



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

EL TIEMPO EN LA NOVELA OCEANO MARE DE ALESSANDRO BARICCO: UNA EXPLORACION FENOMENOLOGICO - HERMENEUTICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS ITALIANAS PRESENTA:

ADRIANA ORTIZ STERN

ASESOR: DRA. ANGELICA TORNERO SALINAS

MEXICO, D. F.

2004





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A mi familia y amigos.***

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1. OCEANO MARE EN LA NARRATIVA DE ALESSANDRO BARICCO	10
1.1 Alessandro Baricco	10
1.2 <i>Oceano maer</i>	13
CAPÍTULO 2. TRES PUNTOS DE LA PROPUESTA DE PAUL RICOEUR	16
2.1 El lenguaje como discurso	19
2.2 La explicación y la comprensión	26
2.3 La construcción de la trama	31
CAPÍTULO 3. LA TRIPLE MÍMESIS	42
3.1 Mímesis I	43
3.2 Mímesis II	48
3.3 Mímesis III	50
CAPÍTULO 4. LA EXPERIENCIA TEMPORAL EN OCEANO MARE	55
4.1 Fragmentación ¿verdadera o aparente?	57
4.2 Los cinco inicios de <i>Oceano mare</i>	65

4.3 Capítulo primero: indicios de la experiencia temporal en <i>Oceano mare</i>	72
<b>CAPÍTULO 5. PERSONAJES: TIEMPOS</b>	<b>79</b>
5.1 Plasson	79
5.2 Ann Deveria	82
5.3 Elisewin	87
5.4 Bartleboom	97
5.5 Adams	103
<b>CAPÍTULO 6. LA EXPERIENCIA TEMPORAL EN EL LIBRO <i>SECONDO. IL VENTRE DEL MARE</i></b>	<b>106</b>
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>120</b>

## AGRADECIMIENTOS

Muchas personas me han acompañado mientras he trabajado en este proyecto, si no hubieran estado ahí, todo habría sido distinto.

En primer lugar le doy las gracias a Sandro por haberme regalado *Oceano mare*, el inicio de este proyecto.

Muchas gracias a Angélica Tornero por todo su apoyo, por su pasión por la literatura y por la inspiración que me llevaron a comenzar este proyecto. Gracias a Mariapia Lamberti, Giuseppina Agnoletto, Franca Bizzoni, José Luís Bernal y Sabina Longhitano por los conocimientos compartidos a lo largo de la licenciatura.

Gracias a Fernando, Bertha, Araceli y Adriana por compartir la experiencia.

Mil gracias a Leonor, Manolo, Mónica y Omar por su amistad de tantos años, sus consejos y su apoyo incondicional. A Tayra y Donají porque sin su amistad este último año no habría podido concluir así esta etapa.

Enormes gracias a mi madre, mi padre, mi hermano y mi otro hermano por todo, absolutamente todo. A mi querida tía Silvia por las eternas pláticas y aprendizajes. A mis abuelos que me han marcado mucho más de lo que yo habría pensado. A mi madrina Cape por toda su ayuda.

Por último, todas las gracias a mi adorado Rob por todo el amor que veo en sus ojos, por toda la paciencia, por toda la alegría que me da al compartir su vida conmigo y por haber cambiado de país para acompañarme en el proceso de escribir este trabajo

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo es, como lo dice el título, una aproximación a la experiencia temporal en una novela de Alessandro Baricco: *Oceano mare*. Esta aproximación estará basada en la teoría de la triple mimesis del filósofo francés Paul Ricoeur.

Los pasos que se siguieron para llevar a cabo este trabajo fueron en primer lugar la lectura de la novela de Baricco que llevó a la intuición de que la experiencia temporal en ella era particular y compleja y que podría ser trabajada específicamente, en segundo lugar, tras haber escogido la teoría crítica que se iba a tomar como base, lo que se hizo fue hacer una exhaustiva revisión de esta teoría. Una vez examinada la teoría, se hicieron muchas nuevas lecturas de *Oceano mare* para buscar de manera más específica cómo estaba construida la red temporal interna y cómo esta red ayudaba a la comunicación con el lector que la interpreta.

Este es el punto central del trabajo: la obra literaria es una mediación dialógica entre el autor y el lector. Es decir, el autor prefigura una manera de estar en el mundo a partir de su experiencia; configura esta experiencia en la obra que el lector refigura con la lectura a partir también de su propia experiencia. Dentro de este círculo, la experiencia temporal es importantísima, pues una de las tesis más importantes para la teoría de Paul Ricoeur, es que el hombre es visto como lenguaje y por lo tanto es visto como tiempo. De aquí la idea de que el tiempo pueda hasta un cierto punto ser interpretado y percibido de muchas maneras, dependiendo de quién lo interpreta y en qué momento de su vida lo haga.

Veremos cómo una propuesta abierta al diálogo entre el autor y el lector a través de una obra literaria nos puede ayudar a comprender en diferentes niveles la obra que sirve como mediación, y así hacer de la lectura una experiencia total de vida.

El trabajo estará dividido en dos partes. La primera parte será una introducción a Baricco y su obra, y una exploración detallada de la propuesta crítica de Paul Ricoeur. La segunda parte será la aplicación de esta teoría a la obra *Oceano mare* de Alessandro Baricco.

El primer capítulo de la primera parte del trabajo será una presentación de Alessandro Baricco y su obra. Revisaré cuál ha sido su trayectoria como escritor, y cuáles han sido sus otros proyectos como difusor de la cultura, principalmente en Italia. Además, este capítulo incluirá la presentación de su novela *Oceano mare*. Aquí se incluirá una explicación breve de la trama de la obra y una presentación de sus personajes.

El segundo capítulo de esta primera parte estará dedicado a hacer una detallada exploración a algunos puntos en la propuesta crítica de Paul Ricoeur. En primer lugar se expondrá una brevísima presentación de las más importantes corrientes críticas inmediatamente anteriores a él. A continuación pasaré a hacer la revisión de dos puntos de su teoría. He escogido estos puntos porque me parecen necesarios para poder comprender la teoría que se expondrá en el siguiente capítulo, y que será necesaria para la manera en que me aproximaré al texto de Baricco.

El tercer y último capítulo de esta primera parte estará dedicado a exponer la propuesta que el filósofo francés llama la triple mimesis. Este capítulo estará dividido en tres partes. En cada una de estas



partes se revisará con detalla los tres puntos integrantes de la triple mimesis. La primera será la mimesis I en el que se explicará la idea de la prefiguración. La segunda parte estará dedicada a la mimesis II que se refiere a la configuración. En la tercera parte se expondrá la mimesis III que corresponde a la refiguración. Juntos, estos tres puntos completan la propuesta hermenéutica de Ricoeur.

La segunda parte del trabajo estará dedicada al análisis que he hecho a la experiencia temporal en *Oceano mare*.

Esta parte estará dividida en tres capítulos. En el primer capítulo se encontrará la exploración de la experiencia temporal en la novela de Baricco como un todo, es decir, se explicará cómo está construida la red temporal dentro de la obra. El capítulo a su vez está dividido en tres partes. En la primera se analizará la sensación de fragmentación temporal que la novela transmite. En la segunda parte se presentarán los diferentes inicios con los que el lector se enfrenta al leer la novela. Finalmente, en la tercera parte definiré cuáles son los indicios de la estructura e idea de la experiencia temporal que se encuentran en el primer capítulo de la obra de Baricco, y que se repetirán durante toda la obra.

En el segundo capítulo se hará un análisis de cómo vive el tiempo cada uno de los personajes principales de la historia. En este capítulo se hablará de la experiencia que transmiten las diferentes maneras de percibir el tiempo que tienen los personajes. También se verá cómo Baricco logra transmitir estas diferencias de percepción. El capítulo estará dividido en cinco apartados; cada uno estará dedicado a un personaje distinto.

Finalmente, el tercer capítulo de esta segunda parte estará dedicado a un caso particularmente interesante: la percepción temporal, en el segundo libro de la obra. Se analizará cómo percibe cada uno de los personajes el tiempo a nivel personal, y cómo Baricco busca lograr transmitir la idea de simultaneidad, de dos flujos de pensamiento sucediendo a un mismo tiempo.

## CAPÍTULO 1. OCEANO MARE EN LA NARRATIVA DE ALESSANDRO BARICCO.

### 1.1 Alessandro Baricco.

Alessandro Baricco nació en Turín, Italia, en 1958. Se graduó en filosofía. A los treinta y tres años publicó su primera novela: *Castelli di rabbia*, en 1991. Esta novela ganó el premio *Selezione Campiello*, otorgado a las 5 mejores novelas de cada año en Italia.

Le siguieron *Oceano mare*, 1993; *Novecento*, 1994, un monólogo teatral del que Giuseppe Tornatore hizo una versión cinematográfica; *Seta*, 1996, la historia de un comerciante que viaja entre oriente y occidente siguiendo la ruta de la seda, y *Senza sangue*, 2002, una historia con el trasfondo histórico de la guerra civil española. *Barnum. Cronache dal grande show* y *Barnum 2. Altre cronache dal grande show*, 1995 y 1998, son dos recopilaciones de sus artículos publicados en *La Stampa* y *La Repubblica*. Además ha publicado dos ensayos de crítica musical *Il genio in fuga*, 1988, y *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, 1992. En 2002 publicó *Next*, un ensayo sobre la globalización.

En 1994 Baricco fundó la escuela de Holden con la intención de reavivar la cultura de la narración en Italia. La escuela está dedicada a la narración no sólo de tipo literario, también cinematográfico. Personajes importantes de la vida cultural italiana y mundial como Giuseppe Tornatore han impartido cursos y dictado conferencias en la escuela Holden. Alessandro Baricco también es el creador del

espectáculo *Totem. Letture, suoni, lezioni*, con el cual quiere llevar los libros clásicos de la literatura mundial al alcance de todos.

Sus obras han sido muy bien recibidas por el público y han sido traducidas a más de 15 idiomas.

La crítica, aunque dividida en dos polos opuestos, por un lado a quienes lo consideran un gran escritor, mientras que otros piensan que es sólo un hombre que ha encontrado una fórmula que le permite vender libros, lo considera parte de la nueva literatura italiana.

Giulio Ferroni lo describe como un "ritratto dell'artista da giovane postmoderno internazionale"<sup>1</sup>, creado para el público joven burgués. En su libro *La nuova narrativa italiana*<sup>2</sup>, Filippo La Porta lo clasifica bajo el inciso "Le escursioni nell'intenso, ovvero il Kitsch d'autore." La Porta nos habla del estilo típico de Baricco, de su imaginación lingüística, del control que tiene el autor sobre sus obras y de su experimentación en el ámbito sintáctico-lexical. Mario Barenghi también nos habla de él en su libro *Un panorama crítico de la narrativa italiana del siglo XX*. El crítico también nos habla de su estilo, las marcas que se encuentran constantemente en sus obras, como son

los ecos, las iteraciones [...] la alternancia de redundancias y reticencias, el uso frecuente y por momentos complacido de las pausas, [...] la pulida elegancia de la escritura, el ritmo estudiado y sabio de la narración<sup>3</sup>

entre otras.

---

<sup>1</sup> G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, Grazanti, 2002, p. 293.

<sup>2</sup> F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Boringhieri, 1995.

<sup>3</sup> M. Barenghi, *Un panorama crítico de la narrativa italiana del siglo XX*, México, UNAM, 2003, p. 124.

Los tres críticos hablan sobre el estilo particular que identifica las obras de Alessandro Baricco. Sin embargo, ninguno nos habla de su forma de tratar el tiempo.

En sus obras, Baricco nos brinda una experiencia temporal distintiva de la postmodernidad: narración de tiempos simultáneos, tiempos que se entrecruzan, tiempos no lineales, percepciones personales del tiempo.

En *Castelli di rabbia*, el autor italiano nos muestra cómo la experiencia temporal cambia a partir de la invención de los trenes. La velocidad que los trenes incorporan a la vida cotidiana afecta la percepción que los personajes tienen del tiempo. Aún así, los protagonistas de la historia, un matrimonio que tiene que permanecer separados por períodos de tiempo debido a cuestiones de trabajo, logra mantener su propio tiempo gracias a un reloj que se detiene en el momento de su separación y que sólo vuelve a andar a partir de su reencuentro.

En *Seta* el tiempo está regido por los viajes que un comerciante de seda tiene que hacer entre Europa y China: viajes que involucran amor y espera, sentimientos que generan una cierta percepción temporal.

*City* es una novela que se desarrolla entre la realidad de un niño muy inteligente y la niñera que lo cuida, y la imaginación de estos dos personajes. El niño comparte su mundo con dos amigos imaginarios con los que crea otro mundo que narra la vida de un boxador. La niñera quiere ser además una escritora de historias *western*. Sus historias se mezclan con la realidad. Obviamente esta mezcla entre realidad, literatura e imaginación tienen un efecto sobre la experiencia

temporal que la novela transmite. Y no sólo esto, el *western* que la niñera escribe narra la historia de un pueblo en donde el reloj principal se ha detenido trayendo con sí un viento imparable que afecta la vida de todos los que en el pueblo viven.

*Senza sangue*, su más reciente novela, cuenta años de vida en sólo dos momentos: el ataque a una casa en el que todos los habitantes mueren excepto una pequeña niña; y el encuentro de esta niña, años más tarde siendo ya una mujer, con el hombre que la salvó de la muerte. En estos dos momentos que dentro la diégesis sólo son pocas horas, Baricco nos narra la historia de dos vidas.

## **1.2 *Oceano mare*.**

Aun cuando el manejo distintivo del tiempo se encuentra en todas las novelas de Baricco, en *Oceano mare* tiene una particularidad especial: además de tener una estructura temporal distintiva a lo largo de toda la novela, también refleja cómo la experiencia temporal es distinta para cada uno de los personajes dependiendo de su situación en el mundo en que se encuentran. Pese a que todos los personajes llegan a estar en el mismo lugar en el mismo momento, cada uno tiene una percepción distinta del tiempo.

*Oceano mare* está dividida en tres libros. El primero, *La Locanda Almayer*, está dividido en ocho capítulos. El segundo, *Il ventre del mare*, no tiene subdivisiones. El tercero, *I canti del ritorno*, está dividido en ocho apartados, cada uno dedicado a un personaje distinto, el último toma vida sólo en este momento.

A lo largo de estos tres libros, Baricco nos narra la historia de siete personajes: Plasson, un pintor que, cansado de hacer retratos para la gente rica, decide retirarse para intentar hacer el retrato del mar; Ann Deverìà, una mujer que le fue infiel a su marido; Elisewin, una niña que sufre una extraña enfermedad y que ha pasado toda su vida en el castillo de su padre; Padre Pluche, un sacerdote que tiene a su cuidado a la pequeña enferma; Bartleboom, un profesor que escribe desde hace años una rara enciclopedia; Adams, un marinero que desesperadamente busca algo; y Savigny, un doctor que sufre un incidente que le cambia la vida totalmente.

Las vidas de estos siete personajes, que al inicio parecen estar completamente desconectadas, se cruzan en un sólo lugar: *la locanda Almayer*. Este albergue se encuentra junto al mar en un lugar desconocido. En el albergue viven cinco niños: Dood que observa el mar desde la ventana de un cuarto; Ditz que da los sueños a quien se los pide; Dol que lleva a Plasson hasta su playa para que pueda pintar; Dira que está en la recepción; y la niña que duerme en la recámara de Ann Deverìà. Estos niños ayudarán a cambiar el destino de sus huéspedes.

Los caminos que estos siete personajes siguen antes de llegar al albergue van avanzando simultáneamente. Baricco logra transmitir esta idea pese a la necesidad que impone el lenguaje al tener que narrar una cosa antes que otra. Este es el juego temporal que se siente durante toda la novela. Cuando sus caminos finalmente se cruzan y todos los personajes se encuentran en el mismo espacio, Baricco logra transmitir cómo cada uno de ellos mantiene una experiencia temporal distinta dependiendo de su propia situación.

Estos dos juegos temporales que se encuentran en *Oceano mare*: la construcción de una red temporal simultánea y la percepción personal del tiempo, son la razón por la que he decidido analizar esta obra en particular.

Para aproximarme a este tipo de texto me parece importante explorar con detalle la teoría de la percepción temporal de Paul Ricoeur. Esta teoría se engloba en su idea de la triple mimesis que permite conectar la experiencia de la lectura, en la que se encuentra la experiencia de alguien más, con la experiencia personal de vida.



## **CAPÍTULO 2. TRES PUNTOS DE LA PROPUESTA DE PAUL RICOEUR.**

Antes de explorar estos tres puntos de la propuesta de Ricoeur haré un breve resumen de la crítica literaria en el siglo XX.

A principios de siglo, los formalistas rusos decidieron cambiar la visión que se tenía de la literatura. Hasta entonces las obras se analizaban tomando en cuenta la biografía de su autor y el momento histórico en el que habían sido escritas, haciendo un paralelo entre éstos y la obra en sí; pero para los formalistas rusos esto no debía ser así. Existieron dos grandes movimientos: por un lado estaba el Circulo de Lingüística de Moscú, fundado por Jakobson en 1915; y por otro, la Sociedad de Estudios Poéticos. Estos dos movimientos tenían algunas diferencias entre sí, pero ambos coincidían en que se debía valorar a la obra en sí misma. La manera en que ellos pretendían darle este valor intrínseco a la literatura era prestando atención a la forma en que las ideas estaban escritas. Para ellos es la forma la que separa una nota periodística, por ejemplo, de una obra literaria.

Los formalistas rusos se valieron de diferentes conceptos y dicotomías para analizar la forma de las obras, como lenguaje poético/lenguaje común, automatización y función. Los estudios que hizo Propp sobre los cuentos tradicionales son un buen ejemplo de la aplicación de esta teoría al estudio de la narratología.

La crítica literaria siguió su evolución y se vio afectada en gran medida por el Curso de lingüística general<sup>4</sup> de Saussure. Este texto resaltaba la necesidad de estudiar el lenguaje de una manera

científica. A partir de este libro empezó el estudio no sólo del discurso, sino de cómo éste está organizado, cuáles son sus reglas y sus convenciones. Empezó a estudiarse el lenguaje como estructura.

Este punto de vista, el estudio del lenguaje como estructura, se expandió a otras áreas de estudio. En Antropología, Levi-Strauss lo adoptó para estudiar el mito; en narratología también se utiliza. Se crea la Escuela de Praga, y al rededor de los años sesenta, Roland Barthes está a la cabeza de los estudios estructurales de narraciones literarias.

Los textos se ven como sistemas, como estructuras que funcionan de acuerdo a ciertas reglas. Nuevamente Jakobson estuvo al centro del paso del formalismo al estructuralismo: fue él quien lo nombró así por primera vez.

El estructuralismo fue bien recibido; sin embargo autores como Derrida y el mismo Barthes, en sus obras posteriores lo criticaron. Derrida destaca la imposibilidad de estudiar un texto en sí, pues el contexto está presente en todo: el texto está lleno de referencias que no pueden ignorarse y que el lector puede o no conocer, por lo que según Jacques Derrida la obra no puede ser leída en sí, sólo interpretada, y la interpretación es una lectura errónea.

Umberto Eco trata este problema en su libro *Opera aperta*<sup>5</sup> en el que ya habla de la participación del lector dentro del sistema que una obra presenta. Esta observación es muy interesante, pues da cabida a diferentes puntos de vista, convencionales y no convencionales.

---

<sup>4</sup> F. Saussure, *Curso de lingüística general*, trad. M. Armiño, Buenos Aires, Losada, 1945.

<sup>5</sup> U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2000.

Siguiendo esta idea mucho se ha hablado de puntos de vista y perspectiva en el campo de la narratología. En su ensayo "Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa",<sup>6</sup> Daniel Chamberlain resalta un punto importante sobre la idea de perspectiva de una obra narrativa que se ha tenido en la segunda parte del siglo XX. Por un lado nos dice que la perspectiva se ha convertido en un término muy importante en las teorías narrativas, pues ha sido tocado de formas distintas por diversos autores como Gadamer, Maurice Merleau-Ponty y Paul Ricoeur. Por otra parte nos señala que la perspectiva se encuentra dentro la categoría más general de la percepción. Esta categoría no deja de ser compleja por ser general; sin embargo para Chamberlain, algunos autores la han tratado desde un punto de vista muy simplista en el que la percepción se trata sólo en "términos del impacto en los sentidos de los estímulos que proceden del mundo exterior." Esta idea presupone que nuestra mente, al recibir la información del exterior, es una hoja en blanco capaz de asimilar los fenómenos "tal cual son"<sup>7</sup>. En realidad esto no es así. Nuestro estar en el mundo nos ha dotado de información de todo tipo que nos va formando. Cada uno de nosotros ha tenido una experiencia única de ese estar en el mundo. Cuando la información del mundo exterior llega a nuestros sentidos es recibida no por una hoja en blanco sino por una mente llena de información previa. Lo nuevo y lo ya conocido interactúan creando así nuestra percepción de las cosas.

