación entre dato y conclusión está lejos de ser estricta, pero el lector o el crítico pueden construir una lectura convincente, la que nunca será cerrada y estará siempre abierta a nuevas y futuras interpretaciones. No se encuentra en este campo un

argumento del tipo categórico, sino argumentos modalizados. Por lo tanto, no es posible enunciar un argumento del tipo “D entonces necesariamente C”, sino “D entonces posiblemente C”. Entonces, los argumentos estéticos son convincentes en cuanto añaden un punto de vista interesante, y no por ser formalmente rigurosos.

Un ejemplo de cómo funciona este campo puede observarse en las distintas interpretaciones que ha tenido el cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar (1951). El enigma central que presenta el cuento es: ¿quién o quiénes hacen los ruidos que traen como consecuencia que los hermanos abandonen la casa? Frente a este hecho, hay tres interpretaciones canónicas: la sociológica, la psicológica y la mítica. La sociológica afirma que lo que provoca la salida de los hermanos de la casa fue el peronismo que hace que la clase media pierda sus lugares de privilegio invadidos por la clase obrera; la psicológica afirma que son los antepasados, debido a que los hermanos constituían una pareja incestuosa; y finalmente, la mítica, interpreta que el cuento es una metáfora de la expulsión de Adán y Eva del paraíso.² Todas estas interpretaciones tienen validez en este campo porque se trata de mostrar un punto de vista legítimo pero no único. En el campo literario los razonamientos no buscan razones necesarias, sino plausibles, que iluminen distintos aspectos de la obra.

Para finalizar, es importante considerar que los campos crean marcos conceptuales de validación. Uno de los grandes aportes de Toulmin es justamente evaluar los argumentos “en situación”. Los argumentos sustanciales, a diferencia de los analíticos, tienen en cuenta que toda aserción está situada históricamente, está sujeta a un amplio arco de interpretaciones y los conceptos que contiene pueden ser ambiguos. Esta necesidad de analizar los argumentos en contexto (sustanciales) está estrechamente relacionada con el concepto de campos argumentativos. Toulmin renueva la forma de interpretar el valor del pensamiento al no concebir los sistemas de pensamiento como proposiciones aisladas, sino como sistemas de lenguaje “insertos en el marco más amplio de las acciones y las instituciones” (Toulmin, 2003: 29).

² Este ejemplo está más desarrollado en Matienzo y Bitonte (2011: 74-75).

Jean Blaise Grize:

La teoría de la argumentación de la Lógica Natural

– Cuando yo uso una palabra –dice Humpty Dumpty en tono bastante despectivo– esa palabra significa exactamente lo que yo decidí que signifique... Ni más ni menos.

– La cuestión –responde Alicia– es saber si usted puede hacer que una palabra signifique un montón de cosas diferentes.

– La cuestión –replica Humpty Dumpty– es saber quién manda. Eso es todo.

Lewis Carroll,
Alicia en el País de las Maravillas

Desde la perspectiva de la Lógica Natural, que se ocupa de la lógica de la argumentación en los razonamientos del lenguaje ordinario,³ Jean Blaise Grize (1990) parte de una concepción comunicacional de la argumentación. Sostiene que comunicarse, más que a la idea de transmisión, debe asociarse a la idea de “estar en relación con” un otro. Propone entonces un modelo de comunicación que, metafóricamente, denomina *por resonancia*, en el sentido físico del término. Según este modelo, en una situación de interlocución, un locutor construye una representación discursiva, una esquematización, y lo hace ante un interlocutor que reconstruye la esquematización que le es propuesta.

Tanto la esquematización como su reconstrucción se realizan en función de las representaciones que los interlocutores poseen de sí mismos, del otro y del tema, y de la finalidad que persiguen. Al mismo tiempo, se realizan en función de los Preconstruidos Culturales en los que basan sus razonamientos. Afirman Bitonte y Matienzo:

Uno de los postulados de la lógica natural es que todo discurso se funda no en lo ya dado sino en algo previamente construido. Los preconstruidos culturales, según Grize, son saberes, matrices culturales de interpretación, a través de las cuales se pueden entender muchas de las expresiones que resuenan o repercuten de un sujeto a otro, fundando una especie de memoria colectiva.

³ Las particularidades del lenguaje ordinario o cotidiano son las de dirigirse a un interlocutor en particular y responder a una situación específica de comunicación.

Para Grize (1993), los preconstruidos culturales tienen la forma de un conjunto no necesariamente conexo de haces de objetos de discurso. El haz de un objeto está construido por la familia de propiedades que puede tener y de las relaciones que puede establecer con otros objetos, para un locutor, en una determinada situación. Estos preconstruidos constituyen el marco socio-cultural en que se insertan los discursos [...]. El locutor pone en juego estos preconstruidos y los combina para producir o para interpretar un discurso. El locutor/argumentador va a elaborar sus objetos discursivos de acuerdo a sus propios fines con predicados fundados en conocimientos sociales previos (Bitonte y Matienzo, 2010: 197-198).

El modelo propuesto por Grize es *por resonancia* porque la reconstrucción de la esquematización por parte del receptor no será nunca idéntica a su construcción, sino análoga, en la medida en que cada individuo real es único. Entendida como proceso, una esquematización es una organización particular del material verbal creadora de sentido. Entendida como resultado, es la presentación de un microuniverso, una síntesis cognitiva dotada de cualidades de globalidad, coherencia, constancia y estabilidad (Grize, 1990: 36). De este modo, Grize entiende a la argumentación en sentido amplio, como una actividad destinada a influir en las opiniones, actitudes y comportamientos del interlocutor, que no es considerado un objeto a manipular sino un *alter ego* a quien se intentará hacer compartir un punto de vista.

Todo discurso, entonces, tiene una dimensión argumentativa, en tanto constituye el intento de poner en consideración de un auditorio esquematizaciones verosímiles, movilizandolos valores y creencias a través de objetos discursivos que no son construcciones a priori, sino que se van configurando en la actividad discursiva. Según Grize, los objetos que construye el discurso se presentan como un haz de propiedades, relaciones y esquemas de acción que, como ya se dijo, son de naturaleza cultural e histórica y están estrechamente vinculados a la orientación argumentativa del texto y a su contenido ideológico.

Este autor considera especialmente relevante la significación de las palabras que se emplean en el discurso. A diferencia de lo que pretende Humpty Dumpty en su diálogo con Alicia que figura en el epígrafe, no es posible evocar un objeto sin que esta evocación sea acompañada de todo tipo de saberes, más o menos precisos, que forman parte del haz de objeto. En un momento del desarrollo de un discurso, se está en presencia de una clase-objeto que contiene cierto número de elementos; con el propósito de modificar representaciones,

el locutor pondrá en evidencia algunos aspectos de las cosas, ocultará otros y propondrá otros nuevos.

Por ejemplo, un libro tiene la propiedad de ser un objeto compuesto de hojas impresas y encuadernadas, que forman un volumen; puede tener entre sus relaciones “ser el mejor instrumento de la civilización” o “ser difusor de cultura entre los pueblos” y algunos esquemas de acción en los que interviene habitualmente son “ser escrito”, “ser leído”, “educar”, “ser regalado”. Pero a estas cualidades, que ya son parte de un significado cultural, se le pueden ir agregando otras en el despliegue discursivo, como “de lujo”, “artesanal”, “incunable” o “electrónico” (propiedades); “ser de la biblioteca” o “ser más interesante que otro” (relaciones); “ser arrojado por la cabeza a alguien” o “ser censurado o quemado” (esquemas de acción).

Desde la perspectiva de Grize, entonces, toda actividad discursiva se realiza de acuerdo a la intencionalidad del locutor, que selecciona en el núcleo duro de las palabras los rasgos que se orientan a conseguir el efecto deseado y añade aspectos nuevos. De esta manera, esquematizar un aspecto de la realidad –sostiene Grize– es un acto semiótico: es *dar a ver* (Grize, 1990: 36).

Toda esquematización propone imágenes del locutor, del auditorio y del tema u objeto del discurso. A partir de estas imágenes, se despliega la actividad del destinatario de una argumentación, organizada en tres fases posibles (Grize, 1996: 73). La primera fase consiste en *recibir* una esquematización, es decir, estar dispuesto a reconstruirla, a comprender su sentido. La segunda, en *aceptarla*, esto es, no oponer objeciones, no elaborar un contradiscurso, en la medida en que la esquematización propuesta sea coherente, verosímil. La última fase de actividad posible para el destinatario es *adherir* a la esquematización propuesta, lo que implica una participación completa del interlocutor, ya que significa recrear la esquematización, inclusive sus presupuestos.

Argumentación y pensamiento crítico

Como señalamos al comienzo de este capítulo, consideramos que los aspectos seleccionados de las teorías de Toulmin y Grize condicen con los objetivos perseguidos en esta propuesta. Por un lado, la teoría de Toulmin ofrece un modelo justificatorio, es decir, un esquema del razonamiento argumentativo que en su puesta en práctica posibilita y requiere la explicitación de los fundamentos sobre los que se basan las aserciones que producen o reciben los sujetos como interlocutores. Por otro lado, la teoría de Grize demuestra que el locutor crea

una visión posible del mundo que presenta al destinatario como factible, lo que pone en evidencia los diferentes puntos de vista que se pueden asumir al abordar un tema.

Estas características hacen adecuadas las teorías seleccionadas para promover el desarrollo del pensamiento crítico, por una parte, porque ofrecen instrumentos para la reflexión sobre las formas de razonamiento tanto propias como ajenas y la reposición de los elementos implícitos en esos razonamientos; por otra parte, porque permiten ver con empatía otros puntos de vista posibles que son ofrecidos por el interlocutor, condición necesaria del pensamiento crítico que, entre otros aspectos, se caracteriza por buscar y entender razones y formas de ver la realidad diferentes a las propias.

SEGUNDA PARTE:

NARRATIVAS FICCIONALES
Y ARGUMENTACIÓN

Dos lógicas: Don Quijote y Sancho
Los modos de persuasión y disuasión, sus
fundamentos y la construcción del *ethos* en algunos
diálogos de *El Quijote*

Teresita Matienzo

*Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de don Quijote pasar...
va cargado de amargura...
va, vencido, el caballero
de retorno a su lugar.*

León Felipe, “Vencidos”

¿Cómo se toman las decisiones en la vida cotidiana? ¿Con qué argumentos se justifican las acciones? Entre los campos de la argumentación que señala Toulmin (1984), se encuentra el campo de la ética.⁴ El razonamiento moral se hace frente a situaciones o decisiones concretas, cuando se tiene en cuenta lo correcto/equivocado o lo bueno/malo. Si la moral lleva a los sujetos a evitar o a realizar una acción, ¿cómo funciona este mecanismo en los diálogos entre Don Quijote y Sancho? ¿Qué fundamentos sostienen la argumentación de estos personajes? ¿Cómo van construyendo su *ethos* de acuerdo a sus propósitos? Según Danblon (2010), la persuasión es concebida como un modo de crear una disposición general a la acción. La función de Sancho es siempre la de disuadir, pero ¿cómo lo hace?, ¿qué forma de disuasión emplea?, ¿este rol prototípico de Sancho es constante o adquiere el dinamismo propio que le dan las situaciones concretas de la vida cotidiana que se representan en la novela?

⁴ El concepto de *campo* está desarrollado en el Capítulo 2.

Para indagar esta lógica, se analizarán los diálogos del capítulo XX de la primera parte del Quijote, la aventura del batán, específicamente las razones que dan Don Quijote y Sancho para “avanzar” o “no avanzar”, tomando como base el modelo de razonamiento argumentativo de Toulmin.⁵ Luego, se cotejará esta lógica con la que se observa en los últimos capítulos de la novela.

La lógica muestra la manera en que los hombres piensan, argumentan e infieren. Toulmin (2003) hace una distinción entre actuar de modo racional y hacerlo de manera razonable. Un argumento es racional si se tienen en cuenta sólo sus proposiciones y se ignora la situación en que este se presenta, y en cambio es razonable si se considera el argumento en contexto. Se observa que los diálogos que nos ocupan se encuentran ampliamente contextualizados en la novela. Podríamos en este caso hablar de una argumentación dialéctica⁶ ya que se trata de la interacción entre un proponente y un oponente para resolver una cuestión precisa: ¿conviene avanzar?

Otro aspecto que se tendrá en cuenta en este capítulo es cómo los personajes van creando diferentes *ethos* de acuerdo a las circunstancias. El concepto de *ethos* tiene su origen en la *Retórica*. Está en pie de igualdad con el concepto de *pathos* y *logos*. Orador y auditorio son dos elementos esenciales en la *Retórica* ya que ambos negocian sus diferencias, o sus distancias con respecto a una cuestión.

El *ethos* es la imagen de uno mismo. En la *Retórica*, es la imagen que el orador da de sí mismo, está ligada a lo que él es y a lo que él representa. Por ejemplo, un orador puede construir en su discurso una imagen de credibilidad, en la que intervienen ciertas condiciones como la sinceridad (lo que dice es lo que piensa), la performatividad (tiene medios para cumplir lo que dice) y la eficacia (lo que realiza lo hace correctamente y tiene efectos positivos). Otras imágenes pueden estar ligadas a crear un *ethos* virtuoso; entonces, tendrá que mostrar las condiciones de honestidad, fidelidad a sus principios, etc. Por otra parte, el *pathos* está ligado al auditorio, a sus respuestas, sus emociones y valores y el *logos* configura todo aquello que es puesto en cuestión.

⁵ El modelo de razonamiento argumentativo elaborado por Toulmin está expuesto en el Capítulo 2.

⁶ La dialéctica se ocupa de la argumentación en su dimensión dialógica. En el diálogo, dos individuos intercambian los roles de orador e interlocutor evaluando críticamente las opiniones del otro que es considerado un adversario.

¿Conviene avanzar?

¿Es deseable, correcto, incorrecto, preferible o no, avanzar? Esta es una decisión concreta que deben tomar Don Quijote y Sancho en diferentes situaciones que viven en la novela. Sabemos que la moral está relacionada con la conducta de los sujetos. Toulmin, Rieke y Janik (1984) consideran que las discusiones éticas se establecen de acuerdo a dos parámetros: lo correcto e incorrecto (acciones aceptables o inaceptables) y lo bueno y lo malo (acciones deseables o preferibles en mayor o menor grado).

Relacionados con los argumentos éticos, se encuentran los conceptos de persuasión y disuasión. La persuasión puede ser concebida como un modo de crear una disposición general a la acción. Según Danblon (2010), la argumentación se puede entender como un modo de conducir a la acción. Con respecto a la disuasión, la autora establece dos tipos: a uno lo considera el equivalente negativo de la persuasión (disuadir de...); al otro, como una disposición general a la inacción. Con respecto a este segundo tipo de disuasión dice:

Lejos de ser, como en el caso de la disuasión 1, un modo retórico de alejar de una acción, trataré de describir disuasión 2 como un modo retórico de crear una disposición general a la inacción [...] De acuerdo con la teoría de Elster sobre la subversión de la racionalidad, la gente a veces prefiere adoptar *preferencias adaptativas*. Más que actuar en el mundo, transforma sus creencias. Este punto se ilustra con la famosa parábola de las uvas agrias (Elster, 1984). En esta parábola, un zorro trata de tomar unas uvas, pero no puede. Luego afirma que las uvas están agrias de modo tal que se disuade 2 de tratar de alcanzarlas. De acuerdo con Elster, tal preferencia adaptativa ocurre inconscientemente (Danblon, 2010: 84).

Danblon encuentra un punto de contacto entre estos dos tipos de disuasión y es que una acción que fue primero deseable luego resulta indeseable.

Esta teoría condice con el desencanto que tiene Don Quijote luego de ser vencido por el caballero de la Blanca Luna, cuando dice no ser más Don Quijote sino ser Alonso Quijana el Bueno. En este caso, “el desencanto” produce una transformación de preferencias, ya no hay utopía; y al no poder configurarse como héroe, lo hace como un ser paciente, dispuesto a la inacción. Como afirma Danblon: “La gente desencantada se comporta con la utopía como el zorro con las uvas: en tanto están maduras pero inalcanzables, es mejor considerar que están agrias. Tal actitud apunta a reducir una tensión entre creencias y deseos” (Danblon, 2010: 85).

Don Quijote de la Mancha: La lógica de la Primera Parte Capítulo XX

De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo como la que acabó el valeroso Don Quijote de la Mancha

En este capítulo, podemos diferenciar dos situaciones:

1. Sancho intenta persuadir a Don Quijote de avanzar y lo logra.
2. Sancho intenta disuadir al Quijote de avanzar y no lo logra.

Situación 1: Se encuentran Quijote y Sancho acosados por la sed y hallan unas yerbas muy verdes, lo que para Sancho es índice de que debe haber un arroyo en las cercanías, por lo que trata de persuadir a Don Quijote de avanzar.

Aserción: Conviene avanzar.

Dato: Hay yerbas verdes.

Ley de pasaje o garantía: Las yerbas están verdes porque hay agua en las cercanías.

Conclusión: Conviene avanzar.

Don Quijote acepta las razones de Sancho, que lo persuaden para avanzar. Hay acuerdo, lo deseable es avanzar porque es probable que encuentren agua para calmar la sed.

Situación 2: Mientras avanzan, la noche se vuelve oscura y hay un ruido de golpes y viento que, según el narrador, causa espanto. En esta nueva situación, hay desacuerdo frente a la alternativa de seguir avanzando o no hacerlo.

Razones del Quijote para avanzar

Don Quijote, frente al peligro, persiste en su decisión de avanzar y enumera una serie de datos que le sirven de incentivos para esto:

Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas de esta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo de estos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que no hiere y lastima los oídos, las cuales cosas todas juntas y cada una por sí

son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mismo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventuras. Pues todo esto que yo te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón reviente en el pecho con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra (pág. 175).

Las tinieblas de la noche, el extraño silencio, el sordo estruendo de los árboles, el temeroso ruido del agua y los golpes son todos datos de los que infiere el Quijote la conveniencia de avanzar. Este razonamiento lo hace a partir del *topos* del héroe que podría expresarse como “El caballero debe vencer dificultades y peligros”, por lo tanto, es conveniente avanzar.

El Quijote construye el *ethos* del héroe, cuyo fundamento es la utopía. Esta noción de utopía está vinculada con el hecho de que las cosas pueden mejorar gracias a la acción humana. La virtud más importante en la construcción del *ethos* heroico es el coraje para la acción. Esta construcción del *ethos* está explicitada cuando el Quijote introduce su discurso: “Sancho amigo has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro” (pág.175). Y agrega más adelante: “Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos” (pág.175).

Razones de Sancho para disuadirlo de avanzar

Frente a esta situación 2, la emoción que invade a Sancho es la del miedo. Pero, sabiendo que el mostrar miedo no es bueno frente al carácter heroico de Don Quijote, va construyendo su discurso a partir de diferentes *ethos* que considera apropiados para disuadir a su interlocutor:

1. Nadie nos ve, nadie nos nota de cobardes: “Ahora es de noche, aquí no nos ve nadie: bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; y puesto que no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes” (p. 175-176).
2. Los dichos del cura: “Quien busca el peligro perece en él”. “Cuánto más que yo he oído predicar al cura de nuestro lugar, que vuestra merced bien conoce, que quien busca el peligro perece en él. Así que no es

bien tentar a Dios acometiendo tan desaforado hecho, donde no se puede escapar sino por milagro, y basta los que ha hecho el cielo con vuestra merced en librarle de ser manteado como yo lo fui y en sacarle vencedor, libre y salvo de entre tantos enemigos como acompañaban al difunto” (p. 176).

3. El miedo que producirá en él quedarse solo (cuando el Quijote siga avanzando): “Y cuando todo esto no mueva ni ablande ese duro corazón, muévale el pensar y creer que apenas se habrá vuestra merced apartado de aquí, cuando yo, de miedo dé mi ánima a quien quisiere llevarla. Yo salí de mi tierra y dejé hijos y mujer por venir a servir a vuestra merced, creyendo valer más y no menos; pero como la cudicia rompe el saco, a mí me ha rasgado mis esperanzas, pues cuando más vivas las tenía de alcanzar aquella negra y malhadada ínsula que tantas veces vuestra merced me ha prometido, veo que en pago y truco de ella me quiere ahora dejar en un lugar tan apartado del trato humano” (p. 176).

Estamos en presencia de una disuasión simple, que sería el negativo de la persuasión y corresponde a la primera forma de disuasión presentada por Danblon, dado que se quiere alejar de una acción que antes fue considerada acertada: se trata de disuadir al Quijote de avanzar, tal como antes había sido acordado. Para esto, Sancho va pasando por diferentes instancias de un *ethos* configurado, primero, por la cobardía, por el hombre que puede acomodarse a las circunstancias y se conforma con la apariencia. Luego, al ver que esta construcción de *ethos* no le conviene para los fines que persigue apela a la figura del hombre prudente. En realidad, quiere conciliar posiciones con su interlocutor mediante distintas estrategias, una es construir la figura de la prudencia valiéndose para esto de los dichos del cura, otra es constituirse como víctima, para apelar a la solidaridad y a la compasión de Don Quijote, pero como finalmente entiende que no puede disuadir al Quijote con palabras, Sancho decide pasar a la acción: ata las patas de Rocinante sin que el Quijote lo perciba y con esto logra que la acción se postergue hasta la mañana siguiente.

Esta lógica, mediante la cual Quijote quiere avanzar y Sancho trata de disuadirlo sin lograrlo, se repite en gran parte de las aventuras de la novela, pero cambia hacia el final.

La lógica final del desencanto

Situación de contexto: El Caballero de la Blanca Luna vence a Don Quijote. Este está decidido a morir antes de confesar que Dulcinea no es la más hermosa mujer del mundo, pero el caballero de la Blanca Luna se contenta solamente con el hecho de que el Quijote se retire a su lugar por un año, cosa que él acepta. Al llegar a su aldea, cae enfermo y luego de un largo sueño y días de fiebre, afirma que ha vuelto a ser Alonso Quijana.

Sancho, al percibir que el Quijote va a morir, trata de disuadirlo, “No se muera vuestra merced”:

Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no hay más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante lo derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (pág. 1103).

Las razones que presenta son las cosas que quedan por hacer: vamos al campo vestidos de pastores, podemos encontrar a Dulcinea desencantada, écheme la culpa a mí de que lo vencieron, hay caballeros vencidos que luego son vencedores. Todas estas razones están sostenidas por un *topos* que el mismo Sancho explicita: “la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más” (pág. 1102), o sea, recurre a la persuasión en el sentido de valorar actitudes que tiendan a la acción.

Pero Don Quijote ha entrado en la lógica del desencanto y su única refutación es que fue loco y ahora es cuerdo; ya no es Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijana, el Bueno. El mundo no necesita de caballeros andantes, ni de héroes de ese estilo. Estamos en presencia del segundo modo de disuasión que presenta Danblon. Don Quijote es vencido y cambia de creencias: se rechaza algo porque se percibe inalcanzable. Es el caso del zorro que no alcanza las uvas y las rechaza por ser agrias. Quien lo ha disuadido de su locura ha sido el caballero de la Blanca Luna, pero no racionalmente, sino obligándolo a la inacción. Es imposible persuadirlo para actuar cuando no puede recuperar el lugar del héroe; el fundamento para la acción era la utopía y ahora el fundamento para la inacción es el desencanto. Danblon cita a De Jonge (2007) para indicar que la noción de “desencanto” se debe

considerar como el equivalente negativo de la “utopía”. Se abandona un deseo que no se puede cumplir, en este caso el de ser caballero andante; entonces, inconscientemente se transforma la creencia:

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma (pág. 1100).

Se observa que, si bien el desencanto presupone la utopía, consiste en no creer más en ella. Al ser la acción inalcanzable, se la considera indeseable.

Conclusiones

En esta propuesta de análisis, se ha tenido en cuenta que el pensamiento crítico es razonable (busca buenas razones para arribar a la mejor conclusión) y reflexivo (examina las razones o argumentos). La literatura nos pone en contacto con realidades complejas, explicitando a veces ampliamente la situación en la que los personajes argumentan; o sea, permite analizar los argumentos en situación. La literatura, en lugar de simplificar, suele extender la representación de lo real, de tal manera que permite tomar conciencia de hechos de la realidad que en la vida diaria suelen pasar desapercibidos. Otra ventaja consiste en que, al analizar los argumentos a partir del diálogo de los personajes, se agrega la posibilidad de analizar los cambios de creencias que tienen estos en las diferentes situaciones y tratar de desentrañar las razones de estos cambios.

Este análisis de la dinámica argumentativa en algunos diálogos del Quijote pretende ser solo un caso o ejemplo para demostrar lo apropiado de analizar argumentos a partir de personajes que dialogan en la ficción, como estrategia didáctica que favorece el desarrollo del pensamiento crítico.

Propuesta didáctica

Capítulo XX

Leerlo atentamente.

1. Indique cómo construye Don Quijote su “ethos heroico” en el parlamento que comienza “Sancho amigo, has de saber que yo nací...”
2. En el mismo parlamento, enuncie las razones que da el Quijote para avanzar y reconstruya el esquema de razonamiento siguiendo el modelo de Toulmin.

Aserción: “Es conveniente avanzar”

Datos:

.....

.....

Ley de pasaje: Los caballeros deben acometer aventuras y vencer peligros.

Conclusión:.....

