

01058



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL CONCEPTO DEL HOMBRE Y EL RELATO DE FICCION EN PAUL RICOEUR

TRABAJO DE TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFIA

PRESENTA:
JOEL HERNANDEZ OTAÑEZ

ASESORA:
DRA. MARIA ROSA PALAZON MAYORAL



MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I: El problema de la temporalidad.....	11
1.1 Las aporías del tiempo.....	11
1.1.1 La distentio animi.....	16
1.1.2 El tiempo y la trama	23
1.2 La triple mimesis	33
1.2.1 Respecto a la mimesis I	34
1.2.2 Respecto a la mimesis II	39
1.2.3 Respecto a la mimesis III	42
 Capítulo II: El habla y el texto.....	 48
2.1 La facticidad y el habla.....	48
2.1.1 La facticidad humana.....	49
2.1.2 El habla.....	53
2.2 Las limitantes de la lingüística.....	61
2.3 El texto: explicación e interpretación.....	73
 Capítulo III: El discurso narrativo de ficción.....	 85
3.1 El relato de ficción y la temporalidad.....	85
3.2 El personaje de ficción y temporalidad (ejemplos literarios).....	94
3.3 Entrecruzamiento de la Historia y la ficción.....	111
3.3.1 La historicidad.....	112
3.3.2 El entrecruzamiento.....	116
 Capítulo IV: La idea del hombre.....	 130
4.1 La búsqueda de sí: el “quién”.....	131
4.1.1 Hacia una identidad narrativa: persona y personaje.....	133
4.1.2 Identidad duplicada (ejemplo literario).....	141
4.2 ¿Quién tiene que ser el hombre para que la ficción lo constituya?.....	149
 Conclusión.....	 161
Bibliografía.....	168

Introducción

La hermenéutica de Ricoeur se ubica en la línea filosófica que prescinde del sujeto como sustancia. Se aleja del *cogito* como fundamento ontológico y epistemológico. Empero, también se opone a la “disolución del sujeto” representada por Nietzsche. El llamado, por Ricoeur, “cogito quebrado”^{*} no escapa a la paradoja del mentiroso: si todo es ilusión, luego entonces, dicha afirmación también lo es. La propuesta ricoeuriana estriba en hablar de un “sí mismo”. Dicho concepto no se refiere a la idea del hombre como algo que “es”, ni tampoco a la negación de toda identidad humana, sino que busca la mediación: el hombre para *ser*, se realiza. Realización no es disolución ni sustancia. No hay sujeto como sustancia, pero tampoco negación absoluta de sí.

El “sí mismo” se realiza en la medida en que actúa. Pero sus acciones implican interpretaciones. Interpretar es un modo de ser y no sólo de conocer. Concebir la interpretación desde un plano ontológico hace que Ricoeur se aparte de la hermenéutica como técnica o arte interpretativo (Schleiermacher), o como integración epistemológica de la *ciencias del espíritu* (Dilthey). La hermenéutica de Ricoeur es heideggeriana: un modo de ser del hombre en el mundo. Sin embargo, de éste último se alejará al darse cuenta de que no podemos abocarnos a un análisis del “ser-ahí” prescindiendo de la reflexión de sus obras, creaciones, símbolos y signos que establece y genera en el mundo.

^{*} Cfr. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*.

Respecto a Gadamer, pese a tener coincidencias como la llamada “fusión de horizontes” o los “prejuicios” que anteceden a toda labor interpretativa, Ricoeur negará que la realidad sea exclusivamente lenguaje. El autor francés reconocerá, a lo largo de sus obras, que del ser no podemos prescindir.

Ahora bien, ¿por qué elegir a Ricoeur de *Tiempo y narración*?. Sabemos que en este autor la ética y la estética no están al margen una de otra. Sin embargo, suponen tratamientos diferentes. En *Finitud y culpabilidad* se analiza al hombre desde el problema de la voluntad. Una voluntad que se ve afectada por la culpa (como un agregado extraño que se añade a la conducta). Para analizar este problema Ricoeur se detiene a discutir los mitos y símbolos, es decir, los discursos indirectos y figurados que emplea el hombre para comprenderse a sí mismo. El individuo se muestra como un ser incapaz de asomarse a su ser de manera directa: requiere de una mediación simbólica. El hombre necesita un rodeo mítico-simbólico para entenderse (y en el caso particular de esta obra, de la *simbólica del mal*). Pero a diferencia de *Tiempo y narración*, y sobre todo *Sí mismo como otro*, no hay una discusión sobre el “yo”. Por el contrario, se parte de la idea de que el “yo” se puede conocer de manera indirecta. La mediación simbólica es suficiente para conocer al “yo”. Pero nunca se pone en entredicho tal concepto.

En *Tiempo y narración* no sólo se habla de esta mediación, sino que se pone a discusión la idea misma del hombre. La condición narrativa, como un modo de configurar el tiempo humano y la identidad del individuo, permite

entender que no hay esencia humana. Conocerse es narrar o construir historias.

Desde esta perspectiva intentaremos hacer nuestra investigación. Partiremos de la idea de que el hombre es un ser *aporético* que se configura desde la narración. Pero si el ser del hombre se construye narrando, su ser debe ser entendido como un “ser-como”. El “como-si” de lo humano es lo que involucra al hombre con el personaje de ficción. Partiremos de la *aporética* humana para llegar a una idea del hombre estrechamente vinculada con el personaje de ficción, y no sólo desde un plano epistemológico, sino ontológico. Pensamos que persona y personaje se involucran porque se explican mutuamente.

Pretendemos desarrollar la idea del hombre que subyace en la obra de *Tiempo y narración*, en relación al personaje de ficción. La vinculación persona-personaje es lo que aquí nos interesa. Partiremos de lo *aporético* hasta llegar al *como-si* de lo humano.

Tiempo y narración es una obra que muestra cómo el problema del tiempo puede verse enriquecido a través de la capacidad narrativa del hombre. Las reflexiones filosóficas sobre el tiempo han generado aporías respecto a su origen, pero encuentran “solución” o se ven enriquecidas, afirma Ricoeur, mediante la capacidad que tiene el hombre de narrar. Narrando hacemos que el tiempo se vuelva humano. En los relatos comprendemos al otro, al mundo, a la Historia y, por supuesto, a nosotros mismos. También podemos generar

relatos de ficción, los cuales no pueden ser reducidos a una capacidad de fantasía o de interés lúdico, por el contrario, la ficción reviste ontológicamente un modo en que el hombre comprende su ser.

Qué o quién es el hombre es lo que nos interesa desarrollar en el presente trabajo. Si bien no pretendemos llegar a una idea definitiva al respecto, si buscamos hacer una interpretación que permita precisar lineamientos generales sobre dicho concepto, que como hemos dicho, no nos interesa de manera aislada, sino involucrada con la idea del personaje de ficción.

Ahora bien, cabe preguntar el porqué del interés sobre el relato de ficción. Sabemos que la filosofía de Ricoeur insiste en la idea de que sólo podemos hablar del hombre de manera indirecta, es decir, mediante los signos que va manifestando en el mundo. Tal es el caso del relato de ficción. Ricoeur enfatiza que la ficción constituye una condición ontológica en el hombre, que le permite una mayor comprensión en la medida en que se va narrando a sí mismo. En este sentido, el personaje viene a mostrarse como un esclarecimiento de lo que es el hombre y su mundo. No porque todo personaje de ficción se caracterice por ser esclarecedor de lo humano, sino porque la presencia de ficción, por sí misma, ya es una respuesta a la ontología del hombre. Las preguntas centrales son: ¿qué tiene que ser el hombre para que la ficción lo constituya?, o ¿qué tiene que ser el personaje de ficción para que el hombre visualice una respuesta de sí mismo?. Idea del hombre, que como hemos señalado, es comprendida por Ricoeur como un *sí mismo*.

Nuestra investigación presentará el siguiente orden. En el capítulo primero partiremos del problema de la temporalidad, es decir, las *aporías* del tiempo. Reflexión ricoeuriana que pertenece al tomo III de *Tiempo y narración*, pero que a nosotros nos ha parecido importante considerar desde un inicio, para saber qué está discutiendo Ricoeur. Comenzar con la *aporética* de la temporalidad nos conducirá a la "solución" *poética*, mediante la condición mimético-narrativa del hombre. Veremos cómo San Agustín y Aristóteles, pese a ser parte de la *aporética* de la temporalidad, abren el camino a Ricoeur para llegar a la triple mimesis. Este capítulo concluirá con la explicación de la prefiguración (mimesis I), configuración (mimesis II) y refiguración (mimesis III). Las cuales suponen una condición hermenéutica. Queda claro que el problema central del trabajo no es el del tiempo, sino el del hombre y el relato de ficción, sólo que la temporalidad se mantiene implícita en dicho tratamiento.

La triple mimesis adquirirá una comprensión más plena al remitimos a la condición fáctica del hombre y a su capacidad de habla (labor que corresponde al capítulo segundo). Considerar la facticidad y el habla nos permitirá no sólo enriquecer la idea de la triple mimesis, sino tener los elementos suficientes para dirigirnos al tema del relato de ficción y el texto, los cuales remiten al mundo y a las circunstancias particulares del individuo. Veremos que la idea de la facticidad parte de una visión heideggeriana sobre el hombre como ser-en-el-mundo. Dicha facticidad supondrá un carácter interpretativo en el hombre, como un modo implícito de realizar su ser. Mientras que el problema del habla nos indicará el camino hacia el discurso de ficción y el modo de concretarse en el texto. La importancia y riqueza del

discurso literario y el texto, supondrá atender la crítica que hace Ricoeur a los lingüistas estructurales y positivistas lógicos. No es nuestra intención desarrollar las diferentes posturas y polémicas que mantienen los lingüistas, ni referirnos a todos ellos. Sabemos que existe una discusión sobre qué es el lenguaje y cuál es su origen. Que hay posturas que lo consideran un hecho social y no natural, o quienes enfatizan que su origen es psíquico e individual y no comunitario.* Sin embargo, tales dilemas no serán atendidos en la presente investigación. Nosotros nos abocaremos a la crítica que hace Ricoeur a quienes consideran el lenguaje como sistema, prescindiendo del habla. Y en relación a los positivistas lógicos, sólo nos detendremos en la discusión sobre el sentido y la referencia, que dicha corriente filosófica pretende anular en la literatura.

En el capítulo tercero nos abocaremos a discutir el problema del personaje de ficción. De cómo éste, no sólo es parte del enriquecimiento de la idea del tiempo en Ricoeur, sino que permite al hombre una visión más amplia y profunda de su propia vida. Hablaremos de la importancia del relato histórico, pero sólo en relación al entrecruzamiento con la ficción. Consideraremos de manera general la condición metafórica y simbólica del hombre, y su vinculación con el discurso literario. Las novelas que nos servirán de ejemplo serán sólo con el propósito de enriquecer, sustentar y fortalecer la presente investigación respecto al concepto del hombre. Algunas de ellas ya han sido tratadas en *Tiempo y narración*, específicamente sobre el concepto del tiempo de ficción: *La señora Dalloway*, *La montaña mágica* y en *Busca del tiempo*

* Cfr. Georges Mounin, *La lingüística del siglo XX*.

perdido. Otras, serán elegidas por nosotros como parte de nuestra interpretación sobre la idea del hombre, tal es el caso de algunas obras de literatura griega antigua y *El hombre duplicado* de José Saramago*.

Dilucidar sobre los problemas del tiempo, considerar la solución *poética* que propone Ricoeur, atender la noción de mimesis, facticidad y habla, y en específico la del relato de ficción y el personaje literario, nos dan los elementos suficientes para detenernos (capítulo cuarto) en la preocupación acerca del hombre y atender la pregunta: ¿quién tiene que ser el hombre para que la ficción lo constituya? Para esto será necesario plantear el problema del “quién” y la noción de identidad narrativa. Ideas, que si bien no son esclarecidas del todo en *Tiempo y narración*, si son esbozadas de manera suficiente para considerarlas en el desarrollo y propósito de nuestro trabajo.

Pretendemos que cada apartado y capítulo vayan argumentando progresivamente la idea del hombre. El esclarecimiento progresivo no supone más que una manera de atender dicha idea, pues en realidad, cada tema está estrechamente vinculado a los demás. Así, la *aporética* supone la *poética*, y ésta, a su vez, la condición mimética. La cual muestra tres modos hermenéuticos de vérselas con el mundo: el prefigurativo, el configurativo y el refigurativo. Los cuales cobran sentido a la luz de la facticidad y el habla, que pueden tomar como forma específica la creación literaria mediante un texto.

* El ejemplo de *El hombre duplicado* será tratado en el capítulo cuarto cuando hablemos del problema de la *identidad narrativa*.

Pretendemos mostrar que la idea del hombre a lo largo de *Tiempo y narración*, sólo puede ser entendida considerando el concepto de ficción, y en particular, al personaje literario. No porque el personaje histórico no diga nada al hombre, sino que la Historia misma supone ficción. Por ende, sin la ficción no hay comprensión de lo humano. Lo que para otros autores es algo lúdico, o a lo más, epistemológico, para Ricoeur reviste un plano ontológico. Ficción es ontología humana.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE LA TEMPORALIDAD

1.1 Aporías del tiempo

El hombre es un ser temporal. Tal afirmación, en la teoría de Ricoeur, no tendría nada de innovador si no introdujera la noción de narración. Estamos ante los dos polos que le dan nombre a la obra que nos interesa abordar en el presente trabajo: el “tiempo” y la “narración”. No podemos decir que el hombre está entre ellos, sino que los posibilita: son manifestaciones de su condición de ser. La narración como el tiempo son humanos. Sin embargo, para llegar a tales ideas, Ricoeur tiene que debatir con las posturas del tiempo cosmológico y del tiempo fenomenológico. Entre ambas está el tiempo humano, al cual accedemos mediante la narración y la actividad mimética. En este capítulo partiremos de las aporías del tiempo, posteriormente abordaremos las ideas (agustinianas y aristotélicas) que son soporte de la propuesta de Ricoeur.

Ahora bien, podríamos preguntarnos de qué nos sirve una postura filosófica que no resuelve el problema del tiempo. Sin embargo, si bien no hay una solución, sí existe un enriquecimiento. La *poética* pone en marcha lo que ha dejado paralizado la *aporética*. Veamos a qué se refiere esta última.

Ricoeur encuentra dos posturas dentro de la exégesis filosófica para explicar el tiempo. O el tiempo pertenece a la interioridad humana

(subjetividad, conciencia, alma), o recae en la exterioridad (el mundo, sus objetos, el cosmos). Estas ideas son representadas por San Agustín y Husserl (que asumen la primera postura), mientras que Aristóteles y Kant se inclinan por la segunda.*

San Agustín deriva de la distensión del espíritu humano, la extensión y la medida del tiempo. La medida del tiempo proviene del alma. En la distensión de ésta se encuentra la distensión del tiempo. El llamado tiempo del alma se opone al tiempo del mundo que plantea Aristóteles. Para el filósofo griego, el tiempo pertenece al campo de la física. Tiene que ver con el movimiento. No está sólo en la cosa que cambia, sino que está en todas ellas. Además, el movimiento se puede parar, el tiempo no. El tiempo proviene del orden del mundo: se inserta en él. Recae en la *Physis*. No lo producimos: nos envuelve y rodea como si fuese un lugar, y por eso decimos “estamos en el tiempo”. Es independiente y está por encima de las cosas. Esta visión cosmológica es opuesta al tiempo del alma en San Agustín. Bajo la perspectiva de Ricoeur, no se puede entender o intentar resolver el problema del tiempo quedándose en el polo del alma o en el polo del cosmos. Debe haber vinculación entre conciencia interna del tiempo y la sucesión objetiva. Este distanciamiento sobre San Agustín y Aristóteles no será total, pues el mismo Ricoeur considera que la posibilidad de vincular la idea del tiempo exterior y el tiempo interior se encuentra en ambos filósofos, quienes serán su plataforma para desarrollar la idea de la triple mimesis.

* No pretendemos desarrollar la discusión que lleva a cabo Ricoeur sobre el problema del tiempo en Aristóteles, Kant, Husserl, pues esto implicaría desviar el tema de nuestro trabajo. Sin embargo, debemos mostrar, de manera general, de qué está discutiendo el autor de *Tiempo y narración*.

La discusión de Ricoeur se amplía hacia la visión husserliana y kantiana. Husserl dice que el tiempo proviene de la conciencia. Pretende mostrarlo en cuanto tal, por medio de una fenomenología íntima del tiempo. Hay una conciencia íntima del tiempo y, por ende, existe una desconexión con el mundo objetivo. Lo que importa es la duración en cuanto tal y no el tiempo del mundo. El *datum* de la duración del tiempo que se da en la conciencia no se da de manera directa, sino que requiere de un proceso de suspensión. Se busca el encuentro con lo temporal desde la conciencia. Lo percibido es reducido a lo sentido. Ahora bien, para no quedarse en un silencio o un solipsismo, se busca una validación de los fenómenos del mundo. Pero prescindir del mundo sin poder hacerlo del todo, genera aporías. Afirma Ricoeur que en Husserl hay una fenomenología sin fenómenos. Es mera duración y continuidad, donde un instante remite a otro sin que haya negación implícita o sin introducir negación. Hay primacía de la continuidad sobre la diferencia. Hay una continua conciencia interior del tiempo.^{*} La conciencia se vuelve un flujo con *retenciones* y *protensiones*; empero, se contiene a sí misma: se otorga unidad. "El flujo de la conciencia constituye su propia unidad."¹ No podemos hablar de discontinuidad en el tiempo husserliano, como en la teoría de Ricoeur, puesto que siempre antecede una continuidad temporal como fluir.

El fluir de la conciencia se proyecta al futuro y se remite al pasado. Sin embargo, no hay referencia a elementos de orden sentimental y emocional que

^{*} Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, p. 89

¹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*, tomo III, p. 691

tanto le interesan a Ricoeur como parte constitutiva del tiempo humano. Da la impresión de ser una conciencia neutra.

Si atendemos lo que señala Javier Bengoa^{*} no podríamos aceptar la simplificación, que hace Ricoeur de Husserl, a un idealismo. Husserl hace una reducción trascendental de la conciencia al poner entre paréntesis al mundo. Pero esto no implica un idealismo. Como sabemos, para el realismo la existencia en sí sólo corresponde al mundo material. Mientras que para el idealismo, sólo la conciencia es la instancia donde radica la verdad, puesto que lo exterior es mera apariencia. Sin embargo, la posición de Husserl es diferente. Lo exterior a la conciencia no es falsedad o apariencia, sino que la realidad "es" en la medida en que aparece a la conciencia. De lo contrario, la conciencia no sería intencionalidad. Que de las aprehensiones de la conciencia se nos de la realidad, no se sigue que sólo haya subjetividad o que el mundo sea apariencia y falsedad. La realidad es un aparecer a la conciencia.