---

<sup>6</sup> D. Chamberlain, "Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la perspectiva narrativa" en *Poligrafías. Revista de literatura contemporánea*, no. 4, México: UNAM, 1996.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 84.

Esta idea es también válida para el lector cuando se enfrenta con un texto.

Como hemos visto muy brevemente, la crítica literaria desde finales del siglo XIX hasta nuestros días se ha enfocado sucesivamente en el escritor, su biografía y momento histórico; el texto, su forma y estructuras; y el lector como parte del sistema.

A finales del siglo XX, Paul Ricoeur, filósofo francés, une estos tres elementos en lo que él llama la triple mimesis. Dedicaremos, por lo tanto, un capítulo a ahondar en esta teoría que nos parece la más completa del siglo XX, para luego ponerla a prueba confrontándola con el texto *Oceano mare* de Alessandro Baricco.

## **2.1 El lenguaje como discurso.**

Ricoeur inicia este ensayo<sup>8</sup> recordando como desde la época de Platón se ha tratado de resolver el problema del lenguaje como discurso; y aunque en la época moderna se cuenta con nuevas herramientas dadas por la lingüística, el problema sigue latente. De hecho uno de los descubrimientos de ésta complicó el problema, pues ahora el discurso se puede oponer al "código lingüístico [...] que da una estructura específica a cada uno de los sistemas lingüísticos"<sup>9</sup> Bajo esta nueva luz, los estudios que se han llevado a cabo sobre el lenguaje tienen más que ver con éste como estructura que como uso. Ricoeur, en este ensayo, regresará al análisis del discurso, lenguaje vivo.

---

<sup>8</sup> P. Ricoeur, "El lenguaje como discurso" en *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 2001.

El abandono del discurso por el código se da a partir de *Curso de lingüística general* de Saussure, en el que el lingüista distingue la lengua en *langue* y *parole*. Estudiar la *langue* se vuelve la prioridad de la lingüística. A continuación Ricoeur nos expone cómo el modelo estructural fue desarrollado primero por los formalistas rusos, para después ser aplicado a diversas áreas lingüísticas y otras que no lo son. Bajo el modelo estructural, nos dice que el lenguaje

ya no aparece como mediación entre mentes y cosas. Constituye un mundo en sí mismo, dentro del cual cada elemento sólo se refiere a elementos del mismo sistema, gracias a la interacción de oposiciones y diferencias constitutivas del sistema.<sup>9</sup>

El lenguaje deja de estar conectado con el mundo en el que se genera, se transforma y vive, para estar sólo interconectado entre sí mismo. Así desaparece el discurso y los estudios lingüísticos se pueden enfocar únicamente al código.

A continuación Ricoeur comienza su intento de rescatar al discurso e introduce dos conceptos: el signo y la oración. La oración no es sólo una acumulación de signos, no se puede pensar en ésta como un ente con las mismas características de una palabra sólo de una extensión mayor; la oración sí está conformada por signos, pero "es una totalidad irreductible a la suma de sus partes".<sup>11</sup> es una entidad más completa que requiere de un entendimiento diverso al del signo. Para estudiar adecuadamente el signo y la oración, él propone la división de la lingüística en semiótica y semántica: la primera "se

---

<sup>9</sup> *Ibidem* p. 16

<sup>10</sup> *Ibidem* p. 20

apoya en la disociación del lenguaje en partes constitutivas" mientras que la segunda "está inmediatamente interesada por el concepto de significado":<sup>12</sup> a partir de aquí, el autor expondrá los criterios que las diferencian.

Sus argumentos comienzan con la visión del discurso como dialéctica entre acontecimiento y sentido.

El discurso es el acontecimiento del lenguaje, con una dimensión temporal, pero no por esto es insignificante a comparación del sistema que permanece. Por el contrario, el sistema, que existe sólo virtualmente, necesita del acontecimiento para mostrarse. Sin embargo, si el mensaje fuera únicamente momentáneo y se perdiera al ser dicho, podría entenderse por qué la ciencia lo ha descartado, mas no es así: el mensaje o "acto del discurso" no se desvanece, "puede ser identificado y reidentificado"<sup>13</sup> pues lo "dicho como tal" permanece.

En segundo término pasamos al análisis como predicación, esto es, el discurso no se puede ver como la combinación de unidades discretas opuestas entre sí. El discurso es, de acuerdo con Ricoeur, la relación recíproca que existe entre la identificación singular del sujeto con una predicación universal designada por el predicado.

Cada mensaje es la actualización del sistema, sin embargo actualizar el código no es trascendente si no nos transmite algo, si no significa algo, porque

no es el acontecimiento, en la medida en que es transitorio, lo que queremos comprender, sino su sentido -el entrelazamiento

---

11 *Ibidem* p. 21

12 *Ibidem* p. 22

13 *Ibidem* p. 23

del nombre y el verbo, como dice Platón- siempre y cuando éste perdure <sup>14</sup>

Todo esto siempre referido al discurso, pues es en éste en el que el acontecimiento y el sentido se realizan, y mientras que el acontecimiento es temporal y pasajero el sentido permanece.

A continuación Ricoeur nos aclara que el sentido puede ser interpretado de dos maneras distintas: por una parte, cuando hablamos de sentido, que hasta este momento se denomina también como significado, estamos refiriéndonos a lo que la persona quiere decir; por la otra, nos podemos referir a "lo que la oración significa, o sea, lo que produce la unión entre la función de identificación y la función de predicación" <sup>15</sup> Lo que aquí el autor considera relevante es que el sentido del discurso refiere al sentido de quien lo dice, pero ¿cómo lo hace? La respuesta se encuentra en la lingüística del discurso -la semántica.

El discurso refiere al hablante a través de "procedimientos gramaticales" traslativos. Estos procedimientos son aquellos que tienen un significado distinto cada vez que son utilizados, como pueden ser los pronombres personales. Es interesante ver que en esta categoría están incluidos, nos dice el autor, los tiempos verbales, pues "están centrados alrededor del presente y, por lo tanto, remiten al 'ahora' del acontecimiento verbal y del interlocutor".<sup>16</sup> De aquí se puede analizar la autorreferencia del discurso de un modo puramente semántico.

---

14 *Ibidem* p. 26

15 *idem*.

16 *Ibidem* p. 27

Ricoeur apoya este punto con el análisis del acto locutivo y del acto ilocutivo.<sup>17</sup> El primero es el acto del habla, el segundo se refiere al acto del habla en el que el hablante hace lo que está diciendo: por ejemplo, "lo prometo": el hablante no sólo dice que hace algo, sino que al decirlo lo hace. Esto está vinculado a la dialéctica del acontecimiento y el sentido, pues si bien el "hacer" se encuentra dentro del acontecimiento, también debe cumplir con una cierta "gramática" para transmitir el sentido deseado: no se queda en un proceso mental sino que debe estar estructurado en un modo tal que el sentido se transmita. Por ejemplo para que "lo prometo" signifique el hecho de que el hablante hará lo que ha dicho que hará, el verbo debe estar escrito en la primera persona del presente indicativo.

Además del acto ilocutivo, Ricoeur habla de un acto interlocutivo o alocutivo que surge gracias a la dialéctica de acontecimiento y sentido. El acto alocutivo se refiere al receptor del discurso. Para Ricoeur, cualquier discurso implica un receptor. Incluso un soliloquio es un diálogo con uno mismo.

La experiencia vivida como tal no puede ser transmitida pues es única del individuo que la vive: lo que sí puede ser transmitido es su significado, su sentido. No sólo el cómo se expresa la experiencia es un acontecimiento como lo habíamos visto antes: también el diálogo en sí lo es y el sentido de este último acontecimiento, es la comprensión. Hay un hablante y un oyente que durante el diálogo identifican una situación en común, gracias a las referencias que se

---

<sup>17</sup> El acto locutivo consiste en enunciar, con apego a reglas sintácticas, locuciones o expresiones a las que es posible asignar un significado ( ). El acto ilocutivo es aquel cuya enunciaci3n misma constituye, por sí, un acto que, proveniente del hablante, modifica las relaciones entre los



encuentran en el discurso. Aunque las palabras sean polisémicas, el contexto del discurso ayuda a que los dos individuos identifiquen la misma experiencia. ¿Cómo pueden transmitirse estas sutilezas del acto del habla al discurso escrito, particularmente el acto ilocutivo?

Ricoeur nos dice que aunque desaparezcan la entonación o los gestos de los interlocutores, estas funciones tienen modo de ser expresadas gracias a diversos rasgos lingüísticos como pueden ser los signos de admiración, las comillas, usos de modos gramaticales. "por eso, los actos ilocutivos pueden ser comunicados en muchas formas"<sup>18</sup>.

El único acto del habla de cuya comunicabilidad el autor duda cuando el hablante se convierte en escritor es el acto perlocutivo<sup>19</sup> ya que "lo no lingüístico tiene una prioridad sobre lo lingüístico en tales actos"<sup>20</sup>.

Ricoeur concluye que el acto locutivo y el acto ilocutivo quieren ser reconocidos y comunicados. Al convertir nuestros procesos mentales en lenguaje, los seres humanos podemos superar la soledad que genera la imposibilidad de transmitir una experiencia exactamente como se ha vivido.

A continuación nos encontramos con dos nuevos términos que serán explicados por el autor: el significado y la referencia del

---

interlocutores ( ) el acto de su enunciación es equivalente al cumplimiento de la acción que denota" (H. BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética*, 1997, p.15)

18 *Ibidem* p. 31

19 "El acto perlocutivo es aquel en que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el oyente y quizá un cambio de dirección en sus acciones como cuando se sugiere, se solicita, se aconseja, se suplica, se ordena algo, aunque sea indirectamente ( ) ya que su caracterización no está ligada a su contenido ni a su forma lingüística, sino a su efecto sobre el interlocutor ( ). Los actos perlocutivos muchas veces requieren, para ser interpretados como tales, de un amplio contexto situacional." (H. BERISTAIN, *op. cit.*, pp. 15 - 16)

20 *Ibidem* p. 32

discurso. Para encontrarlas se necesita acudir a lo "objetivo" del "querer decir" del hablante, esto es "lo que se quiere decir- en el sentido del contenido preposicional"<sup>21</sup> opuesto a lo "subjetivo" que es:

Lo intencionado por el hablante -en el triple sentido de la aitorreferencia de la oración, la dimensión ilocutiva del acto de habla y la intención de obtener reconocimiento por parte del oyente.<sup>22</sup>

El significado se entiende como "lo que" se dice, mientras que la referencia es "sobre qué" se dice. En el lenguaje como sistema, los signos remiten a más signos y todo queda dentro del mismo sistema, pero cuando el lenguaje se presenta como discurso, éste "va más allá de sí mismo"<sup>23</sup>. Así, el sentido está en la relación de la identificación singular con la predicación universal y la referencia en la relación del lenguaje con el mundo.

Esta dialéctica, significado-referencia, se relaciona también con la dialéctica de acontecimiento-sentido. Pues el hecho de que alguien diga algo es ya un acontecimiento, la oración tiene un sentido en sí que es entendido como significado y que a su vez se refiere a algo en el mundo. Sólo gracias a esta última dialéctica el lenguaje se relaciona con la condición ontológica del ser en el mundo. El lenguaje refiriéndose continuamente a sí mismo como un sistema inmanente no sería nada, pues cuando nosotros lo utilizamos necesariamente nos estamos refiriendo a algo externo a él, ya que estamos comunicando algo de nuestra experiencia de estar en el mundo, un mundo que está

---

<sup>21</sup> *Ibidem* p. 33

<sup>22</sup> *idem*.

más allá del lenguaje. Más aún, el lenguaje no sólo se refiere al mundo, también al hablante: el lenguaje es un puente constante entre el individuo y el mundo en el que éste está: "El discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo."<sup>24</sup>

Esta es la base en la que el autor se apoya para proponer una hermenéutica que no sea ni psicologizante ni puramente estructural, sino que tome el texto como discurso y que, con la ayuda de los conceptos de acontecimiento, sentido, significado y referencia, se le pueda ver como mediación. Hemos visto que el lenguaje es mediación entre un individuo y un mundo, por lo que el texto también lo puede ser.

## **2.2 La explicación y la comprensión**

Hasta ahora hemos visto como Ricoeur muestra el lenguaje como discurso: define sus características y algunas de sus implicaciones. En esta segunda parte expondremos la teoría de Ricoeur con respecto a la comprensión de un discurso cuando éste se presenta en forma de texto literario. El autor se plantea dos preguntas: "¿qué es comprender un discurso cuando este discurso es un texto o una obra literaria? ¿Cómo hacemos comprensible el discurso escrito?"<sup>25</sup>

Ricoeur comienza haciendo un paralelo entre la dialéctica del acontecimiento y el sentido con la de la comprensión y la explicación.

---

23 *Ibidem* p. 34

24 *Ibidem* p. 36

25 *Ibidem* p. 83

Y dando a cada una de estas dos últimas un campo paradigmático de aplicación: a la explicación, las ciencias naturales; a la comprensión, las ciencias humanas. La comprensión "depende de la significatividad de formas de expresión tales como los signos fisonómicos, gestuales, vocales o escritos"<sup>26</sup> y no sólo; también otros que "comparten con la escritura las características generales de la inscripción"<sup>27</sup> Hay fuentes directas y fuentes menos directas de la expresión, pero no por eso unos son menos significantes que otro: la variación está en la forma en que se transmiten. Las expresiones no directas de la vida no están desconectadas de ella, por lo que pueden ser interpretadas, y se puede considerar la interpretación dentro de la esfera de la comprensión, como un derivado de ésta: "La interpretación es un caso particular de comprensión. Es la comprensión aplicada a las expresiones escritas de la vida".<sup>28</sup> Pero Ricoeur no se queda aquí, pues más adelante nos dirá que la interpretación va más allá de la comprensión por sí sola, involucra también la explicación en tanto que ésta está "dirigida hacia la estructura analítica del texto"<sup>29</sup>. Entonces, tenemos por un lado la comprensión que se enfoca en el discurso como unidad intencional, y por otro, la explicación que analiza este texto.

Pero la dialéctica que existe entre la comprensión y la explicación no circula hacia un solo lado: de la explicación regresamos a la comprensión, aunque ésta no sea la comprensión original (en el sentido de primera), sino una apropiación del texto por parte del lector.

---

26 *Ibidem* p. 84

27 *idem*.

28 *Ibidem* p. 85

Gracias a este círculo -especie de espiral ascendente- Ricoeur da a la explicación un lugar importante de mediación entre la conjetura y la apropiación y la saca de su condición de ser sólo "un instrumento de la metodología" <sup>30</sup>

A continuación expondré cómo Ricoeur aborda el paso de la comprensión a la explicación y una vez más el regreso (que en realidad es un avance) hacia una nueva comprensión.

Para empezar el autor habla de una conjetura del lector. La conjetura, nos dice, se realiza porque el texto ha quedado mudo. Una vez que el discurso está escrito, "el sentido verbal ya no coincide con el sentido mental o la intención del texto".<sup>31</sup> Es la tarea del lector hacer hablar el texto a partir de lo que en él se encuentra. Lo que el autor quiso decir al escribir el texto nos es inaccesible, por eso es necesario que seamos partícipes durante la lectura y hagamos conjeturas sobre el sentido del texto. La intención del autor es rebasada por el sentido semántico siendo en éste en el que la comprensión se lleva a cabo. De aquí podemos pensar que del texto se puede hacer cualquier tipo de conjeturas; y así es, pues nos dice Ricoeur, no hay reglas para hacerlas. Sin embargo, no cualquier conjetura será válida; éstas deben estar apoyadas en algo, deben ser validadas. Para lograrlo, sí hay métodos. Entonces el lector primero conjetura con respecto al sentido de un texto, después lo valida; estos dos pasos son necesarios en la lectura.

---

29 *idem*

30 *ibidem* p. 86

31 *ibidem* p. 87

Al conjeturar vemos al texto como una totalidad. al estar leyendo suponemos que eso que estamos leyendo pertenece a un todo. No podemos explicarlo si no es de este modo: las partes cobran sentido en cuanto pertenecen a un tipo de totalidad y es a través de estas partes que llegamos a la totalidad. Pero no sólo vemos el texto como una totalidad. sino también como una singularidad: el texto es un ente individual aun cuando cumple con ciertas reglas genéricas. como pueden ser el género literario o los tipos de códigos que se entrecruzan en él.<sup>32</sup> Al individualizar el texto estamos conjeturando. Conjeturar tiene que ver con la perspectiva del lector. El lector se encuentra frente al texto y lo hace hablar. pero es sólo gracias al lector que el texto muestra un sentido: "en el acto de la lectura está implícito un tipo específico de unilateralidad"<sup>33</sup> y ésta "cimientos el carácter conjetural de la comprensión"<sup>34</sup> El lector actualiza los horizontes potenciales de sentido. pero esto se puede hacer en formas distintas. La metáfora y las expresiones simbólicas permiten que "se prolongue decisivamente el campo de las expresiones significativas. al agregar la problemática del sentido múltiple a la del sentido en general"<sup>35</sup> De esta manera se abre el texto a diversas lecturas. aunque éstas caen siempre dentro de las posibilidades que la obra da

Una vez que se han hecho las conjeturas. debemos validarlas. Pero cabe aclarar que validar no quiere decir verificar. en el sentido en que no existe una sola cosa verdadera. Al validar argumentamos a favor de nuestras conjeturas con base en lo que el mismo texto nos

---

32 *Ibidem* p. 89

33 *idem*.

34 *idem*.

está proporcionando. Se podría decir que la conjetura y la validación son "aproximaciones subjetivas y objetivas del texto"<sup>35</sup> Éstas nos llevan a diversas interpretaciones y aunque todas pueden ser válidas, algunas pueden ser más probables que otras, generando así una cierta jerarquía entre las interpretaciones.

Una vez que hemos explicado nuestra conjetura, nuestra primera comprensión, podemos alcanzar una segunda y más completa comprensión del texto. Este paso tiene que ver con la dialéctica del sentido y la referencia de la que hablamos anteriormente.

Debido a que el autor y el lector de un texto no tienen un horizonte común, la función referencial del texto es afectada. Aquello a lo que se hace referencia no está ahí presente, de una situación posible se pasa a un universo. Ante esta situación el lector tiene dos posibilidades: la de

...permanecer en un estado de suspenso en cuanto a cualquier tipo de realidad referida o [ ] imaginativamente actualizar las referencias potenciales no ostensibles de un texto en una nueva situación, la del lector.<sup>37</sup>

Estas dos opciones corresponden a dos actitudes distintas. Al actuar conforme a la primera "tratamos al texto como una entidad sin universo", mientras que al seguir la segunda "creamos una nueva referencia ostensible"<sup>38</sup>. Al leer se crea una dialéctica entre las dos.

---

35 *Ibidem* p. 90

36 *Ibidem* p. 91

37 *Ibidem* p. 93

38 *idem*.

Si nos limitamos a leer conforme al primer caso creamos un texto sin referencia a lo que se encuentra fuera de él. Se crea un sistema interno al texto, o a los textos -la literatura- que podría compararse con la *langue* de Saussure. Con base en este sistema se pueden encontrar ciertas reglas que explican la estructura de los textos por medio de oposiciones entre las unidades del sistema. Pero este tipo de análisis no agota las posibilidades del texto, pues como hemos visto anteriormente el discurso se acerca más a la idea de *parole*, por lo que no nos podemos conformar con un análisis que se base enteramente en el sistema sin tomar en cuenta su realización.

Entonces, debemos ir más allá del análisis estructural sin olvidarnos de él. Para Ricoeur, este tipo de análisis nos ayuda a pasar de la primera comprensión -las conjeturas- a una más profunda que tiene que ver con el ser en el mundo. Cuando sometemos al texto a un análisis estructural nos damos cuenta de ciertos resultados: estos resultados no se quedan en el texto; también nos muestran algo sobre el mundo, sobre cómo el ser está en él. "El texto habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma de orientarse dentro de él"<sup>39</sup>

### 2.3 La construcción de la trama.

En este capítulo veremos el análisis que hace Ricoeur de la *Poética* de Aristóteles. Es importante porque

En primer lugar el autor señala que el filósofo define por un lado al acto poético como "el triunfo de la concordancia sobre la

---

<sup>39</sup> *Ibidem* p. 100



discordancia":<sup>40</sup> en la experiencia viva la concordancia cae ante la discordancia, la actividad verbal restablece la concordancia. Por otro lado habla de la actividad mimética en el que el acto poético imita creativamente "la experiencia temporal viva mediante el rodeo de la trama".<sup>41</sup> Y aunque Aristóteles no hace ninguna mención explícita sobre la relación entre la narración y la experiencia temporal, Ricoeur encontrará en estos silencios indicios que lo ayudarán a establecer las primeras bases para su propia teoría al respecto.

