

## La hermenéutica de Ricoeur como camino de encuentro consigo mismo a partir de la lectura del film “El Gran Pez”

Prof. María Elena Radici

La diversidad de interpretaciones acerca de la Hermenéutica como tarea a lo largo de su desarrollo histórico y desde las singulares perspectivas de los pensadores (historiadores, exegetas, filósofos, lingüistas, etc.) podría no sólo permitir sino también justificar una libertad y subjetividad que se contradice con los intentos y pretensiones de objetividad que se defiende desde una aproximación historicista-gramatical al texto en oposición a una alegórica.

Sin embargo, si la comprensión es un modo de ser del *Dasein* (Heidegger), ya yecto en el mundo, un mundo propio, singular, instaurado por una subjetividad corpórea (Husserl) o por el cuerpo-concienciado (Merleau Ponty), impregnado de una temporalidad histórica que lo determina (Gadamer) y en el que somos siempre *con-otros*, entonces el mundo se nos abre a una multiplicidad de interpretaciones que no pueden pretender la primacía de unas sobre otras. ¿Infinitud de interpretaciones? ¿O partimos de algo ya dado? ¿Hay objeto=cosa o es sólo la construcción que realiza un intérprete y que se pretende objetiva=verdadera?

Más allá de las numerosas cuestiones que atraviesan la hermenéutica, relacionadas indefectiblemente con planteos gnoseológicos y ontológicos, y de las corrientes que han cobrado preeminencia (textual o alegórica) integrándose dialécticamente o separándose, se puede volver -quizás no haya otra opción- permanentemente sobre el hombre concreto, inmerso en lo cotidiano pero acuciado por una tarea que se le impone a riesgo de sí mismo, de su propia pérdida o ganancia: la de encontrar un sentido a su vida. Y esto afirmado a pesar del ocultamiento (vacío) de sentido en una sociedad en que la imagen ha suplantado todo sentido (o lo intenta) para erigirse en el sentido mismo.

Por otra parte, se podría pensar que la búsqueda desesperada de una imagen que me autoafirme como formando parte de un mundo visual y vaciado quizás suponga que no puedo ser sino interpretándome (viéndome) de algún modo: el modo de la imagen que en su conjunto constituye el mundo.

Pero no es la sociedad posmoderna el tema que me ocupa, sino intentar responder, a partir de la lectura del film “El gran pez”<sup>1</sup> a un interrogante puntual: ¿cómo se comprende a sí mismo el protagonista (Edward Bloom) del film? Considero que este interrogante se halla relacionado con el planteo inicial: no es posible interpretarse a sí mismo aisladamente sino que la interpretación de sí mismo y de la circunstancia concreta de cada uno dentro del juego de las interpretaciones, entretrejida en la tela o como cabo suelto, integra de una manera única a los demás y a sus propias interpretaciones y no es posible sin un diálogo vital, actuante de unos con otros, un diálogo que, en este caso, se establece a partir de la narración. A su vez, supone que todo hombre es un interpretante (comprensión como modo de ser) que no puede vivir sin encontrar o dar sentido y por tanto el interrogante inicial me conduce a otro: ¿en qué medida la comprensión de E.B. me permite conocerme y acercarme más a la comprensión de todo hombre?

En este sentido, el enfoque de Ricoeur nos permitirá una lectura de este film (aunque no la única), en tanto “El Gran Pez” puede ser considerado un “campo hermenéutico”, una región de símbolos, expresiones de doble sentido que reclaman una *inteligencia del doble sentido*, es decir, una interpretación. En tal sentido, afirma Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*: “no existe en ninguna parte del mundo lenguaje simbólico sin su correspondiente hermenéutica; dondequiera se alza un hombre contando un sueño o un delirio, se alza otro hombre para interpretarlo” (1969, p. 702)

