



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Lengua y Literaturas Hispánicas

*La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur en el relato de ficción contemporáneo
de Clarice Lispector: La pasión según G.H.*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

Gemma Libertad Guzmán Luna

Asesora: Dra. Greta Rivara Kamaji

2011



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.

Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad

Clarice Lispector

A mi padre, mi gratitud y admiración más enteras.

Gracias también a mi madre, por su incontable ayuda, así como a Elia y su valiosa presencia en mi historia.

Para mis leales compañeras, mis hermanas.

Debo mucho, también, a la alegría y bondad de mi compañero José.

A la generosa guía intelectual de la doctora Greta Rivara, guardo todo mi reconocimiento.

A mis amigos Samuel y Mariano, por cuya vocación filosófica conocí a los creadores
quienes titulan este escrito.

Índice

*La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur en el relato de ficción contemporáneo de Clarice Lispector:
La pasión según G.H.*

Introducción	3
 I. <i>El contexto filosófico de Paul Ricoeur</i>	 9
1.1 La filosofía de Paul Ricoeur	13
1.2 El trabajo de la ficción	15
1.3 El binomio <i>mimesis-mythos</i>	18
1.4 Esbozo de la triple mimesis	19
 II. <i>Ontología y metáfora: fundamento de la ficción</i>	 22
2.1 Sobre la naturaleza de la denotación metafórica	31
2.2 Filosofía y metáfora: un alcance ontológico y literario	36
 III. <i>El relato de ficción</i>	 46
3.1 Mundo narrado en el relato de ficción	49
3.2 La lógica del relato y la construcción de la trama	54
3.3 Limitaciones teóricas de la lógica del relato en la ficción contemporánea	57
3.4 La ficción contemporánea de Clarice Lispector frente a la lógica del relato	59
3.5 La triple mimesis	62
3.5.1 Mimesis II	64
3.5.2 Mimesis I	66
3.5.3 Mimesis III	68

IV. <i>La trama en el relato de ficción contemporáneo: el caso de Clarice Lispector</i>	70
4.1 La trama aristotélica en la “novela de pensamiento”	79
4.2 <i>La pasión según G.H.</i>	83
Conclusiones	90
Bibliografía	96

Introducción

¿En qué consiste la importancia de pensar literatura?, ¿cuál es el valor del arte literario en nuestro tiempo, en la sociedad nuestra? Más aún ¿qué vínculos más fundamentales tiene nuestra vida con el arte de componer ficciones?, ¿cuál es la relación de ésta con la verdad, si la tiene?, ¿qué suerte de *verdades* nos revelan los innumerables relatos de ficción que ha creado la cultura?

Este escrito busca indagar en torno de estos ejes, en nociones como literatura y verdad, como arte y mimesis, en la recreación de la vida humana por las artificiosas vías de la literatura, pero sobre todo intenta pensar la evolución de ésta por el tiempo y el espacio, hasta llegar a ser lo que bajo muchas denominaciones y corrientes se ha dado en llamar la literatura contemporánea.

Fuertes vínculos han unido desde sus orígenes a la filosofía y la literatura. Paul Ricoeur ha sido, junto con Heidegger y Gadamer, uno de los mayores pensadores que en pleno siglo XX y como fruto de la crisis de la razón -que revolucionó la forma de concebirse la filosofía, desde ella misma, como ciencia- han concentrado su atención en el arte como vía de indagación más generosa dentro de la corriente de pensamiento llamada hermenéutica. Ricoeur encontró que el arte, específicamente el literario, guarda fuertes vínculos con el proceso de comprensión que hoy llamamos interpretación, y reconoció que en el contexto del relato de ficción, pueden hallarse ilimitadas formas de comprender la condición humana y su constitución a partir del lenguaje.

Lejos de intentar demarcar definitivamente una idea completa de lo que “es” literatura en el marco de la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur, quisiera resaltar que ésta sólo vale en la medida en que nos acerca a las mismas preguntas que la filosofía se hizo desde sus orígenes, esto es acerca del ser, del tiempo, la verdad, de la naturaleza humana y las innumerables nociones que de esto se derivan. La literatura también se ha cuestionado profundamente acerca de ello desde sus orígenes, sin embargo, el camino que eligió no fue el de la constante inquisición o el pensamiento especulativo, el camino de su elección fue, en cambio, el de la creación, del empleo estético de la palabra humana para inventar ficciones.

Ricoeur no estudia arbitrariamente algunas categorías teóricas sobre las cuales erige su enorme construcción hermenéutica. Por el contrario, se ampara en la solidez y antigüedad filosófica de nociones creadas por Aristóteles y expuestas ampliamente en su *Poética*; el pensador francés vuelve a reflexionar sobre nociones como *mimesis*, *mythos*, *trama* y, más implícitamente, narración y relato de ficción, para después proyectarlas sobre un horizonte eminentemente hermenéutico.

Ya desde tiempos de Aristóteles la filosofía indagaba en el terreno del arte, sin embargo y desde ciertas perspectivas como la platónica, el arte no era considerado una reflexión que constituyera “conocimiento” según las pretensiones científicas que perseguía la filosofía de entonces, a través de reflexiones en torno a la poesía no se podía acceder, de ninguna forma, a ninguna verdad epistémicamente válida. No obstante, bajo la gran transformación que inyectó todas las ciencias de una necesidad de cuestionarse a sí mismas, la filosofía encabezó la lista en la crisis de la razón y comenzó a mirar al arte como ventana desde la cual, ya no pretendía descubrir un supuesto conocimiento científico, sino crear un saber que, a partir del estudio del lenguaje – en tanto que toda poesía es lenguaje y arte al mismo tiempo – en sus indagaciones al respecto del arte. Aquí yace la importancia que, en la ontología hermenéutica riquieriana, pone al arte literario en un sitio predominante, en tanto que éste se encuentra constituido de principio a fin, por y desde el lenguaje.

El género novelístico emerge plenamente desde principios del siglo XX, y se coloca como imperante en literatura debido a su compleja estructura narrativa, sus amplias posibilidades poéticas y alcances lingüísticos, etc., debido a ello, la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur reconoce en ésta un gran horizonte de indagación lingüística que, bajo las pretensiones filosóficas del pensador francés, encuentra su pleno potencial como vía de indagación ontológica. Es así que el relato de ficción es el motivo primordial de todo el constructo hermenéutico de Paul Ricoeur, y al hablar del caso específico de Clarice Lispector, con su novela *La pasión según G.H.*, quisiera subrayarla como la pieza literaria que representa, a mi juicio, un ejemplo particularmente adecuado para contraponerse con la parte teórica que ocupará el estudio de la ontología hermenéutica riquieriana. Ambos pensadores tenían una honda preocupación por el lenguaje, Paul Ricoeur decidió ejercerla por la vía filosófica, y Lispector se adentró, también en obediencia a la misma preocupación, por el camino de la palabra literaria.

La herencia filosófica primordial que recibe Ricoeur es la de Heidegger –entre otras– en la medida en que el pensador alemán erige gran parte de su sistema filosófico con base en el estudio del lenguaje, del lenguaje como modo de darse el mundo, la comprensión y el ser; debido a ello, a que a su vez Paul Ricoeur coincide en una aguda preocupación filosófica por el lenguaje, que decide explorarlo desde la literatura y desemboca así en tópicos como la metáfora, la mimesis, narración, etc., para después encausarlos a pretensiones específicamente ontológicas. De hecho, uno de los presupuestos fundamentales para la ontología hermenéutica riquieriana es la consideración ontológica del lenguaje, y más específicamente, del lenguaje condensado en la obra literaria.

Desde esta perspectiva eminentemente hermenéutica, todo objeto que para el hombre constituya fuente de comprensión, está constituida por y desde el lenguaje, la indagación acerca de la obra y del lenguaje no se ejecuta en términos de adecuación, es decir de que nuestro objeto de estudio coincida con los hallazgos teóricos que de éste puedan hacerse. Por el contrario, toda indagación acerca del ser humano en sí misma es considerada una gran empresa lingüística, cuyos alcances hermenéuticos se dan tan sólo en términos de interpretación, no ya de conocimiento epistemológicamente verificable. El proceso de *interpretación* ocupa un lugar que, hasta antes de la crisis de la razón, se le otorgaba por completo a la noción de “conocimiento”.

En este marco, en el que tanto filosofía como literatura se ponen continuamente en cuestión, surge también la narrativa de Clarice Lispector, y muchas han sido las tentativas de clasificar su obra dentro de un género perfectamente demarcable. Surgió dentro de las vanguardias literarias de iberoamérica, y bien podría decirse que renovó las letras brasileñas definitivamente, abrió fronteras a la indagación filosófica, al retrato psicológico y al problema de ser en el tiempo y en el mundo, más allá del relato sobre los sucesos humanos, o el simple dibujo literal de la realidad humana.

Mi elección al respecto de la hermenéutica de Paul Ricoeur se debe a que ésta explora en torno del valor de la obra literaria con un peso ontológico innegable. Esto provoca que la relación entre la obra, el mundo y el lector inserto en él sea de una gran cercanía, y haga de esta relación aparentemente tripartita un proceso indisociable. El papel del lenguaje en este diálogo -que lo mismo vincula categorías que van desde lo poético hasta lo filosófico hermenéutico- es por completo dominante. El lenguaje es para ambos creadores, Ricoeur y Lispector, nuestro anclaje primordial con el mundo, con nuestra vida, y con las ficciones desde las cuales podemos comprenderla y presentárnosla de otra forma. Y justo dentro de esta “otra forma” de volver a presentarnos la vida dentro de la ficción de la escritura, se coloca la simiente de la metáfora para recrear y presentar la vida humana.

La necesidad constante de relatar nuestra cotidianidad más inmediata, es la prueba notoria de la estrecha relación que la ficción tiene con la vida humana. Paul Ricoeur encuentra que ésta tendencia a la invención por el lenguaje no desemboca en simples muestras que resultarían ficticias al respecto de una realidad verdadera, tales categorías: *verdad* y *realidad* no resultan ya operantes al interior de la hermenéutica riquieriana. Toda la empresa de Paul Ricoeur, desde *La metáfora viva* hasta todo *Tiempo y narración* pretenden demostrar que la tendencia constante a la invención y la creación resultan, quizá, los

impulsos más definitivamente humanos y, por ello, más íntimamente ligados con cualquier muestra artística que pretenda expresar su humana condición.

Es por ello, porque el relato de ficción es la muestra más eminentemente lingüística en el terreno del arte –en el sentido en que es palabra escrita, leída y también acústica– que he elegido este ejemplo lingüístico para contraponerlo con la hermenéutica riquieriana. Cabe señalar además de todo, que Lispector no deja de advertir la fuerza filosófica que subyace al interior de todo lenguaje, por eso, éste es uno de sus temas centrales a lo largo de toda su narrativa: la comunicación, la palabra como escritura, como vocación, e incluso como modelo de existencia en el mundo. En toda su literatura se muestra esta imperante necesidad de representarse la vida a través de la imaginación, de la ficción relatada en una obra a través de la palabra.

Así pues, con la hermenéutica de Paul Ricoeur tenemos un gran monumento a la ficción que representa la metáfora en el lenguaje humano, un gran reconocimiento de su envergadura ontológica por un lado; y con Clarice Lispector, éste relato de ficción tan acuciantemente estudiado y defendido por la hermenéutica riquieriana –en tanto que constituye una manifestación lingüística del arte– tiene a mi parecer las mayores posibilidades de ser leída desde una perspectiva hermenéutica; si Ricoeur problematiza en torno de la metáfora, la trama, la narratividad, etc., un modelo narrativo que “escape” y desafíe estos principios, vigentes desde Aristóteles, resulta el ejemplo adecuado para posibilitar una discusión. *La pasión según G. H.* es una de las novelas más inexplicables con que me he encontrado, provoca la impresión de ser una suerte de antinovela, de estar escrita con principios aparentemente no literarios, de evocar un “mundo del texto” completamente amorfo, etc., todo ello justifica mi elección –que ciertamente es, en el fondo, una elección motivada por mi gusto personal– de una narración plenamente rica en contradicciones ante los principales postulados riquierianos. Comprobar si efectivamente sucede de esta forma es la labor principal de este escrito.

En el capítulo inicial será expuesto el horizonte que dio origen a la hermenéutica de Paul Ricoeur, sus influencias, desarrollo y principales preocupaciones. Posteriormente, esto es en el segundo capítulo, trazaré líneas de investigación más específicas, líneas en torno del lenguaje, de la metáfora y su estrecha relación con la invención y la ficción humanas, hasta desembocar con el relato de ficción novelístico, en el capítulo tercero, y profundizar en todas las categorías que para ello son necesarias, es decir, la mimesis, mythos, trama y narración. Exponer y analizar todas estas nociones será de suma importancia en el intento primordial de este estudio que yace en comprender mejor la obra de arte literaria desde un enfoque

plenamente hermenéutico, como podrá verse desde el capítulo tercero, hasta culminar específicamente con *La pasión según G.H.* en el capítulo cuarto.

Será necesario, posteriormente, hacer una labor semejante al respecto de *La pasión según G. H.* Es importante puntualizar que, debido a que la perspectiva hermenéutica de estudio de una obra literaria excluye factores como la biografía del autor, las condiciones de producción del texto, o las características estilísticas de la corriente literaria a que pertenece, etc., mi atención no seguirá más que muy sucintamente todos estos ángulos de visión. Quisiera precisar que tomaré ciertos momentos, tan sólo, de entre todos los que conforman la historia, y los confrontaré con los principios más fundamentales que se habrán estudiado sobre la hermenéutica riquieriana. No quisiera que este proceder fuera valorado en términos de adecuación teórica, es decir, que ante la exposición y análisis más o menos profundos de ciertos postulados hermenéuticos, la novela clariceana no fuera más que un objeto que intentara, o bien “encajarse” o “deslindarse” por completo de la teoría inicialmente expuesta, como si la tarea de pensar literatura fuese una suerte de comprobación o refutación ante una fórmula establecida. Lejos de ello, mi interés al desear una lectura desde la hermenéutica ante un relato de la naturaleza de *La pasión según G.H.* es, precisamente, el de descubrir nuevos rasgos en ésta a nivel formal, a nivel semántico, y sobre todo a nivel hermenéutico, es decir, en cuanto al vínculo que este relato de ficción ejerce con mi propia vida, con mi experiencia de la lectura y del mundo antes y después de ésta, en general con la literatura toda. Y desde la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur, pretendo tan sólo dar a la novela el valor que toda pieza literaria debería tener, el conferido gracias su confrontación con una teoría filosófica que se preocupa por nociones como la verdad, el tiempo o la identidad humana, pero esta vez desde un sistema de argumentos razonados y guiados por un sustento teórico innegable, no de la ficción tan sólo.

Me parece relevante, al respecto de *La pasión según G. H.* en su vínculo con la hermenéutica riquieriana, la forma en que bajo la luz de ésta, la ficción tiene incidencia en nuestras vidas de lectores, en cómo la obra aparece a nuestros ojos bajo la vía interpretativa hermenéutica, en tanto que no tendrá nunca una sola manera de ser comprendida, la obra se torna eminentemente en obra de arte sólo si fue atravesada por nuestra particular visión del mundo. Nuestra experiencia de vida está bañada, innegablemente, por nuestro lenguaje, y éste determina de maneras insólitas nuestras vías de interpretación, no sólo en cuanto al texto, sino incluso en nuestra forma de configurarnos la vida. Un texto rico en posibilidades interpretativas potenciará a grados inusitados nuestra humana tendencia, no sólo de crear, sino de vincularnos con nuestras creaciones de manera que bajo cierto momento en el proceso

hermenéutico, será posible que ambas instancias, la del lector y de la obra, estén tejidas de un vínculo ontológico indisociable.

Quizá de esta forma pueda comenzar a verse un atisbo de respuesta ante cuestiones como la importancia de pensar literatura, parece surgir de nuevo el valor de dedicar nuestro sentir y nuestro pensar a la tarea de componer historias, de expresar por un lenguaje ilimitado el relato de anhelos, posibilidades de vida, ilusiones y temores, causas y azares, que constituye la literatura. Nada más cercano a nuestra humana condición, más necesario, e incluso urgente para nuestro tiempo que esta labor, y para ello cito a Luz Aurora Pimentel: “Nuestra vida está tejida de relatos: a diario narramos y nos narramos el mundo”. La importancia de pensar literatura parece no necesitar comprobación en la medida en que reconocemos que nuestra más simple cotidianidad carecería de sentido sin la huella narrativa que dota a nuestras vidas de coherencia, de un significado y una forma *posibles*. El relato de ficción aparece, desde esta perspectiva, como el filtro idóneo para poner ante nosotros una vida que muchas veces pareciera amorfa e incomprensible; pues al relatarnos la vida, creamos su posibilidad de sentido, su más justa densidad humana, ilimitada por vía de la ficción.

1. El contexto filosófico de Paul Ricoeur

La tarea de rememoramiento del discurso humano es la que Paul Ricoeur se plantea a mediados de la década de 1960. Han existido numerosas tentativas de esclarecer la unidad sistemática de sus obras, algunas determinan que ésta tiene su epicentro en tópicos como la libertad, la imaginación, la subjetividad, el lenguaje, etc. Sin embargo, Ricoeur se reconoce como el constructor de una filosofía fragmentaria con aspiraciones de articularse en un sistema abierto, en un sistema sin síntesis final. Es decir que su línea de pensamiento, hacia el final de su desarrollo, aparenta carecer de una línea metodológica o conceptual definitiva; su filosofía parece gestarse precisamente de esta forma porque encalla en un sitio de reflexión que, al superar esta aparente falta de definición, adopta un talante bien definido: el del arte literario y sus plurales modelos de reflexión.

La herencia que Ricoeur recibe de las hermenéuticas más recientes, las de Heidegger y Gadamer, cobra su mayor presencia sobre todo cuando el pensador dirige sus esfuerzos filosóficos hacia el arte literario. Con ambos pensadores la hermenéutica desborda el ámbito de la epistemología y se presenta como una ontología con pretensión de universalidad, puesto que la interpretación (y con ella el lenguaje, el diálogo, la tradición) estaría inmiscuida en toda relación entre el hombre y el mundo. En esta ontología hermenéutica lo real queda como originariamente referido a la interpretación y al lenguaje, los cuales constituirán el ámbito de la ejecución de una realidad que no sería ya cerrada, estática, absoluta, e independiente, sino abierta y dinámica, necesitada y dependiente, con lo que el lenguaje viene a mostrar su rasgo ontológico y, en correspondencia, lo real muestra su carácter lingüístico hermenéutico.¹

Acaso la herencia primordial de una de las hermenéuticas más fundamentales sea la de Heidegger. Si Ricoeur desemboca en una búsqueda por tópicos derivados del arte literario, es decir, en nociones como metáfora, narración, mimesis, trama, etc. es porque previamente y sustentando toda indagación en torno a ello, tuvo una aguda preocupación por el lenguaje. Se iguala con Heidegger y uno de sus principales presupuestos al respecto de la búsqueda de una justificación última de toda ciencia que indague por el sentido del ser. Decimos, entonces, que para Heidegger y Ricoeur es en el lenguaje donde aparece la *comprensión como modo de ser*. La ciencia o hermenéutica filosófica riquieriana reconoce así un presupuesto fundamental: la condición ontológica del lenguaje, y sólo mucho después la condición ontológica de la comprensión.

¹ Ortíz-Osés, A. *Diccionario de hermenéutica*, p. 211

Lenguaje, comprensión, e interpretación llegan así a cobrar una significación ontológica, su pretensión reflexiva excede el carácter meramente epistemológico. Quizá valdría agregar aquí que Ricoeur, a diferencia de Heidegger y Gadamer realiza un “giro” al respecto de esta noción del lenguaje e interpretación al proyectar todo este constructo reflexivo sobre un escenario específicamente poético y literario cuyas lecturas y posibilidades de investigación aún evolucionan, y en el que se dan cita una gran cantidad de problemas, de índole ética, lingüística, filosófica, psicoanalítica, religiosa y, por supuesto, hermenéutica.

La actitud de negarse a reconocer a un sólo maestro o a una sola escuela marca toda la carrera intelectual de Paul Ricoeur. Su originalidad se debe, principalmente, al hecho de que logra confrontar siempre a diversos autores para construir una línea de pensamiento propia, lo cual constituya quizás el rasgo más imprescindible de evolución intelectual en el quehacer filosófico:

Si pongo tan fuertemente el acento sobre esta estructura polémica de las influencias que yo he sufrido y escogido, es porque veo en ello el origen de un estilo que permaneció constante a lo largo de mi desarrollo: yo me encuentro siempre combatiendo en dos frentes o reconciliando adversarios recalcitrantes en el diálogo. Estos frentes variaron según las épocas y estos adversarios se fueron sustituyendo de acuerdo con el cambio del paisaje filosófico²

Las primeras obras del filósofo se situaban en la estela de la filosofía reflexiva francesa. Conoce a Gabriel Marcel en 1947, y se familiariza con su filosofía de la existencia y comienza a tratar con tópicos como la existencia, la esperanza o el misterio; durante ese tiempo, aunque parcialmente, lee a Husserl y, posteriormente, durante el tiempo en que es recluido como prisionero de guerra, profundiza en la filosofía alemana: en Husserl, en Heidegger y especialmente en Karl Jaspers. De este periodo en su pensamiento surgen dos obras fundamentales para la hermenéutica riquieriana: *Le volontaire et l'involontaire* (1950), nacida sobre todo de una confrontación de la filosofía existencial de Marcel con la fenomenología de Husserl, la segunda parte de lo que se llamó Filosofía de la voluntad, se plasmaría en *Finitud y culpabilidad* (1960), en ella se pretende elaborar una ontología de la voluntad infinita. En tales obras Ricoeur quiere afirmar que la culpa y el mal deben ser abortados a través de los mitos, la hermenéutica se plantea entonces como exégesis del símbolo. Esta es una primera y limitada concepción de la hermenéutica, entendida como el desciframiento del sentido indirecto del lenguaje simbólico. El

² Paul Ricoeur, *Auto-compréhension et histoire*, apud Marcelino Agís Villaverde, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, p. 301

pensador inicia así una revisión de la comprensión de la noción de *sí mismo*, un proceso que no dejará de afianzarse y que culminará en el proyecto de una hermenéutica del sí, y sólo ulteriormente sus reflexiones se dirigirán hacia el lenguaje como vía ontológica –más que epistémica- para develar su sentido, el sentido del sí mismo.

Ricoeur recibe del psicoanálisis el primer impulso para reformar la concepción limitada de la hermenéutica, en él descubre otro modelo del tratamiento del símbolo: una hermenéutica reductora. Ésta se refiere –en el marco del pensamiento riquieriano- a la convivencia de tres principales corrientes de interpretación: el estructuralismo, el psicoanálisis y la fenomenología, y parte del problema exegético que confiere la revelación del sentido, o sentidos, del símbolo. Debido a que la exégesis del símbolo como modelo de expresión de la interioridad o psique humana confiere un problema lingüístico, Ricoeur reconoce –junto con las corrientes mencionadas- la insuficiencia del lenguaje directo para hablar en un sentido psicoanalítico de los actos voluntarios e involuntarios. Es decir, debido a que el psicoanálisis se vale de un sentido aparente que se explica a partir del recurso a lo latente, Freud interpreta al símbolo por medio de una reducción. Y lejos de abrazar o rechazar totalmente este modelo de exégesis, Ricoeur lo asimila en muchos sentidos a lo largo de su obra posterior.

Este modelo reductor de interpretación valora al símbolo como medio por el cual se “reducen” múltiples problemáticas que serán estudiadas y tratadas en un sentido clínico y que, en términos filosóficos derivan en un problema lingüístico-ontológico hacia el que se avocará nuestro autor, valorando al lenguaje ya no sólo como un tópico de estudio en sentido epistémico –como hace la lingüística o el estructuralismo, ni en un sentido clínico como para el psicoanálisis- sino más aún, ontológico.

El filósofo se encuentra ante dos modelos hermenéuticos: el que había ensayado en la simbólica del mal, que lleva a cabo una visión amplificadora como la ejercida por la fenomenología de la religión, y el modelo psicoanalítico, que pone en práctica una interpretación reductora. Debido a la poderosa influencia de Freud en un primer momento, la hermenéutica riquieriana muestra una gran desconfianza en la transparencia de la autoconciencia inmediata y se liga a la noción de reflexión indirecta: ya que no cabe una autocomprensión directa, la reflexión ha de efectuarse a través de una interpretación que rebasa los límites del lenguaje simbólico.

La descripción del simbolismo y el retorno al pensamiento mítico son los dos grandes legados que el psicoanálisis hace a Ricoeur en este momento. El pensador advierte que al valerse la reflexión filosófica de las formas míticas y simbólicas es posible “promover la búsqueda del sentido del ser del hombre a través de una interpretación creadora” como bien apunta Manuel Maceiras en su prólogo a *Tiempo y*

narración. Si Ricoeur buscaba en el estudio de la noción de conciencia (entre otras nociones) una posibilidad de transformación de ésta, no puede más que reconocer en el simbolismo un modelo de razón que podría devolver al hombre su relación con lo sagrado y, de esta forma, una mejor comprensión ontológica a través de su constante interpelación con el símbolo.³

No obstante, para entonces la cuestión indagatoria que le interesaba a Ricoeur “ya no estaba limitada a un conjunto simbólico particular, sino abierta a la estructura simbólica en tanto que estructura específica del lenguaje, *el concepto de interpretación deja de ser entendido como un aspecto técnico que pretenda descubrir significaciones*. Por el contrario, el giro hermenéutico de Paul Ricoeur consiste en una búsqueda constante del sentido, y por esta vía supone un encuentro con el ser, o mejor dicho, con la develación del sentido del ser. Ser viene a coincidir, según la nueva acepción, con ser interpretado”⁴

Durante los años sesenta el estructuralismo brillaba en el ambiente intelectual francés, y el debate que con él mantiene Ricoeur sirve para enriquecer su metodología de reflexión, la llamada *vía larga*. Éste método de estudio nos dice que el pensador tiene la precaución de establecer una suerte de arqueología que indague por las más influyentes tendencias de pensamiento, sus líneas metodológicas, contempla los documentos y obras más representativos en torno de sus tópicos primordiales de investigación, para sólo entonces incurrir en amplias problematizaciones propias que, a su vez, dialogan por medio de líneas reflexivas aparentemente divergentes.

Este proceder reflexivo tiene como punto de partida, no así de meta final, la investigación de los problemas epistemológicos que plantean las formas derivadas de la comprensión que están operando en la hermenéutica filosófica. Al contrario de Heidegger, cuyo método de reflexión sigue una *vía corta* de la ontología de la comprensión que lejos de seguir la vía del método tradicional de pensamiento, se lanza de entrada en el plano de una ontología del ser. En estos términos, el modelo hermenéutico de Paul Ricoeur *asume plenamente la separación entre el significado de un texto y la intención del autor*, al mismo tiempo que va fijando el rasgo metódico u objetivista que lo caracteriza. Este rasgo se determina también con la introducción del análisis estructural en el momento de la aplicación del *círculo hermenéutico*, noción que será estudiada más adelante. El análisis estructural se pone al servicio de la comprensión, de esta forma con el término interpretación se designa un proceso que engloba tanto la explicación como la comprensión.

La noción de *comprensión* en líneas riquerianas parte del presupuesto que dicta que cualquier sujeto que se interroga por un objeto al que pretende comprender, de inicio pertenece constitutivamente a

³ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración* I, p. 15.

⁴ *Ibid*, p. 16

éste. Es decir que la pretendida relación tradicional en filosofía sujeto-objeto, queda “rebazada” desde Heidegger al declarar que el “ser en el mundo” precede a la reflexión y, en ella, a toda posibilidad de comprensión. Es decir, “porque primero pertenecemos participativamente a un mundo” podemos “preguntarnos luego por su sentido”⁵ Es clara, entonces, la distancia que el sentido de “comprensión” toma del valor epistemológico, para darse como hermenéuticamente constituido al no conferir –en su referencia con el objeto de estudio- un valor con sentido únicamente científico sino, más aún, como medio por el que se proyecta el ser de eso que es comprendido.

La controversia con el estructuralismo contribuye a que los problemas del lenguaje adquieran una importancia progresiva para Ricoeur, al tiempo que la indagación por la interpretación se desplaza desde el lenguaje simbólico hacia el plano del texto: la hermenéutica será ahora interpretación textual. Cabe destacar que el vigoroso rechazo de la descripción estructuralista del lenguaje como sistema cerrado, coloca en el centro de sus intereses la cuestión de la *referencia*, tema que abordaré con más profundidad en próximas líneas.

Esta aproximación entre la filosofía de origen anglosajón y las corrientes hermenéutica y fenomenológica se convirtió en uno de los rasgos determinantes de la obra de Ricoeur. La primera de sus consecuencias fue la incorporación del análisis del lenguaje a aquella mediación, o *vía larga*, que se impuso como método de análisis para el acceso directo de la conciencia a sí misma. La ubicación de la hermenéutica como interpretación textual aparece desde entonces con claridad, es decir, en el marco más amplio de una filosofía que se alimenta del interés del autor por los retos de la reflexión, la cual acaba reformulándose en términos de autocomprensión.