Entonces, los dos conceptos que se tomarán de Aristóteles son "el de la construcción de la trama (*mythos*) y el de la actividad mimética (*mimesis*)."<sup>42</sup> Lo que Ricoeur busca es comprobar que estos conceptos pueden ser aplicados no sólo a la tragedia, como lo hizo el filósofo griego, sino también a la ficción moderna y a la historia contemporánea. En este trabajo daré preferencia a la ficción moderna, pues la obra que analizaré pertenece a este apartado.

Vale recordar que todos los términos que aquí se manejan hacen referencia a la poética. Comenzaremos por el *mythos*, término que se refiere a la "disposición de los hechos en sistema".<sup>43</sup> con la palabra sistema se busca señalar la interacción de todos sus componentes. De este modo la poética se torna el "arte de componer las tramas".<sup>44</sup> Este carácter dinámico de la composición también se aplica a la *mimesis* pues no se refiere a la imitación -una cosa imitada- sino al proceso activo de imitar o de representar. Por lo que cuando se habla de

---

40 *Ibidem* p 83

41 *idem*.

42 *Ibidem* p 84

43 *Ibidem* p 85

44 *Ibidem* p 86

"partes" de un poema, en realidad nos referimos a las "partes" del arte de componer

Una mejor definición de la *mimesis*, nos dice el autor, es "la imitación o la representación de la acción en el *medium* del lenguaje métrico".<sup>45</sup>

Cuando Aristóteles habla de la tragedia nos dice que para que realmente sea una tragedia debe constar de seis partes: la trama, los caracteres, la expresión, el pensamiento, el espectáculo y el canto; pero no todas tienen el mismo peso. Cuando jerarquiza, da mayor valor al objeto de la representación, el "qué" -nos dice Ricoeur- que se ve en la intriga, el carácter y el pensamiento; después viene el medio, o el "por lo que", representado por la expresión y el canto; y finalmente llega al modo, o el "cómo", el espectáculo. De los elementos que integran el "qué", Aristóteles hace una nueva jerarquización en la que pone por encima de los otros la acción. De este modo la acción aparece como "la 'parte principal', el 'fin buscado', el 'principio' y, si se puede hablar así, el 'alma' de la tragedia".<sup>46</sup> Este fin se consigue en la trama pues es ésta la representación de la acción. Así, el filósofo sale de la idea platónica de *mimesis* -una copia o réplica- y la transforma en un proceso dinámico y mimético que en la construcción de la trama dispone los hechos. A través del *mythos* se produce la *mimesis*.

Para poder extraer de la *Poética* un modelo de construcción de la trama que abarque toda la narrativa, Ricoeur primero se propone quitar del camino algunas limitantes que el propio Aristóteles señala. En primer lugar nos encontramos con la distinción entre tragedia,

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 88.

comedia y epopeya. La tragedia y la epopeya dejan fuera la comedia en cuanto a que ésta es la representación de personas menos éticas. Esta distinción no se refiere a la acción sino a los caracteres o "actantes" de la acción, por lo tanto no es una limitante real. En segundo lugar, nos encontramos con la división que dejaría la tragedia y la comedia de un lado y la epopeya del otro. Este caso tampoco se refiere a la acción sino al "cómo" o al "modo", por lo que no deja fuera la epopeya. La narración no debe ser caracterizada por el modo sino por el "qué" de la actividad mimética. La última limitante que encuentra el autor es la que subordina los caracteres a la acción, sin embargo, nos dice, esto no es una limitante. Al hacerlo, Aristóteles da

la preeminencia a la acción sobre el personaje [...] establece el estatuto mimético de la acción. En ética, el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres [...] entonces la imitación o la representación debe serlo de acción más que de hombres.<sup>47</sup>

A partir de estas bases, Ricoeur creará su modelo de *mimesis*, en el que amplía la teoría de Aristóteles a todo tipo de narración. Para llegar a él, veamos primero cuáles son las características de la trama que encuentra en la *Poética* del filósofo griego.

En un primer punto, Ricoeur expone la idea que ya habíamos mencionado de que la trama es concordancia. Transforma la discordancia de la existencia en concordancia que se caracteriza por tres rasgos: la plenitud, la totalidad y la extensión apropiada. Para su análisis, el autor se inclina más hacia el lado de la totalidad. El todo

tiene un principio, un medio y un final. De estos tres sólo el medio se define por sucesión, los otros dos dependen de la necesidad, la ausencia de ésta o de la probabilidad en la sucesión. La sucesión se define por el cambio, el cambio requiere tiempo, pero ni el cambio -la sucesión- ni el tiempo son exactamente aquéllos de la realidad, son los de la narración, los que son pertinentes a la trama. Aristóteles, de hecho, no se ocupa del tiempo e incluso lo descarta, él apunta más hacia la unidad por el lado de la acción que por el del tiempo. Pero este "hacer" de la poesía es siempre inventado, por lo que es importante "distinguir los rasgos específicos de esta inteligencia mimética y mítica, en el sentido aristotélico de estos dos términos".<sup>48</sup>

Ricoeur habla de inteligencia, pues dentro de la imitación lo que los hombres buscan es aprender, deducir y reconocer la forma. ¿De aquí podemos llegar a algún tipo de universales? La respuesta es afirmativa: universales "poéticos". La poesía habla de lo general, "lo general es lo que cierto tipo de hombres hace o dice verosímil o necesariamente".<sup>49</sup> Lo general se encuentra en la disposición de los hechos pues ésta debe ser necesaria y verosímil "es la trama la que debe ser típica".<sup>50</sup> De aquí, la acción es más importante que los personajes en tanto universal. Para que una trama sea necesaria y verosímil no debe de ser episódica, es decir, los sucesos no deben venir uno después del otro, sino debe ser única, y en ella los sucesos se entienden como "uno, causa de otro".<sup>51</sup> como sucede en la práctica,

---

47 *Ibidem*, p. 94.

48 *Ibidem*, p. 97.

49 *Ibidem*, p. 98.

50 *Ibidem*, p. 99.

51 *idem*.

en la existencia. La trama universaliza, hace inteligible lo accidental y verosímil lo episódico

Así nos dice Ricoeur "hacedor de intriga/imitador de acción; eso es el poeta" <sup>52</sup>

En un segundo punto, veremos cómo la trama no se detiene en la concordancia, sino también incluye a la discordancia: el modelo trágico, nos dice Ricoeur, es un modelo de concordancia discordante.

Según el autor, la discordancia está presente "en cada estadio del análisis aristotélico, aunque sólo es tratada temáticamente bajo el título de trama 'compleja'" <sup>53</sup> La trama es acción llevada a término, ésta es dicha o desdicha, por lo tanto la acción llega a su fin sólo cuando se llega a una o a la otra. Los episodios no deben ser sólo sucesión de una cosa después de otra, la trama debe de extraer de ellos la acción y así dar la amplitud a la otra

Otra característica de la tragedia es que "mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación (*catharsis*) de tales afecciones", <sup>54</sup> de aquí, Ricoeur nos dice, se comprende que para que el espectador sufra una *catharsis* se deben encontrar los elementos de ésta en la trama. Y para él "los incidentes de temor y de compasión son la discordancia primera" <sup>55</sup>

En tercer lugar se encontraría "lo sorprendente", de él pasamos a uno de los puntos principales de la discordancia concordante en Aristóteles: el cambio. Como el filósofo griego está analizando la tragedia, sólo se refiere al cambio que va de la dicha a la desdicha,

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 100-101.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 101.

pero esto no quiere decir que no se pueda producir en dirección contraria. El cambio es temporal y por lo tanto regula la extensión de la obra. El cambio es de tipo "uno a causa del otro" y no "uno después del otro". la trama debe de incluir esta discordancia en su concordancia. La discordancia pertenece a la vida, no es invento de la trama: ésta la toma para incluirla en sí misma.

El problema para Ricoeur consiste ahora en ver si este mismo modelo de trama puede ser extendido hacia todo lo narrativo. Como el cambio es un elemento importantísimo para entender la discordancia concordante y sin él la acción no llega a su término, y por lo tanto tampoco la trama: lo que necesitamos ver es si el cambio está presente en lo narrativo. Ricoeur prefiere tomar como definición del cambio no el paso de la dicha a la desdicha, sino aquello que "invierte el efecto de las acciones"<sup>56</sup> Habíamos dicho que el temor y la compasión son partes importantes de la discordancia, así como lo es el cambio. Cambio y temor y compasión no están separados: "Los incidentes de compasión y de temor son cualidades estrechamente unidas a los más inesperados cambios de fortuna", y la trama hace necesarios y verosímiles estos incidentes discordantes: "Al incluir lo discordante en lo concordante: la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible"<sup>57</sup> El poeta es el responsable de transmitir el placer que se encuentra en la compasión y en el temor a través de su obra, por lo tanto esto debe ser introducido al momento de componer los hechos.

---

<sup>55</sup> *idem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 104.

En un cuarto y último punto Ricoeur nos hablará del antes y del después del texto, relacionados con el autor y con el espectador.

Para este punto regresamos a la *mimesis*, entendida como imitación, pero no como calco sino como creación; y como representación, pero no como redoblamiento presencial sino como la entrada a la ficción: "El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas: inventa el como-si."<sup>58</sup> Ricoeur entiende la *mimesis* como una *mimesis práxeos* (*mimesis* de los hechos). El término *praxis* pertenece tanto a la ética como a la poética, por lo que se puede entender que la *mimesis*, además de abrir la entrada a la ficción, une poética y ética. La *mimesis* es la imitación de la acción por medio del *mythos*, por lo tanto debe existir una acción que imitar, un "antes" del texto. A este antes Ricoeur lo llama *mimesis* I. Pero la actividad poética no se concluye sólo en el texto. Como habíamos visto, ésta llega hasta el espectador o el lector al producir en ellos sensaciones, por lo tanto existe un "después" del texto. A este después, Ricoeur lo llama *mimesis* III

El autor encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles indicios del antes y después del texto, aunque no estén explícitos. Habla de la comprensión de la acción y de cómo la poética "convierte en poema el obrar y el padecer humanos"<sup>59</sup> Se habla de que los personajes son actuantes, que éstos tienen caracteres que los diferencian, los hacen ser tal o cual y que todos sobresalen por el vicio o la virtud. Para Ricoeur la palabra "todos" es una señal de *mimesis* I, pues las calificaciones éticas que los afectan vienen de lo real; de aquí que la

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 107.

tragedia representa hombres mejores que los reales y la comedia peores, y esta es una segunda señal de *mimesis* I, pues "el poeta sabe y presupone que los caracteres pueden mejorar o deteriorarse",<sup>60</sup> y ¿de dónde lo sabría sino de su comprensión de la acción?

Por lo tanto la actividad mimética no sólo rompe con la realidad, sino que funciona como vínculo entre la ética y la poética. Para Ricoeur éste es el paso de *mimesis* I a *mimesis* II.

En cuanto a lo que se refiere a la *mimesis* III, Ricoeur también encuentra algunos indicios de su existencia en la *Poética*. En primer lugar nos dice que esta obra "no habla de estructura, sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o lector."<sup>61</sup> La actividad mimética es dinámica que ordena los hechos en sistema y no el sistema en sí; el dinamismo exige que la acción se lleve a término, esto sucede en el *mythos*, pero es atestiguado por "el placer propio" de la tragedia. Según el autor los esbozos que él encuentra de la *mimesis* III en la obra de Aristóteles tienen que ver con este "placer propio" que se construye en la obra y se efectúa fuera de ésta: "Une lo interior con lo exterior y exige que se trate de modo dialéctico esta relación de lo exterior con lo interior".<sup>62</sup>

El placer del texto se puede descomponer. Como primer componente encontramos el placer de aprender. El aprender para Aristóteles está ligado a la idea de "deducir qué es cada cosa", o sea reconocer. Cuando el espectador reconoce que la trama engendra en

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>62</sup> *Idem*.



su composición lo universal, vive el placer de aprender. Por lo que podemos decir que "el placer del reconocimiento se construye en la obra y, a la vez, lo experimenta el espectador".<sup>63</sup>

El segundo componente del placer se encuentra en "'lo convincente', cuyos contornos son los mismos que los de lo imaginario social"<sup>64</sup> Con lo convincente no se quiere decir necesariamente lo posible descartando totalmente lo imposible, sino que se habla de que todo lo que pertenece a la trama debe dar razones del porqué está ahí: "En orden a lo que se dice, debe explicarse lo irracional".<sup>65</sup> Este proceso se realiza entre la obra y el lector, pues las cosas están en la trama pero la opinión del lector decidirá si son convincentes o no. Es un proceso dialéctico

Finalmente el último elemento del "placer propio" se encuentra en los sentimientos de compasión y temor. Habíamos visto antes cómo estos sentimientos se relacionan con la *catharsis*: ésta es una purgación que tiene lugar en el espectador, pero para que surja es necesario que las emociones estén ya representadas en la propia composición. Por esto Ricoeur nos dice sobre la *catharsis*: "el espectador la experimenta; pero se construye en la obra".<sup>66</sup>

Éstos son los esbozos que el autor encuentra en la *Poética* sobre la *mimesis* III, sin embargo nos dice que ésta

...adquiere su verdadera amplitud cuando la obra despliega *un mundo* que el lector hace suyo. Este mundo es un mundo

63 *Ibidem.* p. 112.

64 *Ibidem.* p. 113.

65 *Idem.*

66 *Ibidem.* p. 114.

cultural. Así, pues, el eje principal de la teoría de la referencia al 'después' de la obra pasa por la relación entre poesía y cultura.<sup>67</sup>

Una vez que Ricoeur ha encontrado en Aristóteles la base de la *mimesis* y los esbozos de lo que él llama *mimesis* I y *mimesis* III, nos explicará con detalle su propia construcción de la triple *mimesis*.

---

<sup>67</sup> *Ibidem.* p. 115.

### CAPÍTULO 3. LA TRIPLE MÍMESIS.

En este capítulo las citas están tomadas del libro *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur. El capítulo "La triple mimesis",<sup>68</sup> del que haré una exhaustiva revisión, inicia en la página ..., por lo que la primera parte del tomo no será citada.

Para Ricoeur la relación que existe entre el narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana no es accidental sino necesaria:

el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.<sup>69</sup>

A lo largo de este inciso veremos de qué modo el autor nos explica esta relación, de qué forma ocurre

Para poder describir la relación entre la narración y la experiencia temporal, Ricoeur habla de tres momentos al referirse a un texto: mimesis I o prefiguración, mimesis II o configuración y mimesis III o refiguración. En esta triple mimesis, el autor confiere a la configuración un carácter mediador entre la mimesis I y la mimesis III. Al plantear la triple mimesis, el autor da un paso fuera del análisis estructural sin dejarlo a un lado; no sólo se preocupa por las relaciones que existen dentro del mismo texto, también lo relaciona con su "antes" y su "después". Esto es de gran importancia para poder

<sup>68</sup> P. Ricoeur, "La triple mimesis" en *Tiempo y Narración*, Madrid, Cristiandad, 1987.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 117.

resolver el problema entre tiempo y narración, para lograrlo él nos dice "debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede".<sup>70</sup>

Específicamente para este trabajo nos interesa el hecho de que Ricoeur le da una importancia enorme a cómo el tiempo que el llama humano está entretejido en el texto, siendo "depositado" ahí al momento de la prefiguración y "recuperado" al momento de la refiguración.

Veamos cómo sucede esto a través de la triple mimesis.

### 3.1 Mimesis I

Nos encontramos en el momento correspondiente a la prefiguración. Para Ricoeur, cualquier tipo de composición poética surge a partir de una precomprensión del mundo de la acción. La prefiguración tiene como base tres elementos: las estructuras inteligibles, los recursos simbólicos y el carácter temporal de este mundo.

Las estructuras inteligibles se refieren a que la acción puede ser identificada de acuerdo a sus rasgos estructurales y gracias a que esta identificación es posible la trama puede ser una imitación de la acción. Es necesario poder utilizar la red conceptual para poder construir una trama. Cuando Ricoeur habla de red conceptual se está refiriendo a un conjunto de varios términos relacionados con la acción. La acción implica fines, motivos y agentes. Los fines no son predeterminados y se relacionan con el responsable de la acción. Los motivos llevan a la

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 119.

acción, "explican por qué alguien hace o ha hecho algo"<sup>71</sup> y también están relacionados con los fines. Los agentes hacen o pueden hacer cosas, son responsables de sus acciones, aún cuando se encuentren en circunstancias ajenas a su voluntad. Finalmente el hacer de un agente es hacer con otros y "la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha"<sup>72</sup>

La relación entre estos términos, fines, motivos y agentes forma lo que Ricoeur llama la red conceptual que, como dijimos antes, es necesario dominar para poder construir una trama. Ricoeur ha llamado a la capacidad de dominar la red "comprensión práctica"

Pero para construir una trama no sólo es importante la comprensión práctica, también entra en juego la comprensión narrativa. Estas dos están vinculadas por una relación de presuposición y de transformación.

Con base en los estudios realizados por los formalistas rusos y los semióticos, Ricoeur nos dice que la narración presupone diferentes actitudes como pueden ser ayuda, éxito, fracaso, conflicto; es decir, la acción es alguien haciendo algo en ciertas circunstancias. De aquí, aun el análisis estructural puro recurre a la fenomenología del hacer. La transformación, por otro lado, se refiere a que en la narración una secuencia de acción ha sido transformada gracias a los rasgos discursivos que en ella se agregan. Los rasgos discursivos son rasgos sintácticos y gracias a ellos un discurso puede ser llamado narrativo.

---

71 *Ibidem*, p. 120.

72 *Ibidem*, p. 121.

Como vemos, para construir una trama no basta conocer la red conceptual, es necesario también conocer "las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia" 73

Lo semántico de la acción es comparado por el autor al plano paradigmático de la semiótica, mientras que lo sintáctico del discurso es comparado con el plano sintagmático: "Se puede explicar la relación entre la red conceptual de la acción y las reglas de composición narrativa recurriendo a la distinción [ ] entre orden paradigmático y orden sintagmático" 74 En la trama el primero entra al orden del segundo, y cuando esto sucede, nos dice Ricoeur, los términos de la semántica de la acción adquieren integración, pues términos de diverso orden se vuelven compatibles y se mueven dentro de "totalidades temporales efectivas": y actualidad, pues dejan de pertenecer a un mundo virtual y reciben una significación dentro del todo que es el texto

Pasemos ahora a los recursos simbólicos. Gracias a los símbolos la acción puede ser legible: "Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*" 75 Ricoeur adopta la noción de símbolo de Cassirer: "las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda experiencia [ ] el simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción y decifrible gracias a ella por los

---

73 *Ibidem*, p. 123.

74 *Ibidem*, p. 122.

75 *Ibidem*, p. 124.

demás actores del juego social" 76 Estos símbolos no son aislados, sino que pertenecen a un conjunto simbólico que proporciona un *contexto de descripción* para acciones particulares. Pero antes de ser interpretados, los símbolos son interpretantes de la acción. Para Ricoeur, los símbolos compendian, prescriben e "introducen una relación de doble sentido en el gesto, en la conducta" 77

Además de hacer legible la acción, el símbolo nos lleva al término "regla", entendida como "norma" en el sentido prescriptivo del término. Este término nos lleva a la idea de juicio con respecto a una escala moral que encontramos en el contexto de las normas culturales. Las acciones son aprobadas o reprobadas en mayor o menor grado, por lo tanto no pueden ser éticamente neutras. Las acciones están siempre mediatizadas simbólicamente, el símbolo nos lleva a la norma y la norma al juicio casi siempre moral

Además del conocimiento de la red conceptual y de las mediaciones simbólicas, la acción contiene estructuras temporales que también deben ser narradas, esto es, "los caracteres *temporales* sobre los que el tiempo narrativo viene a incorporar sus configuraciones" 78 En la vida cotidiana están ordenados de un cierto modo el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente: esto es, el futuro, el pasado y el presente siempre están en relación con el ahora de quien los ordena. Este modo de articulación práctica introduce la narración.

---

76 *Ibidem*, p. 124 y 125

77 *Ibidem*, p. 125

78 *Ibidem*, p. 128.

Actuamos en el tiempo, existimos en *intra-temporalidad*. Para explicar esto, Ricoeur recurre a Heidegger y a los conceptos de cuidado y preocupación de Heidegger. Toma estos términos para explicar cómo el ser-en-el-tiempo es definido por la preocupación que generan en él las cosas que tiene a su cuidado.

El ser-en-el-tiempo posee rasgos que van más allá de una mera representación lineal del tiempo. La preocupación determina el sentido del tiempo, pero al ser en el tiempo también contamos con él y calculamos en él; este cálculo, nos dice Ricoeur, es previo a la formalización del tiempo: "debemos recurrir a la medida, precisamente porque contamos con el tiempo y hacemos cálculos; no a la inversa" <sup>79</sup>

Cuando nosotros decimos "ahora" no nos estamos refiriendo a un momento aislado y abstracto sino al "ahora existencial". Este tipo de ahora depende de nuestra preocupación, de lo que estamos esperando y de lo que hemos retenido.