Respecto a la idea de que la conciencia del tiempo es un fluir que se autocontiene, no nos parece tan antagónica al pensamiento de Ricoeur. En el autor francés hay una necesidad de hablar de cierta unidad en la conciencia, al margen de los cambios que sufre el hombre. Hay la necesidad de una mismidad. Unidad que no se traduce a una sustancia o a un cogito. Empero, hay unidad. Hay un "sí" que sabe de sí mismo. Si bien la idea de unidad en Husserl se refiere al tiempo como inmanente a la conciencia, mientras que Ricoeur nos habla de una construcción de sí mediante la narratividad que

^{*} Cfr. Javier Bengoa Ruíz de Azúa, *De Heidegger a Habermas*.

configura el tiempo humano; si bien hay diferencias, es imprescindible, en ambas, la idea de unidad.

Respecto a Kant, afirma Ricoeur, no podemos librarnos de un tiempo objetivo, ni lograr, mediante la reflexión, una visión pura del tiempo. Para Kant el tiempo es una condición trascendental. Aunque dicha teoría no pueda prescindir, enfatiza Ricoeur, de una fenomenología que se encuentra oculta. En Kant: "el tiempo no aparece; es una condición del aparecer."² No son representaciones de espíritu humano, sino que el tiempo es su condición de posibilidad. No es producto de la experiencia, sino algo presupuesto por ésta. Es condición *a priori* de todo fenómeno. Es un presupuesto y no una vivencia. En este sentido, es una idea no fenomenológica por ser anterior a la relación de cualquier objeto posible. Sin embargo, es fenomenológica, pues el tiempo no podría ser captado de manera directa, sino a través de los fenómenos u objetos del mundo. Esta fenomenología implícita pero oculta en Kant la llama Ricoeur "fenomenología incoactiva"^{*} En este sentido, nuestra experiencia interna del tiempo es posible por una experiencia externa. La inmediatez de lo exterior nos hace palpable la no-inmediatez de la conciencia. El trascendental kantiano establece las condiciones de objetividad. Es decir, la objetividad del objeto tiene como fundamento al sujeto trascendental. Y, sin embargo, la representación del tiempo siempre es mediada por el objeto. El tiempo, pese a su carácter subjetivo, nunca se manifiesta como inmediatez en la conciencia. Ricoeur comparte la idea de la no inmediatez temporal, pero no por ser una condición trascendental, sino por fundamentarse en una capacidad mimética.

² Ibid., p. 695

* Cfr. Ibid., p. 704

Capacidad que si bien no resuelve el problema del tiempo, sí otorga una nueva dimensión y comprensión respecto a lo temporal. Hay, pues, una condición *aporética* del tiempo en la que no nos podemos quedar. Requiere ser dinamizada por la *poética*.

Para argumentar la idea de que el tiempo del hombre se vincula con la narración, Ricoeur recupera la filosofía de San Agustín y Aristóteles pero en dos sentidos muy específicos respectivamente: la *distentio animi* y la noción de trama. Estos dos ejes permitirán hablar de la importancia de la mimesis en el hombre, y por consecuencia, en el tiempo. Sigamos, pues, dicha línea temática del texto aludido *Tiempo y narración*.

1.1.1 La *distentio animi*

La obra de *Las Confesiones* nos permite seguir uno a uno los pecados comentados por San Agustín, pero también considerar la importancia de la misericordia divina a lo largo de dicho escrito. Conforme se avanza en la lectura, la afirmación de la omnipotencia y la bondad de Dios se vuelve prioritaria. No es San Agustín y su vida lo fundamental en la obra, sino la alabanza a Dios. Sin embargo, al ser un relato autobiográfico supone la elección de hechos vividos. Si bien no es un diario donde los pormenores pueden ser más detalladamente descritos, el hecho de que sea una confesión, implica que la elección sea más cuidadosa. No discutiremos aquí si una confesión significa ser necesariamente honesta, lo que nos importa es que la narración supone, lo que llamaré Ricoeur, configuración. Que *Las Confesiones*

se constituyan de memoria, entendimiento, alabanza y culpa, no son para Ricoeur, sino visos del verdadero alcance de la teoría respecto del tiempo, y que aquí nos interesa de manera especial. Veamos, pues, a que se refiere.

El problema del tiempo se ubica en el libro XI del texto. Nos dice el autor que a Dios le pertenecen todos los momentos, a diferencia del hombre que es finito y sin capacidad de crear su propia existencia. El hombre y las cosas son porque Dios es, todo fue hecho por el Verbo divino; pero a diferencia de la voz humana que surge, dura y termina, el Verbo de Dios es coeterno a Él*. Si la creación es el momento en que Dios decide hacer las cosas, ¿qué hacía Dios antes?, ¿estaba en ociosidad?, ¿cómo podemos hablar de momento de creación si Dios es eterno y no sufre alteración alguna? Tales preguntas que acompañan los pensamientos del teólogo tendrán como respuesta una idea acerca del tiempo. Dios, al ser inmutable y eterno, no pudo pasar de la ociosidad a la voluntad creativa, puesto que la voluntad de Dios no es creación, sino que antecede a todo acto creativo. Su voluntad no es alteración, sino que pertenece a su propia sustancia. Ni siquiera podemos decir que existió un *antes* de la creación, puesto que no hay tiempo alguno previo a la creación. Qué hacía Dios antes de la creación es una pregunta fallida, en tanto que no había tiempo, ni antes, ni después, ni entonces. Dios precede a todos los tiempos. Él no está en el tiempo, sino que lo crea. Luego entonces, si el tiempo es obra suya, los únicos temporales somos las criaturas. Siendo esta nuestra condición cabe preguntarnos qué es el tiempo. “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo

* Cfr. San Agustín, *Las confesiones*, p. 472

pregunta, no lo sé.”³ Decimos que el tiempo es pasado, presente y futuro; pero ¿cómo puede ser el pasado y el futuro si el pasado ya no es y el futuro todavía no es?, aunado a ello, en ningún momento podemos decir que el presente “es”, pues deja de serlo al instante. No hay ningún espacio para el presente.* Y sin embargo, medimos el tiempo, lo sentimos largo, corto, lento, e incluso decimos que contamos con él. Por ende, afirma San Agustín, algo debe ser el tiempo para referirnos a él. Si por ejemplo narramos lo que hemos hecho: vivir en Cartago o haber leído a *Hortensio* de Cicerón, ello supone que de algún modo u otro el pasado es. Lo mismo ocurre con el futuro cuando lo consideramos al hacer planes, proyectos, o tener esperanzas. Si el pasado y el futuro de cierto modo son, entonces, ¿dónde están? Para Agustín el tiempo no puede estar ni ser producido por los cuerpos celestes, pues si bien sus movimientos suponen medida y cálculo, dicha duración no produce el tiempo. El movimiento no explica al tiempo. Por ende, la temporalidad no viene del exterior hacia el hombre, sino que en él reside. No son tres los tiempos: ni pasado, ni presente, ni futuro, sino que el pasado existe como presente sólo en la memoria, mientras que el futuro es expectativa que se planea desde un hoy. Hay, pues, presente de las cosas pasadas: memoria; presente de las cosas presentes: visión, y presente de las cosas futuras: expectativa.

El tiempo reside en el alma, que al ser intención, genera en el tiempo distensión. El alma es la que recuerda, atiende y espera. No es largo el futuro, sino la expectativa, ni largo el pasado, sino los alcances de la memoria, mientras que el presente es duración que se va sucediendo. En realidad la

³ *Ibid.*, p. 478

* *Cfr. Ibid.*, p. 481

respuesta acerca del tiempo no es sino la confirmación de lo que constituye la obra misma, pues las *Confesiones* son una capacidad de hacer memoria, ya que en el alma queda la huella de lo que ha sucedido. Si el pasado quedara totalmente anulado no sería posible el recuento de la vida de San Agustín. Su obra es el argumento de su propia teoría, pues sin memoria, atención y expectativa no es posible confesión alguna, ni esperanza de perdón.

Que el tiempo resida en el alma y que a su vez sea distensión no significa resolver el problema del tiempo, por eso Ricoeur le atribuye la cualidad de aporía. La *distentio animi*, dice el autor francés, descansa en el ser y no ser del tiempo. Como hemos dicho, ni el pasado ni el futuro son, ni el presente permanece; sin embargo, hablamos del tiempo como algo que es. La solución de San Agustín es poner el pasado y el futuro en el presente en el modo de memoria y espera; pero esta solución es momentánea, pues al recaer en el presente no adquieren condición de ser, porque el presente mismo se diluye, es decir, no existe un momento exacto donde se pueda asegurar que el presente es. Y aunque sentimos, medimos y comparamos el tiempo, dicha experiencia no explica cómo. Nuestros proyectos, recuerdos y acciones nos ligan al tiempo pero sin poderlo comprender.

El tiempo es enigma pero no ignorancia. Para responder al cómo Ricoeur recurre al acto narrativo, puesto que la narración describe la experiencia temporal del hombre, es decir, el tiempo se vuelve tiempo humano cuando se vuelve narración; de allí se desprende la importancia de la idea de trama en Aristóteles, que veremos en este mismo capítulo.

Hemos dicho que la extensión del tiempo es una distensión del alma, y esto gracias, afirma Ricoeur, a la dialéctica del triple presente. La extensión del tiempo lo da la distensión del alma. Medimos el tiempo cuando el presente se asume en su triple dialéctica, o en lo que llamará Ricoeur su desgarramiento*. Cuando San Agustín nos da el ejemplo de la voz al hablar del tiempo, nos dice que la voz es un sonido que pasa y camina, y al hacerlo se extiende en un espacio de tiempo, que como hemos dicho, el presente no tiene. La clave está en lo que pasa y adviene y no en el presente puntual; pero la aporía radica en que sólo podemos medirlo una vez concluido. Allí surge la multiplicidad del presente de manera dialéctica: "sólo un espíritu así, diversamente extendido, puede distenderse"⁴ Por eso el tiempo es entendido como acción. El presente se comprende transitando, y toda transición es activa. Expectativa, memoria y atención son posibles sólo en un ser actuante, como en el caso del hombre. "Por lo mismo, cuanto más se convierte el espíritu en *intentio* más sufre *distentio*."⁵ Este dilatamiento por la triple dialéctica parece indicar una no-coincidencia consigo mismo, idea que como veremos en el capítulo cuarto, antecede a la idea ricoeuriana del "sí mismo". La supuesta solución del tiempo en San Agustín guarda ciertos enigmas para Ricoeur, específicamente en: a) cómo podemos medir la expectación y la memoria al margen de cualquier consideración espacial o cambio físico; b) qué garantía de presencia física hay en la huella cuando ésta se encuentra solamente en el espíritu; c) si la extensión del tiempo es la distensión del espíritu, y esta distensión es un desfase del triple presente, más que mostrar

* Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, tomo I, p. 58

⁴ *Ibid.*, p.61

⁵ *Ibid.*, p. 64

una concordancia entre expectación, atención y memoria, emerge una discordancia. Aunado a ello, la *distentio animi* le falta algo que le otorga el contraste con la eternidad, esto es, la idea de lo eterno anuncia un nuevo orden y acota el tiempo del hombre. La discusión sobre el tiempo se da sobre una idea límite: lo eterno, que es en realidad otro modo de medir el tiempo. Tal experiencia del tiempo manifiesta a su vez que la *distentio* adquiere una relevancia o intensidad, dirá Ricoeur, a nivel existencial; idea que a nuestro modo de ver, el mismo Heidegger ya había considerado en su texto *Estudios sobre mística medieval*, cuando enfatiza que *Las Confesiones* no pueden ser vistas solamente en un plano teológico-metafísico, sino que es necesario considerar la noción de facticidad, es decir, el individuo como un problema para sí mismo en su condición intramundana.* Estar en situación es a la par posibilidad de cuestionamiento existencial. Finalmente, otro de los problemas que conlleva la comparación de lo temporal con lo eterno es que el santo no termina por desprenderse de una idea rectilínea del tiempo. El problema no reside en considerar la existencia de lo eterno, sino en su cómo. Lo eterno revela una negatividad ontológica que afecta a toda criatura. Por eso la *distentio animi* al ser un contraste con lo eterno, su misma contingencia es inseparable de la ventura y desventura, que como veremos, caracterizará la trama en Aristóteles. Temporalidad es, pues, inestabilidad.

Es interesante la idea de que antes de la creación no había nada, y que ello supone un pensar "nada" para poder ser pensado el tiempo. La discusión metafísica y ontológica sobre el ser y el no-ser, que podemos bien rastrear

* Cfr. Martín Heidegger, *Estudios sobre mística medieval*, p. 88

desde los presocráticos, se mantiene latente en los cuestionamientos de Ricoeur sobre San Agustín. El problema que se deja entrever respecto a la nada, y que Ricoeur discute a través de la pregunta ¿qué pasa con esa nada de no hacer nada de Dios?, nos ubica en la discusión de que todo intento de modificación de lo eterno supone un trastocamiento o ruptura de dicha identidad absoluta, haciendo que la nada cobre presencia. Incluso se podría considerar que la eternidad es lo negativo del tiempo, por eso lo negativo, a nivel ontológico, afecta la condición humana. O como Ricoeur dice, esta idea límite de lo eterno se anuncia en la tristeza de lo negativo.^{*} El tiempo “es” (sucede) en tanto que le falta lo eterno. Sin contingencia no habría temporalidad. Ricoeur reconoce que la preocupación por la temporalidad no puede estar al margen de la condición existencial del hombre. Es el desgarramiento del alma y no solamente la manifestación de las aporías del tiempo lo que importa, pues nunca estamos al margen de esta queja existencial. Lo inconcebible que es para las criaturas un “antes del mundo”, el no poderse pensar sin mundo o previos a él, nos vuelve a llevar a la idea de la facticidad, o lo que Heidegger llamará “ser-en-el-mundo”, y que el mismo Ricoeur considerará fundamental en su triple mimesis.

Finalmente Ricoeur nos dice que la *distentio* es un sinónimo de dispersión, mientras que la *intentio* es como la concentración del hombre interior. Quizás esta idea tiene que ver con las nociones de Ricoeur del *idem* y el *ipse*, no en el sentido de interior-exterior, sino en ser uno mismo en la

^{*} Cfr., *Tiempo y narración*, tomo I, p. 74

medida que hay cambio; por eso nos habla de una dialéctica entre *distentio* e *intentio*.*

Como decíamos, la discusión sobre el tiempo no puede quedarse en el descubrimiento de sus aporías, sino el en interés de poder resolverlas, o por lo menos atenderlas. Ricoeur nos hace ver como la teoría de Aristóteles, sobre la creación poética, nos permite abordar el problema abierto por San Agustín, y llevarnos así, al campo de la triple mimesis.

1.1.2 El tiempo y la trama

Para Aristóteles la actividad poética es mimética. En dicha imitación se pueden usar diversos géneros, como la tragedia, la epopeya, la comedia y la poesía ditirámica, aunque las dos primeras son de mayor valor y perfección. Imitar es hacerlo sobre objetos distintos, o incluso imitar el objeto de una manera diversa respecto a lo que es. La imitación parte de algo dado, haciéndolo distinto. Nunca se crea al margen de lo existente. En este sentido, como dice Düring, *mimesis* es génesis o generación, en tanto que el ser no surge del no-ser. Lo creado implica algo que le es previo siempre, como en el caso de la tragedia en donde los hombres de los que se habla no son mera invención, ni tampoco lo son las cosas o circunstancias en las que se relacionan.** Lo importante es señalar que toda obra de arte supone imitación, entendida como reproducción. Toda labor artística supone también el dominio de una técnica,

* *Infra.*, cap. IV

** Ingerman Düring, *Retórica, poesía, tragedia*, en *Aristóteles*, p. 266

aunque no todo el dominio de técnica hace a un artista. Aquí es importante la aclaración hecha por García Bacca de que la técnica produce, mientras que el arte crea. * Al crear hace que lo real adquiera una dimensión distinta: hay un *como-sí*. El arte da nuevo ser partiendo del ser; por eso la poética no está al margen de un carácter ontológico: parte del ser creando ser. Si bien el arte, estrictamente hablando, no es real por ser creación ficticia, esto no significa que sea mentira, sino que tiene, según Aristóteles, verosimilitud.

En la *Poética* se lee que las artes literarias tienen como objeto producir imitativamente las acciones. Si comparamos la idea de imitación platónica nos daremos cuenta que ésta última se caracteriza por renunciar a lo verdadero por ser las cosas del mundo mera copia, y, por ende, el arte una imitación de la copia. Sin embargo, para Aristóteles la *mimesis* es *poiesis*, que a su vez implica la acción**. El hombre en acción es lo que imitan dichos géneros, sólo que la tragedia imita a los hombres mejores y la comedia a los peores, o aquellos que despliegan la fealdad, esto es, lo ridículo. En cambio en la tragedia o en la obra épica, se representan hombres valientes y esforzados, aunque más que imitar hombres lo que se imitan son acciones: "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas grandiosas, en deleitoso lenguaje"⁶ Son seis partes las que constituye a la tragedia: 1 argumento o trama, 2 los caracteres éticos, 3 la dicción, 4 las ideas, 5 el espectáculo, 6 el canto. Cabe señalar que la poesía tiene su origen en una capacidad previa que tiene el hombre de reproducir imitativamente. Esta idea,

* Introducción de García Bacca a la *Poética* de Aristóteles.

** El concepto de acción resulta tan importante en Aristóteles como para San Agustín, según quedó apuntado

⁶ Aristóteles, *Poética*, p. 8

como veremos más adelante, tiene que ver con la noción de *mimesis* I en Ricoeur. Empero, el hombre no sólo reproduce, afirma Aristóteles, sino que se complace en la contemplación de lo producido, tal como ocurre con las cosas desagradables que, al ser imitadas por dichas artes, resultan del agrado del espectador, considerando que aquí la capacidad de contemplar supone razonar o reflexionar. Cuando hemos dicho que la tragedia imita acciones, esto supone una trama, que no es otra cosa que el argumento o la disposición de las acciones de los personajes, que al ser representados por actores, manifiestan un carácter que nos hace distinguir a cada uno de ellos. En el carácter hay un estilo de decisión que es lo propio que identifica al personaje. Se imitan acciones, y según éstas se es pleno o desdichado: según el carácter se es tal o cual, según las acciones se es feliz o no. Véase cómo el aspecto de la creación literaria, al igual que afirma Ricoeur, nunca está divorciado del carácter ético.

Decíamos que el alma de la tragedia es la trama, que a su vez supone acción, pero una acción entera y perfecta, es decir, con magnitud. Se entiende por acción entera la que tiene principio, medio y fin. Ahora bien, la amplitud también se mide en la trama en general, permitiéndole ser una unidad o un *holon*. La trama requiere de intriga entre los personajes, intriga entendida a su vez como unidad de acciones.