3. Relea detenidamente las razones de Sancho para no avanzar y luego escriba un argumento posible que esté en boca de este personaje, que permita disuadir a Don Quijote de avanzar hacia el batán. Justifique por qué se cree apropiado el argumento propuesto.
4. Busque otra aventura de la primera parte y analice los roles de Quijote y Sancho con respecto a la conducta de avanzar o no. Compare con el ejemplo del capítulo XX.

Capítulo LXXIV

5. Transcriba las razones que da Sancho a Don Quijote para seguir vi-
viendo.
6. Compare la actitud de Sancho con la que tiene en la primera parte de
la novela.
7. Danblon presenta dos tipos de disuasión. Relacione el segundo tipo de
disuasión que presenta Danblon con la actitud final de Don Quijote.
8. ¿Es posible hacer una analogía entre el ejemplo que da Danblon de
las uvas agrias y el zorro y lo que le ocurre al Quijote? ¿Cómo sería?

9. Busque en el diccionario la definición de utopía. ¿Qué importancia tiene la utopía en la conducta humana? Relacionar esta construcción con la historia de Don Quijote.
10. Arme una breve historia de la vida cotidiana en la que se exprese la lógica del desencanto explicada por Danblon.

Fundamentación

Antes de iniciar los ejercicios del capítulo XX, el docente presentará como modelo el esquema de razonamiento propuesto en el análisis de la situación 1 que se encuentra en este capítulo, para que los alumnos se familiaricen con la construcción del modelo y puedan, en caso necesario, reponer elementos implícitos. Las consignas 1 y 2 apuntan a deconstruir la lógica a partir de la cual se llega a una conclusión y a que los alumnos reparen en la importancia de tomar en cuenta el lugar desde el cual habla el enunciador para analizar su razonamiento, o sea, la conveniencia de reflexionar sobre el modo en que este enunciador construye su *ethos* discursivo.

La consigna 3 de este capítulo apunta a que los alumnos tomen una participación activa en la historia ficcional con una postura creativa y a la vez racional, es decir que puedan justificar. Se recomienda que los alumnos lean sus propuestas, para que el grupo debata cuáles son buenos argumentos, cuáles no y por qué.

La consigna 4 tiene como objetivo que los estudiantes puedan elegir un corpus adecuado a la propuesta y analizarlo. A su vez, que puedan comparar ese análisis con el realizado anteriormente.

Antes de abordar las consignas del capítulo LXXIV, el docente tendrá que presentar la teoría de Danblon sobre los modos de disuasión. Las consignas 5 y 6 apuntan a que los alumnos puedan relacionar dos momentos diferentes de la conducta de un personaje en una obra de ficción, y las consignas 7 y 8 a que relacionen una teoría con un caso concreto. La consigna 9 está diseñada con el objeto de que los estudiantes puedan tomar una postura, ya que se les propone que expresen lo que piensan y luego ejemplifiquen con el caso sugerido. Por último, la consigna 10 propone una traslación de la lógica analizada a una situación concreta de la vida cotidiana; tal vez, sería conveniente que los alumnos realicen esta consigna en pequeños grupos, para que puedan debatir los casos apropiados.

Ficción y argumentación:
Las lógicas del “colonizador” y el “colonizado”
en *La tempestad* de William Shakespeare
y *Una tempestad* de Aimé Césaire

Carolina Zunino

¿Qué vínculos se pueden establecer entre ficción y argumentación? A partir de la articulación de teorías que abordaron o permiten abordar esta problemática, en este capítulo se analiza cómo se construyen en forma orientada los objetos “colonizador” y “colonizado” en dos textos teatrales que dialogan: *La tempestad* de William Shakespeare y *Una tempestad* de Aimé Césaire. Por último, a partir de estas reflexiones se proponen actividades de lectura y escritura orientadas a promover el desarrollo del pensamiento crítico.

Menos real, ¿más verdadero?

Lo que el hombre no puede lograr consigo mismo lo consigue en el arte, el cual se manifiesta así como una necesaria liberación de lo que impide su plena libertad en la vida real.

Emilio Estiu, *Arte y liberación*

En “La magia del arte en el mundo desencantado”, Mario Presas señala que habría cuatro modos clásicos que puede asumir la liberación de la condena a

la limitación del tiempo y el espacio que constriñe al ser humano: la acción, el conocimiento, la experiencia religiosa y el arte. A diferencia de los tres primeros modos, que oponen a la existencia lo que no es, “la liberación por el arte concilia la naturaleza fáctica y el libre proyecto humano manteniendo a la existencia en el plano de la posibilidad pura” (Presas, 1996: 116).

Desde esta concepción, que sigue la teoría de Ricoeur, el arte nos libera de una existencia limitada en el tiempo y el espacio porque pone en escena la verdad de una existencia posible; propone un mundo posible y en él una acción que se esclarece por el sentido que adquiere en ese mundo:

La obra presenta una acción, un tema, un personaje en estado potencial; como un esquema que ha de guiar al lector que lo plenifica y realiza [...]. La reinserción operada por la lectura concretiza ese esquema que la obra propone como idea. La obra proyecta un mundo imaginario, pero habitable; mejor dicho, “una variación imaginaria del mundo” (Presas, 1996: 119).

Esto supone que el lector acepte suspender sus parámetros de interpretación, forjados y establecidos por los hábitos. Son particularmente estos rasgos de la ficción los que nos permiten considerar la literatura como un discurso especialmente productivo para el desarrollo del pensamiento crítico, en tanto, como afirma el autor:

Consciente o inconscientemente, la apropiación por la lectura establece una confrontación crítica entre el modelo posible de un mundo y el mundo real, que impide reificar un estado casual de la sociedad, limitado y finito, de tal modo que el juego del arte puede desplegar otra vez, desde esta dimensión de la lectura, la seriedad de sus efectos liberadores (Presas, 1996: 120).

La ficción propone la representación de un mundo posible heterogéneo que admite todas las propiedades concebibles de objetos y relaciones entre objetos, no necesariamente posibles en el mundo que consideramos real. Así, en tanto “variación imaginaria del mundo”, es libre para deconstruir, reconstruir, modificar o interpretar modelos referenciales de realidad y se constituye en un campo privilegiado de posibilidades de pensamiento. Podemos considerar, entonces, que en el marco de la interacción comunicativa la ficción posee una

dimensión argumentativa y que esto implica también una particular concepción de la argumentación.

Desde la perspectiva de la lógica natural, Jean Blaise Grize (1990) sostiene que la construcción del sentido en la interacción comunicativa se realiza a través de esquematizaciones discursivas, elaboradas por el sujeto a partir de representaciones portadoras de razonamientos. La argumentación, entendida por este autor en sentido amplio, constituye entonces el intento de poner en consideración representaciones verosímiles, movilizandolos valores y creencias, a través de los objetos que se van configurando en la actividad discursiva.

A partir del esquema metodológico que propone Grize,⁷ analizaremos las operaciones lógico-discursivas con las que se construyen en forma orientada los objetos “colonizador” y “colonizado” en dos textos teatrales que dialogan: *La tempestad* de William Shakespeare y *Una tempestad*, la reescritura de aquella obra que propuso Aimé Césaire.

La lógica del colonizador y las lógicas de los colonizados: *La tempestad* de Shakespeare

Ariel: – [...] ¿Me queréis, amo mío? ¿Sí o no?

Próspero: – Mucho, mi delicado Ariel. No te acerques hasta que te llame.

(Acto IV)

Calibán: – Me has enseñado el uso de la palabra, y lo que aproveché de ella es que puedo maldecirte.

(Acto I, Escena II)

En 1611, Shakespeare estrena *La tempestad*, una obra fundamental en una larga tradición de elaboración de dos objetos de discurso: el *colonizador* y el *colonizado*. Relevaremos las propiedades asignadas a Próspero, el *colonizador*, traicionado ex duque de Milán que es obligado a exiliarse y que se apropia de la isla a la que llega, donde viven Calibán (el hijo de su antigua soberana, Sycorax) y el genio Ariel, a quienes convierte en esclavos. Asimismo, a partir de los rasgos atribuidos a estos dos personajes, analizaremos dos modos diferentes en que se construye el objeto *colonizado*.

⁷ La explicación de esta metodología se desarrolla en el Capítulo 2.

En dos diálogos de la segunda escena del primer Acto de *La tempestad* podemos ver cómo se presentan ambos objetos discursivos. El primer diálogo se desarrolla entre Próspero y Ariel (Acto I, Escena II, pp. 529-531), quienes conversan acerca del resultado de la tempestad que el amo ordenó generar al esclavo para hacer naufragar a los traidores europeos.

Próspero el *colonizador* se presenta, básicamente, como un “libertador”: un hombre de “fuerte voluntad”, “poseedor de una ciencia capaz de liberar a otros de sus condenas o prisiones”. Sus acciones se dividen entre las que evoca (haber liberado a Ariel de la condena de Sycorax) y las que efectúa en el transcurso del diálogo (felicitar a Ariel cuando este cumple sus deseos, prometerle una futura libertad, insultarlo y amenazarlo con retornarlo a su prisión cuando este le recuerda su promesa y volver a prometerle la futura libertad cuando pide perdón). Por eso, en términos de las relaciones que establece, es “dueño” de Ariel.

Paralelamente, el personaje de Ariel construye una de las modalidades del objeto *colonizado*, que se presenta como un “fiel servidor”: no es “remiso ni gruñón”, sino que permite sin quejarse que el amo use sus poderes a voluntad. En cuanto Ariel le ruega que le conceda la libertad prometida, se produce un momento de tensión que abre la posibilidad de que ambos objetos se reorienten: en el pedido de Ariel, implícitamente Próspero aparecería como un ser que no cumple sus promesas, un mentiroso, y por eso el esclavo es explícitamente llamado por su amo “mentiroso”, “ser maligno” y “desagradecido”. Frente a las amenazas, Ariel agradece su liberación, pide perdón por reclamar su libertad y promete cumplir sus órdenes gustosamente. Ambos objetos se vuelven a orientar así en el sentido de la primera organización. De este modo, aceptada por Ariel, se impone la imagen propuesta por Próspero: la del colonizador europeo como “libertador” y la del esclavo aborigen como “fiel (por agradecimiento) servidor”. Como señala Fernández Retamar, se impone la habitual versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza (2004: 25).

El segundo diálogo que nos interesa analizar lo mantienen Próspero y Calibán (Acto I, Escena II, pp. 531-532). Aquí, los objetos *colonizador* y *colonizado* se presentan contrapuestos desde las dos perspectivas de estos personajes. Así, mientras para Próspero el *colonizador* (es decir, él mismo) es un “civilizador” y, correlativamente, el *colonizado* un “salvaje”, para Calibán el *colonizador* no es otra cosa que un “usurpador”, un “ladrón” y él mismo, el *colonizado*, “dueño legítimo”, “heredero natural” de la isla.

Para Próspero, él es un “civilizador” que “honra a la isla con su presencia humana”, es un “libertador” que con su ilustración sacó a Calibán de la oscuridad

de su propio pensamiento confuso cuando le enseñó su lengua, y es “generoso” ya que lo alojó en “su” gruta, a pesar de considerarlo “un ser inmundado”. Además, es “justo”: solo usa la violencia cuando el otro lo merece (esto es, cuando reclama sus derechos, se niega a cumplir sus órdenes o cuando intentó violar a su hija). Calibán, desde su perspectiva, es por cierto “imprescindible” pero solo porque provee los recursos materiales para la subsistencia, aunque es de un linaje innoble (“hijo de bruja, engendrado por el demonio”), físicamente “horrible”, “grosero”, un ser “capaz de todo mal y de ninguna bondad”, que “solo comprende el lenguaje de la violencia” y es, fundamentalmente, un desagradecido ante los “dones” recibidos del amo.

A diferencia de Ariel, que acepta la construcción que de él hace Próspero (y el poder que en nombre de esta imagen ejerce), Calibán opone resistencia, presenta otra imagen de sí y del otro: reivindica su linaje y su conocimiento de los recursos naturales de la isla, exige su libertad y, sobre todo, usa la lengua del usurpador para insultarlo. Considera a Próspero un “ladrón”, un “hechicero” que con engaños que le “enseñan sus libros” le robó la isla.

En línea con esta inicial configuración de *colonizador* y *colonizado(s)*, se organizan las acciones de los personajes en el resto de la obra. Próspero lleva a cabo sus planes de retorno a la civilización europea, sin transformación alguna en su personaje; opera hasta el final con la lógica del sujeto capitalista ilustrado occidental, tal como la describen Horkheimer y Adorno: “triunfar a condición de su absoluta separación respecto de los otros hombres. Los otros hombres se le presentan solo en forma alienada, como enemigos o como apoyos, siempre como instrumentos, como cosas” (1987: 81).

Ariel y Calibán, por el contrario, suman propiedades en el despliegue de la acción dramática a partir de los esquemas de acción en los que intervienen. Ariel pasa de cumplir fielmente las órdenes del amo a buscar su aprobación e incluso su afecto (como se puede ver en el primer epígrafe de este apartado, Acto IV, p.550). Hacia el final, incluso, se anticipa a sus deseos, al punto de tomar la iniciativa de delatar el plan de Calibán, quien busca su liberación intentando convencer a unos marineros de que asesinen a Próspero y se adueñen de la isla (Acto III, Escena II y Acto V).

Finalmente, esta estrategia fracasa, en gran medida por la delación de Ariel, quien obtiene su libertad. Pero, ¿obtiene su libertad porque su estrategia era acertada, y su sumisión convenció a Próspero de la legitimidad de su reclamo? ¿O porque, dado que el amo abandonaba la isla, ya no requería los servicios del esclavo? Hasta aquí, es posible pensar que en la obra del dramaturgo inglés

se ponen en discusión dos maneras de ser un sujeto *colonizado*; incluso, dos estrategias diferentes para alcanzar la libertad.

Sin embargo, Calibán, que se orientaba hacia una radicalización de su resistencia al poder opresivo del amo al tramar su asesinato, finalmente es apresado, acepta la superioridad de Próspero y promete obedecerlo. De este modo, reorienta su imagen de *colonizado* hasta hacerla coincidir con la de Ariel —es decir, con la de Próspero—, que es la que finalmente triunfa en el texto shakesperiano. Si, como dice Fernández Retamar, “el colonizador es quien nos unifica, quien hace ver nuestras similitudes profundas más allá de accesorias diferencias” (2004: 25), en la obra de Shakespeare servilismo y resistencia finalmente se resumen y resuelven en una irredimible inferioridad del sujeto *colonizado*.

Sin embargo, en relación a la imagen del *colonizador*, un interesante interrogante se abre en el Epílogo. Próspero se dirige al auditorio y le delega la responsabilidad de decidir si él merece volver a Europa o permanecer encerrado en la “desesperación” de esa “isla desierta”; lo hace con estas sugestivas palabras: “Así como deseáis ver perdonadas vuestras faltas, dejad que vuestra indulgencia borre las mías” (p. 562).

Contra la humanidad reducida al monólogo: *Una tempestad* de Césaire

*Me toca ahora plantear una ecuación: colonización = cosificación.
Oigo la tempestad. Me hablan de progreso [...].
Yo, yo hablo [...] de extraordinarias posibilidades suprimidas.*

Aimé Césaire (2004)

La obra de Shakespeare originó un amplio conjunto de reescrituras, pero solo a partir del siglo XX Calibán dejó de ser visto como el salvaje que necesita la “redentora” intervención del sujeto moderno. Hasta ese momento, digamos que Próspero siempre retornaba indultado a Europa.

En la versión de Césaire (1969), los personajes son aparentemente los mismos, pero Ariel es un esclavo mulato, mientras Calibán es un esclavo negro. Interviene además Eshú, un “dios-diablo negro”. La condición racial y la subordinación social contextualizan la dialéctica amo-esclavo en el marco del colonialismo y el imperialismo moderno. De este modo, la reescritura que

propone Césaire reorganiza los objetos discursivos que hemos analizado en la obra de Shakespeare.

Nuevamente, podemos observar en dos diálogos iniciales cómo se (re) configuran los objetos de discurso, y luego cómo se desarrollan en el despliegue de la acción dramática. Una primera reorganización que interesa destacar es la de Ariel. Aquí, el brazo ejecutor de los planes del colonizador “siente culpa” por los crímenes que “comete”, y “ruega” al amo que “lo exima” de tales tareas, mientras sigue “esperando su libertad”. En el diálogo que mantiene con Calibán (Acto II, Escena I, pp. 13-15), de quien se considera “hermano en el sufrimiento, la esclavitud y la esperanza”, expresa que es partidario del uso de “medios diferentes” para conseguir sus fines: esto es, no confrontar a Próspero. Pero, aunque en esta obra Ariel no delata sino, por el contrario, advierte a Calibán e incluso intercede por él, no confrontar con Próspero no puede ser sino servirlo. Por eso, no parece posible acordar con la lectura de Fernández Retamar en este punto:

No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Solo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla, mientras Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella, como vieron Ponce y Césaire, el intelectual (Fernández Retamar, 2004: 37).

La aspiración a mejorar su propia situación explica su subordinación y, entonces, el “intelectual” traiciona el ideal democrático de igualdad en la libertad, optando por distinguirse del pueblo y pactar con el poder (Valero, 2004). A menos, claro está, que se considere al intelectual como un ser eximido de todo compromiso con el entorno.

Calibán, en oposición, se convierte en el esclavo rebelde radicalizado, configurando un *colonizado* en abierta y absoluta confrontación con el *colonizador*. Y esto, además, a través de una constante actividad intelectual y discursiva: polemizando con las imágenes de ambos propuestas por Próspero.

Así, frente al discurso repetido de Próspero (que se autoconstruye como el *colonizador* “ilustrado”, “civilizador”, “liberador” y que configura a Calibán *colonizado* como el “salvaje”, la “bestia bruta” que posee una “animalidad que se sigue manifestando a pesar de la educación” generosamente brindada por el colonizador), Calibán presenta imágenes renovadas (pp. 8-11).

La resistencia del colonizado se manifiesta en un movimiento doble de renovación y negación, o mejor, de renovación *por* negación: en su

autolegitimación como soberano de la isla, Calibán niega. En principio, niega la cualidad de lo universal deseable, atribuida a todo lo que proviene de la esfera del conquistador: define la acusación de intento de violación a Miranda como una infamia, como la excusa del opresor para condenarlo a su condición de esclavo (negando, así, la universalidad del deseo que suscitarían las mujeres blancas europeas), y ya no considera una ofensa sino una liberación el haber sido expulsado de la gruta de Próspero: para él, los pies del amo “apestan”. En el mismo sentido, a la tradicional atribución de fealdad física que recibe el esclavo, opone una novedad, otra negación: la de la belleza y armonía del cuerpo europeo: “¡Vos me encontrás feo, pero yo no te encuentro para nada lindo! ¡Con tu nariz ganchuda, te parecés a un viejo buitree!” (p. 8).

Calibán se niega, además, a ser objetivado como inferior a través de un nombre impuesto, anagrama de caníbal y cifra de su despojo: “Calibán no es mi nombre. [...] ¡Cada vez que me llames, eso me va a hacer recordar el hecho fundamental, que vos me robaste todo hasta, incluso, mi identidad!” (p. 11). Más tarde, repite esta negación: a diferencia de lo que ocurre en la obra de Shakespeare, aquí decide no someterse a nuevos amos, sino matar él mismo a Próspero. Pero este no presenta resistencia. Calibán entonces desiste y, con esa renuncia, niega al otro la posibilidad de calificarlo de “asesino” (p. 37).

Sin embargo, fundamentalmente, lo que Calibán niega es el monopolio del conocimiento que pretende detentar el *colonizador*, y la consecuente misión civilizadora que se adjudica:

Vos no me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto, a chapurrear tu lenguaje para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos [...] porque vos sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? [...] ¿qué hubieras hecho sin mí, en esta comarca desconocida? ¡Ingrato! Yo te enseñé los árboles, las frutas, las estaciones, y ahora te importo un carajo... ¡Calibán el bruto! ¡Calibán el esclavo! ¡Receta conocida! ¡Una vez que la naranja está exprimida, se tira la cáscara! (p. 9).

El discurso del *colonizador* aparece desmontado y desmentido por la experiencia de siglos de opresión del esclavo. Se expone allí la dinámica distintiva de la modernidad: el esclavo es consciente de la manera como su explotador se vale de la biblioteca, fundamento del conocimiento ilustrado, ese supremo universal, como estrategia para preservar su poder. Y entonces,

lo niega, afirmando la legitimidad de sus propios saberes. El *colonizado* niega el ser negado.

Como resume el propio Césaire, algunos años más tarde: “Lo universal, sí. Pero hace mucho Hegel nos mostró el camino. Lo universal, por supuesto; pero no por negación, sino como profundización de nuestra propia singularidad” (2004: 92). La reescritura que propone se entiende así en el contexto de la trayectoria intelectual de su autor, la teoría del descolonialismo, que busca la igualdad genuina, sin asimilación a ningún supuesto modelo blanco y europeo. Según Maldonado Torres (2005), el objetivo de Césaire es la introducción de un nuevo tipo de razón crítica sustentada en la “claridad” que el sujeto colonizado posee de la perversidad del proyecto civilizatorio europeo:

Césaire destaca el fracaso del compromiso europeo con el proyecto cartesiano e incluye a su vez planteamientos críticos con respecto al método cartesiano mismo. Aunque Descartes intentó dar solidez a la razón, y combatir mentiras y engaños, él simultáneamente adoptó un método que ocultaba la relevancia epistemológica de la relación entre amo y esclavo, colonizador y colonizado. [...] El individualismo cartesiano y su proceso monológico deja el diálogo de lado e impide el florecimiento de la razón intersubjetiva. Una ruta distinta a la cartesiana consistiría en plantear que la razón es intersubjetiva y dialógica de antemano, y que la esclavitud y la colonización [...] representan su violación más extrema. [...] Así Césaire propone una visión universalista pero fundamentada en la descolonización y el diálogo [...]. De ahí que él considere tan fundamental el «don» del colonizado, quien, despojado ya de sus bienes, tiene los recursos para ofrecer todavía algo al amo o colonizador: una perspectiva fundamental para poder entenderse a sí mismo y para lograr evadir su crisis al establecer un mundo más humano. Sin embargo, si hay algo a lo que el colonizador se resiste es precisamente el «don» del colonizado. Reconocerlo sería aceptar cierta finitud y limitación como también la humanidad completa del colonizado (Maldonado Torres, 2005: 257).

Por eso, en la propuesta de Césaire es Próspero, el *colonizador*, finalmente, quien no puede abandonar la isla y retornar a Europa. Es la decadente civilización europea, ciega a sus propios crímenes, la que queda presa de la imagen que el otro le devuelve: su destino, su verdad, su sentido están allí, en el *colonizado*:

Calibán: – “Y vos me mentiste tanto, me mentiste sobre el mundo, me mentiste sobre mí mismo, que finalmente me impusiste una imagen de mí mismo: un subdesarrollado, como decís vos, un incapaz, es así como me obligaste a verme, ¡yo odio esa imagen! ¡Y es falsa! Pero ahora te conozco, viejo cáncer, ¡y me conozco a mí mismo también! (p. 42).

Conclusión

¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?

Roberto Fernández Retamar (2004)

Si en *La tempestad* de Shakespeare se afirma la legitimidad del poder de Próspero sobre el mundo, en virtud de que es portador de la racionalidad occidental; las reescrituras antillanas de esa obra –como la de Césaire– buscaron instalar un Calibán descolonizado, que impugnara esa legitimidad, reemplazando la oscuridad mítica que naturalizaba ese poder por el “ardor individual del lirismo y la práctica colectiva de lo político” (Valero, 2004). Con este gesto de resistencia, con la reivindicación de la claridad poderosa y elocuente del ser negro que hace el Calibán de Césaire, las extraordinarias posibilidades suprimidas por la colonización se transmutan, en el espacio que abre la ficción, en extraordinarias posibilidades de acción.

Propuesta didáctica

- *La tempestad*, de William Shakespeare
- 1. Relea el primer diálogo que mantienen Próspero y Ariel, en la segunda escena del Acto I.
 - a. ¿Qué rasgos se asigna Próspero y cuáles le atribuye a Ariel? ¿Qué rasgos se asigna Ariel y cuáles le atribuye a Próspero? Complete con ellos el siguiente cuadro:

		Propiedades	Esquemas de acción	Relaciones
Desde la perspectiva de Próspero:	PRÓSPERO (colonizador)	• libertador	• liberó a Ariel	• dueño de Ariel
	ARIEL (colonizado)			
Desde la perspectiva de Ariel:	PRÓSPERO (colonizador)			
	ARIEL (colonizado)			

- b.** ¿Qué acciones de los personajes motivan la aparición de contradicciones en los rasgos? ¿Cómo se resuelven? Explique qué imagen de colonizador y de colonizado finalmente se impone, y justifique por qué.
2. Relea el primer diálogo que mantienen Próspero y Calibán, en la segunda escena del Acto I.
 - a. Releve los rasgos que Próspero se asigna a sí mismo y los que le atribuye a Calibán. Luego, identifique desde la perspectiva de Calibán los rasgos que se asigna a sí mismo y los que le atribuye a Próspero. Elabore con ellos un cuadro como el de la actividad 1.
 - b. Determine si se impone, a partir de este diálogo, una única imagen de colonizador y de colonizado, y justifique por qué.
 3. Analice en qué medida las acciones, propiedades y relaciones de estos tres personajes en el resto de la obra se vinculan o se apartan de las imágenes de colonizador y colonizado que se configuraron en estos diálogos del Acto I.
 4. ¿Resistir el poder como Ariel o como Calibán? Escriba un texto en el que justifique la actitud de Ariel y critique la de Calibán, o viceversa.
 5. Imagine y escriba un diálogo entre dos espectadores que salen de ver esta obra: uno considera que Próspero debe ser perdonado y debe volver a Europa; el otro defiende la postura contraria.