1.1 La filosofía de Paul Ricoeur

La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur ha surgido de un horizonte muy favorable dentro de su tiempo. Como hemos visto, en éste se relacionaron distintas tradiciones filosóficas que extienden su influencia en múltiples campos: la ética, la teoría literaria, la filosofía política y el derecho, la exégesis bíblica, la filosofía de la historia, etc. Muchas de las controversias filosóficas de las últimas décadas han sido intervenidas por la presencia de la filosofía riquieriana.

⁵ *Ibid.* p. 11

En más de un sentido, los esfuerzos filosóficos de Paul Ricoeur y su hermenéutica representan un gran intento por esbozar una idea de verdad que no permanezca presa del estricto carácter epistémico tradicional de la filosofía. La idea de conocimiento mismo es reformada por la vasta reelaboración de parámetros críticos y elementos teóricos que Ricoeur toma para trazar un nuevo marco desde el cual abordar el problema de la verdad, un marco surgido de una nueva mirada que encuentre en el arte inagotables posibilidades de búsqueda y continuas vías de problematización.

Las relaciones entre filosofía y literatura habían sido, en la historia de la filosofía, un tema tan frecuente como conflictivo. No es sino hasta nuestros días y a partir, en buena medida de los esfuerzos de las hermenéuticas filosóficas que la filosofía, una vez cuestionados los modernos modelos de racionalidad, ha buscado en el terreno del arte y en el de la literatura en específico, formas de conocimiento y modos de racionalidad que le permitan pensarse a sí misma y al mundo desde lugares distintos.⁶ En este contexto, el de la filosofía que indaga en las pretensiones de verdad de otros discursos, podemos ubicar al pensamiento del filósofo francés Paul Ricoeur.

¿Qué hace la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur? Quizá una de las principales preocupaciones filosóficas del pensador sea la idea de *imaginación*, el potencial humano de creatividad. Con ella se nos abre uno de sus principales correlatos: el campo humano de lo que se considera *posible*, su proyección a través del texto, y la acción que lo inserta en el mundo. No resulta casual que el término “poética” sea tantas veces frecuentado por Ricoeur, pues es ésta quien -en alusión directa a la imaginación y lo que de potencial heurístico hay en el lenguaje- demuestra que en términos de creación, *la realidad no se nos presenta dada o acabada, sino plena de posibilidades de sentidos, siempre desplegados a partir del lenguaje como póiesis*.

Para Ricoeur, si la imaginación creadora es el foco psicológico de lo posible, la vía metafórica del lenguaje será comprendida como una innovación semántica, una creación de sentido que devela nuevas aristas de la realidad. Éstas surgen de una referencia no literal, que compartirá su naturaleza con la del texto literario narrativo, el terreno lingüístico de la creación de la posibilidad. Se trata pues del inicio de una filosofía que permita hallar en el texto literario inéditas posibilidades semánticas, referenciales y discursivas, en suma, nuevas formas de configuración de mundo y de alternativas de ser-en-el-mundo.

⁶ Rivara Kamaji, Greta, *Revista Intersticios*, de la Universidad Intercontinental, año 11, núm. 25, 2006, p. 93.

El ámbito de lo posible viene marcado por sus dos caras: la positiva y la negativa. En el aspecto positivo, lo posible asegura la innovación de horizontes, de indagación frente a lo inédito; en cuanto al aspecto negativo, la posibilidad marca frente a ella sus propios límites, los límites de lo posible.

Gracias a este doble valor que la categoría de lo posible conjuga, las vías de la creación y de la finitud, establecen la pauta para un territorio filosófico “intermedio”. Es aquí en donde se inaugura y desarrolla el pensamiento de Ricoeur, es decir, entre la *doxa* y la *episteme*, entre un escepticismo radical y un saber último pues, desde sus inicios, los contornos reflexivos de Ricoeur oscilan entre tópicos filosóficos aparentemente antitéticos. Esto puede bien verse en su gran énfasis indagatorio acerca del lenguaje, de sus vínculos con las distintas nociones de realidad, experiencia, hombre y ser. Ineludiblemente, y como cause más propicio de esta vía, Ricoeur se concentra en la metáfora para ilustrar este sitio “intermedio” entre un trabajo de pensamiento especulativo y el específicamente poético.

El pensador se cuida de otorgar legitimidad a sus reflexiones en torno de la figura metafórica de pensamiento al estudiarla por medio de principios ontológicos que, ayudándose de rigurosos estudios versados en lingüística y teoría literaria, desarrolla con la metodología adecuada para rescatar de ellos resultados indiscutiblemente científicos

Toda la investigación hermenéutica de Paul Ricoeur parece fundarse sobre la relación lenguaje-ficción-ser, y escapa constantemente de métodos circunscritos por completo en los criterios de la ciencia y de aquéllos denominados exclusivamente poéticos. Antes bien, se vale de ellos para sondear diversos niveles de expresión lingüística y múltiples discursos textuales en los que se vierte la *póiesis* humana.

El vasto desarrollo que Ricoeur teje en torno de la metáfora es sólo el fundamento a nivel lingüístico que amerita el trabajo poético-filosófico necesario para funda las proyecciones que se interroguen hacia el terreno de la ficción y la narración, al tiempo que se gestan sobre pretensiones de envergadura ontológica.

1.2 El trabajo de la ficción

Hemos visto que la concepción estructuralista del lenguaje como sistema cerrado ponía en primer plano, para Ricoeur, la cuestión de la referencia del lenguaje, en particular el del texto. Nuestro autor desarrolla, en *La metáfora viva* (1975), una teoría de la referencia del lenguaje no descriptivo, esta referencia metafórica es comprendida y explicada por él en términos de redesccripción, fundamentada en el poder

heurístico de la ficción, la cual se manifiesta por la figura metafórica al preservar y desarrollar el poder creativo y ficcional del lenguaje.

Las bases de la ontología de la ficción que inaugura Ricoeur nos motiva a plantearnos ¿cuál es el campo referencial que se inaugura a partir de la enunciación metafórica? El término “redescipción” se reviste, en este punto, de vital importancia pues constituye el puente que desemboca en la ficción. Para Ricoeur “todo discurso poético es una redescipción por la ficción”⁷. Sobre esta noción de redescipción descansa la principal función de la metáfora, es aquí donde se funda su capacidad para volver a decir, volver a crear y dotar de significación inédita a una realidad que, en obediencia a los postulados hermenéuticos a los que hemos referido, se muestra *en* y *a partir* de esta desdoblada referencia.

Vemos así que la formulación de la noción aristotélica de *mimesis* como redescipción fundamental en su texto *Tiempo y narración* (1983-85) está ya en *La metáfora viva*. La tesis de que el lenguaje poético contribuye a la redescipción de lo real, se forja con base en la correspondencia entre *ver como* y *ser como*, mediante esta correspondencia el autor quería mostrar la capacidad del lenguaje poético para referirse al mundo e inaugurar un aspecto del ser inaccesible para el lenguaje ordinario.

Esta relación entre *ver como* y *ser como* descansa sobre una transición lingüística fundamental que, para términos de la hermenéutica riqueriana, se traduce en un cambio en el nivel lingüístico que ejerce la figura metafórica. Es decir, el modelo metafórico del lenguaje realiza un evidente trabajo de semejanza al emplear el comparativo entre ambas oraciones: el *ver como* y *ser como*, ambos están situados en un punto de comparación, pero ésta comparación de dos predicaciones distintas –es decir la que representa el verbo *ser* en ambas frases- descansa sobre el postulado antes argumentado de que el lenguaje *refiere*, va más allá de la forma ornamental o de “segundo grado” de la metáfora (que incumbe sólo al nivel de palabra), más allá incluso del nivel semántico al que compete el sentido, para llegar al nivel que interesa a la hermenéutica, es decir el nivel discursivo, por el que es posible un mundo redescrito y señalado por el lenguaje poético. La metáfora, por vías de la ficción lingüística, hace del *ver como* un *ser como* debido al inherente potencial heurístico del lenguaje de relacionarse con una realidad exterior a éste.

Según Ricoeur, falta un eslabón intermedio entre lenguaje y realidad: el acto de lectura. Lo que es redescrito no es lo real sin más, sino la realidad que pertenece al mundo del lector. En *La metáfora viva*, nuestro autor distingue entre dos modos de referencia, una en primer grado propia del lenguaje ordinario, y una referencia de “segundo grado” propia de la literatura. La segunda alcanza y se refiere a la realidad

⁷ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*, p. 23.

de una manera distinta, en el mismo plano del ser-en-el-mundo de Heidegger. Ésta sólo emerge mediante la abolición de la de primer grado, sugiriendo el *mundo del texto* y, con ello, nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*.

Tal proposición, *mundo del texto*, es la que precisamente constituye el objeto de la interpretación, lo que hay que develar en el texto, es el primer elemento de la concepción hermenéutica textual de Paul Ricoeur, pues demuestra que el texto literario no sólo distancia la intención del autor, sino que además pone la referencia del texto a distancia del mundo articulado por el lenguaje cotidiano. Nuevamente regresamos a la noción de referencia y, si como asegura Ricoeur, la ficción no está desposeída de referencia es posible, entonces, hablar del mundo del texto.

Como bien sabía Ricoeur, para el estructuralismo un texto cobraba sentido sólo por la interrelación de sus partes, su significación estaba delimitada siempre por la estructura del tejido lingüístico, y si bien goza de un nivel referencial, ésta permanece siempre dirigida hacia el cuerpo y el sentido lingüístico. Es decir que para el estructuralismo el horizonte de significación a nivel semántico, léxico y discursivo, no tiene ninguna injerencia en el lector, en el mundo que intrínsecamente permea a todo lector.

Ésta perspectiva estructuralista representa para Ricoeur el eslabón necesario para sustentar luego una tesis hermenéutica. Retomando el principio de redesccripción por la ficción y de referencia metafórica, nada le impide al pensador afirmar que -ésta vez a nivel discursivo- todo discurso u obra literaria goza de un potencial de referencia extralingüística: condición que posibilita la emergencia del *mundo del texto*, mundo versado en las líneas del relato pues “por el relato sin embargo, es posible responder a la pregunta por un sujeto, por un hombre, por una identidad, pero de forma narrativa”.⁸

En *Tiempo y narración* Ricoeur sigue sus investigaciones en torno a la creación en el ámbito del lenguaje y a su eficacia extra-lingüística, noción que tendrá su oportunidad de exposición más adelante. El concepto de refiguración analizado con amplitud en esta obra es heredero de la noción de redesccripción elaborado en *La metáfora viva*, aunque aquí, en *Tiempo y narración*, sea por supuesto la noción de tiempo, la que introduzca un giro a la indagación completa.

Otra relación fundamental entre dos categorías ideadas por Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración* es el binomio *mimesis-mythos*, que se halla en clara correspondencia con la relación entre función heurística y redesccripción. La *mimesis* nos vincula al mundo ligándonos a él por vía de la representación y, por otra parte, el *mythos*, la trama, es lo que nos separa del mundo porque permite

⁸ *Ibid.* p. 25

decir las cosas de “otro modo”. Al igual que en la metáfora, este decir de otro modo se corresponde con el *mythos* y, simultáneamente, redescrive la realidad emparentándose con la naturaleza y constituye, así, la *mimesis*.

1.3 El binomio *mimesis-mythos*

El lenguaje por vías de la ficción, es decir “el lenguaje metafórico” suscita o sugiere una redescipción de la experiencia, revelando de ella categorías ontológicas no reductibles a la experiencia empírica.⁹ Desde su obra *La metáfora viva*, Ricoeur estuvo siempre apegado a la tarea de repensar los postulados aristotélicos a través de los cuales se explicitan nociones que el pensador retoma para su invención del binomio *mimesis-mythos*. Ricoeur recupera la noción de *mimesis* y de *mythos* de la tradición aristotélica y la define, a grandes rasgos, como la operación que, al representar y decir verdades a través del trabajo de redescipción de la ficción literaria, escapa de considerarse falsa o irreal en el sentido platónico como copia de la copia de la dimensión ideal considerada como verdadera y así alejada doblemente de ella.

Esta *mimesis* cumple su función de redescipción heurística en el sentido aristotélico, y al ser considerada como un todo acabado y coherente –es decir dentro del marco del discurso de que se trata– nos presenta también un despliegue de mundos que suscitan inéditos sentidos: a partir de la obra y su referencia con la vida, con uno mismo y, desde luego, su capacidad de vincularnos con el otro. La noción de experiencia es “medular” para el trabajo de ficción, y puesto que la experiencia es siempre una con la temporalidad, entonces ésta es condición para que exista el carácter narrativo del relato.

Situados de lleno en el terreno de la ficción y como seguimiento de éste principio de redescipción que he descrito ya como base de la figura metafórica, Ricoeur se concentra ampliamente en la narración, en el carácter narrativo de toda experiencia humana pues para él “el relato, en la trama narrativa es el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser en el mundo”.¹⁰

La narratividad determina, articula y clarifica la experiencia temporal. Para Ricoeur no es posible describir esta noción como un concepto extático y explicable por completo; ayudaría a su mayor clarificación, imaginarlo como una operación configurante que otorga orden e inteligibilidad a cualquier suerte de relato. De hecho, Ricoeur se concentra en dos tipos de relatos que, según él, constituyen los dos

⁹ *Ibid*, p. 31

¹⁰ *Ibid*, p. 26

perfiles primordiales por los que se traduce la narratividad: el relato histórico y el de ficción, y establece que entre ambos se da una analogía fundamental. Sin embargo, el pensador se cuida de hacer notorias salvedades, como anota Manuel Maceiras en su prólogo “No puede, sin duda, ser identificada la referencia del relato histórico y la de la narración ficticia. La pretensión de verdad del primero apunta a una realidad episódica ya acontecida que no tiene la segunda. Pero la ficción no está desposeída de referencia.”¹¹

El paso por la narración viene a incorporarse de esta forma a la *vía larga* de Ricoeur para acceder al mundo de la acción y su núcleo temporal. El concepto de refiguración toma definitivamente el relevo al de referencia, con la siguiente gran consecuencia: “la subordinación de la dimensión epistemológica de la referencia [cede su lugar] a la dimensión hermenéutica de la refiguración”¹².

1.4 Esbozo de la triple mimesis

El concepto de *mimesis* deberá ser entendido, en todo momento, en relación con el concepto de refiguración. Una mimesis creadora y no una simple imitación pues, mediante ella según Ricoeur, la narración “rehace el mundo humano de la acción”. Esta noción de mimesis, sirve al filósofo para esbozar una doble dilatación, hacia adelante y hacia atrás, una interdependiente relación tripartita: por una parte, una figura central, la construcción de la trama histórica o de ficción, a la que denomina mimesis II, por otra el antes y después de ésta, es decir, mimesis I y III. La trama (*mythos*), según Aristóteles, es la mimesis de una acción, y el primer paso para su comprensión radica en eliminar una comprensión en términos de copia, la trama no imita acciones, porque su vehículo configurador (*mythos*) tiene una naturaleza dinámica y productiva, produce la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama. Se inaugura así una cierta unidad temporal que se impone a la mera sucesión de los acontecimientos y se instaura una configuración narrativa que recrea un nuevo espacio-tiempo.

La relación mimética entre acción y narración consiste, entonces, de tres momentos: la prefiguración (mimesis I), la configuración (mimesis II) y la refiguración (mimesis III). Se hace evidente, por esta vía, que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra.

¹¹ *Ibid.*, p. 27

¹² Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III*, p. 638.

La relación mimética dibuja un círculo hermenéutico que parte del campo práctico en el momento de la prefiguración, y regresa a ese mismo campo a través de la refiguración. En la comprensión de este proceso Ricoeur se ocupa por igual del relato histórico y también del de ficción, aunque sin igualarlos ni aplicarles los mismos parámetros o pretensiones veritativas. A manera de conclusión, el autor afirma que el tiempo humano procede del entrecruzamiento de historia y ficción, el tiempo humano es el tiempo refigurado, y éste es tiempo narrado. Frente al complejo entrecruzamiento de relatos históricos y ficcionales, Ricoeur busca en la réplica poética, tal vez no una solución, pero sí una alternativa que permita esbozar trayectorias para nuevas discusiones de las aporías que presenta toda reflexión en torno a la temporalidad.

Según Ricoeur en el texto se da, en primer lugar, una distanciación que no es producto de la metodología, sino que es constitutiva del fenómeno del texto como escritura. Esta distanciación que el texto encierra por su naturaleza escritural presenta, para Ricoeur, dos vías positivas e incidentes: por una parte, la escritura aporta al texto una autonomía que implica distancia con respecto a la intención del autor, así como a las condiciones de su producción. La autonomía del texto hace posible su recontextualización en diversas situaciones, tantas, como número de lecturas de ella se realicen.

Como dije, de la obra literaria emerge un tipo de referencia que construye el *mundo del texto*. La ficción introduce aquí una distancia con respecto a la idea de que existe algo como una realidad “dada”, confrontando esta noción e incluso erigiendo otras posibilidades de ser- en-el-mundo. Es pues, el mundo del texto, y no la intención del autor, lo que hay que comprender en la obra. Esta consideración, del texto como obra pone también de manifiesto el carácter estructural de su organización, lo que permite la aplicación de los métodos estructurales. El uso de tales métodos constituye un momento de distanciación en un proceso que deberá conducir a la comprensión y, en última instancia, a la comprensión de sí.

Vemos ahora, con mayor claridad, que Ricoeur aboga por una reflexión basada en la dialéctica entre explicar y comprender: “Por dialéctica entiendo la consideración según la cual explicar y comprender no constituirían los polos de una relación de exclusión, sino los momentos relativos de un proceso complejo que podemos llamar interpretación”¹³. En cuanto al análisis estructural, éste no constituye más que un rodeo necesario, un momento de la comprensión, una etapa que aparece como imprescindible entre la interpretación crítica por un lado, e ingenua por el otro.

Para nuestro autor, la explicación no deja de ser un momento de la comprensión, incluso el texto sólo adquiere su sentido, o su pluralidad de sentidos, cuando aparece como vehículo de un evento de

¹³ Paul Ricoeur, *Du texte a l'action*. apud Alfredo Martínez Sánchez. *Ricoeur*. p. 25.

mucho mayor envergadura: la comprensión de sí. Parece ser precisa una distanciación para que pueda realizarse, a todos los niveles, la comprensión como umbral que haga del texto un horizonte propio, una cúspide que haga de la tarea de interpretación una probable comprensión del texto como mundo, es decir como interpretación del otro y de sí

En esto radica la doble vertiente del ejercicio hermenéutico, por un lado, recrear la configuración que mueve al texto desde su estructura y, por otro, hallar en éste el potencial para proyectarse fuera de sus propios límites. En la primera vertiente yace la articulación de explicación y comprensión y, finalmente, la segunda aduce al análisis de la referencia y su alcance ontológico.

II. Ontología y metáfora: fundamento de la ficción

El lenguaje o discurso metafórico había sido durante siglos en la tradición filosófica el sitio del equívoco y la confusión. La naturaleza del lenguaje poético y sus indirectas vías de expresión evidenciaban la incapacidad veritativa de sus formas lingüísticas, de su aparente carencia de método, y su relación con lo que entonces se consideraba como categóricamente *real*, esta inadecuación del discurso poético y su universo de designación lo hacían quedar simplemente relegado, desde Platón, al terreno de lo irreal o ficticio, también al olvido y anulación de su valor como vía de conocimiento, pues ningún discurso anclado en la ficción era legítimo por vías derivadas y controladas por la razón desde el punto de vista del conocimiento y la verdad epistémica.

Desde Aristóteles, la metáfora es definida como un tropo o artificio retórico y no precisamente vinculado al discurso con valor denotativo, es confinada desde entonces a ocupar un sitio en la retórica clásica de mera estrategia ornamental que podía usarse a voluntad en cualquier despliegue de elocuencia discursiva. No debe olvidarse, sin embargo, que su valor era preponderante por sobre todas las estrategias del discurso de la *doxa*¹⁴ clásica, y se le atribuía un potencial de expresión dominante, pues su alcance de transposición y movimiento de los términos en la frase en sentido sintagmático y paradigmático eran evidentes desde entonces. “La metáfora, según Aristóteles, consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, una traslación de género o especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”.¹⁵

Sin embargo, para entonces, nunca llegaba la figura metafórica a conferir ningún valor epistemológico a sus alcances lingüísticos y su uso, en el contexto aristotélico, era considerado como signo de inmadurez intelectual, residuo del mito en la filosofía que aún no era suplantado totalmente por la exclusividad del *logos*, ya del logos filosófico.

La metáfora se consideraba desde entonces como un problema inserto en la competencia poética y, muy posteriormente, lingüística; desde la condena platónica del arte, la filosofía no había tornado su visión ante este problema de talante eminentemente poético. Sin embargo, al tomar el lenguaje un sitio preponderante en las indagaciones filosóficas del siglo XX, éste se nos presenta como profundamente fértil

¹⁴ Según Platón la *doxa* se trata de un conocimiento fenoménico y, en consecuencia según él, engañoso. Platón contrapone la *doxa* a la *episteme*; a veces esta última se traduce como conocimiento científico pero, según Platón, la *episteme* solo tiene desarrollo en el mundo de las ideas (conocimiento intelectual) y no el mundo sensible (conocimiento sensible). Platón criticaba la *doxa*, pero, sobre todo, despreciaba a quienes hacían del falso conocimiento y de la apariencia de sabiduría un medio de lucro personal o de ascendencia social. A estos personajes los denominaba *doxóforos*, «aquellos cuyas palabras en el Ágora van más rápidas que su pensamiento». [en Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, p. 936]

¹⁵ Aristóteles. *Poética*, 1457 b 6 - 9

y provocador de cuantiosas corrientes de pensamiento, de teorías literarias, lingüísticas y, desde luego, hermenéuticas. El lenguaje manifestado en el relato de ficción, y como resultado de la profunda evolución de la literatura, provocó el surgimiento de la narratología, disciplina que estudia las numerosas aristas del relato de ficción y -al tratarse el relato de ficción la manifestación lingüística de mayor complejidad- también de sus importantes repercusiones ontológicas y estéticas.

En el marco de las corrientes de pensamiento que advierten la profunda deuda que la filosofía tiene con el lenguaje, Friedrich Nietzsche contribuye con indagaciones muy determinantes al respecto en la tradición romántica de la filosofía del lenguaje. En su búsqueda acerca de la noción de lenguaje, y en específico en torno de la metáfora, demostró que ésta va más allá de la definición aristotélica que la mostraba como una estrategia impuesta sobre un lenguaje ya constituido o, cuanto más, como un efecto de éste. Ya en su escrito *Estudios sobre retórica*, Nietzsche recupera el hallazgo de la metáfora como perteneciente a un ámbito pre-lingüístico o mítico, y anula por completo la escisión clásica entre metáfora y concepto; para el filósofo, los últimos no son más que metáforas que han caído en el olvido de su origen. En esta búsqueda por el origen del lenguaje, Nietzsche desmiente y critica con vehemencia las pretensiones filosóficas sobre la verdad y el conocimiento, pues el conocimiento lógicamente constituido debe su inteligibilidad al lenguaje, pero si éste a su vez es para entonces reconocido como fruto de la capacidad e impulso humano por la creación de metáforas, entonces todo concepto o sistema de conceptos es un mero juego que obedece a la naturaleza figurativa del lenguaje.

En su célebre texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el filósofo afirma que la más fuerte legislación de verdad frente al mundo y a las cosas es ejercida por el lenguaje, éste elabora las primeras leyes de verdad y, en consecuencia, el mundo es auspiciado por una designación lingüística completamente arbitraria, inventada y, sobre todo, obligatoria. De igual forma, Paul Ricoeur atiende con profundidad el problema de la relación filosofía-lenguaje y se pregunta junto con Nietzsche *¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?*¹⁶ ¿Hay algún conocimiento exento de estas convenciones?

Nietzsche afirma que todo conocimiento manifestado a través del lenguaje es, desde su origen y en su totalidad, una invención humana. Sólo el ser humano, su único gestor y fuente de alimento lo toma como fundamento rector de todo lo que existe. Todo el valor de la existencia queda en juego debido a esta sobrevaloración del hombre frente al intelecto, un intelecto cuyas vías más originarias son las vías del

¹⁶ Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 21

engaño, del engaño ejercido por el lenguaje que es, de por sí, creado por el hombre y, en ese sentido, es siempre obediente a su naturaleza primigenia de *invención* pura.

¿Cómo enfrenta el hombre este innegable impulso gestor de conocimiento que le hace inventar la verdad? Nietzsche afirma que sólo a través del ejercicio de la creación, de urdir durante siglos un profundo tejido de ilusiones y ensueños, éste es el producto primordial de cualquier ejercicio elaborado a partir de la razón, y su intenso efecto de intelección absoluta no conduce, en ningún caso, a la verdad. Todo concepto o serie de conceptos elaborados y tejidos firmemente a partir de la razón, no pueden más que encontrarse enredados en una falsa ilusión de ubicuidad ejercida por una conciencia que, además, resulta ella misma sostenerse ante nosotros por las mismas falsas construcciones ideadas por el lenguaje.

¿Es posible que Paul Ricoeur y su teoría de la metáfora estén emparentados con esta intuición nietzscheana acerca del potencial metafórico del inconsciente? La búsqueda de Ricoeur no es heredera directa de las indagaciones de Nietzsche en torno del lenguaje y, sin embargo, sí se encuentra por completo inscrita en las corrientes de pensamiento surgidas a partir de la crisis de la razón, de la recuperación del arte como gestor de nuevos modelos de racionalidad, sistemas que a partir de vías alternas de argumentación, aporten nuevas posibilidades de crear un saber que pretenda, no ya una búsqueda epistémica de carácter cientificista, sino sondear en torno del ser del arte, de sus plurales formas de manifestación y, específicamente en el caso de Paul Ricoeur, del arte literario manifestado en el relato de ficción.

Por otro lado, también existen coincidencias básicas que permiten posteriormente al filósofo francés dar una dimensión ontológica aún más aguda que Nietzsche a todas las grandes repercusiones filosóficas que surgen de la problematización de la noción de *lenguaje*, *metáfora* y *póiesis*. Al valerse Ricoeur de recursos de investigación dirigidos a la literatura y la filosofía simultáneamente, encuentra nuevas formas de “verdad” creadas a partir de la ficción, de esa ficción que Nietzsche intuía en la configuración metafórica de todo lenguaje humano.

Podemos valorar el grado de cuestión en el que Nietzsche sitúa a la noción de “conocimiento” que hasta antes de la crisis de la razón se tenía en filosofía, si recordamos que dentro de su texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, afirma que el hallazgo de “verdades” no puede más que ser gestado en el terreno de la ilusión. El filósofo asegura que resulta de suprema importancia para el hombre reconocer que el conocimiento tiene un origen metafórico, un origen completamente fundado en el terreno de la más plena arbitrariedad lingüística que nos recuerda que, si el lenguaje es ideado y arbitrario, también lo serán

cualquier serie de conocimientos ideados a partir de su más complejo tejido de conceptos. Esta naturaleza arbitraria y creada del lenguaje y de cualquier conocimiento que se valga de éste, le confiere de principio a fin un carácter de “provisional”, o ilusorio si se quiere, al encuentro de cualquier suerte de verdad. No puede dársele el valor de *hallazgo* a una serie de conclusiones, de valoraciones fruto de conceptos que son de inicio puras invenciones que, en ningún caso se encontraban dadas en la naturaleza en espera de ser descubiertas por el hombre. Toda verdad, en este sentido, no puede más que darse en forma de tautología.

Sin embargo, existe una propuesta de Nietzsche ante esta aparente imposibilidad de escape del hombre frente a su necesidad de creación, de invención lingüística: el olvido, tal parece ser la única vía para comenzar a creer que accede a alguna suerte de verdad, olvidarse de la profunda arbitrariedad en la relación de las palabras con el mundo, de que la designación de las cosas está fundada en una mera convención. Olvidar, en pocas palabras, que si la relación lenguaje-mundo aparenta estar guiada por la causalidad, es sólo gracias a siglos de ininterrumpida convención; ésta vía resulta la más evidente, la más cercana del hombre para tener entre sus manos algo llamado conocimiento, lograr una forma de lenguaje más o menos eficaz y sobre todo, de hacernos creer que sabemos algo de las cosas mismas cuando todo lo que podremos tener –creado de por sí por nosotros mismos– es un insondable sistema de metáforas móviles, cambiantes, y por completo arbitrarias. ¿Qué consecuencias tendría para el conocimiento el reconocimiento de esta ilusión? ¿Qué nuevas posibilidades se abren para la filosofía ante el reconocimiento de que el lenguaje no puede sino ser una insondable creación humana?

Ante la emergencia de Kant al cuestionarse por el método de la filosofía y, por lo tanto, del alcance de sus pretensiones científicas en su *Crítica de la razón pura*, la filosofía comienza a ver en el terreno del arte la posibilidad de crear un método más cercano a las ciencias del espíritu. Queda definido entonces, que el paradigma primordial del pensar contemporáneo no será ya una razón en función de una adecuación con la verdad sino, lo más opuesto a ello: el inexplorado terreno del arte y su profunda densidad lingüística.