Entonces, el tiempo deja de ser lineal, deja de ser una sucesión de horas. La intratemporalidad que vivimos es la base para la configuración narrativa; aun las formas más elaboradas de la temporalidad surgen de la vivencia.

Las estructuras inteligibles de la acción, su mediación simbólica y sus estructuras temporales pertenecen a la precomprensión necesaria a la transformación de ésta en texto. Antes de que el autor configure su obra y de que el lector la refigure, los dos han vivido en el mundo por lo que tienen en sí esta precomprensión.



### 3.2 Mimesis II

La mimesis II se refiere a la configuración

La mimesis II es mediadora por varias razones, su función mediadora "proviene del carácter dinámico de la *operación configurante*"<sup>80</sup> Expondré las tres razones por las cuales Ricoeur así lo considera.

La primera razón es que la configuración "media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo"<sup>81</sup> La segunda mimesis hace que hechos aislados dejen de serlo y se conviertan en un todo, la trama integra en un todo diferentes acontecimientos, sin hacerlos desaparecer. Los acontecimientos no son incidentes aislados sino que se definen por su aportación a la trama, por lo que la historia no es sólo la hilación de un acontecimiento tras otro; y éstos están contruidos de tal modo que la relación entre ellos la haga cognoscible.

En segundo lugar, la trama integra términos diversos entre sí como son los agentes, los fines y los medios, entre otros. Al narrar se introducen al orden sintagmático los componentes paradigmáticos de la semántica de la acción, al hacer esto la narración cumple con su función mediadora entre la mimesis I y la mimesis II: "Es el fruto de la actividad de configuración"<sup>82</sup>

La última razón por la cual la trama se considera como mediadora son los caracteres temporales que la caracterizan. Puede

79 *Ibidem*, p. 132

80 P. RICOEUR, *Op. cit.*, p. 135

81 *Ibidem*, p. 136

ser difícil ver al tiempo como cronológico y no en un mismo momento, sin embargo la trama tiene en sí estas dos dimensiones temporales: la cronológica y la no cronológica. Por un lado, la historia está hecha de incidentes o acontecimientos: la dimensión episódica de la trama, que se refiere al carácter cronológico del tiempo, su representación lineal. Por otra parte la trama hace de estos acontecimientos una historia, esto es su dimensión configurante que se refiere a lo no cronológico del tiempo. La historia es una totalidad significativa gracias a la configuración. Como totalidad la historia tiene un cierre, un punto final: "Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión" <sup>83</sup> La idea de punto final que "la sucesión de la trama impone a la sucesión indefinida de los incidentes"<sup>84</sup> es muy importante, pues gracias a este cierre, nos dice el autor, podemos representar al tiempo como el paso del pasado hacia el futuro.

Como vemos, para Ricoeur, en el acto poético se resuelve la paradoja de la temporalidad: el tiempo narrativo es la mediación entre el tiempo episódico y el configurante.

Ahora, el paso de la mimesis III a la mimesis II puede ser reforzado por dos características más del acto configurante: la esquematización y la tradicionalidad. El esquematismo se refiere a la capacidad de la trama de crear una inteligibilidad entre el tema y la presentación intuitiva de las circunstancias, los episodios y los cambios de fortuna. Esta idea surge de la comparación con la función

---

<sup>82</sup> *Idem*

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 139.

sintética de la imaginación creadora que "une el entendimiento y la intuición engendrando síntesis a la vez intelectuales e intuitivas" 85

La tradicionalidad tiene que ver con el constante retorno hacia diversos momentos de la creación poética "la *tradicionalidad* enriquece con un rasgo nuevo la relación de la intriga con el tiempo"86 La tradición tiene dos características: la sedimentación y la innovación

Existen paradigmas en el hacer poético, según Aristóteles en tres planos: la forma, el género y el tipo. Los paradigmas generan reglas que son la base para seguir creando y experimentado, sin embargo estas reglas cambian lentamente. A esto Ricoeur lo llama sedimentación.

A partir de estas reglas surgen nuevas ideas que siempre están unidas a la tradición pues no podrían surgir de la nada. Esto es la innovación. Ella puede afectar a cualquiera de los planos de los paradigmas, forma, género y tipo. Pero la innovación también se ve afectada por reglas.

Ricoeur nos dice que el relato tradicional se apega más a la sedimentación que a la innovación, sin embargo la novela hace lo contrario, de lo que "la desviación, la separación se convierten en regla" 87

Es así como los paradigmas cambian con el tiempo y la innovación da a la imaginación creadora una historia, por otro lado éstos están unidos a la tradición lo que genera una tradición narrativa

---

85 *Ibidem*, p. 140

86 *Ibidem*, p. 141

87 *Ibidem*, p. 143

"Éste -nos dice Ricoeur- es el último enriquecimiento con el que la relación de la narración, con el tiempo, se acrecienta en el plano de mimesis III" 88

### 3.3 Mimesis III

La mimesis III se refiere a la intersección del mundo del texto con el mundo del lector "intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica" 89

Para empezar, Ricoeur habla de la relación circular que se forma entre triple mimesis en el que la mimesis I y la mimesis III se dirigen hacia la mimesis III. Este círculo, nos dice, no es vicioso sino virtuoso. Esto se debe a que la comprensión del texto no se estanca, es como una espiral ascendente que puede tocar los mismos puntos a distintos niveles. Esto es posible gracias a que la experiencia del lector entra en juego. El lector es un ser humano vivo, esto quiere decir que su experiencia de estar en el mundo es cambiante y por lo tanto su comprensión también lo es.

Además no puede ser un círculo vicioso porque también la experiencia del autor entra en juego. La experiencia de estar en el mundo del autor es distinta de aquella que el lector ha tenido. Las dos se dirigen hacia el texto, pero cada una pone o recupera de él cosas distintas. El lector no puede pretender comprender exactamente lo que un autor quiso decir al escribir un texto. Si bien los dos han

88 *Idem*

89 *Ibidem*, p. 144.

existido en el mundo y por esto se pueden comunicar, lo han hecho de modos distintos. Las diferentes experiencias del autor y los lectores enriquecen enormemente el texto. Sin olvidar que lo que los lectores tomen, por distinto que sea, se encuentra en el texto. El lector no puede encontrar algo que no esté ahí.

Después habla de la lectura como un vector que amplía la trama. Esto se logra ya que con la lectura se activa la configuración: "seguir una historia es actualizarla en lectura" <sup>90</sup> El texto está ahí para que el lector lo despierte y lo haga suyo, para que lo configure. Incluso se puede dar el caso en que el lector "lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama" <sup>91</sup>

El acto de leer también participa de la innovación y la mediación, lo que genera el paso de mimesis III a mimesis II junto con la esquematización y la tradicionalidad.

Con la lectura la trama se vuelve comunicación. Como hemos visto en el apartado "El lenguaje como discurso" de este trabajo, cuando Ricoeur habla de comunicación entran en juego los términos sentido y referencia; ahora nos dice que una obra comunica no sólo su sentido sino también un mundo que proyecta. El lector recibe este mundo de acuerdo a su propia experiencia.

Ricoeur ancla la intersección del mundo del texto con el del lector en tres presuposiciones. Primero, como ya habíamos visto, el lenguaje no es un mundo en sí, si sólo lo vemos como relaciones entre sus elementos, éste pertenece al orden de lo virtual; es cuando se refiere al mundo en el que existe que cobra vida. Cuando el lenguaje se

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>91</sup> *Idem*.

actualiza -se utiliza- estamos comunicando algo sobre nuestra manera de estar en el mundo, por lo que el lenguaje necesariamente hace referencia a él: "En la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo *sobre* algo" 92

En segundo lugar, Ricoeur nos dice que las obras literarias aportan una experiencia al lenguaje y que no niegan la referencia como algunas propuestas estructuralistas así lo querían ver:

la capacidad de referencia del lenguaje no se agota en el discurso descriptivo [ ] las obras poéticas se refieren al mundo según un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica [ ] también los textos poéticos hablan *del* mundo, aunque no lo hagan de modo descriptivo 93

Ricoeur nos explica que la referencia metafórica sirve para comunicar aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no podrían ser dichos directamente. Estos aspectos surgen cuando el enunciado ha abolido su sentido literal y sobre éste ha establecido un nuevo plano para el sentido. Para el autor, el mundo "es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos"94 que él ha leído. Las obras de ficción ayudan a ampliar nuestro horizonte y

pintan la realidad *agrandándola* con todas las significaciones que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación

---

92 *Ibidem.* p. 153

93 *Ibidem.* p. 156.

94 *Ibidem.* p. 157.

y de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama.<sup>95</sup>

En tercer lugar debemos ver "si la capacidad referencial de las obras narrativas debe poder subsimirse bajo la de las obras poéticas en general".<sup>96</sup> Ricoeur dedicará un capítulo a la solución de este problema. por el momento se limita a decir que la referencia por huella de la historiografía y la referencia metafórica de la narrativa no son exclusivas a cada una sino que existe un intercambio continuo de una a otra, a esto él da el nombre de referencia cruzada. De aquí surge la curiosidad por saber dónde se cruzan las referencias, y Ricoeur nos da la respuesta: en la temporalidad de la acción humana.

El cuarto y último punto de la mimesis III se refiere al tiempo narrado. Para hablar del tiempo en la tercera parte de la mimesis comienza por decir que así como la red conceptual y las mediaciones simbólicas se intensifican así también lo hacen los rasgos temporales. Nos dice que "es el *tiempo* de la acción el que realmente es refigurado por su representación"<sup>97</sup> Para probar esta tesis, el autor hará un recorrido a través de San Agustín, Husserl, Heidegger llegando a Kant. El autor busca exponer el diálogo que existe entre la epistemología de la historiografía, la crítica literaria y la fenomenología del tiempo

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 160.

## CAPÍTULO 4. LA EXPERIENCIA TEMPORAL EN *OCEANO MARE*

En el siguiente capítulo analizaré la experiencia temporal en distintas partes de *Oceano mare* y en la novela como un todo. Lo haré tomando como referencia la propuesta de la triple mimesis de Paul Ricoeur. Esta propuesta nos dice, como vimos en la primera parte de este trabajo, que el texto tiene una función dialógica entre su autor y el lector. Las experiencias que el autor prefigura son configuradas en el texto y refiguradas por el lector. Esta relación sólo se da en el momento en que el lector entra en contacto con el texto.

Analizaré qué es lo que la novela transmite al lector en términos de experiencia temporal. Utilizaré los ejemplos más comunes de la vida cotidiana para demostrar la relación que puede crearse cuando el lector, con toda su existencia detrás, entra en contacto con la novela, y así se produce un diálogo con la experiencia del autor. El texto cumple, entonces, con una función dialógica que pone en contacto la experiencia del autor con la del lector.

En cuanto a la experiencia temporal se refiere, partiré de la hipótesis de que el tiempo es vivido y percibido en forma individual, pero siempre enmarcado por el tiempo de la naturaleza y de la comunidad.

Además mostraré cuáles son los recursos que utiliza el autor, y que se encuentran en la configuración del texto, para lograr los diferentes efectos que se pueden experimentar durante la lectura de *Oceano mare*.

Desde el inicio de la novela, el lector se encuentra de frente a constantes cortes en el tiempo y a complejas interrelaciones entre las



diferentes experiencias temporales dentro del texto. Aunque ello pudiera parecer una dificultad con la que el lector se tiene que enfrentar, en realidad no es así. Al menos no para alguien que está viviendo en la misma época en la que el texto ha sido escrito, pues la configuración del texto surge de la vida como ha sido percibida por el autor y es retomada por el lector también desde su percepción (el círculo que forma la triple mimesis). Cuando el escritor y el lector pertenecen a una época en la que el tiempo es percibido en un modo similar, disminuye la dificultad que pudieran presentar el modo en que está configurada la experiencia temporal en el relato.

Al enfrentarnos con la vida diaria, estamos a cada instante actuando dentro de complejas relaciones temporales y experimentando cortes en la temporalidad. La vida ha pasado de ser teorizada como una continuidad a ser entendida como fragmentos que se unen sólo gracias a la persona que los experimenta.

Un día, una hora, no se consideran indivisibles como pudieran haberlo sido antes. En la actualidad un día se compone de instantes. Las personas se ven obligadas a cambiar de ritmo constantemente. A pesar de que esto pudiera llevar a una sensación de caos, logramos sobrevivir a la sucesión de momentos sin sentirnos perdidos.

¿Por qué no nos perdemos en un caos temporal, y somos capaces de adaptarnos fácilmente a una vida aparentemente fragmentada? Porque hemos vivido de este modo. Estamos inmersos en este tipo de vida. Hemos comprendido cómo los fragmentos de la realidad se unen gracias a nosotros y podemos comprenderlos sin tener problemas. Nosotros somos el eje temporal. A través de nosotros pasa el tiempo, nosotros convertimos los instantes en unidad.

Gracias a este modo que tenemos de estar en el mundo, un lector no se pierde ante la fragmentación de *Oceano mare*. No es una dificultad, sino una característica de nuestra propia vida. Nosotros como lectores somos quienes unificamos los instantes que pudieran parecer fragmentados de *Oceano mare*.

#### **4.1 Fragmentación ¿verdadera o aparente?**

La necesidad de leer el texto en su totalidad para poder comprenderlo nos lleva a pensar que pese a su fragmentación *Oceano mare* no puede ser dividida. De aquí surge la pregunta: ¿qué representa esta fragmentación?

Haremos un análisis para descubrir qué significa esta fragmentación desde el punto de vista temporal.

Cuando nos damos cuenta de lo que está ocurriendo podemos ver que lo que hasta entonces habíamos tomado como historias aisladas en realidad están sucediendo en un mismo momento. Lo que habíamos percibido como un tiempo fragmentado es en realidad un tiempo simultáneo.

Al final del libro primero los personajes que hasta ese momento se han presentado en diferentes espacios y, al parecer, en diferentes tiempos se encuentran en un mismo lugar: el albergue. Creo que puede ser difícil comprenderlo al inicio porque aunque la simultaneidad que Baricco está buscando narrar sea parte de nuestro estar en el mundo no es tan fácil percibirla como tal. En el momento en que yo escribo estas ideas, todo está sucediendo fuera de este cuarto y no lo vivo y no lo puedo conocer sin la intervención de otro. Aún en este

caso, la idea de simultaneidad me es un poco ajena porque yo escucho la historia en un tiempo diferente del tiempo en el cual sucedió. Además de esto, la narración en sí toma un tiempo por lo que me separo aún más de ella como hechos que estaban sucediendo en simultaneidad con mi propio tiempo. Creo que esta dificultad hace que la lectura requiera un esfuerzo extra por parte del lector para comprender la red temporal.

Esta época en que la velocidad en todo ha aumentado, debido al impacto que ha tenido la tecnología en nuestras vidas, a la facilidad con la que conocemos al instante hechos que suceden al otro lado del mundo, nos ha puesto en mayor contacto unos con otros y ha hecho que la simultaneidad sea más evidente que antes, pues estamos en constante confrontación con lo otro y esto nos permite darnos cuenta de que mientras nosotros estamos en el mundo haciendo cosas, todo a nuestro alrededor está siendo. Sin embargo creo que para quienes hemos sido parte de la transición en mayor o menor medida, que hemos pasado de un mundo más local a un mundo tan interconectado, el concepto de simultaneidad no es tan sencillo de asir. Por el hecho de que la novela esté estructurada alrededor de esta idea nos podemos dar cuenta de que es un tema que nos preocupa como seres humanos de la época que estamos viviendo.

El hecho de que podamos entender una novela escrita de este modo nos puede hacer ver que nos estructuramos temporalmente de acuerdo con el entorno en el que vivimos.

Aquí podemos observar otra cosa interesante con respecto a la simultaneidad de los eventos narrados: aún cuando todo está

sucediendo en el mismo momento, cada uno conserva su propio tiempo.

Pero veamos cómo esta construida esta red en *Oceano mare*. El libro nos narra cómo se entrelazan e interactúan las vidas de los personajes en tres partes distintas: *Libro Primo. Locanda Almayer. Libro Secondo. Il ventre del mare. Libro Terzo. I canti del ritorno.*

El primer libro está dividido en capítulos que durante la primera lectura parecen no tener ningún tipo de conexión, sin embargo no es así. Como veremos, la historia refleja un tiempo simultáneo, pero debido a que el lenguaje requiere decir una cosa antes de la otra, no es posible narrar simultáneamente dos cosas distintas. Por esto los capítulos que conforman el primer libro se interrumpen constantemente. Por ejemplo, la historia de Elisewin se encuentra en los capítulos 2, 4 y 6, mientras que los capítulos 1, 3 y 5 están dedicados a Plasson, Bartleboom y Ann Deveria, los tres en la *Locanda Almayer*. Lo interesante es que esto no significa que la historia avance del capítulo 4 al 6 durante el tiempo en que se narra el 5. Lo que sucede es que la historia se suspende por un momento para dar paso a la narración de algo que está sucediendo en otro lugar. Nos podemos dar cuenta gracias a que el capítulo 6 es una continuación directa del capítulo 4 en la forma de pensamiento. La última pregunta que hace el barón al doctor en el capítulo 4 es "- Voi salverete mia figlia con il mare?"<sup>98</sup>. El capítulo 6 comienza con una serie de pensamientos que el barón de Carewall tiene sobre el mar y después de seis páginas llega la respuesta del doctor "- La porterete a

---

<sup>98</sup> A. BARICCO, *Oceano mare*. Milano, Rizzoli, 2000, p. 31

Daschenbach, è una spiaggia ideale per i bagni d'onda"<sup>99</sup>. Es difícil descubrir esta continuidad directa durante la primera lectura, pues la interrupción de la historia con otros eventos desconcierta al lector, sin embargo se percibe continuidad en la historia.

Los capítulos 1, 3 y 5 no tienen una unión tan directa, sin embargo el lector es capaz de conectarlos para darse cuenta de que son eventos que acontecen en el mismo lugar a un mismo tiempo. En el primer capítulo descubrimos a Plasson en la playa y a Ann Deveria "quella donna che avvolta in un mantello viola"<sup>100</sup> que camina hacia él. En el tercero Bartleboom llega a un albergue, mientras que en el quinto Ann encuentra a Bartleboom "-Voi dovete essere Bartleboom [...] Silenzio. La donna si strinse nel suo mantello viola."<sup>101</sup>, permitiendo al lector entender que los tres se encuentran en el mismo lugar. Por otra parte, el capítulo 6 agrega a estos tres huéspedes dos más: Elisewin y el Padre Pluche:

La carrozza se li piglierà, poi, perchè è sera, e la locanda li aspetta. Un viaggio breve. La strada lungo la spiaggia. Tutt'intorno nessuno. Quasi nessuno. Nel mare - che ci fa *nel* mare? - un pittore?<sup>102</sup>

La palabra *nel* en cursivas es el indicio que tenemos para entender que el pintor está dentro del mar y de ahí comprender que se trata de Plasson.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 10

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 54

El capítulo 7, como veremos en el inciso dedicado a los diferentes inicios en el texto, introduce una nueva historia y con ella dos nuevos personajes. Uno en particular muy importante para la trama: Adams.

Adams es el marinero que después de muchos pesares llega a casa de Langlais, el segundo personaje, quien decide cuidarlo mientras sana. Desde el inicio del capítulo sabemos que alguno de ellos está relacionado con el albergue "*Locanda Almayer, Quartel*"<sup>103</sup>, pero no sabremos quién hasta el final: el marinero parte en su búsqueda.

El capítulo 8 presenta una estructura muy interesante. Los huéspedes ya están en el albergue, Adams se les unirá muy pronto, y de aquí que gran parte del capítulo esté narrado en forma de diálogos. Mientras que los siete capítulos anteriores jugaban con las descripciones y los resúmenes, éste juega con las escenas. Los huéspedes están interactuando entre ellos, conociéndose, contándose sus historias. Esto hace que el tiempo se sienta como un tiempo ágil, que pasa velozmente.

No sabemos cuánto tiempo abarca este capítulo, pero transmite la sensación de un período más o menos largo pues cada vez los personajes saben más los unos de los otros y la confianza entre ellos aumenta, cosa que, debido al modo en que se han ido tratando las relaciones en el relato, se entiende que toma un cierto tiempo.

Un día en particular se encuentran todos en una sala hablando y sin poder salir porque fuera no se ve nada más que una capa densa

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 55

de niebla. La situación los obliga a estar juntos y compartir sin saber por cuánto tiempo.

A mitad del capítulo encontramos el siguiente párrafo:

Spiaggia. E mare.

Luce.

Il vento dal nord.

Il silenzio delle maree.

*Giorni. Notti.*

Una liturgia. Immobile, a ben vedere. Immobile.

Persone come gesti di un rito.

Qualcosa d'altro che uomini.