### El relato como historia-cuento

La originalidad de “El Gran Pez” es que, a diferencia de las historias lineales cuyos protagonistas “viven” la historia a medida que transcurre, este film se presenta ante el espectador como un relato “contado” por el protagonista, Edward Bloom, no en forma lineal o en sucesión temporal (juega con distintos planos temporales) sino incluyendo narraciones dentro de la narración. ¿Por qué decimos que es un relato o narración? La narración, según Ricoeur, permite traducir la experiencia en discurso, además de *comprender* los sucesos históricos y las acciones e intenciones de los demás copartícipes. Ricoeur caracteriza al relato como “inteligencia narrativa” porque narrando se convierten en inteligibles la experiencia y lo vivido, los hechos y su historia. (Augeri, 1999, p.77). El relato permite “dar sentido al conjunto caótico de la experiencia” vital y transformar el “mundo” en “horizonte de sentido”, es decir “escenario de la experiencia humana”. El

relato se transforma en “historia contada” al enlazar en la trama narrativa lo que se presentaría de modo confuso, afectado por saltos temporales, incoherente y sinsentido.

El relato permite, además, construir una sobre-significación y decir, de modo metafórico, aspectos de nuestro *ser-en-el-mundo* que no pueden ser dichos de manera directa. En este aspecto, el film despliega a lo largo de su desarrollo una serie de símbolos, que aparecen como imágenes-signos, y exigen ser *interpretados*, a riesgo de perder toda comprensión de la historia.

Para Ricoeur “el símbolo es un expresión lingüística de doble sentido, y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos” (1990, p.12). Cuando Ricoeur habla de “doble sentido” no se refiere a una relación significado-significante, sino “a una estructura intencional de segundo grado que supone que se ha constituido un primer sentido donde se apunta a algo en primer término, pero donde ese algo remite a otra cosa a la que sólo él apunta” (1990, p.15). Los símbolos que aparecen en el film, aunque son susceptibles de asumir más de un sentido según el contexto y el momento en que aparecen y por lo cual se estaría en presencia de “expresiones de múltiple sentido” o polisémicas, se comprenden también como expresiones de doble sentido ya que remiten, a través de la interpretación, al o a los sentidos latentes (analógicos).

También es posible analizar el relato en relación al sueño, tal como lo planteara Freud, y entonces se inscribiría en la semántica del deseo, la cual

gira en torno de un tema en cierto modo nuclear: como hombre del deseo avanzo enmascarado – *larvatus prodeo*–; al mismo tiempo el lenguaje, en principio y con mucha frecuencia, está distorsionado: quiere decir otra cosa de lo que dice, tiene doble sentido, es equívoco. El sueño y sus análogos se inscriben así en una región del lenguaje que se anuncia como lugar de significaciones complejas donde *otro* sentido se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato. (Ricoeur, 1990, p.10).

Es entonces la complejidad del ser humano, que no sólo es ser consciente sino también cargado de experiencias que habitan en lo inconsciente, ser de pensamiento, sentimientos y acción, movido por ilusiones y deseos, intereses y ambiciones, y sobre todo por una sed que no consigue saciar, la que se manifiesta a través del lenguaje. ¿Qué sed experimenta E. B. cuando afirma “tengo sed, siempre he tenido sed” sumergido en la bañera?

### **Dificultades del análisis y comprensión del film**

La dificultad de alcanzar una interpretación adecuada para los símbolos del film podría residir, en primer lugar, en el intento de dar sentido al conjunto de experiencias vitales de E. B. “desde fuera”. ¿No sería mejor intentar la “empatía” al modo de Schleiermacher? Ricoeur no la descarta pero la considera insuficiente, señalando la importancia de una mirada “crítica” que no consiste en una racionalización sino en interpretar *a partir* del símbolo.

Otra dificultad similar se encuentra en que se van entrecruzando lo que el hijo, Will Bloom, llama “cuentos” (stories), “mentiras” o “mitos” con lo que considera “hechos” (facts), los cuales constituirían la “verdad”. Porque aunque E.B. sea quien narra los sucesos al modo de “cuentos”, yuxtaponiendo hechos más fantasía, o hechos transformados por la imaginación, aquellos que deberían aclarar los sucesos delimitándolos en tanto testigos partícipes (Jennifer, por ejemplo), también relatan “cuentos” del mismo modo que E.B., o en todo caso callan o acotan (esposa de E.B.) Por lo tanto, nunca estaríamos en presencia de “hechos nudos” sino siempre ante relatos o narraciones que demandan interpretación. En este caso Will Bloom se estaría poniendo “fuera” y en una óptica que contrapone verdad-falsedad, real-irreal, ficción-realidad sin poder enlazarlos.