• *Una tempestad*, de Aimé Césaire

6. Identifique los rasgos que configuran al colonizador y al colonizado en esta obra.
 - a. Complete con ellos tres cuadros como el propuesto en la actividad 1.a. En el primero, consigne los rasgos que Ariel se atribuye a sí mismo; en el segundo, los que Próspero se atribuye a sí mismo y a Calibán. Por último,

en el tercer cuadro enumere los rasgos que Calibán atribuye a Próspero y aquellos que reivindica como propios.

b. Compare las imágenes de colonizador y colonizado que se construyen en esta obra, con las propuestas en la obra de Shakespeare. ¿Qué rasgos se mantienen y cuáles se modifican? ¿Por qué?

7. **a.** ¿Cómo piensan Ariel y Calibán que debe ser la resistencia al poder de Próspero? ¿Qué razones da cada uno para sostener su postura?

b. A continuación se transcribe un fragmento del análisis que realiza el crítico cubano Fernández Retamar. Escriba un texto en el que justifique su acuerdo o desacuerdo con esta postura:

No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Solo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla, mientras Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella [...] el intelectual (Fernández Retamar, 2004: 37).

8. Explique las siguientes palabras que le dirige Calibán a Próspero en uno de los parlamentos finales de la obra:

Calibán: – “Y vos me mentiste tanto, me mentiste sobre el mundo, me mentiste sobre mí mismo, que finalmente me impusiste una imagen de mí mismo: un subdesarrollado, como decís vos, un incapaz, es así como me obligaste a verme, ¡yo odio esa imagen! ¡Y es falsa! Pero ahora te conozco, viejo cáncer, ¡y me conozco a mí mismo también!

9. Teniendo en cuenta que *Una tempestad* es deliberadamente una reescritura de *La tempestad*: ¿Cómo responde la obra de Césaire al pedido de indulgencia que formula Próspero al público en el Epílogo de la obra de Shakespeare? ¿Por qué?

• Actividad integradora

Lea el texto “Vidas paralelas” de Fernando Montañas, extraído de una revista publicada por estudiantes universitarios. Luego, escriba un texto en el que fundamente su acuerdo o desacuerdo con la postura del autor. Como parte de la argumentación, incluya referencias a las obras de teatro *La tempestad* de William Shakespeare y *Una tempestad* de Aimé Césaire.

“Vidas paralelas”

De hecho en el secundario ¿recordás alguna vez haber estudiado pensadores bolivianos, brasileños o peruanos? ¿Será que no hubo nadie que pensara algo piola? En cambio, pensadores del viejo continente supongo que debés haber visto unos cuantos.

Habrás leído algo del aporte filosófico de Kant,¹ que es invaluable, pero que para sorpresa nuestra en el mismo momento que se preguntaba “¿qué es la Ilustración?” también afirmaba: “El pueblo de los americanos no es susceptible de ninguna forma de civilización. No tiene ningún estímulo, pues carece de afectos y pasiones.” Excluido de la actualidad ilustrada de Kant, pero cronológicamente contemporáneo en la historia, ese pueblo americano supuestamente incapaz de formar alguna civilización, protagonizaba el más decisivo levantamiento de las masas populares de América del Sur. Y quien había expresado: “Nos oprimen en los obrajes, cañaverales, cocalas, minas y cárceles de nuestros pueblos, sin darnos libertad” su líder, Tupac Amaru II,² moría descuartizado.

Fragmento extraído de “De acá” de Fernando Montañas, *La Flecha*, N° 9, diciembre 2003.

¹ Kant, Immanuel (1724-1804): Filósofo alemán, creador de la filosofía crítica y el método trascendental. En su obra *Crítica a la razón pura* establece que el conocimiento de la realidad no puede ser sino el resultado de una ordenación de los datos (que proporciona la sensibilidad) según formas a priori, que corresponden a la estructura cognitiva.

² Tupac Amaru, José Gabriel Condorcanqui (1741-1781): Caudillo indígena. Estudió en Cuzco. Dirigió la insurrección de 1780-1781 contra los españoles. Muere ejecutado con su familia.

Fundamentación

Esta propuesta plantea la lectura de las obras dramáticas y su análisis a la luz de la teoría de Jean Blaise Grize (1990, 1996), focalizando en la construcción de los objetos discursivos y en el modelo de comunicación por resonancia. Junto a la lectura de los textos literarios y a la explicación de los conceptos centrales de la teoría de Grize, se sugiere que los docentes orienten a los estudiantes en la lectura de textos que sean significativos para comprender el contexto histórico, político y cultural de producción de ambas obras, algunos de los cuales se citan en el presente capítulo y se consignan en la sección Bibliografía. A partir de estas actividades de lectura, se proponen tareas de escritura cuyo objetivo es poner a los estudiantes en situaciones que les exijan indagar supuestos, formular nuevas hipótesis y aplicar sus conocimientos y creencias en contextos diversos, es decir, examinar su razonabilidad.

El reconocimiento del modo en que se configuran (y, eventualmente, reconfiguran) en cada texto los objetos *colonizador* y *colonizado* a partir de la acumulación de rasgos en el despliegue del discurso es el objetivo que persiguen las consignas 1, 2, 3 y 6a.

Las consignas 6b, 8 y 9 se orientan a que los estudiantes reconozcan en los textos el diálogo que se establece entre la obra de Césaire y la de Shakespeare, con el objetivo de que puedan vincularlo con las condiciones históricas, políticas y culturales de producción de las obras que abordarán en forma paralela con el docente.

Las consignas 4, 5 y 7 apuntan a que los estudiantes reconozcan y confronten las razones que ofrecen los personajes para justificar sus puntos de vista y acciones, y que justifiquen su posición en relación a esas razones.

Por último, la consigna 10 propone analizar la lógica del *colonizador* y el *colonizado* en una situación concreta de la vida cotidiana de los estudiantes: la reflexión acerca de la bibliografía que se emplea como fuente del conocimiento y el modo en que ese canon puede incidir en la imagen que construyen de sí mismos y de su cultura. El objetivo es que esa reflexión permita a los estudiantes tomar una postura y justificarla, entre otros argumentos posibles, con los casos propuestos.

Lógicas en tensión en la construcción del héroe de historieta: *El eternauta* de Oesterheld-Solano López

Marcelo Muschietti

Oscar Masotta, en el prólogo de su análisis ya clásico sobre la historieta, propone un abordaje ideológico y se pregunta: “¿se puede comprometer a la historieta?” (1970: 9). Desde una perspectiva sartreana, responde que sí, ya que todo en ella –como en todo el arte– es social y moral. Evitando la discusión sobre su estatus artístico, de producto de mercado o carácter híbrido, concebimos la historieta como texto ficcional que construye una representación de un mundo posible, a partir de la cual establece un diálogo con el mundo del lector, al que consiente o cuestiona.

Para indagar algunos de los modos en que se establece este vínculo entre historieta y mundo, procuraremos, primero, examinar algunas de las relaciones que se pueden establecer entre ficción y argumentación; y luego, analizar la construcción del “héroe” en la historieta *El eternauta* de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López,⁸ para lo cual recurriremos al esquema metodológico de Grize (1990), que aborda el estudio de las operaciones lógico-discursivas

⁸ Por razones de espacio, sólo analizaremos la primera parte publicada por Oesterheld y Solano López en *Hora Cero Semanal* entre 1957 y 1959, dejando para otra oportunidad el análisis de las relaciones que se pueden establecer con la segunda, de la misma dupla, en *Skorpio* entre 1976 y 1978; o con la versión de Oesterheld y Breccia para *Gente* en 1969; o incluso las continuaciones de Solano López y Maiztegui o las “no oficiales”.

que permiten construir en forma orientada determinados objetos, para luego operar discursivamente sobre lo construido con el propósito de influir en el destinatario.

La ficción y el mundo

Si desde Aristóteles el concepto de *ficción* estaba sujeto a la mimesis, es decir, a la imitación del mundo real, a partir de la concepción semántica de la teoría de los mundos posibles desarrollada por Umberto Eco, Thomas Pavel o Lubomír Doležel, la ficción es entendida como un fenómeno dinámico definido histórica, social y culturalmente, por lo que sus límites –su relación con lo real– no son ni universales ni siempre idénticos. Los textos ficcionales, desde esta perspectiva, en vez de imitar un único mundo, construyen mundos posibles, paralelos al mundo real aunque autónomos.

En este sentido, Pierre Bange (1981), en su estudio de la relación entre argumentación y ficción, niega la pertinencia en esta del criterio de verdad y falsedad ya que las ficciones no postularían una analogía real, serían construidas según los criterios de verosimilitud y no deberían ser justificadas por la experiencia. De este modo, para Bange en la ficción se abre todo un horizonte de posibilidades de acción; su importancia reside en las posibilidades de modelización, en la apertura de mundos nuevos, en la puesta a prueba de nuevas maneras de ver. Las ficciones no serían entonces ilusiones sino, por el contrario, un medio de conocimiento –de afirmación o de corrección– del modelo social de la realidad. En lugar de aseverar, es decir, de afirmar su veracidad, de hacer creer su veracidad –como el discurso científico–, el discurso de la ficción hace ver, muestra, da forma.

Esta idea de *hacer ver* es la que Grize (1990, 1996) postula para todo despliegue discursivo en su concepción comunicacional de la argumentación. Este autor plantea que todo discurso esquematiza un aspecto de la realidad, ficticia o no, en la medida en que toda esquematización propone –a través de la configuración de objetos discursivos– imágenes del locutor, del auditorio y del tema del discurso, que movilizan valores y creencias.⁹

Este modelo de análisis es el que utilizaremos para abordar el discurso de la historieta, en la medida en que consideramos que posibilita estudiar su

⁹ La teoría de la argumentación propuesta por Jean Blaise Grize y, específicamente, la teoría de construcción de objetos discursivos se desarrolla en el Capítulo 2.

funcionamiento como discurso ficcional, independientemente de –y no sujeto a– su relación con el discurso literario, cinematográfico o pictórico.

La historieta

Como discurso ficcional, la historieta no solo está tensionada por su relación con otros discursos –que no es sino el carácter dialógico constitutivo de todo discurso– sino que se define por la tensión generada entre la imagen dibujada y el texto escrito. Aunque en sus comienzos la imagen acompañaba al texto (como planteaba Masotta, 1970), en la evolución de la historieta se observa cómo la imagen complejiza el sentido del signo verbal; paralelamente, el texto ya no desambigua la imagen sino que potencia su capacidad expresiva. En este sentido, Will Eisner (1988: 19), un reconocido guionista norteamericano que ha participado en varias etapas de la historieta, propone que esta consiste en un montaje de palabra e imagen, que exige al lector desplegar sus facultades visuales y verbales, dado que las particularidades del dibujo (perspectiva, simetría, pincelada) y de la literatura (gramática, argumento, sintaxis) se superponen unas a otras.

Si bien esta concepción del montaje ha llevado a subordinar la historieta al cine, diferentes autores han indagado las diferencias que presenta el uso de este recurso en ambos discursos. Por ejemplo, Federico Reggiani plantea:

Discurso de lo interrumpido y lo encadenado, la historieta tiene al montaje como principio constructivo fundamental. Montaje en un sentido amplio, en una definición de diccionario: combinación de las diversas partes en un todo. Hay un montaje del grafismo de la escritura sobre los grafismos del dibujo, del texto sobre la imagen, de las imágenes entre sí, de los textos entre sí, de las imágenes y los textos sobre un soporte (2009: 3).

Según este autor (quien retoma ideas del teórico Thierry Groensteen, 1999), el montaje de la historieta se distingue del cinematográfico, ya que no solo tiene en cuenta la dimensión espacial sino que, además, se realiza en el momento de la producción. De este modo, Reggiani sostiene que la historieta no puede borrar la instancia de enunciación debido a la discontinuidad de la secuencia, a la tensión entre los dos sistemas de enunciación y a la puesta en página, en la que también se produce la tensión entre una primera lectura global y la necesaria lectura secuencial de las viñetas.

En este sentido, la historieta *El eternauta*, con guión de Héctor Germán Oesterheld y dibujo de Francisco Solano López, es un ejemplo de las tensiones que detallamos así como también de la tensión generada dentro del campo de la historieta en la década de 1960 en Argentina. Como historiza Oscar Steimberg, la historieta a nivel mundial estaba sufriendo un doble proceso de reconocimiento y mutación, que algunos leyeron como *muerte* (tan en boga en esos tiempos). En consonancia con este proceso, las historietas argentinas propusieron un diseño de la página que quebró la linealidad de la secuencia gráfica, una distancia irónica, el uso de citas de diversos discursos y la autorreferencialidad; lo cual daba cuenta de un “saber artístico, ensayístico y político que en ocasiones se mostraba como difícilmente abarcable, o interpretable sólo en el fragmento” y de “un público informado y con expectativas de renovación y novedad” (Steimberg, 2000: 537 y 542). Así, en la historieta de Oesterheld y Solano López observamos que la propuesta innovadora está cifrada no solo en la utilización de la autorreferencialidad como recurso dramático —a partir de la inclusión de Oesterheld como personaje, guionista de historietas—, sino también en el estilo clásico que desarrolla el dibujante —mediante el uso de tinta china y viñetas regulares— para plantear una “ciencia ficción realista”, preocupación que comparte con el guionista y se materializa en los escenarios elegidos para la acción.

El héroe colectivo

El relato comienza con Oesterheld, quien narra que, en su casa en Vicente López, en una madrugada, se le aparece una forma fantasmal que lentamente se materializará en Juan Salvo, denominado el *eternauta*. Él se presenta como “navegante del tiempo”, “viajero de la eternidad”, “peregrino de los siglos” (1994a: 6, vta. 4), pero su condición es “triste y desolada”, sólo quiere descansar para seguir buscando, “porque eso es lo que hago, siempre, buscar, buscar, buscar” (p. 6, vta. 7). Esta extraña aparición, al principio, ni asusta ni confunde al guionista, no solo porque este confía en lo que ven sus ojos y en la ropa que tocan sus manos, sino también por la voz serena del eternauta, y su mirada “de un hombre que había visto tanto que había llegado a comprenderlo todo” (p. 5, vta. 7); mirada que el dibujo detalla con trazo marcado.

Las tres primeras propiedades que podemos señalar del “objeto eternauta” —“navegante del tiempo”, “triste y desolado”— y el esquema de acción “aparecer” —ralentado por el dibujo en cinco viñetas que tensiona la lectura secuencial—

plantean el carácter fantástico del personaje. A su vez, las siguientes –“sereno” y “sabio”, dicho por Oesterheld– y los esquemas de acción “descansar” y “buscar” otorgan la verosimilitud necesaria para que la historia de Salvo pueda explicar todo (p. 6, vta. 9).

La historia que se narra en el relato enmarcado del eternauta comienza en los momentos previos a la nevada mortal que prepara la invasión de los “ellos”, el “odio cósmico”, cuando comparte una partida de truco con tres vecinos en su buhardilla, llamada “laboratorio”: Favalli, profesor de física aficionado a la electrónica; Lucas Herbert, empleado bancario apasionado por la radioactividad; y Polsky, jubilado constructor de violines. De esta forma, se recomienza la construcción del objeto a partir de un elemento que interpela directamente a la gran mayoría de lectores de ese momento: la propiedad “hobbista”. Como plantea Laura Vázquez, Salvo, dueño de una fábrica de acumuladores, junto con sus vecinos, encarnan las aspiraciones de un proyecto nacional: “El culto al progreso, la mística de la industrialización y el nacionalismo tecnológico” (2010: 135). De hecho, la autora sugiere: “No es accidental, entonces, que sea [Polsky] el primero en morir: ser *luthier* no es una disposición práctica” (p. 139). Esta disposición es la que el grupo de pequeño-burgueses comparte con Medardo Sosa, trabajador en una fábrica de químicos, y Alberto Franco, fundidor, con quienes luego conforman las milicias comandadas por Salvo dentro de los restos del ejército regular.

Al desarrollo tecnológico de los invasores, que destruye el arsenal del ejército y vuelve obsoletas sus tácticas, se opone la tecnología casera como posibilidad de supervivencia (y la realización del traje aislante es un ejemplo de esto hoy convertido en ícono). De acuerdo con Lucas Berone, el proyecto de “sustitución de importaciones” de los desarrollistas y la utopía multclasista de los socialistas son representados por Salvo y su grupo: “Más que una «imagen» que baja desde el Estado o desde la industria cultural, la metáfora es la expresión de un contrato colectivo que modela el ejercicio de la hegemonía dentro de una sociedad” (2002: 289). Es decir, los primeros lectores no solo fueron interpelados por la innovación que implicó situar en Buenos Aires un tema tan caro a la ficción norteamericana de la Guerra Fría como es la invasión, o por el hecho de que los personajes jueguen al truco, sino también por su cualidad de “hobbistas”, fomentada en las publicidades en las diversas revistas.

Ahora bien, otros elementos se suman en la conformación del héroe, logrando una complejización que también puede ayudar a explicar la masiva recepción de la historieta. Juan Salvo, frente al descubrimiento del horror que

observa por la ventana, es dominado por “un miedo loco, irracional” (p. 11, vta. 6) que lo precipita en su cuarto en busca de su esposa Elena y su pequeña hija Martita. Esta “irracionalidad” se manifiesta en una angustia que socava varias veces el aplomo que también muestra, el cual no proviene de su calidad de héroe “fuera de lo común” a la manera simplista de los superhéroes de esa época (aunque es reconocido como “excepcional” por su enemigo), sino de la propiedad de ser “sobreviviente”: “mejor concentrar todo nuestro esfuerzo en sobrevivir. Eso es lo que importa ahora” (p. 23, vta. 1).

Entonces, ofrecerse a ser el primero en usar el traje o liderar la vanguardia de la columna de soldados son acciones que se explican desde la conciencia plena de que debe sobrevivir; por eso, prefiere morir a ser convertido en un “hombre-robot”. Sin embargo, la convicción de Salvo de pelear hasta el fin está en tensión con la duda recurrente que proviene de su experimentación del sin sentido ante tanto horror, ante la muerte inminente. Así, por ejemplo, plantea que ganar el sorteo para usar el traje es el premio “menos deseable” o que, ante la primera derrota, lo que queda es huir.

Esta construcción dicotómica del héroe se puede relacionar con lo que, en otros términos, plantea Umberto Eco (1968) en su análisis ya clásico de la cultura de masas. Un héroe de historieta como *Superman* encarnaría, en una sociedad industrial deshumanizada, no solo todos los límites inimaginables sino también la potencia insatisfecha de los ciudadanos. De ahí que defina a *Superman* como héroe mítico, como *arquetipo*, distinguiéndolo del héroe de la novela, *tipo* de hombre común inmerso en lo imprevisible. Si bien Héctor Oesterheld, como guionista de historietas, ha propuesto algunos personajes que pueden ajustarse a la primera definición de Eco, el eternauta puede ser analizado de acuerdo a sus características como “héroe de novela”, ya que el autor buscaría postular otro tipo de legitimidad para el género, vinculada con la construcción de un héroe a partir de un hombre “común”, en tensión, que se ve inmerso en una situación (doblemente) imprevisible: la invasión extraterrestre de Buenos Aires. De esta manera, la historieta de Oesterheld y Solano López busca un lector que tome una posición frente al mundo: si aun el lector de las historietas más comerciales debe reconstruir la esquematización propuesta —que, en este caso, por el carácter habitualmente confirmatorio del modelo social dominante característico de la cultura de masas, confirmaría sus preconstruidos culturales y representaciones—, al lector de *El eternauta*, en cambio, se le propone un “objeto” que no es unívoco y que lo insta a revisar su mirada del mundo.

No obstante, esta esquematización dicotómica se complejiza a partir de un momento del relato: luego de ser destruida el arma que generaba alucinaciones en los combatientes, Salvo decide seguir a Franco en una misión de exploración en territorio enemigo. A partir de este episodio, se puede observar que los dos polos que se advertían en Juan Salvo “sobreviviente” se condensan en Juan Salvo “eternauta”: por un lado, la reflexión de Favalli quien, como intelectual pragmático, mantiene siempre una distancia analítica ante los acontecimientos y tiene soluciones prácticas ante los problemas (por ejemplo, es capaz de vencer a un “mano” discursivamente, pp. 227-232); y por otro, la acción de Franco, el “bravo, incomparable” obrero que siempre está dispuesto al combate y descubre las trampas del enemigo (así, vence a un “mano” fingiendo un colapso para luego desmayarlo de dos trompadas, pp. 154-156). El héroe se construye ahora uniendo –aunque sin sintetizar– dos miradas diferentes pero complementarias, de acuerdo a lo que establece Oesterheld en su Prólogo: “el único héroe válido es el héroe en grupo, nunca el héroe individual, el héroe solo” (p. 3). El “héroe colectivo” consiste no solo en presentar a un grupo de sobrevivientes, cada uno con su mirada, sino en proponer un *tipo* humano que se construye a lo largo del relato con las tensiones que lo constituyen. Así, “algo” se revela en Salvo y ya no se angustia, los pensamientos sobre su familia ya no lo inmovilizan, y la duda se convierte en recurso de supervivencia. Si cuando la lucha parece perdida quiere volver a su hogar también perdido, rápidamente recapacita y vuelve a la “lucha sin esperanza” (p. 221, vta. 2). Esta frase no significa que los personajes no desean vencer, sino que saben que el enemigo es muy poderoso y que ya los ha vencido varias veces; en todo caso, puede ser la condensación de ambos polos: la mirada realista de los acontecimientos y el impulso a combatir para cambiarlos guía las acciones realizadas por los tres sobrevivientes hasta el final.

Y el final vuelve al principio: apresados en una nueva trampa, solo los integrantes de la familia Salvo se salvan de ser convertidos en “hombres-robots”, para quedar atrapados en diferentes *continuums* temporales. El relato vuelve a situarse en la casa del guionista; ante sus dudas, el eternauta se entera de que temporalmente están ubicados cuatro años antes de la invasión, por lo que sale corriendo a buscar a su familia. A este esquema de acción que él considera su condición, se suma el de “olvidar”: cuando llega a su casa, el eternauta se funde en el Juan Salvo de ese momento y ya no reconoce a Oesterheld, que lo sigue desesperado.

El feliz encuentro con su familia tiene un costo: pierde la memoria de su experiencia y se condena a repetirla eternamente. Así se potencia la significación

de “eternauta”: la eternidad es la repetición infinita de lo mismo, no hay posibilidad de cambio, la lucha será entonces, nuevamente, sin esperanza. Pero esta mirada pesimista tiene su contraparte; no un final feliz, sino una pregunta. En consonancia con la afirmación de un “mano” que también escapó de los “ellos” en el tiempo –“¿Que importa la destrucción de tu planeta, el aniquilamiento de toda una especie inteligente? Lo que importa es la supervivencia del espíritu” (p. 349, vta. 10) –, el guionista, después de comprobar que la historia es cierta, se pregunta: “¿Será posible evitar [el horror] publicando todo lo que el eternauta me contó?” (p. 353, vta. 8). El recurso autorreferencial permite recuperar la utopía del poder de la ficción: ¿el conocimiento que ofrece el relato de “la supervivencia del espíritu” humano puede persuadirnos a cambiar para evitar el horror?¹⁰

Propuesta didáctica

1. ¿Qué recursos presenta la historieta de Oesterheld y Solano López para construir la verosimilitud del relato?
2. ¿Cuáles son los rasgos que se le atribuyen a los siguientes personajes del relato del Eternauta? Complete el siguiente cuadro:

	Propiedades	Esquemas de acción	Relaciones
Juan Salvo			
Profesor Favalli			
Lucas Herbert			
Polsky			
Alberto Franco			

3. Los enemigos que componen el ejército invasor no son iguales. Caracterícelos a partir de sus rasgos y analice la función que cumple esta distinción en la obra.

¹⁰ Así, la *Segunda parte* sería la reescritura politizada –“montonera”– de Oesterheld (en la que el eternauta ya no vacila ni forma parte del “héroe colectivo” sino que, convertido en un mutante con súper poderes, se convierte en líder iluminado que ordena sin vacilar esperando absoluta obediencia y decide sacrificar a sus compañeros e incluso a su esposa e hija) que implicaría un cambio en la propuesta: ya no se trata de que sobreviva el “espíritu” sino de salvar al “pueblo”. De ahí que en el final el héroe no pierda la memoria, su identidad, sino que invite al guionista –y al lector– a seguirlo ya que “lo necesita”.

4. Junto a Salvo, dos personajes analizados en el punto 3 sobreviven hasta el final. Estos, a su vez, representan dos formas diferentes de enfrentar los acontecimientos. Compare estas formas y busque ejemplos en los que se muestre si Salvo se inclina por alguna de estas o condensa ambas actitudes.
5. Según Umberto Eco (1968), un héroe de historieta como Superman encarnaría, en una sociedad industrial deshumanizada, no solo todos los límites inimaginables sino también la potencia insatisfecha de los ciudadanos. Así, define a Superman como héroe mítico, como arquetipo, distinguiéndolo del héroe de la novela, tipo de hombre común inmerso en lo imprevisible. ¿Es Juan Salvo un héroe como Superman? Compare los rasgos de ambos personajes para fundamentar su hipótesis.