Hay tramas simples y tramas complejas. Es simple cuando el cambio de fortuna no genera reconocimiento (*anagnórisis*), y peripecia. Es compleja cuando el personaje asimila lo que le sucede y pasa de la ignorancia a un

conocimiento de sí y de lo que ocurre. El cambio de fortuna debe salir de la trama misma, es decir, debe parecer necesario lo que ocurre. La trama se constituye de reconocimiento, peripecia y pasión. Esta última se entiende como acción perniciosa, como la muerte o una herida. Tales sufrimientos le ocurren al héroe no por ser malo, sino por error. De tratarse de un hombre malo sólo importaría la venganza, o simplemente tendría su merecido al ocurrirle una desventura. Por el contrario, el yerro o la equivocación del personaje mantiene la actitud reflexiva por parte del espectador. Debe haber un justo medio de los sentimientos que se provocan en la obra, y ésta debe de estar acompañada de disyunciones por parte de los personajes. La decisión constituye la acción. Cada una de las circunstancias y de los actos deben tener una justificación racional, y, por ende, el lenguaje en la trama debe poner las contradicciones ocultas ante los ojos; ello supone a su vez, tener un plan general en la trama que se irá construyendo a través de los episodios. Lo imposible debe parecer verosímil: "Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble."⁷ Aristóteles nos dice también que la tragedia tiene nudo y desenlace. El nudo es la parte que va antes de que la ventura se vuelva desventura; mientras que el desenlace va de la desventura al final. Es necesario un equilibrio entre nudo y desenlace.

Respecto al valor mismo que tiene la poesía, Aristóteles la coloca más cerca de la filosofía. En primera, el poeta no habla de las cosas que sucedieron, sino de cómo podrían haber sucedido; mientras que el historiador nos habla de cómo pasaron las cosas. En segunda, la poesía, como la

⁷ *Ibid.*, p. 41

filosofía, hablan de lo universal, mientras que la historia se refiere a lo singular; o como señala Düring, el emparentamiento entre poesía y filosofía se debe a la reflexión de las grandes cuestiones de la vida, en cambio la historia nos comenta acontecimientos.⁸ O bien lo que señala García Bacca: que la poética es un término medio entre historia y filosofía.⁹ Esta discusión es interesante pues, como veremos, para Ricoeur ficción e historia nunca son excluyentes. Mientras que en Aristóteles hay una relación de jerarquía entre historia, poesía y filosofía (subsecuentemente de menor a mayor grado), en Ricoeur historia y ficción tienen un entrecruzamiento, siendo la filosofía la que tiene una mirada a distancia (que no al margen) para entender dicha función dialéctica. Es Aristóteles quien le otorga mayor validez a la poesía que a la historia, lo cual estriba en el hecho de que al filósofo griego le importan más las acciones que los personajes. Sin embargo, en la tradición griega la ficción se asienta bajo la idea de lo histórico; por ejemplo, la *Iliada* narra un episodio del décimo y último año de la guerra de Troya, el pasado mítico e histórico se sitúa cerca del 1200 a. C. en la Edad de Bronce, donde lo ocurrido y lo narrado por Homero se conjugan de tal modo que la obra épica no es mera invención (la Guerra de Troya fue supuestamente llevada en 1550 y 1050 a.C., en el auge de la civilización micénica).¹⁰ La relación cultura y tradición hacen que lo leído en la obra, para los griegos mismos, refiriera un modo de ser y no una mera relación con la fantasía que produce una obra de ficción.

Respecto a la *Katharsis* debemos decir que la obra poética no está al margen del espectador, puesto que es representada. *Katharsis* es un acto de

⁸ Aristóteles, Op. cit., p. 259

⁹ Cfr. el análisis introductorio de García Bacca a la *Poética* de Aristóteles.

¹⁰ Cfr. la introducción a la *Iliada* hecha por Emilio Crespo Güemes, p. 13

purificación o purgación, es quitar, eliminar. La purificación supone eliminar algo, aunque no todo eliminar implica purificación. No sólo debemos entenderla como un resultado final, sino como un proceso, el cual no se puede reducir a puro goce, sino que requiere de reflexión. *Katharsis* supone *mathêsis*, es decir, aprendizaje final. El espectador debe tener un temple especial para llegar a dicha purificación. García Bacca señala que tal posibilidad de liberación emocional también se encuentra en los actores. Los actores producen acciones esforzadas, hay, por lo tanto, un *ethos*, que no sólo se presenta en los personajes y sus conflictos, sino en la actuación misma de aquellos que están en escena. Podríamos decir, considerando que todo arte supone un material dado, que el material de los actores son sus acciones. El actor es un ser en acción que imita acciones. Esto quiere decir que el plano ético no sólo está en la trama, sino en el modo de representarla. El carácter o el *ethos* no está al margen de la *katharsis*, pues la purificación es a su vez la comprensión de los valores que se ponen en juego. Ahora bien, dicha purificación aligera las pasiones, porque la reproducción imitativa de la realidad, al no ser mera copia servil, da liviandad a los sentimientos del espectador al verse reflejado en lo que la trama o el *mythos* muestra. En este sentido, el espectador se quita el peso de los tormentos de la realidad gracias a dicha contemplación. Para ello es necesario, como hemos señalado, que la poesía sea universal, verosímil y deleitable*. Ricoeur señala que ver la obra es aprender, es darse cuenta que este hacer que ha sido inventado en la obra, manifiesta una especie de prudencia o *phronesis*, esto es, una inteligencia sobre la acción que es asimilada tanto en el actor como el espectador. Y por

* Introducción a la *Poética*, Op. cit., p. LXXV

ende, si hablamos de que el padecimiento de los personajes provoca una respuesta emocional por parte del contemplador, emerge en él un *pathos*, y por lo mismo, el juicio del espectador no es como el de un juez, sino que es por compasión o solidaridad.

Mythos es trama o argumento, esto es, un sistema de actos definidos. Hay significación y orden, pero a su vez debe haber síntesis. Las acciones efectúan una labor sinérgica respecto a la trama. En este sentido, hay un *telos*. La construcción de la trama es el *mythos*, que a su vez responde a una condición teleológica. Para Ricoeur la construcción de la trama es como la condición invertida de la *distentio animi*, es decir, la *distentio animi* está en una condición existencial de discordancia, siendo el *mythos* el que logra dar la concordancia. De alguna manera, la experiencia de vida es la discordancia que corresponde a la *distentio animi*, mientras que el relato verbal, que tiene que ver con la trama, establece la concordancia sobre la discordancia. Hay una imitación creadora de la experiencia del tiempo a través de la trama. Por ello la actividad mimética en Aristóteles está ligada a la trama.

Si bien es cierto que el autor griego no dice nada acerca del tiempo en la *Poética*, sí resulta importante para Ricoeur cómo la trama logra enfrentar el problema de la discordancia que es palpable en la teoría de la temporalidad agustiniana. Decíamos que *mythos*, para Aristóteles, es una disposición de hechos en sistema, es decir, que supone síntesis; pero no un sistema estático, sino con conceptos operantes, aduce Ricoeur. Hay un sentido dinámico en todo ello, pues *mythos* es componer, es decir, la poética es el arte de

componer tramas, valiéndose de la *mimesis*. Hay un carácter dinámico, por eso se habla de lo poético, es decir, el adjetivo que da nombre a la obra: *Poética* supone dinamicidad.

La *mimesis* es el concepto que afecta a la totalidad de la obra mencionada, o para decirlo más específicamente, el concepto globalizador de la poética es la *mimesis* como imitación o representación de la acción. *Mimesis* es *dynamis*. La representación de la acción tiene una *cuasi* identificación con la disposición de los hechos. Hay una jerarquización del “qué” (intriga, carácter, pensamiento) respecto al “porqué” (expresión y canto) y el “cómo” (espectáculo). Y a su vez, dentro del “qué”, existe otra jerarquización: la acción está por encima del carácter y pensamiento. Esta doble jerarquización presenta a la acción como el punto nodal de la tragedia. Es la trama la que representa a la acción. Por eso la *mimesis* siempre está ligada a la *poiesis*, pues se imita creando una acción. El “qué” de la *mimesis* es la disposición de los hechos, es decir, el *mythos*. Hay una equivalencia entre representación de la acción y disposición de los hechos. El carácter se subordina a la acción en tanto que la representación lo es de personas actuantes. Los actores representan personas en acción, que se complementará con el hecho de que la acción supone un juego de valores de orden ético. La diferencia al hablar de un nivel ético en el orden de lo moral, es que el sujeto antecede a la acción; mientras que en la poética, el artista determina la cualidad del carácter respecto a la acción que se va construyendo.

La tragedia tiene un paradigma de orden, que Ricoeur intentará llevarlo al campo narrativo, puesto que la narración será el modo de explicar el problema del tiempo. Incluso podemos decir que se puede pensar la *distentio animi* junto al *mythos* trágico de Aristóteles, gracias a que el *mythos* tiene una condición dialéctica de discordancia dentro de la concordancia, es decir, las acciones dispersas se reúnen para un sentido específico. El *mythos*, como disposición de los hechos, es la concordancia, por plenitud, totalidad y extensión, señala Ricoeur*.

De aquí surge la noción de un "todo" (*holon*), que tiene principio, medio y fin; y por eso la tragedia tiene su propia lógica como totalidad. Luego, entonces, principio, medio y fin, no se refieren particularmente a la acción del personaje, sino a la ordenación de la obra trágica. Es importante ver como la trama le da un contorno específico a las acciones, un contorno que supone límite, extensión y consecuencia. En este sentido la acción se reivindica en el *holon*. En la trama la acción no puede ser dispersión; y por ende, la acción sólo puede ser temporal, pues el cambio supone tiempo. Aunque por ahora sólo estamos hablando del tiempo de la obra y no del tiempo de los acontecimientos del mundo al que nos referiremos en el proceso de la triple mimesis.

Lo importante es ver que la trama le otorga el carácter de necesidad a las acciones, y que éstas acontecen en su propio tiempo. Por ejemplo, los tiempos vacíos no son considerados, es decir, plantearse que hace un

* Cfr., *Tiempo y narración*, tomo I, p. 92

personaje entre dos acontecimientos que en la vida parecerían separados, no importa, pues la justificación de la acción, y el tiempo, lo da la trama. * Dijimos que a Aristóteles no le interesa la noción del tiempo en la *Poética*, e incluso, más que entenderla como una relación cronológica del tiempo, dice Ricoeur, parece más una relación lógica, sabiendo que esta lógica no puede estar al margen de lo culturalmente aceptable. Lo que sí es necesario es que los episodios se sigan uno de otro y no sean un mero estar juntos. No se trata de "uno después de otro", sino "uno causa del otro"; pues sin esta secuencia y orden difícilmente podríamos hablar de universalidad en la trama. Sin dicho orden no hay identificación ni reflexión del espectador. Es la inteligibilidad algo implícito en la trama. "Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, o lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico."⁹ Existe un equilibrio, reitera Ricoeur, entre hacedor de intriga e imitador de acción **. Se vislumbra cómo la tragedia es un modelo de concordancia-discordancia. Ahora bien, cuando hablamos de trama como invención, ya está en el carácter de inventar el carácter prospectivo de verdad, en tanto que inventar es reencontrar, en el sentido en que la invención creativa de la obra no es un decir lo que sea y como sea, sino que supone el desvelar o mostrar un modo, individual o social, de ver el mundo. Idea que ya habíamos señalado respecto a la mimesis: aún siendo *poiesis*, parte de algo dado. Para finalizar, debemos señalar que para Ricoeur, la *Poética* más que tener estructura, es estructuración, en tanto que la obra logra su cumplimiento

* Esta idea será presentada a lo largo de los capítulos.

⁹ *Ibid.*, p. 96

** *Idem.*

mediante el lector o el espectador. Esto significa que hay una relación de la obra con lo extralingüístico. Intersección entre obra y público es inevitable.*

La discordancia de la *distentio animi* y la concordancia que otorga la trama, permitieran a Ricoeur dar una dirección interpretativa a lo que él llama: tiempo humano.

1.2 La triple mimesis

Las aporías del tiempo que han manifestado una discordancia en la condición humana, pueden ser abordadas desde la construcción de la trama, que no puede reducirse, según Ricoeur, sólo al campo de lo trágico, sino que debe abordar todo tipo de narración. Tales dilucidaciones teóricas cobran plenitud al hablar del proceso mimético en sus tres niveles: Mimesis I (la prefiguración antes de crear una obra), mimesis II (la creación misma o configuración, que tiene un proceso mediador), y mimesis III (la refiguración que compete al receptor de la obra). *“seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado”*.¹⁰

La mediación entre tiempo y narración se da por la triple mimesis. Pero antes de abordar el proceso de la mimesis I, debemos añadir que hay una especie de circularidad, señalada por Ricoeur, respecto a la temporalidad que es llevada al lenguaje, en la medida en que el lenguaje configura la experiencia del tiempo; pero aquí no podemos pensar en una tautología muerta, afirma el

* Tal idea será discutida en el capítulo siguiente al abordar la condición extralingüística del texto.

¹⁰ *Ibid.*, p. 115

autor, sino en un círculo donde el tiempo requiere del lenguaje y viceversa, pero sólo con el fin de enriquecerse, sobre todo cuando hablamos de la creación literaria. Para Ricoeur lo que la especulación desune, la poética une. Si fuésemos pura especulación quedaríamos atrapados en lo *aporético*. Empero, somos seres de capacidad mimético-narrativa, y es cuando el tiempo se vuelve humano. Porque hay narración, hay tiempo humano, y viceversa. Ambas modalidades suponen dinamicidad de ser. El hombre es conflicto y solución respecto a lo temporal, y no por encontrar una respuesta última a dicho problema, sino porque su ser mismo constituye una nueva dimensión temporal.

1.2.1 Respecto a la mimesis I

Dijimos que la trama es la imitación de la acción, pero tal composición de la trama supone una precomprensión del mundo y de la acción en general; por eso Ricoeur se detiene a hablar de la *semántica de la acción*. Imitar una acción, supone a su vez, considerar los elementos simbólicos, estructurales y temporales que subyacen en la acción misma. Partamos de lo siguiente, crear una trama implica considerar una red conceptual que responde a dicha división: 1 acción (movimiento físico), 2 fines (acciones que suponen compromiso para quienes la realizan), 3 motivos (el porqué alguien hace algo), 4 agentes (acciones que son consideradas como suyas), 5 circunstancias (lo que es dado y no elegido: en donde se inscribe la acción), 6 acción de base (como lo propio de toda condición del hacer o el actuar por parte del agente), 7 los otros (toda acción supone a otro) y 8 resultado (la acción tiene un final, que

puede ser de ventura o desventura). Esta red conceptual es la que subyace en toda acción y motiva preguntas que giran en torno al “qué”, “por qué”, “quién”, “cómo”, “con qué”, y “contra quién” de la acción. En la red conceptual hay una relación de intersignificación, y tener la claridad y dominio de dicha red, nos dice Ricoeur, permite una *comprensión práctica*.*

Hay una relación entre dicha *comprensión práctica* y la *comprensión narrativa*, que estriba en una relación de presuposición y de transformación. Veamos a qué se refiere. Toda narración presupone la noción de agente, circunstancia y fin, entre otras cosas. Hay una presuposición fenomenológica del hacer. Pero la narración no se reduce a hacer uso de dicha red conceptual, sino que incorpora rasgos discursivos que no tienen que ver ya con la red conceptual de acción, sino con reglas de composición narrativa que permiten el discurso. La relación entre red conceptual de la acción y la generación de discurso puede verse, dice Ricoeur, a través de la diferencia que marca la semiótica entre el orden paradigmático y el orden sintagmático. La semiótica narrativa intenta eliminar la dimensión cronológica de la narración por una estructura lógica. La lógica desplaza a la cronología, esto es, antepone una estructura sobre narración. Subordina lo sintagmático por lo paradigmático, eliminando el aspecto temporal de la narración. Lo paradigmático se refiere a acciones sincrónicas, es decir, intersignificación entre fines, medios, agentes, circunstancias, y que pueden ser reversibles. Lo paradigmático es lo que tiene que ver con lo sincrónico. Lo sintagmático del discurso supone la condición diacrónica de la historia narrada. Sintagmático implica pues, lo diacrónico.

* *Ibid.*, p.117

Cuando hablamos de sintagmático nos referimos a la relación temporal de antes/después entre relaciones de signos, donde cada uno de ellos adquiere su valor y relación respecto a otros. Tal es el caso de la oración que requiere de unidades lingüísticas como las palabras. Empero, de ello hablaremos más ampliamente cuando tratemos las restricciones semióticas de la narratividad.

Lo importante es que para Ricoeur entender una narración no puede reducirse al conocimiento de la red conceptual de la acción, sino que requiere comprender el orden de lo diacrónico-sintagmático de la historia. Es la trama, como disposición de hechos y encadenamiento de frases de acción, que tiene relación con lo práctico. Es decir, debemos hablar de lo pragmático pero siempre vinculado con el nivel sintagmático que exige la narración.

Para Ricoeur hay un orden tanto paradigmático como sintagmático en la narración, que incluso, le otorga actualidad e integración. No es una mera relación de actos, sino una composición, que a su vez supone comprender el lenguaje del hacer, y, por ende, lo simbólico cultural. De lo contrario, no habría comunicación. De hecho, una acción contada ya supone una mediatización simbólica. "Antes de ser texto, la mediación simbólica tiene textura"¹¹

El sentido del símbolo supone una ubicación. De hecho, sólo pueden ser interpretados los símbolos porque ya son los interpretantes implícitos de la acción, es decir, el actuar se nos puede mostrar como un cuasi-texto, donde los símbolos son los interpretantes que permiten al lector o testigo la

¹¹ *Ibid.*, p. 121

comprensión. La significación no es algo que se venga agregar desde fuera, las acciones por sí mismas tienen significación inmanente gracias a la mediatización simbólica, sobre todo cuando hablamos de una trama, donde cada una de las acciones adquieren un significado especial. Incluso, Ricoeur afirma que ninguna obra puede, por eso mismo, ser éticamente neutra; ni la acción humana por sí misma lo es. De ello se sigue que la acción, creación e interpretación no tienen neutralidad ética.*

Hemos dicho que la red conceptual de la acción no nos permite entender la acción misma, si no consideramos los elementos que se ponen en juego en el discurso. También dijimos que la acción ya supone una mediación, y consiguientemente, una significación. Pero siendo estrictos, para Ricoeur, hay una precomprensión de la acción en tres puntos específicos: 1) en las estructuras de la acción, 2) por la mediación simbólica, 3) por el carácter temporal. Entendemos “precomprensión” como esta condición ontológica en el hombre de saberse en el mundo como un ser actuante, y que esta condición es previa a cualquier dilucidación teórica. Y no es porque la acción se agregue de manera posterior al mundo, sino que es ontológicamente implícita al mundo. Evidentemente encontramos aquí la influencia heideggeriana de ser-en-el-mundo de la que hablaremos en el siguiente capítulo.