E.B., en todo caso, se presenta como el primer intérprete, que hace inteligible, a través de la narración, el mundo de su hacer, de su actuar, su misma vida como acción, “la experiencia y lo vivido”, lo deseado, lo alcanzado y lo perdido. Cada segmento se integra en el todo y cobra sentido en esa relación a lo biográfico. Si la vida es tarea, quehacer (Ortega y Gasset), sólo se la vive en la acción, pero de algún modo exige o espera (o en ella late) la comprensión que enlaza. De allí la importancia del relato, como señalé anteriormente, pues la trama narrativa, como historia contada es, para Ricoeur, fuente de inteligibilidad, es una “inteligencia” que traduce la realidad-experiencia *re-construida para significar*, aunque necesita de la operación configurante de la *inteligencia narrativa* que combine hermenéuticamente los hechos narrados (Augeri, 1999, p.79. La

inteligencia narrativa es capaz, en tanto trabajo configurante, de conectar la temporalidad del sujeto (vida) y la intencionalidad de su actuar (deseo).

Ahora bien ¿quién realiza la interpretación como “inteligencia narrativa”? ¿Le resultan suficientes a E. B. las narraciones que él realiza a para alcanzar la comprensión de sí? Se puede decir que, si somos ya en el mundo comprendiendo (pre-comprensión) se da siempre primariamente un modo de comprenderse (y encontrar sentido al mundo).

Hay un modo, entonces, como se anticipó, en que E.B. se entiende a sí mismo a través de los relatos o narraciones y que lo constituye (“identidad” o también *ego fontal*, Yo actuante), y se entrelaza -¿o depende de?- con lo que da sentido, como orientación, a su vida (destino=deseo). Esta interpretación de sí mismo es captada, aceptada y asumida por los que entran en relación con él, salvo por el hijo ya que no coincide con lo que éste intenta comprender y a lo que imagina poder llegar (“la parte oculta del iceberg”: ¿el nómeno?, ¿la realidad como verdad?). Nietzsche podría volver a afirmar: “Contra el positivismo que se queda en el fenómeno ‘hay sólo hechos’, yo diría no, precisamente hechos no hay, sólo interpretaciones (*Interpretationen*) Nosotros no podemos comprobar ningún factum ‘en sí’: quizá sea un disparate querer algo semejante” (*Humano, demasiado humano*, 11)

### **Análisis del *semata* principal**

Para una primera aproximación se puede ver que el *semata* principal, “el gran pez”, que aparece a lo largo del film y con el que parece identificarse E. B., presenta ciertas características que son explicadas a lo largo del relato: 1) *inatrapable*, porque no se deja tentar por ningún señuelo, y por lo tanto *libre*. Sólo “cae” ante el anillo de bodas usado como señuelo, lo que puede interpretarse como la necesidad de una relación permanente, de un compromiso vivificante pero que a su vez implica cierta forma de “estar atrapado” Soltar el anillo es volver a ser libre, pero ¿para qué?

2) *grande*, aunque sólo lo sea en tanto nadie lo atrape, en tanto pueda llegar al mar ya que los peces no se desarrollan en pequeños estanques o peceras, lo que explica la necesidad del alejamiento de Ashton.

3) *grande en el estanque* que lo vio nacer (Ashton: pueblo pequeño, peces pequeños) pero no fuera de él (la gran ciudad). “Vuelve a Ashton”, dice el dueño del circo. Si bien hay una contradicción aparente entre 2 y 3 esta última remite a una interpretación social de la cultura norteamericana reiterada en otros films donde se señala la casi imposibilidad de llegar a ser “un gran pez” fuera del pequeño arroyo en que se vive. Para llegar a ser “importante” E.B. debería ser capaz de pasar muchas pruebas y dificultades.