Éste es el horizonte filosófico que Paul Ricoeur reconoce, y de ello su necesidad de interrogarse acerca del deber que la filosofía tiene frente al lenguaje del que se ha servido desde su origen. Ya en *Historia y narratividad* (1978) toma como punto de partida el reconocimiento del signo lingüístico saussureano y su afirmación acerca de la arbitrariedad del lenguaje –es decir, del profundo y ya sabido abismo que separa los signos de las cosas– para escalar del grado meramente lingüístico (signo, frase) hasta el hermenéutico, es decir, en cuanto a que su punto de partida en el estudio del lenguaje es el discurso;

esto es, que además de la referencialidad descriptiva del lenguaje con el mundo, existe otra instancia, la poética, que erige su propias posibilidades de referencialidad y, en específico, Ricoeur se adentra en ésta para explorar en la esfera referencial metafórica del universo de ficción. Es bajo este principio de fingimiento -del pretender designar al mundo cuando, en términos estrictos, lo que el lenguaje hace es crearlo- bajo este “fingir”, encuentra sitio el trabajo lingüístico que, por vías de la metáfora, ejerce la ficción.

Pero Nietzsche señala que cualquier concepto, por elaborado o simple que parezca, tiene como origen una naturaleza inconsciente y artística de creación, el que se presente ante nosotros como imagen inteligible y razonable se debe a que, de manera involuntaria, realizamos una *extrapolación* de esferas en los diferentes estadios del lenguaje; es decir, lo que de inicio yace en nosotros como una impresión repentina e intuitiva, es volatilizado por nuestro irreprimible impulso de verdad en una serie de esquemas inteligibles y demarcables, por completo obedientes a la razón. Una intrincada y consecuente cadena de conceptos, un insondable monumento de imágenes, límites e idealizaciones urdidas por la firmeza que le infunde la más estudiada racionalidad: todo ello permanece exhalando aún las sutiles señales de un origen de ensueño.

Ambos, Paul Ricoeur y Nietzsche, reconocieron un factor común en la naturaleza del lenguaje: su tendencia constante de extrapolación semántica. Lejos de concluir que este traslado de significaciones se debe a la preponderancia de un estadio lingüístico original o “verdadero” -en cuanto a que el signo, frase o discurso no refiere a las cosas o el mundo en sí, sino a instancias que nuevamente son comprensibles en tanto que lingüísticas -como sí ocurrió en la tradición filosófica debido a Platón, reconocieron que el problema fundamental se juega en el proceso de *extrapolación* de un campo referencial a otro, es en este traslado de esferas referenciales donde nace toda posible creación.

Pero ¿qué distingue a estas esferas del lenguaje? En este mencionado “fingimiento” inherente al lenguaje ¿no existen sutilezas, pequeñas diferencias a partir de una misma matriz de ficción? Podríamos decir, por ejemplo, que la intención de un tratado de astronomía es aportar hallazgos, a partir del seguimiento de una serie de argumentaciones, al respecto del estudio del universo estelar. Por otro lado, si suponemos que una novela persigue alguna intención particular, tendríamos que decir con Aristóteles y Ricoeur que predica la *representación de acciones humanas lógicamente organizadas*¹⁷ pero, ¿cabe interrogarse por una intención primordial al respecto de una obra literaria? ¿Las creaciones poéticas

¹⁷ *Ibid*, p. 61

tuvieron siempre el mismo valor para el horizonte en el que surgieron? Tanto el tratado de astronomía como la novela son creaciones lingüísticas, y en los términos que he explorado, ambas refieren tan sólo, dicen *algo sobre algo* sin descubrir una verdad directa sobre las cosas en sí, la una lo hace en proporción de denotar en primer grado una serie de objetos por estudiar, la otra en un segundo grado, es decir metafórico o ficcional. ¿Cuál es entonces el valor determinante entre ambas clases de “verdad”? ¿Por qué habría de tener más injerencia en el conocimiento la esfera de denotación de uno u otro discurso? Nietzsche confronta una y otra esfera al hablar en su texto acerca de un supuesto hombre racional y un hombre intuitivo, y al respecto de la convivencia de ambas esferas señala:

Tenía razón Pascal cuando afirmaba que, si todas las noches nos sobreviniese el mismo sueño, nos ocuparíamos tanto de él como de las cosas que vemos cada día: “Si un artesano estuviese seguro de que sueña cada noche, durante doce horas completas, que es rey, creo –dice Pascal– que sería tan dichoso como un rey que soñase todas las noches durante doce horas que es un artesano”¹⁸.

Para hablar de la posibilidad de una “percepción correcta” tendríamos que suponer que existe la posibilidad de construir en torno de ésta una expresión igualmente correcta o adecuada. En este mismo texto Nietzsche nos recuerda que, entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto (categorías filosóficas operantes para el contexto de este escrito), no hay ninguna causalidad, ninguna relación directamente funcional. Es inevitable, pues, la necesidad de extrapolación entre ambas esferas, y justo en esta fuerza mediadora –además de permear también las dos primeras, a saber, sujeto y objeto– se concentra con mayor vivacidad el lenguaje. Un lenguaje que constituye el centro de toda oportunidad de problematización en la filosofía contemporánea, después del llamado “giro lingüístico”¹⁹.

Paul Ricoeur considera también que la metáfora no sólo es referente a sí misma (en el marco de una obra literaria: poesía, cuento, novela), sino que también es generadora de su propia denotación; en otras palabras, el filósofo revalida la naturaleza metafórica del discurso poético y afirma que tiene el potencial, no sólo de imitación o expresión de un mundo figurado, sino de denotarlo y referirlo en esferas

¹⁸ Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 34

¹⁹ En su artículo *El problema lenguaje-realidad en Paul Ricoeur*, Greta Rivara señala a Heidegger y Gadamer como fundadores de las ontologías gestoras del denominado “giro lingüístico”, según el cual la identificación lenguaje-ser es completa. Menciona también que Ricoeur tomará tal estatuto sólo como punto de partida para situarse en un punto intermedio al pensar la relación lenguaje-realidad, un punto que no implique ni una epistemologización, ni una ontologización absolutas. Cfr. Greta Rivara, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricoeur” en *Cuestiones Hermenéuticas*, p. 105

más amplias de significación: “Propongo que la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, es la condición negativa para que se dé un modo más fundamental de referencia”²⁰.

Al denominarla como “más fundamental” quizá Ricoeur seguía esa misma intuición nietzscheana del poder creacional del lenguaje, para afirmar que la referencialidad del discurso descriptivo en cuanto al mundo no es constitutivamente más veraz que la poética, ni más adecuada o certera, quizá nuestro criterio de jerarquización al respecto de los diferentes discursos, el denotativo y el connotativo, tan sólo se deba a una cuestión de inmediatez en la denotación, denominada de *primer grado*. Nuevamente se trata de una extrapolación entre las esferas de denotación, es decir, en el nivel convencional del lenguaje nuestro discurso se mantiene más o menos estable en una concatenación de conceptos en un nivel literal de referencia, por otro lado, en el nivel metafórico surge un “segundo grado” de denotación que, según Ricoeur, provoca nuevas posibilidades semánticas a nivel de frase, cuando se trata de una oración aislada en el discurso corriente, pero a nivel discursivo -es decir a nivel de una obra literaria, en específico del relato de ficción- inaugura además de diversas posibilidades semánticas, también su propia apertura a la denotación, es decir, la posibilidad de una “verdad metafórica” que denote su propia, y a la vez alterna, posibilidad de decir y hacer al mundo de “otra forma”.

El carácter fundacional del discurso metafórico no se debe, en estos términos, a una mayor fidelidad con las cosas referidas, o a un incremento del valor de “verdad” en su discurso, de ser así sólo se estaría sustituyendo la legitimación de uno por otro discurso olvidando que ambos -el denotativo propio del discurso filosófico y el connotativo del poético o ficcional- se yerguen por igual tan sólo como *representaciones* por vías del lenguaje. Quizá este potencial de *fundación* del modo referencial poético del que habla Ricoeur se encuentre estrechamente ligado con el carácter de originario que tiene cualquier creación lingüística que, por vías de la palabra, evoque su propio e inclasificable nivel referencial, su propia capacidad para revestir al mundo de una nueva posibilidad de configuración lingüística: “Toda metáfora intuitiva es individual y no tiene otra idéntica, sabe siempre ponerse a salvo de toda clasificación”²¹

La naturaleza del revalorado modo *poiético* o metafórico de ser del lenguaje, tal como nos lo describe Ricoeur, parece surgir de una intención intelectual que redescubre al lenguaje no como mero objeto de estudio, o como medio de transmisión de conocimientos, sino mucho más aún, como génesis y

²⁰ Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*, p. 53.

²¹ Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 37

tendencia final de todo cuanto puede comprenderse o, más aún, inaugurar una comprensión más cercana a la metafórica. Y esta capacidad de recreación del mundo gracias al lenguaje ¿no representa una fuente de enorme riqueza hermenéutica? La filosofía contemporánea ha sabido reconocer que su relación con el lenguaje no sólo es ineludible, sino fructífera al reconocer que éste es la vía de entrada a la exploración del arte y de las plurales posibilidades de creación filosófica. Justo en esta oportunidad del pensamiento que aportó el conocido “giro lingüístico” ha surgido la ontología hermenéutica riquieriana, en reconocimiento de la ilimitada dimensión de un modelo de razón cuyo sitio fundacional es el arte literario.

Sin embargo, el alcance de la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur no se mantiene en los márgenes abiertos por Heidegger y Gadamer tan sólo. Como Greta Rivara explica, el filósofo francés va más allá del llamado “giro lingüístico” por el cual la relación lenguaje-ser es de total identificación, y toma esta relación en cuanto le sirve para argumentar “la apertura del lenguaje al ser”, según la cual comprendemos que el ser no se agota sólo en el lenguaje, y permite a Ricoeur sostener la existencia de algo “real extralingüístico”²², categoría sin la cual toda su indagación en torno de la denotación metafórica carecería de validez teórica.

Para Paul Ricoeur el lenguaje es fundación y constante tendencia de creación, de diversas formas de darse el ser y constituye incluso su propio campo de denotación. Pero ¿qué es lo que funda?, ¿a partir de qué matriz de significación, y con qué límites referenciales podría encontrarse esta desdoblada forma de decir al mundo? Es posible que tal estatuto lingüístico-filosófico, aquello que Ricoeur intenta demostrar y encuentra en el modo metafórico del lenguaje sea no sólo una designación, un referirse o decir algo sobre algo con artificio sino, mucho más allá, una forma de constitución *más fiel* al modo de ser del mundo. Sin embargo, al incluir una cualidad de fidelidad en la designación del mundo, no quiero decir que exista una referencia verdadera u original a partir de la cual surgirían tan sólo imitaciones más o menos cercanas -esto sería retroceder y equipararnos con la postura platónica del arte como mera imitación pero en sentido inverso- en otras palabras, en términos epistemológicos no queda devaluada la referencia denotativa habitual e inmediata frente a las cosas, al declarar que el discurso poético o metafórico nos “acerca” a una suerte de mayor fidelidad en su referencia al mundo ya que, de inicio, descartamos la oportunidad de categorías como “mundo real” o “mundo ficticio” en seguimiento de la noción de *mimesis* ya no en términos platónicos, sino según Aristóteles. Así pues, los términos en los que se juega esta fundamentación poética del mundo son ahora completamente hermenéuticos, términos bajo los cuales la intención

²² Cfr. Greta Rivara Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricoeur” en *Cuestiones Hermenéuticas*, p. 107

epistemológica de denotación del mundo quedan, no devaluados ni eliminados, sino sólo relevados a un nivel diferente de comprensión.

En su capítulo VII de *La metáfora viva*, Paul Ricoeur explica que la metáfora, en su contexto de figura retórica, está basada principalmente en el principio de semejanza. Abunda acerca de los mecanismos que dan a la metáfora este poder ficcional y mimético²³ de *hacer ver como*, de tener el poder de referencia y denotación, a pesar de propiciar significaciones en apariencia carentes de sentido, o poseedoras de un sentido literal impertinente, en otras palabras, generadoras de nuevas posibilidades de significación por vía de la ficción.

“La experiencia del *ver como* asegura la implicación de lo imaginario en la significación metafórica”²⁴ Ricoeur afirma que a partir de un despliegue icónico regulado, es posible dotar de significaciones inéditas por implicación del imaginario propio pues “El talento intuitivo del ver como no se aprende: se ve o no se ve”²⁵. Para el filósofo, el trabajo de semejanza por el que opera la metáfora se basa en el hecho de que dos ideas, imágenes o micro universos de sentido aparezcan como semejantes, y esto no radica en la constitución misma de sus conceptos sino, más hermenéuticamente, en el acto-experiencia del *ver como*, un ver como que desemboca, en términos hermenéuticos, en un *hacer como*. La semejanza radica en la mirada, no en la supuesta identidad de lo mirado pues, según Ricoeur, en su exposición acerca de una de las funciones que en el trabajo poético tiene la metáfora: “La imagen poética se convierte en un principio psíquico. Lo que era un nuevo ser del lenguaje se convierte en un incremento de conciencia, mejor, en un incremento de ser”.²⁶

Para las hermenéuticas de Heidegger y Gadamer en este “incremento de ser” radica el estatuto ontológico de la obra de arte y, en específico, del relato de ficción en el marco del arte literario; el incremento de ser debe su repercusión ontológica al insoslayable vínculo que toda narración tiene con el mundo manifestado como lenguaje y, en el sentido en que he señalado, como lenguaje mostrado metafóricamente a través de la ficción; tales vínculos se fundamentan en la identificación que ambos hermeneutas hacen de la dupla lenguaje-ser. Ricoeur retoma tales planteamientos afirmando que toda

²³ El término mimetizar, en el marco de este estudio, no quiere decir simplemente su denotación literal: volver a presentar una dimensión previamente original sino, como señala María Antonia Gonzalez Valerio en seguimiento de los postulados riquierianos, esta *mimesis* es manifestación, emergencia, acaecimiento de algo que desde ese momento es, ejecución, aparición, etc. Cfr. María Antonia González Valerio. “Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis”, p. 158

²⁴ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, p. 283

²⁵ *Ibid.*, p. 284

²⁶ *Ibid.*, p. 286

ficción tejida por completo con los hilos del lenguaje metafórico, lejos de carecer de referencia, crea su propio campo referencial y erige una redescipción del mundo inédita, una apertura al ser del mundo por el lenguaje, resistente a ser categorizada únicamente por la razón, imantada por un potencial de creación constante y, como recuerda Nietzsche, oculta siempre ante cualquier categorización definitiva; Ricoeur recoge en esta herencia hermenéutica de Heidegger y Gadamer los postulados ontológicos que confieren una mayor posibilidad de transformar al mundo, al lenguaje por el que comprendemos y habitamos el mundo:

La hermenéutica gadameriana, gracias a la universalidad de la linguisticidad que defiende, permite insertar el relato en el mismo ámbito en el que se encuentra aquello sobre lo que actúa e incide, *i.e.*, el mundo y nuestra existencia. De esa manera, el modo de ser del relato, el mundo referido y la existencia transformada por éste quedan envueltos en el medio del lenguaje que todo lo abarca y todo lo cubre²⁷.

2.1 Sobre la naturaleza de la denotación metafórica

Lo más importante al pensar en el signo, sentido o denotación que integran e inauguran cada nivel de la metáfora, según Ricoeur, son los vínculos entre estos elementos, y si la denotación o referencia está siempre dependiente o abierta por el sentido que -aunque sea de “segundo grado”²⁸- se despliega a partir de la palabra poética ¿a qué real extralingüístico refiere una denotación cuya naturaleza semántica es “impertinente”? Cabe recordar que esta impertinencia surge de inicio a nivel semántico y, posteriormente, Ricoeur traslada este principio a nivel de discurso; el proceso de transgresión semántica es posible gracias a la imposibilidad de una interpretación literal cuyo sinsentido es manifiesto, a partir de ello surge una contraparte positiva, la de la referencia desdoblada que tiene oportunidad sólo debido a esta destrucción primera del sentido literal:

²⁷ González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 37

²⁸ El primer nivel referencial es el denotativo en el que, bajo una estricta literalidad, se instaura una referencia inmediata de concatenación lógica en los conceptos. El “segundo grado” de referencia -y de sentido respectivamente- es el creado a partir de la palabra poética. *Cfr.* Paul Ricoeur, “Metáfora y referencia” en *La metáfora viva*. Donde el filósofo explica que, a partir del sentido literal imposible, que suscita el fracaso de una interpretación literal coherente, en el enunciado metafórico se produce la *posibilidad* de una referencia, un sentido y denotación metafórica. Posibilidad bajo la cual, ya en el relato, se construye la ficción.

[...] la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la “distorsión” del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. ¿No tenemos así, al mismo tiempo, la clave de la referencia metafórica? ¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita *también* un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado?²⁹

Debido al designio tácitamente implicado en la palabra y en el pensamiento, Ricoeur afirma –siguiendo al lingüista francés Émile Benveniste– que al pronunciar un nombre propio sólo contamos con nuestra representación, sin embargo, no nos basta con que este nombre o representación lingüística tenga un sentido con relación a otros signos (nombres o frases) sino que *suponemos* una denotación, esto es lo que nos induce a un error, a la denominada “atribución impertinente” –explicada líneas atrás–, pues esta tendencia a la verdad es un designio o impulso muy fuerte implicado en el lenguaje. “La palabra y la frase son, pues, los dos polos de la misma entidad semántica; juntas tienen sentido y referencia”³⁰, debido a esta tendencia es casi inevitable que, después de haber creado un sentido –a nivel connotativo– nuestro impulso lingüístico no despliegue inmediatamente una denotación y, en el marco de la naturaleza metafórica, a una referencia metafórica correspondería también un amplio tejido de posibilidades de denotación.

Ricoeur rescata el presupuesto semántico de que cualquier signo –a nivel de palabra o frase– tiene una configuración polar de referencia, es decir que cualquier nombre, palabra o proposición tiene significación siempre y cuando su denotación no exceda ese nivel, el del sistema de signos interdependientes de otros signos. En síntesis, esta interdependencia referencial compete únicamente a la semántica, pues la denotación oscila entre la palabra y la frase pero, ¿qué sucede cuando el problema de la referencia llega al nivel del texto literario como unidad mínima de referencia? Es entonces cuando, más allá de conferir referencia a nivel semántico, la dimensión discursiva del relato de ficción escapa a la exigente necesidad de referencia que el postulado anterior representa, y entonces instaura un nuevo marco referencial que, necesariamente, se vale de la ficción para seguir ejerciendo anclaje con el mundo, el mundo que pertenece siempre a todo lector y su insondable gama de posibilidades semánticas, estilísticas, lingüísticas, e incluso históricas, etc. Es precisamente en su obra *Tiempo y narración*, en donde todo este aparato teórico al respecto de la posibilidad de *denotación* o *verdad metafórica* cobra sus mayores

²⁹ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, p. 304

³⁰ *Ibid.*, p. 289

dimensiones y se proyecta específicamente en el relato de ficción; la representación poetizada del obrar humano es aquí el motivo de estudio principal. En los tres tomos de *Tiempo y narración*, Ricoeur condensa toda la herencia del pensamiento mítico, psicoanalítico y, por supuesto, filosófico que influyeron en la evolución de su pensamiento, para culminar con el reconocimiento del lenguaje como la mayor creación humana que nos permite acceder a una más nutrida indagación al respecto del tiempo, todo ello con las pretensiones de verdad que inaugura el pensamiento hermenéutico, en tanto que modelo de razón filosófico.

Las nociones de *referencia* y *denotación* en el marco de la obra literaria –entendida como discurso, y como unidad básica de estudio de la hermenéutica– siguen siendo tan válidas como eran a nivel semántico, esto es a nivel de frase, con la puntualización de que su proyección rebasa el nivel textual o de discurso y llega hasta el mundo, lo yergue a partir de la ficción y de la posibilidad ontológica que le confiere cimentar, desde su propio lenguaje heurístico, una identificación con las cosas referidas, expresadas bajo el principio mimético. Es decir que, según Ricoeur, no hay nada que constitutivamente separe al lenguaje metafórico –erigido sobre las bases de la ficción– de su universo de designación; recordemos que al igual que otros lenguajes (simbólico, pictórico, etc.) el lenguaje metafórico conlleva su propia comprensión y recreación del mundo.

A diferencia de los postulados básicos del estructuralismo³¹, la noción de discurso (texto u obra literaria) según la hermenéutica riquieriana, es la que genera una gama de posibilidades, o de trabajo de “disposición” de elementos cuya repercusión en cuanto al potencial de significación rebasa, por mucho, el nivel meramente semántico o, como menciona Ricoeur, constituye una totalidad irreductible a una suma de frases. Para el filósofo, esta totalidad en el discurso del relato de ficción rebasa el nivel estructuralista, de hecho, para Ricoeur el estructuralismo no nos acerca más que al “cómo” del lenguaje y de la cultura, se limita sólo al análisis sintáctico del discurso en sus diferentes expresiones; la hermenéutica en cambio nos lleva hasta el “qué” o significación de ambas realidades, realiza sí un análisis semántico pero sólo en función de proyectarlo, al mismo tiempo, sobre vehementes repercusiones ontológicas. La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur ciertamente atiende el nivel estructural de la obra, sin embargo, lo supera cuando se atienden también tres categorías propias de la producción del discurso como obra: disposición,

³¹ Según éstos, cualquier intención referencial suscitada por el lenguaje en la obra literaria está dirigida a instancias intratextuales exclusivamente, pero tal postulado pierde de vista la relación del relato con el mundo (representado por el lector quien está inexorablemente anclado en el mundo) al afirmar que la obra se trata de un evento meramente lingüístico, y no refiere nunca más que a elementos pertenecientes a su sistema.

pertenencia a géneros y el estilo singular que impregna cada obra. Ricoeur afirma que sobre estos tres elementos se despliega el mundo a que refiere la obra, su capacidad de proyectar la interpretación.

La noción de referencia antes descrita ¿es adecuada por igual a nivel de discurso? Existe un ajuste, una puntualización al respecto de la idea de referencia en este sentido, Ricoeur lo describe como sigue:

A primera vista podría parecer suficiente formular el concepto Fregeano de referencia sustituyendo una palabra por otra; en lugar de decir: no nos contentamos con el sentido, suponemos además la denotación, diremos: no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo³².

Si a la estructura de una obra debemos su sentido, en correspondencia, a su denotación debemos la tendencia a erigirse como mundo. Según Ricoeur, y en oposición a las teorías hermenéuticas románticas y psicologizantes de Dilthey y Schleiermacher, la tarea de interpretación opera en sentido opuesto, es decir, en total independencia del autor y sus intenciones expresivas, es el intérprete quien instaure las pautas de significaciones posibles a partir de su consideración de los tres elementos anteriormente mencionados: disposición, género y estilo. Nada más lejos de la búsqueda de unidad entre la subjetividad del autor y el lector.

¿Qué implicaciones tendrían estas consideraciones hermenéuticas en el marco de la obra literaria? En primer lugar, habría que suponer en la obra un sentido o serie de sentidos dados, cuyas posibilidades de interpretación resultaran unívocamente expresas; de ser así, éstas tendrían que ser develadas o simplemente “descubiertas” por el lector o intérprete, lo cual haría de éste un protagonista pasivo frente al trabajo de lectura: cancelaría su posibilidad de recrear o, en términos riquerianos, de desplegar sobre su propia capacidad de proyección, inéditas posibilidades de significación que en términos hermenéuticos constituyen un *incremento de ser*. Por el contrario, puedo afirmar que de esta forma la obra despliega posibilidades de erigir un mundo y no impone intenciones por desocultar ninguna serie de sentidos implantados en el seno de la obra ya que, siguiendo el cauce de este principio, no existe ninguna cualidad lingüística, estética o discursiva que resulte inmanente a la obra.

Con la intención de profundizar al respecto de la referencia literaria o metafórica, recordemos uno de los principios rectores mencionados por Ricoeur: “Por su propia estructura, la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo”.³³ Este

³² *Ibid.*, p. 291

³³ *Ibid.*, p. 293

postulado nos lleva de nuevo al problema de la metáfora. Como había descrito, la condición para que a través de ésta surja una referencia desdoblada es que se suspenda la primera referencia, la descriptiva. El sentido literal abolido es el cimiento de lo que después puede erigirse como sentido metafórico con sus respectivas formas referenciales.

En breve, cabría decir que la denotación metafórica se relaciona fuertemente con el principio de ficción y que éste, desde hace milenios rige toda obra literaria, baste para ello recordar que la noción de *mimesis*, según Aristóteles y retomada por Ricoeur, apela a esta capacidad y tendencia lingüística de decir de otro modo, de referir al mundo re-presentándolo de otra forma, así *mimesis* y metaforicidad del lenguaje comparten y evidencian la naturaleza heurística del lenguaje: ambas nacen del fondo de una verdad tensional que oscila entre una inmediata literalidad y la apertura a nuevas posibilidades de referencia y de sentidos metafóricos.

Para Ricoeur, el binomio *mimesis-mythos* debe tenerse por una operación, no por una estructura estática. Exige pensar conjuntamente la imitación o representación de la acción y la disposición de los hechos, pasados ya de inicio por la ineludible condición de que al redescubrir –y en esto recordamos la extrapolación lingüística descrita por Nietzsche– cualquier representación de hechos, el lenguaje los ficcionaliza en alguna medida. En atención al otro miembro del binomio, Ricoeur redescubre la noción de *mythos* como la disposición de los hechos en el sistema, no el sistema en sí, éste representa un complemento que quiere decir componer; la poética se identifica, de esta forma, con el arte de componer las tramas. Por otro lado, cabe destacar que Ricoeur insiste sobre el carácter dinámico de la noción de *mimesis* como proceso activo del acto de imitar o representar en el médium del lenguaje, y aboga por una primacía de la actividad creadora de tramas respecto de cualquier clase de estructuras estáticas, de invariantes temporales. En esta cualidad reside, precisamente, su naturaleza metafórica o *poiética*.

Es importante destacar que para Ricoeur existe casi una identificación entre las dos expresiones: imitación o representación de la acción (*mimesis*) y disposición de los hechos (*mythos*), esta afirmación se encuentra garantizada por la tesis: “La trama es la representación de la acción”³⁴. Tal equivalencia impide cualquier interpretación de la *mimesis* en términos de copia de lo idéntico –como sí se describiría en términos platónicos–, la actividad mimética se define como tal en cuanto produce algo: la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama.

³⁴ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración* I, p. 83

A manera de recapitulación, podemos decir que esta suerte de *verdad*, de posibilidad metafórica de redescubrir al mundo con base en la ficción, suscita una impertinencia lógica y semántica, y es precisamente por ello que crea su propia innovación de sentido y capacidades denotativas. Quizá esto sea lo que salve al lenguaje de ser considerado sólo un objeto de conocimiento y, como lo es para la hermenéutica riquieriana, se muestre dinámico como vía de cognoscibilidad, como el principio de ficción que caracteriza al arte y, para la competencia de este escrito, del arte literario. En palabras de Ricoeur, la función mimética de la narración plantea un problema exactamente paralelo al de la referencia metafórica, es de hecho una aplicación de ésta al obrar humano y al relato, que al evidenciar fuertemente su carácter narrativo identifica al hombre y al texto con el relato, con la innegable necesidad de tejer tramas que narren de sus actos. El relato es lo que permite y motiva la identificación del hombre narrativamente³⁵.

2.2 Filosofía y metáfora: un alcance ontológico y literario

Sin determinar, ni siquiera trazar un marco que defina completamente ambos conceptos: filosofía y literatura, baste para los fines de este escrito un esbozo de la génesis sobre la sabida oposición entre estas dos disciplinas, para así señalar mejor los sentidos o posibilidades de sentido que necesitamos acerca de las diversas categorías que sustentan la plástica identidad del relato de ficción. Es en éste donde la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur y diversas narratologías se concentran para pensar el lenguaje, el lenguaje poético manifestado en el relato de ficción, para aportar así eminentes y alternativos modelos de razón que den cuenta de la condición o posibles condiciones de expresión del ser, del ser que se muestra en el lenguaje expresado a partir del relato de ficción; de ahí que la narratología represente una ontología del relato de ficción para el siglo XX y, a diferencia de las teorías o historias literarias, ésta se valga del reconocimiento del relato de ficción como una nutrida posibilidad de especulaciones de carácter filosófico y literario al mismo tiempo.

Para Ricoeur toda comprensión, creación y posibilidad de habitar el mundo se configura de manera narrativa, por ello, toda tentativa de estudio acerca del relato o relatos acerca del mundo deberán atender de inicio la naturaleza de toda posible dimensión lingüística humana manifestada como *narración*. En total correspondencia con el notable avance en las corrientes del pensamiento y de la literatura surgidas ya para inicios del siglo XX, surge también la *narratología* o teoría narrativa que, en palabras de Luz Aurora

³⁵ Cfr. Paul Ricoeur, "Tiempo y narración I", p. 27

Pimentel, se describe como el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se realizan desde los formalistas rusos sobre sus cuentos populares; al estudiar la forma y el comportamiento de la narrativa, un estudio narratológico explora los diferentes niveles de la realidad narrativa de todo relato en total independencia del género al que éste pudiera pertenecer: las circunstancias de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, los modos de darse su discurso y posibilidades de significación, etc.³⁶ Y la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur se vale, en diversas fases de su tratado *Tiempo y narración*, de diversas estrategias narratológicas como escalón para proyectarlas, de manera más fundamentada, en un horizonte específicamente hermenéutico.