Fundamentación

La propuesta consiste en que los alumnos utilicen la reconstrucción de la esquematización planteada por la historieta como un método de análisis de la misma. Asimismo, la fundamentación escrita implica una nueva esquematización, por lo que la puesta en común en el aula habilita una reflexión sobre sus creencias y concepciones. También, se propicia la relectura, como estrategia para encontrar fundamentos a las aseveraciones y para establecer relaciones con otros textos, de modo de promover el desarrollo del pensamiento crítico.

En este sentido, la primera consigna propone a los alumnos que analicen tanto los textos como las imágenes de la historieta que da forma a un mundo posible e interpela al lector.

Las consignas número dos y tres están diseñadas para que identifiquen los rasgos que se atribuyen a determinados objetos discursivos que se construyen en la historieta, con el objetivo de analizar la complejidad que la historieta propone al no circunscribirse a un esquema de “buenos contra malos”. Para esto, el docente deberá explicar a los estudiantes la teoría de la construcción de objetos discursivos elaborada por Jean Blaise Grize.

La cuarta consigna plantea analizar las semejanzas y diferencias que se encuentran en los protagonistas con el fin de identificar, por un lado, las miradas que el relato propone frente a una determinada realidad y, por otro, la construcción del “héroe colectivo” propuesta en la lectura que hace el guionista en el Prólogo.

De esta manera, la última consigna se concibe como una actividad integradora en la que, a partir del análisis hecho, se compare la construcción del héroe en esta historieta y en una de las historietas más famosas, con el fin de, por un lado, discutir con una aserción crítica y, por otro, reflexionar sobre otras concepciones posibles del mundo.

Las lógicas de la vida cotidiana: *La metamorfosis* de Franz Kafka

Teresita Matienzo

¿Por qué en tantas obras históricas, novelescas, biográficas, hay un placer en ver representada la “vida cotidiana” de una época, de un personaje? ¿Por qué esta curiosidad por los detalles: horarios, hábitos, comidas, casa, vestidos, etc.? ¿Es por el gusto fantasmático de la “realidad” la materialidad misma del “eso ha sido”? ¿Y no es el fantasma mismo el que convoca el “detalle”, la escena minúscula, privada, en la que puedo fácilmente tomar mi lugar?

Roland Barthes, *El placer del texto*

Los textos narrativos ficcionales presentan un microuniverso en el que los enunciados se encuentran ampliamente contextualizados. Entender un texto implica, en muchos aspectos, entender el fragmento del mundo posible acerca del cual trata. En este trabajo, se analizan las lógicas y fundamentos que sostienen la toma de decisiones y conductas que tienen algunos actantes en *La metamorfosis* de Franz Kafka.

El razonamiento moral se hace frente a situaciones o decisiones concretas, cuando se tiene en cuenta lo correcto/equivocado o lo bueno/malo de realizar o no una acción. Entonces, ¿qué fundamentos sostienen las decisiones de Gregorio Samsa, el protagonista de *La Metamorfosis*?, ¿qué elementos implícitos es necesario reponer para reconstruir la lógica de sus razonamientos?, ¿la lógica con la que reflexiona la familia es la misma que la de Gregorio?, ¿hay una argumentación general del relato?, ¿hay un punto de vista que presenta el autor que induce a los lectores a llegar a ciertas posibles conclusiones? Partimos de estas cuestiones para iniciar el análisis de la obra propuesta. Si bien reiteradas veces se analizan monólogos, igualmente se puede hablar de argumentación dialéctica dadas las múltiples voces (proponentes y oponentes)

a partir de las cuales el personaje lleva a cabo los razonamientos que sustentan sus futuras acciones.

El marco teórico en que se basa el análisis es el campo ético en la teoría de Toulmin,¹¹ los conceptos de persuasión y disuasión en Danblon¹² y la reposición de implícitos a partir de los lugares comunes.

1. El entimema y la endoxa: la reposición de premisas implícitas

Aristóteles considera al entimema como el silogismo retórico. Si una de las premisas del silogismo es conocida no es necesario enunciarla, el lector o auditorio la suple, se puede contar con la cooperación del interlocutor. A su vez, la doxa está compuesta de lugares comunes y preconstruidos culturales. Son opiniones suficientemente aceptables y corrientes que se pueden reponer del contexto cultural en que se desenvuelve el texto. Para entender cabalmente un razonamiento es necesario reponer los lugares comunes que en el esquema argumentativo expuesto en la teoría de Toulmin cumplen con la función de ser leyes de pasaje. Estas leyes de pasaje suelen estar implícitas en los discursos y son las que permiten pasar de los datos a las conclusiones.

Más allá de las diferencias que surgen de los marcos teóricos en los que se inscriben, los topos, garantías y preconstruidos culturales funcionan como eficientes leyes de pasaje que permiten rápidamente pasar a la conclusión sin ser discutidos (Matienzo y Bitonte, 2011: 206).

2. *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka

En este relato, Franz Kafka cuenta la historia de Gregorio Samsa, a partir del momento en que se despierta convertido en un gigantesco insecto hasta su muerte.

Gregorio, viajante de comercio, trabaja mucho para mantener a su familia haciéndose cargo de las deudas contraídas por sus padres. Un día amanece con cuerpo de insecto; asustado, permanece en su cuarto sin hacer

¹¹ El modelo de razonamiento argumentativo elaborado por Toulmin está expuesto en el Capítulo 2.

¹² Estos conceptos se encuentran desarrollados en el Capítulo 3.

caso a las llamadas de su familia. Intenta ponerse en pie, pero no domina su nuevo cuerpo. Cuando luego de un gran esfuerzo logra abrir la puerta del cuarto, provoca pánico en su familia y en su jefe que lo había ido a buscar al notar su ausencia en el trabajo. Después de este episodio, Gregorio es obligado a permanecer en su cuarto y solo mantiene una mínima relación con su hermana que le da de comer y luego con las sucesivas criadas que pasan por la casa.

En cierta ocasión, el padre golpea a Gregorio, para defender a la madre de la impresión que éste le causa, obligándolo a recluírse en su cuarto. Pero un día estimulado por la música que toca su hermana con su violín, Gregorio sale de su cuarto para tratar de tomar contacto con ella. Luego, al oír el rechazo de su hermana y la propuesta que ella hace a la familia (deshacerse del bicho), pierde toda esperanza y estímulo para seguir viviendo. Gregorio deja de comer y muere. Finalmente, se vislumbra una liberación de la familia y un positivo cambio en roles de sus integrantes luego de la muerte del protagonista.

2.1. Análisis de *La metamorfosis*

El análisis se centra en las relaciones familiares. “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro” (Piglia, 1986: 188). Se observa que lo terrible y amenazador está en las relaciones familiares y no en la metamorfosis que sufre Gregorio que está bien explícita y narrada con un crudo realismo.

Para comenzar, se analizarán los razonamientos que hace Gregorio para tomar las primeras decisiones luego de la transformación; luego, los razonamientos de la hermana y por último la argumentación general del relato que va guiando al lector a conclusiones plausibles al terminar con la lectura. El lector será el que con su interpretación completará el sentido de la obra. Se observa que en la lectura de los relatos, cuando los personajes tienen problemas relativos a la conducta a seguir, el lector también es llevado a tomar una postura.¹³

¹³ En la literatura medieval y en algunas obras del período romántico, las conclusiones están explícitas en el texto. Por ejemplo, en el *Libro del Conde Lucanor*, al final de cada ejemplo se introduce un pareado en el que se sintetizan las conclusiones prácticas que se extraen del relato, pero en la literatura del siglo XX es el lector el que las repone, lo que no invalida su existencia.

2.1.1. Los razonamientos de Gregorio

Situación 1: Gregorio Samsa, viajante de comercio, se despierta en su cama convertido en un monstruoso insecto.

La primera cuestión o problema a resolver por el personaje es: “¿Qué me ha sucedido?”. Gregorio cuestiona la realidad de su estado y opta por creer que es una fantasía. “Bueno -pensó-, ¿qué me pasaría si yo siguiese durmiendo un rato y me olvidase de todas las fantasías?”(pág.16). Pero Gregorio no puede dormir porque está acostumbrado a dormir del lado derecho y en su nuevo estado no puede adoptar esa postura. Este intento le trae dolor en su cuerpo de insecto. Se observa una escisión entre lo que piensa y lo que siente (los mensajes del cuerpo). El problema para conciliar el sueño conecta a Gregorio con su realidad laboral, y es en este momento cuando se presenta la segunda cuestión: ¿es conveniente levantarse?

Ay Dios! –se dijo. ¡Qué cansadora es la profesión que he elegido! Un día sí y otro también de viaje. La preocupación de los negocios es mucho mayor cuando se trabaja fuera que cuando se trabaja en el mismo almacén, y no hablemos de esta plaga de viajes: cuidarse de los empalmes de los trenes, la mala comida, irregular; relaciones que cambian de continuo, que nunca duran, que no llegan nunca a ser verdaderamente cordiales, y en que el corazón nunca puede tener parte. ¡Al diablo con todo! (Kafka, 2010: 16).

El narrador interrumpe este monólogo del personaje para registrar lo que ocurre en el cuerpo de Gregorio: “Sintió en el vientre una ligera picazón...” (pág.16). Inmediatamente el personaje continúa con su queja:

Estos madrugones –pensó– lo atontan a uno por completo. El hombre necesita dormir lo justo. Hay viajeros que se dan una vida de odaliscas. Cuando a media mañana regreso a la posada para anotar los pedidos, me los encuentro muy sentados, tomándose el desayuno. Si yo, con el jefe que tengo, quisiese hacer lo mismo, me vería en el acto *de patitas en la calle*.¹⁴ Y ¿quién sabe si esto no sería para mí lo más conveniente? Si no fuera por mis padres, ya hace tiempo que me habría despedido. Me hubiera pre-

¹⁴ La expresión “patitas en la calle” pareciera ya referirse a su condición actual de tener un cuerpo de bicho. Se observa la construcción “si... entonces”, pareciera que la opción de llevar una vida laboral menos violenta lo lleva a él a tener que convertirse en bicho.

sentado ante el jefe y, con toda mi alma, le habría manifestado mi modo de pensar. ¡Se cae del pupitre! Que también tiene lo suyo eso de sentarse encima del pupitre para, desde aquella altura, hablar a los empleados, que como él es sordo, han de acercársele mucho. Pero lo que es la esperanza todavía no la he perdido del todo. En cuanto tenga reunida la cantidad necesaria para pagarle la deuda de mis padres —unos cinco o seis años todavía—, ¡vaya si lo hago! Y entonces, sí que me pondría a salvo. Bueno; pero, por ahora, lo que tengo que hacer es levantarme, que el tren sale a las cinco (Kafka, 2010: 17).

Razones para no levantarse: cansancio, preocupación permanente del viajante por los negocios, estrés producto de los viajes, mala comida, relaciones poco estables, madrugones, pocas horas de sueño.

Las razones expuestas lo llevan a la conclusión “Al diablo con todo”. En esta instancia, podemos reponer una garantía implícita que se podría enunciar de la siguiente forma: “El hombre debe atender a sus necesidades físicas y psicológicas”.

Sin embargo, Gregorio vuelve y cuestiona sus propios argumentos asumiendo la figura de oponente.

Razones para levantarse: el deber de pagar las deudas de sus padres, la imposibilidad de apelar a su enfermedad (sabe que no le creerían), la falta de voz para explicar su situación, el reprendimiento del patrón debido a su holgazanería, la posibilidad de que lo ocurrido (metamorfosis) sea producto de su imaginación, la curiosidad por ver cómo se desvanecerían sus imaginaciones.

Todas estas razones lo llevan a la conclusión: “No conviene seguir holgazaneando en la cama”. Podemos reponer en este caso varios topos que funcionan como ley de pasaje que como es habitual están implícitos: “lo primero es el cumplimiento del deber”, “hay que saber sufrir”, etc. Es interesante observar que estos topos se encuentran explicitados en el discurso del principal que ha ido a buscar a Gregorio para averiguar por qué no se ha presentado en el trabajo:

Aunque por otra parte, no tengo más remedio que decir que nosotros, los comerciantes, desgraciada o afortunadamente, como se quiera, tenemos a la fuerza que saber sufrir a menudo ligeras indisposiciones, anteponiendo a todo los negocios (Kafka, 2010: 25).

La conducta de Gregorio es enjuiciada por este esquema valorativo cultural, que percibe el hecho de no estar en condiciones de levantarse como algo socialmente inaceptable.

Cuando Gregorio logra abrir la puerta y observa el pánico que su figura causaba, sigue sintiendo y priorizando su preocupación por la pérdida del trabajo frente al hecho de haberse convertido en insecto. “Gregorio comprendió que no debía, de ningún modo, dejar marchar al principal en ese estado de ánimo, pues si no su puesto en el almacén estaría seriamente amenazado” (p.34). La lógica del lector se ve sacudida, porque piensa que la mayor angustia tendría que causarla el hecho de haber perdido su forma humana, pero la lógica de Gregorio lo hace angustiar por el hecho de perder el trabajo.

2.1.2. Los razonamientos de Gregorio y de su hermana

Situación 2: Gregorio decide salir del cuarto cuando oye tocar violín a su hermana. La indiferencia de los huéspedes es lo que lo decide a avanzar para llevar a su hermana al cuarto para que pueda tocar tranquila y contarle que fue su intención mandarla al Conservatorio. Entonces, Gregorio piensa que la hermana lloraría y lo besaría. La lógica con la que él piensa no es la del bicho, sino la del ser humano que a pesar de la transformación de su cuerpo no ha perdido su identidad. También piensa poder establecer cierto contacto corporal con la hermana, no tiene en cuenta el horror que produce y sueña con ser bien recibido (niega su nuevo cuerpo).

Luego de que los huéspedes deciden irse cuando descubren a Gregorio que ha salido de su cuarto para escuchar la música, ella llora y hace el siguiente razonamiento:

– Es preciso que se vaya –dijo la hermana–. Este es el único medio, padre. Basta con que procures desechar la idea de que se trata de Gregorio. El haberlo creído durante tanto tiempo es en realidad el origen de nuestra desgracia. ¿Cómo puede ser esto, Gregorio? Si tal fuese, ya hace tiempo que hubiera comprendido que no es posible que unos seres humanos vivan en comunidad con semejante bicho. Y, a él mismo, se le habría ocurrido marcharse. Habríamos perdido al hermano, pero podríamos seguir viviendo, y su memoria perduraría eternamente entre nosotros. Mientras que así, este animal nos persigue, echa a los huéspedes y muestra claramente que quiere apoderarse de toda la casa y dejarnos en la calle. ¡Mira, padre –se puso a gritar de repente–. Ya empieza otra vez! (Kafka, 2010: 77-78).

La hermana cuestiona la identidad del bicho: ¿Es Gregorio? ¿Puede un ser humano tomar el cuerpo de un bicho y continuar teniendo la misma identidad? ¿Si fuera Gregorio no se daría cuenta de que los está perjudicando y se iría? El esquema de este razonamiento se puede sintetizar así:

¿El bicho es Gregorio?

Si fuera Gregorio, entonces hubiera comprendido que no es posible que unos seres humanos vivan en comunidad con semejante bicho.

Si fuera Gregorio, a él mismo se le habría ocurrido marcharse.

Gregorio nunca perjudicó a la familia.

Por lo tanto, ese bicho no es Gregorio.

Como ese bicho no es Gregorio, el bicho debe irse. Y agrega más fundamentos: el bicho nos persigue, echa a los huéspedes y da muestras de querer apoderarse de la casa y dejarnos en la calle.

El esquema de razonamiento de la hermana se contrapone al de Gregorio, que parece tratar de no detenerse ni preocuparse por la transformación de su cuerpo y poner el énfasis en seguir comportándose como un ser humano, dado que él sabe que piensa como tal. Pero cuando Gregorio oye el razonamiento de la hermana pierde toda ilusión y decide morir, o sea, la hermana persuade a Gregorio de que lo mejor es que él abandone la familia. Gregorio opta por no comer y muere. La disuasión a toda acción trae como consecuencia la muerte. La hermana lo disuade, él ya no puede actuar heroicamente como lo estaba haciendo antes de la transformación, haciéndose cargo de ayudar a la familia y especialmente de la hermana. Observamos que al igual que en la última parte del Quijote opera la lógica del desencanto, algo que se creyó bueno anteriormente, deja de serlo; el personaje ya no puede asumir el *ethos* del héroe.

2.1.3. La argumentación general de la novela

Se sabe que Gregorio se ha hecho cargo de las deudas y de la situación familiar luego de ocurrida una desgracia comercial y consigue llevar alivio económico a su familia que recibe sorprendida su ayuda:

Por aquel entonces, Gregorio sólo había pensado en poner cuantos medios estuviesen a su alcance para hacer olvidar a los suyos, lo más rápidamente posible, la desgracia comercial que los sumiera a todos en la más completa desesperación. Por eso había él comenzado a trabajar con tal ahínco, convirtiéndose en poco tiempo, de dependiente sin importancia, en todo un

viajante de comercio, con harto mayores probabilidades de ganar dinero, y cuyos éxitos profesionales se patentizaban inmediatamente bajo la forma de comisiones contantes y sonantes, puestas sobre la mesa familiar ante el asombro y la alegría de todos (Kafka, 2010: 46).

Pero ocurría que el padre aunque estaba bien de salud, era ya viejo y llevaba cinco años sin trabajar (Kafka, 2010: 48).

El esfuerzo de Gregorio pareciera que trae como consecuencia la falta de salud del padre, dado que cuando Gregorio deja de trabajar, el padre recupera signos de vitalidad:

Pero, y pese a todo, ¿era aquél realmente su padre? ¿Era éste aquel hombre que antaño, cuando Gregorio se preparaba a emprender un viaje de negocios, permanecía fatigado en la cama? ¿Aquel mismo hombre que al regresar a casa lo acogía en bata, hundido en su butaca, y que, por no estar en condiciones de levantarse, se contentaba con alzar los brazos en señal de alegría? [...] Pero no, ahora se presentaba firme y derecho, con un severo uniforme azul con botones dorados, como el que suelen usar los ordenanzas de los bancos. Sobre la rigidez del cuello, alto, se derramaba la papada: bajo las pobladas cejas, lo ojos negros despedían una mirada atenta y lozana, y el cabello blanco, siempre desmelenado hasta entonces, aparecía brillante y dividido por una raya primorosamente sacada (Kafka, 2010: 60-61).

El lector es orientado a llegar a una interpretación plausible, a partir del siguiente razonamiento:

Alguien asume toda la carga económica familiar.

Esa persona se enajena y se transforma y el padre se enferma.

Por lo tanto: No es bueno que una sola persona asuma toda la responsabilidad de mantener a la familia.

En el capítulo tres, se observa que toda la familia trabaja: la madre cose ropa para una casa de moda, la hermana se coloca de vendedora y estudia por las noches estenografía y francés, y el padre trabaja de ordenanza. La familia parece haber encontrado cierta estabilidad y equilibrio:

Luego salieron los tres juntos, cosa que no había ocurrido desde hacía meses, y tomaron el tranvía para ir a respirar el aire libre de las afueras. El tranvía, en el cual eran los únicos viajeros, se hallaba inundado de la luz cálida del sol. Cómodamente recostados en sus asientos, fueron cambiando

impresiones acerca del porvenir, y vieron que, bien pensadas las cosas, éste no se presentaba con tonos oscuros, pues sus tres colocaciones –sobre las cuales no se habían todavía interrogado claramente unos a otros– eran muy buenas y, sobre todo, permitían abrigar para más adelante grandes esperanzas (Kafka, 2010: 86).

En este caso, el hecho de que cada miembro, incluso las mujeres, contribuya a mantener a la familia, trae cierta felicidad familiar. Por lo tanto, dentro de la lógica del relato es bueno que cada miembro de la familia tenga un trabajo con el que ayude a la economía familiar.

El relato puede ser leído como un tratado de moral. Se ponen en evidencia algunos hechos relatados desde una perspectiva para que el lector asuma ese punto de vista y así lo orienta para llegar a ciertas conclusiones plausibles como:

1. No es bueno trabajar tanto.
2. No es bueno que alguien asuma todas las cargas familiares.
3. Cada miembro de la familia debe contribuir al mantenimiento del hogar.
4. Nadie tiene la obligación de hacer sacrificios personales para salvar la vida de otras personas que pronto se tornan dependientes.

Los argumentos que utiliza son los datos de la vida íntima de una familia, y sobre todo los razonamientos y pensamientos del personaje protagónico, Gregorio. Pero estas conclusiones, si bien son racionalmente válidas, no son estrictas, ya que en las interpretaciones literarias los argumentos no son definitorios. Toulmin afirma que aunque tengan sustento los juicios, siempre están abiertos a revisiones. La literatura no está en una posición de enunciar: “D, entonces necesariamente C”. El relato lleva al lector a concebir un modelo de familia diferente del tradicional, y aún más del tradicional de la época en que transcurren los hechos, en el que no es bueno que el padre y en su defecto el hijo varón asuma toda la carga de mantener a la familia. Pero es evidente que el lector puede llegar a otras conclusiones.

Lo que el relato literario pretende es presentar un punto de vista legítimo, y no convencer a otros de que la versión de los hechos o la interpretación

del narrador es la única versión correcta. Es como una premisa retórica no expresada que el lector debe completar, pues es el lector el que con su interpretación, en la recepción de la obra, completa su sentido.

Propuesta didáctica

Los primeros razonamientos de Gregorio

1. Identifique las razones que da Gregorio para no levantarse y para levantarse.
2. Realice el esquema de razonamiento de Toulmin, teniendo en cuenta las razones expuestas en el punto 1 como datos que permiten llegar a la conclusión “Al diablo con todo” y luego el razonamiento que llega a la conclusión “Conviene levantarme”.
3. Identifique los topoi, preconstruidos culturales o leyes de pasaje que se encuentran en el párrafo siguiente en el discurso del principal:

Aunque por otra parte, no tengo más remedio que decir que nosotros, los comerciantes, desgraciada o afortunadamente, como se quiera, tenemos a la fuerza que saber sufrir a menudo ligeras indisposiciones, anteponiendo a todo los negocios (Kafka, 2010: 25).

4. Formule una hipótesis para explicar por qué a Gregorio no lo angustia haber perdido su cuerpo humano.

Los razonamientos de la hermana

1. Reponga el razonamiento que hace la hermana para concluir que el bicho no es Gregorio, siguiendo el esquema Si... entonces...
2. ¿Considera éticamente correcta la conducta que propone la hermana luego de hacer este razonamiento? Justifique su respuesta. En caso de ser negativa ¿cuál sería para usted la posición ética correcta?
3. Explique cómo funciona la lógica del desencanto en Gregorio.

La argumentación general de la novela

1. Compare la situación inicial de la familia y la situación final. Indique qué cambios se producen.

2. Se puede decir que el relato hace una propuesta ética ¿cuál?
3. Una posible lectura nos lleva a enunciar la propuesta ética de la obra de la siguiente manera: “Nadie debe sacrificar su vida privada en miras de hacerse cargo de los problemas de otros”. ¿Está de acuerdo? Justifique la respuesta, tomando como caso el relato analizado.
4. Proponga otra u otras ideas que surjan a partir de la lectura de *La Metamorfosis*.

Fundamentación

Los primeros razonamientos de Gregorio

El objetivo de la consigna 1 y 2 es que el alumno reflexione sobre el modo en el que en un mismo sujeto el razonamiento para la toma de decisiones toma forma de diálogo entre un proponente y oponente que genera tensión. En estos ejercicios se pretende también poner en práctica el esquema de razonamientos de Toulmin para analizar razonamientos de los personajes en situaciones específicas del relato. El punto 3, en consonancia con el 1 y el 2, permite observar la influencia de los topos que en este caso están expresados como preconstruidos culturales en las decisiones del personaje y por ende en su conducta. La consigna 4 enfrenta al alumno con una propuesta creativa, debe proponer una hipótesis que tendrá que justificar, teniendo que poner en práctica la habilidad de inferencia. Es conveniente que antes de tomar una postura frente a este problema tenga una instancia de debate en pequeños grupos, dado que en estos diálogos naturalmente tendrá que defender sus argumentos teniendo en cuenta el público al cual se dirigen.

Los razonamientos de la hermana

Los alumnos deberán analizar un razonamiento y luego tomar postura. En este ejercicio se lo lleva al alumno a asumir una postura que requiere una valoración ética. No habrá una única solución, pero sí se pedirá que justifique racionalmente su postura. Consideramos adecuado que cada alumno lea su respuesta y que la consigna sea oír con atención las propuestas de los pares.

La consigna 3 apunta a que los alumnos relacionen una teoría con un caso práctico y lo expliciten. La teoría responde a “la lógica del desencanto” que

será previamente explicada por el docente. Esta lógica se puede ilustrar con el caso del zorro que desea las uvas pero como no las puede alcanzar, piensa que están agrias.