Dijimos que en San Agustín hay una dialéctica del triple presente, es decir, el presente de las cosas pasadas, presentes, y futuras. Esto, si lo encaminamos al campo de la estructura temporal de la acción, podemos decir

* El problema de lo simbólico será referencia constante a lo largo de los siguientes capítulos.

que el *presente del futuro* es "en adelante" o "mañana"; el *presente del pasado* es "acabo de"; el *presente del presente* es "ahora puedo" o "ahora hago". Esta noción del tiempo vuelve a ser fortalecida por Ricoeur, a través de Heidegger y la noción de cuidado (*sorge*), donde la relación del hombre con el mundo no puede ser entendida como relación sujeto-objeto, ni la temporalidad como una relación lineal de "ahoras" abstractos. Por el contrario, el tiempo es "en" lo que actuamos, en el mundo donde estamos arrojados y en el que nos procuramos o preocupamos, y en donde podemos decir que contamos con el tiempo. Lo podemos medir, y por eso decimos: "perder el tiempo", "ganar tiempo" "tener tiempo". Lo mismo ocurre en la gramática cuando nos valemos de los adverbios: *entonces, después, más tarde, hasta ahora que*. De hecho el tiempo es realmente considerado no como medida abstracta, sino como modalidad existencial en donde el ser de nuestro ser está por hacerse.

Ricoeur nos habla de una dialéctica entre ser-por-venir, habiendo-sido, y hacer-presente. No nos detendremos aquí en la distinción entre temporalidad e intratemporalidad que ocupará una discusión posterior, sólo diremos que la condición temporal y fáctica lleva implícita la condición interpretativa.^{*} Adelantemos por ahora que en lo temporal tenemos una comprensión que, cuando se nos presenta en el campo de lo literario, no nos parece ajena. Luego entonces, hay una comprensión prenarrativa propia de cualquier vida humana.

* Cfr., cap. II

1.2.2 Respecto a la mimesis II

La mimesis II tiene que ver especialmente con el “como-si” o a la ficción, entendida ésta no como contraria a la narración histórica. Esto significa que el problema acerca de lo verdadero nunca es ajeno a la cuestión de la ficción. Si bien las pretensiones de lo histórico y lo ficticio no son iguales, no puede entenderse la ficción como sinónimo de mentira. Recuérdese incluso que la *poiesis* en Aristóteles tiene vinculación con la tradición, la cultura y los grandes problemas que aquejan al hombre. A la mimesis II le antecede la mimesis ya mencionada y le sigue otra. Tiene un carácter mediador, llamado por Ricoeur, operación de configuración (que supone a su vez dinamicidad). Por eso habla de construcción de la trama y no meramente de trama.

El dinamismo de la trama radica en su capacidad de integración y mediación, lo que Ricoeur llama pre-comprensión y pos-comprensión de la acción y de los caracteres temporales. Para ser más precisos, la mediación tiene tres fases. 1º mediación se da entre los acontecimientos e incidentes individuales, que finalmente se integran en un todo; convierten los incidentes “en” una historia. O mejor dicho, la trama extrae de la mera sucesión una configuración. 2º mediación es donde la trama integra factores disueltos o heterogéneos, tales como, agentes, fines, medios, resultados; de allí irrumpe la idea de concordancia-discordancia, de la que hablaremos más adelante. De hecho, el paso entre mimesis I y mimesis II se da lo paradigmático a lo

sintagmático. Y 3° mediación se da por el carácter temporal que le es propio, donde hay una síntesis de lo heterogéneo.

Lo que resulta relevante de la trama es su poder de enfrentar las paradojas agustinianas del tiempo y lograr una configuración en la sucesión, haciendo de lo episódico algo integrado. La *poiesis* otorga solución en el sentido de extraer de la sucesión una figura o una configuración. De reducirse la trama a mera sucesión no habría sentido posible, ni peripecia, ni siquiera reflexión, pues sólo hasta el momento en que podemos decir que algo ocurre, y que ocurre de cierto modo, podemos hablar de una interpretación posible de aquello que ha sido configurado. Cuando se comprende una historia se comprende el *cómo* y el *porqué* de los episodios hasta que se llega a la conclusión. Una conclusión que antes de previsible, debe ser aceptable. Cuando seguimos una historia existe una especie de solución poética a la paradoja de distensión-intención de San Agustín.

La construcción de la trama soluciona la aporía temporal de Agustín desde un sentido episódico y otro configurante. La dimensión episódica de la narración hace del tiempo narrativo una condición lineal, es decir, un "entonces-y-entonces", que responde a la pregunta "¿y luego?", haciendo que estos episodios sean irreversibles. Sin embargo, la dimensión configurante muestra modos temporales contrarios a los episódicos, pues la dimensión configurante hace de la sucesión de acontecimientos una totalidad significativa, por eso se habla de un tema y decimos que la obra "se trata de..."; esto aunado a que la sucesión de acontecimientos cobra sentido en un punto final.

El punto final permite ver a la historia como una totalidad y, de manera retrospectiva, nos otorgan una comprensión y una nueva cualidad del tiempo, ya que podemos pasar del comienzo al final o del final al comienzo. El acto de narrar o de seguir una historia es una manera de hacer productiva, dice Ricoeur, las paradojas del tiempo que llevaron a San Agustín al silencio.*

Ahora bien, la trama no está al margen de un esquematismo que le otorga la tradición, o de una transmisión viva de lo ocurrido. La tradicionalidad supone a su vez la innovación y la sedimentación. Hay rasgos formales, como el de la tragedia griega, que quedan establecidos. Por eso hablamos de un género que tiene ciertas condiciones para ser un *mythos* trágico, como por ejemplo, el paso de la ventura a la desventura, enaltecer las grandes acciones, que los héroes padezcan por error y no por vicio, considerar a su vez el vínculo causal “uno-a-cause-de-otro”, y no la simple sucesión “uno-después-de-otro”. De allí su carácter universal y paradigmático.

Este paradigma de forma y tradición se vuelve o genera un tipo: hay sedimentación. Forma, género, y tipo, son llamados por Ricoeur, “paradigmas”, los cuales surgen de la imaginación creadora, y sirven de modelo a narraciones posteriores (no debe confundirse paradigma con el binomio paradigmático-sintagmático de la semiótica). La tradición es, pues, antesala de la comprensión humana. Empero, para toda tradición hay innovación, una innovación que no surge de la nada, sino que requiere de lo dado. Piénsese nuevamente en la noción de mimesis y *poiesis* aristotélica. Hay cisma porque

* *Ibid.*, p. 136

se considera lo dado y lo renovado. Hay tradición e innovación, y tal es el caso (ya que nos hemos referido a los griegos), no sólo de la *Ilíada*, sino las obras trágicas en general, que competían entre sí en las fiestas públicas destinadas a Dionisios. * La creación, pues, supone una consideración de lo culturalmente establecido. **

1.2.3 Respecto a la mimesis III

La mimesis II logra su complemento a través de mimesis III: la unión del mundo del texto con el mundo del lector. De hecho, ya en Aristóteles la importancia del público frente a la obra es notoria, si bien lo es más en el campo de la retórica, no deja de estar presente el espectador cuando en la *Poética* se habla de *katharsis*.

Hemos dicho que la mediación entre tiempo y narración lo da la presencia de la triple mimesis, pero en el nivel de mimesis III es afectada la experiencia del lector o espectador. Esto quiere decir que al refigurarse la experiencia del tiempo en la trama, dicho proceso no incumbe sólo a la obra, sino que afecta al lector. Emerge aquí la importancia de la comunicación y la referencia. El mundo es refigurado por la narración, y este tiempo narrado otorga una ayuda a la fenomenología del tiempo. Para que la trama cumpla esta función es necesaria la interpretación del lector, es decir, es fundamental una labor hermenéutica. De lo contrario, la solución poética que da la trama a

* No olvidemos que el origen de la tragedia se atribuye a Tespis, en el año 534, durante la tiranía de Pisístrato. El concurso consistía en la presentación de tres tragedias y un drama satírico por parte de cada autor

** De la sedimentación y la innovación hablaremos en el capítulo III, cuando tratemos el problema de lo histórico frente a la ficción.

las aporías del tiempo no sería entendida. La poética emerge frente a la aporética. “El problema de la relación entre tiempo y narración culmina en esta dialéctica entre aporética y la poética de la temporalidad.”¹² Narratividad y temporalidad quedan vinculadas de manera circular en el llamado círculo hermenéutico, que, como hemos dicho, no es un círculo vicioso, sino que debe pensarse bajo la idea de un espiral, que yendo al mismo punto adquiere un nivel diferente. Es decir, que la relación entre temporalidad y narratividad lleva implícita la capacidad creadora y el enriquecimiento cultural e interpretativo de la creación misma.

Sin embargo, son dos las objeciones que encuentra Ricoeur sobre esta relación temporalidad-narratividad y que intentará rebatir: a) la violencia en la interpretación, y b) redundancia de la interpretación. Veamos a qué se refiere la violencia de interpretación. Hemos dicho que en la narración de ficción irrumpe el “como si”, pero para algunos la narración puede generar la sospecha de engaño, pues siendo la temporalidad disonancia y la narración consonancia, se pensaría en una relación forzada, ajena a cualquier respuesta sobre el problema de la temporalidad. La confusión está, dice Ricoeur, en que dicha objeción supone unilateralmente la consonancia del lado de la narración, dejando a la disonancia en el lado de la temporalidad. No se considera el carácter dialéctico entre temporalidad y narratividad, pues si fuera pura disonancia la temporalidad, o se caracterizara exclusivamente por la dispersión o el caos, no seríamos capaces de remitirnos a ésta ni siquiera como un problema, pues no habría posibilidad de asirla a nivel de reflexión. Incluso, el

¹² *Ibid.*, p. 140

paso a la creatividad narrativa tampoco se daría si no se anunciara en ambas una vinculación ordenadora, la cual está presente en la facticidad misma, pues supone un modo específico de ser. Inclusive, la primera experiencia de la temporalidad no es mera discordancia, pues como se ha visto con San Agustín, es *distentio* e *intentio* que funcionan vinculadas. Tampoco se puede admitir la pura consonancia en la narración, pues la construcción de la trama no es puro orden. De lo contrario, no sería posible considerar la peripecia o el cambio de fortuna. Se sospecha de una violencia interpretativa al creer que la concordancia se impone forzosamente a la discordancia temporal. Por el contrario, hay una relación dialéctica, y por eso hablamos de concordancia-discordante y discordancia-concordante. Reiteramos, el círculo es inevitable, lo cual no significa que sea vicioso.

Respecto a la otra objeción, a saber, la redundancia de la interpretación, se dice que si toda experiencia se encuentra mediatizada por lo simbólico, y así, por lo narrativo, parece estar por demás la demanda que hace la acción a la narración para esclarecerse. Para contestar, Ricoeur nos dice que hay una estructura pre-narrativa de la experiencia. En primer lugar hay en la experiencia cotidiana una serie de episodios que aún no son historias narradas, y que bien podrían serlo; historias no contadas, ocultas, inhibidas, y no necesariamente porque sean confusas, sino porque son historias potenciales, o como nos dice el autor de *Tiempo y narración*, "historias no narradas todavía"¹³. Incluso el autor nos da el ejemplo de historia no narrada respecto a lo que dice Whilhem Schap, quien habla del enredo de historias, en

¹³ *Ibid.*, p. 145

el que hay que desentrañar para saber lo que pasó: es lo que le ocurre al héroe, víctima o asesino antes de que sus peripecias sean contadas. Es el segundo plano de la historia narrada, precisamente la no narrada.

Siempre está presente un "alguien" que le ocurre algo y que puede problematizarse a través dichas experiencias, sean contadas o no. Hay algo previo en el acontecer de nuestra vida como historia no contada y que puede, por necesidad ontológica, generar una comunicación o un algo que decir. "Narrar, seguir, comprender historias no es más que la continuación de estas historias no dichas."¹⁴ No hay un saber inmediato de sí, en tanto que ser para el hombre significa desentrañar su propio acontecer, volviéndolo historia. "Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse."¹⁵ Aunque también es cierto que hay historias dichas, no con la finalidad de aclarar, sino de tergiversar. Empero, en un caso o en otro, siempre hay un plano no contado de lo que nos ocurre, una especie de pre-historia.

La transición entre mimesis II y mimesis III se da por la lectura, y esto ocurre porque el texto no tiene un "dentro" y un "fuera" que sean opuestos, sino que se implican gracias a la "esquemmatización" y la "tradicionalidad". Éstas son categorías que interactúan en la operación de escritura y lectura, y que impiden que el texto se cierre como mera estructura muda. La historia se deja seguir y se le actualiza con la lectura. La configuración de la narración y el acto de la lectura van juntos. El lector no es un ente pasivo, asimila la obra a través

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

de sus propias circunstancias. Su momento existencial se alimenta, afecta, trastoca o enriquece con la obra leída. Hay una intersección entre el mundo del lector y el mundo del texto. De eso, precisamente, hablaremos en el capítulo siguiente.

Antes de concluir el presente capítulo nos gustaría hacer la siguiente observación. Ricoeur atribuye lo aporético al encuentro entre tiempo el cosmológico y fenomenológico, dejando la "solución" al campo de la mimesis. La aporía surge del enfrentamiento de dichas posturas respecto al tiempo. Sin embargo, pensamos que tanto el tiempo cosmológico como el fenomenológico anuncian las cualidades que Ricoeur le otorga a la triple mimesis. Ricoeur insiste en la condición "paralizadora" de la aporética para enfatizar el enriquecimiento respecto a la poética temporal. Desatiende las cualidades prefiguradoras, configuradoras y refiguradoras que, a nuestro parecer, se encuentran anunciadas en los modos temporales que producen la aporética. De lo contrario, la mimesis no sería solución, sino imposición.

Nuestro primer capítulo abordó tres problemáticas de la filosofía ricoeuriana en *Tiempo y narración*. La primera fue mostrar por qué el tiempo se presenta como una *aporía* respecto a quienes lo consideran proveniente del mundo, o quienes lo conciben originado desde la conciencia. La respuesta de Ricoeur es enfatizar lo narrativo como el elemento que otorga la dimensión humana del tiempo. Esta "solución" nos acompañará durante toda nuestra investigación como un elemento básico para concebir la idea del hombre. El segundo momento fue atender las propuestas de San Agustín respecto a la distensión

del alma y la idea de trama en Aristóteles; siendo ambas la base teórica para la noción de mimesis en el autor de *Tiempo y narración*. El tercer camino considerado en este primer capítulo fue desarrollar la idea de la prefiguración, configuración y refiguración, es decir, la condición mimética. El proceso de la triple mimesis, en su vinculación con la ideal del tiempo agustiniana y la trama aristotélica, nos ha permitido ubicar elementos que son indispensables para discutir la noción de hombre y personaje de ficción en Ricoeur. Iniciaremos nuestro siguiente capítulo con una visión que considera el tiempo humano a partir de la condición mimético-narrativa, pero que exige, para complementarse, la idea de que el hombre se encuentra siempre bajo circunstancias donde despliega su ser y sus formas específicas de discurso. Pensar el tiempo humano y la capacidad de narrar, implica un sujeto ubicado en el mundo. No podemos prescindir de la facticidad y el habla. Elementos indispensables para desarrollar la idea del discurso de ficción y su manifestación en el texto literario. Esto nos permitirá entender cómo la explicación de lo que es el hombre exige considerar sus acciones, y en especial sus creaciones, siendo la literatura el espacio donde se instala el personaje como un punto de apreciación, interpretación y explicación de lo individual, social y cultural.

CAPÍTULO II

EL HABLA Y EL TEXTO

2.1 La facticidad y el habla

La narración está vinculada a la experiencia del tiempo, es decir, contribuye a organizar nuestra experiencia temporal. Narratividad y temporalidad se implican. La temporalidad, siendo una estructura de la existencia humana, tiene acceso y comprensión en el acto de narrar. La temporalidad no puede dejar de ser *aporética*. Y la narración se presenta como “solución” no especulativa, sino *poética* a dichas aporías. Todo individuo se constituye por una condición *aporética* (el tiempo como un problema no resuelto), y una condición *poética* (donde el tiempo toma una configuración narrativa). El hombre no sólo es un ser que especula, sino que relata, narra, construye historias, dando así una nueva dimensión a lo temporal. Entre el tiempo fenomenológico y el cósmico está el humano. Para llegar a tal idea, como hemos señalado, Ricoeur recupera la noción de *distentio animi* en San Agustín y la idea de trama en Aristóteles, como antecedentes de su propuesta filosófica: la triple mimesis. Esta capacidad mimético-poética otorga a la temporalidad una nueva dimensión: la temporalidad humana. Es, pues, la idea de la triple mimesis y la temporalidad humana el soporte teórico para una reflexión acerca de lo que es el hombre y su vinculación con el relato de ficción.

Narrar supone el problema del habla y el de la facticidad, pues siempre es desde un lugar determinado que el hombre habla o decide narrar su vida, la de otros o la del mundo. Las nociones de facticidad y habla, aunado a la idea de la triple mimésis, nos permitirá dirigirnos específicamente al discurso de ficción y al texto literario (pasando por una crítica a la lingüística estructural que prescinde de la noción de tiempo). La idea de la triple mimesis sólo puede ser comprendida a la luz de dos elementos fundamentales: la facticidad y el habla. Estas dos nociones tienen como fundamento la filosofía de Heidegger.

2.1.1 La facticidad humana

Partiremos de dos ideas: a) que el hombre es “en el mundo”, b) que su capacidad de interpretar no es un agregado a su condición humana, sino un modo de ser. Tales nociones nos ubican, como dijimos, en el campo filosófico de Heidegger. Consideremos, pues, lo que nos dice al respecto.

En Heidegger, la hermenéutica no es un método. Tradicionalmente se habla de hermenéutica como un modo de cuestionar e interpretar la realidad. Dicha palabra tiene como origen el nombre del dios griego que era mensajero de otros dioses: *Hermes*. Como los rapsodas que recitaban los poemas, *Hermes* transmitía la información y hacía llegar la voz y las ideas a otros. De allí su relación con el *logos* (palabra) y con la *aletheia* (desvelación o muestra). Hermenéutica es transmitir, comunicar, informar, hacer accesible el

mensaje a otro. Pero aquí la noción de hermenéutica no sólo es el modo de transmitir, sino también el mensaje mismo o lo que se interpreta. La hermenéutica no es un método, ni técnica, ni disposición repentina por mera curiosidad, sino que es la condición ontológica del hombre: "la interpretación es algo cuyo ser es el del propio vivir fáctico"¹⁶ Estar en el mundo es interpretar. Por ende, la facticidad del hombre es hermenéutica. Es un *existenciarío* del "ser-ahí", afirma Heidegger. Esta capacidad de comprender e interpretar le es originaria. Pensemos, por ejemplo, en lo que nos dice Gadamer:

La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido es como hemos empleado aquí el concepto de hermenéutica.¹⁷

El entorno, las cosas, los otros, están allí. Nacemos en un mundo con un sentido ya dado, y nuestra relación primigenia no es teórica, no es explicativa en el sentido conceptual y racional, sino interpretativa. El hombre en su facticidad es explicitación, es un comprender, es un estar *abierto* o *despierto* al *cómo* del existir del ente. Es por ello que la hermenéutica, estrictamente hablando, no es filosofía, por lo menos no como explicación estructurada o sistemática, sino que es previa a todo ello. En cada ocasión, por nuestra condición ontológica, somos ya interpretación. Es un equívoco el pensar que la relación sujeto-objeto es la manera original de comprender el mundo. Para

¹⁶ Martín Heidegger, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, p. 33

¹⁷ Gadamer, *Verdad y método*, tomo I, p. 12

Heidegger es preconceptual la relación con el mundo, pues no hay modo de estar en él sin que haya interpretación. La interpretación nos corresponde por el simple hecho de ser seres en situación y abiertos a realizar nuestro propio ser. El origen de todo conocer es la interpretación. Por eso la hermenéutica es el modo de ser del hombre. No discutiremos aquí como la interpretación tiene que vérselas con el estado de interpretado o el "uno" que nos acomete en la cotidianidad; lo importante es resaltar que la condición fáctica supone interpretación. El hecho de que la hermenéutica sea un *existenciario* del *Dasein*, no garantiza que la interpretación del hombre sea realmente descubridora. El hombre es interpretación por el hecho de ser, pero ya en el modo de hacer su ser en el mundo, las interpretaciones pueden sufrir equívocos.