Gesti.<sup>104</sup>

Esta ágil descripción: frases cortas, una frase por cada renglón, descripción no detallada del espacio, encierra en pocas líneas el tiempo que pasa en el albergue junto al mar: *Giorni. Notti.*, pero no sabemos cuántos, no importa, mientras los personajes están en el albergue no importa cuántos días o cuántas noches pasen:

Se li respira la strisciante cerimonia quotidiana, trasfigurati in ossigeno per un angelico *surplace*.

Se li metabolizza il perfetto paesaggio della riva, convertiti a figure da ventagli di seta.

Ogni giorno più immutabili.

Posati a un passo dal mare, diventano scomparendo, e negli interstizi di un elegante nulla ricevono la consolazione di una provvisoria inesistenza.

Galleggia, su quel *trompe-l'oeil* dell'anima, l'argentino tintinnare delle loro parole, unica percepibile increspatura nella quiete dell'innominabile incantesimo<sup>105</sup>

---

104 *Ibidem*, p. 89

En estos días y noches que pasan, los huéspedes del albergue están suspendidos en su propio tiempo y la única cosa que lo marca en esa inmovilidad es el lenguaje. Sus diálogos que, a medida que transcurre el octavo capítulo, se vuelven más veloces y ágiles hasta ser pequeñísimas escenas que brincan de una a otra, son la única marca del pasar del tiempo pues el lenguaje es tiempo, como lo afirma Ricoeur en... Estas escenas pueden ser comprendidas sólo gracias a que el discurso se refiere al hablante. En algunas es difícil saber quién habla, pues la referencia no es tan clara, sin embargo puede encontrarse con un análisis un poco más profundo de parte del lector.

La última frase del libro primero; "Avrebbe potuto continuare così per sempre."<sup>106</sup> nos deja la puerta abierta al cambio. El verbo escrito en copretérito pasado nos da la idea de una posibilidad que no llegó a realizarse. Su estancia en el albergue, estos diálogos continuos, pronto llegarán a su fin: "avrebbe potuto continuare così" sin embargo no esto no sucederá. La suspensión temporal que viven estos personajes con respecto a la vida fuera del albergue pronto llegará a su fin.

Sin embargo, esto no sucederá en el segundo libro de la novela, pues éste nos introduce una nueva historia. La historia de los sobrevivientes a un naufragio.<sup>107</sup>

Este libro nos da a conocer dos nuevos personajes, Savigny y Thomas: el primero un doctor, el segundo un marinero. El libro segundo concluye sin darnos ningún indicio que nos permita

---

105 *Idem.*

106 *Ibidem*, p. 98



relacionarlo con el primer libro que habíamos leído y en una primera lectura desconcierta al lector.

El tercer libro también está dividido pero de un modo distinto: por personajes. Cada capítulo narra qué pasó con los huéspedes del albergue y qué pasó con Savigny. Los capítulos dedicados a él y a Adams son una parte importantísima para terminar la conexión de la red temporal que une el texto. Con Savigny descubrimos que él es el amante de Ann Deveria por lo que podemos entender que el segundo libro de la novela sucede antes del primero (en el primero Ann ya está en el albergue por haber traicionado a su esposo). Con Adams descubrimos que su verdadero nombre es Thomas; el doctor Savigny mató a su novia durante el naufragio y, desde entonces, el marinero lo ha buscado pacientemente para vengarse. También nos damos cuenta de que Adams, al salvarle la vida a Langlais, le pide la vida de Savigny a cambio. Langlais, el hombre que decide ayudar a Adams cuando llega casi muerto a su puerta, descubre que la amante del doctor se encuentra en la *Locanda* y por esto Adams se dirige hacia allá: sabe que el doctor la buscará y él puede esperar.

Al leer estos capítulos finales y comprender la trama de *Oceano mare* podemos ver que sus 226 páginas nos han narrado más de seis años en la vida de los personajes; esta noción de tiempo transcurrido no la podríamos tener de no ser por los mismos personajes, ya que el tiempo pasa a través de ellos y ellos, gracias a su conciencia y a su sentir de las cosas, lo hacen medible.

---

107 Se le dedicará un inciso al análisis temporal de este libro, por el momento nos interesa sólo como parte de la totalidad de *Oceano mare*.

De este análisis nos damos cuenta de la mediación que *mimesis II* tiene entre acontecimientos individuales y el todo que es la novela. Cada una de las partes que conforman este relato es un hecho en sí y su carácter individual no desaparece. Además estas partes son necesarias para el final de la novela. Como habíamos dicho, Ricoeur expone que las partes deben ser pertinentes y llevarnos hacia el final de la historia, de este modo ésta se puede ver como un todo, completándose así la mediación. Pero la *mimesis II* no sólo media entre las partes y el todo, también lo hace entre el tiempo cronológico y el tiempo del relato. En total *Oceano mare* se desarrolla en un lapso de seis años, pero estos seis años no se narran de un modo lineal del tipo uno después de otro, sino que entra en juego la causalidad (uno a causa de otro) por la que la linealidad que pudieran tener seis años se vuelve la red temporal reflejada en la novela y ésta es pertinente a la trama.

#### **4.2 Los cinco inicios de *Oceano Mare***

Como habíamos dicho, el libro primero se encuentra dividido en capítulos. Ésta es la primera división que el lector descubre. Esto podría no tener un significado importante, más allá de una estructura de sucesos, sin embargo, en este caso, hay una variante interesante: cada capítulo corresponde a un espacio y a un personaje distintos. Al encontrarnos con una propuesta de este tipo como lectores, nos vemos obligados a reaccionar de algún modo. Lo primero que sentimos, me parece, es la necesidad de poner más atención y de involucrarnos con la historia. Podríamos pensar que la primera

intención de la obra es hacernos partícipes del proceso de construcción de la misma. Creo que podemos identificarnos sin problemas con esta situación, pues nuestra vida cotidiana también requiere un mayor grado de atención; como hemos dicho anteriormente, nuestra experiencia temporal actual está formada por una infinidad de experiencias que pertenecen a áreas muy distintas de nuestra vida y que podrían no tener relación entre ellas, por lo que debemos involucrarnos en el proceso de construcción -en el que conectamos estas experiencias- de un modo tal que nos lleve a la continuidad que finalmente percibiremos. Nuevamente vemos que los episodios que en este texto parecen totalmente aislados, en realidad forman un todo que se reconoce al finalizar de leer la novela.

Los capítulos del libro primero parecen ser la introducción a historias diferentes, sin embargo, como nos daremos cuenta con el pasar de las hojas, hay muchas conexiones entre ellos que nos remontan a sucesos anteriores a los que éstos narran, eventos de tipo uno-a-causa-de-otro.

Podremos ver que los principios cerrados no existen. Lo que quiero decir con un principio cerrado es un principio "original" del que no se pueda encontrar ninguna raíz en un momento anterior, o sea un principio que surja de la nada. Pero esto no es nuevo al texto ni surge de la nada, sino que surge de nuestra experiencia de estar en el mundo. Cuando descubrimos el mundo, cuando tomamos conciencia de éste, muchas cosas, personas y espacios ya están aquí. Si quisiéramos encontrar un principio, lo tendríamos que buscar en el comienzo de nuestra propia vida y aún así podríamos dudar, pues nosotros no existiríamos del modo que lo hacemos si no fuera por

nuestros antecesores. Está en nosotros ir descubriendo cuáles son las relaciones y las situaciones que nos conectan con el mundo y con quienes nos rodean. Esta experiencia nos es común, por eso no es tan difícil comprender la estructura del relato. Encontramos en esta situación un nuevo ejemplo del círculo de la triple mimesis: el autor y el lector son seres humanos con experiencias de estar en el mundo, y el texto sirve como mediador entre ambos.

Cuando empezamos a leer *Oceano mare* nos damos cuenta de que muchas cosas están ahí, desde las primeras páginas, y está en nosotros, los lectores, descubrir cuáles son las relaciones y las situaciones que conectan a los personajes: de qué manera están entrelazadas sus vidas.

Como habíamos dicho, los personajes, los espacios y las historias en estos inicios son distintos, por lo que los percibimos como separados completamente, pero el hecho de que estas vidas estén en el mundo de esta novela indica que hay posibilidades de que se encuentren y entrecrucen sus caminos, aunque el enlace final lo haga el propio lector.

Como Ricoeur nos dice al hacer el análisis de la construcción de la trama en Aristóteles, una narración hace que elementos discordantes se vuelvan concordantes, y *Oceano mare* no es la excepción. Los elementos de concordancia están ahí, pero es necesario que el lector sea partícipe del proceso para que éste sea completado.

Pero ¿cómo vamos descubriendo a los personajes y sus relaciones en este texto? Lo hacemos poco a poco. Al estar fragmentada, la novela nos da sólo algunos elementos que tenemos

que ir guardando en la memoria para poder integrarlos conforme nuestra lectura avanza. Como habíamos dicho, ya desde el primer capítulo, podemos percibir los fragmentos. La novela comienza con una descripción: la playa y el mar. La historia empieza en medio de este paisaje con un hombre. Es un comienzo *in medias res*, situación que nos pone alerta desde el inicio. El primer capítulo consta de una cuasi-pausa descriptiva y de un diálogo entre el pintor y una mujer, pero este comienzo que podría parecer sencillo nos deja con la necesidad de saber qué hay detrás. Damos vuelta a la página para comenzar el segundo capítulo. Vemos que irrumpimos en una nueva historia, leemos un diálogo ya comenzado y nos damos cuenta de que no sabemos de quién o de qué los personajes están hablando. Inmediatamente se nos olvida la necesidad que teníamos de continuar con la primera parte de la historia y lo único que queremos saber es qué está sucediendo en la tierra del barón de Carewall. Esto significa un salto en el espacio, ¿pero lo será también en el tiempo? Si el lector se enfrenta por primera vez a la obra la respuesta es sí, pues por experiencia propia, al enfrentarnos con una interrupción en el texto que nos lleva a una historia completamente distinta suponemos que los hechos están sucediendo no sólo en un lugar diverso, sino en otro momento. Aun cuando pensáramos en la simultaneidad como recurso, es decir, que estas dos historias estuvieran sucediendo a un mismo tiempo, la estructura variante del texto nos transmite la sensación de distintas experiencias temporales<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> El análisis de las diversas experiencias temporales se hará más adelante.

La historia de una niña, Elisewin, y su extraña enfermedad se interrumpe para dar paso a un tercer *comienzo*: un profesor llega a un albergue junto al mar donde decide hospedarse por algunos días.

En los siguientes tres capítulos, reencontramos a nuestros personajes y cuando creemos que podemos relajarnos y dedicarnos a entrelazar las tres historias que se nos han presentado, llegamos al séptimo capítulo para darnos cuenta de que nuevamente estamos de frente a una historia desconocida. El séptimo capítulo es el cuarto inicio de la novela.

Nuevamente nos transportamos a un lugar distinto que parece ser completamente ajeno a aquellos sobre los que habíamos leído antes. Descubrimos dos nuevos personajes: un jardinero y un almirante. Podemos pensar que de algún modo éstos también se relacionará con las historias que hasta ahora conocemos. En las primeras hojas del capítulo encontramos un esbozo,<sup>109</sup> tres palabras escritas sobre una hoja de papel en la oficina del almirante Langlais: "*Locanda Almayer, Quartel*".

La *Locanda Almayer* es el albergue donde se hospeda Bartlebloom, de donde Plasson sale todas las mañanas para pintar, donde Ann Deveria espera y a donde Elisewin ha llegado en su camino hacia el mar: la cura a su enfermedad. Sin embargo cuando terminamos de leer el capítulo, no tenemos los elementos suficientes para integrar esta historia a la red que hemos ido formando, lo único

---

109 El término esbozo es expuesto por Luz Aurora Pimentel quien lo toma de Genette: "los esbozos (son) 'simples hitos sin anticipación, ni siquiera del tipo alusivo, que sólo adquieren significación más tarde, y que pertenecen al arte absolutamente clásico de la 'preparación' (...) A diferencia del anuncio, el esbozo en principio, en el lugar en que aparece en el texto, no es más que una mera 'semilla signifiante' imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva" *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998, p. 47.

que sabremos es que la ubicación del albergue es un dato útil para Adams, el jardinero.

El octavo capítulo nos da la posibilidad de unir el anterior a la historia. De un cierto modo este último capítulo de la primera parte del texto es el punto en que todas las líneas de la red se unen.<sup>110</sup>

Después de haber concluido los primeros ocho capítulos que conforman el primer libro de la novela, en los que nos encontramos con las más diversas historias, unidas finalmente por un albergue, empezamos a leer la segunda parte del relato y el desconcierto nos vuelve a embargar: estamos de frente a un nuevo inicio.

Esta vez la historia nos da cuenta de las cosas que han sufrido los sobrevivientes de un naufragio. Por la forma en que ha sido construido el texto hasta ese momento, creemos que pronto encontraremos indicios que nos ayuden a relacionar esta historia con las anteriores, pero esta vez no encontramos nada. El segundo libro termina y se cierra como un paréntesis dentro del texto. Tendremos que leer la tercera parte de la novela casi en su totalidad para poder tejer toda la red textual.

Ya desde los primeros *inicios*, el lector está completamente inmerso en la novela que tiene enfrente. Al terminar con el libro segundo está listo para encontrar un hilo que una los cinco *inicios* con los que se ha encontrado, para lo que necesita leer el tercer libro.

Al inicio de este capítulo, habíamos dicho que la experiencia del tiempo actualmente es fragmentaria, pero que aún así tenemos los elementos para reconstruirla en un modo tal que podamos

---

<sup>110</sup> La manera en la cual se unen está expuesta en el inciso "Fragmentación ¿verdadera o aparente?" de este trabajo.

comprenderla. Creo que podemos encontrar la respuesta en esta experiencia de vida: pese a la fragmentación, la vida no puede ser dividida.

Durante nuestra vida iniciamos una infinidad de historias o al menos así lo creemos, pero ninguna de ellas comienza de la nada, necesariamente están apoyadas en algo anterior y ese algo a su vez lo está en otra cosa. El modo en que está construida la red de nuestras vidas es muy complejo y no puede desenredarse, pues un cambio en algún punto de la red implica una vida distinta que no sería la propia. Del mismo modo, las situaciones de *Oceano mare* están entrelazadas en un modo único; esta estructura forma el mundo del texto y con el mundo, el tiempo.

Como lectores, no tenemos acceso a todos los momentos de la historia: sólo tenemos la oportunidad de conocer algunos puntos de la red para que, a partir de ellos, seamos nosotros quienes construyamos el resto. Tampoco conocemos todos los instantes que conforman nuestra vida, pues la red de conexiones nos supera: sin embargo somos muy capaces de cubrir los vacíos y de reconstruir nuestra existencia. Podemos entender nuestra vida porque de algún modo entre esos vacíos existe la información que necesitamos para hacerlo, algunas veces nos tarda en llegar y pueden pasar años antes de que logremos hacer ciertas conexiones. En *Oceano mare* sucede lo mismo. Nos da la información que requerimos para comprender lo que no está escrito, tal vez nos tardamos mucho tiempo de lectura en hacerlo, pues muchos puntos clave se encuentran en las últimas páginas de la obra: pero llegado el momento comprendemos, en el



sentido en que lo plantea Ricoeur, qué es lo que ha estado sucediendo.

### **4.3 Capítulo primero: indicios de la experiencia temporal en *Oceano mare*.**

El primer capítulo del libro es una introducción muy importante al tema del tiempo. Nos da la pauta para entender cuál es la postura del narrador con respecto a este tema, así como muchos indicios de cómo será tratado en el texto.

El mar, la playa y un pintor es lo que descubrimos en este primer inicio. Es el escenario frente al cual se encuentra la *Locanda Almayer* a donde todos los personajes llegarán en algún momento de la historia. Ya desde este momento el lector entra en un tiempo permanente, es decir un tiempo que parece mantenerse estático - igual-: "un pomeriggio quasi passato, e benedetto dal vento che sempre soffia da nord".<sup>111</sup>

De la descripción del lugar podríamos entender que permanece igual día tras día, la palabra "siempre", que se repite una y otra vez durante este primer capítulo, que sólo consta de tres páginas, nos hace pensar en un lugar inalterable donde sólo el tiempo de la naturaleza existe: días y noches. Sin embargo, nos advierte el narrador, esta perfección no puede existir "è il salvifico granello dell'uomo che inceppa il meccanismo di quel paradiso";<sup>112</sup> el ser humano, en este caso un pintor, con su existir, marca el espacio en el

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>112</sup> *Idem*.

que se encuentra y convierte la perfección y la posible verdad en tiempo y posibilidad: "basta il barlume di un uomo a ferire il riposo di ciò che sarebbe a un attimo dal diventare verità e invece immediatamente torna ad essere attesa e domanda".<sup>113</sup>

Esto no quiere decir que es imposible que las cosas existan, sino que existen de un modo vivencial y no como una verdad absoluta: "nulla più potrà essere vero ma tutto sarà".<sup>114</sup> El albergue junto al mar se vuelve un lugar de posibilidades y de historias reales mas no absolutas.

Ahora que nos hemos acercado al pintor nos damos cuenta de que la tela sobre el caballete está en blanco y que, pese a que él pasa su pincel sobre ella, nada se puede ver "E sulla tela, niente. Niente che si possa vedere"<sup>115</sup>. Marcando en cursivas la palabra "vedere" el narrador nos hace dudar: las cosas que suceden en este lugar del mundo no pueden ser vistas, sin embargo están ahí.

La idea del albergue junto al mar como un lugar donde suceden cosas que no se pueden ver, pero que existen gracias a la presencia de los seres humanos, estará presente durante toda la novela. El escenario que conforma la playa y el mar, sitios enteramente naturales, sin marcas de tiempo ajenas, es el marco perfecto para resaltar el contraste entre el ser humano y la naturaleza que lo rodea.

Veremos en el octavo capítulo cómo Ann camina por la playa dejando huellas al pasar, huellas que marcan un pasado: conforme camina va dejando parte de su pasado marcado en la arena, pero que

---

113 *Ibidem*, p. 10.

114 *Idem*.

115 *Idem*.

serán borradas por el mar cancelando la posibilidad de mantener una continuidad temporal: al día siguiente sus pasos habrán desaparecido y será como si nunca hubieran estado ahí. No hay base en la cual apoyarse, es como empezar nuevamente desde la nada. Esto nos hace sentir que el tiempo en este lugar es circular, los días se repiten el uno tras el otro y si no existieran ahí los seres humanos para marcar el paso del tiempo, éste no pasaría.

"E ora che se n'è andato non c'è più tempo",<sup>116</sup> el ser humano es la única marca temporal: parece ser que para el autor el ser humano es el tiempo.

De esta afirmación podemos entender que si el ser humano es el tiempo entonces no existe un tiempo sino una experiencia temporal distinta por cada persona. *Oceano mare* es esto: en el texto están impresas las distintas experiencias temporales que viven los personajes fuera y dentro del albergue. La *mimesis* II que es esta novela, con su red conceptual, sus mediaciones simbólicas y sus estructuras temporales, es mediación justa entre el mundo del autor y el mundo del lector. Éste lo siente al leer el texto.

Particularmente quiero resaltar la experiencia vivida dentro del albergue pues veremos que aún estando todos en un mismo espacio, cada uno vive el tiempo de distinto modo, ya que cada uno comprendemos las experiencias de manera diversa. Aunque estamos de frente al mismo fenómeno, nuestra interpretación de éste varía de acuerdo a nuestra propia experiencia de vida.

Me parece que para todos su estancia en este lugar representa un viaje de conocimiento interior, pero vivido obviamente de una

manera diferente en cada caso: cada uno marcado por su propio tiempo. Habíamos dicho anteriormente que aquello que sucedía en el albergue es algo que no se puede ver, pero que aún así existe. Esta idea concuerda con la experiencia de un viaje interior, pues es algo invisible a los ojos pero muy real para quien lo vive.

Probablemente no todos tenemos la oportunidad de alejarnos de todo y retirarnos en un lugar apartado; sin embargo todos tenemos la posibilidad de adentrarnos en nuestro propio ser para descubrirnos. De hecho creo que esto es una parte muy importante de nuestra vida; para algunos esto es la vida. Es claro, al pensar en ello, que no es posible establecer un tiempo común a todos para hacer el viaje, aunque por otro lado tampoco es posible separarse por completo de un tiempo vivencial real para todos: cada quien vive inmerso en su propio tiempo, pero está inmerso en el tiempo de la vida (día y noche, por ejemplo). Podemos experimentar las mismas cosas, vivir en la misma ciudad, tener las mismas rutinas y aún así la experiencia temporal será siempre distinta para cada quien. Aunque a lo largo de 24 horas todos experimentamos el día y la noche, no sentimos que el tiempo suceda de igual manera para todos. Constantemente generamos nuestra propia experiencia temporal, dentro del marco temporal de la naturaleza. Estas diversas experiencias son las que podemos ver en el texto: un espacio y un tiempo vivencial en común a todos los personajes, una experiencia temporal única para cada uno de ellos.