La argumentación general de la novela

La primera consigna apunta al análisis y a la habilidad de describir y comparar situaciones, requiere de los alumnos una buena síntesis de las situaciones a comparar como primer paso, dado que esto ya los hace tomar postura sobre lo narrado y los orientará en su análisis comparativo. Tal vez es conveniente que luego de que los alumnos hagan la descripción de ambas situaciones, el profesor busque en forma conjunta con ellos los parámetros de comparación que se pueden sistematizar en un cuadro sinóptico para finalizar este ejercicio.

Las demás consignas tienen como fin la toma de postura frente a situaciones que están claramente contextualizadas en la sociedad de la que forman parte los personajes. Permite a los alumnos reflexionar sobre los valores culturales de los otros y los propios para poder ponerlos en discusión.

A través de esta serie de consignas se pretende que el alumno ejerza el pensamiento crítico sin aceptar lo que se le presenta ya elaborado, se pretende así un aprendizaje innovador que someta a examen las suposiciones para buscar nuevas perspectivas y entrenarse en cuestionar no solo los razonamientos ajenos, sino también los propios, y justificarlos debidamente.

La lógica de la ficción paranoica en *Informe sobre ciegos* de Sabato y Breccia

Marcelo Muschietti

Evitando los debates de los campos de la psiquiatría y del psicoanálisis, nos interesa recuperar el concepto de “paranoia” como dispositivo discursivo dado que, entendido como forma de organización de un discurso, respondería a una concepción de la argumentación como técnica discursiva que permite provocar o acrecentar la adhesión de un interlocutor a la tesis presentada en el despliegue del discurso. La hipótesis que aquí sostenemos, en primer lugar, es que *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sabato, puede leerse desde la lógica de la paranoia.

Para ello, recurrimos al planteo de Ricardo Piglia, que propone leer –y escribir– la literatura desde la lógica del policial, precisamente desde su último estadio, la “ficción paranoica”. En este mismo sentido, junto a otros relatos de narradores argentinos,¹⁵ Pablo De Santis (2007: 10) inscribe *Informe sobre ciegos* bajo la marca de la obsesión por la conspiración.

Aunque el texto es el tercer capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961), ha cobrado autonomía, ya que se ha publicado por separado y ha sido versionado en varias ocasiones; entre ellas, por Alberto Breccia en la historieta también titulada *Informe sobre ciegos* (1993).

¹⁵ Como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El congreso” de Borges, *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares, *Los suicidas* de Di Benedetto y *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt.

Así, a partir de la indagación en el relato de Sabato de la lógica paranoica en relación al problema de la mirada –un narrador que ve lo que nadie ve: la conspiración de los no-videntes–, analizaremos también en la historieta de Breccia el problema de la mirada a partir de la lógica que impone la interpretación y el dibujo.

Paranoia argumentativa

Aunque existen controversias con respecto a su clasificación, la paranoia es entendida en general como un trastorno delirante que consiste en que el sujeto realiza una proyección desviada y distorsionada de la realidad. Como señala Enrique González Duro (1991: 18), la proyección es un mecanismo psicológico natural del ser humano, en la medida que percibe el mundo que lo rodea desde su subjetividad, por lo que atribuye a otros aquellos impulsos, fantasías, frustraciones y tensiones que resultan inexplicables, inaceptables e insoportables. En el caso del paranoico, la proyección funciona como explicación que racionaliza la situación de inseguridad y baja autoestima en que se encuentra. Según el autor, esa “explicación delirante” fija la situación de manera racional y la absolutiza, al tiempo que la desvía a través de un desarrollo unilateral que el sujeto no puede ni quiere evitar.

Ahora bien, como destaca José María Álvarez (1985: 149) –siguiendo a Lacan– el delirio surge sistematizado, es decir, presenta una construcción lógica en la que las ideas delirantes encierran, en su convicción dogmática, todos los fenómenos que forman, a través del pensamiento reflexivo del delirante, la edificación de su mundo. Según el autor, a partir de la suspicacia, de la sospecha, se establece un sistema de creencias no validadas ni firmes, que se presentan como sistemáticas, racionales y convincentes. Esta “certeza” puede originarse en alguna situación real y, desde este punto, desarrollar todo un sistema de creencias irreal, por lo que se trata no de un problema de percepción sino de interpretación. Mediante una atención selectiva, que confirma las sospechas y niega las contradicciones, se interpreta que el mundo es hostil, se lo rechaza y, por tanto, se razona para justificar que lo más razonable es responder con hostilidad. En este sentido, los psiquiatras y psicoanalistas indican que es contraproducente presentar al paciente contraargumentos, ya que o bien buscará nuevos argumentos que refuercen su tesis o bien se sentirá atacado, se encerrará aún más, reforzando así su certeza.

Si analizamos esta “lógica” paranoica desde el modelo del razonamiento argumentativo de Toulmin (1958),¹⁶ la cuestión radica en que el discurso delirante se presenta como justificador: el razonamiento aparentemente es correcto –por lo menos para el paranoico–, ya que la conclusión parece estar conectada con los fundamentos. No obstante, el problema no estaría en la garantía que justifica la inferencia sino en que los datos o fundamentos son falseados por la lectura tendenciosa que opera la atención selectiva. Por ejemplo, como veremos más adelante en el análisis, el protagonista al estudiar a los ciegos “elige” considerar que sus acciones responden a una organización criminal. Es en este sentido que el razonamiento del discurso delirante es resistente a la lógica racional, en la medida en que está fuertemente organizado en creencias de complot y conspiraciones que no aceptan ninguna refutación.

El complot es aquello que Piglia (1991) destaca como elemento que define al último estadio del género policial. Según el autor, si bien los géneros son estables, también son combinables, por lo que, teniendo en cuenta la relación entre sociedad y género, el policial se ha transformado y ha dado lugar a lo que él llama “ficción paranoica”. Este concepto le permite a Piglia analizar toda la literatura desde la lógica del policial, que se caracteriza por dos elementos, tanto formales como de contenido. Por un lado, el sujeto, en el espacio anónimo de la metrópoli moderna (de acuerdo con Benjamin) se siente amenazado, todo parece conspirar contra su seguridad: la multitud en la que se esconde el enemigo –o que es, en sí misma, el enemigo–, y el Estado, en tanto máquina de control. Desde esta perspectiva el otro, el que es distinto, es el monstruo,¹⁷ que de estar acechando en un cuarto cerrado pasa a estar mezclado entre la gente en la ciudad. Así, la subjetividad que se considera amenazada convierte la amenaza en un dato de la conciencia.

Por otro lado, el sujeto amenazado presenta un “delirio interpretativo”, que borra el azar como explicación de los acontecimientos para sostener que todo responde a causas ocultas. Todo obedece a ciertas causas secretas que deben ser descifradas, todo se vuelve una red de signos que serán interpretados solo por una inteligencia capaz de hacerlo. Así, la subjetividad no se considera enferma sino, por el contrario, más lucida que el resto para establecer la verdad.

¹⁶ La explicación del modelo de razonamiento argumentativo elaborado por Stephen Toulmin se desarrolla en el Capítulo 2.

¹⁷ El monstruo es uno de los elementos constitutivos del género terror y la ciencia ficción con los que Piglia combina al policial, lo que ya planteaba Todorov al analizar el origen común de estas formas del fantástico y el policial, condensadas en los textos de Poe.

Más allá del chiste de ligar la novela policial al psicoanálisis –ya que “no se sabe si es un saber sobre el delirio o es el delirio de un saber”– o incluso de considerar al mismo planteo de Piglia como un “delirio interpretativo”, la propuesta es analizar la lógica paranoica de la ficción, en tanto la conciencia que narra es “una conciencia paranoica” (Piglia, 1991: 5).

Paranoia metafísica

Tanto en sus ensayos como en su narrativa, Ernesto Sabato desarrolla una teoría de la novela a partir de lo que él llama “la crisis de la novela” –problema particularmente de moda en los años en que escribe la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) y el ensayo *El escritor y sus fantasmas* (1963). Esta “crisis” debe entenderse en un contexto más amplio:

No creo que se logre ninguna claridad ni que se llegue a una conclusión neta y valedera si no se plantea el fenómeno de la novela como epifenómeno de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca. El nacimiento, desarrollo y crisis de esa civilización es también el desarrollo y crisis de la novela (Sabato, 1963: 271).

En este sentido, la crisis de la civilización occidental es definida por el autor mediante cinco factores –el racionalismo, el cristianismo, la tecnocracia, la inestabilidad social y la mecanización de la palabra– que explican la realidad del hombre moderno con su espíritu escindido entre la razón y la pasión. En el ensayo, esto se manifiesta en las discusiones que Sabato analiza entre novela social, psicológica y objetivista; para lo cual propone como solución la creación de un género novelesco que permita “explorar la condición humana”: “Una novela profunda no puede no ser metafísica, pues debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia” (Sabato, 1963: 391). La novela metafísica sería capaz de “conciliar la totalidad concreta del hombre”, ya que indagaría “el problema del Bien y del Mal”.

Las tres novelas de Sabato se proponen, entonces, como el relato de la experiencia de un descenso hacia las regiones del Mal,¹⁸ e *Informe sobre ciegos*

¹⁸ Exploración por un túnel, una cloaca y finalmente una cripta, que se reducen en la ironía borgeana: “Ernesto Sótano”.

constituye su propuesta más sistemática y más reconocida. Su narrador es Fernando Vidal Olmos, quien escribe consciente de su muerte inminente y determinado a desenmascarar la secta demoníaca de los ciegos. Para él, estos pertenecerían a otra especie zoológica, distinta de la humana y afín a la de los reptiles, tanto por sus costumbres y los lugares donde habitan como por su sangre fría y su piel resbaladiza. El relato, uniendo recuerdos, sueños y reflexiones, insiste en presentar los hechos que llevaron a Vidal, de encontrarse frente a dos ciegos que lo llenan de pavor, a ingresar persiguiendo a un tercero en el sótano de una casa al lado de la iglesia redonda de Belgrano (casa en la cual había entrado Alejandra, su hija). En uno de los cuartos del sótano es apresado por una ciega, cuya aparición lo conduce a un estado de semiinconsciencia causado por el pánico. Así, parece despertar en un bote que navega por un inmenso lago en penumbras, vigilado por la mirada de un anciano ciclópeo, hasta llegar a una orilla, donde es atacado por pterodáctilos que le arrancan los ojos con sus picos. Despierta y se encuentra encerrado en el cuarto con la ciega, de quien logra escapar para perderse por las cloacas de Buenos Aires. En su huida intoxicada por los vapores, llega a una gigantesca caverna en la que se recortaban altas torres derruidas y entre ellas una estatua, de cuyo centro umbilical brillaba un ojo fosforescente. Atraído, ingresa a ella por una gruta en la que experimenta una transformación en pez y pierde el conocimiento. Vuelve a despertar nuevamente en la habitación con la ciega, convencido de que no puede discernir si todo fue alucinación o realidad, pero seguro de que todo fue obra de los poderes de la ciega. Con ella tiene relaciones sexuales entre asqueado y fascinado, en una suerte de hierogamia en la que adopta varias formas arquetípicas de animales, que siempre son devorados por ella. Antes de unirse, tiene un relámpago de lucidez que se materializa en el grito “¡Era ella!”, con lo cual se puede entender que el encuentro sexual sería con su hija. Con ella irá a reunirse luego de despertarse de su desvanecimiento en su propia casa, y ella lo mata de cuatro balazos para, luego, quemarse viva, tal como relata una noticia al comienzo de la novela.

La conciencia del narrador se encuentra escindida. Por un lado, entre la lucidez de ver lo que nadie ve, el poder de los ciegos: “en parte engañados por la Organización; en parte, como consecuencia de una propaganda sensiblera y demagógica” (p. 322). Por el otro, entre los sueños y alucinaciones, producto de ese poder que es capaz –“tal como es habitual en todas las magias de las culturas primitivas”– de dormir al cuerpo “mientras el alma viaja por territorios remotos” (p. 431). Cuando intenta explicar(se) el hecho de

que vuelve a despertarse en el cuarto de la ciega, Vidal duda pero luego se convence de que lo que experimentó fue real, tanto porque “si todo sueño es un vagar del alma por esos territorios de la eternidad, todo sueño, para quien sepa interpretarlo, es un vaticinio o un informe de lo que vendrá”, como porque “todo aquello tenía la fuerza y la precisión carnal de algo que realmente había vivido” (p. 431).

Así, la *conclusión*—utilizando la terminología de Toulmin— que el Informe expone es que los ciegos dominan el mundo. Los *datos* que le hacen decir esto son: que operan en “las sombras” mediante “los anónimos, las intrigas, el contagio de pestes, el control de los sueños y pesadillas, el sonambulismo y la difusión de drogas” (p. 328), que tienen a su servicio hombres y mujeres “normales”, engañados o amenazados, y que han eliminado cualquier tipo de revelación, como la que él ha emprendido. Por último, la *garantía* es que los ciegos están organizados, son una logia, una secta satánica.

De este modo, el discurso se presenta como razonable, en la medida en que quienes actúan así solo pueden formar parte de una organización criminal. No obstante, el problema son los datos que presenta el narrador: son producto de una mirada que está decidida a descifrar las intenciones ocultas de los ciegos que piden una moneda o venden ballenitas en el subte. El “interpretador”—obsesionado con los ojos desde niño— ha encontrado, en medio de la multitud, su “monstruo”—los ciegos son seres que pertenecen a “otra escala zoológica” y que confirman su sentimiento de amenaza— dado que sabe desentrañar los signos de su red oculta y que está “destinado” y se sacrifica por ello. Por eso, cualquier *restricción* a esta forma de pensar será discutida insistentemente: “¡Delirio de persecución! Siempre los realistas, los famosos sujetos de las «debidas proporciones». Cuando por fin me quemen, recién entonces se convencerán” (p. 407). La propia experiencia, poner el cuerpo, es el *soporte* de este razonamiento, de allí la importancia que el narrador le otorga al análisis sistemático de los hechos, como el haber despertado repetidas veces en el cuarto con la ciega; es lo que el Informe quiere testimoniar:

Como tal, se limita a los HECHOS como me han sucedido. El mérito que tiene, a mi juicio, es el de su absoluta objetividad: quiero hablar de mi experiencia como un explorador puede hablar de su expedición al Amazonas o al África Central. [...] He tenido experiencias espantosas, pero precisamente por eso mismo deseo atenerme a los hechos, aunque estos hechos proyecten una luz desagradable sobre mi propia vida (p. 336).

El *Informe sobre ciegos*, entonces, antes que argumentar sobre el dominio de los ciegos, lo hace sobre la ceguera en la que puede incurrir el razonamiento lógico: el encadenamiento entre la conclusión y los datos puede presentarse como válido, pero a costa de modificar la realidad, en la medida en que selecciona solo aquellos datos que le permiten fundamentar su aseveración. El objeto de estudio sería el propio Vidal, que justifica tanto la selección (la observación analítica es válida porque descubre aquellos detalles que los demás pasan por alto, tanto por distracción o convencimiento) como la metodología (la propia experiencia –incluso cuando está puesta en duda– es válida porque se ha expuesto y ha experimentado el Mal).

Si bien la exploración del Mal se postula como el camino hacia la Verdad, el riesgo de la novela metafísica sería justamente el postulado de valores absolutos al modo de Vidal, que termina proponiendo el siguiente texto como comienzo de otro Informe: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda” (“Prólogo” al *Nunca Más*, p. 7).

Paranoia horrorífica

Aunque Sabato consideraba que la historieta era una de las formas de literatura “mayoritaria y mala” en tanto pervertiría y cosificaría a sus lectores, Alberto Breccia se planteó realizar su versión de *Informe sobre ciegos*, sin la aprobación explícita del autor y sin el guionista Norberto Buscaglia, con quien había proyectado el trabajo en 1973. La transposición a la historieta terminó circulando entre sus conocidos y fue publicada en España en 1993, en el año de su muerte.

Si algo define a la propuesta de Breccia en toda su trayectoria (junto a Oesterheld, Sasturain o Trillo) es la búsqueda de un dibujo que no se apegara a los lineamientos tradicionales del género y que explorara sus capacidades expresivas (mediante la utilización de diversos materiales, como una hoja de afeitar, o técnicas, como la reiteración) con el objetivo de generar un efecto reflexivo en el lector. En este sentido, su crítica a la historieta producida hasta entonces –y en particular las que se proponían adaptar textos literarios– parece concordar con el análisis de Oscar Masotta:

En la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita [...] dicho de

otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada (1982: 10).

Pero allí donde el semiólogo encuentra el límite para considerar la historieta como “arte” y la razón para definirla como “producto de la cultura de masas”, Breccia encuentra el camino para su búsqueda expresiva. En el Prólogo a su versión de *Los mitos de Chtulhu* plantea:

Me di cuenta pronto de que el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft, de manera que comencé a experimentar con nuevas técnicas, como el monotipo o el *collage*. Estos monstruos informes [...] están hechos así porque no quería ofrecer al lector únicamente mi propia visión; también quería que cada lector añadiese algo suyo, que utilizara la base que yo le proporcionaba para vestirla de sus propios temores, de su propio miedo (Breccia, 2008: 3).

Las técnicas, como el monotipo o el *collage*, fueron nuevas para la historieta pero no para las artes plásticas, que desde las vanguardias históricas venían explorando nuevos recursos expresivos. En este sentido, Luciana Martínez sostiene que las historietas de Breccia son:

una expresión plástica en donde las imágenes expondrán abiertamente, a través de su técnica vanguardista, la imposibilidad de instaurar una representación autoconclusiva de ciertos problemas que plantean los textos literarios que el autor retoma para llevar a cabo sus transposiciones. Así es que [...] la técnica de Breccia estará en consonancia con los temas literarios que este ha elegido (2009: 21).

De acuerdo con el raconto que la crítica propone, el historietista uruguayo ha versionado casi exclusivamente textos pertenecientes al género del horror, y entre ellos coloca al *Informe sobre ciegos*. Si toda transposición activa una serie de operaciones, que en el caso de la historieta van de las situaciones que se ilustrarán hasta el diseño de la página y su tratamiento gráfico, Breccia realiza una operación de lectura que implica justamente evitar la “significación terminada” —que incluso la ensayística de Sabato parece proponer— para, mediante su experimentación gráfica y los tópicos y los recursos del género del horror, proponer “nuevas significaciones”.

Por un lado, dada la economía de su lenguaje visual y su estructura secuencial, la historieta se concentra en los acontecimientos principales del relato de Vidal y suprime la mayoría de las digresiones –como recuerdos, reflexiones o alucinaciones–, ya que su objetivo es narrar la experiencia delirante del narrador. Por otro lado, como consecuencia de lo anterior y por el recorte que implica la consideración del *Informe* de manera autónoma, desaparece el grito final del narrador que permite interpretar que la ciega en realidad es su hija Alejandra, con lo cual se amplían las posibilidades interpretativas de la historieta.

Por último, en relación con esta supuesta incompletud, se potencia la condensación, y por lo tanto la connotación, del tipo de imágenes que Breccia eligió presentar: su carácter no-figurativo rompe la noción de referencialidad que impondría la noción tradicional de adaptación y propone una reflexión sobre la posibilidad de la representación. La mirada del lector, entonces, es invitada no a recorrer las diversas viñetas sino a detenerse en su construcción: el monotipo presenta imágenes de contornos difusos, el *collage* despliega tiras de papel que se yuxtaponen remarcando la fragmentariedad, el contraste entre negro y blanco para exasperar las oposiciones.

Asimismo, el género de horror le permite a Breccia evidenciar lo que Vidal intenta ocultar en su relato. Si el género se sostiene en el rechazo y la fascinación de lo otro en tanto desconocido, en tanto monstruo, que plantea el problema de su representación, no es posible analizarlo sistemáticamente, objetivamente, porque por principio el horror es inenarrable, irrepresentable. El *Informe* propone un estudio pormenorizado, mientras que la historieta ilustra el fracaso de tal empresa; el final de ambos textos ejemplifica esta oposición: mientras el relato describe detalladamente cada uno de los combates sexuales que entablan Vidal –encarnando diversas criaturas arquetípicas– y la ciega; la historieta suprime la palabra y propone una serie de viñetas –que se presentan en la página como reproducciones de cuadros– en las que la mirada se fragmenta en una yuxtaposición de elementos y en la imposibilidad de fijar contornos precisos.

De este modo, la historieta se plantea como un discurso con estatuto artístico y como una lectura que no se subordina al supuesto significado unívoco que se le otorga al texto “original”, sino que propone otras lecturas que incluso pueden discutir con el texto versionado. En este caso, el horror, antes que ser cifrado en la lucha entre el Bien y el Mal, en la lucha entre dos demonios, interpela los modos de representación de la cultura.

Propuesta didáctica

1. ¿Qué intenta demostrar el narrador con su investigación, con su *Informe*?
2. ¿Por qué considera a los ciegos como enemigos?
3. El protagonista pierde el conocimiento y despierta, pero esto no lo hace dudar de lo que experimenta. ¿Por qué?
4. Reconstruya el esquema de razonamiento de Fernando Vidal Olmos siguiendo el modelo de Toulmin, para lo cual puede completar el siguiente cuadro. Luego, elabore un texto en el que exponga su contenido y analice si se trata de una argumentación razonable.

(D) * Los ciegos operan en las "sombras". *	por lo tanto →	(C)
	(M)	
		(R)
	(G) Los ciegos son una logia, una secta satánica	
	(S)	

5. Lea los siguientes fragmentos. El primero pertenece al estudio que realiza Oscar Masotta sobre la historieta y el segundo, al Prólogo de Breccia a su versión de *Los mitos de Chtulhu*:

En la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de "ilustrar", siempre en algún sentido, a la palabra escrita (Masotta, 1982: 10).

Me di cuenta pronto de que el lenguaje tradicional del cómic no podía representar satisfactoriamente el universo de Lovecraft, de manera que comencé a experimentar con nuevas técnicas, como el monotipo o el *collage*. Estos monstruos informes [...] están hechos así porque no quería ofrecer al lector únicamente mi propia visión; también quería que cada lector añadiese algo suyo, que utilizara la base que yo le proporcionaba para vestirla de sus propios temores, de su propio miedo (Breccia, 2008: 3).

- a. ¿Comparten ambos autores la opinión sobre las posibilidades expresivas de la historieta? Justifique su respuesta.
 - b. ¿Qué opinión considera que es válida para analizar la historieta de Breccia? Justifique su respuesta comentando las dos citas y analizando dos viñetas como ejemplos.
6. ¿Encuentra en su vida cotidiana opiniones sobre algún tema que presenten razonamientos organizados por esta “lógica paranoica”? Utilice el esquema de Toulmin para fundamentar su respuesta.

Fundamentación

La propuesta se orienta a que los alumnos examinen, mediante el esquema propuesto por Toulmin, la razonabilidad de una aseercción planteada por la historieta como un método de análisis de la misma. De igual modo, la fundamentación escrita implica una nueva argumentación, por lo que la puesta en común en el aula habilita una reflexión sobre su lógica. Por último, se propicia la relectura, como práctica necesaria para poder encontrar fundamentos a las aseercciones así como para establecer relaciones con otros textos, con el objetivo de promover el desarrollo del pensamiento crítico.

De esta manera, las tres primeras consignas están diseñadas para que los alumnos puedan reconocer en los textos los diferentes componentes del esquema de Toulmin. La primera consigna propone que identifiquen la conclusión que Vidal Olmos intenta sostener. La segunda, que señalen los argumentos que fundamentan el razonamiento del narrador. La tercera, a su vez, requiere que examinen la función de las restricciones en el esquema argumentativo.

La consigna número cuatro está diseñada para que los alumnos deconstruyan la lógica argumentativa del relato mediante el esquema de Toulmin, con el objetivo de realizar un análisis crítico de la misma.

Las dos últimas consignas se plantean como actividades integradoras. Por un lado, en la quinta se propone que los alumnos analicen la potencialidad de la historieta a partir de la opinión de un crítico y del autor, y que luego defiendan su postura. Para esto, deberán proponer una valoración estética y justificarla racionalmente. Por otro, la última consigna tiene como objetivo que los estudiantes apliquen el análisis desarrollado a una situación concreta de su vida cotidiana, para lo cual también deberán proponer una valoración –en este caso ética– y justificarla racionalmente.

Lo real a otra parte: la lógica de la ilusión
en *Dos veces junio* de Martín Kohan
Ficción, historia y pensamiento crítico

Carolina Zunino

En este capítulo nos proponemos indagar cuál es la potencialidad de la ficción para intervenir en un campo polémico; es decir, de qué modos contar una historia imaginada se orienta a influir en las opiniones, actitudes y comportamientos del destinatario. Siguiendo fundamentalmente a Bange (1981) y a la luz de la concepción amplia de la argumentación propuesta por Grize (1990, 1996), indagamos el supuesto de que esta eficacia deriva del hecho de que la ficción “muestra” en lugar de “decir”. Por eso, analizaremos una posible vinculación entre ficción y argumentación como un problema de visión y visibilidad, determinado por la perspectiva y focalización del narrador en la novela *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2002), que funcionan como una “técnica general de la ilusión” (Rosset, 1976), desplazando el sentido y, de este modo, orientando la mirada del lector “hacia otra parte, hacia donde nada sucede”. No obstante, es precisamente ese desplazamiento del sentido –y la particular actividad de lectura que propicia y exige– lo que posibilita no solo la reconstrucción de esa historia (la de la última dictadura cívico-militar) sino sobre todo de la lógica que la sustenta: la lógica de la ilusión. Por último, a partir de estas reflexiones proponemos una secuencia de actividades de lectura y escritura orientadas a promover el desarrollo del pensamiento crítico.