Ahora bien, el hombre es en cada caso, no un "algo" o un "esto", sino un "alguien" o un "quién". Su modo de ser es estar delante de sí mismo, tiene que vérselas con su propio ser en tanto que lo realiza. El mundo no es plataforma, sino constitución propia del hombre mismo. El mundo es humano. El hombre es "ser-en-el-mundo", y el hecho de que el mundo sea su propia condición de ser no significa que lo justifique, pues lleva en su ser el estado de "yecto", es decir, estar *arrojado*. La existencia del hombre siempre es un problema a resolver: un "siempre realizándose". Su ser no es indiferencia, sino "cura" o preocupación, es decir, el hombre procura y atiende su ser con los otros y en el mundo: es un andar en pos de sí mismo. Y en esta andadura el mundo se muestra como interpretación o como sentido de la acción. El mundo se *entifica* en ser a la mano, en útiles, en herramientas, es decir, se muestra en

una relación de manipulación. Ser en el mundo es "ser cabe". Comprender no significa aquí otro de tantos conocimientos, sino la manera originaria de sabernos en el mundo. Y este saber es un proyectarse. Se comprende en la medida en que se descubre en un mundo abierto.

El "ser-en", es también "ser-con". La presencia del otro y de las cosas nos son copresentes, no como agregados, sino como siendo el mundo mismo. Actuar es siempre en relación a... El hombre es "ser-cabe-el-mundo", un habitar y estar habituado. El ente que en cada caso soy yo mismo tiene como estructura ontológica el "en". Luego entonces, ser "cabe" es facticidad, que implica distintos modos de ser "en", por ejemplo, tener que ver con algo, cuidar, producir, abandonar, considerar, definir, crear. Es lo que denomina Heidegger como "curarse de" o preocuparse. En este sentido, el único ser que está en relación a los demás entes es el hombre.

Nunca dejamos de descubrir e interpretar el mundo, nuestro modo de ser es vérnosla con él. El primer mensaje del mundo es sabernos en él. En realidad nunca estamos frente a la desnudez absoluta de un hecho en bruto, pues "intención", "mirada" y "habla", son ya interpretación. Familiares pero al mismo tiempo extraños a este mundo, pues nuestra acción implica darle un sentido específico. Es tomar una dirección determinada, donde lo anímico cobra relevancia, pues como dice Ricoeur, "un estado anímico no es una afección interna, sino un modo de encontrarse entre las cosas"¹⁸. Lo anímico

¹⁸ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, p. 54

caracterizará al hombre en su misma labor interpretativa, tanto para Heidegger como para el mismo Ricoeur.

Estas nociones son de suma importancia, sobre todo la idea de que la hermenéutica tiene relevancia ontológica en el hombre. Bajo esta propuesta teórica, Ricoeur dirigirá su mirada a discutir el problema de la narración, el texto, el símbolo, entre otros. Pero al mismo tiempo, se separará de la ruta elegida por el autor de *El ser y el tiempo*, quien como sabemos, se centra en el análisis del "ser-ahí". Ricoeur optará por la llamada *vía larga*, que consiste en comprender al hombre, no a través de un análisis directo, sino de sus obras. Analizar, comprender e interpretar las distintas huellas y creaciones que va realizando el hombre en el mundo, es asimilar su ser. Los signos, los textos, las obras culturales, tienen el poder de explicar al ser humano.*

2.1.2 El habla.

La interpretación y la facticidad como capacidades originarias, llevan a Ricoeur a plantear que el texto es un nuevo modo de estar "en el mundo". Empero, para llegar a él, debemos discutir el problema del habla, ahora que sabemos que la facticidad implica interpretación.

Lo primero, dice Ricoeur, es abrir el lenguaje a la realidad, donde el hombre vivo y concreto toma relevancia. A diferencia de la lingüística

* De las vinculaciones y separaciones entre las ideas de Heidegger y Ricoeur respecto al tiempo y el hombre hablaremos en el capítulo III, específicamente, en el campo de la historicidad.

estructural que cierra el lenguaje y su vinculación con la realidad, el autor de *Historia y narratividad* afirma que el lenguaje manifiesta la condición específica del hombre como "ser-en-el-mundo". Por su parte, la lingüística estructural pretende hacer del lenguaje una ciencia. Por ejemplo, Saussure hace la distinción entre lenguaje y habla. Afirma que la lengua es un objeto estructurado y homogéneo, un conjunto de signos cerrados (en un sistema) que tienen vinculación entre sí. Empero, en dicha perspectiva sobre la lengua, dice Ricoeur, da la impresión de que nadie habla. Parece quedar cancelado el sujeto y la intersubjetividad.* La lengua como sistema de signos se mantiene separada del habla. El sistema nunca es modificado en sí mismo, sino sólo los elementos en su interior. Para Saussure, en la cadena del habla los signos tienen dos ámbitos, por una parte la relación sintagmática que encadena signos opuestos, y por otra, la relación asociativa que acerca los signos semejantes. Las sustituciones suponen semejanzas y las concatenaciones contigüidades. Es lo que Jakobson llamará relaciones de concatenación y relaciones de selección. Empero, el hablante queda excluido en el funcionamiento del sistema.**

No podemos prescindir del habla, ni de la necesidad intersubjetiva o la capacidad dialógica del hombre. Se debe considerar el habla, pero también a *aquel* que habla. Pues el que habla pretende ser escuchado, busca una respuesta, un diálogo. En este sentido, damos la palabra con la intención de recibirla nuevamente. Que sea de manera enriquecida o no, es otro problema; lo importante estriba en la necesidad de diálogo, de comprenderse a sí mismo

* Cfr. *Filosofía y lenguaje*, en la obra citada *Historia y narratividad*, p. 44

** Cfr. Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, p. 62

sabiendo que hay otro. El hablar supone una intención tanto subjetiva como intersubjetivamente: ambas son igualmente cooriginarias. Por eso el lenguaje no puede entenderse como un objeto, como un cuerpo cerrado. No hay dicha autonomía, ni supuesto aislamiento. Suponer que la lengua es autónoma respecto al habla, es poner en entredicho al hombre, sus intenciones, su historia y cultura; e incluso, es poner en duda la elaboración histórica de la propia lengua. Es negarle la intención al lenguaje: *decir algo sobre algo*. "Para quienes hablamos, el lenguaje no es un objeto, sino una mediación."¹⁹ Una mediación a tres niveles: 1. entre hombre y mundo, donde la realidad es expresada de diversas maneras. 2. Una mediación entre un hombre y otro, es decir, un diálogo entre personas o comunidades. 3. una mediación consigo mismo. "Hablar es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo."²⁰ Ésta triple mediación: con el mundo, el otro y uno mismo, posibilita el proceso de la triple *mimesis*.

Mientras que la lingüística se mueve en su universo cerrado y autosuficiente de signos, la hermenéutica abre estos signos haciéndolos partícipes del mundo. El lenguaje supone un decir, y el decir es mostrar. De hecho, para Ricoeur no hay misterio en el lenguaje en tanto que sistema o estructura. El misterio surge en el decir.

Si el habla es intención, esto nos lleva directamente al problema del discurso. Es Benveniste quien plantea la noción de "discurso" en lugar de "habla". Nos explica que la frase no es una palabra más larga, sino una nueva

¹⁹ *Historia y narratividad*, Op. cit., p. 47

²⁰ *Idem*

entidad en el lenguaje. La frase se descompone en palabras, pero ella misma no es un signo, pues tiene una función sintética, esto es, predica. De ello se sigue la noción de que el lenguaje supone una intención de decir algo sobre algo. Hay un carácter intencional en el discurso, puesto que la frase es un acto. La lengua, aún suponiendo que fuera un sistema intemporal, es en el discurso donde se actualiza. El sentido no está en las palabras separadas, sino en la frase, que es la unidad mínima del discurso. La palabra es menos que la frase porque depende de ella para ser, al cobrar sentido por el habla. Pero por otra parte, la palabra es más que la frase, pues la frase es acontecimiento pero fugaz, mientras que la palabra sobrevive y obtiene un nuevo valor y sentido. Aunque siendo consecuentes con la lingüística, para Ricoeur no hay palabra antes de la oración, sólo hay signos, pero no significación. El signo en el sistema, en tanto que diferente a otros, no dice nada. Pero no debemos quedarnos en una relación entre signos, pues lo que importa es el habla. Por eso cuando traducimos de un idioma a otro, afirma Ricoeur, no sustituimos signos por signos, sino discursos con cierta intención. El signo remite a otro signo, mientras que el discurso tiene referencia hacia las cosas. Cuando alguien dice algo, hay una intención. No se emiten palabras de sujetos neutros. Por eso el pronombre personal "yo", siendo indicador en el discurso, no tiene significado, y sólo cobra sentido en el hablante que se designa a sí mismo al decir: "yo". El hombre se otorga significado a sí mismo a través de su discurso. Aunado a que el discurso puede generar innovaciones inéditas e infinitas, aunque se valga de un número finito de signos.

El habla supone al mundo, de allí la importancia de la facticidad que hemos expuesto al inicio del capítulo. Incluso el pronombre personal exige de adverbios (*aquí, ahora, hoy*), demostrativos (*eso, aquello, esto*). El uso del discurso tiene que ver con los llamados "actos de habla" (pragmática), que supone actos sociales y contextos comunicativos. *

Hablar o tomar la palabra significa asumir una posición en el mundo, supone una presentación de sí mismo y una responsabilidad en el discurso. El discurso, es pues, autorreferencial, ya que hablar es comprometerse con lo que se dice y con el otro. Por ello la *alocución* (decir algo a alguien) es copresente a la *ilocución* (lo que hago al decir). Hablar es acción, es comunión, es comunidad. Dirigirse al mundo, o al otro, o a uno mismo, son dimensiones igualmente originarias. E incluso, en el *acto perlocutivo*, se genera una reacción en el oyente a partir del mensaje que ha recibido. El "decir" vincula y trastoca al prójimo. El discurso es acontecimiento, innovación y referencia. El hablar es "decir algo sobre algo a alguien",²¹ afirma Ricoeur.

Sabemos que Ricoeur mantiene una constante discusión con el problema del lenguaje, y en su obra *Freud una interpretación de la cultura*, se detiene a hacer una crítica al lenguaje de la lógica. Nos dice que para la lógica, la frase es proposición declarativa que sólo le compete ser verdadera o falsa. La lógica abandona a otros tipos de discursos y se limita al discurso declarativo. Si bien es cierto que dicho discurso también supone decir algo sobre algo, deja fuera la intención, y, por ende, la interpretación. En cambio, para Ricoeur, nos

* Cfr. Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*.

²¹ *Historia y narratividad*, Op. cit., p. 51

enfrentamos al mundo significándolo e interpretándolo. De hecho, nos dice que no hay inmanencia absoluta entre significación y cosa. Que el discurso no es inmanente al ser, sino que está adherido. Lo cual supone cierta distancia que permite la interpretación, de lo contrario no habría equivocación posible en un discurso. Para lógica, lo relevante está en la distinción de lo verdadero y lo falso: no puede haber una significación de doble o más sentidos, y, por lo tanto, se excluye a la hermenéutica. Parte de la idea de que la significación es univocidad de sentido, tanto lógica como ontológicamente.

Parecería que la comunicación sólo es posible si existe un solo sentido en cada palabra. Empero, para Ricoeur, esto no es posible, pues las creaciones humanas así lo desmienten, sobre todo cuando hablamos de lo artístico y lo cultural. Decir algo sobre algo es un acercamiento a la realidad que requiere de significaciones indirectas: es interpretar. Se alcanzan las cosas, dice Ricoeur, atribuyendo un sentido al sentido. No hay inmanencia absoluta al ser, puesto que la interpretación supone distancia. Y respecto a la univocidad a la que apela la lógica, no puede ser aceptada de manera privilegiada, pues como decíamos, las distintas manifestaciones culturales y simbólicas abren múltiples direcciones. Sólo nos podemos comprender a través de los signos que la humanidad ha dejado en lo que llamamos obras culturales. Por ello, a diferencia de la lógica que busca la univocidad, la hermenéutica aboga por la equivocidad, o mejor dicho, por la plurivocidad. La polivalencia no es pues, arbitrariedad. De hecho, hay una historia en el uso de la palabra, acumula

valores de uso, aunque tampoco signifique que se desborde a cualquier dirección. Hay polisemia regulada.*

La hermenéutica es interpretación, y dicha interpretación tiene que vérselas con los signos, los símbolos, e incluso, con los mitos. Para Ricoeur, los signos representan a algo o lo sustituyen. Siempre apunta hacia un "afuera". Son transparencia en tanto que muestran lo que quieren decir: no dicen más de lo que exponen. El signo se reduce a su función, que consiste en apuntar fuera de sí. Y, como dice Gadamer, para lograr dicha referencia primero es necesario que el signo atraiga la atención hacia sí.** Pensemos en el lenguaje técnico-lógico donde existe un formalismo puro y los signos son atribuibles a cualquier cosa. Tienen movilidad y se remiten al objeto para representarlo y llevar a cabo una función.

Pero el signo no es símbolo. Los símbolos son signos, pero no sólo eso: son expresiones con sentido y mensaje. O mejor dicho, tienen un doble sentido, pues su literalidad nos lleva a un sentido oculto. Pero este segundo sentido sólo se adquiere pasando por el literal. El símbolo tiene una opacidad y una profundidad oculta que emerge gracias a lo visible o corporal: parte de un sentido literal para llevarnos a uno distinto. Tiene como función dar, comunicar y otorgar. Trae a la luz lo que parece ausente en él, pero que en realidad siempre está presente. Se caracteriza por lo oculto o velado, a diferencia de la alegoría que su sentido segundo es demasiado exterior, unívoco o directamente accesible. Símbolo y alegoría no se mueven en el mismo plano:

* Cfr. *El conflicto de las interpretaciones*, p. 88

** *Verdad y método*, Op. cit., p. 203

el primero es anterior a toda labor hermenéutica, mientras que el segundo es ya, por sí mismo, interpretación. El símbolo comunica por su transparencia, pese a su opacidad. Mientras que la alegoría, es mera traducción. El símbolo es desvelación de un sentido oculto a través de un primero: es opacidad que se transparenta. Lo que nos transmite siempre nos “da que pensar”.^{*} Por ejemplo, el mito es una especie de símbolo caracterizado como un relato que tiene un tiempo y un espacio imaginario. Estimula la especulación porque él mismo es interpretación. El mito es interpretación puesto que es enigma.^{**}

Un ejemplo de símbolo podrían ser ciertos personajes de ficción o históricos. E incluso, lo simbólico puede darse al interior de la trama para el personaje mismo. Tal es el caso de la ciudad de Balbec en *En busca del tiempo perdido*. En esa ciudad (contornos, calles, paisajes) crean, en el personaje, el reconocimiento de lo que fue y ha sido su vida: sus relaciones amorosas, sus experiencias frente a la muerte, sus disfrutes estéticos, etc. Balbec resguarda y desvela el sentido de una vida o la manera de interpretarse a sí mismo por parte del personaje de Proust.

En resumen, en todo momento estamos interpretando, desentrañando, descifrando al otro, al mundo y a nosotros mismos. No podemos prescindir de la hermenéutica, la cual intenta comprender en la medida en que se dedica a interpretar. No hay sujetos puros frente a objetos neutros. Siempre partimos de

^{*} Cfr. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 66

^{**} Ricoeur a través de distintas obras discute la importancia del mito, tanto en lo temporal, lo histórico y social. No nos vamos a detener en ello, pues implicaría desviar nuestro tema. Sólo hacemos referencia a él como un modo en que el hombre se interpreta a sí mismo. Una de las obras en las que se aboca a reflexionar sobre el mito es *Finitud y culpabilidad*.

presupuestos, incluso en la filosofía. De hecho, parafraseando a Ricoeur, comenzar es hacer memoria.*

2.2 Las limitantes de la lingüística

Este rodeo que hemos dado respecto a la facticidad y el habla, nos permitirá profundizar sobre el problema del discurso literario y el texto, donde volverá a aparecer el aspecto interpretativo y simbólico, pero ya más específicamente en lo que nos interesa en este trabajo: el campo de la ficción frente al hombre.

Hemos planteado la importancia de la facticidad y el habla, y de cómo este último elemento, al ser intención y discurso, no puede ser reducido al lenguaje como mera estructura. Hemos dicho también, que la frase se presenta como una nueva unidad de sentido y no como una reunión de palabras. Pero en el lenguaje existen unidades más amplias, tal es el caso de los textos. Y es en ellos donde la narración juega un papel primordial, sobre todo en el campo de la ficción y de la historia.

Hay distintos tipos de discurso: narrativo, descriptivo, informativo, empero, en el primero pueden encontrarse muchas veces a los otros dos. De hecho, es la capacidad narrativa el punto central a dilucidar en la obra *Tiempo y narración*.

* Op. cit. *Historia y narratividad*, p. 210

Considerar a la narratividad como un modo de ir configurando la condición temporal del hombre, así como erigir a la trama como un elemento esencial para que el sujeto dé cuenta de sí a través de la historia o de la ficción, es una postura no compartida por la semiótica, la cual busca elementos estables y acrónicos, pese a las variadas modalidades de narrar. *La semiótica de la narratividad* funciona considerando tres ejes. 1. Utiliza procesos deductivos que funcionan como axiomas , ya que no se puede inducir al existir demasiadas expresiones narrativas (orales, escritas, gráficas), así como distintas clases narrativas: mito, tragedia, epopeya, comedia, fábula, entre otras. 2. La semiótica intenta construir sus modelos en el campo de la lingüística que, como hemos dicho, separa el lenguaje del habla. Al volverse la lengua sistemática se aísla en lo sincrónico, desdeñando el movimiento que supone lo diacrónico. 3. La sucesividad se pierde frente a un sistema estacionario, reduciéndose a un número finito de unidades básicas que permiten combinaciones internas. “Desde estas condiciones, una estructura puede definirse como un conjunto cerrado de relaciones internas entre un número finito de unidades.”²² Esta estructura, al ser cerrada sobre sí, no admite relación extralingüística. Si bien es la frase la unidad última de significado para la lingüística, tal como sucede en Ricoeur, la diferencia estriba en que la frase se subordina a la estructura semiótico-narrativa. En cambio para Ricoeur, por encima de la frase sólo está el discurso; y la narración es una forma de discurso que mantiene las frases en un orden.