4) *mujer* en algunos casos, pero que siempre desaparece ocultándose en lo profundo. ¿Es entonces la mujer que anhela E.B. o esto es un “desvío” que oculta el deseo de saciar la sed en el encuentro con el otro?

Como ya señalé, considero que esta “imagen” de *el gran pez* es un símbolo capaz de asumir (y efectivamente se da de este modo) interpretaciones diversas, y de remitirnos a los que muestra pero no puede develarse totalmente. Si fuera una alegoría bastaría con obtener una traducción, una interpretación que quite el disfraz para mostrar lo primario, lo que está oculto bajo el mismo, pero no es posible ya que el gran pez “nos transmite el sentido con la transparencia opaca del enigma”. En todo caso, es una metáfora tal como la entiende Ricoeur, porque “la metáfora permite decir lo indecible”, es un mecanismo que se opone al funcionamiento normal del lenguaje, constituye un desvío del sentido habitual que el hombre acepta.

Como metáfora, entonces, interpreto que nos puede remitir a:

- la mujer anhelada, pretendida, elusiva, buscada y encontrada pero no como posesión;
- la concreción de los sueños de realización en relación con las propias aptitudes y la apertura del horizonte como resultado de una tensión permanente hacia “lo valioso”;
- el fin (¿la muerte?) que se muestra pero se esconde, pero que en definitiva es capaz de dar sentido a todo lo vivido;
- el más allá de la muerte, la dimensión (el mar) que el hombre presiente pero no comprende, la posibilidad de saciar la inexplicable sed.

### **La partida**

Después de esta primera aproximación y para trabajar en la dirección propuesta se hace necesario delimitar –o elegir de modo personal en todo caso- el momento que abre la comprensión de sí a E.B., y ese momento es la partida de Ashton, su pueblo natal.

E. B. comprende que su destino es llegar a ser “un gran pez”, pero si ya lo es en el “estanque” (Ashton), donde ha logrado éxito, reconocimiento, admiración, “amor”, es necesario partir, una partida que supone no regresar ya que, si realiza este destino, no tendría cabida nuevamente al retornar. La partida a su vez se conecta con la irrupción de Karl, “el gigante”, en el pueblo, presencia que altera la vida de muchos, pero que al mismo tiempo puede significar la muerte para el mismo Karl por el temor que provoca en los demás. Edward decide enfrentar a Karl poniendo en juego su propio destino, arriesgándose a ser aniquilado. Sin embargo, esta relación significará la salvación de ambos porque a través del diálogo se pone en claro que Ashton es demasiado pequeño tanto para un gigante como para un soñador. La partida es entonces una elección fundamental, aunque no la primera (el “ojo de vidrio de la bruja” en la niñez), en tanto conduce a E. B. a un mundo diferente.

La partida justifica que E.B. recorra el llamado “camino viejo” que nadie utiliza (está teñido de leyendas de desapariciones) en busca de una experiencia vital que no ha de repetirse.

La elección del *bosque tenebroso* como *semata* para analizar en profundidad se basa en que es, de acuerdo con el relato, camino de llegada y de salida del idealizado pueblo de *Spectre*. El bosque, como trayectoria, supone la superación de toda clase de dificultades: aves de rapiña, avispas, arañas saltadoras, acompañadas de pérdidas significativas. Pero, además, el bosque encierra algo mucho más peligroso que todos los peligros: *Spectre*, el lugar paradisíaco donde todos los sueños ya se han realizado, donde no queda nada por anhelar pero tampoco nada por lo cual luchar, trabajar, sufrir.