El hermeneuta francés retoma la categoría de mimesis aristotélica y la distingue con vehemencia de la mimesis descrita y descalificada por Platón. Como he descrito, tal descalificación legó al olvido al terreno de la poesía frente al conocimiento epistémico erigido por occidente en la historia de la filosofía. La condena platónica a la poesía tiene su sitio dentro de la historia occidental de la filosofía cuando el pensamiento racional ejercía su primacía frente a otros discursos, y la poesía yacía relegada totalmente en cuanto a sus pretensiones de verdad. Para Platón, en su fundación de la “mejor ciudad que pueda darse” era imperante la necesidad de eliminar cualquier suerte de poesía imitativa, por considerarse ésta como “causante de estragos en las mentes de cuantos la oyen si no tienen como contraveneno el conocimiento de su verdadera índole”³⁷. Su verdadera índole, según el filósofo, está completamente permeada por el fingimiento y la imitación de un estrato de la realidad de las cosas circundantes que, de por sí, se aleja un grado de la dimensión ideal considerada entonces como único estatuto del ser y de la verdad. El arte todo, no sólo el poético manifestado entonces por la tragedia o la épica, eran nada más que una imitación de otra apariencia:

De ese modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas como iguales [...] creando apariencias enteramente apartadas de la verdad. [...] Los mejores de nosotros, cuando oímos cómo Homero o cualquier otro de los autores trágicos imita a alguno de sus héroes que, hallándose en pesar, se extiende entre gemidos, en largo discurso se pone a cantar y se golpea el pecho, entonces gozamos;

³⁶ Cfr. Luz Aurora Pimentel. “El relato en perspectiva”, p. 8

³⁷ Platón, *La República*, libro X, 595a

seguimos, entregados, el curso de aquellos efectos y alabamos con entusiasmo como buen poeta al que nos coloca con más fuerza en tal situación³⁸.

¿En qué consiste este potencial de la poesía de “colocarnos con más fuerza” en las situaciones narradas? Ya Platón reconocía -al menos implícitamente- la fuerza emotiva y, por mucho alejada de lo que entonces era considerado como razón, de conmoción del espíritu de que era capaz el arte, en este caso el arte narrativo, reconocía su capacidad de detonar en el intérprete mayores posibilidades de reconocimiento ante situaciones familiares o cotidianas, reconocía que gracias al enfrentamiento estético con la obra surgía un hondo incremento de las posibilidades de reconocer y recrear al mundo, se suscitaba una metaforización de las acciones propias, pero significadas ya de *otra forma*, una forma en la que el intérprete o lector se involucra inexorablemente mediante un ropaje *poiético* de verdad. Aquí se muestra, con toda claridad, la gran brecha entre la *mimesis* aristotélica y la simple noción platónica que cancela la función heurística y recreadora del arte, y lo devalúa en el terreno de lo que entonces era comprendido como conocimiento.

El punto de partida de las hermenéuticas contemporáneas, como lo son las de Gadamer y Paul Ricoeur, pretenden ejercer una suerte de conciliación o equilibrio entre las muchas perspectivas que integran a cada una: filosofía y literatura, manteniendo los métodos y pretensiones de verdad de cada una sin que por ello se mantengan inconciliables. Los caminos de ambas disciplinas han representado desde siempre dos formas de trabajo del lenguaje, dos vías de indagación y creación a partir de la palabra, y es allí, en la palabra -comprendida como susceptibilidad del conocimiento de acontecer como lenguaje- que se gesta la materia primordial de la metáfora, de la palabra poética que fundamenta el principio de ficción y, como hemos visto, es éste el nexo que permite a la hermenéutica tornar su vista al arte literario, antes rechazado por la filosofía desde Platón, ya que por él podemos conocer al *logos* como la forma de pensamiento que atribuye a sus hallazgos intelectuales el valor de considerarse, en términos epistemológicos, como científicos y verificables.

Dentro de las resonancias que se dan en tópicos relacionados con filosofía del lenguaje, me gustaría mencionar a la filósofa más valiosa de tradición hispánica, María Zambrano (1904-1991), en cuya obra se funden y confluyen estas dos dimensiones indagatorias con extraordinario alcance filosófico y poético. La filósofa diseña en *Filosofía y poesía* algunos cuestionamientos claramente enunciados al respecto: “¿Qué raíz tienen en nosotros pensamiento y poesía?, ¿a qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción?, ¿y cuál

³⁸ *Ibid*, 605c

de las dos necesidades es la más profunda, la nacida en zonas más hondas de la vida humana?, ¿cuál es la más imprescindible?³⁹

Si bien desde entonces, como apunta la filósofa, el camino de la poesía se tornó marginal, ésta se acercaba a la vida de un modo bien distinto al ejercido por la inquisición del intelecto. Contrario a la filosofía, para la poesía la vida no representaba la oportunidad de persistente interrogación, antes al contrario, en ésta se gestaba “otro mundo” abierto donde las posibilidades se abrían indeterminadamente: “Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos”⁴⁰.

En esta confluencia de límites que se funden y separan continuamente por y desde el lenguaje para crear ficciones se encuentra la literatura, más específicamente, el relato de ficción, pero ¿qué significa el relato de ficción para la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur? En ésta corriente filosófica se incluye profundamente la narratología, y me valgo también de ella al proponer un estudio del relato de ficción contemporáneo⁴¹ y su compatibilidad con la ontología hermenéutica riquieriana. Como se menciona en uno de los más recientes estudios en torno de la ficción y la mimesis como nociones rectoras de todo relato: *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, María Antonia González Valerio menciona que para esbozar una pregunta que cuestione por el sentido del relato de ficción, habría antes que cuestionarse en torno de la obra de arte.

Debido a que durante el siglo XX han surgido diversas hermenéuticas que encuentran en el arte el punto de partida para su sistema de pensamiento, es oportuno mencionar que para las hermenéuticas de Gadamer y Paul Ricoeur -cuyos sistemas de pensamiento son objeto principal del estudio de la doctora González Valerio- la búsqueda que interroga por el sentido del arte no debe hallar resolución definitiva puesto que, según la investigadora, bajo la perspectiva del saber hermenéutico:

Lo definitivo y definitorio cede su sitio a lo contingente, a lo provisorio, porque la hermenéutica está construida desde la experiencia de la finitud. Y desde ahí [...] se busca un preguntar incesante que no busca transmutarse en respuesta segura, no busca, pues, su acabamiento, su cumplimiento en el conocimiento preciso [...] no quiere arribar a ninguna conclusión.⁴²

³⁹ Zambrano, María. *Filosofía y poesía*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ Específicamente, el relato de ficción de Clarice Lispector que tendrá oportunidad de reflexión próximamente.

⁴² González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 158.

La mayor pretensión de tales hermenéuticas es, quizá, el dibujo de directrices que, como refiere González Valerio, otorguen no ya respuestas únicas a preguntas de corte científico, sino pluralidad en la orientación de sus cuestionamientos. Igual que una de las incontables intenciones del quehacer literario volcado en el relato de ficción, la pretensión de verdad de la hermenéutica es móvil, depende por entero del lenguaje, y éste, el mundo y el sujeto inserto en él resisten siempre, en términos hermenéuticos, su definitiva o exacta demarcación. De ello deriva esta honda necesidad de la ontología contemporánea demarcada en la hermenéutica, de reconocer las pretensiones de verdad del relato de ficción, de decirlas de otro modo y encontrar así que la razón es ejercida también por vías poéticas.

Las innumerables literaturas que han transitado por distintas épocas, espacios, búsquedas formales y estéticas, los sistemas ideológicos bajo los cuales han sido gestadas, circunstancias históricas, filosóficas y políticas, etc., representan el fenómeno lingüístico de mayor envergadura ontológica para la hermenéutica contemporánea. Para las literaturas llamadas de vanguardia surgidas a mitades del siglo XX, cuyas búsquedas e innovaciones adquieren alcances insólitos frente a las poéticas clásicas establecidas desde Aristóteles, para éstas, también, el lenguaje emerge como materia central de su intención artística. El nacimiento de la novela, como la creación literaria más emblemática de la modernidad, provocó también nuevas necesidades dentro de la incipiente teoría literaria, por ello las vías para su estudio crearon la narratología y provocaron la atención de las ontologías hermenéuticas contemporáneas que he mencionado.

Las diversas teorías literarias surgidas a mediados del siglo XX, se enfrentaron con el problema fundamental de no poder dilucidar exactamente cuál constituía su objeto de estudio, de tal forma la literatura representa un fenómeno inasible y de difícil definición, alberga en su interior numerosas dimensiones lingüísticas y estéticas, históricas, filosóficas, e incluso científicas. Desde el estructuralismo más incipiente que se dio con el formalismo ruso, pasando por las teorías psicologizantes, las inscritas en el materialismo histórico, la teoría de la recepción, las teorías románticas de interpretación, etc., se ha intentado estudiar la literatura en sus innumerables corrientes y manifestaciones. Por ello surge mi interés de adoptar una postura hermenéutica, una perspectiva de estudio que privilegie al lenguaje poético por sobre todas las posturas anteriores y, específicamente, a la manifestación lingüística que representa el relato de ficción contemporáneo.

Dentro del contexto de literatura iberoamericana del mismo periodo, posterior a la segunda mitad del siglo XX, ubicamos la obra de Clarice Lispector (Ucrania 1920-Río de Janeiro 1977). En cuanto a su

biografía, baste con decir que esta notable escritora representa una figura marginal dentro de la historia de las letras, debido a la insólita originalidad de sus escritos, cuya exploración literaria aparece bajo la forma de cuentos, ensayos breves y diversas novelas. Su línea narrativa indaga sobre las posibilidades del relato en formas equivalentes a las logradas por Virginia Woolf y James Joyce; el lenguaje aparece, a manos de Lispector, como medio y fin primordial de una literatura que pareciera no seguir muy claramente los principios más fundamentales de las poéticas clásicas, como la *Poética* de Aristóteles. En ésta, todos los postulados literarios parecen estar fijados con claridad, sus páginas dictan todas las generalidades y puntos más específicos del ejercicio poético, desde los tipos de narradores, las formas narrativas particulares, las intensiones y propósitos del arte narrativo, etc. Sin embargo, a partir del desarrollo del pensamiento y del arte literario respectivamente, diversos cambios fueron inminentes; a la crisis del sujeto surgida en filosofía correspondieron también, a su manera, profundas repercusiones literarias que comenzaron a modificar los recursos poéticos para representar el tiempo, la conciencia, la idea de verdad, etc., bajo estrategias narrativas insólitas hasta entonces en la historia literaria.

Aquí radica el punto de confluencia entre la hermenéutica de Paul Ricoeur y la narrativa de Clarice Lispector; ambas surgen en periodos paralelos y a partir de un acuciante deseo de exploración del lenguaje. Pertenecen por supuesto a distintos ámbitos del conocimiento y del arte literario respectivamente, sin embargo, ambas tienen su sitio en la invención humana. Filosofía y literatura ejercen el potencial de penetrarlo todo, a través de la razón la una, por vías de la invención la otra; pero ambas dependen, derivan y habitan completamente en el lenguaje. Y si de la relación del lenguaje con el mundo se ocupan con insólita agudeza las indagaciones riquierianas, de igual forma las ficciones de Clarice Lispector parecen tener un mismo tono común: una intensa preocupación en torno del lenguaje; ambas comparten estrechos lazos y, por distintas vías, oportunidades de exploración; en términos ontológicos, todo esto se traduce en plurales formas de hacer el mundo, de comprendernos a nosotros mismos y al ser.

Dentro de esta relativamente joven tradición en el pensamiento hermenéutico que indaga también en torno del arte literario, Greta Rivara Kamaji, quien también es especialista en hermenéutica y ontología contemporáneas, menciona en su artículo *La función ontológica de la metáfora en Paul Ricoeur*⁴³, que a partir de la crisis de la razón en la cual los modelos modernos de razón fueron profundamente cuestionados, las hermenéuticas contemporáneas pensaron al arte como escenario fértil que construye sus propias vías de conocimiento. Asimismo, puntualiza que a Ricoeur le interesa pensar el lenguaje mucho

⁴³Rivara Kamaji, Greta. Revista *Intersticios* de la Universidad Intercontinental, año 11, núm. 25, 2006, pp. 93-103

más allá que con intensiones meramente epistemológicas –como sucede en lingüística– y sin embargo tampoco comparte la tesis básica de las ontologías que proponen el llamado “giro lingüístico”, para el cual el lenguaje se reduce completamente a una ontología y cancela la posibilidad de algo “real extralingüístico”.

¿Cómo se haría manifiesto, entonces, esta pretensión de verdad a partir de un discurso poético cuya referencia esté “desdoblada”? ¿debido a esta denotación inusitada, la necesidad de anclaje con el mundo no aparecería aún con más urgencia? Y al no hallar un sentido *dado* a esta denotación pues, como se había mencionado, para las hermenéuticas del siglo XX, el texto u obra no traen consigo un sentido o serie de sentidos impuestos por el autor para la develación del intérprete o lector, por el contrario, es la tarea interpretativa quien, privilegiadamente, constituye y trae de nuevo al presente de su lectura nuevos sentidos, inéditas posibilidades de erigir su propio abanico de denotación. En esto consiste la triple mimesis elaborada por Paul Ricoeur quien, en palabras de María Antonia González Valerio, declara que la obra tiene una estrecha relación con una realidad que, además de ser preexistente, aparece con una organización que le es propia. Debido a esta relación de la obra con la realidad a partir de la que surge, es posible su comprensión (a partir de la mimesis), como hemos visto no en términos de duplicación o calco burdo de un mundo completo y acabado sino de “reformulación” de aquello que aparece como ya organizado. Esta comprensión en términos de reformulación tiene un carácter total de *creación*, quien interpreta y ejerce anclaje con el mundo merced a la obra trae al mundo algo que antes no era y que desde ese momento es. La tarea interpretativa comienza, pues, con un mundo reformulado en la obra que, debido a ello, a esta reordenación creativa motivada por el comportamiento metafórico del lenguaje narrativo que implica completamente al lector o intérprete, regresará hacia el mundo del que surge y actuará sobre él.⁴⁴

En resumen, diría que la metáfora y su génesis de atribuciones semánticas impertinentes es inherente al *mythos*, y éste surgido a partir del principio de ficción, nos dirá siempre que hay una tensión por develar, tensión que yace por completo en un reposicionamiento constante del referente. Este fenómeno es explotado en grandes dimensiones en el relato de ficción, según Ricoeur, éste es definido por la *representación de acciones humanas lógicamente organizadas*⁴⁵; acaso se deba a tal principio que la ficción, para la hermenéutica riquieriana, constituya también un modelo de racionalidad filosófico, uno distinto del meramente argumentativo.

⁴⁴ Cfr. María Antonia González Valerio, “Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis”, p. 184.

⁴⁵ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración* I, p. 83.

Al representar y decir verdades, la ficción literaria escapa de considerarse falsa o irreal en el sentido platónico -como copia de la copia y alejada doblemente de la dimensión ideal verdadera- es más precisamente, mimética en el sentido aristotélico, y al ser considerada como un todo acabado y coherente -es decir en la obra literaria de que se trate- nos presenta también un despliegue de sentidos de los cuales valerse para construir mundos: a partir de la obra y su referencia con la vida, con uno mismo y, desde luego, su capacidad de vincularnos con el otro. Me refiero en este caso al relato de ficción contemporáneo que, obediente a su naturaleza mimética constituya una fundación del ser por la palabra y, como puntualiza Ricoeur recordando a Heidegger, deposite en ello su relevancia ontológica.

La noción de experiencia es medular para el trabajo de ficción, y puesto que a toda experiencia le es inexorable un vínculo con la temporalidad, entonces ésta es condición de que exista el carácter narrativo del relato. ¿Cuáles son las consecuencias filosóficas de este evento?, ¿es posible que el discurso metafórico tenga influencia en una disciplina científica debido a sus profundas repercusiones ontológicas? Pues recordemos que el origen de la literatura tiene su sitio en la ficción, en el principio de mimetizar el mundo de *otra forma* al redescribirlo por vía de la metáfora.

Es la noción de *referencialidad* pieza clave en esta nueva configuración de verdad hermenéutica, capital en el móvil sistema hermenéutico riquieriano. Greta Rivara explora esta posibilidad hermenéutica de verdad metafórica, la denomina específicamente como “otra clase de verdad”⁴⁶, y asegura que la relevancia que para el estudio del relato de ficción aporta la metáfora, es su capacidad de redescibir al mundo a través de la ficción y que, en ésta redescipción, interactúan principios semánticos, postulados estructuralistas y dimensiones del lenguaje a nivel discursivo, que fundamentan la fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur en una suerte de “giro ontológico” que, lejos de identificar la dupla lenguaje-mundo, enfatiza en la capacidad del lenguaje de referir al mundo, y de hacerlo siempre de forma *poiética*. En otras palabras, si a la referencia de todo discurso lo motiva una exigencia veritativa, puesto que la “intención del discurso tiende a un real extra lingüístico que es su referente”⁴⁷, si esta exigencia es tan fuerte en el discurso descriptivo, tendría que serlo también en el discurso poético, pues comparten el estar constituidas por y desde el lenguaje

Hasta ahora se han eliminado, poco a poco, algunas nociones equívocas o inapropiadas de *verdad* para que -en el marco de la hermenéutica de Paul Ricoeur- nuevas posibilidades de crear conocimiento

⁴⁶ Cfr. Rivara, Greta. “La función ontológica de la metáfora”, en *Intersticios*, de la Universidad Intercontinental, año 11, núm. 25, 2006, p. 100

⁴⁷ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, p. 287.

sean aplicadas al relato de ficción contemporáneo y sus plurales vías de develarnos esta “verdad”; y si bien no delimito el término con inequívoca exactitud –pues no son las pretensiones de la hermenéutica contemporánea– sí puedo afirmar que la noción de verdad metafórica que erige Ricoeur nace a partir de la idea de “redescripción por medio de la ficción” que habita todo *Tiempo y narración*, de la tensión entre dos modos –el literal y el de segundo grado– de conformar heurísticamente su propia denotación a través de la metáfora, su propio anclaje con el mundo.

Si recordamos que ni el sentido del texto, ni del “mundo desplegado”⁴⁸ por su referencia, ni de las posibilidades de su actualización en la lectura del texto están dadas, ¿cómo entonces construimos los ejes interpretativos? Sobre todo en las obras llamadas literarias, ¿en dónde reconocer la identidad del complejo mundo textual, si cambia todo el tiempo, si su significación es evanescente y móvil? Podemos decir entonces que, si el sentido del texto no está dado, sino que sólo es y se actualiza en su lectura⁴⁹ como una suerte de mostración, está siempre abierto a la comprensión e interpretación, a su posibilidad de reestructuración constante. Reconocerlo, precisamente porque sólo está dicho de otro modo, es posible, asirlo en algún anclaje con el mundo que, cuando menos provisoriamente, pueda aludir a algo fijo.

Puedo decir que la denotación desplegada por el discurso metafórico va más allá de un mero ornato retórico como creía Aristóteles, la metáfora según el filósofo consiste en “trasladar a una cosa un nombre que designa otra, una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”⁵⁰, rebaza también la intensión poética de imitar una realidad dura por vías de un calco que simplemente la duplique, como creía Platón. No, la redescripción del mundo gracias a la ficción tiene su nacimiento en la metáfora –como bien expuso Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*–, en el potencial heurístico del lenguaje y su inexorable vínculo con el mundo; así se hace manifiesto el dinamismo creador del que está inyectada la relación lenguaje-mundo, del lenguaje dado como palabra poética diseminada en el relato de ficción que, a la vez, instaure nuevas posibilidades de configurar el mundo.

Ya escuchamos con María Zambrano que la poesía es el sitio en donde se gesta *otro mundo* abierto de indeterminadas posibilidades, con Paul Ricoeur encuentra su equivalencia en este decir de *otro modo* de la palabra poética y, finalmente, la Greta Rivara conjuga los conceptos al sugerirnos la

⁴⁸ Como describe Ricoeur en *La metáfora viva*, en este “mundo desplegado” radica la fundación de universos de sentido, de decir la realidad, etc.

⁴⁹ Ver hermenéuticas de la lectura o “Teoría de la recepción”. Cfr. María Antonia González Valerio, “Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis”, p. 183

⁵⁰ Aristóteles, *Poética*, 1457b 6-9

inauguración de *otra clase de verdad*. Éste es el punto de incidencia fundamental que han expuesto estas líneas: otras posibilidades, otras significaciones, nuevas alternativas de racionalidad que esbozen otra clase de verdad. Y es el relato de ficción la génesis y confluencia de todas estas nociones clave.

Hasta ahora hemos transitado con nociones que han permitido a Ricoeur erigir una detallada y extraordinaria recreación histórica de la metáfora, pero ¿qué nuevas categorías surgidas hasta ahora, demandan esclarecimiento? Parece ser que en todo momento nos encontramos con la noción de *relato de ficción*, *mimesis* y *mythos*, cada una de estas categorías son sustentadas por bases filosóficas y lingüísticas que parece propicio señalar.

III. El relato de ficción

Nos relatamos al mundo incesantemente. Cada vez que nuestro devenir cotidiano nos demanda la necesidad de comprender, de asirlo con nuestras emociones o nuestra razón, incluso con nuestro cuerpo y todos nuestros sentidos, dibujamos un relato. Al narrarnos el mundo y nuestra vida en él, lo traducimos ya no sólo como “el mundo” o como “la vida”, sino que los hacemos nuestros, atraviesan sin poder evitarlo

por un universo de significación urdido hermenéuticamente por y desde un lenguaje que resulta completamente propio.

De esta forma el intento por descubrir qué son, o mejor aún, cómo acontecen los mundos refigurados en el relato de ficción por vías del lenguaje narrativo, descubre una importancia vital. “Reflexionar sobre el relato no sería entonces, desde esta perspectiva una actividad ociosa, aislada de la “realidad”, sino una posibilidad de refinamiento de nuestra vida en comunidad, de nuestra *vida narrativa*”⁵¹.

La redescipción del mundo por la ficción condensada en su relato, se sustenta por completo en la función poética del lenguaje, apelando en todo momento a un *como si* en las funciones lingüísticas habituales, tal es la naturaleza del lenguaje por vías metafóricas. Desde Nietzsche, la relación del lenguaje con la filosofía, con la historia y por supuesto con nuestra vida, supone un gran sistema de convenciones que aseguran atribuir el valor de verdad a un lenguaje que, en resumidas cuentas, es fruto de nuestra más constitutiva necesidad creativa. Y justo en el terreno de la invención humana nace la ficción manifestada como relato.

Hemos visto en la teoría de Paul Ricoeur que hay una profunda intención ficcional en el comportamiento lingüístico de toda metáfora, incluso de todo discurso erigido por el lenguaje y, más hermenéuticamente, del mundo o posibilidades de mundo que se nos representa a partir del lenguaje en su especificidad ficcional. De esta estrecha relación lenguaje-mundo-ficción tiene que hablarse cuando se aborda el relato de ficción como la más representativa muestra de arte literario.

Desde un marco hermenéutico, cuyo mayor rasgo es una profunda relatividad en la elaboración de conceptos, no podría hablarse del relato de ficción más que de una manera provisoria, cambiante y móvil como su naturaleza lingüística. Estas líneas dedicadas al estudio del relato de ficción contemporáneo serán igualmente parciales, advertidas por una parcialidad que, lejos de restarle solidez teórica, aumenta las posibilidades de movimiento y reflexión.

Luz Aurora Pimentel nos dice al respecto del relato y su relación con el mundo, que ésta es más estrecha de lo que pensamos. Declara que el mundo se erige ante nosotros sólo en la medida en que podemos narrarlo, y narrar es forzosamente esbozar una historia que surge a partir de la vida, confeccionar historias informa algo de la naturaleza narrativa de nuestra más simple cotidianidad. Una que por más sencilla que parezca, sólo en la medida en que nos la representamos por medio del relato, descubre ante

⁵¹ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. p, 7.

nosotros toda su complejidad y potencial de apertura a otras perspectivas sobre el mundo, la vida, el tiempo, a otras maneras de representarnos nuestro individual sitio en la existencia. Así pues, narrar nuestras vidas por vías de la metáfora, instaura un mundo ficcional que intenta comprender, resignificar nuestros actos en proporciones inusitadas antes, antes de confrontarlas con el conocimiento de un modo virtual de existencia que emerge a partir de la ficción.

Parece que es en la noción de *trama* en donde se concentran las diversas similitudes y diferencias entre el relato histórico y el de ficción. Esto resulta claro cuando -en atención al acercamiento que Aristóteles hace de este término- recordamos que la trama es el objeto del acto de narrar, es decir, de seguir el relato de una historia desde el inicio hasta su culminación y, en este sentido, la semejanza en la estructura de ambas actividades narrativas, la de ficción e histórica, se hace evidente. Pero ¿qué procesos están implicados en la actividad de narrar? Ricoeur nos dice que en toda narración está inserta una trama que inexorablemente goza de dos cualidades al mismo tiempo: la de combinar una cara cronológica y otra configurativa, es decir, una secuencia en las acciones representadas, y una capacidad de suscitar coherencia sin importar el orden que se ha escogido para narrarlas. Y más importante aún resulta la confluencia de éstas dos dimensiones ya que, según Ricoeur, no es en una u otra en donde yace todo el peso de alguna posible identidad narrativa sino, más específicamente, en la dialéctica resultante de su interacción.

Nuevamente puede apreciarse cómo las nociones riquerianas apelan más y más a nuestra capacidad de comprender con un grado de especificidad que, en apariencia, se trabaja con nociones equívocas o de por sí contradictorias: en la combinación del potencial para suscitar temporalidades (dimensión cronológica) y diversos reordenamientos de éstas (aspecto configurativo) que tiene cualquier trama, radica toda su cualidad *narrativa* y también toda posible confluencia entre el relato histórico y el de ficción.

El problema entonces ha surgido de inicio a partir de la noción de trama, y esto hace al filósofo cuestionarse acerca de si es en ésta donde convergen realmente el relato histórico y el de ficción. Para ello se acerca a la teoría del relato escrita por Vladimir Propp quien, contrario a lo que se pensaría, no indaga ni perfecciona tanto en la noción de la trama por sí misma, sino en sus leyes y estructuras, las cuales considera más importantes. Para Propp, según Ricoeur, una indagación al respecto de la trama directamente resultaría en un trabajo inabarcable pues para él contiene demasiadas formas culturales, y yo

diría también históricas, estéticas, y por supuesto, de contenido, que no sería propicio atender para las pretensiones estructuralistas por las que se regía el pensador ruso.

Ricoeur centra su atención en el trabajo de uno de los herederos en lengua francesa más prominentes del camino abierto por Propp, se trata del trabajo de Claude Bremond con su *Lógica del relato*. En esta búsqueda se enfrenta con el problema de saber si en la relación relato-discurso (narración) se juega la mayor y más importante convergencia entre el relato histórico o “verdadero” y el de ficción. El filósofo francés elige esta *Lógica del relato* porque, al no basar sus premisas en el estudio de la trama, resulta un contraejemplo y una oportunidad mayor de oposición al respecto de su hipótesis inicial, según la cual la trama es el nivel óptimo de intersección entre ambas clases de relato.

En otras palabras, la *Lógica del relato* de Bremond no indaga directamente al respecto de una posible definición de trama sino, más sistemáticamente, en las condiciones, estructuras y funciones que la configuran como tal, resultando un estudio sí de la trama, pero bajo condiciones indirectas o de corte estructuralista. Al contraponer los hallazgos que hace Ricoeur en esta teoría con su hipótesis inicial –la de la trama como punto máximo de convergencia entre los relatos histórico y de ficción– reconoce que el problema ahora es el de reconocer si esta *Lógica del relato* es capaz de abarcar todas las condiciones de posibilidad de *cualquier* trama, y fungir así como legitimación última que hace de ésta, en efecto, la más fuerte noción que emparenta al relato histórico y de ficción.

Sin embargo, Ricoeur no deja de percatarse de un detalle que le permite un cuestionamiento mucho mayor. Debido a que en la *Lógica del relato* no existen ejemplos tomados del relato histórico, el filósofo comienza a encontrar una limitación interna de este tratado que, a pesar de gozar de una extrema formalidad al respecto del estudio de la estructura de la trama, parece ser de una notable extensión menor. ¿Qué características hacen que la *Lógica del relato* goce de una estructura más “fuerte” y más “débil” al mismo tiempo?⁵² Esta problematización será expuesta en próximas líneas.

3.1 Mundo narrado en el relato de ficción

En el vasto recorrido hermenéutico que Paul Ricoeur emprende en *Tiempo y narración*, el filósofo nos recuerda a través del análisis de diversas obras literarias, que la experiencia humana toda se estructura

⁵² Con ello, quisiera destacar un rasgo que distingue mucho la filosofía de Paul Ricoeur y su empleo de nociones que, al igual que en su teoría de la metáfora –como en la idea de “verdad tensional” estudiada páginas antes– tienen dos o más posibilidades de sentido, es como si ellas, también, gozaran de la cualidad de un sentido o verdad tensionales que provocaran constantemente paradojas o contrasentidos con el fin de que en algún momento converjan y funcionen como motor de toda su dialéctica.

gracias a una suerte de narratividad incoativa⁵³. De esta forma, el estudio del relato de ficción tiene repercusiones no sólo literarias, sino eminentemente ontológicas, pues los hallazgos que a partir de la creación narrativa se nos “representan” tienen el poder de ligarnos estrechamente con el mundo y con la vida humana que conforma su materia prima.