La idea de un marco de tiempo vivencial está presente en toda la novela y ya en el primer capítulo podemos encontrarla: el contraste

---

116 *Ibidem*, p. 11.

que existe entre la luz y la oscuridad y cómo éstas alteran la experiencia temporal de los personajes.

El primer capítulo es una casi-pausa descriptiva, "casi" porque, a medida de que el narrador nos describe el lugar en el que el pintor se encuentra, la tarde se convierte en noche. Mientras que durante el día Plasson, el pintor, ha estado parado frente al mar viviendo el lugar dándole un tiempo, al caer la noche llega la obscuridad y borra todo "Il buio sospende tutto. Non c'è nulla che possa, nel buio, diventare vero".<sup>117</sup>

Habíamos ya visto de qué modo las huellas de Ann se borran durante la noche, la oscuridad hace desaparecer las cosas y las deja suspendidas hasta que el día traiga de nuevo a los seres humanos y permita así el paso del tiempo. En el libro segundo de la novela también veremos cómo la oscuridad elimina lo vivido durante el día, cancela todo y hace de cada día un nuevo inicio. Los hombres que han naufragado pasan de ser durante el día débiles e inocentes víctimas de la traición de aquellos que los abandonaron ("fece alzare una vela e disse Ci porterà a terra e li inseguiremo quelli che ci hanno tradito e abbandonato e non ci fermeremo finchè non avranno assaggiato la nostra vendetta"<sup>118</sup>) a ser hombres sin piedad que asesinan para sobrevivir:

Fu al tramonto che gli ufficiali, senza dire una parola, spinsero giù dal cassone una delle tre botti di vino [...] Poi si sentirono delle grida e i colpi d'ascia [...] Si scatenò una lotta selvaggia. Era buio, solo a tratti la luna spuntava dietro [...] uomini che si

---

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 115.

gettavano gli uni contro gli altri, e cadaveri, e sciabole che copivano alla cieca. Grida, grida furiose, e lamenti.<sup>119</sup>

En este caso, a oscuridad transforma al ser humano: en la oscuridad se vuelve capaz de cometer las peores atrocidades. Al transformarse el ser humano, la experiencia temporal que vive también sufre una transformación. En la oscuridad es más difícil percibir el paso del tiempo de la naturaleza, por lo tanto la experiencia temporal cambia.

En otro lugar también la oscuridad cambia la vivencia de Eliswein: de noche, en un cuarto oscuro, cree desaparecer a causa del terror: "Il peggio era quella sensazione di sparire", los instantes se vuelven infinitos hasta que abre los ojos y se encuentra con una vela encendida que ilumina todo: la paz la inunda, es capaz de conciliar el sueño y olvidarse del miedo:

"Non capì subito. Non se l'aspettava. Era illuminata, la stanza [...] Una candela accesa. La fiammella, nel buio che non c'era più [...] Elisewin riabbassò la testa sul cuscino [...] Poi chiuse gli occhi. E si addormentò".<sup>120</sup>

Estas experiencias se confirman en nuestra vida diaria, mientras que de día nos sentimos en control y podemos interactuar sin temor con lo que nos rodea, de noche lo más común es tener la sensación de estar a merced de todo y de todos. El día nos presenta lo conocido, nos ilumina el camino, la noche nos enfrenta con lo desconocido, las cosas cotidianas nos parecen extrañas. También cambia nuestra

---

<sup>119</sup> *Idem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*, 69-70.

percepción del tiempo. Durante el día los cambios son mas evidentes. El movimiento del sol, la variación en la intensidad de la luz son algunas de las cosas que nos permiten distinguir los diferentes momentos del día. Por la noche carecemos de estos indicios. Es verdad que la luna también cambia de posición, pero esto no produce ningún otro cambio perceptible; además de que generalmente no estamos atentos a este movimiento. Sin la ayuda de un reloj es difícil tener una idea del paso del tiempo y esto nos hace sentir desprotegidos y sin control, situación que incrementa la inseguridad que sentimos.

## CAPÍTULO 5. PERSONAJES: TIEMPOS.

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*

Cesare Pavese

En el capítulo anterior hablamos de cómo está estructurada la novela desde el punto de vista de la experiencia temporal, de la idea de tiempo que se maneja en el primer capítulo de la obra, de los diferentes inicios que encontramos en *Oceano mare* y de la sensación que esto nos transmite. Nos preguntamos si es verdad que con el cambio de espacio, de personajes y de situaciones percibimos también un cambio en la experiencia temporal. Este inciso estará dedicado al análisis de esta experiencia para lograr responder a nuestra pregunta.

Lo primero que sentimos es que cada situación parece tener un propio tiempo. Al preguntarnos por qué nos damos cuenta de que las situaciones están dadas en gran medida por los personajes. De aquí podríamos pensar que el tiempo está relacionado directamente con la persona que lo vive.

El orden en el que analizaré la experiencia temporal de los diferentes personajes es el orden en el que aparecen en la novela: Plasson, Ann Deveria, Elisewin, Bartleboom y Adams.

### 5.1 Plasson

*sarà come smettere un vizio*

Cesare Pavese



El primer capítulo del libro presenta a Plasson frente al mar y, aunque en ese capítulo se habla del tiempo de Plasson, nosotros lo hemos analizado como los indicios de tiempo que se encontrarán en la novela. Esto se hizo en el inciso "Capítulo primero: idicios de tiempo en *Oceano mare*".

No conocemos a Plasson antes del albergue, conocemos su historia gracias a varias analepsis que se encuentran dentro del texto o a conversaciones que él tiene con los otros huéspedes. Por esto sabemos que ha sido siempre pintor y que se dedicaba a hacer retratos de personas ricas. Un día decidió dejarlo todo: ahora iba a pintar el retrato del mar.

Plasson está en el albergue desde el inicio de la novela. Cada día toma su caballete, sus pinceles y agua y se para frente al mar para intentar pintarlo. Sin embargo se encuentra con una gran dificultad: ¿por dónde se empieza a pintar el mar? La respuesta que él tiene es: hay que empezar por los ojos. Saber dónde están los ojos del mar es el problema. Plasson pasa horas, días parado frente al mar tratando de encontrarle los ojos. Él está suspendido en el tiempo. Veremos que varios personajes también lo están, pero cada uno lo está de un modo distinto. Por ejemplo, Ann Deveria está en pausa, buscándose a sí misma; tal vez cuando se encuentre regresará a la vida con su marido. Plasson no va a regresar a ninguna vida, él está suspendiendo su muerte:

Com'è che non fosse già morto di polmonite, Plasson, questo era un mistero. Uno non sta ore e ore al vento del nord, con i piedi a bagno e la marea che gli sale nei pantaloni, senza, prima o poi, morire.

- Prima deve finire il suo quadro -, aveva sentenziato Dira.
- Non lo finirà mai -, diceva madame Deveria.
- Non morirà mai, allora.<sup>121</sup>

Para Plasson la vida existe sólo mientras exista la posibilidad de pintar su cuadro; en el momento en que él logre terminarlo, la vida también se le terminará. Pero lo que importa, una vez más, no es llegar al final del viaje, sino el recorrido en sí. Bajo la sentencia "È uno specchio, questo mare",<sup>122</sup> buscar los ojos del mar se vuelve una búsqueda de los propios ojos y a través de éstos la búsqueda de uno mismo. Su preocupación se vuelve encontrar los ojos que lo lleven a él mismo. Plasson había vivido viendo dentro de los ojos de los demás, tratando de entenderlos para poder retratarlos, el "toque Plasson" era ese: comprender, gracias a los ojos, a la persona que debía retratar y a partir de eso podía hacerlo casi sin verlas nuevamente.

Enfrentarse al mar es enfrentarse a uno mismo, comprenderse para poder retratarse, conseguirlo no toma minutos como los que tomaba comprender a los ricos, tal vez todos iguales, toma tiempo *su* tiempo aunque no se puede saber cuánto: "Vendette tutto quel che aveva, abbandonò il suo atelier, e partì per un viaggio che, per quanto ne poteva capire lui, poteva anche non finire mai".<sup>123</sup> Conocerse a uno mismo dura toda la vida.

Cuando, finalmente, gracias a Dood, el niño que observa el mar desde la cornisa de una ventana, descubre cuáles son los ojos del mar y empieza a retratarlo, Plasson empieza a cansarse, decide abandonar

---

121 *Ibidem*, p. 37.

122 *Ibidem*, p. 120.

123 *Ibidem*, p. 71.

el albergue y seguir haciendo retratos del mar en otros lugares. Todas las veces que se había quedado en la playa hasta que el agua le llegaba al corazón empiezan a tener efecto y él se enferma de pulmonía, enfermedad que lo lleva a la muerte.

Creo que el hecho de que el pintor pudiera haber detenido el tiempo (en el sentido de que pudo detener la muerte para poder cumplir su propósito) es un reflejo muy importante del tiempo humano y de cuánto éste está determinado por la preocupación de las cosas a nuestro cuidado. Muchas personas han hecho lo mismo, pese a todas las adversidades y las dificultades de la vida logran seguir adelante en tanto tengan un propósito claro que cumplir. Algunas veces puede ser un hijo que cuidar, una persona que encontrar o una venganza: "Noi ci salveremo, per l'odio che portiamo contro quelli che ci hanno abbandonato, e torneremo per guardarli negli occhi".<sup>124</sup> Esto depende de la importancia que las cosas tengan para el individuo, pero en muchos casos las personas son capaces de controlar el paso del tiempo en sí mismos. ¿Cómo puede ser posible? Si entendemos que el ser humano es tiempo entonces es fácil entender que él mismo es capaz de controlarlo, pues es capaz de controlarse a sí mismo una vez que se conoce.

El último capítulo dedicado a Plasson es una enumeración de sus cuadros, y me parece una enumeración de su vida también. Cada cuadro representa un momento en su vida comenzando con los cuadros blancos del tiempo en que no podía descifrar el mar, para terminar con cuatro cuadros intitolados *Oceano mare* donde están pintadas sus manos. Plasson ha descubierto que el mar está en él, ha

descubierto su propio mar, el viaje ha terminado. Plasson muere de pulmonía.

## 5.2 Ann Deverìa

*per tutti la morte ha uno sguardo*

Cesare Pavese

Aunque a Ann Deverìa no se le dedique un capítulo completo en la primera parte del libro, es una figura presente e importante a lo largo de toda la novela. Ella está en el albergue para curarse, como lo está también Elisewin. Sin embargo la experiencia temporal es distinta pues mientras que la niña vive en la enfermedad, Ann vive en la cura. Ann vive como suspendida en el tiempo, todo lo que hace lo hace lentamente, como cuando se acerca al profesor Bartleboom mientras éste observa la orilla del mar: "E la preda, lentamente arrivò. Due scarpe da donna".<sup>125</sup> Desde el primer capítulo cuando se acerca a Plasson, su caminar nos transmite una sensación de calma: "...quella donna che avvolta in un mantello viola, il capo coperto, misura lentamente la spiaggia..."<sup>126</sup> Generalmente las acciones de Ann Deverìa están acompañadas con adverbios de tiempo que enfatizan la calma, y además están escritas en verbos en pretérito imperfecto, tiempo verbal que transmite una sensación de lentitud y de

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 10.

prolongación de la acción: "Ann Deveria capiva.", "Ann Deveria la vedeva", "Ann Deveria non si annoiava".<sup>127</sup>

Ella está en el albergue para curarse de una extraña enfermedad: el adulterio. Parte de esta cura es la reflexión, y creo que el tiempo de Ann nos transmite esta sensación. La serenidad, los silencios, la calma que ella vive están determinados por la reflexión en la que constantemente se encuentra. En el octavo capítulo, Ann tiene una plática con Elisewin, las dos caminan por la playa mientras Ann le cuenta su historia y comenta algunos de sus pensamientos:

Sai cos'è bello, qui? Guarda: noi camminiamo, lasciamo tutte quelle orme sulla sabbia, e loro restano lì, precise, ordinate. Ma domani, ti alzerai, guarderai questa grande spiaggia e non ci sarà più nulla, un'orma, un segno qualsiasi, niente. Il mare cancella, di notte. La marea nasconde. È come se non fosse mai passato nessuno. È come se noi non fossimo mai esistiti. Se c'è un luogo, al mondo, in cui puoi pensare di essere nulla, quel luogo è qui. Non è più terra, non è ancora mare. Non è vita falsa, non è vita vera. È *tempo*. Tempo che passa. E basta.<sup>128</sup>

¿Cómo puede un lugar no ser un lugar sino ser tiempo? Cuando un lugar existe sólo por las personas que lo habitan puede percibirse como tiempo, pues las personas son tiempo, según nos dice Ricoeur. El albergue se destruirá al final de la novela cuando todos sus habitantes se hayan ido: ¿puede esto significar que el albergue es tiempo? Si así lo es, para Ann es un tiempo de espera, de sanación, un tiempo necesario de vivir para poder encontrarse a sí misma; ella lo

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 79.

llama "questo purgatorio".<sup>129</sup> El purgatorio es el lugar de la espera, del reconocimiento interior, donde uno puede darse cuenta de sus errores para poder continuar hacia la siguiente etapa. Ann se ha dado cuenta de su error: empezar a vivir demasiado tarde: "lo non è che volevo essere felice, questo no. Volevo... salvarmi, ecco: salvarmi. Ma ho capito tardi da che parte bisognava andare: dalla parte dei desideri".<sup>130</sup> Como lo ha entendido demasiado tarde hizo mucho daño al intentar seguir sus deseos: Ann está en el albergue para encontrar la manera adecuada de vivir de acuerdo a sus deseos sin lastimarse.

En la tercera parte del libro, Ann escribe una carta para su amante donde le explica lo que sucede en el albergue y confirma la idea de que ese lugar es como un purgatorio:

Questo è un posto dove prendi commiato da te stesso. Quello che sei ti scivola addosso, a poco a poco. E te lo lasci dietro, passo dopo passo, su questa riva che non conosce tempo e vive un solo giorno, sempre quello. Il presente sparisce e tu diventi memoria.<sup>131</sup>

En la reflexión ella se olvida del paso del tiempo, vive el tiempo como si viviera siempre el mismo día, pensando en ella misma y en encontrar quién verdaderamente es. Nuevamente nos transmite una sensación de tiempo suspendido, como si lo hubieran puesto en pausa mientras Ann se conoce, se descubre. Pero no es una pausa temporal que afecte a todos los huéspedes, pues cada uno vive su propia experiencia de tiempo. La pausa es una sensación que nos transmite

---

129 *Idem.*

130 *Idem.*

131 *Ibidem*, p. 164.

el tiempo de Ann Deveria, porque es como si hubiera abierto un paréntesis en su vida, aunque no por decisión propia, para dedicarlo a revalorizar lo que hasta entonces ha hecho. Sin embargo este paréntesis nunca se cerrará y aunque ella haya descubierto quién es, qué quiere y una nueva forma de vivir el tiempo - un presente constante - no tendrá más vida para experimentarlo. Creo que el hecho de que no logre cerrar el paréntesis no significa que no haya cumplido su viaje interior.

El tiempo de Ann Deveria me parece igual al tiempo de un retiro. Cuando una persona se ausenta de su vida cotidiana y de las cosas conocidas y comunes que hay en ella, es capaz de descubrir cuál es su tiempo original. Esto puede suceder en un día o en un año, no hay ninguna diferencia, siento que cuando una persona se adentra en sí misma para conocer cuál es su propio tiempo, el tiempo que pasa fuera - el tiempo que se crea en comunidad con los demás - deja de existir. Cuánto tiempo estuvo Ann en el albergue no lo sabemos, pero es una cosa que no importa para comprender su viaje interior: estuvo el tiempo que ella necesitó estar ahí.

Además la historia de Ann es muy importante para mantener unidas como un todo las historias de cada uno de los personajes, pues Adams, Savigny y Elisewin están ligados gracias a ella. Hasta un cierto punto, Ann es el hilo que los une, junto con el albergue. Ella es la amante de Savigny que Adams busca para vengarse, y gracias a esto Adams encuentra a Elisewin.

### 5.3 Elisewin

*questa morte che ci accompagna  
dal mattino alla sera, insonne  
Cesare Pavese*

Elisewin es una niña que padece una enfermedad rara que se puede comparar con el miedo pero sin llegar a serlo: "Non è proprio una malattia, potrebbe esserlo, ma è qualcosa di meno".<sup>132</sup> Tampoco es una enfermedad propiamente dicha, es algo mucho más ligero:

*era posseduta da una sensibidemità d'animo incontrollabile, esplosa per sempre in chissà quale momento della sua vita segreta - vita da nulla, piccola com'era - e poi risalita al cuore per vie invisibidemli, e agli occhi, e alle mani e a tutto, come una malattia, che una malattia non era, ma qualcosa di meno, se ha un nome dev'essere leggerissimo, lo dici e già è sparito.*<sup>133</sup>

Esta situación la lleva a vivir una vida tranquila, en silencio, sin grandes disturbios ni cambios. A través de su relato, esto perlbidemmos. Nos conectamos con su tiempo, un tiempo de enfermedad, y lo sentimos pasar con un ritmo lento. Este ritmo es característico, por lo menos en mi experiencia, del ritmo de la enfermedad. Cuando enfermamos y debemos permanecer dentro de un cuarto de hospital o en una casa, donde todas las cosas a nuestro alrededor están esterilizadas o hechas específicamente para hacernos sentir mejor, donde hacer ruido está prohldemo porque nos puede molestar, podemos sentir que el tiempo no pasa. Los días parecen

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p.13.



eternos y la enfermedad parece ser la única cosa que nos ocupa en ese momento, y de hecho así lo es. Del mismo modo en la novela, la vida de Elisewin está completamente dominada por esta aparente enfermedad, está encaminada sólo a sobrellevarla y a tratar de no dejarse vencer por ella. Sentimos la lentitud de su vida, la vemos caminando por pasillos cubiertos de tapetes blancos: "per tutto il palazzo stendevano tappeti perché, è ovvio, i suoi stessi passi la spaventavano, tappeti bianchi",<sup>134</sup> y viviendo en un cuarto tapizado con paisajes de seda para los que incluso el silencio ha sido material "lavorarono in silenzio perché, diceva Edel, il silenzio doveva entrare nella trama del tessuto. Era un filo come gli altri".<sup>135</sup> Así vemos como, al leer la historia de Elisewin, nos podemos identificar con la acción: la enfermedad. Y como la refiguración o mimesis III es un vector que extiende más allá del texto el texto mismo. Éste se puede referir a la vida y a un modo de estar en ella.

Otra característica de la enfermedad es la monotonía, el sentimiento de que el tiempo es circular y se repite a sí mismo continuamente. Un día es igual al siguiente y al anterior. Pero para Elisewin no es sólo una característica, es también una necesidad. La "circularidad" se refleja en los senderos del jardín: todos son curvos, pues "basta un po' di sensibidemlità per capire che qualsiasi angolo cieco è un agguato possibidemle, e due strade che si incrociano una violenza geometrica e perfetta".<sup>136</sup> Cualquier encuentro con lo desconocido, sea detrás de una esquina sea en un cruce puede ser

---

134 *Idem.*

135 *Ibidem*, p.15.

136 *Ibidem*, p. 13.

fatal: para sobrellevar la enfermedad es necesaria la capacidad de predecir y controlar lo que está sucediendo. El tiempo que se repite en continuación también se refleja a nivel sintáctico. El segundo capítulo, que está dedicado a introducirnos a la vida de Elisewin se repite a sí mismo hasta el infinito pues las últimas dos líneas: "...solo di rado, e in un modo che taluni, in quei momenti, nel vederla, si udivano dire, a bassa voce...",<sup>137</sup> son exactamente las mismas dos con las que el capítulo empieza: "...solo di rado, e in un modo che taruni, in quei momenti, nel vederla, si udivano dire, a bassa voce -Ne morirà".<sup>138</sup>

Como nos damos cuenta mientras vamos leyendo la novela, la vida de Elisewin está a punto de romper el círculo en el que se encuentra inmersa, como también se rompe el ritmo de su narración, sin embargo por el momento nos quedamos con esta sensación de un continuo retorno.