*Spectre* ofrece al que llega lo que desea todo hombre: acogida, aceptación, amabilidad, respeto, calor de hogar, serenidad, alegría, paz. No se necesitan zapatos porque no hay espinas o piedras (dificultades de la vida) de las cuales protegerse. Las relaciones son perfectamente armoniosas, en contraste con los conflictos que se plantean cotidianamente en la vida familiar y laboral, en lo político, lo económico y lo social en general.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento que recibe, el poeta, por ejemplo, no puede “crear”. Ha desaparecido la tragedia de la vida misma: amor, elección, dolor, esperanza y muerte. Aunque en *Spectre* haya también un arroyo o estanque donde aparece, en la noche, la mujer-pep que Edward intenta salvar de la serpiente, hecho que muestra un elemento discordante y enigmático.

E. B. ha llegado “demasiado temprano” a *Spectre* (¿es acaso el lugar de los muertos?) quizás porque aún no sabe de pérdidas significativas ni ha soportado fracasos, dolor o rechazo de modo que no puede apreciar lo que *Spectre* ofrece. Pero lo más significativo es que E. B. *sabe* que debe regresar al camino principal, porque hay una *sed* interior que lo incita a “hacer grandes cosas”. Esta tensión hacia lo desconocido que lo mueve desde dentro (deseo=destino) le permite superar el miedo a partir sin zapatos, sabiendo que deberá “soportar cosas difíciles”.

Para ir más allá de lo que ofrece la imagen, y apropiarse de las significaciones en forma creativa, Ricoeur considera que el intérprete no puede ser un espectador distante y desinteresado, sino preocupado por aportar un sentido. “El intérprete crea y no sólo porque interpreta sino porque él dará una versión que será la suya” (Agís Villaverde, 1999, p.54). A partir de esta postura, pienso que se pueden hacer dos posibles interpretaciones: una que remite a la comprensión de E. B. y otra que me remite a mí misma y a lo antropológico.

La primera, que justifica la elección de esta narración, me conduce a enlazar la experiencia del *bosque tenebroso* y *Spectre* con la vida de E.B. primordialmente en relación con Sandra Templeton (el ideal de mujer y la esposa-madre hasta su muerte). Sandra y *Spectre* son símbolos de todo lo que se desea: amor, aceptación, comprensión, contención. *Spectre* es todo blanco, como el hogar rodeado de una cerca blanca, hogar donde no hacen falta zapatos, porque no hay heridas posibles. Pero, sin embargo, para llegar a Sandra, Edward tuvo que soportar también toda clase de dificultades (en el circo), afrontar las pérdidas (la mochila) y superar todos los miedos, como al cruzar el bosque tenebroso. Inclusive, aunque en la narración esté minimizado como si nada fuera tan importante como estar junto a la persona amada, afrontar permanentemente la muerte y el temor que la acompaña (ir a misiones peligrosas, arrojarse de aviones, estar desaparecido). Edward expresa simbólicamente, y reiteradamente, a través de su relato, que el amor permite superar los temores. No lo puede decir directamente, quizás porque pertenece a una interioridad que resguarda, pero ese amor es el destino vital que lo constituye. Por eso posiblemente recurra al ojo de vidrio de la bruja para explicar la actitud de “valentía” y “tonto arrojo” simulando conocer “su muerte” y la ausencia de temor ante las situaciones vividas.

Ahora bien, Sandra ¿es la mujer-pepe que se desvaneció en el arroyo sin dejar ver su rostro? En *Spectre* la búsqueda de Edward no tenía rostro: sólo sabía que debía “ir de camino hacia” (intencionalidad como “ir hacia” sin objeto determinado, hacia un destino incierto; intencionalidad donde anida la esperanza).

Sin embargo, Sandra y el hogar son el lugar al que se llega, donde se vive, pero del cual siempre se parte, para volver a regresar. Porque un “gran pez” se hace en la relación con situaciones nuevas, inesperadas, que le permiten la realización de sus posibilidades, y en especial, en el encuentro con otras personas. Edward va a encontrar, además, en el escuchar y comprender los deseos, las preocupaciones, la soledad y los temores de los otros el sentido de su propia vida. Si bien Sandra es la mujer con rostro por la que vale la pena poner en juego la propia vida, no puede saciar “la sed” infinita de Edward.