Luz Aurora Pimentel define provisoriamente al relato como “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal”.⁵⁴ Así pues, desde las hermenéuticas tanto de Gadamer como de Paul Ricoeur, el estudio de la narrativa de ficción es más bien dirigido, no ya en pos de una demarcación exacta, sino hacia el análisis de su modo de ser *en* y *por* el relato, sin olvidar su carácter temporal e histórico. Tal tradición hermenéutica tiene implicaciones que van mucho más allá del estudio meramente estructural del relato -que mira en éste sólo una manifestación lingüística o literaria- y proyecta al relato de ficción en un terreno eminentemente ontológico al enfocarse, en palabras de María Antonia González, en el “hacer” del texto, es decir en su relación con el mundo, con nosotros y con el ser, y anula así la consideración de que un texto puede llegar a ser algo extático y definitivo⁵⁵; las consecuencias de este hallazgo es la multiplicación que a partir del siglo XX se ha dado de manifestaciones literarias, y éstas se han correspondido con diversas teorías filosóficas y de teoría literaria. Pensar el modo de ser del relato se muestra así como un discurrir acerca del lenguaje, del mundo y, por supuesto, de la existencia humana.

Dentro de la perspectiva narratológica, Luz Aurora Pimentel acude a grandes narratólogos como Gérard de Genette y Dorrit Cohn, entre otros, para estudiar las diversas aristas de la realidad narrativa que conforman al relato de ficción; la investigadora se basa primordialmente en el estudio de la hermenéutica riqueriana en casi todo su análisis narratológico y, al respecto del relato de ficción nos dice junto con el filósofo que “por su intención mimética, el mundo de la ficción nos conduce al corazón del mundo *real* de la acción”⁵⁶. Esto hace pensar que el relato de ficción es privilegiado en su posibilidad de presentarnos modelos de mundo; cualquier historia que conforma nuestra cotidianidad, por sencilla o elaborada que parezca: desde el relato de una actividad cualquiera hasta la gran elaboración lingüística que constituye una novela, nos relata una secuencia de acciones, descripciones, historias y escenarios entrelazados que son relatos, entramados de nuestros recuerdos o de ficciones que tienen lugar sólo a partir de la creación humana. Es por ello, por su nacimiento a partir del mundo, y su vuelta a él gracias al acto de lectura, que

⁵³ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración I”, p. 27

⁵⁴ G. Prince, *Narratology*, apud. Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, p. 8

⁵⁵ Cfr. Ma. Antonia González Valerio, “Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis”, p. 158

⁵⁶ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*, p. 296

cualquier relato en su intencionalidad real o ficcional tiene la facultad que le otorga el lenguaje de redescibir al mundo, un mundo ya distinto en tanto fruto del imaginario individual que surge por la interpretación de cada lector, se trata pues de una redescipción de cualquier acción humana, pero pasada por nuestra inexorable tendencia de creación, es decir, bajo el influjo de la *mimesis*.

Sabemos ya que esta *mimesis* dista mucho de la noción platónica, pues no se agota en una redescipción imitativa de un mundo dado y presentado ante nosotros como “real”. Ninguna de estas categorías: *real* o *verdadero*, ni si quiera *verosímil*, son ya operantes para la ontología hermenéutica de Paul Ricoeur pues, recordemos, la mimesis por la que acaece el relato de ficción se manifiesta como actividad creadora, como proceso de reformulación en pequeña y gran escala a través de la metáfora y de la trama ficcional respectivamente; en otras palabras, a diferencia de la valoración que una conciencia epistémica haría de éstas categorías, bajo la perspectiva hermenéutica, el relato de ficción tiene un sentido y también una denotación al hacer aparecer una historia coherente dentro de las lindes del texto de que se trate: novela, cuento, poema, drama, etc., instaura de esta forma su propia posibilidad de comprensión de la *verdad* y *realidad*, al erigir su propio campo de referencia y denotación. La reformulación del mundo se posibilita cuando, a partir de una historia dada, todas las anécdotas, los escenarios, las posibilidades temporales, la apertura a la significación, etc., proyectan una nueva denotación extra lingüística o, en este caso, extratextual: “El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo”.⁵⁷

Según Pimentel, el relato de ficción debe albergar por lo menos tres aspectos para ser identificable: historia, discurso y narración. Al hablar de historia se alude a la serie de acontecimientos que pueblan el eje o ejes espaciotemporales, en pocas palabras, es el microuniverso de sentido capaz de crear un mundo a través de la ficción; el texto narrativo es la construcción lingüística en sí por la que se tejen los diferentes signos de la obra y, finalmente, la narración es el acto de comunicar todo este universo construido con el lector, se constituye básicamente por su carácter de ser la enunciación de una historia.

¿En qué consiste la *narratividad*, que hace de un discurso cualquiera un relato?, ¿el carácter “narrativo” se da únicamente en el relato de ficción? Pimentel habla de la narratividad como una suerte de estructura semiótica más que como un rasgo exclusivo de cualquier relato, esto es porque su configuración yace en otro sitio, uno que no depende de géneros ni sistemas lingüísticos, y que puede observarse en

⁵⁷ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, p. 10

distintos sistemas de significación; en otras palabras, la narratividad amplía incluso la noción misma de “lenguaje”, puesto que pone de manifiesto estructuras o relatos espaciotemporales que no son exclusivos del lenguaje verbal. Seymour Chatman describe la narratividad como sigue:

[...]la narratividad trasciende no sólo fronteras genéricas y modales sino semióticas, puesto que lo narrativo puede observarse en diferentes medios y sistemas de significación. Incluso este fenómeno transemiótico ha propiciado la extensión conceptual, no sólo de lo narrativo, sino del término lenguaje, mismo que se aplica ahora ya no exclusivamente al verbal sino a otros sistemas de significación y de representación.⁵⁸

Esta perspectiva privilegia los puros contenidos de las diferentes manifestaciones narrativas, sin embargo, existen posturas distintas al respecto de la *narratividad* que caracteriza al relato, Gérard Genette define la narración “como el acto productor del relato, y no admite la extensión del término narrativo a los puros contenidos, pues afirma que no existen *contenidos narrativos* como tales, sino sólo encadenamientos de acciones o acontecimientos que se someten a diversas representaciones”. Aún más, Greimas insiste en la narratividad como “el principio organizador de todo discurso”.⁵⁹ Por otra parte, y según la postura conciliadora de estas perspectivas de Luz Aurora Pimentel, todas las formas de discurso están constituidas por la narratividad, ya sea en su manifestación por vías del relato de ficción o en cualquier otra forma de discurso, incluso en aquellos que prescindan de un narrador. Es decir que, lejos de trasladar el carácter “narrativo” a cualquier manifestación o discurso, éste se define por su susceptibilidad de ser atribuible a distintos modos y sistemas de significación.

Pero algo sucede en específico con el relato de ficción, sabemos que entre sus muchas cualidades, éste representa acciones humanas. El relato es enunciado siempre por una voz narrativa que hace que entre la enunciación de un acto y el enunciador que da cuenta de éste, se provoque una fuerte interdependencia; en éste vínculo se juega la característica fundamental que distingue a todo relato de ficción frente a cualquier otro discurso. En palabras de Luz Aurora Pimentel, dar cuenta de los acontecimientos implica que estos preceden al acto mismo de “dar cuenta” de ellos; así pues, la característica más fuerte de un relato es que su narratividad tiene, por así decirlo, dos caras: mundo narrado y la voz que, al enunciarlo, lo construye.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13

⁵⁹ *Cfr.* Luz Aurora Pimentel. “El relato en perspectiva”, p. 14

Es Ricoeur mismo quien anuncia con estas líneas, a través de su teoría de la metáfora, lo que posteriormente será en *Tiempo y narración* el estudio del relato de ficción, indagar al respecto de la narratividad de la que está impregnado todo relato de ficción le parece fundamental para, posteriormente, explorar al respecto de la experiencia humana, específicamente de nuestra experiencia del tiempo:

Pero la “hipótesis poética” no es la hipótesis matemática; es la proposición de un mundo sobre el modo imaginativo, de ficción. Así, la suspensión de la referencia real es la condición de acceso a la referencia del modo virtual. Pero ¿qué es una vida virtual? ¿Puede haber una vida virtual sin un mundo virtual en el que sea posible vivir? ¿No es función de la poesía suscitar otro mundo, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir, que sean nuestros posibles “más apropiados”?⁶⁰

Un mundo narrado, una creación que constituya el “relato” de nuestra vida humana emerge siempre en obediencia a la naturaleza heurística del lenguaje: la de crear historias que posibiliten “otro mundo”, un mundo distinto con otras posibilidades distintas de habitarlo, de envolverlo en un nuevo halo de existencia que nos sea más propio, más cercano a resultar inusitado y siempre cambiante. Así, el relato de ficción construye un mundo de acción humana que nos dice “algo sobre el mundo” porque dentro de sus marcos espaciotemporales son posibles lugares, objetos, atmósferas y actores que gestan una historia, y tanto esta historia como los elementos que la integran son “reales” a pesar de que en el relato de ficción a diferencia del histórico muchos de sus referentes primarios se encuentren sólo al interior del texto.

La ficción literaria, esta suerte de mundo virtual, se erige en consonancia con la *mimesis* aristotélica creando una red de significaciones que hacen de su mundo un “como si”, y esta especie de *fingimiento* evocada por el relato no consiste en construcciones falaces alejadas del mundo real –como sí lo era para Platón- sino, más precisamente, en la redescipción de un mundo que por el tejido de la fantasía y la ficción que implica el discurso metafórico, suscite reordenamientos, reconocimientos del mundo henchidos por una significación plenamente heurística, por completo inclasificable y nacida de una capacidad *propia* de erigir al mundo por y en el lenguaje, un lenguaje que resulta él mismo la vía más definitoria del modo de darse el ser a través de la creación. En este sentido, cabe recordar con Paul Ricoeur “la apertura del lenguaje al ser”, y que de esta forma -en la que el ser no es únicamente lenguaje- descansa la posibilidad de la existencia de algo “real extralingüístico”.⁶¹

⁶⁰ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, p. 303

⁶¹ Cfr. Greta Rivara Kamaji. “El problema lenguaje-realidad en Paul-Ricoeur” en *Cuestiones hermenéuticas*, p. 107

Así pues, el relato de ficción nos muestra otra posibilidad de presentarnos el mundo. El escenario, la historia, los personajes, el mayor o menor detalle con que está narrada una historia, es una elección completamente intencionada con el fin de confeccionar un tejido que concatena actos, *acciones* humanas que al tejerse sobre la base de un discurso metafórico, en el caso del relato de ficción, detonan nuevas oportunidades de representar casi cualquier historia.

Aristóteles fue el primero en considerar que el componente principal de todo relato lo constituye la trama -recordemos que su objetivo fue el estudio de los elementos de la tragedia-, y ésta puede ser entendida como el objeto específico de la actividad narrativa, es decir, como el arte de contar y seguir una historia para llevarla del comienzo, a través del medio, hasta su conclusión. Tal comprensión de la trama articula una dimensión cronológica y otra configurativa, de hecho, para Ricoeur toda explicación histórica es una manifestación y un desarrollo de la comprensión narrativa, y la dialéctica de este desarrollo -de las dimensiones cronológica y configurativa- es considerado el aspecto en sí mismo constitutivo de la actividad narrativa. En este sentido, Ricoeur se pregunta: ¿es la trama el último nivel de intersección entre la historia y la ficción narrativa? Uno de los puntos en los que el relato “verdadero” de los historiadores y el de ficción guardan una relación muy compleja de semejanza y divergencia es la relación que, en palabras del narratólogo Genette, representa el binomio relato-narración. Al respecto de comprobar la viabilidad de esta relación, Ricoeur intenta en *Historia y narratividad* una primera hipótesis que declara que la trama es el nivel apropiado para que se produzca la intersección entre la ficción y el relato verdadero. Como hemos visto, Ricoeur recurre al análisis de la lógica del relato, introducida por Vladímir Propp, para indagar si éste tiene las condiciones de posibilidad de cualquier trama pues, de ser así, ésta representaría el nivel último y decisivo en el que arraigan el relato verdadero y el de ficción.

En el desarrollo de esta hipótesis, y como señalamos con anterioridad, le es inevitable enfrentarse con la siguiente paradoja: en la *Lógica del relato* encuentra una limitación interna que le impide abarcar al mismo tiempo al relato histórico y al de ficción, puesto que encuentra que esta lógica, a pesar de gozar de un grado de formalidad mayor que el de la trama tiene, sin embargo, una amplitud menor en la medida en que demuestra su incapacidad de abarcar por completo la estructura de *cualquier clase de trama* tanto histórica como de ficción.

3.2 La lógica del relato y la construcción de la trama

En síntesis, en su intento por reflexionar en torno de la lógica del relato de Vladímir Propp, Ricoeur se percata de que ésta no surge a partir de una clasificación de temas o de motivos de los que trata todo el repertorio cuentístico, para él estos elementos son precisamente las variables de donde inicialmente surge esta teoría, y al vincular o derivar la noción de *trama* directamente de ellos, esta noción aparece como un elemento variable del mismo modo. Sin embargo, Ricoeur no tarda en encontrar la paradoja inherente a esta postura:

El tema, el motivo y la trama se encuentran unidos. Mejor aún: la trama surge del motivo y, por tanto, del contenido “variable” del cuento. La trama, pues, se define como un elemento “invariable”, en la medida en que el motivo desempeña el papel de contenido”⁶²

Esto al parecer conjuga dos valores antitéticos en la noción de trama, es decir, la relación de lo invariable con lo variable, y de la parte con el todo. En otras palabras, la trama tiene rasgos eminentemente variables en la medida en que, según Propp, surge del motivo del cuento o relato y, al mismo tiempo, resulta invariable puesto que ningún cuento carece de contenido en el que se inserta un motivo, de ahí también su posición relacional de unir la parte con el todo. Según Ricoeur, la noción más acabada de *trama* surge de esta segunda relación, la que integra la parte (el significado) con el todo (fin determinado) pero, ¿tan sólo por esta relación se preserva el carácter narrativo de la lógica del relato?

Uno de los puntos centrales en la *Lógica del relato* de Propp estudiada por Ricoeur, consiste en la proposición de que, para poder contar una acción humana cualquiera, ésta debe desarrollarse en tres fases: determinada situación abre una posibilidad, ésta se actualiza por y en el relato, y finalmente alcanza desenlace; asimismo, en esta vectorialidad que supone la concatenación de acciones, conviven tácitamente sus tres respectivas posibilidades opositoras o negativas: la aparición o no aparición de una posibilidad, su desarrollo exitoso o frustrado y su alcance de éxito o fracaso. Para Ricoeur entonces, esta suerte de línea o vectorialidad que constituye la materia principal de todo relato -cuya condición resulta primordial- es la parte que, en su debida proporción, se toma de la trama.

Sin embargo, diversas narraciones o construcciones lingüísticas están dotadas de esta vectorialidad en su estructura, y debido a que el simple hecho de especificar una secuencia mediante otra aún no conlleva la elaboración de un relato, ¿qué les confiere el carácter de narrativo?⁶³ La trama en este sentido, aparece como una suerte de mediación necesaria para el diseño del relato de ficción, y el dibujo de esta

⁶²Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*, p. 160

⁶³ Cfr. Paul Ricoeur. “Relato histórico y relato de ficción” en *Historia y narratividad*, p. 164

trama consiste en resultar de tal configuración que conjugue, simultáneamente, secuencias de acciones e inusitados reordenamientos del mundo. Esto a su vez se corresponde con la imbricación de las posibilidades otorgadas por la lógica de la praxis, y la lógica de las posibilidades narrativas. Así resulta el acercamiento riquieriano a una posible noción de relato:

La síntesis de los papeles en la trama no es el caso extremo de una simple combinatoria de los mismos. La trama consiste en un movimiento, mientras que los papeles son puestos, posiciones que se ocupan a lo largo de la acción. El hecho de conocer todas las posiciones que pueden ocuparse, todos los papeles, todavía no supone conocer ninguna trama [...] Hay que sumarle la cronología y la configuración, el *mythos* y la *diánoia* [...] Digamos lo mismo de otro modo: la trama depende de la praxis de la narración y, por lo tanto, de una pragmática del habla, no de una gramática de la lengua⁶⁴.

Si recordamos la hipótesis realizada de inicio, -la cual considera que debido a que la lógica del relato es más formal y de una extensión menor a la del relato histórico y de ficción, ésta resulta insuficiente para poder incluir a numerosos relatos históricos y sobre todo de ficción- cabría señalar que es Ricoeur mismo quien encuentra limitaciones al interior de esta lógica del relato y responde afirmativamente a su hipótesis inicial, al reconocer que esta limitación resulta perfectamente posible. En este sentido, al hablar de las limitaciones internas de la lógica del relato, se encuentran en ella diversos vínculos derivados de que ésta sea una suerte de gramática de la distribución y diseño de los papeles en cualquier trama, además de que goza de una formalidad mayor que la de cualquier trama de los numerosísimos relatos creados por todas las culturas. Así pues la *Lógica del relato* aparece como incapaz de exponer todas las posibilidades de configuración en las tramas aparecidas en la herencia de relatos que ha legado la cultura.

Aparte del factor que dicta a la *Lógica del relato* como más formal y de una extensión menor al relato histórico y de ficción haciéndolo así insuficiente, Ricoeur centra su atención en otra posibilidad: la lógica del relato descansa en una “metafísica de las cualidades del ser humano”, puesto que se teje con el lenguaje ordinario y define el “grado cero de la narratividad” y es en seguimiento de este segundo rasgo que Ricoeur elabora otra posible hipótesis: frente a esta comprensión habitual impuesta por una suerte de espontaneidad en el lenguaje ordinario hay diversos tipos de relatos que presentan una posición de cercanía o de distanciamiento. Parece ser que, en el primer caso, tenemos el ejemplo del cuento popular o la fábula, cuyos papeles en la trama resultan perfectamente estructurados y limitados. Sin embargo, cuando la actividad narrativa trasgrede la comprensión habitual -lo que constituye el grado cero de la narratividad-

⁶⁴ *Ibid*, p. 171

ya sea en el relato histórico o de ficción, podemos decir que supera la lógica narrativa. De ser así, la lógica del relato sigue siendo más formal que cualquier trama y, sin embargo, menor que el ámbito total de éstas: solamente reconoce la emergencia del grado cero, sin incluir las variantes aparecidas por este mínimo narrativo.

En este sentido, cuando la actividad narrativa trasgrede la comprensión habitual del lenguaje ordinario sobre todo en el relato de ficción, tales trasgresiones pueden darse respectivamente en dos direcciones opuestas:

La ficción no consiste sólo en inventar situaciones y papeles que, debido a su novedad, superen los recursos de la nomenclatura que codifica la comprensión habitual de la acción. La invención de la trama es, efectivamente, un proceso infinito, a diferencia de la tabla finita de los papeles [...] Es un uso infinito de medios finitos⁶⁵.

Según Ricoeur, lo que distingue al relato de ficción y lo hace inaprensible en su totalidad tan sólo ante la lógica del relato, son las interrelaciones que existen en esos tres niveles: el enunciado narrativo (el relato), la historia contada (diégesis), y la enunciación narrativa, en cuanto a que éstas conforman, más que una lógica del relato, toda una poética. La relación clave en la ficción, por lo tanto, se juega entre el enunciado y su objeto, y más que resultar una invención arbitraria de papeles y tramas, en el relato de ficción se evidencia con toda claridad la distancia que puede haber entre autor real, y el narrador, quien en sí mismo es un papel ficticio. En consecuencia puede afirmarse que el relato de ficción goza de un privilegio notable frente al histórico: el de establecer un juego con las posiciones del narrador, que bien puede ser omnisciente, trasladarse luego a uno de los personajes y pasar de una perspectiva a otra según sea el caso. El punto de vista, según demuestra la ficción, resulta tan desplazable como la fantasía del autor lo decida. “Depende de lo que me gustaría llamar las variaciones imaginativas del ego”⁶⁶. A diferencia de las fábulas o el cuento popular, dentro de la tradición novelística contemporánea se aprecian claramente las separaciones o desdoblamientos, los juegos de perspectivas entre los tres elementos que mencioné, es decir, el enunciado narrativo, la historia contada y la enunciación narrativa.

3.3 Limitaciones teóricas de la lógica del relato en la ficción contemporánea

⁶⁵ *Ibid.* p, 175.

⁶⁶ Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*, p. 177

No obstante a la cercanía que Bremond mantiene en su estudio sobre el relato con las reflexiones de Propp, aquél no deja de hacer un par de críticas que poco apoco, según Ricoeur, nos mostrarían las grandes limitaciones de la *Lógica del relato*. En primer lugar, Bremond cuestiona que en sus estudios en torno del relato (específicamente el cuento ruso) Propp afirme que en todo momento las acciones de los personajes se encadenan de forma tan lineal y predecible, pues esto dota a la trama de un aire profundamente “rígido y apremiante” en palabras de Bremond.

Y es que las acciones humanas o su representación a través del relato de ficción no resultan ser lineales y unívocas en su sucesión; en la relación azarosa o causal que guardan, sea como sea, las historias humanas por cotidianas que resulten están dirigidas siempre por algún principio que las hace imprevisibles. ¿No tendría que ser, entonces, igual de imprevisible su representación por vías de la trama y el relato? Y es que hasta entonces, en los días de Vladimir Propp, el cuento ruso se regía por formas y estéticas literarias en las que imperaba casi por completo una suerte de teleología total al respecto de las acciones narradas, esto quiere decir que el curso de la trama admitía siempre una posibilidad única de sucederse los hechos, una voz narrativa, una resolución a los problemas planteados, una dirección en el actuar de los personajes, etc. En pocas palabras, la primera crítica de Bremond retomada por Ricoeur al respecto de Propp, es que para él la “función” de los personajes se reduce a una serie considerada como un todo rígido⁶⁷.

Sin embargo, ésta univocidad y rigidez tienen su raíz en una confusión básica, señalada muy atinadamente por Ricoeur. Según él, hay dos tipos de relaciones que hilvanan los hechos, las estrictamente lógicas (como de que no haya rescate sin peligro en una historia determinada) y las que son tan sólo probables (este rescate y la manifestación de gratitud), Propp confunde ambos tipos de relaciones y esboza una trama-tipo que ignora por completo la enorme gama de posibilidades en el quehacer humano, tanto de lo lógico cuanto de lo probable, que se han plasmado en todas las tramas de los relatos que ha producido la cultura.

Otro factor en el que los estudios de Propp caen en menoscabo es que, según Bremond, una acción sólo es contable si tiene por lo menos una o más posibilidades de realizarse. Por ejemplo, la posibilidad o no de que se haga una oferta a un personaje cualquiera, la actualización terminada o no de esta posibilidad y, finalmente, el éxito o fracaso de tal oferta inicial. Esto sin duda es una serie binaria de hechos determinados y encadenados; podríamos decir que se trata de una suerte de “lógica de la acción”, sin

⁶⁷ Cfr. Paul Ricoeur, “Relato histórico y relato de ficción” en *Historia y narratividad*, p. 162

embargo ¿esto la convierte en una “lógica narrativa”? ¿cualquier concatenación de hechos resulta una narración? Ricoeur nos responde que, si bien esta condición es necesaria, no es suficiente, hace falta que la trama elija un recorrido determinado de entre dos o más opciones en cada uno de sus “eslabones” para convertirse en una secuencia narrativa. Así pues, Ricoeur descubre que, en el fondo, la *Lógica del relato* bremondiana y heredera de Propp, está más fundada en el estudio de la trama, de lo que ambos pensadores creían pues, “¿no se toma de la trama [...] esa vectorialidad que se impone al narrador cuando éste se adueña de ella para convertirla en la materia principal de su relato?”⁶⁸

Ante este modelo de evidente rigidez Ricoeur realiza una crítica más: ¿qué sucede cuando las tramas dicotómicas y lógicas dejan de ser simples y se da el paso a vectorialidades más complejas, es decir, con mayor número de ramificaciones? Considerando también la posibilidad de que existan ramificaciones paralelas entre sí y, de esta forma, se propicien algunas combinaciones entre ellas. A pesar de que Ricoeur reconoce junto con Bremond la necesidad de dar este paso, -como veremos, sobre todo al atender ejemplos de literatura contemporánea- el problema sigue siendo el mismo que cuando se hablaba de encadenamientos o secuencias simples de acciones: ¿Cuál es, pues, la condición para que estas series complejas formen un relato?, ¿qué les confiere un carácter narrativo?⁶⁹ Si bien resulta un hecho que la concatenación de secuencias, sean simples o complejas, no les confiere por completo su carácter narrativo.

Frente a esta interrogante que persiste, Ricoeur concluye que en definitiva Propp y Bremond no escapan tanto como creen de un profundo acercamiento y quizás hasta dependencia de la indagación en torno de la trama. Pero como sugiere líneas atrás, ella consiste en algo mucho más elaborado e indefinible que la simple invención de una situación y personajes determinados:

Construir una buena trama consiste en obtener una «buena forma» que sea al mismo tiempo secuencial y configurativa de la tabla de posibilidades de encadenamiento que ofrece la lógica de la acción [...] La función de la trama consiste en imbricar la lógica de las posibilidades de la praxis con la lógica de las probabilidades narrativas.⁷⁰

Recordemos que, tanto la *Lógica del relato* de Propp, cuanto las indagaciones de Bremond surgieron a partir de modelos narrativos con rasgos estilísticos y estructurales fuertemente apegados a la

⁶⁸ Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*, p. 163

⁶⁹ *Ibid.* p, 164.

⁷⁰ *Ibid.* p, 165.

literatura rusa en el marco de finales del siglo XIX e inicios del XX. De tal suerte que las posibilidades de problematización en torno de esta incipiente teoría literaria se vio dirigida por elementos literarios fuertemente convencionales, dejando de lado muestras más innovadoras del arte literario o, por lo menos, a numerosas corrientes posteriores a los estudios de Propp y las reinterpretaciones a cargo de C. Bremond. ¿Qué pasa con las incontables posibilidades narrativas que aportó el impresionismo y surrealismo, el expresionismo, y muchas otras vanguardias literarias?, ¿la narrativa de estas corrientes es por igual susceptible a los lineamientos totalizadores de las teorías de Propp y Bremond?

3.4 La ficción contemporánea de Clarice Lispector frente a la lógica del relato

Al respecto de las literaturas de vanguardia, habíamos ya hablado brevemente al respecto de la obra de la brasileña Clarice Lispector. Si los principios teóricos que hemos venido explorando al respecto del relato de ficción pudieran aplicarse por igual a las innumerables muestras literarias que ha producido la cultura, quiero atreverme a acercar estas teorías hermenéuticas al caso de la novela de Clarice Lispector. Toda su obra confluye en una línea de expresión y pensamiento cuya originalidad resulta extraordinaria; a diferencia de otros escritores, Clarice no se definía a sí misma como escritora y esto marcó una huella definitiva en la identidad de toda su obra. Las diversas nociones de relato, trama, narratividad, y la actividad mimética por la cual acontecen resultan, bajo el tamiz de la narrativa clariceana, vertidas en una acuciante necesidad de cuestión. Debido a que las indagaciones de Paul Ricoeur que hemos explorado giran en torno de la novela como la mayor muestra literaria del siglo XX es oportuno también confrontar estas teorías con la novela *La pasión según GH*, obra fundamental dentro del amplio abanico de géneros literarios creados por Lispector.

Aparecida en 1969, siendo una de sus últimas muestras narrativas de más larga extensión, esta suerte de novela expresa recursos narrativos inusitados para la literatura de su tiempo, recursos que – como exploraré en futuras páginas– aún ahora se descubren profundamente fructíferos en confrontación con el universo teórico de mayor alcance y actualidad en cuanto a la exploración de la literatura que, a mi parecer, representa la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur. La historia o anécdota vertida en esta novela, podría fácilmente reducirse a unas cuantas líneas: una mujer habita sola un apartamento con vista a unas colinas graníticas. Se enfrenta súbitamente con una cucaracha que le descubre la acuciante necesidad de

enfrentarse con su propia interioridad. La mujer, finalmente, decide matarla y dibuja así el desenlace de esta desconcertante historia.

Las indagaciones de Paul Ricoeur al respecto de las características que constituyen al relato de ficción resultan de un insólito parecido a lo que en literatura clariceana se descubre: la necesidad de moldear historias, no ya como eslabones de hechos descritos uno detrás de otro, sino como un juego constante entre la narración y lo narrado, como un todo en el que la lengua, la enunciación, los personajes, y la intención de llevar una o más historias desde su inicio a través de un desarrollo que les otorgue desenlace, aparezcan como un universo cuyos elementos tengan siempre referencia entre sí y, al mismo tiempo, sean capaces de provocar referencias “fuera” del lenguaje textual tan sólo, es decir, que susciten la denotación de una “verdad metafórica”, que posibiliten la continua convivencia del mundo con el texto.