²² Tiempo y narración, tomo II, p. Op. cit., 421

Existe en la capacidad narrativa una operación configuradora, pero dicha capacidad es reducida por la semiótica a una estructura (modelo lógico). Tal es el caso de Todorov, Barthes, Propp y Bremond, quienes eliminan la historia para anteponer la estructura, en la llamada “revolución metodológica”.^{*} La semiótica se enfoca en la forma y el sentido, prescindiendo de la tradición narrativa. Niega referencia alguna al mundo, asumiendo una condición acrónica. Al logicizar y descronologizar pone en tela de duda la relación, fundamental para Ricoeur, entre tiempo y ficción. Veamos como afecta esto a la condición del personaje.

Para los llamados *formalistas rusos* es la obra literaria el centro de su atención e investigación. No buscan explicarla a través de la biografía del autor o los fenómenos sociales que la rodean, sino que le dan una autonomía. Explican a la obra en términos técnicos porque la suponen un “objeto de estudio”, donde cada parte puede ser clasificada y estudiada. Aunque, como señala B. Eichenbaum, los formalistas no buscan quedarse en la realización de un sistema metodológico, sino crear una ciencia autónoma y concreta.^{**} La finalidad es crear una ciencia literaria. Por ello se oponen a querer ver en la obra elementos simbólicos (que implican un sentido oculto frente al literal). Mantienen una visión eminentemente positivista. Dice Propp al respecto: “Se puede, por diversos conceptos, comparar el estudio de los cuentos con el de las formas orgánicas de la naturaleza.”²³ Se habla de sistemas, donde elementos particulares cumplen funciones. Si bien reconocen que el “hecho literario” está ante otro tipo de hechos: sociales, políticos, ideológicos, piensan

^{*} Cfr. *Las restricciones semióticas de la narratividad*, en la obra citada *Tiempo y narración*, tomo II.

^{**} Cfr. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 21

²³ *Ibid.*, p. 177

que la obra por sí misma tiene sus propias cualidades que le dan autonomía, como si fuera cualquier otro objeto de la ciencia (por lo menos de la ciencia positiva). Para ellos, la manera en que entra la literatura en relación con la vida social es a través del aspecto verbal. Empero, le dan relevancia sólo a lo verbal, como si el mundo de la obra frente al nuestro, no contara. Como si las ideas, los modos de ver la realidad e interpretarla, fueran elementos secundarios respecto a la obra. Ésta es entendida, pues, como estructura y objeto.

Propp, el creador de la morfología del cuento, nos habla de la logicización. Pretende ver a los cuentos como mera estructura "Gracias a la unión mecánica de las partes constitutivas, lo que es verdadero para cada elemento particular lo será para el plan en general".²⁴ Hay la primacía de funciones sobre los personajes. Las funciones son segmentos o abstracciones de acción: interdicción, trasgresión, información, interrogación. Tales funciones se explican independientemente del personaje en cuestión, pues son parte de la estructura o morfología del cuento. Más que personajes, lo que importa son las funciones. Siendo un número limitado y básico de treinta y un tipos. Hay sucesión de funciones, y por eso no se puede hablar de mera adición, pero tal sucesión siempre es idéntica. Es una y la misma narración en todos los cuentos rusos. Las treinta y una funciones son la *protoforma* del cuento ruso maravilloso o tradicional. El inicio o apertura de una trama no es considerada como función, sino que es la relación a un todo de manera teleológica, mientras que el daño, el nudo y el desenlace permiten una relación

²⁴ Ibid., p. 179

combinatoria. Hay separación de la función sobre el personaje. La atribución al personaje es subordinada a la función. El cuento en Propp es serie, esquema y secuencia, y no coincide con la idea de trama de Ricoeur. Este proto-cuento no es un cuento: "El proto-cuento reconstruido por Propp no es un cuento; como tal, nadie lo cuenta a nadie."²⁵ Secuencia o sucesión de funciones desplazan al cuento.

Por otra parte, la vinculación: mundo real y ficción, queda desacreditada por el mismo Propp, al decir que los cuentos rusos no nos pueden permitir sacar conclusiones inmediatas sobre la vida, pues el cuento fantástico, es pobre respecto al acontecer de la vida (teniendo más vinculación la fábula o la anécdota).^{*} Aunque desde otra perspectiva, sí acepta que la realidad histórica puede modificar o influir en la creación literaria. Hay una relación de lo real (cultural, histórico, social) hacia lo literario, pero no de lo literario hacia lo real. Véase el contraste con Ricoeur, quien enfatiza que existe una relación de la realidad con el texto, y éste mismo enriquece la visión del mundo cuando se le ha leído.^{**}

Por su parte Bremond, con su lógica de la narración, parte de un inventario de funciones posibles, es decir, dilucida lo que puede hacer un personaje dentro de cualquier narración. Trata de romper con el modelo rígido y teleológico de Propp, que sólo reconoce la victoria. Lo importante para Bremond es adoptar una "secuencia elemental", donde una situación siempre abre una posibilidad, y ésta, al actualizarse, nos remite a un desenlace. Se

²⁵ *Tiempo y narración*, tomo II, Op. cit., p. 345

^{*} Cfr. la obra citada *Teoría de la interpretación de los formalistas rusos*, p. 183

^{**} *Supra.*, cap. I

pasa así de una "secuencia elemental" a una "compleja". Es claro que no puede separarse la acción del que la ejerce o padece. La relación rígida de funciones en Propp, se vuelve más compleja en Bremond, pues se añade valorizaciones, influencias, retribuciones. Pero para Ricoeur, especificar secuencias no hace una narración. Para crear una narración se necesita de la mediación de la trama, siendo ésta consecución y configuración. Los posibles narrativos de Bremond no logran superar ni trascender la lógica de la narración. Un esquema no hace lo narrable. Unir la acción a un agente es quedarse en la semántica de la acción. "Por lo tanto, sólo en la trama es narrativa la función."²⁶ No es la combinatoria de funciones lo que hace una trama. La trama es movimiento, mientras que la función es un puesto o posición que se mantiene en el curso de la acción. Conocer puestos y funciones no es comprender una trama. Dicha nomenclatura no hace una historia narrada. Se necesita de la cronología y la configuración. Y la función, por su parte, sólo se queda en la lógica de la acción, pero no en la narración.

Respecto a Greimas, en su semiótica narrativa, dice que es necesario un modelo acrónico para romper con la diacronía del relato. Greimas no parte de funciones, sino de *actantes*, que no son nunca personajes concretos. Los actantes tienen como fundamento los caracteres universales de la acción humana. Son tres las categorías actanciales. 1ª. Categoría: opone el sujeto al objeto. 2ª. Categoría: hay relación de comunicación (el remitente vs el destinatario). 3ª. Categoría pragmática: opone adyuvante al oponente. En resumen, el modelo combina tres relaciones básicas: de deseo, de

²⁶ Tiempo y narración, tomo II, Op. cit., p. 442

comunicación, y de acción; y cada una tiene una relación binaria, es decir, se introducen conjunciones y disyunciones. El modelo actancial contribuye a remarcar el carácter temporal de la narración a través de la noción de "prueba", que implica lo axiológico en lo lógico. Por ejemplo, cuando hay "rechazo", ocurre una negación axiológica y al mismo tiempo una disyunción lógica. Tal ruptura o negación, supone en Greimas, que la libertad del personaje o individuo queda afirmada. Por ello la mediación de la narración opera de manera práctica, en el sentido de restaurar un orden o crear otro en la historia en cuestión.

Empero, ya sea la prueba, la búsqueda o la lucha, no pueden ser meras transformaciones lógicas. La llamada por Ricoeur "inteligencia narrativa" y la comprensión de la trama, anteceden a la lógica sintáctica y su finalidad de reconstruir la narración. Si hablamos de movimiento, restablecimiento del orden y búsqueda, no podemos asumir una sucesión cronológica que se puede descronologizar y logicizar. Por el contrario, tal movimiento aboga por la importancia de la diacronía. Es pues, necesaria, la temporalización o la temporalidad narrativa .

Greimas pretende, con su gramática narrativa, que la narratividad quede reducida a una lógica y que se prescinda de lo cronológico. Nos habla de estructuras profundas y estructuras intermedias o superficiales. Las primeras pretenden crear un modelo cuya "estructura elemental de significación" nos confirme que algo significa, no por tener su propio sentido, sino por estar integrado a un sistema de relaciones (donde toda transformación requiere de

disyunción y conjunción). Respecto a las “estructuras superficiales”, se refiere Greimas a la gramática del “hacer”, donde el enunciado narrativo simple” (alguien hace algo), pueda volverse un enunciado-programa (al que se le adjudica potencialidad: querer hacer, querer ser). Incluso, quiere llevar lo paradigmático a lo sintagmático. Empero, cuando la operación de la trama depende de operaciones lógico-semánticas, y la sintagmatización de los enunciados narrativos se reducen a programas, actuaciones o serie de actuaciones, logra que la trama misma desaparezca del interés y vocabulario de la semántica narrativa. Greimas intenta romper con la condición diacrónica acentuando el plano lógico-estructural. Incluso, desarrolla un plano cognitivo en el actante. Pero esto no es nuevo, pues ya Aristóteles nos hablaba de la *dianoia* o pensamientos discursivos de los personajes dentro del *mythos*.

La objeción de Ricoeur estriba en que el modelo semiótico tiene como antecedente a la narración y a la trama, pero sin considerarlas. Se pretende rebasar la trama y la narración, y sin embargo, siempre están latentes. No hay tal autonomía de lo semiótico. E Incluso, el modelo de Greimas, al pretender ser a priori, termina por ser previsible y calculable... “*Pero entonces no pasaría nada. No habría acontecimiento ni sorpresa. No habría nada que contar.*”²⁷

Otro cuestionamiento que le hace Ricoeur es el paso de la “relación estática” a la “operación dinámica”, que al ser una adjunción, no explica (ni entiende) que toda transformación exige del tiempo. El “hacer” no se puede explicar con un “*p entonces q*”. Hablar del “querer hacer”, “querer ser” y

²⁷ *Ibid.*, p. 462

"querer tener", no pueden provenir de una gramática apoyada en la filosofía analítica, aún con el nombre de "lógica intencional", porque una frase de acción aislada no puede ser narrativa. El modelo de Greimas está limitado por la lógica. Su propuesta es una taxonomía de relaciones y operaciones^{*}. La temporalidad, la narratividad y la referencia quedan desacreditadas por tales posturas teóricas.

Pensamos que la crítica de Ricoeur a los estructuralistas debe ser matizada. Reconocer sus aportaciones es considerar sus limitaciones. Los estructuralistas no son filósofos, y no habría qué exigirles que den cuenta de problemas que competen a la filosofía. Si bien los alcances teóricos de los estructuralistas, respecto al lenguaje, tienen repercusiones que afectan al campo filosófico, tales como: ¿qué es el lenguaje?, ¿puede tener autonomía respecto al mundo? Se les tendría que reconocer la sistematicidad que le otorgan al lenguaje. El problema no es la estructura, sino reducir el lenguaje a ella. Sin embargo, ha sido necesaria esta crítica, no sólo para orientar y fortalecer la postura de Ricoeur, sino por una necesidad hermenéutica que el mismo autor francés sabe imprescindible: la interpretación de otras obras antecede la posibilidad de crear la propia. La construcción de sí mismo supone un distanciamiento o acercamiento de lo propuesto y realizado por los demás.

Ahora bien, respecto a la referencia, existe toda una discusión que no sólo compete a la semiótica narrativa, sino al campo de la lógica. Para ellos, ésta sólo es posible en proposiciones descriptivas, es decir, en el campo de la

^{*}No pretendemos desarrollar la teoría de Greimas, sino ver la crítica que hace Ricoeur a dicho autor. Confróntese en la obra citada *Tiempo y narración*, tomo II, p. 446

ciencia. Tal es el caso de Frege, quien hace la distinción entre sentido (*Sinn*) y referencia (*Bedeutung*). Dicho autor nos dice que sólo la proposición lógica tiene sentido y tiene referencia. El objeto al que la expresión se dirige es su referencia, y la manera de dirigirse a él es su sentido. Esto ocurre con los signos y los nombres, que no se designan a sí mismos, sino que tienen un modo de designar, esto es, denominan algo. En ellos hay sentido y referencia.

Cabe aclarar, que puede haber distintos sentidos hacia una misma referencia. También, el hecho de tener un sentido no asegura tener una referencia. Hay, pues, enunciados que tienen sentido pero no referencia. Si decimos: "En las aguas Ulises divino de la espalda y los hombros fornidos quitó la salumbre"²⁸, existe sentido, pero no referencia para Frege. Sólo preguntamos por la referencia cuando nos interesa encontrar un valor veritativo. Esto no ocurre en el ejemplo del poema, ya que *Ulises*, quien busca su regreso a Ítaca, no representa un hecho real del mundo. Siendo el poema una obra de arte y teniendo una unidad como tal, entendemos que el nombre de *Ulises* se refiere a algo. Pero, cuando sabemos que el límite de lo estético está en no ser científico, entonces allí, no podemos hablar de referencia, afirmarían los positivistas lógicos. Buscar la verdad es lo que nos lleva del sentido a la referencia. Y el llamado "valor veritativo", según Frege, es el enunciado, que en circunstancias específicas, pueda ser verdadero o falso. *

²⁸ Homero, *Odisea*, p. 96

* No debe pensarse que pasar del sujeto al predicado supone ir del sentido a la referencia, y obtener de dicho pensamiento un valor veritativo, puesto que predicar no es necesariamente referirse a un objeto real.

La referencia de un enunciado es su valor veritativo. Hace que las frases lleguen a la realidad. Pero Frege sólo se las adjudica a las frases lógico-descriptivas. En la literatura y en la poesía las palabras o enunciados tienen sentido, pero carecen de verdad al no tener referencia: "Y para la poesía basta con el sentido, con el pensamiento sin referencia, sin valor veritativo; pero esto no basta a la ciencia."²⁹ Según esto, tendríamos que decir que en la *Iliada*, el odio de Aquiles hacia Hector, o la lucha de aqueos y troyanos, sólo cumple una función imaginativa y lúdica. Por tanto, cuando leemos: "Desgarró su bella piel y luego arrancó la lanza; y bramó el broncíneo Ares con un alarido como el que profieren nueve mil o diez mil hombres en el combate, cuando traban marcial disputa..."³⁰, esto nada nos dice del mundo, pues no es un enunciado empírico de los que se vale la ciencia.

Para Ricoeur, la importancia del sentido y la referencia no puede ser reducida, como en Frege, a los enunciados descriptivos, sino debemos comprender que lo literario y lo poético también nos hablan del mundo.

En Carnap sucede lo mismo que en Frege. Nos dice que los enunciados descriptivos tienen referencia, pero no los enunciados poéticos. Esto tiene como sustento la idea de que la filosofía debe tener una actitud científica básica. Nos dice que debemos apartarnos de la actitud del filósofo tradicional que se parece más al poeta. Supone una noción de verdad y una relación unívoca frente a ella. Su idea es que la diversidad de propuestas filosóficas, al ser precisamente diversas, muestran con ello debilidad. Carnap entiende el

²⁹ G. Frege, *Escritos filosóficos*, p. 204

³⁰ *Iliada*, Op. cit., p. 210

conocimiento como progresivo, donde cada paso sirve al siguiente en el edificio hacia la verdad. Piensa que mientras se adquieran conocimientos irrefutables y demostrables, se podrá abandonar el pensamiento especulativo y poético que caracteriza a la filosofía tradicional.*

Dicha postura es ajena al campo de la hermenéutica, donde interpretación, plurivocidad y referencia poético-literaria al mundo, constituyen un camino fundamental para comprender al hombre.

Los críticos formados en la escuela del positivismo lógico admiten que todo lenguaje que no sea *descriptivo* –en el sentido de dar una información sobre *hechos*- debe ser *emocional*. También admiten que lo que es “emocional” es simplemente sentido “en el interior” del sujeto y nunca se habla de que algo sea exterior al sujeto. La emoción es una afección que sólo tiene un adentro y ningún afuera.³¹

En Ricoeur, la capacidad referencial también compete al campo literario. Para que la obra poética abra un mundo, es necesario que la referencia del discurso descriptivo quede suspendida. Siguiendo a Jakobsón, hay en la poética una referencia desdoblada: para que surja la poética, se suspende la descriptiva (que no desaparece).** Con la atenuante de que en Ricoeur, dicha suspensión supone un movimiento que vuelve a referirse al mundo. Empero,

* El mismo Husserl en *Las meditaciones cartesianas*, plantea la necesidad de un fundamento universal que se deslinde de la literatura filosófica. Cfr. p. 41

³¹ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 299

** Cfr. misma obra, p. 294

mientras estamos en la obra literaria, la ficción va generando una imagen que hace o provoca una *epoché* de la realidad. Prescinde momentáneamente de la realidad para crear otra. Por eso, no se puede reducir la ficción a mera ilusión que provoca emociones pasajeras. No es mero sentimiento, y aunque lo fuera, no debemos aceptar que el sentimiento es menor que el pensamiento. La obra, al suspender la referencia descriptiva, abre un mundo, el cual exige ser interpretado. La obra de ficción, nos habla, pues, del mundo.

La importancia del habla, de la frase, de la narración, así como lo fundamental que resulta lo cronológico y referencial de la obra de ficción, nos permite tener elementos suficientes para atender la idea de texto en Ricoeur.

2.3 El texto: explicación e interpretación.

Si nos interesa abordar la idea del hombre frente al relato de ficción, no podemos prescindir de la reflexión que hace Ricoeur sobre el texto; el cual es fundamental para la hermenéutica. Intentaremos, pues, hablar de la importancia que tiene el texto, de cómo la interpretación, la explicación y la referencia son aspectos implícitos en él.