En segundo lugar, la partida, el bosque y *Spectre* muestran que toda realidad humana, del mismo modo que la vida de Edward, supone un “ir de camino”, una tensión entre pasado y futuro que no puede anularse a riesgo de perder el sentido de la vida. El bosque está marcado por la oscuridad, oscuridad de la propia vida cuando no sabemos dónde está la salida a situaciones problemáticas y conflictivas, donde las pérdidas van acompañadas de temores, de sentimientos confusos que semejan árboles que aprisionan y ahogan en la angustia. Pérdida de la propia imagen ante los demás, como la medalla de “ciudadano ilustre” de Edward, de los “gorros” con que nos protegemos (racionalizaciones, justificaciones, explicaciones), de los “zapatos” en que nos sostenemos. Parafraseando a Ortega y Gasset: cuando la tierra se mueve bajo nuestros pies recién entonces nos cuestionamos acerca de la tierra que nos sostiene. En este caso los *zapatos* nos son necesarios: son nuestra cosmovisión, la imagen coherente del mundo que nos permite orientarnos. ¿Qué hacer cuando “nos quitan los zapatos”?

¿Es posible “fabricar” esa imagen que nos permita orientarnos, a partir de una reflexión crítica de lo social, de las imágenes ficticias que se nos ofrecen, tal como propone Fromm? ¿Es posible convertir el mundo en “hogar” mediante la fraternidad como nexo de amor que une pero no esclaviza ni anula la “integridad”? Aún más, ante la radical finitud y la acuciante conciencia de la misma, como de la libertad que la acompaña ¿nos bastaría con esto o estamos abiertos a trascender hacia lo infinito, porque en nosotros el anhelo de vivir va más allá de la vida misma?

Viktor Frankl remarca que lo más humano y propio del hombre es su búsqueda de un significado para su existencia, significado que se alcanza trascendiendo, yendo más allá de lo que se considera una “autorrealización” cerrada y entendida como simple concreción de aptitudes. El hombre, en tanto intencionalidad se dirige primordialmente más allá de sí mismo, y en el caso de Edward Bloom, la narración parece centrarse en alcanzar sentido mediante una relación significativa con los demás y atendiendo a los elementos (situaciones, circunstancias, palabras) aparentemente más insignificantes de su experiencia. Pero la presencia de lo simbólico nos muestra que él mismo, aún siendo *entendimiento interpretador*, se encuentra en la frontera entre el decir y el no decir, mostrando así la necesidad de otro-intérprete que, a través de la escucha comprensiva, hermenéutica, creativa, de lo narrado, pueda ir hacia lo indecible -“la sed” de ver el rostro elusivo-, y de ese modo le permita la comprensión de sí que por sí mismo no alcanza. Lo que significa que la autocomprensión, como precomprensión y como interpretación, necesita además de la mirada interpretadora del otro, siempre que éste pueda hacerlo entrando en la historia narrada y a partir de ella.

## Conclusión

Considero que, a partir de lo expuesto, “El Gran Pez”, como relato, como historia contada, se relaciona con la noción de “identidad narrativa”, que el mismo Ricoeur explica: “la comprensión de sí es narrativa de un extremo al otro. Comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno. Ahora bien, comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios que hemos comprendido y amado” (1999, p. 30).

De esta manera lo existencial se muestra, entonces, integrando lo real y lo ficticio dentro de la perspectiva personal y autobiográfica. Pero esta integración es significativa porque el relato es capaz de decir lo indecible, simbólica o metafóricamente, de expresar lo inconsciente, de “arrancar el sentimiento y el miedo al silencio y a la confusión” y hacerlo lenguaje, aunque lenguaje figurado.

Si bien las narraciones del film nos transmiten el sentido “con la transparencia opaca del enigma”, nos abren a dimensiones de la experiencia que, en todo caso no son sólo propias del protagonista, sino también de todo hombre. Estas experiencias vitales serían: la de la muerte como lo único cierto (aunque el modo de morir sea incierto), la del “temor y temblor” ante la libertad que me exige elegir mi ser en un sentido existencial (ser abierto, inconcluso, viniente, proyectivo, tarea, quehacer, responsabilidad, compromiso) ya que elegir una

posibilidad en el trasfondo de las mismas me determina y constituye; la experiencia también de todo aquello que deseo (amor, realización) pero que sólo alcanzo en la medida en que soy capaz de desprenderme, desasirme (soltar el anillo=dejar la mochila), la de la búsqueda de un significado para la propia vida así como la necesidad de una respuesta para el “radical-querer-vivir”.