Cuando Ricoeur indaga al respecto del carácter narrativo de los relatos históricos y de ficción, parece sospechar de los rígidos y muy bien definidos postulados de ambos pensadores, Propp y Bremond. Quizá es por ello que insiste en recordarnos la contradicción inserta en la *Lógica del relato* que, si bien resulta de una estructura y nivel de sistematización mucho mayor que el de cualquier suerte de trama, resulta de una extensión notablemente limitada. Para desembocar en una problematización mucho más profunda de la relación entre la trama, la narratividad y el relato, Ricoeur se vale de un cuarto momento esencial en la crítica que Bremond realiza a Propp, en donde el pensador ruso había estudiado la estructura de la trama con base en las funciones -una función es el valor que una acción determinada cumple en una anécdota específica- y para ello le bastaba con el nombre de la acción de un personaje cualquiera. No conforme con esto, el hermeneuta francés rescata la acertada reflexión de Bremond que dicta que ninguna acción es inseparable de quien la sufre o la lleva a cabo, lo cual suma a la simple acción, un agente o paciente de ésta. Así pues, la noción de acción cambia por la de *papel* que se define como “la atribución de un predicado, de un proceso posible, en acto o concluido, a un sujeto, a una persona [...] De ese modo se concluye la revisión del modelo de Propp. La noción de «secuencia de acciones» se sustituye por la de «disposición de los papeles»”⁷¹.

Esto representa una incipiente marca de narratividad en la nueva noción de *papeles* dispuestos en un relato, es decir, Ricoeur afirma al respecto de las frases narrativas que éstas no tendrían valor si se consideran independientes pues, “para que exista un enunciado narrativo, es preciso que se mencionen

⁷¹ Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. p, 165.

dos acontecimientos, que se pretenda contar uno de ellos y que el otro nos proporcione una descripción del primero. Por tanto, un papel es narrativo en una trama.”⁷² Esta indagación en torno a los papeles en el relato de ficción rescata una relación que, posteriormente, nos será de gran utilidad para el seguimiento de este escrito: a papeles más complejos, corresponde su justa y mucho más elaborada representación lingüística, una elaboración narrativa más trabajada y articulada.

A partir del inventario de papeles narrativos más o menos complejos que realiza Bremond, se reconocen relaciones muy específicas entre éstos y el relato, relaciones a partir de las cuales Ricoeur profundiza hasta dar con una primordial que, posteriormente, será la puerta de acceso a una posible noción de trama y, al mismo tiempo, ésta clarificaría notablemente el carácter narrativo del *relato*. El inventario de los papeles narrativos que enumera Bremond descubre relaciones entre éstos y el relato que, como dije, resulta fundamental comprender para acercarnos a una posible noción de trama, y de esta forma saber si es ésta la que constituye el punto de confluencia entre el relato de ficción e histórico:

Si el autor se limitase a decir que los papeles «pueden surgir...en un relato», no podría plantearse ninguna sospecha acerca de la circularidad entre el papel y la trama. La expresión «mediante el relato» sólo puede referirse al paso de la lengua del relato a su habla. Pero la expresión «*para el relato*» nos aproxima al tipo de finalidad temporal que convierte la trama, no ya en una combinatoria de papeles definidos sin referencia a ella, sino en el todo concreto respecto al cual el papel se encuentra en una relación primaria de significación.⁷³

Lo que Ricoeur intenta decirnos es que un papel narrativo⁷⁴, definido en el marco de la *Lógica del relato* no se encuentra “inserto en un relato” como una pieza en un rompecabezas, sino que su valor constituye la delimitación misma de la trama y, al mismo tiempo, los papeles de un relato son diseñados según su conveniencia para la dirección de éste según la voluntad del narrador de mejorar o empeorar la suerte de los personajes, de otorgarle satisfacción o insatisfacción, frustrar o proteger, despertar esperanza o miedo, etc., y que al mismo tiempo, el narrador en sí es parte constitutiva de la identidad de la trama, pues todo papel o sucesión de ellos necesitan de una voz que los narre, y aunque esta voz narrativa

⁷² *Ibid.* p, 166.

⁷³ *Ibid.* p, 167

⁷⁴ En el entendido de que *papel*, según la nomenclatura bremondiana, puede definirse como un agente o paciente de una acción determinada en un relato específico, y que éste sólo puede llamarse narrativo en la medida en que suceda o anteceda a algún otro, de manera que su valor se reconozca como estrictamente funcional.

aparezca en numerosas variantes,⁷⁵ tanto la voz narrativa como los papeles e incluso los recursos lingüísticos de toda trama constitutiva de un relato la dotan de su identidad.

Que todos estos elementos se encuentren, como menciona Ricoeur, en una relación primaria de significación con el relato, que se anule la posible relación de circularidad entre papel y trama –así como sus demás elementos- resulta de suma importancia en el intento de esbozar una noción de trama. Así pues, la trama en un relato no se encuentra como una cadena de sucesos dispuestos sin más para conformar una historia coherente, llena de “hechos” que se sucedan lógicamente en un tiempo ficcional y que, en este sentido, puedan resultar sustituibles o intercambiables. No se trata de esto, si seguimos la proposición riquieriana, todo papel narrativo entramado en un relato, la voz que lo enuncia, e incluso las vías lingüísticas empleadas para su expresión, dotan al relato de ficción –por encima del histórico- de una identidad coherente y por completo referente a sí misma, por lo menos en un primer momento del trabajo de interpretación. El relato aparece, así, como un todo narrativo capaz de inaugurar su propio mundo del texto, y en la medida que constituye su propia oportunidad de referencia, posibilita al mismo tiempo el dibujo de nuevos horizontes de significación que tengan un vínculo con nuestra vida.

Quisiera resaltar el gran potencial de que goza el relato de ficción de distanciarse del grado cero de la narración, al superar con diversas estrategias narrativas las exigencias y expectativas de la comprensión común. La lógica del relato se revela así insuficiente, en cuanto a que es incapaz de abarcar el proceso infinito que se abre a través de la invención de tramas, de papeles, de niveles inusitados que refieren y “posibilitan” otros tiempos, otras voces, otras vías de referir al mundo.

3.5 *La triple mimesis*

Hemos visto que una de las mayores indagaciones de Ricoeur es la metáfora y, más extensamente, la ficción vertida en su especificidad de relato. Ambas esferas de investigación están íntimamente ligadas por el término *mimesis*; como se ha explicado ya, ésta mimesis es una re-presentación, una creación que vincula al mundo y al lenguaje por el que se nos presenta, no es de ninguna forma una imitación fiel del vivir humano plasmada en el arte, en este caso el relato de ficción. Tampoco se trata, en ningún caso, de invertir la postura y proponer que el mundo, la vida, o la comprensión humana se configura sólo a partir

⁷⁵ Como narrador intra o extradiegético, conocedor total o parcial de la o las historias narradas, en primera o tercera persona, y todas las respectivas variantes de estas categorías, etc.

de la ficción o de sus metafóricas vías de referencia. Por otro lado, en un intento de tejer el complejo vínculo entre nosotros, el arte y el mundo, Ricoeur postula la triple mimesis, y elabora a partir de cada una de ellas minuciosas construcciones que describen momentos de la interpretación, fenómenos, vías por las que se suscita nuestra humana comprensión de la obra de arte vertida en el texto, del mundo y de nosotros mismos. En esta estrecha relación de las mimesis I, II y III, Ricoeur reconoce la deuda que todo acto interpretativo debe al lenguaje, en específico al lenguaje versado en el relato de ficción. A través de su obra *Tiempo y narración*, Ricoeur emprende la ambiciosa labor de comprender la temporalidad humana por vías del relato, así como en *La metáfora viva* reflexiona acerca del poder de la metáfora de redescipción de la realidad; finalmente, en su diseño de las tres mimesis, Ricoeur conjuga los principios lingüísticos, literarios y filosóficos en general, para darles una dirección eminentemente ontológica, una dirección que descubra los numerosos vínculos que nuestra vida humana tiene con la ficción, el lenguaje metafórico y, por supuesto, con el tiempo.

Es así que con el fin de resolver las aporías en torno de la temporalidad humana que emergen de las teorías de San Agustín y Aristóteles vertidos respectivamente en las *Confesiones* y la *Poética*, Ricoeur explora el carácter que de narrativo existe en la experiencia humana y, para ello, se aboca como sabemos al estudio del relato de ficción e histórico, específicamente a la novela: “Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”⁷⁶.

Reconstruir el conjunto de las operaciones que nos acercan como lectores a un texto, a una obra determinada, le hacen recurrir al estudio de numerosas corrientes literarias y filosóficas; como fruto de la dirección específicamente hermenéutica que él le imprime, una de las mayores aportaciones riquierianas consiste, quizás, en elaborar la teoría del “arco hermenéutico” en donde pretende condensar justo en las nociones de mimesis I, II, y III, el vasto proceso de la interpretación humana a partir del lenguaje, en específico, del lenguaje elaborado como relato de ficción. Mimesis II constituye el eje o, como Ricoeur mismo lo define, la *mediación primordial* entre mimesis I y III, pues en ella se instaura el mundo de la composición poética e instituye la literalidad de la obra literaria.⁷⁷

Desde una perspectiva semiótica, toda obra literaria puede observarse como un conjunto de signos cuyas leyes internas se encuentran en absoluta interdependencia, Ricoeur no deja de considerar esta

⁷⁶ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*, p. 114.

⁷⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 114.

propuesta, pero valora igualmente los estadios del *antes* y *después* del texto, los cuales respectivamente se insertan en los postulados principales de la triple mimesis. Así pues, afirma que toda la ciencia del texto podría condensarse por entero en mimesis II, éste es el principio de una perspectiva semiótica, la hermenéutica en cambio no se limita a colocar mimesis II entre I y III sino, como rescata María Antonia González Valerio:

La obra establece una relación con la realidad, la cual no sólo es preexistente, sino que además tiene un orden y una organización que le son propios. La obra es comprendida desde el primer momento a partir de su relación con la realidad (a partir de la mimesis), pero no en términos de repetición o duplicación, sino de “reformulación”, esto es, de reorganización y reordenamiento de aquello que aparece como ya organizado. Esta reformulación se transforma en una creación en sentido estricto, pues trae algo al mundo que antes no era y que desde ese momento es. El camino entonces, es de ida y vuelta, puesto que comienza con lo real, con el mundo que será reformulado en la obra y tal reformulación regresará hacia el mundo y actuará sobre él⁷⁸.

En su recorrido por el estudio de la triple mimesis, Ricoeur advierte que el problema de la relación entre el tiempo y la narración no queda relegado, sino que únicamente se subordina al segundo problema, que es nuevamente el rescate de la invención de la trama en mimesis II, como mediación en el proceso hermenéutico de los diferentes estadios de la mimesis. Debido a que mi intención primordial no consiste en un estudio acerca de la temporalidad humana, me abocaré sólo a una sucinta exposición de la triple mimesis, con el fin de proyectarlo posteriormente a una interpretación más dirigida de un relato de ficción contemporáneo en específico: *La pasión según G.H.*, de Clarice Lispector.

3.5.1 Mimesis II

Todo relato de ficción emerge de nuestra necesidad de creación por el lenguaje. Habíamos visto ya con Nietzsche que todo lenguaje resulta la más asombrosa construcción creada por el hombre, tal es el caso del relato literario o de ficción; y es justo en el terreno de la ficción, del *como si* del acontecer humano, en donde emergen los mayores hallazgos hermenéuticos provocados por uno de los acontecimientos lingüísticos de mayor envergadura ontológica: el relato de ficción.

⁷⁸ González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. p. 184.

El estudio de mimesis II implica la indagación en torno del relato de ficción, pues conjuga el universo específico de la obra literaria. Al enfocarse en el relato de ficción, Ricoeur reconoce que es necesario centrarse en el estudio de la trama, pues de ésta deriva por completo la operación –no ya sólo noción- de la *mimesis praxeos*, cuya función de configuración y reordenamiento de los hechos en el relato deja de lado el problema de “verdad” y “referencia” que tuvo ya su exposición en anteriores páginas, y se concentra en una refiguración del mundo por vías metafóricas que, a su vez, inauguran su propio nivel referencial, así pues la trama se reviste con el término *mythos* encontrado en la *Poética* de Aristóteles y se define como “disposición de los hechos”. Cabe recordar que, al resultar la mimesis una actividad, más que una mera noción estática, deberá ser comprendida siempre provisionalmente y considerada, en todo momento, como una operación configurante; así pues en el marco de mimesis II, la trama será entendida como *invención de la trama*, no sólo como una disposición fija y determinada de los hechos expresados en el relato de ficción.

Toda trama proyectada o vertida en mimesis II, es valorada por Ricoeur como la mediación por excelencia entre otros *momentos* miméticos: mimesis I y III. El hecho de que cualquier historia tomada como un todo, en la que cada uno de los *papeles* o hechos son significativos y crean algo más que una simple cadena de actos, se debe a esta primera valoración de la trama como mediación. Es decir, que la trama transforma estos simples acontecimientos o incidentes *en una historia*⁷⁹. Es aquí, en mimesis II, en donde componentes por los cuales pre-comprendemos al mundo (mimesis I) –recursos simbólicos del mundo de la acción, entre otros elementos de la comprensión antes del texto- quedan vertidos, condensados en una narración: “[*mimesis II*] pone de manifiesto, en el orden sintagmático, todos los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción. Este paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma de *mimesis I* a *mimesis II*. Es el fruto de la actividad de configuración”⁸⁰.

Comprendida de esta forma, *mimesis II* aparece ante nosotros como un momento de la comprensión, un corte, una suerte de escisión que promueve la tensión entre el texto y el lector que está siempre inundado de *su* mundo. Sin embargo, el término de “mediación” aplicado a *mimesis II* no debe imprimir sobre las otras dos mimesis una relación estrictamente cronológica de “antes” y “después”, si bien hablamos de momentos en la comprensión humana, sería inapropiado creer que puede establecerse un corte absolutamente exacto entre el antes de la composición poética (*mimesis I*) y el después que

⁷⁹ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración I”, p. 131.

⁸⁰ *Ibid.* p. 132.

implica el retorno re-figurador del texto para constituir de nuevo el mundo (*mimesis III*), sería profundamente inapropiado medir el tiempo de la comprensión y pensamiento humano en esos términos. Así pues, *mimesis II* no ha de comprenderse únicamente como “«lo distinto a» o «lo otro de», sino que ha de consumarse en la fusión, en la con-fusión; tras la experiencia de lectura el lector que ha comprendido, interpretado y aplicado el texto no podrá –quizás tampoco querrá– encontrar una respuesta a la pregunta ¿dónde termina el texto y donde termina el mundo?”.⁸¹ El potencial de todo texto para pensarlo a partir del mundo del cual emerge y en el cual se proyecta, todo este proceso, se encuentra íntimamente ligado con su lectura, una característica primordial de la hermenéutica de Ricoeur es la identificación casi total que hace del texto y su lectura, e implícitamente, del mundo.

Quizá la noción o invención fundamental en la tarea de comprender *mimesis II* es la *trama* o *mythos* por los que se inscribe todo relato de ficción. Mencioné también que de este *mythos* se derivan dos dimensiones fundamentales, la cronológica y la configurante; es necesario subrayar que mientras la dimensión cronológica se refiere al orden de los episodios y al tiempo narrativo, el rasgo configurante resulta, a mi juicio, la dimensión fundamental para derivar de ella toda posibilidad de relación con el trabajo de la imaginación creadora, pues es a partir de ésta que la función ontológica de todo relato de ficción tiene su sitio y, al mismo tiempo, toda oportunidad de que cada obra se nos aparezca como un mundo de acción humana singular e inclasificable, cuyo sentido se encuentra renovado siempre a la par que su lectura.

3.5.2 *Mimesis I*

Todo relato que emerge del mundo tiene, en el universo ficcional que proyecta, la huella de una naturaleza humana que le precede por su calidad de *creación*. Y debido a que el texto no se agota en un constructo meramente lingüístico, Ricoeur advierte que, antes de ser la representación de acciones humanas por vías del relato, éste nace de la comprensión que todo lector o autor se han creado del mundo, de un mundo cuyas posibilidades de invención se ven potenciadas gracias a esta “pre-comprensión” del acto de lectura de la obra.

A diferencia de *mimesis II*, el eje por el que se pretende comprender la *mimesis I* no se trata de un texto o relato –elemento que, ciertamente, simplifica la comprensión del complejo proceso mimético– en

⁸¹ González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 317

específico, sino más ampliamente, de la pre-comprensión del mundo de la *praxis* al cual corresponde, también, una competencia para reconocer e identificar diversos elementos de la *semántica de la acción* aunque no se inscriban o representen en un texto. Para ello, para describir el proceso de pre-comprensión de toda acción humana que supone la emergencia del texto “antes” de serlo, antes de ser cifrado en términos de *mimesis praxeos*, Ricoeur sigue perspectivas estructurales, simbólicas y temporales.

Sin embargo, no sólo esta suerte de comprensión previa de la acción se ve implicada en el proceso de *mimesis I*, también entra en juego la comprensión narrativa por la cual la dimensión paradigmática que supone la semántica de la acción, es dispuesta sintagmáticamente a través del relato, para así suscitar una inteligibilidad de la composición de la trama. Según Ricoeur, para que se efectúe su probable semántica de la acción, es necesario atribuirle a toda acción un carácter simbólico, tal como en la trama los *papeles* no son valorados como piezas aisladas en el rompecabezas del relato, esto es debido a que las acciones según Ricoeur, son acciones “dicientes”, “significantes” según su organización en el relato considerado como un todo productor de sentido.

En términos de *mimesis I*, nos referimos principalmente a estructuras en la comprensión del mundo “antes” de ser pasada por el efecto de innovación de sentido que supone el texto. El carácter de pre-comprensión inserto en esta mimesis no se refiere, en absoluto, a una comprensión en términos de una conciencia teórica cartesiana, de inicio, el horizonte hermenéutico de estos términos quedó demarcado: “Si *mimesis I* ha de ser la pre-comprensión, yo me orientaría mucho más a entenderla desde los existencialistas heideggerianos del «comprender», el «interpretar» y el «encontrarse» [...] antes que limitarla a la praxis”⁸².

En otros términos, podría decirse que la mayor riqueza hallada al interior de *mimesis I* es que toda obra literaria o histórica, sobre todo el relato de ficción, no surgen a partir de nada. Es, pues, evidente que el poeta o lector tiene un conocimiento de que se habita en un mundo inundado de legados culturales, éticos, lingüísticos, estilísticos, etc., y que éstos dirigen tácita o explícitamente nuestra posible interpretación o interpretaciones del texto como obra artística provocadora de emociones e intelecciones de juicio. Así pues, descubrimos que incluso la imaginación creadora por la cual nuestras posibilidades de interpretación se alimentan, está siempre henchida de sedimentos en la comprensión, que escapan a una explicitación clara como sí lo serían, por ejemplo, las estructuras de comprensión al interior del texto (como sucede en *mimesis II*). *Mimesis I* aparece cubierta, de esta forma, como la más evanescente y

⁸² *Ibid.* 322

abstracta del tripartito proceso mimético, pues concentra en ella estructuras ontológicas de nuestra humana realidad simbólica, semántica y temporal, más no por ello menos importante, por el contrario, resulta definitiva pues es la matriz misma del vasto tejido lingüístico que constituye la obra específicamente en *mimesis II*.

3.5.3 *Mimesis III*

Desde Aristóteles era enteramente reconocido el poder, no sólo de persuasión del texto en el lector, sino incluso de *transformación*. El mundo del texto es con *mimesis III* la plena realización de intersección entre ambos mundos, el del texto interpretado, ahora sí, como obra poética, y el del mundo del lector. ¿Hasta dónde llegan los límites de ambas? Y es justo por esa cualidad de intersección de la que está permeada la obra que ambas fronteras, la del mundo del lector y de la obra, cumplen en *mimesis III* el equivalente riquieriano a “una fusión de horizontes” de la hermenéutica gadameriana.

Si bien Ricoeur demuestra la relación de circularidad entre las tres mimesis con el fin de dirigir su indagación en torno de la temporalidad humana, me interesa el rescate del efecto de “modelado de la experiencia” que ejerce la trama por y en el acto de lectura. Es aquí donde se demuestra ampliamente su capacidad de configuración, de nuevos reordenamientos de nuestra experiencia vertida en los actos dicentes de la trama, de su poder de “resignificar” la cotidianidad humana por vías de la invención de la trama.

Si la obra se levanta del fondo “opaco del obrar y del vivir”, es sólo para descansar luego, o alcanzar su plena oportunidad de significación gracias a ser atravesada por el tamiz que supone la interpretación en el acto de lectura. Nuevamente podemos ver, entre líneas, que lo que se pone en juego en *mimesis III*, al igual que en *La metáfora viva*, es la capacidad de referencia del mundo figurado por la ficción, a un lector que la recibe y cambia así su acción; los valores, juicios, la emotividad misma del lector se pone en juego al confrontarla con la alteridad que supone el mundo del texto, y es a partir de esta intersección que ambos, mundo y obra, no pueden permanecer inalterados, son puestos continuamente en fusión.

Los relatos sobre el mundo aparecen así no sólo como historias ficticias alejadas de una supuesta realidad práctica, pues vimos ya en el apartado sobre la metáfora, el poder que se imprime a nuestra

experiencia de las cosas y del mundo una vez que éstas se han re-presentado, mimetizado por un lenguaje que no puede dejar inalterado aquello a lo que se refiere. Descubrimos también, que desde Platón mismo⁸³, este poder de conmoción está plenamente reconocido en la poesía trágica y cómica, etc., y su potencial ontológico de hacer que la vida acontezca como “otra” y nunca la misma, después de ser modelada por los trazos *poiéticos* del relato.

⁸³ Ver apartado sobre la poesía trágica descrita por Platón en la página 39 de este escrito.

IV. La trama en el relato de ficción contemporáneo: el caso de Clarice Lispector

Hemos visto que la mayor posibilidad de parentesco entre los relatos de ficción radica en su cualidad de ser una muestra *narrativa*, no tanto en los temas ni motivos por los que se teje la trama, en la medida en que ésta es un proceso de configuración, y no sólo una sucesión de hechos representado por la ficción. En el horizonte de la narrativa contemporánea, la importancia de este factor se incrementa notoriamente; ya que no sólo la trama, sino muchas otras cualidades literarias convencionales se ven revolucionadas desde la literatura misma, pretensiones como la verosimilitud, el “orden” narrativo, la representación misma de la temporalidad y las acciones humanas se trastocan profundamente. Y es a través de la mimesis que encontraremos lo más fundamental al respecto de la trama en el relato de ficción contemporáneo.

Resulta completamente extraña a la *Poética* de Aristóteles la comprensión de la *mimesis* como una simple noción de imitación o copia. Para la novela del siglo XIX este principio era dominante en la tarea de reproducir la vida, la fidelidad de la palabra al respecto de los relatos de nuestra historia cotidiana, no suponía ningún problema para la novela realista de entonces. Ricoeur menciona que en correspondencia con esta perspectiva en la historia literaria, en filosofía, Locke rescataba el valor referencial del lenguaje desprovisto de adornos y de figuras, y esto se relacionaba fuertemente con la autoridad del texto impreso⁸⁴.

La literatura realista del XIX se regía por completo por una pretensión de *verosimilitud*, esto es de representar acciones humanas por vías literarias que resultaran convincentes y, en esta medida, tuvieran el valor de persuadir y conmover a quien leyere o escuchase. La característica fundamental de la *verosimilitud* es que describe “El campo de lo verdadero, su imagen y su semejanza [...] lo más verosímil es lo que se ciñe lo más posible a lo familiar, a lo ordinario, a lo cotidiano, por oposición a lo maravilloso de la tradición épica y a lo sublime del drama clásico”⁸⁵.

Sin embargo, en la evolución literaria el refinamiento de la técnica narrativa ha provocado que en esta persecución por describir la vida en su más estricta fidelidad, numerosas convenciones se transformen, provocando incluso la desaparición completa de unas, y también el surgimiento de nuevos paradigmas narrativos. En este marco, en el de la literatura contemporánea iberoamericana, surge la narrativa de Clarice Lispector, y las diversas categorías riquierianas de *metáfora*, *mimesis*, *trama* y *narratividad* que hemos estudiado se enfrentan, al respecto de la novela *La pasión según G.H.*, con grandes posibilidades de cuestión.

⁸⁴ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración II”, p. 391.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 393.

El problema yace en ver si la actividad re-creadora de configurar tramas, resulta la misma en todo tipo de literatura novelesca, y si con ello la mimesis sigue comprendiéndose en los términos de recreación heurística del mundo a partir de un discurso ficcional. No es lo mismo emprender el acto interpretativo a partir de *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, que las posibilidades de interpretación que suscita una novela como, por ejemplo, *Farabeuf* de Salvador Elizondo. En la primera es perfectamente identificable la trama pues se observa como cerrada sobre sí misma, dispuesta simétricamente en ambos lados de un punto climático, los actos se encadenan como una serie de causalidades dirigidas hacia un desenlace que resuelve cualquier conflicto expuesto, etc. Sin embargo, en el caso de *Farabeuf*, la anécdota principal no encuentra su total identificación, y con ello, la actividad mimética, la construcción de la trama, la cambiante diversidad de los planos de conciencia, los “hechos” de los “personajes” son profundamente trastocados por una complejidad psicológica y lingüística que parece mezclar las dimensiones del mundo recreado al interior del texto, ¿cómo se ejerce la interpretación de un texto de esta naturaleza?, ¿qué clase de mundo es proyectado a partir de una novela de percepciones y pensamientos, no ya de “hechos” perfectamente identificables?

En este horizonte narrativo se insertan las novelas de Clarice Lispector, en uno muy semejante al que en filosofía representa la crisis de la razón y la concentración de la filosofía al respecto del lenguaje y el llamado “giro lingüístico” para el pensamiento de Paul Ricoeur en torno del relato de ficción, es decir del arte como terreno fértil para erigir conocimiento. Asimismo, dentro de la literatura iberoamericana, hacia mitad del siglo XX, la literatura clariceana fue recibida con gran desconcierto debido a su notoria originalidad, sus estrategias narrativas, las historias contadas, la aguda descripción de la interioridad de sus personajes, etc., todo ello rompió con convenciones literarias muy establecidas hasta entonces por la historia y la incipiente teoría literaria. Con respecto a su literatura, la noción de *orden* configurador a partir de la actividad de la *trama* aristotélica *aparenta* ser insuficiente.

Es justo esta idea de *orden* la que parece imperar el principio formulador de la trama aristotélica. Sin embargo, cabe recordar que esta categoría, aunque revalorada y repensada por Paul Ricoeur, surgió en una época en la que sólo la tragedia, la comedia y la epopeya eran los géneros dignos de propiciar reflexión filosófica⁸⁶. ¿La teoría de la trama resulta de una naturaleza tal que pueda aplicarse a la narrativa contemporánea? Si miramos la evolución de la literatura como una búsqueda estética por la que, a través de la ficción y la lengua, se pretende comprender la vida y la realidad humana, entonces podremos

⁸⁶ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración II”, p. 383.

abandonar la idea de que en ella se “insertan” o “surgen” nuevos tipos y géneros a los cuales pueden aplicarse las mismas convenciones literarias creadas por la tradición.

Según comprendo, la *mimesis*, y la *trama* por la cual es posible la capacidad creadora de aquella, no son explicables en los términos convencionales que menciono, no deben valorarse como nociones estáticas de las cuales servirse para “entender” los relatos de ficción que ha creado la cultura. Por el contrario, me parece que la empresa hermenéutica de Paul Ricoeur es vincular las innumerables formas de *trama* que emanan de las narrativas literarias, con las posibilidades de interpretación cuyo potencial heurístico evidencie la capacidad de comprender y hasta recrear la vida a partir de la *ilusión* con que trabaja la ficción:

Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un *hacer-creer*, merced al cual el artificio es *tomado-como* un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como el arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla⁸⁷.

Muchas categorías serían puestas en juego frente a este contexto en el que la trama aristotélica comienza a desaparecer del horizonte hermenéutico, actividades o nociones como la de *mimesis* y *mythos*, el carácter de *narratividad* que éstas suscitan en todo relato, las nociones de *ficción* y *temporalidad* expresada a través de ésta serían, también, profundamente trastocadas. Todo debido a la capacidad de metamorfosis de una trama que es preciso poner a prueba, a causa del relato de ficción contemporáneo.

Ante todo es necesario recordar que, tal como se estudió en páginas anteriores, la trama en el relato de ficción no es sólo un concepto sino, más precisamente, una actividad que suscita orden a nivel sintagmático (en el seguimiento de las oraciones narrativas) y paradigmático (por la significación metafórica que provoca este tipo de discurso) que supone todo relato literario. Frente a este hecho habrá que tener presente, en todo momento, que el proceso de configuración que es la *trama* halla su mejor guía en *mimesis II*, la cual fue ya sucintamente expuesta, debido a que en ella se vierte por completo la dimensión textual del relato; así pues, el dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de

⁸⁷ *Ibid*, p. 394

un conjunto de incidentes⁸⁸ es, en todo momento, vulnerable a profundas transformaciones, acerca de las cuales es preciso indagar si podrían seguir llamándose tramas.

Según Ricoeur, la noción de trama “resiste” ser ampliada de tal forma que su principio fundamental de integrar componentes heterogéneos y abstractos sigue siendo posible bajo cualquier condición discursiva. ¿Los ejemplos literarios de Clarice Lispector presentan expansiones narrativas de esta amplitud? Frente a ello, la hipótesis riquieriana dicta que las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del principio formal de *configuración temporal* en géneros, tipos y obras singulares inéditas, usos infinitos de una serie de elementos y postulados finitos. La intensión de profundizar en el conocimiento de términos como mimesis, mythos, narratividad y trama, metáfora y ficción, etc., recibe -al ser confrontadas con fragmentos específicos de *La pasión según G.H.*- su justo objetivo. Sólo a partir de la confrontación de ambos elementos, la teoría hermenéutica riquieriana y el ejemplo literario contemporáneo clariceano, podremos estar cerca de concluir si, en efecto, la trama aristotélica es lo suficientemente amplia para resistir una metamorfosis tan profunda como recibe a partir del relato de ficción contemporáneo, específicamente, el de Clarice Lispector.