“¿Qué ves cuando me ves?”

La configuración en el despliegue del discurso de objetos discursivos constituye uno de los aspectos centrales de la concepción comunicacional de la argumentación de Jean Blaise Grize, para quien todo discurso posee una dimensión argumentativa. Con el propósito de modificar representaciones y en función de la orientación argumentativa del texto y de su contenido ideológico, en el proceso de configuración de los objetos discursivos el locutor pondrá en evidencia algunos aspectos de las cosas, ocultará otros y propondrá otros nuevos. De esta manera, esquematizar un aspecto de la realidad, ficticia o no –sostiene Grize– es un acto semiótico: es dar a ver (1990: 36).¹⁹

Como el acto semiótico de “dar a ver” concibe también Pierre Bange a la ficción, en su artículo “Fiction et argumentation” (1981). Para este autor, el valor argumentativo de la literatura procede fundamentalmente de dos aspectos de la ficción: su carácter de mostración y su autonomía referencial. El discurso ficcional crea un simulacro de mundo, en el cual las referencias son inicialmente internas, ya que la coherencia textual se constituye al margen de toda referencia externa. La ficción *no dice: muestra* la aparición en la lengua de objetos y relaciones, en lugar de comentar un mundo ya constituido como real en el modelo social. Además, y en oposición a otros discursos como el científico y el cotidiano, el discurso ficcional no está ligado a un estado de cosas por una correspondencia referencial que le dé su valor. Tiene, por el contrario, libertad para evocar nuestras teorías acerca del mundo y manipularlas en todas sus posibilidades lógicas. De este modo, en la ficción se abre todo un horizonte de posibilidades de acción, incluso aquellas prohibidas o desconocidas; es, entonces, un medio de conocimiento, de evaluación y de corrección del modelo social de la realidad.

Ahora bien, ¿qué ocurre en el caso de una narración que, lejos de ser histórica o incluso de pertenecer al género llamado “novela histórica”, reelabora explícitamente en la ficción acontecimientos de nuestra historia reciente, de la última dictadura cívico-militar, como es el caso de la novela *Dos veces junio* de Martín Kohan, publicada en el año 2002?

El historiador Carlo Guinzburg analiza ciertas vinculaciones entre narración histórica y literaria. En un artículo publicado en su libro *El hilo y las huellas* (2010), se pregunta por qué percibimos como reales los acontecimientos narrados en un

¹⁹ La teoría de la argumentación propuesta por Jean Blaise Grize y, específicamente, los conceptos de *esquematización* y *objeto discursivo* se encuentran desarrollados en el Capítulo 2.

libro de historia. Analiza entonces ciertos procedimientos ligados a convenciones literarias, a través de los cuales los historiadores tanto antiguos como modernos intentaron “comunicar ese *efecto de verdad*”²⁰ (Guinzburg, 2010: 21).

Este autor señala que, a diferencia de los historiadores modernos, para quienes la verdad histórica se funda sobre los documentos, los historiadores antiguos consideraban que la verdad se fundaba sobre la *enárgeia*: término griego que significaba “claridad, vividez, presencia manifiesta, tangible”, y que remite a una esfera de experiencia inmediata de los hechos vinculada con la posibilidad de ver, de acceder a la experiencia de la imagen a través de las palabras. La *enárgeia* era entonces considerada una garantía de veracidad del conocimiento histórico y, al mismo tiempo, un procedimiento del que se valía el historiador para conmover o convencer a sus lectores: “Juzgar cosas de oídas no es lo mismo que hacerlo por haber sido testigo de ellas [...]. Una convicción fundada sobre el testimonio ocular siempre vale más que cualquier otra”, precisa el historiador Polibio, citado por Guinzburg (2010: 23-24).

La *enárgeia* estaba vinculada a la acumulación de detalles, en tanto se la consideraba como el efecto de una descripción en la que nada era superfluo y nada importante debía ser omitido. De esa acumulación de detalles surgía lo vívido, la presencia manifiesta, tangible, de los hechos.

La hipótesis que aquí sostenemos es que la novela de Kohan lleva ese procedimiento al extremo, lo radicaliza y lo ubica, de algún modo, del otro lado: por un lado, porque la acumulación de detalles amenaza la continuidad del propio relato, ya que en muchas ocasiones segmentos textuales exclusivamente descriptivos interrumpen el relato sin establecer una vinculación evidente con él, integrándose en apariencia como mera yuxtaposición. Por otro lado, por la entidad de los detalles evocados, ya que predominan aquellos que no podrían considerarse relevantes para la reconstrucción del período histórico objeto de la narración —la dictadura, los secuestros, torturas, desapariciones, robos de bebés, en suma: el horror— sino absolutamente superfluos e inconexos en relación a esta (como el peso y la altura de los jugadores de la selección de fútbol del 78 o los diferentes tipos de balanzas existentes en el mercado), por lo menos en apariencia. O, por lo menos, desde una cierta manera de mirar esos acontecimientos, desde una cierta lógica.

²⁰ Concepto que elabora a partir del de “efecto de realidad” de Barthes, aunque desde una perspectiva opuesta: a la identificación absoluta entre realidad y lenguaje, Guinzburg opone la certeza de que los hechos tienen también una realidad extralingüística, si bien los mecanismos para el control y la comunicación de esa verdad se transforman a lo largo del tiempo (Guinzburg, 2010: 21).

Si la acumulación de detalles irrelevantes obstruye y dificulta la reconstrucción del pasado, si el objeto discursivo “dictadura” es de difícil ubicación en el discurso, ¿qué es entonces lo que *Dos veces junio* “pone frente a los ojos”, cuál es la realidad invisible que señala y vuelve palpable? ¿Qué verdad se pone en evidencia y se funda en la *enárgeia* provocada por esos detalles?

En la novela se narra una historia, la de la última dictadura cívico-militar, desde la perspectiva de un conscripto designado chofer de Mesiano, un médico que asiste a los torturadores en los centros de detención. La perspectiva del relato es la de un sujeto que, en tanto conscripto, se ubica en la periferia del aparato represivo militar, digamos, en un límite difuso con la “sociedad civil” pero, paralelamente, por su misma condición de conscripto, tiene acceso a presenciar en forma fragmentaria pero directa ciertas zonas del horror.

La elección de esta perspectiva —y no la de las víctimas o los ideólogos de la represión— es precisamente lo que permite que el relato no se despliegue tanto para reconstruir una historia, para develar una sucesión de acontecimientos efectivamente ocurridos, como para describir una lógica: la de la naturalización del horror. De este modo, el relato propone un vínculo con la realidad y la experiencia histórica, pero su grado de verdad se juega en el campo de la ficción y no en el de lo fáctico. Dice el propio Kohan, en una entrevista:

Yo veía en la literatura las formas de complicidad del que no es un represor consciente y premeditado, sino que simplemente se presta a toda una maquinaria impersonal, que él no pondría en funcionamiento pero que al mismo tiempo sostiene y permite que funcione. Me parece que hay posibilidades narrativas superiores a la del que toma la palabra para contar lo que pasó. *Esto tiene que ver muchas veces, no con lo que pasó y con lo que se dice, sino con lo que pasa y no pasa, con lo que se deja de decir, como lo que pasa como si no pasara, con la insinuación, con lo que se espera que pase y no pasa*, que en realidad me parece que eso es justamente el registro de representación de la ficción. Ahí yo veía estas posibilidades (Acosta, 2004).²¹

¿Cómo fue posible naturalizar el horror? ¿Mediante qué técnicas? ¿En virtud de qué lógica? Con la elección del narrador, de esta particular perspectiva, la novela se propone indagar estas cuestiones, no solo el ocultamiento, sus mecanismos y consecuencias, sino algo más: ¿qué pasa cuando el acceso al horror y a sus imágenes es posible, cuando la comprobación de su existencia sucede, cuando un sujeto lo presencia aunque sea fragmentariamente, y no le sucede

²¹ La cursiva es nuestra.

nada? ¿Qué pasa cuando el testimonio ocular de la violencia más extrema no produce sino indiferencia?

La otra cuestión que indaga la novela es de orden técnico: ¿cómo volver visible esa lógica? ¿cómo ponerla “ante los ojos del lector”? La respuesta a esta cuestión se da en la elección del punto de vista, pero también en la estructura fragmentaria del relato. En esta novela, la incompletud constitutiva del objeto focalizado (la historia de la dictadura) exige en el lector una intensa actividad interpretativa, orientada a reconocer no solo lo que el narrador no puede ignorar pero decide disimular al lector, sino también que ese “disimulo” opera por desplazamiento de la información hacia zonas periféricas, secundarias o aparentemente inconexas del relato, en relación a la supuesta historia narrada.

Por eso, siguiendo a Rosset (1976), creemos que en este relato la perspectiva del narrador y la estructura fragmentaria funcionan como una “técnica general de la ilusión”, desplazando el sentido y, de este modo, orientando la mirada del lector “*hacia otra parte*, hacia donde nada sucede”. No obstante, es precisamente ese desplazamiento del sentido –y la particular actividad de lectura que propicia y exige– lo que posibilita no solo la reconstrucción de esa historia sino fundamentalmente de la lógica que la sustenta: la lógica de la ilusión.

Lo real *a otra parte*: la percepción inútil

Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la imperiosa prerrogativa de lo real.

Clément Rosset

La novela de Kohan, estructurada en dos capítulos que se subdividen en varios apartados numerados, comienza con una pregunta que el narrador, el soldado conscripto chofer del doctor Mesiano, encuentra escrita con un error ortográfico en un cuaderno de notas del cuartel: “¿A partir de qué edad se puede empear a torturar a un niño?” A partir de esta escena inicial, en el primer capítulo el conscripto narra su ingreso al servicio militar, sus primeras experiencias junto al doctor Mesiano y, en función de la pregunta que debe ser respondida por este, la narración se concentra en el transcurso de una noche y el día siguiente, desde la búsqueda del médico militar que está en el Monumental viendo uno

de los partidos del Mundial 78, hasta las dos visitas que realizan ambos a un centro de detención clandestina, el Pozo de Quilmes.

En la primera visita, la prisionera madre del niño le cuenta “cada cosa que le habían hecho” y le pide ayuda, pero él la rechaza, mientras espera que Mesiano termine de discutir con el doctor Padilla cuáles son los criterios para establecer si es posible torturar al bebé. La segunda visita tiene como único propósito que el doctor Mesiano retire “algo” del centro de detención, y lo lleve con sumo cuidado en el asiento trasero del auto, hacia un destino que no se menciona.

En el segundo capítulo, que funciona como epílogo, el ex soldado, ahora estudiante de medicina, narra la visita que realiza a la casa de la hermana del doctor el 30 de junio de 1982, durante el Mundial de España. Allí, el narrador advierte que la hermana del médico tiene un niño de cuatro años al que llama Antonio, aunque el propio narrador aclara que “se llama Guillermo”.

Nos detendremos en la escena inicial, cuando el concripto lee en el cuaderno del cuartel la pregunta que el doctor Padilla formula al doctor Mesiano desde el Pozo de Quilmes: “¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?” Frente a esta pregunta, las reflexiones del narrador giran exclusivamente en torno a la necesidad de corregir la falta ortográfica –porque, piensa, “pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía” (p. 12)– y, luego de hacerlo, sus pensamientos se reducen a deliberar sobre la conveniencia de borrar la corrección, por temor a represalias de los superiores porque, piensa: “yo no tenía derecho a corregir a un superior [...] ni tampoco a otro soldado, porque yo no valía más que ese otro soldado, incluso cuando la razón estuviese de mi parte” (p. 16). Finalmente, se tranquiliza: “Una ese o una zeta, al fin de cuentas, no cambiaba el sentido de la frase” (p. 17).

En esta escena inicial se condensa toda la lógica de la novela. Como afirma el autor en una entrevista: “en ese párrafo inicial –en la oración, en la reacción del concripto– está el mecanismo de toda la novela, que es que el narrador va a ir por un lado y el lector por el otro y que se exaspera a lo largo de toda la novela” (Vannucchi, 2010). El “lado del lector” que presupone el autor es el de quien queda atrapado por el sentido de las palabras, y no puede evadirse de la inconcebible monstruosidad de considerar la posibilidad de torturar a un bebé recién nacido (sin contar la monstruosidad de considerar la tortura en sí misma). El “lado del narrador”, por el contrario, es el de quien permanece en la superficie de las palabras, como si fuera posible escindir las de su significado, como si fuera posible prescindir de cualquier consideración moral acerca de su sentido.

En *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Clément Rosset ([1976] 1993) sostiene que el ser humano puede rechazar la realidad de diversos modos. Este rechazo puede ser radical, mediante la absoluta negación de lo real, o hacerse de una manera diferente, mediante “un modo de mirar”. La particularidad de este modo de mirar lo real es que al mismo tiempo admite y expulsa la cosa percibida. La admite porque registra cierta realidad, pero la expulsa porque rechaza las consecuencias que razonablemente deberían seguirse de esa percepción. En palabras de Rosset:

Esta otra manera de acabar de una vez con lo real se parece a un razonamiento correcto coronado por una conclusión aberrante: es una percepción acertada que se muestra impotente para articularse con un comportamiento adaptado a la percepción. No me niego a ver, y no niego para nada lo real que se me muestra. Pero mi complacencia se detiene ahí. He visto, he admitido, pero que no se me pida más. Por lo demás, mantengo mi punto de vista, persisto en mi comportamiento como si nada hubiera visto. Mi percepción presente y mi punto de vista anterior coexisten paradójicamente. Se trata aquí no tanto de una percepción errónea cuanto de una percepción *inútil* (Rosset, 1993: 12).

El sentido de la frase, para el concripto, es idéntico al que podría tener cualquier otra proferida en las mismas circunstancias, esto es, en el contexto de una comunicación entre superiores, de una “consulta técnica” relativa a un “asunto médico”, en el que “un saber abstracto encontraba su aplicación y su utilidad en lo concreto” (p. 21). Al desplazar cualquier consideración acerca de su dimensión moral, el sentido se reduce a expresar la voz de la autoridad. Y el comportamiento del narrador se centra, por lo tanto, en garantizar que esa voz se comunique con la mayor eficacia y corrección posible, en función del mandato del deber cumplido. Por eso, descarta borrar la corrección de la falta ortográfica, ante la posibilidad de que se hiciera una marca o la hoja se rompiera: “Eso sí habría sido grave, porque la frase tenía que leerse con toda claridad, sin manchas ni rasgaduras, sin ningún borroneo” (p. 17).

La paradójica coexistencia de la percepción presente y su punto de vista anterior se exhibe en el relato de forma explícita, ya que estos acontecimientos se alternan con escenas en las que el narrador recuerda los consejos de su padre, relativos a la manera de comportarse en el servicio militar: “El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene” (p. 16), “No hay que actuar como los judíos [...] que siempre quieren hacer ver que saben todo” (p. 18).

Esta percepción inútil es, para Rosset, uno de los rasgos constitutivos de la ilusión, la manera más habitual de apartar lo real. El iluso no tiene una mirada deficiente, no percibe de manera incompleta o deformada, no niega la realidad: simplemente la desplaza, la coloca en otra parte. Así, el iluso está ciego, pero no porque carezca de la capacidad física de ver, sino porque no adecua sus acciones a lo percibido:

Tal es la estructura fundamental de la ilusión: un arte de percibir acertadamente, pero eludiendo las consecuencias. El iluso convierte el acontecimiento único que percibe en dos acontecimientos que no coinciden, de tal manera que la cosa percibida es desplazada y no puede ser *confundida con ella misma*. Todo sucede como si el acontecimiento estuviese mágicamente escindido, o, más bien, como si dos aspectos del mismo acontecimiento adquirieran cada uno existencia autónoma (Rosset, 1993: 12).

En muchas ocasiones en el transcurso de la novela, el desplazamiento del horror se produce por el distanciamiento que opera la sobreactuada objetividad del discurso científico utilizado para referirse a la violencia extrema, y por la yuxtaposición, sin explícita solución de continuidad, con otras escenas en las que se ponen en primer plano detalles aparentemente superfluos e inconexos, pero que –interpretados a la luz de esta lógica– adquieren una dimensión siniestra. Por ejemplo, luego de que la mujer detenida diera a luz y fuera obligada a limpiar “lo que había hecho” (p. 22), el doctor Padilla se dirige a sus secuestradores:

El doctor Padilla recomendó, ante todo para evitar un mal momento a los interesados, que nadie hiciera uso de la detenida, hasta tanto no pasaran unos treinta días desde el alumbramiento. Aclaró que a sus palabras había que tomarlas como una recomendación general, pero que luego cada uno era dueño de su vida (p. 28).

El doctor Padilla aclaró que el trato rectal con la detenida no debía traer consecuencias negativas, siempre y cuando se prescindiera en lo posible de efectuar movimientos demasiado bruscos. En esta clase de movimientos, sin embargo, radicaba el mayor interés de los muchos que la buscaban (p. 29).

Estas escenas, donde el doctor da indicaciones “técnicas” sobre “asuntos médicos” a los torturadores, basadas en conocimientos científicos, se intercalan con otros fragmentos en los que, por ejemplo, el narrador evalúa las características técnicas del Ford Falcon:

La única dificultad que tenía con el Ford Falcon es que traía la palanca en el volante. Yo estaba demasiado acostumbrado a la palanca al piso del Fiat 128 de mi padre. Por eso, en especial durante las primeras semanas, para hacer cada cambio llevaba sin querer la mano hacia abajo, [...] y solo entonces recordaba que en el Falcon los cambios había que hacerlos arriba. El doctor Mesiano se fastidiaba con estas vacilaciones mías, un poco porque el coche perdía firmeza en el andar, y un poco porque mis manotazos al aire volvían ridícula toda la situación. Con el tiempo me acostumbré, porque *todo en la vida es cuestión de costumbre* (p. 28).²²

Los sentidos aparentemente inconexos están vinculados a través del desplazamiento: no hay diferencia entre “hacer uso” del Ford Falcon o de la detenida, por un lado o por el otro, por arriba o por abajo, con “movimientos bruscos”, privilegiando la “firmeza”, sin “ridículas” vacilaciones: solo “es cuestión de costumbre”. Si se toma en cuenta, además, que otros fragmentos que se intercalan en esta secuencia se ocupan de exponer las afirmaciones del sargento Torres acerca de la supuesta dificultad de los niños para distinguir lo real de lo irreal, queda claro que, desde esta lógica, estas aberraciones no pertenecen al mundo de la fabulación, sino de la realidad, porque “todo en la vida” –incluso participar de la violencia más inimaginable– “es cuestión de costumbre”.

Más adelante, durante la noche del mundial en el Monumental, cuando se dirige a buscar al doctor, ve a una niña correr desesperadamente y llorando: sólo puede concluir que no tenía más de quince años. ¿Qué le pasaba? No sabe, no indaga, no le importa. Escucha también ruidos detrás de unos paredones que ocultaban dos descampados: “Se parecían mucho a los gemidos de una persona que quiere y no puede contener un sollozo”, piensa; pero concluye que son ratas, “pese a no haber basura”, y un golpe que parece el de “una persona que daba una trompada en una pared” es para él, no obstante, el golpe que produce un escombros que tiró un gato que perseguía a una rata (pp. 70-71). Cuando, más tarde, espera adentro del coche al doctor Mesiano en una Buenos Aires desierta porque “todos” estaban viendo el partido, tuvo la impresión de ver sombras que se movían sigilosamente: lo atribuye a la alteración de su visión por efecto del vidrio empañado (p. 72). No puede o no quiere en ningún momento advertir que seguramente se trata de secuestrados intentando escapar del horror.

La escisión del acontecimiento, como técnica y como lógica fundamental de la ilusión que permite la naturalización del horror, es visible en dos momentos

²² La cursiva es nuestra.

clave de esta historia. El primero ocurre durante la primera visita del narrador al Pozo de Quilmes. Allí, la mujer secuestrada le cuenta “con lujo de detalles: cada cosa que le habían hecho, que le habían dicho, lo que había escuchado, lo que había sabido” (p. 140) y le pide que llame a un número telefónico, que la ayude y que salve a su bebé; pero en ese momento él pensó “en los números de la quiniela” (el sentido se reestablece si el lector sabe que cuarenta y ocho, la característica del teléfono, corresponde al “muerto que habla”). Nuevamente, la percepción presente coexiste con puntos de vista previamente establecidos: “Yo no ayudo a los extremistas” le responde el conscripto que, ante el despliegue de detalles presentes en el relato de la víctima, concentra sus reflexiones exclusivamente en la posibilidad de que ella, a través de la abertura inferior de la puerta, extienda sus dedos y lo toque: “Yo al principio sentí los dedos por debajo, o me pareció sentirlos por lo menos, y después no quise saber si me estaba agarrando o no” (p. 140).

El segundo momento se ubica temporalmente unas horas más tarde, cuando regresan a Quilmes para llevarse secuestrado al bebé y el conscripto, que ya ha aprendido como parte de su “profesión” a “ejercer la neutralidad”, se dedica a calcular los litros de combustible que consumía el Ford mientras ellos estaban “cumpliendo con sus obligaciones” (p. 152). Como sugiere Clément Rosset:

La técnica general de la ilusión consiste, en efecto, en convertir una cosa en dos, igual que hace el ilusionista, quien confía en que el mismo efecto de desplazamiento y de duplicación se dé en el espectador: mientras el ilusionista se ocupa de lo que hace, orienta la mirada del público hacia otra parte, *hacia donde nada sucede* (Rosset, 1993: 19).

Como ya se dijo, el relato del conscripto está organizado en fragmentos y, a su vez, está atravesado por otros fragmentos, que se intercalan. Estos otros fragmentos tienen un narrador en tercera persona ambiguo, ya que puede ser tanto un narrador externo como una variante en tercera persona del narrador en primera, que permitiría dar cuenta de los discursos que circulan en la esfera social. Por ejemplo, el desplazamiento del sentido se extrema con la aparición súbita de fragmentos en los que se describen, hiperbólicamente, aspectos del mundial de fútbol. Si de “lo que pasa” no se sabe o se prefiere no saber nada, del fútbol se sabe todo. Pero, como sugiere María Elena Fonsalido (2011: 266), “aunque la elección de la doxa y de la conveniencia sea no saber, la novela la plantea como imposibilidad”. Por eso, en el final de la novela, durante el almuerzo en la casa de la hermana de Mesiano, aunque el narrador se esfuerce en orientar la mirada del lector hacia otra parte (hacia las conversaciones intrascendentes,

el tipo de comida, la personalidad del doctor, de la hermana o del cuñado), el lector ya está entrenado en mirar para este lado, el lado en el que está el nene Guillermo, a quien sus apropiadores llaman Antonio.

La lectura de la novela, la necesidad de reunir los fragmentos para reorganizar el sentido desplazado, lleva al conocimiento, no solo de la verdad que se ha querido desplazar sino, fundamentalmente, de la lógica con la que operó ese desplazamiento. De este modo, podemos concluir que el objeto discursivo que se construye –la esquematización que se pone a consideración del lector– no es tanto la “historia de la dictadura” cuanto la “lógica de la dictadura”.

A modo de conclusión: Ficción e interpelación

*Yo imaginé un lector que quisiera sacudir
de las solapas al concripto para que reaccione:
¿estás viendo lo que dice ahí?*

Martín Kohan

*El poema no comunica como verdad,
sino como experiencia.*

Robert Langbaum

Retomando los interrogantes propuestos al comienzo de este trabajo, acerca de la potencialidad de la ficción para intervenir en un campo polémico, esto es, para influir en las opiniones, actitudes y comportamientos del lector, consideramos que en el caso de la novela *Dos veces junio*, de Martín Kohan, esa potencialidad se actualiza como intervención concreta en virtud de la experiencia de lectura que propone y exige, y que intentamos describir en los apartados precedentes. La “lógica de la ilusión” que permitió naturalizar el horror de la dictadura no solo funciona en el nivel de los hechos narrados, sino en la propia organización discursiva de la novela. De este modo, el propio lector experimenta, por la particular construcción del texto, la vivencia de interactuar con este tipo de discursos, con esta clase de lógica. Y se ve necesariamente interpelado, obligado a tomar partido.

De este modo, la reivindicación de la autonomía de la literatura no implica necesariamente una desvinculación del orden social, sino un trabajo deliberado

sobre los materiales de la realidad y de la historia a partir de sus instrumentos retóricos y cognitivos específicos.

No se trata entonces de que la literatura pueda intervenir en un campo polémico ofreciendo una respuesta autorizada que cancele el debate, esto es, repitiendo preceptos o transliterando máximas en un diálogo. Se trata más bien, como sugiere Engell, de que permite ampliar el espectro de nuestras experiencias, proponiendo contextos concretos y particulares a las acciones que nos permiten “ver” su funcionamiento y, por ende, evaluarlo:

Una de las virtudes de la literatura es abrir perspectivas morales problemáticas, áreas con respuestas oscuras o discutibles, donde no se asegura la justificación previa; en efecto, sitios donde no hay una autoridad universalmente aceptada, en situaciones complicadas donde la ética y la verdad se forjan, no se reflejan. Como las demás facultades de la literatura, la dimensión moral reside potencialmente. Y su actualización es algo que está fuera del texto, porque depende de las distintas lecturas que la obra de arte en parte crea y en parte recibe (Engell, 1989).