Para Ricoeur, el texto es todo discurso fijado por la escritura. Y previo a dicho discurso existe el habla. Habla precede a la escritura. Empero, parecería que ésta no le añade nada al habla, tan sólo la fijación. Sin embargo, hay diferencia entre escribir y decir. La escritura implica la lectura, y por ello se

introduce el concepto de interpretación. Pero, ¿acaso cuando dialogamos no interpretamos también?. La diferencia está en que escribir-leer no es lo mismo que hablar-responder. No es diálogo ni interlocución lo que encierra escribir-leer. No se dialoga con el autor cuando se lee, pues el diálogo supone intercambio de preguntas y respuestas. El escritor no responde al lector. El acto de leer y escribir implican planos distintos. "El lector se encuentra ausente en la escritura, y el escritor en la lectura. El texto produce, por tanto, una doble ocultación del lector y del escritor."³² No hay pues diálogo al leer. La hermenéutica tradicional pensaba que el autor estaba presente en el texto como un hablante; pero el hablante se designa a sí mismo en el habla, mientras que en texto no ocurre así. No hay una autodesignación inmediata como en la instancia del discurso hablado. Cuando la escritura sustituye al habla, surge el texto. El discurso queda fijado al ser escrito, y se vuelve archivo o memoria, individual o colectiva. No es posible ir al texto en busca del autor, pues ello supondría una relación de individuo a individuo, quedando el texto relegado a mero pretexto para dicha comunicación. Por el contrario, para Ricoeur, el texto abre un mundo y el autor desaparece: no es a él al que encontramos allí. Aunque tampoco se puede hacer caso omiso del autor, por lo menos no de manera total. Si bien es cierto que el texto no nos lleva a un diálogo con el escritor, esto no significa que no hubo nadie detrás del texto. Ya el hecho de existir creación supone un realizador, aunque no sea él a quien busquemos al leer la obra. Nuestra vinculación con el prójimo (autor), en este caso, no es anulada, sino modificada. Incluso, a nuestro modo de ver, el autor termina por ser, de alguna manera, interpretación. La insistencia de querer

³² *Historia y narratividad*, op. cit., p. 61

anular la presencia del autor nos parece un problema menor, en la medida en que dicho autor se vuelve, como el texto mismo, una interpretación. Incluso, si quisiéramos referirnos al autor bajo sus condiciones biográficas e históricas, también habría interpretación y recreación de lo que suponemos que es el autor, pues ¿no acaso existe un entrecruzamiento de la historia con la ficción?. No es que sea imposible saber lo que alguien fue, sino que saberlo, supone interpretar.

En el texto, el lenguaje oral pasa a signos gráficos, y su función o relación referencial es dirigirse a otro hablante. La referencia nunca se pierde, aún en la obra de ficción, pues el discurso es siempre vinculante al mundo. Se habla siempre del mundo. El lenguaje, por sí mismo, siempre está arraigado a la realidad; por eso nos valemos de adverbios de tiempo y lugar, pronombres personales, demostrativos, tiempos verbales, deícticos. Hablar es dirigirse a aquello de lo que se habla. Pero cuando el texto sustituye al habla, la referencia no es la misma, pues, como decíamos, no hay diálogo. El texto, de cierto modo, está fuera del mundo. Y éste "sin mundo" permite que los textos se comuniquen entre sí. Es lo que se entiende por relación intertextual o contexto. Surge el *cuasi* mundo del texto o de la literatura, haciendo que la relación inmediata con la realidad quede suspendida. Por eso podemos hablar, por ejemplo, del mundo romano o griego. El mundo imaginario se presentifica por la escritura como si ocurriera en el momento del habla, sólo que en el texto las palabras no se diluyen.

No es el texto lo que esconde al autor. Lo que se pone en juego con la lectura es la interpretación y la explicación, pero no como pensaba Dilthey, quien suponía que la explicación constituía algo propio del científico, mientras que el historiador quedaba reducido a la interpretación. Para Ricoeur estos conceptos no son antagónicos, sino que suponen cooperación. La oposición de Dilthey está entre explicar e interpretar, o más específicamente, entre explicar y comprender. Para Dilthey, explicar y comprender pertenecen a campos distintos. El explicar, al campo de las ciencias de la naturaleza; El comprender a las ciencias del espíritu. Las ciencias de la naturaleza requieren de la observación y de la lógica inductiva, en tanto que las ciencias del espíritu se refieren al plano de lo individual y psíquico. Ahora bien, ¿es posible la objetividad y la científicidad cuando hablamos de las ciencias del espíritu?. Dilthey afirma que sí, que hay en lo psíquico signos sensibles que pueden ser observados, tales como monumentos, escrituras, obras concretas en general. Hay objetividad tanto en las ciencias del espíritu como las naturales. E incluso Dilthey dice que la labor hermenéutica en las ciencias del espíritu, permite comprender al autor mejor de lo que él mismo se comprendió. Se busca una validez universal en la interpretación para que quede garantizada la historia. La hermenéutica de Dilthey busca la objetivación del autor en la obra, pero su problema estriba, como decíamos, en la separación entre explicación y comprensión. Para Ricoeur, en cambio, existe una relación dialéctica entre ambos elementos.

Dijimos que hay una ocultación del mundo al emerger el *cuasi* mundo del texto, tal proceso supone: 1. como lectores suspender la referencia del

mundo como si la obra no tuviera autor ni mundo. 2. Anular dicha suspensión y reintegrar la vinculación y comunicación viva de lo cotidiano. Suspender la relación con el mundo es instalarse en el lugar del texto que es un no-lugar. Bien se puede tomar la decisión de ubicarse sólo en el texto o entre textos, sin considerar al mundo, pero ello supone una disposición y no una negación definitiva de lo real. La referencia al mundo nunca queda anulada.

El texto tiene el carácter de abierto hacia algo otro. Si no tuviera un exterior sería inaccesible y caeríamos en un contrasentido. De hecho, leer es involucrar un discurso con el discurso del texto. La imbricación del discurso del lector con el discurso del texto permiten la hermenéutica. Hay interpretación porque hay discursos previos que se entrelazan. Aunado al hecho de que para Ricoeur, la interpretación es apropiación:

“Entiendo aquí por apropiación el hecho de que la interpretación de un texto desemboca en la interpretación de sí de un sujeto que, a partir de ese momento, se comprende mejor, de otra manera o, sencillamente, comienza a comprenderse.”³³

Hermenéutica es interpretación, apropiación y reflexión. Y en esto median los signos y las obras. Intenta combatir la distancia cultural. La interpretación acerca, iguala, hace que lo extraño no lo sea más; hace que se vuelva propio y contemporáneo aquello que podría parecer ajeno. Interpretar, es pues, actualizar el texto. Diremos entonces que el texto no sólo tiene una

³³ *Ibid.*, p. 74

dimensión semiótica cuando hablamos de sentido, sino una dimensión semántica al hablar de significado. Cuando interpretamos nos apropiamos del sentido del texto, el cual nos lleva hacia su orientación. Es ponerse en su camino abierto. En síntesis, dice Ricoeur, la interpretación no es algo sobre el texto, sino es el acto del texto.*

El destino del texto está en la lectura. Su presencia es apertura y dinamicidad frente a un individuo capaz de modificar la idea de su entorno, en la medida en que hace suyo el mundo de la literatura. Estar en la obra literaria no es un mero juego de fantasía, sino una manera de ser en el mundo. La hermenéutica no es mera disposición, sino condición de ser del hombre en donde el texto se reactiva. "El decir de la hermenéutica es un redecir que reactiva el decir del texto."³⁴

Ahora bien, sabemos que las pretensiones de verdad entre un texto de ficción y un texto histórico no son las mismas. Sin embargo, ni una visión está por encima de la otra, ni son propiamente excluyentes. Podría pensarse que cuando hablamos del pasado en la historia, hablamos de algo real, por lo menos, en la medida en que ha sido presenciado por testigos que dejaron registro de lo sucedido. En contraste, el relato de ficción, nos habla de acontecimientos y personajes supuestamente irreales. Tendríamos así, una polaridad entre la realidad del pasado histórico y la irrealidad propia de la ficción. Empero, para Ricoeur, tal antagonismo no existe. Decir respecto a los hechos históricos que hubo testigos presenciales, no garantiza la verdad de lo

* Cfr. "¿qué es un texto?", en *Historia y narratividad*, p. 79

³⁴ *Ibid.*, p. 81

ocurrido, sólo desplaza el acontecimiento sucedido hacia un testigo que relata. Este "haber sido" sigue siendo problemático puesto que no es observable. De hecho, el pasado no es observable, sino memorable.

La solución, para Ricoeur, está en la noción de representancia. La deuda de los hombres del presente respecto a los del pasado. Un cara-a-cara que supone considerar la alteridad. El otro no puede estar ontológicamente al margen de mí. Hay una capacidad analogizadora entre lo que fue y lo que vive el sujeto presente. En la ficción también ocurre tal función de representancia, la cual es, dice Ricoeur, reveladora y transformadora. Reveladora porque muestra cosas ocultas a nuestra experiencia cotidiana. Transformadora, porque examinar así una vida (la del personaje) es modificar la nuestra.*

Acercarnos a una obra de ficción exige de la capacidad de lectura. Con la lectura se obtiene la significancia. Es cuando podemos decir que estamos en el mundo del texto. Y hablar del mundo del texto es comprender que éste tiene apertura y exterioridad: que hay un "otro" al que se dirige. Es en la lectura donde la configuración de la obra cobra sentido, generando una refiguración por el hecho de que el mundo del lector ha sido modificado por el mundo del texto. La inmanencia del texto siempre es trascendencia. El autor parte de una intención persuasiva suponiendo un lector. Éste último responde a dicha invitación, apropiándose del mundo del texto a través de la lectura, lográndose, así, la configuración. Cuando decimos que el autor supone un lector, esto no significa que éste último sea creado, como alguien al que sabemos que va a

* El problema del entrecruzamiento historia-ficción será tratado en el capítulo siguiente.

responder de determinada manera. De lo contrario, no habría capacidad interpretativa.

Ocurre, muchas veces, que el autor real pretende ocultarse o transformarse en autor implicado, valiéndose de técnicas retóricas al crear su obra. El lector sabe que hay un autor implicado por el simple hecho de que la obra es una totalidad unificada, y no sólo por reglas de composición, sino de selección, que la hace, precisamente, una obra producida por alguien. El ejemplo más claro de ello es el estilo.

El novelista crea su obra y no tiene que presentar pruebas materiales de lo que acontece en la trama para que el lector confíe en que los personajes hablan del mundo. Hay atestación por parte del lector, y no sólo por seguir la lectura, sino para valorarla*. Hay un pacto implícito en el acto de leer la obra de ficción, pues no podemos apropiarnos de la propuesta de tales obras si partimos de que la ficción no dice nada de la realidad. En este sentido, dudar es negar la posible apropiación. Sobre todo porque las fronteras entre lo que llamamos real o irreal (ficción) no son opuestas.

Para Ricoeur la lectura no se añade al texto como si fuera un acto extrínseco o contingente. Si bien es verdad que sólo existe acto configurador cuando hay lector ante el texto, no se sigue de ello que la lectura sea un añadido. La lectura es parte del texto. Pero no una lectura determinada, sino la diversidad que implica el acto de interpretar, e incluso, de replicar al texto. En

* El problema de la atestación será tratado en el último capítulo de presente trabajo

esta labor, el hombre se transforma a sí mismo. Es la llamada "estética del texto", que se refiere a las múltiples maneras en que el lector es modificado.

La estética del texto requiere de una fenomenología de la lectura. La retórica de la persuasión, como dijimos, se vale de las estrategias del autor implicado para convencer al lector. Por su parte, dicha fenomenología va más allá de las meras estrategias, pues considera al texto como inacabado. Lo cual supone una idea distinta de lector. Tal noción fenomenológica implica tres momentos dialécticos:

a) La obra es inacabada porque sólo se concretiza con la lectura. Incluso, en las frases, al ser intencionales, apuntan más allá de ellas. Generan perspectivas puesto que abren un mundo. De hecho, sólo podemos hablar de "obra", en relación texto-lector. Nunca podemos captar el texto como una y misma totalidad, sino que depende del recorrido que se le haga a través de la lectura. Andamos por el texto en la medida que la lectura avanza. Es allí donde irrumpe la obra. Existe una capacidad sintética de frase en frase por parte del lector, pues nunca leemos letra por letra.

b) la lectura, dice Ricoeur, es la concordancia discordante, en tanto que las indeterminaciones de lugares en el texto, no son meras lagunas, sino que responde a la estructura retórica de toda obra. El texto, al ser una creación que supone selección, deja para la lectura un lado no escrito, exigiendo una capacidad de figuración. El texto es, pues, falta y

exceso respecto a la lectura. Otorga, pero también se le da forma con lo que pone de sí el lector al interpretar y comprender, en el llamado, acto de lectura

c) Cuando el lector encuentra la coherencia de la obra, la sigue a tal grado, que produce un creer-ver. Hay ilusión.

La lectura es, dice Ricoeur, una experiencia viva bajo estas tres dimensiones dialécticas. Y se vuelve realmente activa cuando se dice: "algo sucede". En ella siempre se gana o se pierde. Y el balance sólo se logra después de haber transitado a lo largo de la obra y dar una opinión o hacer una crítica.

Ahora bien, parecería que la fenomenología de la lectura equilibraría al autor implicado y el lector implicado: "el autor implicado se identifica con el estilo singular de la obra, el lector implicado, con el destinatario al que se dirige el emisor de la obra."³⁵ Pero la simetría lector-autor implicados nunca termina por darse. El autor implicado es un disfraz del autor real, el cual desaparece al volverse narrador. Mientras que el lector real es la manera de concretizarse el lector implicado. El autor real tiende a disolverse en el autor implicado; en cambio, el lector implicado, exige de una presencia real. El texto requiere, necesariamente, de una presencia fáctica que lo atienda. Hay que ir más allá del texto y no verlo como mera estructura, que sólo supone un lector implicado.

³⁵ *Tiempo y narración*, tomo III, p. 885

En dicha fenomenología, el acto de leer, supone la interacción con un alguien concreto.

La recepción de la obra puede ser individual o colectiva (el público). En tal recepción estética (*aisthesis*) se rebasa la mera retórica de la persuasión, pues es la sensibilidad y no el proceso retórico lo que importa. Lo imprescindible es esta condición dialógica entre obra literaria y público, considerando no solamente el efecto actual, sino como el mismo Ricoeur señala aduciendo a Gadamer, la historia de los efectos.* Una obra no sólo responde a una pregunta anterior que la hizo posible, sino que genera preguntas nuevas. Comprender una obra es saber a qué responde, generando una mediación entre pasado y presente (llamado por Gadamer, fusión de horizontes). Las preguntas son abiertas, no sólo hacia atrás, sino hacia delante de la obra. Pero no sólo afecta de modo diacrónico, sino sincrónicamente también, al ser un corte o una manera integradora en el presente. "una obra de arte puede crear una desviación estética precisamente porque existe una desviación previa entre el conjunto de la vida literaria y práctica cotidiana."³⁶

Quien se enfrenta a una lectura tiene siempre un horizonte de comprensión. Puede discutirse hasta que grado, por ejemplo, una primera lectura suele ser ingenua y una segunda lectura más esclarecedora. Ricoeur nos dice que la lectura es transparencia y riqueza, pero también opacidad. Y que la relectura es esclarecedora, pero más selectiva: da una interpretación entre muchas. A nuestro parecer, resulta difícil delinear de un modo tajante las

* "El mundo del texto y el mundo del lector" en *Tiempo y narración*, tomo III

³⁶ *Ibid.*, p. 891

ventajas o desventajas de una lectura y relectura; sobre todo porque tiene mucho que ver quién sea el lector, sus circunstancias, intenciones e intereses. Lo que sí nos parece importante resaltar, y que el mismo Ricoeur señala, es lo fundamental del goce en la lectura. El placer no está al margen del conocimiento pues permite comprender. La comprensión estética es disfrute. Y como hemos dicho, leer no supone neutralidad. Por eso, más que atender la pregunta: “¿qué dice el texto?”, debemos privilegiar las interrogantes. “¿qué me dice el texto y que le digo yo al texto?”. Y respecto a el artista, dice Ricoeur, no sólo está “libre de...” cuando rebasa el sentido común y corriente de lo cotidiano, sino que debe hacerse “libre para...” en su propio acto de creación. Crear es comprometerse, y leer es hacer que este compromiso tome una nueva dirección.

El recorrido que hemos hecho y que nos ha llevado al texto es haber iniciado, en este capítulo, con la idea de que el hombre es un ser en-el-mundo con capacidad de habla, que puede devenir en un tipo de discurso específico: el de ficción; que se concretiza en la realización de un texto. En todo este proceso interviene la capacidad mimética, poética y narrativa, que da un modo de concebir el tiempo distinto al cosmológico y al fenomenológico. Sin embargo, debemos encaminarnos ahora al discurso narrativo de ficción pero desde dos vertientes: 1. considerar qué papel juega el personaje, y 2. de que manera enriquece la ficción la idea del tiempo. Sólo así podremos referirnos a la idea del hombre en Ricoeur frente al personaje de ficción.

CAPÍTULO III.

EL DISCURSO NARRATIVO DE FICCIÓN

En el primer capítulo hemos iniciado con la *aporética* temporal hacia la *poética*, es decir, hacia la triple mimesis. Esto nos permitió entender el modo en que la capacidad prefiguradora, configuradora y refiguradora, otorgan una nueva dimensión a lo temporal (tiempo humano), y de cómo la narración se perfila hacia un modo de entender el hombre. En el capítulo segundo hemos considerado que la capacidad mimética (que supone lo narrativo y lo temporal), sólo pueden entenderse de manera completa desde los conceptos de facticidad y habla. Tal vinculación nos ha permitido perfilarnos hacia el relato de ficción y el texto literario. En el presente capítulo nos encaminamos hacia el personaje de ficción y su relación con lo temporal e histórico. Dejando para el último capítulo, la idea del hombre frente al personaje de ficción que aparece en *Tiempo y narración*.

3.1 El relato de ficción y la temporalidad.

En el arte literario, el acto de narrar implica reflexionar sobre los acontecimientos narrados. Llevar a cabo ideas supone un distanciamiento exegético propio del quehacer productivo. La creatividad no es mecanismo inmanente del hacer, sino un aventurarse. Y en dicha labor existen distintas variantes que ponen en juego el problema del tiempo. La narración puede desdoblarse en enunciado y enunciación. Cuando pasamos del enunciado

narrativo a la enunciación, la ficción adquiere una nueva cualidad en su temporalidad. “Los rasgos propiamente de ficción del tiempo adquieren un relieve distinto gracias a este desplazamiento de la atención del enunciado narrativo hacia la enunciación”.³⁷

El personaje literario supone una narración que le va dando forma. Narrar es la vinculación del que narra con el personaje, pero con distanciamiento reflexivo. Esto supone, dijimos, un paso del enunciado a la enunciación. Es aquí donde el tiempo juega un papel especial. La ficción se vale de los sistemas de tiempos verbales, específicamente en la enunciación. Tal configuración narrativa mantiene autonomía como obra; pero igualmente, es mediadora de la experiencia cotidiana del tiempo. La ficción, bajo sus propios recursos, enriquece la idea del tiempo. Sin embargo, el tiempo en la ficción no es algo ajeno a la experiencia cotidiana del tiempo fenomenológico, sino que existe siempre una referencia. Su conexión se da en el “antes” de la ficción (prefiguración o mimesis I) y en el “después” de la ficción (refiguración o mimesis II).