En su obra *Tiempo y narración* Ricoeur pone total prioridad en la indagación en torno a la temporalidad humana vertida en los relatos históricos y de ficción. Para ello le es preciso hacer un recorrido por las distintas categorías literarias, filosóficas e incluso lingüísticas que le sirven de soporte teórico. Son justo éstas nuestro límite de indagación, puesto que con ello es suficiente para la indagación de la *mimesis* y otras categorías hermenéuticas en el relato de ficción clariceano. La *configuración temporal* es secundaria en este escrito, más no por ello la hipótesis expuesta por Ricoeur pierde validez en el estudio en torno de la trama.

Así pues, la cambiante forma del relato de ficción desde la novela moderna, es el horizonte ideal para problematizar en torno del concepto de construcción de la trama. Según el arte clásico, para distinguir entre el relato “verdadero” de la historia frente al de ficción, era necesario dogmatizar profundamente las reglas de la *Poética* de Aristóteles. De esta forma, al relato de ficción le eran impuestas una serie de principios poéticos que hacían de la trama, eminentemente, tan sólo una “noción”, en tanto que consistía en el total discernimiento del comienzo, el nudo y el desenlace de toda historia considerada, de antemano, como “no verdadera”. Así pues, los episodios insertos en esta suerte de trama estaban identificados con toda claridad.

⁸⁸ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración II”, p. 384.

El género novelesco ha sufrido, según Ricoeur, tres grandes expansiones que se derivan desde cambios sociales e históricos, hasta filosóficos. Por ejemplo, la novela picaresca surgida en los siglos de oro -por lo menos en la tradición hispánica- amplía sus posibilidades temáticas al tiempo que se abre a la expresión de esferas sociales que no son, como sucedía tradicionalmente, sobre personajes célebres o legendarios tan sólo, sino que ahora se ocupa de narrar la cotidianidad de gente ordinaria y corriente. La segunda fase de transformación de la trama conocida convencionalmente, lo representa la novela educativa, cuya culminación radica en el romanticismo que tiene, en Occidente por lo menos, un gran representante en el *Werther* de Goethe. El personaje despierta a una aguda conciencia de sí mismo, y así lo demuestran las formas de enunciación narrativa empleadas; en este tipo de novela, no basta una historia narrada tan sólo, es imprescindible que se alterne ésta con las dudas, confusiones y experiencia emocional de sus personajes, en pocas palabras, se entreteje con una eminente complejidad social y psicológica.

La última y más representativa novela del siglo XIX, fue la del flujo de conciencia, representó la mayor causante de asombro y perplejidad en lectores y críticos. La narrativa de Clarice Lispector se inserta en esta corriente literaria, aunque por supuesto aporta rasgos distintivos de la autora, además de diversas variantes que la imposibilitan para poder “insertarse” por completo en un estilo definitivo. El personaje principal (el único pues, según estudiaremos, se trata de un largo monólogo) en *La pasión según G.H.* específicamente, discurre largamente acerca de un suceso central en la anécdota de la historia, suceso que además parece ser el único por el que discurre la cadena de “acciones” que traban el relato. Todo lo demás, la aguda indagación en torno de las sensaciones, pensamientos, deseos e inquietudes, y mundo interior en general del personaje, parece constituir la materia prima de una novela muy cercana a las creaciones de Virginia Woolf, quien fuera representante principal de la “novela de pensamiento” en Occidente.

Frente a esta importante transformación de la trama en la novela de pensamiento de Lispector, ¿no cabría hablar de un relato de impresiones e ideas, más que de hechos sucedidos efectivamente?, de ser así, ¿qué clase de *trama* o *mimesis* se inaugura?, más aún, ¿qué suerte de mundo se proyecta por una historia cuya *mimesis* es tan evanescente como la interioridad humana? Si recordamos la segunda expansión significativa para el género novelesco, en la novela educativa existe la narración de una historia que entreteje alternadamente el relato de la complejidad psicológica de los personajes. No obstante, en *La pasión según G.H.*, la segunda parece suplir por completo a la primera, o ésta se ve transformada de tal forma que la secuencia de hechos narrados son actos, sí, pero se trata de sucesos que acaecen por

completo en la interioridad del personaje que, además, resulta ser el único narrador de la historia. De esta forma, la mayor o menor cantidad de información narrativa queda delimitada por completo a un único foco o voz narrativa que, de inicio, pretende expresar su incapacidad de conocer toda la historia:

Nada tengo que decir. ¿Por qué no me callo, entonces? Pero si no hago violencia a las palabras, el mutismo me sumergirá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre las olas inmensas del mutismo⁸⁹.

En este sentido, podríamos preguntarnos junto con Ricoeur si es posible hablar de *trama* cuando la exploración de los abismos de la conciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma⁹⁰. Tal vez, si recordamos que la trama aristotélica se juega en la relación configurativa y cronológica del acto narrativo, podamos hallar el mayor o menor grado de *trama* -y por tanto de *mimesis*- que suscitan relatos de esta naturaleza, incluso podamos quizá encontrar en ellos formas inéditas de relatar el interior de la conciencia, y de las inagotables formas de darse el tiempo.

Y es justo la cualidad de ser inédita la que impregna a toda interpretación a partir del relato, ésta es la facultad dominante de la *mimesis* riquieriana. Podemos decir entonces que junto con el campo de la trama, crece también el terreno de lo que se denomina como “acción”, me atrevería a afirmar, también, que debido a ello se expande agudamente el ámbito de la ficción. Parece ser que la cualidad de “acción” vertida en un relato no depende si siquiera de su efectividad al respecto de lo denominado “real”, sino más hermenéuticamente, del vínculo que su *mimesis* ejerce con nuestra vida. ¿Qué proyección de mundo emerge de una novela de esta naturaleza?, ¿el relato de la vida interior del personaje en una historia está destinado sólo a eso, a ser una representación ficticia alejada de nuestra vida?

Ricoeur menciona que la cualidad de narración en el relato de ficción se juega, en gran medida, en la relación del enunciado narrativo propiamente dicho y las vías que para su enunciación se emplean, es decir en la dupla enunciado-enunciación: “La esfera delimitada por el concepto de *mimesis praxeos* se extiende hasta donde se extiende la capacidad de la narración para «brindar» su objeto por estrategias narrativas que engendran totalidades singulares capaces de producir un «placer propio»”⁹¹. De esta forma, el *mythos* que se deriva de la trama emparentada profundamente con la *mimesis* aristotélica, aparece como plenamente capaz de expandirse.

⁸⁹ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*, p. 19

⁹⁰ Cfr. Paul Ricoeur. “Tiempo y narración”, p. 388

⁹¹ *Ibid.*, p. 388

Como apunta Ricoeur, es profundamente paradójico que el afán de verosimilitud en la representación de la realidad cotidiana que perseguía la novela del siglo XIX, haya sido justamente la motivación principal de la renovación de las convenciones y, con ello, de su dominio en la empresa novelesca. Pero la “realidad”, tan ambiciosamente perseguida por una novela que pretende su representación, resultó posteriormente ocultada precisamente por las estrategias que perseguían su creación; así pues, las reglas de composición que la novela multiplica han de cambiar y extenderse en directa proporción a las ambiciones de verosimilitud que esta expresión persigue y, en correspondencia, estas nuevas convenciones deben hacer retroceder al ámbito de lo inaccesible a esta misma realidad que el arte pretende igualar y “ofrecer”⁹².

Inaccesible, éste es el aire que domina *La pasión según G.H.* La brevísima experiencia que G.H. -la única narradora- pretende relatar, aparece siempre velada, encubierta por la explícita advertencia de ser una “creación”, una “recreación”, puesto que G.H. sabe perfectamente que “vivir no se puede narrar”. En la persecución de la más exacta expresión de la vida por la literatura, bien puede situarse la interioridad humana como el centro gravitatorio de cualquier suerte de trabajo novelístico, si recordamos que toda historia se fundamenta en una serie de códigos, desde lingüísticos, estéticos, históricos, emocionales y de espíritu, que configuran y dotan a la narración de su naturaleza, de su identidad más o menos interpretable. Y es justamente el narrador, en su intento por “transparentar” el espíritu y la mente humanas, quien nos acerca a la creación de una entidad figurada, a un personaje distinto por el cual la novela llamada de “pensamiento” o de “flujo de conciencia” nos descubre una característica fundamental en las ficciones propias de esta naturaleza: inaugura una verosimilitud imposible de verificar.

Para Dorrit Cohn, esta imposibilidad de verificación se relaciona con lo que para Hamburger significa la mimesis de la vida interior de un personaje: esta suerte de representación en el relato de ficción es la vía por la cual, de manera simultánea, otra instancia se inaugura dentro de la realidad del “mundo del texto”, y crea la apariencia de *otra* instancia ficcional dentro de un relato que, por ser llamado de ficción, se nos antoja como “virtual”. La mimesis de la humana vida interior, dentro de un relato de ficción cualquiera es visto, por ambas narratólogas, como una infra-ficción, una instancia virtual dentro de otra que la alberga, el relato de ficción en sí.

Páginas atrás nos cuidamos de establecer los términos y perspectivas bajo las cuales la *mimesis*, que fundamenta al relato de ficción, sería valorada, esto es desde la hermenéutica riquieriana; sabemos entonces

⁹² *Ibid.*, p. 393

que la novela contemporánea de ficción no es ya para nosotros una “copia” del mundo “verdadero” sino una posibilidad alterna de recrear al mundo desde y a partir de la ficción. Visto de esta forma, la “apertura” a otras experiencias ficcionales –como es la narración del mundo de las emociones y el universo del sentir– a otra suerte de focalizaciones narrativas frente a ellas, y a otras innumerables instancias que sedimentan la realidad recreada por la ficción, no debe ser valorada como algo “fuera” de la historia relatada, como secundario o alternativo a la trama principal. No, esta especie de ficción dentro de otra ficción resulta, según mi parecer, el sostén de toda intención de representar la vida humana: pues no existe vida humana sin pasiones, emociones, pensamientos, reflexiones y esperanzas qué relatar.

Así, podemos ver que no hay acción humana vacía, ajena a su personaje o su narrador, ni siquiera a su mimesis. Esto es lo que queda claro en *La pasión según G.H.*, es el mundo interior que escapa de ser clasificado estrictamente como de “acción”, el mundo que sostiene a cualquier personaje de Lispector, el núcleo que podría dotarlos de cualquier suerte de vida ficcional:

If the real world becomes fiction only by revealing the hidden side of the human who inhabit it, the reverse is equally true, the “roundest” characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know people in real life [...] This means that the especial lifelikeness of narrative fiction depends on what writers and readers know least in real life: how another mind thinks, another body feels. In depicting the inner life, the novelist is truly a fabricator.

Cuando en la novela moderna se enfatiza el “yo” particular de cada personaje en disminución de la narración que podría hacerse de los acontecimientos que le suceden, ya se tiene una gran conciencia de lo que menciona Cohn. La única narradora en *La pasión según G.H.* es la ejemplificación misma de este hecho, y la narración de su vida interior es explotada a tal punto, que la trama de esta novela parece ser nada menos que el relato de los miedos, los deseos, las preguntas y abismos y cimas interiores del personaje G.H. Nada más oculto que esto en la vida humana, más disfrazado incluso en los relatos de ficción. Pero es justo porque esta ficcional exploración de la interioridad humana carece de verificación, que la tarea interpretativa parece ilimitada, emparentada justamente con una dimensión de la naturaleza humana inclasificable: la del espíritu.

Prescindir de verificación entre la obra y la vida, entre la invención que del mundo hacemos gracias a la ficción, y su contrario: el henchimiento ontológico que el relato recibe por nuestra personal e inclasificable confección de un mundo en el que estamos indisolublemente insertos, un mundo desde el

cual recibimos y somos atravesados por la obra. ¿No es esto lo que defiende Ricoeur en *La metáfora viva*? Que la poesía es la verificación por sí misma de un mundo virtual que nos descubra el horizonte de lo posible, de una oportunidad de vida humana “más apropiada” a ser nuestra, no una vida impuesta, ajena e inhabitable, sino plenamente transformada por una irrenunciable necesidad de creación.

La verosimilitud, en este sentido, se descubre dentro de la evolución literaria no sólo como semejanza con lo verdadero, como su analogía, sino ahora también como su *apariciencia*. Y es justo en estas diferencias sutiles en donde se juega toda la metamorfosis de las tramas contemporáneas, pues, al ser la novela el sitio en donde conviven las dos quizá más apremiantes ambiciones literarias: la comprensión de la realidad y su justa expresión por la ficción, no podrían más que estar en las lindes de una imposibilidad vertida en cada vez más grandes y elaborados artificios.

Durante la edad de oro de la novela en el siglo XIX, se tenía plena conciencia de que esta composición lingüística representaba un artificio, sin embargo, la evolución novelesca muestra que esta conciencia permeó las pretensiones mismas de la ficción, de manera que de ser considerada como una analogía de lo verdadero, pasó poco a poco a convertirse en una *ilusión* de lo verdadero. ¿Una *analogía* de lo real resultaría, en este caso, más valiosa para nuestra vida cotidiana que una *ilusión* deliberada de ella? Porque justo en ello se juega la *envergadura ontológica de la ficción*, según la hermenéutica riquieriana, en su vínculo más o menos cercano con nuestra humana realidad, un vínculo cuya evolución resulta de tal naturaleza que, por momentos y ante ciertas ficciones, podemos preguntarnos ¿dónde termina el texto y comienza el mundo? Así pues, la “realidad” ya no es vista como algo ajeno y distanciado de nosotros, sino como una creación susceptible por completo a nuestro impulso heurístico, impulso que, justamente él, posibilite una nueva capacidad de reordenación frente a lo cotidiano.

En esta relación de circularidad y recíproca influencia del género novelesco y las convenciones para su creación, por un lado, en la verosimilitud y la ilusión que inevitablemente inaugura, por otro, se aprecia una gran correspondencia con lo que sucede en el sitio de *mímesis III*, debido a que en ella conviven los procesos de intelección e imaginación del “mundo del texto”, pasados ya por el acto de lectura; es decir, el acto de refiguración entre lector-obra-mundo está permeado ya por completo entre estas tres instancias. No es que a mayor deseo de verosimilitud en los relatos se hayan visto transformadas las convenciones para su creación, ni a la inversa, que éstas se hayan expandido al punto de alterar fuertemente la evolución de las tramas, ni que la verosimilitud y la ilusión estén indisociablemente opuestas desde siempre; tal vez se trate

tan sólo de que unas y otras se alimentan de una constante divergencia y convergencia sin definitiva resolución.

En este sentido, Ricoeur se pregunta si la paradoja se ha resuelto efectivamente. Apunta que en la actualidad suele valorarse como más fiel a una realidad desorganizada e inconsistente, las ficciones que en obediencia a ello recrearan experiencias humanas igual de caóticas e informes; no obstante nos preguntamos junto con él si la paradoja no es solamente invertida, pues en este caso la noción de *mimesis* aristotélica queda relegada, como según la literatura y filosofía clásica, a una copia de la realidad preexistente. El rescate último que realiza el filósofo a este respecto es que el papel del *artificio* es el único ilimitado, pues garantiza la supervivencia de la ficción bajo cualquier forma narrativa.

4.1 La trama aristotélica en la “novela de pensamiento”

Así pues, la trama y la mimesis aparecen como los motivos conductores de las indagaciones que hemos presentado, y su manifestación al respecto de la novela moderna del flujo de conciencia representa la problemática principal en el caso de la narrativa de Clarice Lispector. Y es justo en la llamada “novela de pensamiento” en que la temporalidad humana -preocupación principal de Paul Ricoeur, no así de este escrito- se expresa de maneras inusitadas.

En *Tiempo y narración II* Paul Ricoeur emprende breves, pero agudas interpretaciones de tres novelas cuyo tema o preocupación primordial es la expresión de la temporalidad humana: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *La montaña mágica* de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Hace un recorrido por los momentos en que la temporalidad humana se ve representada por los más inusitados recursos narrativos, hace también una propuesta al respecto de la interpretación de la numerosa simbología contenida en estas novelas, estudia los caracteres de los personajes, el ritmo y consonancia de la escritura de la narración, de sus posibles influencias de pensamiento, etc.

Esta sección del escrito está dirigida a esbozar una interpretación al respecto de ciertas zonas de la novela de Clarice Lispector *La pasión según G.H.*, poniendo especial atención en su relación con las diversas categorías hermenéuticas ya estudiadas; a diferencia de Ricoeur, mi búsqueda en torno de esta novela no se guía en torno de la experiencia de la temporalidad vertida en la ficción; más específicamente me interesa -tal como he ido dirigiendo este escrito- la exploración de la *mimesis* riqueriana (y las

categorías hermenéuticas que ella implica) en el relato de ficción contemporáneo que representa esta obra en específico.

Esta novela es la “crónica” de lo que sucede al interior del personaje central por causa de un accidente ocurrido en un solo instante: el momento en que G.H. da muerte a una cucaracha, éste podría denominarse el nudo de la obra. Por otra parte, el momento inicial de la historia es crucial, tres puntos suspensivos (...) inauguran el primer capítulo en cuyas líneas se vierte el largo monólogo de G.H., la mujer que narra la imposibilidad que experimenta al relatar su propia historia, la historia que un solo instante provocó en su vida. Semejante recurso, el de emplear puntos suspensivos, una puntuación tan ambigua, con un poder de alusión tal que, al estar situado a la cabeza del relato imprime en todo lo que le sigue un carácter fragmentario e inacabado, en todo momento huido. Y esta evanescencia que impregna, por momentos, todas las *novelas de pensamiento* será la dominante de cada línea en este relato, el relato de un sólo instante primordial. G.H. conoce la imposibilidad de hacer un relato completamente fiel a la vida: “Será preciso valor para hacer lo que voy a hacer: decir. Y arriesgarme a la gran sorpresa que sentiré ante la pobreza de lo ya dicho [...] Voy a crear lo que me ha acontecido. Sólo porque vivir no se puede narrar. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de acceder a la realidad.”⁹³

Lo que ha sido indagado con anterioridad acerca de la gran empresa hermenéutica al respecto de la *mimesis* erigida por Ricoeur, parece tener en este fragmento, una asombrosa cercanía. El poder de re-descripción de la metáfora, la cualidad de “ficción” que se imprime a una vida convertida en relato, y la conciencia plena de que en ésta creación se asoma la riesgosa posibilidad de “acceder” más fielmente a la realidad. Sólo que -valga la distinción- la primera es una teoría filosófica erigida por un discurso completamente denotativo, un sistema de razones lógicamente discutidas y exploradas; la segunda, es parte de un mundo artificioso tejido de principio a fin por vías de la ficción.

Lispector no comienza su relato como usualmente se comienza toda historia. No define ninguna circunstancia, ningún personaje es presentado claramente, no nos es dada ni una pista temporal siquiera, la narración toda comienza por el signo de la más completa indeterminación. ¿Quién habla?, ¿desde dónde o sobre qué tema hace tan extensa digresión el narrador, de por sí confuso? Parece una suerte de advertencia, de confesión quizá; la narradora (pues la marca de género sí se nos da a conocer) sabe que cualquier intento por hacer de una experiencia un “relato” está inexorablemente bañada de nuestra

⁹³ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*, p. 18

perspectiva, y de nuestro lenguaje tan sólo, por eso declara con toda franqueza: “voy a crear lo que me ha acontecido. Sólo porque vivir no se puede narrar.” ¿Esta declaración no resulta de gran semejanza con la idea primordial de la *mimesis* riqueriana? Es decir, la base hermenéutica de que ni el mundo, ni la realidad son objetos dados ante los que la ficción no hace más que imitar (como sí sucedía para Platón); por el contrario, el personaje G.H., comienza su historia confesando que, ante la imposibilidad de relatar su experiencia verazmente, no puede más que “crear” el relato de lo que le aconteció.

La impresión que tenemos al leer una novela es la de estar frente a un mundo⁹⁴, ante una realidad ficcional en cuyo interior todo aparece como consonante y lleno de sentido, pero esta consonancia y verosimilitud quedan, por supuesto, dentro de las lindes de la ficción. De esta forma, el primer capítulo o apartado de *La pasión según G.H.* resulta crucial, pues es el relato de la propia tendencia en sí misma a la creación de una voz que se sabe incapaz de “conocer” y, más aún, narrar un relato absolutamente certero de la propia vida. El relato que sigue será entonces, para G.H., sí la narración de su experiencia, pero doblemente ficcional en tanto que es la narradora misma quien reconoce -al interior de un relato reconocido literariamente como ficción- que *la única vía de cercanía con la vida es el camino de la invención*: “Crear no es imaginación. Es correr el gran riesgo de acceder a la realidad.” *La pasión según G.H.*, se inaugura de esta forma, como el relato que reflexiona sobre sí, sobre la naturaleza mimética en sí misma que impregna toda narración sobre la vida humana.

Es cierto que esta tendencia en literatura, cuyo tema versa acerca de la ficción en sí misma, no resulta novedoso para el momento en que es escrita esta novela. Recordemos que ya con diversas muestras cuentísticas de Jorge Luis Borges, novelescas con Miguel de Unamuno y, por supuesto, con *Don Quijote* de Cervantes, vemos expresada con mayor o menor grado de literalidad esta aguda necesidad de la literatura de reflexionar acerca de sí misma, y es que la reflexión en literatura se reviste siempre de la naturaleza de ser considerada *creación*, no *conocimiento*. ¿No es justo el carácter de “creación” el que se imprime en toda realidad humana justo por estar instituida desde el lenguaje?, y este carácter de *creación* no hace más que potenciarse al estar moldeado por la naturaleza metafórica de la ficción, ¿y acaso no radica en ello la capacidad de la ficción de poder hacernos “propia” y “nuestra” la vida, el mundo?, en tanto que creada por nuestro lenguaje, por nuestra interpretación de un mundo que, de ninguna forma está ahí “afuera” para que lo habitemos o conozcamos objetivamente sino, más hermenéutica y literariamente, para vincularnos con él desde un lenguaje original y propio. ¿No es esto lo que evidenciaba

⁹⁴ Cfr. Luz Aurora Pimentel. “El relato en perspectiva”, p. 7.

Nietzsche y, posteriormente, Ricoeur al señalar la cualidad del lenguaje ordinario de sernos virtual y consensuado, al igual que las ficciones construidas por la historia de la literatura?

En la narración contemporánea de Lispector, esta conformación literaria – es decir, a partir de una perspectiva inacabada como es la voz en primera persona al interior de una historia- aparece con mayor claridad en la primera parte de la novela. Y tal vez sea posible que, en correspondencia con las visiones teóricas en el pensamiento filosófico de occidente del siglo XX -en específico con la hermenéutica riquieriana- las formas narrativas a las que acude Lispector obedezcan también a una tendencia de constante equivocidad en cuanto a la perspectiva o “filtro” desde el que se narra la historia. El narrador pues, en literatura de esta naturaleza, se constituye sólo si puede ser permeado por una acuciante necesidad de dibujar, una y otra vez, los trazos mismos que lo definan.

A diferencia de otras novelas cuyo recurso narrativo es también el llamado “flujo de conciencia” en uno o más personajes, en *La pasión según G.H.* parece reelaborarse este recurso al grado de instituirlo como una suerte de “trama” por sí misma, conformando así una anécdota o tejido, ciertamente de hechos, pero esta vez sucedidos en la interioridad del personaje que, de por sí por el acto de narrar, reviste de un filtro personalísimo a todo acto “interno” o “externo” a él que suceda en la historia, un filtro cuya subjetividad en el dibujo de cada detalle en la construcción del “mundo del texto”, franquea con los límites de una forma escritural muy parecida a la poesía.

Cuando Ricoeur realiza las interpretaciones de las novelas contemporáneas que mencioné lo hace con la guía que el estudio de la temporalidad humana le otorga, de la temporalidad en el relato de ficción. A diferencia de estas perspectivas de estudio, lo que ocupa el primer lugar en mi interés al respecto de *La pasión según G.H.*, es la manifestación de la teoría hermenéutica riquieriana en este relato de ficción y en la mimesis que suscita un relato de esta naturaleza en nuestra vida humana. Si recordamos algunas de las principales tesis al respecto de la noción de trama, podemos tener presentes por lo menos los siguientes puntos: La trama aristotélica integra siempre la dimensión cronológica con la configurativa en *todo* relato de ficción; la trama no es una simple concatenación de “hechos” expresados sucesivamente, pues tanto la voz narrativa como los papeles, e incluso los recursos lingüísticos de toda trama en un relato la dotan de su identidad, y por ello, a papeles más complejos, corresponde su justa y mucho más elaborada representación lingüística, así como una elaboración narrativa más trabajada y articulada; la noción de «secuencia de acciones» en la trama, se sustituye por la de «disposición de los papeles». La conciencia del

artificio, a partir de la novela moderna, minará desde dentro la motivación realista del género novelesco, hasta volverse en contra de ella y destruirla.

¿Cómo se hacen presentes estos principios en *La pasión según G.H.*?, ¿son resistentes las categorías de *metáfora*, *trama*, *mimesis* y *narración* ante una novela de esta naturaleza?, ¿hasta qué punto unas y otras son la causa de su mutua metamorfosis?

4.2 *La pasión según G.H.*

No son las primeras páginas de este relato las que conjugan la situación inicial de la historia en la novela. Como dije, en ellas se imprime una suerte de digresión interior de gran alcance y agudeza emotiva. En estas primeras líneas, toda la búsqueda de G.H. –quien además es la única narradora– ante el enorme problema que representa narrar, relatar la historia coherente de una experiencia en la propia vida. Después de una larga búsqueda resuelve, no tanto relatar fielmente los hechos que le han ocurrido –sabe que eso no es ya posible– sino que, en lugar de ello, decide *crearlos*.

Los breves capítulos que siguen a esta introducción resultan más claros en apariencia, en el sentido en que narran las actividades matutinas de una mujer en su apartamento, y su acuciante afán de ponerlo todo en “orden”. Aquí se ven, a diferencia que en el resto de la novela, las marcas más claras de acciones concretas en la narración, así como un planteamiento de la situación inicial que se tornará en tensión posteriormente, se nos da también un poco de información acerca de G.H., su situación social, su estilo de vida, las circunstancias en que transcurren sus días, etc., todo aquello que, en una historia convencional se considera la presentación cabal de un personaje cualquiera:

En la semana anterior me había divertido en exceso, había salido demasiado, había disfrutado en exceso de todo lo que quise, y ahora deseaba aquél día exactamente como se anunciaba: pesado, bueno y vacío. Lo haría durar todo lo posible. Comenzaría por ordenar el fondo del apartamento [...] Lo dejaría limpio [...] Abrí la puerta que daba al montón de periódicos y a las tinieblas de la empleada y de los trastos viejos [...] No contaba con que aquella empleada, sin decirme nada,

hubiese ordenado la habitación a su manera, y con osadía de propietaria la hubiese liberado de su función de trastero⁹⁵.

Esta es la situación inicial –puesta secundariamente en el escrito– con que inicia toda la historia. G.H. intenta poner en orden una habitación específica de su departamento, la habitación que antiguamente ocupó la sirvienta. ¿Qué intenta decirnos G.H. con esta idea de “orden” tan recurrente en la historia completa? Orden representa, en palabras de este personaje “buscar la mejor forma [...] Ordenando las cosas creo y entiendo al mismo tiempo. El placer siempre prohibido de ordenar algo era tan importante para mi, que, incluso sentada a la mesa, ya comenzaba a deleitarme en el mero hecho de hacer planes”.⁹⁶

Precisamente, es la noción de “orden” la que disloca Lispector con la sucesión aparentemente acrónica que imprime en la novela, es también el orden el que busca tan intensamente el monólogo interno de G.H. al iniciar el relato y, ahora, al comenzar la narración de las pocas acciones que realizará este personaje, es igualmente el orden el preciado objeto de su búsqueda. Sin embargo, el cambio en las circunstancias de orden y secuencia habitual de los hechos está por suceder, y sus avisos pueblan las ordenadas líneas de esta situación de inicio:

¿Cómo diré ahora que ya entonces comenzaba a ver lo que sólo después sería evidente? Sin saber, estaba ya en la antesala de la habitación. Comenzaba ya a ver y no sabía [...] Miré hacia abajo: trece pisos se veían del edificio. No sabía yo que todo aquello formaba parte de lo que iba a suceder. Mil veces antes, el movimiento probablemente había comenzado y luego se había detenido. Esta vez el movimiento iría hasta el final y yo no lo presentía.⁹⁷

¿Cuántos, y cuáles rasgos de lenguaje metafórico se exhiben en estas líneas?, ¿qué es lo que comenzaba a “ver”?, ¿qué representan para G.H. los trece pisos inferiores del edificio?, ¿qué suerte de movimiento describe? Ciertamente, vemos con claridad las funciones metafórica y simbólica de la lengua. Desde luego el personaje no se refiere en este su “comenzar a ver” al acto físico de ejercer la facultad de visión; tal vez se trate de un uso metafórico que implique la entrada de G.H. a una situación medular en la trama de esta historia, es decir, su posterior encuentro con la cucaracha y los revolucionarios efectos que tendría esto en su interioridad.