La vida de Elisewin tomará un rumbo distinto después de que, cansado de esperar, su padre decida recurrir a la medicina. El doctor Atterdel visita a la niña para tratar de entender su enfermedad y la entrevista. Durante el diálogo ágil las respuestas de Elisewin nos dan importantes ideas sobre su experiencia temporal: cómo se siente en el castillo donde habita con su padre, qué relaciones tiene con las demás personas o cómo vive su enfermedad. Pero creo que una idea en particular es muy importante para entender el proceso de Elisewin:

Padre Pluche dice che io in realtà dovevo essere una farfalla notturna, ma poi c'è stato un errore, e così son arrivata qui, ma non è esattamente qui che dovevano posarmi, e così adesso

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 12.

tutto è un po' difficile, è normale che tutto mi faccia male, devo avere molta pazienza e aspettare, è una cosa complicata, si capisce, trasformare una farfalla in una donna...<sup>139</sup>

La vida de Elisewin en el castillo es como la vida de una oruga dentro un capullo. Envuelta en tapetes de seda, ella debe esperar hasta ser suficientemente fuerte como para enfrentar la vida, mientras tanto espera pacientemente, pues entiende que no es una cosa fácil para ella. Elisewin tiene quince años, es un momento muy difícil para una niña pues no sólo transforma su mente para poder sobrevivir en el mundo, también su cuerpo cambia constantemente y el cambio final parece no llegar jamás. Hasta entonces Elisewin ha esperado pacientemente, sin embargo sus ganas de enfrentarse a la vida están siendo cada vez mayores: "io la voglio, la vita, farei qualsiasi cosa per poter averla [...] dovesse anche fare un male da morire è vivere che voglio".<sup>140</sup>

Del mismo modo que un adolescente, llegado el momento justo, decide arriesgarse en la vida para descubrir de qué está hecha, Elisewin decide que ya es tiempo de salir a enfrentarse con el mundo. Su aislamiento ha llegado al límite, siete años han pasado desde que ella enfermó y llega el momento en que ya no importa arriesgarlo todo para poder vivir, ha esperado suficiente; ahora es tiempo de arriesgar y de empezar un viaje interno y externo que la llevará a la libertad, viva o muerta.

Me parece que en un relato como éste, en donde los relojes no existen y el tiempo concuerda con el tiempo de la naturaleza, por un

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 28.

lado, cada personaje tiene una experiencia de tiempo distinta, pero por otro, todos los personajes están unidos de un modo inseparable al tiempo vivencial. Claro que esto no es exclusivo de los personajes de *Oceano mare*, pues es cierto también para las personas en el mundo real. Podemos tener experiencias muy distintas del tiempo, pero no podemos desconectarnos de nuestro tiempo vivencial, el que existe antes del reloj, el que nos marcan los días y las noches, o el que sentimos en nuestro cuerpo.

Así, Elisewin empieza su viaje cuando ella siente que es el momento justo, pero no sólo, también cuando éste se conjunta con el tiempo de su naturaleza.

El barón de Carewell se da cuenta de que ha llegado el momento de dejar ir a su hija y como último gesto decide ayudarla para que su viaje sea lo más suave posible. El barón deposita a su hija en el río que la llevará hasta el mar, donde encontrará su cura, del modo más natural: el río tiene el tiempo de la naturaleza: "Così Elisewin scese verso il mare nel modo più dolce del mondo [...]. Scesero giù, con quella lentezza decisa al millimetro dalla sapienza materna della natura".<sup>141</sup> Sin tener que enfrentar duramente el propio recorrido, Elisewin es capaz de entrar en el mundo.

En este momento el texto tiene un gran contraste con la vida, pues no todos podemos seguir los ritmos de la naturaleza y esto nos hace vulnerables ante ella. El narrador lo sabe y nos lo dice:

quanto sarebbe bello se, per ogni vare che ci aspetta, ci fosse un fiume, per noi. [...] Questo, davvero, sarebbe meraviglioso.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 51.

Sarebbe dolce, la vita, qualunque vita [...] tutto sarebbe, finalmente, *umano*.<sup>142</sup>

La relación que aquí existe entre el tiempo de la naturaleza y la palabra en cursivas *umano* nos hace pensar aún más en la identificación que puede existir entre un tiempo natural y un tiempo humano: el tiempo del ser humano no está fuera del tiempo natural, al contrario, pertenece a éste. El personaje de Elisewin parece así estar viviendo, su vida está marcada por las pautas del tiempo de la naturaleza.

La primera etapa del viaje de Elisewin será la *locanda Almayer*. El inicio es muy difícil, pues recordemos que ella nunca había dejado las tierras de su padre. En su primera noche en el albergue ella se debe enfrentar a uno de los ataques de su enfermedad: sola en un cuarto lucha contra el vacío que siente dentro. Entonces un instante se vuelve eterno, en el sufrimiento los segundos se vuelven horas y aunque ella trata de luchar y convencerse de que todo está bien, el miedo la vence. La experiencia de tiempo de Elisewin es comprensible cuando uno piensa en los momentos en que una sola aflicción posee todo dentro de nosotros y a nuestro alrededor. Un dolor de cabeza, por ejemplo, puede hacer que la experiencia temporal sea la de un tiempo que transcurre lentamente y hacer que una hora parezca una eternidad.

Elisewin quiere creer que la ayuda está cerca, que se requiere un solo instante para salir de este estado, sin embargo la enfermedad es mas poderosa que ella

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 52.

-bastava alzarsi da lì, trovare la forza per pochi passi, attraversare la stanza, aprire la porta - [...] alzarsi, non morire - alzarsi da lì - alzarsi. Che orrore. Che orrore. Non erano pochi metri. Erano chilometri, erano un'eternità.<sup>143</sup>

Cuando se deja vencer y abre los ojos, no muere, encuentra su recámara iluminada y se da cuenta de que una niña está leyendo un libro a la luz de una vela. La luz la tranquiliza: la salva. Elisewin se queda dormida y al despertar la luz sigue ahí, la vela no se ha consumido es "come se avesse vegliato una notte lunga un istante".<sup>144</sup> Por un lado la oscuridad - lo desconocido - alarga el tiempo; por otro lado la luz que nos da la posibilidad de saber qué nos rodea, lo hace más corto. Así comienza la transformación de Elisewin, su viaje interior.

Ella piensa que entrar en el mar será la culminación de este viaje -la cura para su enfermedad-, pero el lector se dará cuenta de que en realidad esto no es lo importante. El viaje en sí, el tiempo que ella requiere para conocerse a sí misma, es la cura.

El último capítulo dedicado a Elisewin, en la tercera parte de la novela, se refiere a su transformación final. En medio de una tormenta que ha hecho que todos los huéspedes del albergue se desorienten Elisewin se encuentra tranquila: algo que antes la habría matado ahora no la puede tocar Padre Pluche le dice:

- No, ascoltami... non sono affatto sicuro che tu...

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 70.

Tornò indietro la bambina - quella bellissima - e senza dire una parola prese per mano Elisewin, sorridendole.  
- Ne sono sicura io, Padre Pluche.  
Le tremava la voce. Ma tremava di forza, e di voglia. Non di paura.<sup>145</sup>

Su tiempo ha llegado, después de haber estado en el albergue con los otros huéspedes, después de haber conocido mejor sus historias, está lista para enfrentarse consigo misma.

En medio de la tormenta Elisewin se encuentra con Adams y los dos se pierden en su propio tiempo para descubrirse. Para ella es como un nuevo nacimiento, para él una despedida. Es interesante ver el contraste que existe entre el tiempo de la tormenta y el tiempo que transcurre adentro del albergue. El primero es veloz, confuso: no se sabe bien qué es lo que sucede. El segundo es lento, tranquilo, claro: sabemos muy bien lo que ocurre.

Esto no quiere decir que el tiempo, como ente autónomo, se divida y exista en dos maneras distintas. La diferencia en la experiencia temporal se debe a que son personas distintas quienes la están experimentando. Por un lado, tenemos a los huéspedes que corren detrás de los niños en medio de una tormenta sin saber qué están haciendo en realidad: la percepción del tiempo en un momento de confusión se pierde; por el otro, tenemos a dos personas que están viviendo la última fase de su transformación. Particularmente, la transformación que sufre Elisewin ha sido lenta y pausada, se ha estado preparando durante años para ese momento final, pero éste no puede ser apresurado

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 132.

Si voltò e lentamente tornò sui suoi passi. Non c'era più vento, non c'era più notte, non c'era più mare, per lei. Andava, e sapeva dove andare. Questo era tutto. Sensazione meravigliosa. Di quando il destino finalmente si schiude, e diventa sentiero distinto, e orma inequivocabile, e direzione certa. Il tempo interminabile dell'avvicinamento. Quell'accostarsi. Si vorrebbe non finisse mai.<sup>146</sup>

El encuentro que tendrá con Adams también será lento porque seguirá su propio tiempo. La lentitud se refleja también en la tipografía. Una frase escrita con una palabra en cada renglón nos obliga a leer pausadamente el texto:

No.  
Allora  
Elisewin  
prese  
tra le mani  
il volto  
di quell'uomo  
e  
lo baciò.<sup>147</sup>

Toda una noche pasa como si fueran muchas más. Cada instante requiere la máxima atención, pues a cada instante entre los dos se están devolviendo la vida y eso no puede apresurarse. Al final de una noche Elisewin ha entrado al mar y se ha salvado. Dos días después puede seguir un nuevo camino.

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 137.



Conocemos los siguientes cinco años de su vida en una sola página, mientras que aquella noche ocupa al menos cinco. Cinco años en una página nos deja una sensación de velocidad, mientras que una noche en cinco nos transmite la sensación de lentitud, de cuidado.

Al término de estos cinco años transcurridos al lado de Langlais ella debe partir; ya sin miedo, ya sin enfermedad, se enfrentará a una vida desconocida que ella misma puede inventar: "Tutto il resto era ancora nulla. Inventarlo - questo sarebbe stato meraviglioso."<sup>148</sup>

La transformación que tantos años tomó ha terminado y Elisewin es libre para continuar con su vida.

Me parece que en la experiencia temporal de Elisewin podemos encontrar una metáfora de la experiencia del tránsito que se vive entre la niñez y la edad adulta. La transformación que uno vive cuando deja de ser niño para convertirse en adulto es una de las más significativas en la vida. Esto no quiere decir que la experiencia de Elisewin sea metáfora sólo de esta transformación. Como hemos visto, el texto deja abierta la posibilidad a ser metáfora de otras más dependiendo de la propia experiencia humana. Como hemos visto con Ricoeur, durante la mimesis III, la refiguración, el lector entra en diálogo con la obra y su propia experiencia lo lleva a interpretar la configuración de distintos modos. Esto sucede sin dejar fuera lo que se encuentra en el texto, pues finalmente el texto es nuestra base: estamos interpretando el texto.

## 5.4 Bartleboom

quel giorno sapremo anche noi  
che sei la vita e sei il nulla  
Cesare Pavese

Nos encontramos por primera vez con Bartleboom en el tercer capítulo. Él es un profesor que llega a un albergue.

Contrariamente a la temporalidad que nos transmitía la historia de Elisewin, la llegada de Bartleboom nos hace sentir que el tiempo es ligero y ágil. Desde que llega al albergue sus acciones son cortas y rápidas, su primer diálogo se limita a una serie de preguntas directas y respuestas monosilábicas:

- Questa è la locanda della Pace?
- No.
- La locanda di Saint Amand?
- No.
- L'Albergo della Posta?
- No.
- L'Aringa reale?
- No.
- Bene. C'è una stanza?
- Sì.
- La prendo.<sup>149</sup>

Cuando entra a la habitación parece que no tuviera tiempo que perder, repasa con la mirada el cuarto y se instala. La narración se limita sólo a las acciones:

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 146.

Entrò nella stanza, posò le valigie, si avvicinò a guardare i quadri (uguali, incredibile), si sedette sul letto, si tolse le scarpe con evidente sollievo, si rialzò, andò a guardarsi allo specchio.<sup>150</sup>

Y las acciones continúan. Es por esta agilidad en el narrar, en la que un verbo llega detrás del otro sin que haya una gran descripción entre ellos o con respecto a ellos, que nosotros percibidemos este tiempo como ligero. Esto puede deberse a que la preocupación de Bartleboom es escribidemr la parte de la enciclopedia que corresponde a la descripción del fin del mar. Su ahora está determinado por ello y así su experiencia temporal, como se explica en el capítulo teórico.

En nuestras vidas también experimentamos esta clase de tiempo, sobre todo cuando tenemos un plan preestablecido sobre lo que tenemos que hacer en un determinado momento. Creo que esta manera de vivir el tiempo es propio de las personas metódicas (Bartleboom es un científico) que saben exactamente qué es lo que están haciendo y qué es lo que van a hacer. El tiempo es ágil pues es acción, no se "pierde" en estar pensando sino que se vive en movimiento. Incluso el sueño de Bartleboom es así, las acciones se suceden una después de la otra hasta que despierta. Este tipo de narración nos transmite dos sensaciones distintas: o el tiempo pasa rápidamente o ha pasado muy poco tiempo. Creo que en este caso nos podemos inclinar por la primera, pues antes de que Bartleboom se sienta a escribidemr su carta tenemos la indicación temporal de que es tarde y aunque no sabemos cuándo llegó al albergue, nos da la idea

---

149 *Ibidem*, p. 17.

150 *Ibidem*, p. 19.

de que el día ha transcurrido mientras Bartleboom se instalaba en su cuarto. Cuando finalmente empieza a escribir, la sensación de tiempo cambia, se vuelve más tranquila. Creo que este cambio refleja cómo cambia nuestra aproximación al tiempo dependiendo de cuánto lo necesitamos. Cuando tenemos cosas que hacer antes de un determinado momento o sentimos que no podemos hacer nada hasta que no hayamos terminado nuestro deber, el tiempo pasa velozmente, sentimos que no es suficiente y que constantemente nos está alcanzando e incluso superando. Sin embargo, cuando hemos terminado con estas labores y podemos dedicarnos a un placer, nuestro ritmo cambia, todo se vuelve más lento, podemos tomarnos el tiempo que queramos en llevar a cabo eso que disfrutamos. Lo mismo sucede con Bartleboom: después de haberse instalado que es lo que tenía que hacer, puede dedicarse a hacer lo que quiere: escribir una carta.

Encontramos nuevamente a Bartleboom en el capítulo cinco. Una vez instalado en el albergue decide empezar con su investigación. Inmediatamente nos damos cuenta que el registro de la narración ha cambiado. Ahora nos encontramos en el mundo de un científico y la narración a esto corresponde. Bartleboom espera frente al mar y lo ve, pero su espera no es desinteresada, es una espera científica y ordenada: "Con totale abnegazione Bartleboom si calò in un'immobilità senza sentimenti, trasformandosi, per così dire, in neutrale ed infallibile strumento ottico".<sup>151</sup> Mientras que Bartleboom piensa que el hecho de que Dood se pase horas viendo el mar es una pérdida de tiempo pues le parece que "il mare è poi sempre quello, sempre uguale, mare fino

all'orizzonte, se va bene ci passa una nave, non è che sia poi la fine del mondo",<sup>152</sup> si es capaz de casi dejar de respirar tratando de comprender dónde termina el mar. Claro que esto es una investigación científica, no una pérdida de tiempo.

Ya en el tercer capítulo nos habíamos dado cuenta del orden que rodea a este profesor, ahora lo podemos confirmar. El modo en que está vestido: "A piedi nudi, i pantaloni arrotolati in su per non bagnarsi, un quadernone sotto il braccio e un cappello di lana in testa"<sup>153</sup> y la exactitud de su estudio:

Studiava l'esatto punto in cui l'onda, dopo essersi rotta una decina di metri più indietro, si allungava [...] improvvisamente si svegliava e, la breve corsa dell'acqua in rotta, nel nulla svaporava<sup>154</sup>

nos transmiten la personalidad ordenada y estudiada de este hombre que sin embargo está de frente a algo imposible de encuadrar: el mar.

Para Bartleboom el tiempo es muy importante y quiere aprovecharlo al máximo, no puede siquiera perder tiempo en pensar un refrán completo: "Se Maometto non va alla montagna, eccetera eccetera, pensò",<sup>155</sup> a él lo que le interesa es continuar con su estudio y basta. El tiempo está ahí para utilizarlo en el estudio científico del mar. Él podría haberse quedado horas haciendo lo mismo; sin embargo sucede algo que lo arranca de su concentración: la llegada

---

151 *Ibidem*, p. 32.

152 *Ibidem*, p. 20.

153 *Ibidem*, p. 31.

154 *Idem*.

155 *Ibidem*, p. 32.

de una mujer. Me parece muy significativo que este encuentro haga dudar de esa manera al científico, pues creo que pensando en la experiencia temporal que estamos estudiando podemos decir que este desequilibrio se crea debido a que Ann Deveria saca de su tiempo a Bartleboom. Cuando Ann llega a la vida del científico su preocupación cambia, su experiencia temporal se transforma. Este proceso es visible en la vida de Bartleboom con el pasar de la historia.

Cuando una persona está dedicada al cien por ciento a una actividad y ocupa toda su concentración y su tiempo en ella, cualquier intrusión basta para desestabilizar la armonía que la persona había generado con su tiempo. Habíamos visto que Bartleboom, como científico, es muy práctico e invierte en las cosas sólo el tiempo necesario para ellas; veremos más adelante como Ann Deveria vive el tiempo de un modo muy distinto; el choque de los dos genera un desconcierto visible en el profesor, y más tarde también en Ann.

Tenemos otro ejemplo en la conversación que tienen ambos mientras toman un café. Ann pregunta y Bartleboom contesta. Es interesante ver que las respuestas de él son precisas y lógicas, pero no sólo las respuestas, también sus acciones. La tipografía y la lengua nos hacen percibirlo así; nuevamente nos damos cuenta de que el tiempo cuando se trata de Bartleboom se siente ágil, ligero y veloz:

Zucchero.  
Cucchiaino.  
Cucchiaino che gira nella tazza.  
Cucchiaino che si ferma.  
Cucchiaino nel piattino.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 34.

Una palabra inmediatamente después de la otra nos transmite por una parte la aceleración del tiempo; y por la otra la optimización del mismo. Antes, cuando hablamos de Elisewin, habíamos visto una estructura similar. Sin embargo en ese momento nos parecía que ésta ayudara a hacer más lento el tiempo. La diferencia está en que mientras que en el caso de Elisewin se expresaba una sola frase en varios renglones; en el caso de Bartleboom son palabras separadas por puntos y aparte. Una palabra después de la otra.

Mientras Bartleboom explica con una cierta pasión lógica, Ann lo interrumpe una vez más; sacudiéndolo lo saca de su ritmo, cosa que nuevamente lo desequilibra, y él no sabe cómo reaccionar.

Al final del día, el profesor regresa a su habitación después de haberse dedicado al trabajo; una vez más se relaja para escribir otra carta. Aquí se sale del ritmo del trabajo y retoma el ritmo del placer. "Scriveva con serena facilità, Bartleboom, senza mai fermarsi e con una lentezza che nulla avrebbe potuto turbare".<sup>157</sup>

Bartleboom deja el albergue, no sabemos si ha encontrado dónde termina el mar, pero sabemos que gracias a Ann sabe cómo descubrirá el amor. Es interesante ver cómo incluso en el tema del amor Bartleboom mantiene su mente científica y exacta: él está esperando a su mujer, piensa que en alguna parte del mundo ella existe sólo para él. Conforme pasan los años se resigna a estar con una mujer que no es exactamente la que él quería, y continua su vida ordenada y científica hasta el día en que cree enamorarse. El amor no

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 38

puede predecirse, ni limitarse, no puede ser calculado. Esto lo aprenderá Bartleboom en un par de semanas, pues mientras que calcula y decide qué hacer, el amor pasa sin detenerse: el amor tiene un tiempo propio.

El profesor, en un momento ridículo, se da cuenta de que la planeación en esa área no es posible y se vuelve loco por un día: no deja de reír.

Tras haber hecho este descubrimiento, Bartleboom decide retirarse y olvidarse del amor. Muere tranquilamente en un pueblo alejado de todo.

## 5.5 Adams

come vedere nello specchio  
riemergere un viso morto  
Cesare Pavese

A diferencia de los otros personajes, Adams no busca cumplir un viaje interior que lo lleve a conocer alguna parte de sí mismo, él estuvo en medio del mar y en él se vio reflejado. Por lo que la experiencia temporal de Adams se aleja un poco de las de los demás (esto no quiere decir que las otras son iguales, pues no es posible ya que estamos partiendo de la hipótesis de que la experiencia temporal es individual puesto que el hombre es tiempo, sin embargo en tanto tratan un viaje interior pueden percibirse como similares).

El tiempo de cura que requieren Elisewin o Ann, Adams lo experimentó estando en las tierras de Langlais. El almirante lo tomó bajo su cuidado y con exactitud lo curó. Me parece muy importante



resaltar esta exactitud que Langlais considera necesaria para la buena salud, la da la naturaleza. Retomando el tiempo de la naturaleza como tiempo original del hombre, podemos ver que el sólo contacto de Adams con la naturaleza lo ayuda a recobrar ese tiempo suyo que lo ayuda a curarse. Aún cuando Adams ya se había conocido por haberse reflejado en el espejo del mar, su tiempo había sido interrumpido y destrozado por todas las experiencias que viviera después del naufragio. Sabiendo esto, Langlais decide que la mejor manera de recuperar el propio tiempo es estar en contacto con la exactitud de la naturaleza.

Se requerirán muchos años para que Adams recupere su tiempo, pero lo hará. Una característica importante para poder conseguirlo es ser paciente, saber esperar. El jardinero aprende a esperar y, a partir de ese momento, la experiencia temporal que nos transmite es la de alguien que sabe que encontrará las cosas que está buscando y que lo único que debe hacer es estar atento al momento propicio en el que podrá realizarlas. Él no tiene prisa, no pierde tiempo, él espera.