Propuesta didáctica

1. a. Releve en la novela cuáles son los rasgos que se le atribuyen a un “buen soldado” del Ejército Argentino. Incluya en esta categoría al concripto, pero también a otros soldados que aparecen en la novela, oficiales y suboficiales, e inclusive a los doctores Padilla y Mesiano, como parte de la estructura jerárquica del Ejército. Tenga en cuenta las observaciones del doctor Mesiano, las anécdotas y consejos del padre y la madre del narrador, y las reflexiones del propio concripto.
Complete un cuadro como el que sigue:

El “buen soldado”

Propiedades	Esquemas de acción	Relaciones
<ul style="list-style-type: none"> • obediente • • • 	<ul style="list-style-type: none"> • no cuestiona órdenes • • • 	<ul style="list-style-type: none"> • es subordinado de... • •

- b.** ¿Cómo se vinculan los rasgos asignados al “buen soldado” con los atribuidos al “ciudadano decente” y al “hombre” (en el sentido de “varón-masculino” opuesto a “mujer-femenino”)?
- c.** ¿Qué rasgos se le atribuyen en la novela a “los opositores” a la dictadura? Complete un cuadro como el propuesto en la actividad 1.a.
- d.** Finalmente, ¿cuáles son los rasgos con los que se construye el objeto discursivo “dictadura”? Complete un cuadro como el propuesto en la actividad 1.a.
- 2.** Busque en libros o en internet los cuadros *La Venus del espejo* y *Las Meninas* de Velázquez. Puede encontrarlos en los siguientes links: *La Venus del espejo* (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>) y *Las Meninas* (<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/>)”
- a.** Describa qué imagen se presenta en cada uno y analice cómo se la presenta (es decir, desde qué ángulo miran el pintor y el espectador, qué elementos aparecen en primer y segundo plano, qué efectos produce esta elección, etcétera).
- b.** Compare los procedimientos usados por Velázquez con los procedimientos narrativos de la novela.
- 3.** A partir del análisis realizado en los puntos 1 y 2, responda: ¿Qué puntos de vista no están representados en la novela? ¿Qué aspectos de la historia se omiten en el relato? ¿Cómo se sostiene a lo largo del relato esa omisión?
- 4. a.** ¿Qué función cumplen en la novela los segmentos descriptivos en los que se presentan las características de los integrantes de la selección nacional que jugó el Mundial de 1978?
- b.** Busque otros ejemplos de empleo de este mismo recurso, y explíquelos.
- 5.** Lea el siguiente fragmento de una entrevista realizada a Martín Kohan, en la que el autor analiza la función de la pregunta que inicia la novela:

En ese párrafo inicial –en la oración, en la reacción del conscripto– está el mecanismo de toda la novela, que es que el narrador va a ir por un lado y el lector por el otro y que se exaspera a lo largo de toda la novela (Vannucchi, 2010).

- a. Relacione el mecanismo que describe Kohan con la “lógica de la ilusión” que describe Rosset, y ejemplifique con la escena en la que el narrador lee esa pregunta.
- b. Analice los siguientes episodios de la novela, en los que opera el mecanismo descrito en la actividad anterior, y explique “para qué lado va” el narrador (es decir, qué imagen pretende presentar) y “para qué lado va” el lector (es decir, qué lectura hace del objeto discursivo que se le presenta).
- El narrador espera que el Dr. Mesiano salga del Monumental.
 - El narrador presencia la conversación que mantienen el Dr. Padilla y el Dr. Mesiano.
 - El narrador espera en el auto al Dr. Mesiano, que visita por segunda vez el Pozo de Quilmes.
- c. Busque en la novela otros ejemplos de situaciones en las que funcione este mecanismo, y explíquelos.
6. Expanda alguna zona de la novela, manteniendo la “lógica de la ilusión” que la organiza. Por ejemplo:
- Escribir el diálogo que mantienen el doctor Mesiano y su hijo, cuando este es convocado para ir a la guerra de Malvinas.
 - Imaginar que el narrador vuelve a conversar con la mujer detenida, en la segunda visita al centro clandestino donde ella está secuestrada. Escribir ese diálogo.
 - Escribir el diálogo que mantienen el narrador y su padre, cuando el primero regresa del servicio militar.
7. Reescriba alguna zona de la novela, modificando la perspectiva y focalización. Por ejemplo:
- Que el episodio de la visita a las prostitutas sea narrado por el hijo del doctor Mesiano.
 - Que el diálogo entre la mujer secuestrada en el Pozo de Quilmes y el conscripto sea narrado por la mujer.

8. ¿Culpable o inocente? Escriba un texto breve en el que exprese su postura personal en relación al modo en que el narrador de esta novela actúa frente a los acontecimientos que se le presentan. Justifique las afirmaciones e incluya ejemplos del texto.
9. Escriba un relato breve donde se narre en primera persona una situación cotidiana en la que funcione la lógica de la ilusión.

Fundamentación

La actividad 1 está diseñada con el objetivo de que los estudiantes identifiquen los rasgos que se atribuyen a determinados objetos discursivos que se construyen en la novela, y que tengan elementos concretos del texto para abordar el análisis del punto de vista y la focalización. Para esto, es necesario que, previamente, el docente explique las nociones centrales de la teoría de Grize en cuanto a la construcción de objetos discursivos.

El objetivo de la actividad 2 es que la reflexión sobre los procedimientos de construcción de la imagen pictórica utilizados por Velázquez constituya un punto de partida facilitador para abordar tanto el análisis de los procedimientos narrativos empleados en la novela como el de las propuestas de los textos teóricos. En este momento se sugiere la lectura de fragmentos del capítulo “Descripción y cita” de Carlo Guinzburg (2010) y del “Prefacio” del libro *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, de Clément Rosset (1993), acompañada de la explicación del docente.

Las actividades 3, 4 y 5 se orientan a que los estudiantes analicen el modo en que los procedimientos narrativos (punto de vista, elipsis, desplazamientos) se organizan en función de sostener la lógica de la ilusión que opera en la novela y que consideren la importancia de tener en cuenta el lugar desde el cual habla el enunciador para analizar su razonamiento.

Las consignas 6 y 7 proponen actividades de escritura que apuntan a que los estudiantes se apropien de los procedimientos analizados y los empleen en expansiones o reescrituras creativas del texto.

El objetivo de la actividad 8 es que los estudiantes expresen una postura personal en relación a las acciones del protagonista de la novela, y justifiquen su posición.

Finalmente, la consigna 9 apunta a que los estudiantes puedan transponer los procedimientos y las lógicas analizadas a una situación de la vida cotidiana, y tomar posición en relación a ellos.

TERCERA PARTE:

FICCIÓN Y RAZONAMIENTO
FILOSÓFICO

Experimentos mentales en filosofía: una herramienta crítica

Gustavo Arroyo

¿No podría imaginar que yo tuviera tremendos dolores y me convirtiera, mientras persisten, en una piedra?

Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*

Experimentos mentales en filosofía: algunos ejemplos ilustrativos

Nos proponemos analizar el empleo, en el campo de la filosofía, de un cierto tipo de relato ficcional que recibe a veces el nombre de “experimento mental”, con el objeto de mostrar dos cosas. La primera es que existen ciertos patrones identificables en el uso que los filósofos han hecho de esta técnica. La segunda es que tales relatos suelen ser, en el caso de la filosofía, algo más que un mero ejercicio imaginativo. Trataremos de mostrar cómo la descripción y discusión de escenarios ficcionales contribuye a la reflexión crítica sobre los problemas que interesan a la filosofía.

El primer paso en un experimento mental consiste siempre en la descripción de una situación ficcional. Por ejemplo, en el libro II de *La República* de Platón, Glaucón invita a sus interlocutores a imaginar un individuo que tuviera en su poder un anillo mediante el cual pudiera volverse invisible con solo hacerlo girar. John Locke se imagina el caso de un príncipe que es convertido en rana y Thomas Reid se refiere a la historia del valiente oficial. Se trata de un oficial de cuya vida Reid menciona tres episodios: cuando es castigado en edad escolar por haber robado un huerto, cuando consigue arrebatarse el estandarte al enemigo

en la primera campaña militar de la que toma parte y cuando es ascendido a general en edad madura. Lo particular del caso es que si bien el joven soldado puede recordar perfectamente haber sido azotado en la escuela y los motivos del castigo, el viejo general, tal vez a causa del tiempo transcurrido, ha olvidado completamente la anécdota.

Los experimentos mentales son muy comunes también en la filosofía contemporánea. En su artículo “Lo que María no sabía”, Frank Jackson imagina una niña, María, que es confinada a vivir desde pequeña en una habitación pintada solo con dos colores: negro y blanco. Es educada a través de libros cuyos únicos colores son el negro y el blanco y mediante un viejo aparato de televisión que no transmite imágenes en color. De esa manera aprende todo lo que se puede aprender sobre los colores en el área de la química, la física y otras disciplinas. Un día finalmente, se le permite salir de la habitación y experimentar el mundo tal cual lo hace el resto de los humanos. Un ejemplo adicional nos lo ofrece el relato del violinista que Judith Thomson desarrolla en el contexto de una discusión sobre el problema del aborto:

Una mañana alguien se despierta y descubre que la noche anterior ha sido drogado, raptado y llevado a un hospital, donde ha sido conectado a un conocido violinista que se encuentra gravemente enfermo. El violinista sufre de una severa falla renal y las toxinas que hay en su flujo sanguíneo lo matarían si la sangre no fuera purificada permanentemente. Un grupo de admiradores del violinista descubrió que la sangre de esta persona tiene una correspondencia perfecta con la sangre del músico. Por eso lo raptaron y lo conectaron a su cuerpo. Los riñones de la persona raptada tienen que hacer doble trabajo: purificar la sangre del propio cuerpo y la del cuerpo del músico, algo que no le producirá ningún daño importante a la persona secuestrada más allá de algunas molestias menores. Los raptadores están construyendo una máquina que hará el trabajo de purificación y la construcción demorará alrededor de 9 meses. Por esa razón obligan a la persona a permanecer en el hospital durante ese lapso al cabo del cual es liberada. (tomado de la paráfrasis de Waller, 2001).

La situación imaginada en un experimento mental puede estar estructurada, tal como ocurre en los ejemplos mencionados, en la forma de un relato constituido por varias escenas concatenadas. Otras veces puede tratarse de la descripción sucinta de una única escena. A esta segunda categoría pertenecería

el experimento mental en el que Derek Parfit imagina un mundo en el que las personas pueden reproducirse a sí mismas como amebas o aquel otro donde Wittgenstein imagina una sociedad cuyo lenguaje consta únicamente de cuatro palabras o donde todas las personas tienen el mismo aspecto físico. Notemos de paso también que el estatus de ficción de estos relatos y escenarios puede obedecer a diferentes razones. Algunas veces se trata de la descripción de un hecho que, aunque inexistente, pertenece a un tipo de suceso con el que estamos familiarizados en la vida cotidiana. Otras veces los hechos narrados son inauditos, no tanto por ser contrarios a las leyes de la naturaleza sino porque son irrealizables en virtud de razones tecnológicas o éticas. Una tercera categoría de experimento mental es aquella donde la narración alude a sucesos completamente extraordinarios, esto es, contrarios a las leyes de la naturaleza. Como parte de esta descripción preliminar, diremos también que a la hora de proponer un experimento mental el filósofo puede tomar prestado y modificar ficciones provenientes de la literatura, el teatro o el cine. Martín Cohen apela a la *Metamorfosis* de Kafka en el contexto de una discusión sobre el problema de la identidad personal y Bernard Williams, a propósito de una discusión sobre el problema de la inmortalidad, recurre a la obra *El caso Makropulos* de Karel Capek.

Pero un experimento mental no consiste solo en imaginar una situación ficcional. El acto de imaginación es propuesto simplemente como un medio para el planteo de una pregunta que el proponente del experimento espera que su audiencia responda acerca de la situación imaginaria. En el diálogo de Platón, Glaucón propone primero a los asistentes imaginar al pastor que encuentra el anillo que le permite tornarse invisible para formular luego la pregunta: ¿Respetaría este individuo las leyes y normas morales una vez que hubiera comprendido la impunidad que tal instrumento le otorga? ¿Frente a la imposibilidad de castigo, podría ese individuo resistir la tentación de cometer, en beneficio propio, cualquier tipo de delitos? Es el propio Glaucón quien se encarga de responderla:

Es opinión común que no habría persona de convicciones tan firmes como para perseverar en la justicia y abstenerse en absoluto de tocar lo de los demás, cuando nada le impedía dirigirse al mercado y tomar de allí sin miedo alguno cuanto quisiera, entrar en las casas ajenas [...], matar o libertar personas a su arbitrio, obrar, en fin, como un dios rodeado de mortales. [...] Es más: si hubiese quien, estando dotado de semejante talismán, se

negara a cometer jamás injusticia y a poner mano en los bienes ajenos, le tendrían, observando su conducta, por el ser más miserable y estúpido del mundo; aunque no por ello dejarían de ensalzarle en sus conversaciones, ocultándose así mutuamente sus sentimientos por temor de ser cada cual objeto de alguna injusticia (*República*, 359b-360d).

Lo que Thomas Reid deseaba responder con la historia del oficial es si el hecho de que uno de los individuos (el joven oficial) tuviera recuerdos que el otro (el viejo oficial) no tenía, bastaba para afirmar que se trataba de dos individuos o dos personas numéricamente diferentes. Lo que Jackson deseaba determinar a propósito del caso de María, es si la niña aprendería algo nuevo acerca del mundo físico una vez que, liberada de su cautiverio, fuera capaz de experimentarlo en toda su variedad cromática. La pregunta que Judith Thomson dirige a los lectores en el texto donde relata el caso del violinista, es si la persona raptada estaría moralmente obligada a renunciar a nueve meses de su vida para salvarle la vida al enfermo.

En el planteo de la pregunta es donde reside la principal semejanza con los experimentos científicos a que alude el nombre que suele dársele a este tipo de ejercicio especulativo. Un experimento real genera en primer lugar condiciones iniciales que no son dadas espontáneamente en la naturaleza. Por ejemplo, un científico lleva un tubo de vidrio con mercurio a la cima de una montaña y mide la altura que el líquido alcanza adentro del vidrio. Pero el procedimiento tiene por objeto siempre responder una pregunta puntual. Por ejemplo: ¿La altura que la columna de mercurio alcanza en la cima, es mayor o menor que la altura que la misma columna alcanza al pie de la montaña? Señalemos otra analogía: la respuesta a la pregunta planteada por el experimento científico carece de valor fuera del contexto de la contrastación de una teoría científica. ¿Cuál es la importancia de saber si el mercurio sube más o menos en la cima que al pie de la montaña? La respuesta es que resulta importante como elemento de juicio para la evaluación de una importante hipótesis en la historia de la ciencia, la hipótesis del “mar de aire” de Torricelli.

La misma cuestión puede ser planteada a propósito de los experimentos mentales: ¿Cuál es la contribución que la respuesta a un experimento mental puede hacer al conocimiento filosófico? Se querrá preguntar incluso: ¿De qué manera la respuesta acerca de una situación irreal (y hasta imposible) podría ayudarnos en el examen crítico de algunos de los problemas que

interesan a la filosofía? Es esta la cuestión que nos proponemos responder en las páginas que siguen. La respuesta tendrá dos partes. Se intentará mostrar que los experimentos mentales tienen por función a veces refutar y otras veces confirmar una tesis en el contexto de una discusión filosófica.

La función refutatoria de los experimentos mentales

Para tornar comprensible esta función de los experimentos mentales es preciso decir algo en primer lugar sobre la naturaleza del conocimiento filosófico. A diferencia de las teorías científicas, muchas de las tesis que los filósofos proponen y de cuya verdad intentan convencernos pretenden tener carácter necesario. Consideremos un ejemplo. Una de las preguntas clásicas de la filosofía es la pregunta por la naturaleza de la identidad personal: ¿Qué condiciones deben estar dadas para que podamos decir que una persona existente en un momento y otra persona existente en otro momento son en realidad una y la misma persona? Fuera de la filosofía solemos emplear diversos criterios para responder a tal pregunta. Uno es el de las huellas digitales. Lo podemos enunciar así:

Si las huellas de una persona A coinciden plenamente con las huellas de una persona B, A y B son una y la misma persona.

Si las huellas del sospechoso de un crimen coincidieran plenamente con las huellas del autor de ese crimen, concluiríamos que el sospechoso *es* el autor del crimen. Pero este principio empírico no responde la pregunta filosófica. Para verlo imaginemos que existiera una operación que permitiera intercambiar las huellas dactilares de dos individuos ¿dejaría cada uno de esos individuos de ser quien es solo por tener las huellas digitales del otro? Obviamente, no. Por lo tanto, aunque ese criterio pueda ofrecernos un *indicio* seguro para determinar la identidad personal, no constituye un elemento esencial de esta. ¿Qué es entonces lo que determina que alguien sea quien es y no otra persona? Lo que el filósofo busca es un principio de la forma:

Necesariamente, si A y B tienen en común x, A y B son una y la misma persona.

Otra de las preguntas clásicas de la filosofía se refiere a la esencia de los actos morales. ¿Cuál es el elemento esencial a un acto moralmente bueno? El filósofo estaría buscando aquí una proposición verdadera de la forma:

Necesariamente, si el acto x tiene la característica y , x es un acto moralmente bueno.

La filosofía ha ofrecido diversas respuestas a estas preguntas. En el campo de la ética, por ejemplo, algunos filósofos han afirmado que un acto es moralmente bueno si promueve la mayor felicidad para el mayor número de personas, otros que un acto moralmente bueno es aquel que es realizado por respeto a un imperativo categórico. La cuestión que debemos responder aquí es: ¿Hay un método que nos permita evaluar críticamente cada una de las soluciones propuestas a los interrogantes filosóficos? Existen, de hecho, diversos métodos de evaluación que los filósofos suelen implementar en esta tarea. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, el método del experimento mental.

Hemos afirmado que las propuestas de la filosofía pretenden tener carácter necesario pero no hemos intentado aun clarificar la naturaleza de esa necesidad. En otras palabras, ¿qué significa que estas proposiciones expresan verdades necesarias? Aunque el concepto de “necesidad” ha sido definido de diversas maneras, hay un significado que interesa particularmente en el presente contexto y es aquel que vincula “necesidad” a la idea de “imaginabilidad”. Puede ser expresado así: algo es necesario si (y solo si) su opuesto no puede ser imaginado. Es en esta acepción que la palabra es empleada frecuentemente en la filosofía. Por ejemplo, en el *Discurso del método*, Descartes reivindica el carácter necesario de la proposición “pienso, luego existo” en virtud de que es inimaginable una situación en la que alguien piense y no exista. Descartes afirma que, en cambio, es posible que las verdades matemáticas más elementales sean falsas, pues podemos imaginarnos la existencia de un genio maligno que nos confunde permanentemente. No importa qué tan obtusa o alejada de la realidad la situación imaginada pueda resultarnos. De nada serviría objetar que la existencia de un genio maligno con las características que Descartes le atribuye es altamente improbable. El mero hecho de que podamos imaginárnoslo indica que es posible.

La misma idea de necesidad está presente en Hume. En un pasaje del *Tratado sobre la Naturaleza Humana* declara:

Es una máxima establecida en la metafísica que todo lo que la mente puede concebir claramente incluye la idea de una existencia posible, o en otras palabras, que nada que podamos imaginar es absolutamente imposible. Podemos formarnos la idea de una montaña de oro, y a partir de ello concluir que tal montaña puede existir realmente. No podemos formarnos la idea de una montaña sin un valle y concluimos así que tal cosa es imposible (Tratado, 32).

Al afirmar entonces que “necesariamente si se da A se dará B” (por ejemplo, “necesariamente, si algo promueve el bienestar general, es moralmente correcto”) estamos afirmando que es inimaginable una situación en la que un A no sea B (referido a nuestro ejemplo: “es inimaginable una situación en la que un acto promueva el bienestar general y no sea moralmente correcto”).

La pretendida equivalencia entre “necesariamente A” y “no-A es inimaginable” indica claramente un camino mediante el cual los juicios de necesidad pueden ser evaluados. Si un filósofo utilitarista afirma, por ejemplo, “necesariamente si un acto promueve el mayor bienestar para el mayor número, es moralmente bueno” intentaremos imaginar una situación donde un acto promueva el bienestar general y no sea moralmente bueno. Si lo conseguimos, la posición utilitarista quedará refutada, no importa qué tan inusual o improbable pueda resultar. En el caso del utilitarismo son imaginables muchas situaciones de ese tipo. James Rachels menciona una de ellas:

Un ejemplo familiar (e imaginativo) es el de una guardia hospitalaria llena de pacientes que necesitan transplantes: uno necesita un corazón, otro un riñón, otro un hígado y así sucesivamente. Supongamos que podemos asegurarles a cinco de ellos un trasplante que les salve la vida, raptando una persona saludable y distribuyendo luego sus órganos. Desde el punto de vista de la utilidad sería sumamente ventajoso. Uno moriría, pero cinco serían salvados. Sin embargo, está claro que esto sería inaceptable, porque violaría los derechos del hombre asesinado. (*Moral Theory*, pág. 6).

Digamos de paso que la mayoría de los ejemplos de experimentos mentales mencionados hasta aquí tienen por función refutar una proposición que se pretende necesaria. La historia del valiente oficial de Reid estaba dirigida contra

una tesis sobre la identidad personal del filósofo John Locke. Este consideraba que el elemento esencial en la identidad de una persona son sus recuerdos. Expresado en términos de una proposición necesaria, Locke creía que:

Necesariamente si A y B son la misma persona, todo recuerdo de A es un recuerdo de B.

La intención de Reid era precisamente mostrar que es imaginable una situación en la que dos personas sean idénticas (en este caso, el joven y el anciano oficial) sin que todos los recuerdos de una de esas personas sean los recuerdos de la otra. La historia de María, también mencionada en el inicio, es una objeción al fisicalismo, la tesis de que solo hay hechos de naturaleza física o, expresado en términos de la fórmula utilizada hasta aquí, que “necesariamente, si algo es un hecho, ese hecho es de naturaleza física”. En efecto, Jackson considera obvio que aunque esta persona, encerrada en la habitación donde solo existen los colores blanco y negro, ha llegado a saber todo lo que es posible saber en términos físicos acerca de los colores, desconoce algo importante sobre el tema. Y eso es precisamente el tener la experiencia de cómo se ven los colores.

El relato del violinista pertenece al debate sobre el problema del aborto y pretende criticar un principio subyacente en los argumentos de muchos de aquellos que se oponen a esta práctica. El principio, expresado en nuestra forma regimentada, diría:

Necesariamente, si alguien tiene derecho a la vida, tiene derecho también a aquello que sea preciso para mantenerlo en vida.

El experimento mental de Thomson pretende mostrar que este supuesto es falso. El violinista ciertamente tiene derecho a la vida y para mantenerse en vida debe obligar que una persona permanezca conectada a él durante nueve meses. ¿Tiene derecho también a esto último? Probablemente muchos de aquellos que sean confrontados con el relato respondan que no a tal pregunta.

La función confirmatoria de los experimentos mentales

Los argumentos analizados hasta aquí son formas de razonamiento indirecto. Por razonamiento indirecto se entiende un argumento que, para refutar una posición, supone provisoriamente que la misma es correcta y deriva luego de ella una conclusión falsa o absurda. El argumento de Reid en contra de Locke puede ser parafraseado así: “Supongamos que es verdad que lo esencial de la identidad de una persona son sus recuerdos. Si eso fuera verdad, en la situación imaginaria que he planteado, el joven oficial y el general no serían la misma persona. Eso es absurdo. Por lo tanto, la posición de Locke es incorrecta”.

Pero en lugar de acoplar la situación imaginaria a una proposición falsa con el objeto de refutarla, podemos combinar argumentativamente la situación ficcional con proposiciones ya aceptadas, para derivar argumentativamente alguna proposición aceptable.

Se trata de un ejercicio imaginativo común en la literatura (en el subgénero denominado “ucronía”) y también en la historiografía. Un buen ejemplo lo encontramos en la novela de Phillip Dick, *El hombre en el Castillo* (1963). El relato tiene como trasfondo un suceso histórico. En la década de 1930 Estados Unidos participó de la mano de Roosevelt de una carrera armamentista que le permitió al país reactivar su economía y salir definitivamente de la gran depresión. Este proceso fue crucial luego para la participación de Estados Unidos en la segunda Guerra Mundial y para que los países aliados ganaran la guerra. En la historia ficcional narrada en la novela de Dick este proceso no tiene lugar en absoluto pues Roosevelt es asesinado por los conservadores antes de que el proceso armamentista siquiera pudiera comenzar. Estados Unidos no participa de la guerra y dado que la Unión Soviética e Inglaterra carecen de los medios para imponerse, terminan siendo derrotados por los países del eje. Esto hace que el mapa geopolítico en el que transcurre el relato sea completamente distinto del que de hecho se impuso. La novela describe la vida de varios personajes en ese mundo totalitario de posguerra dominado por el nacional-socialismo.

El ejercicio que se pone en acción en esta obra (y en otras del género) es el siguiente: se imagina un determinado momento de la historia. En la situación imaginada todos los hechos son verídicos excepto uno. En la novela de Dick ese hecho es el asesinato de Roosevelt. La pregunta es: ¿qué consecuencias hubiera tenido ese acontecimiento, de haber ocurrido, en la historia futura?, ¿cómo se vería el mundo actual si ese hecho hubiera tenido lugar realmente?