⁹⁵ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.*, p. 35

⁹⁶ *Ibid.*, p. 31

⁹⁷ *Ibid.*, p. 32

La futura confrontación de G.H. con la cucaracha representaría el derrumbe de la vida del personaje, de su identidad como la conocía, la total transformación de los medios que, como ser humano, le valían para hacerse un sitio en el mundo: su sensibilidad, su facultad de raciocinio, su cuerpo, su vida por entero tal como la conocía. Los trece pisos que sostenían su departamento, bien podían estar allí para contribuir a la imagen de un sitio, de un lugar de seguridad que va a derrumbarse, y a mayor altura en éste, mayor será el descenso y destrucción posteriores. Otro ejemplo de metáfora se encuentra en el momento previo a la entrada de G.H. a la habitación inmunda donde encontraría la cucaracha:

Y es que, aunque ya había entrado en la habitación, me parecía haber entrado en nada. Incluso en el interior, seguía de algún modo del lado de fuera. Como si la habitación no tuviese suficiente amplitud para acogerme y dejase en el pasillo trozos de mí, en la mayor repulsa de que yo fuese ya víctima: yo no cabía⁹⁸.

Se distingue aquí, con total plenitud, el proceso de “verdad tensional” que inaugura la metáfora. ¿Cómo puede estarse en el interior de una habitación y, al mismo tiempo, permanecer fuera? El sentido literal imposible, según Ricoeur, es la condición negativa que posibilita su contrario: el sentido metafórico posible. G.H. se sentía ajena a esa habitación, dentro de su propia casa, pero este rasgo tuvo que ser escrito de esta forma, para que la impresión emotiva fuera completa: estar ajena a algo que se consideraba absolutamente propio y conocido. Como si el sitio que había considerado por entero de su propiedad e identificado, incluso, con su persona, “hubiera dejado trozos de ella en el pasillo” y no tuviera cabida para “acogerla”. En unas cuantas líneas puede ya intuirse el tono general de la obra: G.H. es un personaje que sufre una insalvable ruptura, ésta comienza a gestarse a partir de tornar en ajeno, vacío y extraño un mundo –el de su propio hogar– en que creía “encajar” perfectamente. Este segundo sentido, fruto de la colisión semántica entre varios niveles de sentido resulta, según Ricoeur, la vía idónea para expresar literariamente el universo emotivo humano, pues por vías de la metáfora se conjugan diversas áreas de significación que, de otra forma, resultan por completo inexpresables, posibilidades semánticas que acogen por completo una posible contradicción:

Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. ¿No tenemos así, al mismo tiempo, la clave de la referencia metafórica? ¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita *también* un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación

⁹⁸ *Ibid.*, p. 41

literal del enunciado? [...] ¿No es esta proximidad el origen de una nueva manera de ver? En este caso, el error categorial franquearía el paso a la nueva visión⁹⁹.

El problema, entonces, no es la discusión acerca del sentido metafórico, de su respectiva posibilidad de referencia y denotación -esto ha sido ya ampliamente expuesto- sino, más específicamente, se trata de discutir qué relación tienen todas estas categorías con una historia cuya trama está tejida a partir de impresiones y actos emotivos, como es en su mayoría, *La pasión según G.H.* ¿Qué suerte de objetivo referencial suscita una novela que alude, principalmente, al indefinible universo de la emoción humana?

Esto tiene una gran cercanía con lo expuesto con Dorrit Cohn acerca de la “novela de conciencia”; al inaugurarse una suerte de “segunda instancia dentro de la ficción” por vías del relato de los pensamientos, impresiones y emociones de los personajes, se gesta una ficción imposible de verificar, una *segunda virtualidad* dentro del relato. Pues nadie podría comprobar, en su más estricta cotidianidad práctica, el mayor o menor grado de verosimilitud con que se describe la experiencia de aniquilamiento que invade por completo al personaje G.H. ¿No es éste un valor completamente nuevo de la *verosimilitud aristotélica*? Descubrimos así una verosimilitud que, por vías de la ficción, no ocupe con respecto de la realidad un lugar de “correspondencia” o verificación en sentido epistemológico, sino hermenéutico. ¿Y este valor, no parece justo la base de la mimesis riquieriana? Es decir, que la difícil verosimilitud creada a partir del relato del mundo interior de G.H. está mucho más próxima a la vida, precisamente, porque no pretende plasmar “acciones” sino, la innegable cualidad humana de vivir emociones. Y es así que la recreación del mundo a partir de la ficción, y a la inversa, de diversos relatos recreados metafóricamente acerca del mundo, es siempre posible, inédita, irrestricta, y por completo escindida de una sola posibilidad de interpretación. Es entonces, como diría Ricoeur, *el origen de una nueva manera de ver*.

En cuanto al carácter de *narración* y a la naturaleza de la *trama* encontrada en *La pasión según G.H.* puede clarificarnos el discurrir un poco acerca de la focalización desde la cual se erige la gran mayoría del relato, es decir, la perspectiva monológica. Todo monólogo interior supone la situación del narrador -en el caso de esta novela, quien erige el monólogo y la voz que narra es el mismo personaje- en un “aquí y ahora”. Las acciones, emociones o pensamientos sucedidos o por suceder tienen una posibilidad casi ilimitada de ser narrados debido a las enormes posibilidades que el relato de ficción tiene de jugar con el tiempo. La cualidad de ser una narración, el relato de ficción (por encima del histórico) se lo debe en

⁹⁹ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. p. 304

mucho a esta estrecha relación enunciado-enunciación y, por supuesto, a los vínculos que con la temporalidad humana teje inexorablemente este binomio.

Pero algo de naturaleza terrible y difusa –que más tarde experimentaría en mí-, algo de naturaleza fatal había brotado inevitablemente de las manos del centenar de obreros eficaces que habían instalado conducciones de agua potable y de aguas residuales, sin saber ninguno que estaban construyendo aquella ruina egipcia que yo contemplaba ahora con la mirada de mis fotografías de playa. Sólo después sabría yo lo que había visto; sólo después, al ver el secreto, reconocí que ya lo había visto.¹⁰⁰

Acerca de este breve fragmento podría cuestionarse lo que Ricoeur menciona acerca de la trama, es decir, efectivamente ¿conjugue de manera simultánea secuencias de acciones e inusitados reordenamientos del mundo? Mencione que la relación clave en el relato de ficción se juega entre el enunciado y su objeto, no constituye solamente una invención arbitraria de sucesos más o menos verosímiles; por ejemplo, en el fragmento que acabo de citar, en el que G.H. observa los trece pisos que soportan su apartamento, y súbitamente se los representa como una “ruina egipcia” que posteriormente reconocería. Sin duda, la narradora habla desde un aquí y ahora de eventos que han quedado muy atrás y muy delante en nuestra lineal concepción del tiempo. Sin embargo, al indagar en la urdimbre emocional que comienza a crecer dentro de ella, encuentra que esta linealidad no existe, o es sólo una limitada faz de todas las que puede descubrirnos al respecto de nuestra propia interioridad, el uso literario del lenguaje respecto al tiempo.

¿Qué relación tiene todo ello con el binomio enunciado-enunciación que caracteriza todo lo narrativo? En este fragmento podemos ver una clara muestra de reordenamiento del mundo de G.H. y una sucesión temporal de las emociones o “acontecimientos de conciencia” que salen por completo de nuestra comprensión habitual, no sólo en un contexto de vida cotidiana, sino incluso de los usos literarios del lenguaje más comunes. Puesto que el mundo de las emociones e ideas escapa de ser medible en términos estrictamente cronológicos, la libertad en la expresión y lo expresado por G.H. se antoja ilimitada.

G.H. contempla desde un “ahora” algo de la naturaleza “terrible y difusa” que, en los tiempos de construcción del edificio, las manos de los obreros habrían depositado en aquellos cimientos en ese entonces, pero ninguno sabía que construía una “ruina egipcia”,¹⁰¹ que sería observada y descrita desde el

¹⁰⁰ Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* p. 33.

¹⁰¹ Quisiera destacar, además, el gran empleo de alusiones que hace Lispector, imprimiendo así una atmósfera de misterio o naturaleza indescifrable a las circunstancias de la trama. La alusión es una figura de pensamiento que expresa una idea con la

“ahora” de la narración. Y este ahora no permanece inalterado en forma alguna, es por el contrario matizado por la expectación del enunciado siguiente: “Sólo después sabría yo lo que había visto; sólo después, al ver el secreto, reconocí que ya lo había visto”. Se evidencia plenamente lo que Ricoeur calificaría como usos, o expresiones metafóricas del tiempo, y de esta forma, entonces, la temporalidad mundana aparecería como lo que es más humanamente, una convivencia de simultaneidades, proyecciones al futuro y evocaciones constantes de un pasado que, por momentos, quedaría inexpresado de no ser por su aparición en el relato. En esta aparente imprecisión temporal se expresa, por vías narrativas y metafóricas, una exactitud poética en la que no hay contradicción. ¿No parece ésta, la vía más precisa para reordenar el mundo ante nosotros?, ¿para redefinir nuestra idea de “orden” de “sucesión de acciones”, incluso nuestra concepción de “tiempo” y “espacio”, en todo relato de ficción

Y había terminado, también yo toda inmunda, por desembocar a través de ella [la cucaracha] en mi pasado que era mi continuo presente y mi futuro continuo, y que hoy y siempre está en la pared, y mis quince millones de hijas, desde entonces hasta yo, también estaban allí. La vida es tan continua que nosotros la dividimos en etapas, y a una de ellas la denominamos muerte. Yo siempre había estado viva, poco importa que no yo propiamente dicha, no eso a lo que por convención llamaría yo. Siempre estuve viva.¹⁰²

Este es el carácter dominante en *La pasión según G.H.* el relato de una suma interminable de alusiones, pues no es ni siquiera que G.H. describa con toda claridad y detalle las emociones que la embargan, sino que dificulta aún más su narración al revestirlas con numerosos símbolos¹⁰³ y alusiones que potencian su alcance semántico. Clarice nos presenta una trama que configura el tiempo de emociones que se tornan ideas, pensamientos, dudas, miedos, impulsos que nunca son sólo éstos, sino también otros, llegando incluso a tornarlos completamente incomprensibles. Discontinuidad y continuidad conviven en esta trama donde la vida de G.H. es presentada, en su más absoluta desnudez, como muerte.

finalidad de que el receptor entienda otra, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que tan sólo está evocado. Lo que es común a todas las estructuras posibles de la alusión es que constituye una referencia indirecta, sesgada, pues el referente está parcialmente implícito. El uso de la alusión es una de las estrategias más recurrentes de Lispector.

¹⁰² Lispector, Clarice. *La pasión según g.h.* p. 59

¹⁰³ Para Charles Sanders Peirce el símbolo no mantiene ninguna relación objetiva con el objeto que designa, únicamente se refiere a éste a través de una ley o convención social o arbitraria; el símbolo de Peirce no es demasiado distinto de lo que Saussure denomina signo. Éste llama símbolo a una clase de objetos semióticos en los que se da una relación de analogía convencional entre lo simbolizante y lo simbolizado. Si es así el símbolo estará –con ciertas salvedades– muy cerca de la metáfora y de la alegoría. Ricoeur dice que “existe símbolo cuando la lengua produce signos de grado compuesto en los que el sentido, no bastándole designar a un objeto cualquiera, designa otro sentido que no podría ser alcanzado sino en esa y por esa traslación”. Queda viva la naturaleza signica del símbolo pero se le añaden determinaciones complementarias que remiten el valor connotativo de sus constituyentes. [en Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. p. 381.]

G.H. rememora un evento que dislocó por completo su experiencia del tiempo humano, del tiempo concebido convencionalmente como lineal y proyectado hacia el futuro. El despliegue lingüístico del que se vale para narrar este episodio, definitivo en su vida, resulta de una mixtura narrativa de difícil clasificación. Como sucede en todo monólogo interior, la enunciación discurre en un aquí y un ahora muy preciso, mencioné que esto es estudiado por Dorrit Cohn como una segunda virtualidad dentro de una virtualidad mayor, que sería el relato en su totalidad. Las bondades narrativas de *La pasión según G.H.*, a mi juicio, consisten en la confusión deliberada de los cambios de plano o voz narrativa entre el relato lineal de la historia de una mujer en su apartamento, y la constante inclusión del monólogo interno como papel preponderante en la totalidad del relato. Una especie de “ida y vuelta” en los niveles de virtualidad, en el interior mismo de la ficción vista como un todo. Ésta es la clase de configuración narrativa que nace de las intrincadas elaboraciones temporales en el relato: un orden a partir de la aparente confusión y desorganización narrativa. Algo muy cercano a la descripción de un tiempo vertical, de un espacio ubicuo y perenne, pues la descripción de la muerte desde la vida carece, por lo menos para G.H., de la posibilidad de ser contenido en una narración.

¿Qué impacto tiene esta historia en el mundo del lector? Si la hipótesis riquieriana dicta que las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del principio formal de configuración temporal en obras inéditas, tal vez el relato de hazañas y desventuras en los que consistía la épica clásica no esté tan lejos de suscitar la misma tendencia a configurar una trama en un relato de ficción, como el desplegado a partir de la narración del personaje de una mujer de nuestro tiempo: G.H. ¿Dónde está, pues, la diferencia?

Conclusiones

El potencial humano de creatividad, la capacidad para evocar lo que está ausente y latente al interior de la imaginación, es quizá una de las mayores características de todo ser humano. Tales fueron las preocupaciones primordiales en la hermenéutica de Paul Ricoeur, aunque quizá haya que agregar otro factor definitivo: la forma en que todo ello se relaciona, día a día, con nuestra vida humana.

Con el campo de la ficción, del relato proyectado a través del texto y de la acción que lo inserta en el mundo, podemos tener una oportunidad, una vía privilegiada –abierta en su totalidad por el lenguaje– de conocer el horizonte humano de la *posibilidad*. Si la ciencia ha pretendido desde sus orígenes estudiar al mundo y al ser humano *tal como son*, la literatura –y en específico al respecto de este estudio– el relato de ficción ha tenido siempre la intención de comprender la vida dentro de lo que podría ser o haber sido. Pasado y futuro son alcanzables, más por vías de la creación que de ningún otro conocimiento, la naturaleza de misterio que impregna al tiempo aparece, al ser trabajada por la literatura, ya no como un enigma incomprensible, sino como una puerta siempre abierta, accesible a la comprensión humana gracias a la ficción.

Con la naturaleza metafórica del lenguaje de ficción hemos visto que esta tarea, la de intentar *comprender* la complejidad de la vida y naturaleza humana, no se describe en términos de adecuación, es decir, la literatura no representa un conocimiento científico que, en términos epistémicos pretenda adecuar sus teorías o conocimientos a un objeto pretendidamente conocible; dentro de las páginas de una novela no encontraremos nunca una descripción absolutamente certera acerca del mundo ni de nuestras vidas. Sin embargo, hemos visto que por la vía hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur, la ficción tiene una relación mucho más cercana con nosotros, a través de algo que jamás nos resultará ajeno mientras pertenezcamos a esta humana condición: el lenguaje.

Es así que, hermenéuticamente, la ficción teje nuestras vidas y las formas que para representárnosla podemos tener a nuestra disposición. La metáfora, según Ricoeur, es la ineludible alternativa por la cual, al crear una comprensión del mundo, también engendra una forma de conocimiento, una posibilidad de denotar al mundo desde y por el lenguaje. Esto es lo que salva a la ficción de ser nada más que un tejido lingüístico de ensoñaciones e ilusiones ficticias: su potencial heurístico de suscitar una naturaleza referencial propia. Es así que nuevas aristas de la realidad humana, tejidas de principio a fin por el lenguaje son, ya no *descubiertas* en un sentido científico, sino *creadas* por la constante innovación semántica que suscitan las vías metafóricas de referencia.

La ontología hermenéutica de Paul Ricoeur representa el inicio de una filosofía que permite hallar en el texto literario inéditas posibilidades semánticas, referenciales y discursivas, en suma, nuevas formas de configuración de mundo y de alternativas de ser-en-el-mundo. El monumental estudio que el filósofo registra al respecto de la metáfora es tan sólo el fundamento a nivel lingüístico que ameritan todas las literaturas creadas por la cultura, y constituye la indagación filosófico-poética necesaria para el sistema hermenéutico posterior, el que se interrogará por el relato de ficción y la narratividad de las que, en palabras de Ricoeur, emergerá toda la envergadura ontológica que une inexorablemente nuestra existencia en el mundo con los innumerables relatos de ficción.

Dentro de este vasto universo hermenéutico, la *mimesis* representa la columna vertebral en la hermenéutica de Paul Ricoeur. Es el anclaje por el cual toda obra literaria tiene posibilidades de relacionarse con el mundo y con nuestra vida; sin todo ello, no sería posible hablar de una pretendida verdad en términos metafóricos, es decir, literarios. Sin embargo, hemos visto que la noción o proceso mimético no se sostiene por sí mismo, incluye en su interior matices conceptuales que, aunque parecieran ajenos, la dotan por completo de su identidad, si es que la mimesis tuviera una definitiva demarcación hermenéutica; por ello indagamos también en torno de la metáfora, la trama y la narratividad.

La *mimesis* comparte con la metáfora el principio de redescrición heurística del mundo en el sentido aristotélico. Hemos visto que dista mucho de la valoración platónica que le confería, cuando mucho, un valor ornamental y ficticio, en el sentido en que toda ficción se distancia doblemente del ser pues resulta nada más que la copia de la copia de la dimensión “verdadera” del ser y de las cosas, es decir el mundo de las ideas. Muy distante de esta valoración resulta la de Paul Ricoeur quien, emparentándose con Aristóteles, piensa la mimesis como un proceso de re-presentación y re-creación del mundo pues, al no haber ya para la hermenéutica un nivel verdadero o definitivo de la realidad humana, el conocimiento se vierte ahora en términos de creación, y la mimesis por la cual se comprende todo relato de ficción, no puede más que vincularnos inexorablemente con lo expresado por las vías metafóricas del relato, en la que todo lo que podemos comprender al interior del texto es, muy específicamente, una creación. El relato de ficción aparece, de esta forma como una vía igualmente valiosa para acceder y crear una propia comprensión del mundo, un poético modelo de razón.

Para Ricoeur, la cualidad narrativa del relato de ficción es el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente al ser humano; sin embargo, cabe señalar que, aunque este estudio no se concentró en la indagación acerca de la temporalidad humana, como sí hizo Ricoeur, fue necesario

detenemos en la profundización de nociones como narratividad y trama aristotélica en el relato de ficción. El carácter *narrativo* que caracteriza todo relato se define así como la facultad que articula, determina y clarifica la experiencia temporal humana y, en términos del relato de ficción, lo hace a través de la mimesis, cabe recordar sin embargo que para el filósofo no es posible describir esta noción (ni ninguna otra de su hermenéutica) como un concepto extático y explicable por completo. La narratividad aparece, así, como una operación configurante que otorga inteligibilidad a cualquier suerte de relato, inteligibilidad que, en el caso del relato de ficción, contribuye a crear más claramente cualquier referencia desplegada por el intérprete, siempre y cuando tal despliegue surja a partir del texto.

Podemos ver que si la mayor facultad de la narratividad comprendida en términos del relato de ficción se resuelve, principalmente, en la capacidad de otorgar inteligibilidad y orden a partir de lo amorfo, uniformidad a partir de lo heterogéneo, entonces podemos decir que lo que otorga a un relato su valor narrativo, no depende del orden más o menos evidente en una historia al respecto de su *mimesis praxeos*, o de que cumpla con la definición riquieriana de ser la representación de acciones humanas lógicamente organizadas, todo esto se transforma profundamente al respecto de la literatura contemporánea, resultando así un rasgo variable del relato de ficción, rasgo que no podría ser, entonces, la condición que posibilite la *cualidad narrativa*. Más exactamente, la narratividad hace surgir orden e inteligibilidad, rasgos inusitados en relatos profundamente experimentales como lo fue en su tiempo *La pasión según G.H.*, sin embargo son cualidades que emergen siempre que cualquier cosa que atañe a la vida humana pretende ser relatada, y bañada así, de temporalidad. La representación de acciones puede ser también representación de todo lo que pueda describirse como “acción”, y con la novela de pensamiento de Clarice Lispector, el campo de lo que constituyen “hechos” o “acciones” queda completamente abierto, expuesto a abarcar lo ilimitado: cualquier acontecimiento eminentemente humano. En este sentido, quizá sería válido decir que las grandes hazañas de la épica clásica *son* narración, lo mismo que el relato de la interioridad de una mujer inserta en un solo instante de su vida.

Pero al respecto de *La pasión según G.H.* ¿cuál es su pretendido carácter distintivo dentro de una valoración hermenéutica? Puedo decir que, por lo menos desde la perspectiva de Paul Ricoeur, tiene innumerables puertas por las cuales vincularse con el mundo, puertas siempre cambiantes y en absoluto unívocas. Una de estas posibilidades de vinculación con el mundo y, quizá la más atractiva, es que en la novela se esboza una historia que relata el tiempo y el espacio que el universo de la *emoción* puede jugar en una vida humana. Esto es lo que salva, no sólo a ésta, sino a toda obra literaria, de ser tan sólo una

construcción lingüística alejada de nuestra vida y cotidianidad, de ser únicamente una vía de recreación por la imaginación de ilusiones o situaciones ficticias.

Precisamente por su pretendida carencia de una trama inteligible en términos de *mimesis-praxeos*, es decir, que la historia que enarbola no tiene como función estricta la representación de acciones humanas lógicamente organizadas, como diría Ricoeur o, de ser así, inaugura otra suerte de “acciones” y, para ello, una correspondiente expresión lingüística y sucesión lógica. La falta de linealidad y progresión “normal” en los hechos que nos presenta la narradora tiene una gran correspondencia con la naturaleza de ser más una “novela de pensamiento”, ante lo que yo diría más bien una “novela de emoción”. Y es que el universo del sentir y del pensar debería tener caminos de expresión ilimitada, y Lispector parecía estar convencida de ello.

Sabemos ahora que la preocupación central de la mimesis en la hermenéutica de Paul Ricoeur es la relación del discurso literario con el mundo, ahí se juega el valor ontológico de la mimesis, en su posibilidad o imposibilidad de conferir referencia extralingüística. Al estudiar el principio metafórico del lenguaje pudimos ver no sólo que esta posibilidad es claramente factible, sino que además, es más cercana a nuestras vidas de lo que pensamos. Si, como diría Nietzsche, las verdades (y el lenguaje al que inexorablemente están unidos) no son más que ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, el nivel ficcional de referencia con el que trabaja el lenguaje metafórico, al ser una “ilusión” deliberada e inscrita en el contexto del relato de ficción, tiene en este sentido, la misma oportunidad de referencia –no así de valor epistemológico- e influencia en nuestras vidas, que el *logos* ejercido a través de la razón.

Lo que resulta inusitado en *La pasión según G.H.* es que, al igual que la hermenéutica de Paul Ricoeur, muestra por vías literarias –al ser una novela- el infinito proceso de comprensión de la propia vida, vida que en este caso es expuesta ficcionalmente a partir de una historia bien sencilla. Si *Ulises* de James Joyce o *La señora Dalloway* de Virginia Woolf, relatan la profundidad y especificidad ontológica de cada detalle que teje un día en cualquier vida humana, en la novela de Lispector tiene que inaugurarse una suerte de temporalidad –y con ello de relato, de trama y de mimesis- vertical, al ser la descripción acuciantemente específica de las ideas, emociones, memorias y esperanzas, temores y preguntas y misterios que emergen súbitamente en un solo instante: el hallazgo y muerte de una cucaracha. La riqueza emotiva y reflexiva de ese momento vital queda al descubierto gracias a este imposible relato, descubierto de entre la literatura menos atendida en las letras de iberoamérica.

La impresión que tenemos al leer una novela es la de estar frente a un mundo, es cierto, la *cuasi* realidad desplegada a partir de la ficción es también un mundo, o por lo menos, una posibilidad de éste. Pero tal suerte de micro universo, de mundo posible, de vida ficcional, ¿se queda tan sólo en el texto? Lo que estas líneas han tratado de indagar es precisamente la posibilidad de que la enorme construcción fantástica que, innegablemente, es el relato de ficción, sea valorada como lo que también es: un medio ilimitado por el que parece siempre posible transformar nuestra experiencia del mundo, de nuestra cotidiana vida humana. Ante el hallazgo de las innumerables posibilidades referenciales abiertas por la metáfora, la realidad y el mundo develado por el relato de ficción se nos descubren de otra forma, ya no como instancias ajenas a las cuales invadir con el entendimiento por vías de la palabra, sino que la palabra misma es la instancia poética en la que puede descubrirse nuestra vida en su más plena comprensión. Paul Ricoeur ha creado, en este sentido, una hermenéutica que demuestra el inexorable vínculo entre el texto, el lector y el mundo.

De esta forma, no sólo *La pasión según G.H.*, sino quizá cualquier muestra literaria que se precie de serlo resulta, sí un espejo de la vida humana, pero también una puerta por la cual ésta aparece bajo los signos de una transformación cambiante. Mientras se lea con la sencilla aceptación de que estamos impregnados y atravesados por un lenguaje que nos crea y construye todo el tiempo, el relato comenzará a vivirnos, a influir en el contorno que damos a toda experiencia cotidiana sea simple o extraordinaria, a alimentar nuestra capacidad para aceptar que también por vía de la creación y el ensueño puede comprenderse cualquier vida humana. En este sentido, podemos preguntar con Clarice si *ver* la verdad, sería diferente a *inventar* la verdad.

La gran aportación de las hermenéuticas del siglo XX, de Paul Ricoeur en específico, puede verse desde el capítulo segundo, en la revaloración de la metáfora en el terreno filosófico. Bajo este principio de la metáfora como redescrición de la realidad, que es posible la introducción del arte en el pensamiento filosófico de occidente, con la gran envergadura ontológica, social e incluso histórica que ello implica. Puesto que ahora podemos leer y apreciar una obra literaria desde la ontología hermenéutica del pensador francés, como vimos desde el capítulo tercero, ésta transgrede los límites que le impone ser un texto literario, y se convierte en un vínculo fundamental con el mundo y con los otros, incluso con nosotros mismos. La exposición de la triple mimesis describe brevemente este proceso, el ilimitado camino que el texto, el lector y el mundo han de seguir valiéndose del lenguaje, del lenguaje que identifica a cada uno respectivamente, llegando a una confluencia tal que las tres instancias se ven profundamente henchidas en

términos ontológicos. Esto significa una total revaloración, tanto para la literatura como todo un sistema de razones poéticas, cuanto para la filosofía, al descubrir ante ella un amplio camino para la indagación en torno de la emotividad e imaginación humanas por medio del lenguaje tejido en el relato de ficción.

Bibliografía:

Aristóteles. *Poética*, tr. Juan David García Bacca. UNAM. México. 2000. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

Agís Villaverde, Marcelino. *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*. Universidad de Santiago de Compostela. España. 1995.

Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. tr. I. Villanueva. FCE. México. 1996.

Battella Gotlib, Nadia. *Clarice. Una vida que se cuenta. Biografía literaria de Clarice Lispector*. Adriana Hidalgo editora S.A. México. 2008.

Cohn, Dorrit

Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness. Princeton University Press. Princeton. 1978.

The distinction of fiction. Princeton University Press. Princeton. 2000.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Montecassino. Madrid. 1983.

Laura Freixas. *Clarice Lispector*. Ediciones Omega. Colección Vidas Literarias. México. 2001.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme. Salamanca. 1977.

González Valerio, María Antonia

Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis. Herder. México. 2010.

La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur en www.magonzalezvalerio.com

(coord.) *Verdad ficcional no es un oxímoron*. UNAM/Ítaca. México. 2011.

(coord.) *Entre hermenéuticas*. UNAM. México. 2004.

Lispector, Clarice. *La pasión según G.H.* Muchnik Editores. España. 2001.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona. 2000

Martínez Sánchez, Alfredo. *Ricoeur*. Ediciones del Orto. Madrid. 1999

Nietzsche, Friedrich

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral: La voluntad de ilusión en Nietzsche. Tecnos. Madrid. 2007

Estudios sobre retórica. Trotta. Madrid. 2000.

Ortíz-Osés, Andrés y Lanceros, Patxi. *Diccionario de hermenéutica*. Universidad de Deusto. Bilbao. 2001.

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

Platón

La república. Gredos. Madrid. 2000.

Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Vol. I. Editorial Gredos. Madrid. 1990.

Ricoeur, Paul

Historia y narratividad. tr. Gabriel Aranzueque. Paidós. Barcelona. 1999.

La metáfora viva. tr. Agustín Neira. Trotta/Cristiandad. Madrid. 2001.

Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico. tr. Agustín Neira. Siglo XXI. México. 2000.

Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción. tr. Agustín Neira. Siglo XXI. México. 1998.

Tiempo y narración III. El tiempo narrado. tr. Agustín Neira. Siglo XXI. México. 2006.

Rivara Kamaji, Greta

“La función ontológica de la metáfora” en *Revista Intersticios* de la Universidad Intercontinental, año 11, núm. 25, 2006, pp. 93-103

“El problema lenguaje-realidad en Paul Ricoeur” en Rivero Weber, Paulina. *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*. Ítaca/UNAM. México. 2006.

(coord.) *Verdad ficcional no es un oxímoron*. UNAM/Ítaca. México. 2011.

(coord.) *Entre hermenéuticas*. UNAM. México. 2004.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. FCE. México. 1996.