Y la espera genera frutos: después de más de seis años encuentra a la persona que le arrancó la vida. Aún así, Adams no desespera pues ha aprendido a dejar que las cosas sucedan en el momento en que deben de suceder y, con calma, en su última noche se despide lentamente de la vida transmitiéndola a Elisewin.

Finalmente lleva a cabo su venganza: la espera terminó "- É finita, Savigny".<sup>158</sup> Sólo dos páginas son necesarias para narrar su último golpe, mientras que su espera se siente a través de toda la

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 213.

novela. Como sabemos un suceso en la vida de un ser humano no está aislado del resto de la vida que el sujeto ha llevado, y aquí encontramos un buen ejemplo de ello. El asesinato de Ann Deveria no podría haber sido si Adams no hubiera primero naufragado, después llegado a Africa y finalmente conocido y salvado a Langlais cuando éste fue secuestrado.

Tras haber consumado su venganza, Adams es asesinado. El tiempo de la espera llegó a su fin.

La historia de Adams está llena de eventos que podrían parecer irreales, como el hecho de que pueda comunicarse sin hablar, sin embargo, como nos dice Ricoeur, no es importante que las acciones dentro de la novela sean reales (comparándolas con las del mundo del escritor y del lector) sino que sean coherentes y pertinentes a la historia. El relato de Adams cumple con las dos características.

## **CAPITULO 6. LA EXPERIENCIA TEMPORAL EN EL LIBRO SECONDO. IL VENTRE DEL MARE.**

El segundo libro de la novela inicia con la noticia de un naufragio: en una sola página nos explica qué sucedió con el barco Alliance y qué hicieron sus tripulantes: como las lanchas salvavidas no eran suficientes, construyeron una especie de balsa donde iría el resto de los tripulantes; la balsa debía de ser remolcada por las lanchas. Sin embargo no fue así: aquéllos que quedaron en las lanchas decidieron cortar las cuerdas que debían remolcar la balsa, dejándola a merced del mar.

La narración de los eventos que siguieron al naufragio está expuesta a través de dos monólogos internos. Cada uno de los monólogos corresponde a un tripulante del barco que naufragó, los dos tripulantes se encuentran en la balsa que está a la deriva. Las historias nos llegan algunos días después del accidente mientras que los personajes están aún en la balsa que construyeron para sobrevivir.

Primero nos encontramos con la versión del doctor del barco, Savigny, quien mientras está en una balsa a la deriva, en su mente narra los acontecimientos de los últimos días. En segundo término nos encontramos con la versión del marinero, Adams, quien, como entendemos al final del segundo libro, narra también en su mente los mismos acontecimientos: el mismo tiempo.

Luz Aurora Pimentel nos dice que el tiempo de la diégesis puede, gracias al monólogo interno, desdoblarse en dos: el tiempo en el que el personaje expone sus ideas y el tiempo que transcurre en el relato. El tiempo de exposición nos llega a través del discurso, mientras que

el tiempo que transcurre en el relato lo percibimos gracias a referentes externos a la mente del autor del monólogo.<sup>159</sup>

En este caso no sabemos cuánto sea el tiempo que transcurre fuera de la mente de los naufragos, pues el hecho de que se encuentren en medio del mar a la deriva nos quita en gran medida la posibilidad de tener referentes externos. Lo único que sabemos es que han pasado varios días y varias noches y que la sensación temporal es diversa para cada uno de los protagonistas. Sin embargo algunas semejanzas podemos encontrar. En los dos nos damos cuenta de que la experiencia temporal varía durante los dos momentos del día: luz y oscuridad.

Probablemente esto sucede porque durante el día se puede apreciar el movimiento del sol, o las variantes en la intensidad de la luz, mientras que por la noche los referentes son aún más escasos; o porque con la presencia de la luz hasta un cierto punto uno puede estar atento a lo que sucede y sentir que tiene más control sobre las situaciones y por lo tanto puede tener la sensación de controlar su experiencia de tiempo, mientras que en la oscuridad una persona puede sentirse perdida y a merced de cualquier cosa, y el tener esta ansiedad y este sentimiento de impotencia puede hacernos sentir que el tiempo no pasa, que el día no va a llegar, especialmente en una situación desesperada como en la que se encuentran los dos personajes. La oscuridad se apodera de todo y no hay nada a qué asirse: "ci fosse una luce, una luce qualsiasi, è eterno questo buio e insopportabile il lamento che accompagna ogni istante"<sup>160</sup>.

---

159 L. A. Plimentel, *Op. Cit.*, p. 53.

160 A. BARICCO, *Op. Cit.*, p. 103.

Particularmente en este relato el tiempo nocturno parece eterno, pues en la oscuridad los personajes están tratando de sobrevivir en medio del mar y en medio de hombres, cuidándose tanto de uno como de los otros. Esta sensación de que los instantes son infinitos "un istante che non finisce più"<sup>161</sup> está presente en nosotros particularmente cuando uno se encuentra en una situación extrema en la que la propia vida está en peligro. En este caso particular los segundos se vuelven horas y la situación parece no terminar jamás. La noche se vuelve una cosa sola, sin divisiones, es el momento en que se cumple la masacre y basta, nos dice Adams:

Era buio, solo a tratti la luna spuntava dietro le nubi. Sentivo i fucili sparare, e come apparizioni, in quelle lame improvvisate di luce, uomini che si gettavano gli uni contro gli altri, e cadaveri, e sciabole che colpivano alla cieca. Grida, grida furiose, e lamenti.<sup>162</sup>

El caos, en este caso, se olvida del tiempo.

Los días parecen estar sólo dedicados a descansar y tratar de recuperar fuerzas para estar atento a lo que pueda presentarse durante la noche siguiente. Este cansancio, el agotamiento y los muertos de las peleas nocturnas parecen ser la única marca que el tiempo deja a su paso: "Quando tornò la luce, in un'alba atroce, sulla zattera c'erano decine di cadaveri, orrendamente mutilati, e uomini agonizzanti ovunque".<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 126.

La preocupación de los personajes es sobrevivir, cada uno a su manera.

Este tiempo es muy vívido pues no sólo se experimenta en un modo mental o con relación al exterior sino que se siente en el propio cuerpo. A medida de que los días pasan las fuerzas se pierden, el optimismo de los primeros días se convierte en una casi certeza de muerte: "Se avessi una vita davanti a me - io che sto per morire".<sup>164</sup> Es muy interesante que a falta de marcas externas de tiempo, lo encontremos en los cambios anímicos y de espíritu de los personajes.

Lo que sucede en la balsa mientras se encuentra a la deriva en el mar nos llega a través de los pensamientos de dos de los tripulantes. Estas dos mentes nos ofrecen dos narraciones distintas. En cuanto a diferencias en la experiencia temporal de los personajes, podemos señalar varias. Esto lo podemos distinguir por cómo están estructurados cada uno de estos discursos.

Evidentemente los pensamientos de los protagonistas son completamente diferentes y esto nos deja ver no sólo una visión del mundo y de la situación distintas, pero, lo que más nos interesa para este trabajo, una experiencia de tiempo diversas. Probablemente diversos lectores se podrán identificar con el primero o el segundo relato o los ampliarán de acuerdo a sus experiencias, pues ya vimos que la mimesis III involucra la participación activa del lector quien tiene que refigurar el texto. Aún así ninguna refiguración se saldrá de lo que el texto en sí proporciona, por lo que es necesario sustentar nuestra experiencia de lectura con un análisis más profundo. Esto es lo que

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 120.

haré a continuación con las dos narraciones del naufragio en Oceano mare.

También me parece interesante resaltar que este naufragio tiene como precedente el naufragio de La Medusa, en el que los tripulantes recurrieron al canibalismo para sobrevivir. Es interesante porque es un ejemplo más del círculo que forma la triple mimesis: de una experiencia en el mundo, el autor toma un hecho y lo configura en el texto. El lector, aunque no haya experimentado en carne propia una experiencia similar, conoce lo que es un naufragio. Puede imaginar, gracias a la configuración del relato, las sensaciones que conlleva un evento como éste. Por ejemplo, la locura que veremos en el discurso de Savigny. El lector puede comprender, en el sentido de Ricoeur, el segundo libro de la novela.

Comencemos con el discurso de Savigny. La primera particularidad de este monólogo es que inicia una y otra vez; llegando a un cierto punto se interrumpe para comenzar a narrar todo de nuevo. Este punto se cumple cuando el doctor ha contado todo lo anterior más un dato nuevo. Pareciera que Savigny necesitara regresar al principio para no olvidarse de lo que está contando. Está agotado después de días de batalla y hambre, y tal vez cree que ya todo está perdido; lo único que le queda por decir es ese monólogo en el que narra sus últimos días, por lo que pone todo su esfuerzo en no olvidar, volviendo a iniciar al terminar cada nueva idea, enumerando cada una de estas ideas para ayudarse. Esta técnica nos deja ver algo del carácter del doctor: hombre de ciencia que busca la exactitud y el orden. Al ver que el caos ha irrumpido de tal manera en su vida es sólo

dentro de sí que puede mantener un orden. Pero no sólo esto, el ir y venir de sus ideas nos transmite también el subir y bajar de las olas:

La prima cosa è il mio nome, Savigny.

La prima cosa  
è il mio nome, la seconda è lo sguardo di quelli che ci  
hanno abbandonato [...] Il loro occhi.

La prima cosa è il  
mio nome, la seconda quegli occhi, la terza un  
pensiero.<sup>165</sup>

Cada uno de sus pensamientos está regido por el mar que lo rodea. Al aproximarse a este texto, el lector se siente sumergido en el constante movimiento de las olas, cualquier sensación de tiempo externo se detiene para dar paso a este tiempo cíclico que se sigue repitiendo a sí mismo hasta que es interrumpido por la siguiente narración: la versión de Adams. En el pensamiento de Savigny el tiempo demás se repite a sí mismo, pero no sólo, también se conserva en el presente, Savigny no lo deja ir, su narración es un presente constante. Aún cuando está narrando lo que ha sucedido anteriormente, él utiliza los verbos al presente:

un uomo che benedice i morenti con bestemmie e lamenti, e qualcuno parla al mare, a bassa voce, gli parla, seduto sul bordo della zattera, lo corteggia, si direbbe, e sente le sue risposte.<sup>166</sup>

En este ir y venir de ideas -de olas- el narrador reconoce que el mar ha estado siempre presente y sigue estándolo: "E sento la sua

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 106.



voce immane e l'odore fortissimo e, dentro, la sua inarrestabile danza, onda infinita".<sup>167</sup> Una onda infinita como sus pensamientos que no tienen principio o fin sino que son una espiral que gira en si misma para seguir aumentando. "Ogni cosa è diventata mare".<sup>168</sup>

En un segundo momento nos encontramos con la narración de Adams, el marinero, que con otro monólogo interno hace el recuento de los mismos acontecimientos: por lo tanto, como habíamos dicho antes, del mismo tiempo, del que ya nos ha hablado el doctor. Su versión de la historia es distinta como lo es también el estilo de su narración y la sensación de temporalidad que da al lector. Esto es muy interesante pues nos deja ver en qué modo el tiempo no depende sólo de los hechos externos al ser humano sino de su estar en ellos. El modo de percibir lo que está sucediendo en medio del mar es completamente distinto, no sólo porque su parte en la historia es hasta cierto punto contraria a la del doctor, sino también porque su tiempo es distinto. Su monólogo va mas allá de la historia que está viviendo en ese momento. Adams brinca del presente al pasado de sus recuerdos, pasado con el que él se relaciona gracias a lo que está experimentando: "Thérèse era una ragazza. [...] Quando ero a Rochefort e lavoravo nel porto lei passava con le ceste del pesce e mi guardava".<sup>169</sup> Los verbos ahora estan en pretérito imperfecto y no en el presente de la narración de Savigny. Su niñez cobra un significado distinto porque está experimentando un naufragio como el que había vivido mucho antes un viejo marinero de la aldea donde Adams creció

---

167 *Ibidem*, p. 108.

168 *Idem*.

169 *Ibidem*, p. 114.

"Darrell, lui era uno di quelli che erano tornati. [...] Era sopravvissuto a due naufragi"<sup>170</sup>. Adams se conecta con su pasado sin importar la "distancia temporal" que entre éste y el presente existe. El estar ahí, frente al mar, tratando de sobrevivir tiene una relación más significativa con los hechos de su niñez y de sus primeros encuentros con su novia, que la que pudiera tener con el pasado directo cronológica y linealmente hablando. Pero además, el hecho de que narre el naufragio y lo que ha vivido sobre la balsa en un tiempo pasado, a diferencia del relato de Savigny que los mantenía en el presente, los pone al mismo nivel que el resto de su vida pasada, pone una barrera entre lo que ha sucedido y él mismo. Parece una forma de marcar el horror que siente frente a la masacre de la que ha sido parte y trata de desprenderse de ella lo más posible: son cosas del pasado. Porque cuando nos enfrentamos a una situación de la que no queremos ser parte, o la cual no entendemos, como Adams no entiende qué está sucediendo ni porqué, existe la posibilidad de que queramos olvidarla lo más pronto posible y alejarla de nosotros. Adams está aún sobre la balsa, no ha terminado de vivir esta experiencia, varios días han pasado, sin embargo él la coloca en el pasado junto con otras experiencias suyas que tuvieron lugar mucho tiempo antes de que él se embarcara. No sólo eso, también usa el *passato remoto*<sup>171</sup> para narrar lo que sucede en la balsa: "Fu al tramonto che gli ufficiali, senza dire una parola, spinsero giù dal cassone una delle tre botti di vino [...].

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>171</sup> El *passato remoto* en italiano transmite una sensación de distanciamiento temporal o sentimental con lo que se está narrando. Esta sensación no la transmite el pretérito del español.

Non mossero un dito quando alcuni si gettarono su di essa, la aprirono e iniziarono a bere".<sup>172</sup>

Adams se despegga de la masacre pues no la acepta como parte de su vida; Savigny la vive y revive en la locura porque sabe que es suya.

Es interesante ver cómo estos dos monólogos se unen en un mismo tiempo cuando cada uno de los dos personajes llega con su narración al instante presente: Savigny se siente observado: "Apro gli occhi. Quell'uomo è ancora lì. Li richiudo. Ammazzami, Thomas, o lasciami morire in pace. Ti sei vendicato ormai. Vattene. Gira gli occhi verso il mare",<sup>173</sup> mientras que Adams lo observa: "Savigny, ogni tanto apre gli occhi e mi guarda."<sup>174</sup>

Pasan once páginas antes de que el lector se dé cuenta de que los dos han estado narrando su historia a un mismo tiempo y que es sólo por la naturaleza sintagmática del discurso que uno es presentado primero que el otro. Este descubrimiento ayuda al lector a comprender la escena que se narra.

Es aquí que el lector debe conciliar un tiempo cíclico, el de Savigny, con un tiempo desordenado, que da brincos del ahora al ayer y a otros ayeres. Por extraño que parezca para el lector esto no es difícil: es sorprendente, pero hasta cierto punto complementario, pues le permite tener una visión más amplia de lo que está sucediendo. El primero nos transmite una sensación de ciclicidad y de locura, el segundo una de desesperanza.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 122.

En el último párrafo, Savigny comienza de nuevo con su listado "la prima cosa è il mio nome...", pero en este caso le encuentra un punto final, un evento que rompe con el continuo ciclo, que cierra su enumeración que podía en un principio tener la posibilidad de extenderse hasta el infinito: "L'ultima è una vela".<sup>175</sup> El ciclo se rompe con el rescate.

Ahora veamos de qué manera este libro se inserta en la historia de la novela. Cuando el lector se enfrenta por primera vez a esta narración le parece, al llegar a este punto, que ésta estuviera dividida en diferentes relatos sin relación entre ellos. Es sólo al leer el tercer libro que uno logra hacer las conexiones necesarias para poder relacionar el naufragio con el resto de los acontecimientos. Gracias a éstos, el lector puede darse cuenta de la importancia del segundo libro: es el comienzo de la historia de la novela. El naufragio sucede muchos años antes de que los personajes lleguen al albergue, pero es debido a éste que al menos tres de ellos se encontrarán en este lugar.

Tiempo después del naufragio Savigny se muda a un pueblito donde se enamora de la esposa del alcalde:

- Sì. Ma tornate, quando volete. Mi farete piacere. E anche mia moglie ne sarà felicissima.
- Contateci.
- Allora buona notte, dottor Savigny.
- Buona notte, signor Deveria.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p.123.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 209.

Cuando el alcalde se entera, manda a Ann Deveria al albergue. Savigny descubre dónde está y va en su búsqueda, pero al llegar se encuentra con una sorpresa que el lector descubre en el capítulo dedicado a Adams:

- É finita, Savigny.

Una frase come una sciabolata. [...] vide brillare la lama di un coltello e, immobile, il volto di un uomo che per anni aveva cercatodi dimenticare.

- Thomas...<sup>177</sup>

El lector comprende: Adams, el hombre que espera, el jardinero que partió hacia el albergue gracias a la información que le proporcionó Langlais, es también Thomas el náufrago cuya novia fue asesinada por Savigny.

La fragmentación de la historia que al principio extraña al lector, en realidad ayuda a aumentar el placer estético que genera la comprensión del texto en el momento en que el lector conecta la red temporal.

El libro segundo, que al inicio nos parece completamente desconectado de la historia inicial, es en realidad el pedazo faltante que nos ayuda a comprender los tiempos de lo narrado.

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 213.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia las teorías literarias han cambiado y lo seguirán haciendo, y las obras seguirán siendo analizadas bajo diferentes perspectivas.

Mi propuesta para este trabajo era demostrar que una novela tan compleja como lo es *Oceano mare* en cuanto a su temporalidad, puede ser comprendida y analizada de una mejor manera si se tiene como herramienta una teoría crítica que permita, hasta un cierto grado, una interpretación abierta por parte del lector. Esto es necesario ya que la obra literaria es vista, para este trabajo, como una mediación entre el autor y el lector.

Esa es la razón por la cual tomé la teoría de la triple mimesis de el filósofo francés Paul Ricoeur. En la primera parte de la tesis, hicimos una revisión de esta teoría. En la segunda parte se llevó a cabo la aproximación a la novela de Alessandro Baricco con base en la teoría de la triple mimesis. Esta aproximación incluye los tres momentos de la mimesis. La configuración es vista como una mediación dialógica entre la prefiguración, por parte del lector, y la refiguración, por parte del lector.

En esta aproximación se consiguió encontrar algunos puntos de diálogo que pueden existir entre el autor y el lector de la novela. Pero no sólo esto, sino que se explico cómo el autor lograba transmitir las diferentes experiencias temporales que se encuentran en la obra, y por qué es posible que exista el diálogo con el lector. Es decir, cómo y por qué el lector puede comprender la experiencia temporal en *Oceano mare*; experiencia que es fundamental para comprender esta obra.

Esto demuestra que la teoría de la triple mimesis si puede ayudarnos a tener una mejor comprensión de cómo una obra es una red compleja de discordancias que logran ser concordantes gracias a la prefiguración que el autor ha tenido, a la configuración y a la refiguración que el lector proporciona desde su propia experiencia de estar en el mundo. Bajo esta luz, la obra es vista como una verdadera mediación dialógica entre seres humanos.

## BIBLIOGRAFÍA

BARICCO, Alessandro, Oceano mare, 9a. Ed., Milano, Rizzoli, 2000,.

\_\_\_\_\_, Castelli di rabbia, 9a. Ed., Milano, Rizzoli, 2001.

\_\_\_\_\_, City, Milano, Rizzoli, 1999.

\_\_\_\_\_, Novecento. Un monologo, 13va. Ed., Milano, Feltrinelli, 2000.

\_\_\_\_\_, Seta, Milano, Rizzoli, 1996.

\_\_\_\_\_, Senza sangue, Rizzoli, 2002.

BERISTÁIN, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Ed. Porrúa, 1997.

BARENGHI, Mario, Un panorama crítico de la narrativa italiana del siglo XX, México, UNAM, 2003.

CHAMBERLAIN, Daniel, "Un enfoque hermenèutico fenomenològico sobre la perspectiva narrativa" en Poligrafías. Revista de literatura contemporanea, no. 1, México, UNAM, 1996.



**ECO, Umberto, Opera aperta, Milano, Bompiani, 2000.**

**PIMENTEL, Luz Aurora, El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, México, Siglo XXI, 1998.**

**RICOEUR, Paul, Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido, Trad. Graciela MONGES NICOLAU, 4a. Ed., México, Siglo XXI, 2001.**

\_\_\_\_\_, **Tiempo y Narración, V.I. Configuración del tiempo en el relato histórico, V.II. Configuración del tiempo en el relato de ficción, V. III. Experiencia del tiempo en la narración, Trad. Agustín Neira, Madrid, Cristianidad, 1987.**

**SAUSSURE, Ferninand de, Curso de lingüística general, trad. M.Armiño, Buenos Aires, Losada, 1945.**