Para responder a esta pregunta Dick lleva a cabo una serie de inferencias conjugando el hecho ficcional con hechos históricos. Por ejemplo es un hecho que Inglaterra y la Unión Soviética no estaban por sí mismos en condiciones de ganar la guerra. Si a esto le sumamos la situación ficcional (“contrafáctica”) de la no participación de Estados Unidos en la guerra, podemos concluir que si Estados Unidos no hubiera entrado en la guerra, los países del eje la habrían ganado. La conclusión es alcanzada mediante una simple inferencia:

Premisa 1: Inglaterra y la Unión Soviética no estaban por sí mismos en condiciones de ganar la guerra.

Premisa 2: Planteo de una situación ficcional: “imaginemos que EE.UU no hubiera participado en la guerra”.

Conclusión: Si Estados Unidos no hubiera entrado en la guerra, los países del eje la habrían ganado.

Muchos experimentos mentales en filosofía son de este segundo tipo. El ejemplo que analizaré brevemente es el que presenta Bernard Williams en el artículo “El caso Makropulos” de 1973. Elina Makropulos es el personaje de la obra homónima de Karel Capek. Se trata de una mujer a quien su padre le ha dado el elixir de la inmortalidad y está obligada a vivir en principio más de trescientos años. Elina no ha sufrido en todo ese lapso ningún signo de envejecimiento. Ha tenido un intenso amor por la vida y una carrera exitosa como cantante de ópera. Pero para mantener el secreto de su inusual longevidad, ha tenido que cambiar de nombre y país varias veces, dejando tras de sí a aquellos que amaba, a quienes además ha visto morir. Quizás porque sufrió este tipo de pérdidas demasiadas veces, Elina desarrolla cierta indiferencia respecto de las personas que la rodean. Afirma que no le importa el bienestar de sus hijos (no puede recordar si quiera cuántos ha tenido) y se muestra indiferente a las muchas declaraciones de amor que recibe, tratando a sus pretendientes con desprecio. Algunos personajes en la obra la acusan de ser incapaz de amar y ser “fría como un cadáver”. Hacia el final de la ópera y de la obra de teatro, Elina expresa la idea de que la vida es bella sólo cuando es corta y que es el hecho de que no dura para siempre lo que le da sentido. Por eso, decide no tomar el elixir que le posibilitaría vivir otros trescientos años y muere.

En consonancia con la visión implícita en la obra de Capek y, dicho sea de paso, con otros tratamientos literarios de la inmortalidad,²³ Williams desea probar que una de las condiciones que torna valorable la vida de un ser humano es precisamente su finitud y que la inmortalidad representaría un estado indeseable. Para ello hace algo similar a lo que veíamos a propósito de la obra de Dick. Asume primero que Elina posee las mismas características que un individuo promedio de su especie. Ese individuo tiene proyectos de vida, reacciona emocionalmente frente a ciertas situaciones de la misma manera que lo hacemos nosotros, experimenta tedio ante la repetición de una misma experiencia y muchos otros aspectos más. Solo en una cosa es diferente: su vida es mucho más larga que la nuestra. De la conjunción de los imaginarios y reales extrae una conclusión:

1. La vida de Elina es ilimitada.	(supuesto imaginario)
2. La existencia de Elina está estructurada en función de un único proyecto de vida.	(supuesto imaginario)
3. Elina no puede modificar su proyecto de vida.	(supuesto imaginario)
4. Las experiencias que un individuo tiene a lo largo de su vida son consecuencia de su proyecto de vida.	(afirmación empírica)
5. Un individuo con una existencia ilimitada y con metas de vida que no cambian, no podría evitar repetir una y otra vez las mismas experiencias.	(afirmación empírica)
6. La repetición de experiencias produce aburrimiento.	(afirmación empírica)
7. La vida de Elina está condenada al aburrimiento.	

Si a esta conclusión le agregamos que el aburrimiento es indeseable, concluimos que la inmortalidad (o en su defecto, una vida mucho más prolongada que la usual) constituye un estado indeseable. Un ejemplo adicional de experimento mental con función probatoria lo encontramos en aquel célebre pasaje del *Leviatán* en el que Hobbes intenta imaginar las condiciones de vida de una sociedad antes de la existencia del Estado. El hecho imaginario es el del grupo social carente de un poder centralizado. Pero Hobbes supone que ese grupo

²³ Por ejemplo “Der Himmel über Berlin” de Wenders y “El inmortal” de Borges.

está movido por el mismo tipo de motivaciones que él considera características de cualquier grupo humano. Y puesto que cree que las motivaciones humanas son siempre egoístas, concluirá, mediante algunas otras premisas adicionales, que el “estado de naturaleza” sería un estado de “lucha de todos contra todos”, justificando así la necesidad del contrato social.

Conclusión

Hemos intentado elucidar de qué manera los experimentos mentales pueden tornarse una herramienta crítica al servicio del pensamiento filosófico. La respuesta que hemos intentado articular es que cualquier situación ficcional o ejercicio imaginativo puede cumplir esa función toda vez que participa (en calidad de premisa) de algún razonamiento. Hemos tratado de mostrar también que los razonamientos en los que aparecen la mayoría de los experimentos mentales son de dos tipos. En el primer tipo, el experimento ayuda al argumentante a derivar una conclusión absurda para refutar una tesis que hace parte de las premisas. En el segundo tipo, el experimento mental ayuda a derivar una conclusión que el argumentante desea justificar.

Pero como cualquier otra herramienta, los experimentos mentales pueden ser objeto de empleos indebidos, incorrectos o deficitarios. Comprender este punto sería crucial para la evaluación crítica de la puesta en acción de un experimento mental. Aunque no nos hemos ocupado aquí de este tema, lo haremos en un futuro trabajo.

Propuesta didáctica

Se citan a continuación algunos textos donde aparecen ejemplos clásicos de experimentos mentales. Léalos atentamente y responda las consignas que figuran al final. El primer texto es un extracto de las *Meditaciones Metafísicas* de Descartes en el que el filósofo presenta su conocida hipótesis del “genio maligno”:

Voy a suponer, por lo tanto, que un Dios (no el Dios supremamente bueno y fuente de la verdad que todos conocemos) sino uno malicioso, de inmenso poder y astucia, ha empleado todas sus energías en

engañarme. Y voy a pensar que el cielo, el aire, la tierra, los colores, la formas, los sonidos y todas las cosas externas, son simples ilusiones de un sueño al que él me indujo para enturbiar mi juicio. Voy a suponer que no tengo manos y ojos, que no tengo carne ni sangre ni sentidos y que en realidad siempre he creído falsamente haber tenido esas cosas.

El texto que citamos a continuación se encuadra dentro del campo de la filosofía de la religión. Se trata de un experimento mental que interesó a varios filósofos medievales, en particular a Tomás de Aquino. La presentación del experimento que reproducimos a continuación, fue extraída de la *Historia de la Filosofía Occidental* del filósofo contemporáneo Bertrand Russell:

Santo Tomas de Aquino, el filósofo oficial de la iglesia católica, discutió de manera seria y extensa un grave problema que, a mi entender, ha sido soslayado indebidamente por los teólogos contemporáneos. Imagina un caníbal que no ha comido durante toda su vida otra cosa que carne humana y cuyos padres tuvieron idéntica propensión. Cada partícula de su cuerpo pertenece, en sentido estricto, a alguna persona que no es él. No podemos suponer que aquellos que han sido comidos por los caníbales no tienen derecho a la inmortalidad. Pero de ser así, ¿qué queda entonces para el caníbal? ¿Cómo podría este ser condenado al infierno, si cada parte de su cuerpo tuviera que ser restituida a sus respectivos dueños? Como el mismo santo reconoce, se trata de una cuestión difícil de responder.

El último extracto proviene del *Diálogo sobre dos nuevas ciencias* del matemático, físico y filósofo Galileo Galilei. La obra de Galileo recrea una conversación entre dos personajes, Salviati, que reproduce las opiniones del propio Galileo, y Simplicio que defiende las tesis de Aristóteles. En el fragmento citado Salviati intenta mostrar mediante un experimento mental la falsedad de la tesis aristotélica de que los cuerpos pesados caen más rápidamente que los cuerpos livianos:

Salviati: Si tomamos dos cuerpos cuyas velocidades naturales sean diferentes, es claro que si los atamos el más rápido va a ser retardado

por el más lento y el más lento va a ser acelerado por el más rápido.
¿No estás de acuerdo con esta opinión?

Simplicio: Sin duda tienes razón.

Salviati: Pero si esto fuera verdad y si suponemos que una piedra grande se mueve con una velocidad de 8 mientras una pequeña se mueve con una velocidad de cuatro, entonces cuando las unimos el sistema se moverá con una velocidad menor que 8. Sin embargo, juntas hacen una piedra mayor que aquella que se mueve con una velocidad de 8. Por lo tanto, el cuerpo más pesado se mueve con una velocidad menor que el más liviano, un efecto que es contrario a tu suposición. Ves ahora cómo del supuesto de que el cuerpo más pesado se mueve más rápidamente que el más liviano, puedo inferir que el cuerpo más pesado se mueve más lentamente.

Y así Simplicio debemos concluir que los cuerpos pequeños y grandes caen con la misma velocidad.

Consignas:

1. Intente determinar en qué sentido son ficcionales cada uno de los escenarios que plantean estos ejemplos de experimentos mentales.
2. ¿Cuál de las dos funciones (refutatoria/confirmatoria) cumplen cada uno de ellos?
3. Hemos visto que aquellos experimentos mentales que cumplen una función refutatoria constan de tres estadios lógicos: la descripción de una situación ficcional, el planteo de una pregunta acerca de la situación planteada, la afirmación de que la reacción a dicha pregunta contradice una cierta posición teórica. Identifique cada uno de estos estadios en aquellos ejemplos que, de acuerdo a su opinión, cumplen una función refutatoria.

Fundamentación

El objetivo de las consignas que forman parte de la propuesta didáctica es doble. Por un lado, se pretende que los alumnos pongan “en práctica” las ideas y tesis desarrolladas en el trabajo teórico. Esta “puesta en práctica” consiste en el examen y análisis de nuevos ejemplos de experimentos mentales utilizando las categorías ofrecidas por el autor del trabajo.

Pero se espera además que dicho análisis lleve a un análisis crítico de las propias categorías. Este es el segundo objetivo. En efecto, se han escogido para el análisis ejemplos de experimentos mentales que pueden oponer algunas resistencias a un análisis que parta de las categorías teóricas propuestas por el autor. Se espera que la reflexión acerca de las mismas enriquezca la comprensión del alumno sobre la naturaleza de este tipo de ejercicio intelectual.

Autores

Gustavo Arroyo es licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Rosario, máster en Filosofía por la Universidad Estadual de Campinas (Brasil) y doctor en Filosofía por la Universidad Libre de Berlín (Alemania). Actualmente es profesor en el área de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha publicado diversos trabajos sobre temas referentes a la Lógica y la argumentación filosófica.

Teresita Matienzo es profesora y licenciada en Letras y magíster en Análisis del Discurso por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja en el área de Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional de General Sarmiento y en la cátedra de Semiología del CBC de la Universidad de Buenos Aires. Diseñó y dirige diferentes proyectos de investigación dedicados al estudio de la argumentación. Sus últimas publicaciones se refieren a las relaciones entre la Semiótica, la Literatura y la Argumentación y a propuestas relacionadas con la didáctica de la argumentación como herramienta para favorecer el pensamiento crítico.

Marcelo Muschietti es profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires y está cursando la Especialización en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura (Cátedra UNESCO - UNGS). En la actualidad se desempeña en el área de Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional de General Sarmiento, en la cátedra de Semiología del CBC de la Universidad de Buenos Aires y como docente de Lengua y Literatura en colegios secundarios. Sus trabajos más recientes abordan las relaciones entre Historieta, Literatura y Argumentación.

Carolina Seoane es profesora de Letras (UBA). Actualmente, se desempeña como docente en la cátedra de Semiología del Ciclo Básico Común (UBA), en el Instituto Superior de Formación docente N°52 de la Prov. de Bs. As. y en escuelas secundarias de esa jurisdicción. Además, forma parte de varios proyectos de investigación centrados en la relación entre la lectura y escritura de ficción y el pensamiento crítico (UBA - UNGS); tema al que ha dedicado sus últimas publicaciones.

Carolina Zunino es profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y está cursando la Especialización en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura (Cátedra UNESCO - UNGS). Es docente e investigadora en el área de Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional de General Sarmiento y en la cátedra de Semiología del CBC de la Universidad de Buenos Aires. Además, es docente de Lengua y Literatura en el nivel secundario. Sus últimos trabajos se proponen indagar las relaciones entre literatura y argumentación y diseñar estrategias didácticas orientadas a promover el desarrollo del pensamiento crítico.

Bibliografía

1. Teórica

- Álvarez, José María (1985) “Recorrido por los clásicos de la paranoia y reflexiones nosológicas que de este dimanar: paranoia i esquizofrenia (I)”, *Cuadernos de Psicología* 11, 125-153.
- Aristóteles (1990) *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bange, Pierre (1981) *L'Argumentation*. Lyon: P.U.L.
- Barthes, Roland ([1977] 1998) *Fragments de un discurso amoroso*. México D.F.: Editorial Siglo XXI.
- Bitonte, María Elena y Matienzo, Teresita (2010) “La razonabilidad como garantía en la teoría de Stephen Toulmin” en Roberto Marafioti y Cristián Santibañez (coords.) *Teoría de la argumentación a 50 años de Perelman y Toulmin*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Césaire, Aimé ([1987] 2004) *Discourse sur la négritude*. París: Présence Africaine.
- Cohen, Martín (2005) *Wittgenstein's Beetle and Other Classic Thought Experiments*, Oxford: Blackwell.
- Constantino, Gustavo y Amorós, Laura (2004) “Modelo componencial del Pensamiento Crítico. Una matriz para la enseñanza del pensamiento”, en Voglioti, Cortese y Jacob (comps.) *En tiempos de adversidad: Educación pública*. Río Cuarto: UNRC.
- Danblon, Emmanuelle (2010) “La disuasión como técnica retórica de creación de una disposición general a la inacción”, en Marafioti, R. y Santibañez Yáñez, C. (coords.) *Teoría de la argumentación a 50 años de Perelman y Toulmin*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Descartes, R. (2003) *Discurso del Método*. Madrid: Tecnos.
- Duro, Enrique González (1991) *La paranoia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Eco, Umberto ([1968] 1999) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eisner, Will (1988) *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- Engell, James (1989) “Estrangement: The problem of Ethics and Aesthetics”, en *Forming the Critical Mind. Dryden to Coleridge*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press. Traducción de Jerónimo Ledesma.

- Gadamer, Georg Hans (1996) “El elemento lúdico en el arte”, en *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Galileo Galilei (1945) *Diálogo acerca de dos nuevas ciencias*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- Greimas, A.J. (1973) *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Grize, Jean Blaise (1990) *Logique et langage*. París: Ophrys.
- (1996) *Logique naturelle et Communication*. París: PUF.
- Groensteen, Thierry (1999) *Systeme de la bande dessinée*. París: PUF.
- Guinzburg, Carlo (2010) “Descripción y cita”, en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Hobbes, Thomas (2003) *Leviatán*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1987) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hume, D. (1988) *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Iser, Wolfgang (1987) “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en *Estética de la recepción*, Madrid: Arco Libro.
- (1997) “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en A. G. Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Jackson, F. (1982) “Epiphenomenal Qualia”, en *Philosophical Quarterly*, 32: 27-36.
- Klein, Irene (2007) *La Narración*. Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires: Eudeba.
- Locke, J. (1975) *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford Claredon.
- Masotta, Oscar ([1970] 1982) *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- O’Connor, Flannery (1993) “El arte del cuento”, en Leopoldo Brizuela (comp.) *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Matienzo, Teresita y Bitonte, María Elena (2011) “Los fundamentos de la argumentación: topoi, garantías y preconstruidos culturales”, en Gustavo Arroyo y Teresita Matienzo (comps.) *Pensar, decir, argumentar*. Buenos Aires: UNGS - Prometeo Libros.

- Parfit, Derek (1984) *Reasons and Persons*, Oxford: Clarendon.
- Piglia, Ricardo (1991) “La ficción paranoica”, en *Suplemento Cultura del Diario Clarín*, 10/10/1991.
- (1986) *Crítica y Ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2005) *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Platón (1992) *La República*. Madrid: Editorial Gredos.
- Presas, Mario (1996) *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Almagesto.
- Rachels, James (1998) *Ethical Theory: Theories About How We Should Live*. Oxford: Oxford University Press.
- Reggiani, Federico (2009) “Análisis, síntesis y velocidad, la construcción de la secuencia en historieta como lugar de emergencia de la instancia de enunciación”, en *Diálogos de la Comunicación* 78. Enero - Julio.
- Reid, T. (2002) *Essay on the Intellectual Power of Man*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Rodari, Gianni (2008) *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Colihue.
- Rolando, Leticia (2005) “La teoría de Toulmin: una lectura crítica” en Zamudio, Bertha y otros: *Vigencia de la argumentación*. Buenos Aires: Proyecto Editorial.
- Rosset, Clément ([1976] 1993) *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona: Tusquets.
- Russell, Bertrand (1973) *Historia de la filosofía occidental*, Madrid: Aguilar.
- Sabato, Ernesto (1963) *El escritor y sus fantasmas*, en *Obras completas. Ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, Juan José (1997) “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe.
- Said, Edward (1996) *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- Scarano, Laura (2007) *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Thomson, J. (1986) “A Defense of Abortion”, en *Rights, Restitution, and Risks: Essays in Moral Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Toulmin, S. ([1958] 2007) *Los usos de la argumentación*. Barcelona: Península.

- Toulmin, S.; Rieke, R. y Janik, A. (1984) *An introduction to reasoning*. Londres: Macmillan.
- Toulmin, S. (2003) *Regreso a la razón*, Barcelona: Península.
- Waller, Bruce N. (2001) “Classifying Analogies”, en *Informal Logic*, 21, n° 3: 199-218.
- Williams, B. (1973) “The Makropulos case: Reflections on the Tedium of Immortality”, en *Problems of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1986) *Investigaciones Filosóficas*, México: UNAM.
- Zamudio, B. y Rolando, L. (2010) “Aportes de la teoría toulminiana al estudio de la argumentación ética”, en Marafioti, R. y Santibáñez Yáñez, C. (coords.) *Teoría de la argumentación a 50 años de Perelman y Toulmin*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

2. Crítica

- Acosta, Silvina (2004) “Martín Kohan. *Dos veces junio*”, en *Segunda Poesía*, jueves 24 de junio. Disponible en: www.segundapoesia.com.ar/tag/martin-kohan [Consultado el 04/07/2011].
- Berone, Lucas (2002) “Las pesadillas de H. G. Oesterheld: constitución de una mirada oblicua”, en *Semiosis ilimitada* 1. Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Río Gallegos.
- Breccia, Alberto (2010) “Entrevista”. Disponible en: <http://zuplemento.wordpress.com/2010/08/06/videoentrevista-alberto-breccia> [Consultado el 04/07/2011].
- De Santis, Pablo (2007) “Cita nocturna”, Prólogo a la edición de Breccia, Alberto: *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Fernández Retamar, Roberto (2004) *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO.
- Fonsalido, María Elena (2011) “Saber o no saber: esa es la cuestión. Una lectura de *Dos veces junio* de Martín Kohan”, en Gustavo Arroyo y Teresita Matienzo (comps.) *Pensar, decir, argumentar. Lógica y argumentación desde diferentes perspectivas disciplinares*. Buenos Aires: UNGS - Prometeo Libros.
- Gago, Sebastián (2009) “*El Eternauta*: las relaciones entre conocimiento y poder en las partes primera y segunda de la historia”, ponencia presentada

- en el XI Congreso REDCOM “Cultura de masas y nuevos procesos de comunicación”. Tucumán, del 22 al 24 de octubre. Disponible en: <http://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/01/sebastian-gago-redcom-tucuman.pdf> [Consultado el 04/07/2011].
- Maldonado Torres, Nelson (2005) “Aimé Césaire y la crisis del hombre europeo”, en Césaire, Aimé *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Martínez, Luciana (2009) “En busca del lenguaje del horror: H. P. Lovecraft según Alberto Breccia”, en *Revista electrónica de literatura comparada*, 4. Universitat de València. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio>. 09/05/2011 [Consultado el 04/07/2011].
- Mignolo, Walter (2006) “El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento”, en Césaire, Aimé *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Sábato, Ernesto (1984) “Prólogo” en *Nunca más. Informe de la Conadep*. Buenos Aires: Eudeba.
- Saramago, José (2010) *Democracia y universidad*. Madrid: Editorial Complutense.
- Siebenmann, Gustav (1982) “Ernesto Sabato y su postulado de una novela metafísica”, en *Revista Iberoamericana* 118-119, Enero-Junio. Pittsburgh, Pennsylvania.
- Steimberg, Oscar (2000) “La nueva historieta de aventuras: Una fundación narrativa”, en Noé Jitrik (comp.) *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (vol. 11). Buenos Aires: Emecé.
- Urbina, Nicasio (1992) *La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de Ernesto Sabato*. Miami: Ediciones Universal.
- Valero, Arnaldo (2004) “Calibán: entre los sospechosos habituales y la práctica colectiva de lo político”, *Revista Contexto* (segunda etapa) vol. 8, nº 10.
- Vannucchi, Edgardo (2010) “Entrevista a Martín Kohan. Narrar los tiempos del horror”, en *Tesis 11*, martes 26 de enero. Disponible en: <http://www.tesis11.org.ar/entrevista-a-martin-kohan-narrar-los-tiempos-del-horror-2> [Consultado el 04/07/2011].
- Vázquez, Laura (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.

- Wacquant, Loic (2001) *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos de milenio*. Buenos Aires: Manantial.
- Zamudio, B.; Matienzo, T. y Giudice, J. (2008) “Los alcances de la argumentación en la literatura: *El Lector* de Bernhard Schlink”, en *Revista Praxis*, 10, 13: 181-194. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

3. Textos ficcionales


- Breccia, Alberto y Sabato, Ernesto ([1993] 2007) *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Breccia, Alberto y Lovecraft, H. P. (2008) *Los mitos de Cthulu*. Buenos Aires: Doedytores/Deux Graphica Studio.
- Capek, Karel (1988) *The Makropulos case*, Brookline: Branden Publishing.
- Cervantes, Miguel de (2008) *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Lima: Santillana.
- Césaire, Aimé ([1969] 2009) *Una tempestad*. Traducción de Ana Ojeda y Rocco Carbone (mimeo).
- Cortázar, Julio (1951) *Bestiario*. Buenos Aires: Planeta/Sudamericana.
- Dick, Philip (2002) *El Hombre en el Castillo*, Barcelona: Minotauro.
- Kafka, Franz (2010) *La metamorfosis y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Losada. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges.
- Kohan, Martín (2002) *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Oesterheld, Héctor Germán (guión) y Francisco Solano López (dibujos) (1994a) *El Eternauta (Primera parte)*. Buenos Aires: Récord.
- (1994b) *El Eternauta (Segunda parte)*. Buenos Aires, Récord.
- Sabato, Ernesto (1961) *Sobre héroes y tumbas*, en *Obras completas. Narrativa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Shakespeare, William ([1611] 2003) *La tempestad*, en *Obras completas*, Tomo II, Madrid: Aguilar.

La Colección Educación de la Universidad Nacional de General Sarmiento reúne la producción editorial que resulta de las investigaciones, actividades y desarrollos en las áreas temáticas de educación, pedagogía, programación de la educación, política educativa, historia de la educación y didáctica. Estas líneas de investigación y docencia son fundamentales en el proyecto académico de la UNGS y tienen un desarrollo constante y permanente.

¿Cómo piensa el Quijote cuando decide no salir más a buscar nuevas aventuras?, ¿cómo Sancho cuando decide no avanzar? ¿Cuál es la lógica de Próspero como colonizador en *La Tempestad* de Shakespeare? ¿Cómo produce Oesterheld las características del héroe en *El Eternoauta*? ¿Cuál es la lógica que naturaliza el horror en la novela *Das veces junio* de Kohan? ¿Qué ocurre cuando combinamos una situación ficcional con premisas ya aceptadas para pensar filosóficamente una cuestión?

La propuesta de este libro es que sea el lector el que resuelva estas cuestiones. Es por esto que se estimula una relación activa y creativa del lector con los textos. Educar incentivando la creatividad y promoviendo el pensamiento crítico, a partir de la reflexión de textos narrativos ficcionales y un marco teórico basado en la Lógica Informal y la Lógica Natural, es el motor de la propuesta.

Las lógicas de la ficción. Una propuesta didáctica para promover el pensamiento crítico es un desafío para quienes buscan nuevas maneras de educar; es una herramienta de apoyo a la tarea de los docentes de los distintos niveles educativos abarcando por su interdisciplinaridad las áreas de lógica, literatura, filosofía, argumentación, ciencias del lenguaje, educación, formación ciudadana y ciencias sociales.

Colección Educación
Universidad Nacional
de General Sarmiento 

www.ungs.edu.ar/ediciones