Por esta razón es que el relato que Edward Bloom realiza de su propia vida, y que le permite comprenderse como “un ser de lenguaje, relatante y creador de símbolos” y un ser “dialogante”, no alcanzaría su sentido pleno sin la narración de Will, el cual, superando la actitud positivista es capaz de “entender interpretando” (actitud hermenéutica existencial) y realizar la narración que su padre ante la muerte no alcanza a “decir”: la narración del fin de su vida como un “cuento” (historia) capaz de integrar todos los relatos. Si vivir la vida de un modo auténtico es hacerlo “enfrentando la muerte”, se puede afirmar que el protagonista lo hizo así: enfrentarla al mirar el “ojo de vidrio de la bruja”, en el momento previo a la partida (Karl el gigante), en el bosque tenebroso, en el circo y en la guerra. Pero no se trata simplemente de ser “valiente”, tonto o temerario, sino de vivir “interpretando la muerte” como fin de la propia vida (desde la conciencia de la misma), como límite siempre presente a mi libertad y a mi deseo de realización y de infinito, interpretación que puede arrojar al hombre –y a mí misma como tal- a la nada o que puede ofrecer “el agua vital” que sacia la sed (deseo) de vivir.

Para ser “un gran pez” es necesario, además, y sólo después de haberse comprometido con cada situación y persona a lo largo de la vida, despedirse de todos, aún de los más amados, desasirse de todo lo alcanzado y aventurarse impulsado por la esperanza de ser, finalmente, plenamente libre para nadar en el mar.

Las narraciones de Edward Bloom permiten, por una parte, valorar no sólo la capacidad humana de autocomprensión antropológica gracias a la posibilidad de traducir en lenguaje la propia vida, (pensamiento, acción y sentimientos) mediante el relato, sino también la necesidad del símbolo como aquello que hace posible decir lo indecible, mostrar la paradoja existencial del hombre (finito-infinito). Por otro lado, permiten también comprender que la vida no alcanza su destino sino en la relación con los demás, plenificando lo que, a primera vista no tiene sentido, y aun desdramatizando, liberando de tragedias gracias a una conciencia rememorante marcada por la sonrisa “ingenua”, la vida que de por sí ya es trágica. Quizás lo más original de la vida de Edward Bloom es haber sido, sin proponérselo y por su sola presencia como hombre de escucha, y de lenguaje, de esperanza y de acción, como buscador de un significado en relación a un “destino”, ocasión para despertar la capacidad comprensiva de sí (hermenéutica) de aquellos con quienes compartió las experiencias de su vida.

### Listado de referencia

Augeri, C., (1999) En el principio era el relato: el sentido como narración, el no-sentido como “demanda” de narración. **Revista Anthropos**, 181, Barcelona, pp.77-81

Agís Villaverde, M., (1999) El pensamiento hermenéutico de Paul Ricoeur. **Revista Anthropos**, 181, Barcelona, pp. 49-58

Ricoeur, P., (1990) **Freud, una interpretación de la cultura**, México, Siglo XXI.

Ricoeur, P. (1999) Autocomprensión e historia. **Revista Anthropos**, 181, pp. 23-30

Ricoeur, P., (1969) **Finitud y culpabilidad**, Madrid, Taurus.

### Bibliografía complementaria

Apuntes del Curso **Arte, estética y hermenéutica** dictado por la Dra. María José Rossi, 2004

---

<sup>i</sup> “El gran pez”, título original *Big Fish*, dirección Tim Burton, guión adaptado, John August, EEUU, 2003. Basado en *Big Fish: a novel of mythic proportions*, novela de Daniel Wallace.