La relación entre narración y tiempo nos lleva a la distinción entre narración y discurso. Por ejemplo, Benveniste hace una distinción entre historia y discurso. En la historia los acontecimientos se narran por sí solos, pues el hablante no está involucrado. En cambio, en el discurso se involucra el hablante que busca persuadir al oyente. El discurso tiene como base el tiempo presente, mientras que la narración supone tres tiempos: a) pasado simple

³⁷ *Tiempo y narración*, tomo II, p. 469

definido, b) imperfecto, c) pluscuamperfecto. La narración, al excluir al presente, prescinde de las relaciones de persona: tú-yo. Para Benveniste, enunciación histórica y narración son diferentes a otros discursos. En las dos primeras siempre hay una relación al pasado, mientras que la última, como hemos dicho, se remite al presente, pues interviene el hablante y hay referencia personal. En cambio en la narración de ficción, puede no intervenir el locutor o hablante: de lo que se habla es de algo ya sucedido (en pasado). Benveniste supone que el pasado simple es una connotación de la literalidad de todo relato, y no la denotación del pasado de la acción*. Para Benveniste, la enunciación es el discurso y el enunciado es la narración. Pero para Ricoeur, ni el tiempo del verbo, ni el tiempo vivido pueden relegarse al discurso. Competen, pues, a la narración; donde existe, dijimos, la distinción entre la enunciación y el enunciado. A partir de ello, surgen dos problemas: 1) discutir la relación entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado. 2) la relación entre estos dos tiempos y la vida.

En la ficción existen dos discursos: el del narrador y el de los personajes. Hay una dialéctica entre personajes y narrador, pues este último también es un producto de ficción. Cuando entramos al mundo de la ficción hacemos un paréntesis respecto a la vida cotidiana, por eso la entrada a la narración se realiza con un "*érase una vez...*" o "*había una vez...*". Pero aquí, el pasado no se expresa como pasado en cuanto tal, sino que la ficción hace que el tiempo pasado se manifieste como una distensión. Nunca es un pasado

* *Tiempo y narración*, tomo II, p. 474

cerrado sobre sí, o excluyente, sino que se prolonga en el presente.* Sólo en el comentario es cuando el pasado se neutraliza, pues se retiene en el presente.

Dijimos que para Ricoeur no es posible una ruptura total de los tiempos verbales respecto al tiempo. Procede de la experiencia del tiempo y regresa a ella. "A mi entender, el sistema de los tiempos verbales, por autónomos que sea respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo."³⁸

El pretérito de los cuentos, leyendas, novelas, señala la entrada a la narración, haciendo un paréntesis con el tiempo vivido. Esta suspensión es la que implica la configuración de la *mímesis II*. El *como si* es la ficción, pero siempre en vinculación con nuestra vida. La distensión de los tiempos verbales en la narración, no es mera suspensión (momentánea) de la relación con lo real por parte del lector, sino que suspende a su vez, la idea de un pasado como lo que ha sido, para darle a dicho pasado vigencia. Para Ricoeur, el tiempo verbal de la narración tiene relación, aunque indirecta, pero siempre latente, con el tiempo vivido. Hay intención temporal en los tiempos verbales. Incluso, al desarrollo del discurso (oral o escrito) le es imprescindible el tiempo: es una condición necesaria de la linealidad del habla. La ficción no se desvincula del tiempo vivido: lo mira oblicuamente: "Nunca el tiempo de ficción está totalmente cortado del tiempo vivido, el de la memoria y el de la acción"³⁹

* Los tiempos de la narración son: pluscuamperfecto (había sido), pretérito anterior (hube sido) y pasado simple (fui).

³⁸ *Ibid.*, p. 489

³⁹ *Ibid.*, p. 491

El vínculo entre tiempo vivido y tiempo de ficción lo da la llamada *triple mimesis*. Hay una experiencia de ficción que emerge y regresa al mundo cotidiano.

Dijimos que hay un desdoblamiento entre enunciación y enunciado. El primero corresponde al tiempo del narrar, y el segundo, al tiempo narrado.* La relación de ambos permite crear el mundo del texto. Cuando narramos, los acontecimientos se hacen presentes o palpables. En este “hacer presente” se da la distinción entre “narrar” y la cosa “narrada”.^{**} En el tiempo de narrar es obvia la presentificación, pero, se pregunta Ricoeur, ¿cuál es la presentificación del tiempo narrado?

Narrar es seleccionar, acotar y elegir, en esto se emplea tiempo. Es decir, el tiempo de narrar se mide por el tiempo cronológico, que es dependiente del número de páginas, líneas impresas, del tiempo del reloj que nos llevamos al seguir la narración. Narrar exige un tiempo que el reloj mide. Por tanto, es mensurable. Pero también lo es el tiempo narrado. Empero, no se trata de la comparación de dos cronologías, sino que hay un enriquecimiento mutuo, como veremos más adelante. El tiempo narrativo no sólo es largo o corto, sino rápido o lento: hay un *tempo-ritmo*. En la obra, la narración es vida que ocurre, transcurre y concluye: “el mundo narrado es el mundo del personaje y el contado por el narrador.”⁴⁰ O mejor dicho: la narración es el discurso del narrador que narra el discurso de sus personajes. Es en la ficción narrativa donde se produce el discurso de un narrador que relata el discurso de

* Tiempo del narrar (Erzahlzeit) y tiempo narrado (Erzählte zeit)

** *Tiempo y narración*, tomo II, p. 494

⁴⁰ *Ibid.*, p. 513

un personaje de ficción. El autor puede hacer que la obra tenga uno o varios puntos de vista sobre lo que ocurre, o puede hacer que se escuchen otras voces distintas. La perspectiva puede ser temporal o espacial. Pero de lo que nunca podemos prescindir es de la voz narrativa que lleva implícita, decíamos, el pasado como relación de posteridad respecto a la historia que cuenta. Independientemente que sea una narración historiográfica o de ficción, la voz narrativa se construye en función de un pasado o una posteridad respecto a lo que se cuenta.

Hemos hablado de la importancia del relato, de cómo puede éste crear un mundo. De hecho, nuestra vida está hecha de relatos: nos narramos y narramos el mundo. Creamos historias e intrigas de lo que hemos sido. Siempre estamos actuando y relatando nuestros actos, y es cuando el tiempo se hace tiempo humano en la narración. Hay una condición pre-narrativa antes de empezar a narrar: es parte ontológica del hombre.

La experiencia de la temporalidad cobra una nueva dimensión con la narración. El tiempo deviene tiempo humano cuando se articula en el acto narrativo. Al relato le es inherente la significación y la temporalidad. Y específicamente en la obra de ficción, irrumpe una experiencia enriquecida del tiempo.

Decíamos que la voz narrativa es fundamental para el relato de ficción. Existe una relación temporal entre los acontecimientos y el narrador. Entre lo acontecido y el acto de narrar existe una distancia temporal necesaria, hacia el

pasado o hacia el futuro: al prever o predecir. El tiempo narrado es el llamado tiempo *diegético*: el tiempo de la historia. Pero a su vez, el discurso narrativo se determina temporalmente pues existe en él sucesividad y orden. Hay un orden de la historia y un orden de cómo se narra. Es obvio que la experiencia temporal del lector no depende del tiempo de la historia, sino del tiempo del discurso. La relación entre el tiempo del discurso y el tiempo *diegético* es llamado secuencia. Lo cual no significa que no haya rupturas temporales o anacronías como la *analepsis* (interrumpir el relato para referir un acontecimiento anterior) y *prolepsis* (interrupción del relato para anunciar acontecimientos posteriores que se insertarán en la historia).^{*} Estos movimientos rítmicos acentúan más la concordancia y la discordancia de toda historia real o de ficción.

Se dice que los personajes del relato no pueden ser humanos, pero si "humanizables", en tanto que el personaje es un efecto de sentido creado por medio de estrategias discursivas y narrativas.^{**} El extremo sería otorgarle una excesiva humanización al personaje, perdiendo de vista que es algo con carácter construido o de artificio. Sin embargo, pensamos que la idea de construcción no rebate o se opone a la idea de humanización en el personaje. De hecho, el hombre es una construcción constante de su propio ser, donde, incluso, su vida se va entretejiendo con la ficción. No es que el personaje sea humano, sino un *como sí* de lo humano. El personaje es la *mimesis* y la *poesis* de lo que el ser humano piensa de sí mismo, del otro y del mundo. El personaje no es "copia fiel" del ser humano, pues la literatura misma es

^{*} La escena es la única forma de duración que tiene concordancia exacta entre historia y discurso. Es isocrónica.

^{**} Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*.

creación y no copia. El problema no está en decir si el personaje es o no es un ser humano, la respuesta es obvia: no lo es. Lo importante está en preguntar qué muestra o manifiesta sobre el mundo y sobre el hombre. El personaje es capaz de decir algo a aquel que lo creó y aquellos que lo descubren en la lectura de la obra. Tampoco se puede reducir el personaje a mera síntesis o reunión de ideas como una imagen sintética de *semas*, como ocurre en Barthes. Pensar de ese modo al personaje sería tanto como decir que un texto es una reunión de palabras que forman frases. Como si dicha reunión no lograra suponer un nuevo nivel de significación e interpretación de la realidad, como si no fuera por sí mismo una nueva creación. Pensamos que lo mismo ocurre con el personaje, el cual no es punto de reunión de ideas o características que se sintetizan y se significan en un nombre propio. No es sólo eso. El hecho de que el personaje sea un *alguien de ficción* (pero al fin y al cabo un "alguien"), su presencia supone un nuevo nivel de significación. Un "alguien" nos dice más sobre la vida que una reunión de partes. El personaje es más que una creación del lenguaje, es apertura. Es una nueva apreciación frente al mundo. Saber de él es considerar al mundo de manera distinta y más enriquecida. El personaje enseña a comprender la vida: abre un nuevo sentido en el sentido de nuestra vida. Si bien es cierto, como dice Aurora Pimentel: "No se trata, claro está, de regresar a una visión simplista que asimila personaje y persona..."⁴¹; esto no significa que no exista un vínculo entre ambos: del personaje por ser creado por el hombre, y del hombre al seguir, por medio de la lectura, a un personaje.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63

Sabemos que generalmente la identificación, individuación y permanencia de un personaje, a lo largo del relato, se lo da el nombre propio. Decíamos, el personaje siempre es más que su nombre, pues tiene atributos que le dan su personalidad; además está inmerso en una historia que le afecta. Si bien el personaje debe tener identidad, ésta nunca es un "yo" fijo, sino que él es una apertura y movimiento continuo.* Su apertura supone estar ante otros personajes que le son interdependientes. Por ende, el ser y el hacer del personaje sufren modificaciones múltiples y complejas, y no uniformes o lineales. Con lo dicho, podríamos afirmar que el personaje también tiene facticidad: la narración de su acción.

Hemos señalado que la narración hace uso de la tercera persona y del pasado como tiempo gramatical. Sabemos que en el drama la mediación narrativa no existe o es casi nula: los personajes hablan por sí mismos (diálogo, monólogo, diario, cartas). Mientras que en la narración se requiere de una voz que se encarga del discurso. Aunque esto no excluye que el personaje tenga su propio discurso que le permita caracterizarse a sí mismo y a los otros, y vaya generando modificaciones a sus circunstancias. Resulta interesante las cuatro perspectivas, que para Aurora Pimentel, organizan el relato: a) narrador, b) personaje, c) trama, d) lector; donde cada uno puede generar un punto de vista. Organización que, nos parece, Ricoeur no rechazaría.

La narración es una selección y una restricción. Éste es su límite y su riqueza. Pero también el lector tiene ciertos límites que, paradójicamente, lo

* Esta idea se aclarará en el último capítulo al hablar del *idem* y el *ipse*.

enriquecen. La lectura sólo puede darse en el tiempo; por eso al leer, nunca tenemos una visión global de la obra o de todas las circunstancias. Lo que va sucediendo no puede ser una totalidad vista de una vez y por todas. En este sentido, el lector está dentro de la obra asumiendo un "punto de vista móvil", en la medida en que va siguiendo la obra al leer. De allí, que cobre relevancia la memoria y la expectación, o, digámoslo en palabras de San Agustín: la memoria, la espera y la visión.⁴² Es importante aclarar que el lector no puede decir lo que sea del texto, su interpretación no puede ser arbitraria, pues está acotada por la misma obra, ya que... "Si cada texto tuviera un potencial infinito de lectura, todos los textos serían el mismo texto."⁴²

Respecto al narrador, éste posee la posibilidad o la capacidad de hacerse invisible u ocultarse espacialmente entre los acontecimientos. Pero le es imposible ocultar su posición temporal, pues narrar es elegir necesariamente un tiempo gramatical, ya que los tiempos verbales son tanto elementos del discurso como indicadores de tiempo. Hay un tiempo implícito en el lenguaje: nunca se dice todo a la vez (piénsese en la distinción entre la temporalidad de la palabra y la eternidad del Verbo divino en San Agustín).

3.2 Personaje de ficción y temporalidad (ejemplos literarios)

Hay entonces, un tiempo del discurso de la obra, un tiempo de la historia y un tiempo de la lectura. En este sentido, la narración es más temporal que la descripción (que tiende más a lo espacial). Para desarrollar

* Cfr. A. Pimental, *El relato en perspectiva*, p. 127

** Cfr. San Agustín, *Confesiones*, libro XI

⁴² *Relato en perspectiva*, Op. cit., p. 164

más ampliamente el enriquecimiento de la idea del tiempo a través de la ficción, en el tomo II de *Tiempo y narración*, Ricoeur dedica un largo análisis de las obras de *La señora Dalloway* (Virginia Woolf), *La montaña mágica* (Thomas Mann) y *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust). Mencionaremos algunas ideas generales de lo que dice Ricoeur al respecto, valiéndonos de otros ejemplos de las obras citadas. Enfatizaremos el carácter existencial de la obra de Woolf, y no sólo el temporal como lo hace Ricoeur. Hablaremos de cómo lo temporal en la obra de Mann, supone una idea de ascenso-descenso que se hace más palpable al inicio y conclusión de la obra. Finalmente, haremos una ampliación de la idea de tiempo recuperado como impresión de la obra de Proust, mediante el análisis de la metáfora realizado por Paul Ricoeur.

Las tres obras se sitúan en el período previo a la primera guerra mundial. En las tres existe una discusión sobre el fluir y los contrastes del tiempo.

La Señora Dalloway, nos dice Ricoeur, es la manifestación del tiempo mortal y el tiempo monumental. La obra es analizada por el filósofo francés desde dos planos: a) la configuración de la obra, b) la visión del mundo y la experiencia temporal que la obra proyecta sobre sí.

Los acontecimientos de la trama tienen como testigo el resonar del *Big Ben*. Cada personaje escucha el reloj (tiempo de la autoridad), que contrasta con el tiempo interior de cada uno de ellos. La hora señalada por el *Big Ben* hace acto de presencia para contrastar el tiempo cronológico (que nos lleva al

tiempo monumental) y el tiempo interior. Mientras el relato avanza, los personajes van retrocediendo a sus experiencias pasadas. Sin desligarse del presente, pretenden comprenderse desde su pasado. Woolf hace avanzar el tiempo retardándolo. Memoria y espera se conjugan en lo que Ricoeur designa, a partir de san Agustín: *distentio animi*.

Existe una noción del tiempo público o común, o como diría Heidegger, un "estado de interpretado". El tiempo se vuelve un receptáculo de cosas utilizables, irrumpiendo la exactitud, la precisión y la urgencia de lo que se pretende realizar. Hay una nivelación del tiempo, entendido como sucesión de "ahoras" anónimos medidos por los relojes.* Pero el "ahora" puntual es un disfraz o un instrumento de medida que eclipsa un presente vital. El tiempo se vuelve un sistema de fechas. En contraste al tiempo público, tenemos el tiempo mortal que se vive desde el interior de cada personaje. La relevancia del tema de la muerte en Woolf, nos lleva a lo que dice Ricoeur en su tercer tomo de *Tiempo y narración* respecto a Heidegger. Menciona que hay dos maneras no originarias de asumir la mortalidad: a) actuar como si nunca fuésemos a morir, llevando a cabo planes que no consideran nuestra condición finita. Y b) suponer que somos un instante frente a la totalidad del tiempo, como si el tiempo estuviera fuera y nosotros sólo tuviéramos la condición de fugacidad y brevedad, es decir, pensar nuestra vida como un mero instante en el tiempo. Ambas nociones olvidan la temporalidad como una estructura originaria del ser-ahí. Si bien la autora de *Las olas* no pretende analizar distintas visiones de la muerte, sí pretende caracterizar dos modos temporales

* Esta idea se retomará cuando tratemos, en este mismo capítulo, el problema de la temporalidad, intratemporalidad e historicidad en Heidegger.

de asumir la vida: lo público y lo íntimo, donde evidentemente se encuentra inmersa la idea de muerte. Y este contraste, nos parece, no sólo es enfatizado por Ricoeur en Woolf, sino también en el autor de *Ser y tiempo*, (de la temporalidad heideggeriana y de su influencia en Ricoeur hablaremos más adelante). Encaminemos nuevamente nuestras ideas a *La señora Dalloway*.

Pensamos que en esta obra la condición temporal logra la polaridad mencionada entre lo público y lo interno gracias al replanteamiento del sentido existencial. Esto es, el tiempo monumental es para todos el mismo, pero siempre desde una interioridad; puesto que cada quien lo vive o se encuentra en circunstancias diferentes. El tiempo público como el tiempo interno son asumidos por un alguien que se sabe siempre en relación con los demás. Cada personaje se asume a sí mismo respecto o a pesar de los otros. A nuestro modo de ver, la importancia del tiempo no sólo radica en el contraste de un tiempo público (que pese a ser público es asumido por alguien en particular) y el tiempo interno o personal, pues ambos se interiorizan. Lo relevante respecto al tiempo está en la manera o modo en que cada personaje va asumiendo su propia vida, arriesgando su actuar y su ser. Lo temporal cobra estas dos direcciones, sólo a partir del modo existencial en que cada personaje va resolviendo su vida. El tiempo interno no es ajeno, al margen de los demás. No es soledad absoluta, sino una vinculación distinta frente a un tiempo externo (de convención y acuerdo social). Tanto el tiempo público como el interno son partícipes de la presencia de los otros. Aunque bien sabemos que de manera diferente, pues no es lo mismo pensar, por ejemplo, en la hora en que inicia la fiesta (por parte de Dalloway), que considerar el tiempo y la

vida desde la decisión de suicidarse (como ocurre con Septimus). El contraste de los tiempos que enfatiza Ricoeur respecto a la obra de Woolf, cobran relevancia en la medida en que no se pierden de vista entre sí; de lo contrario, no habría contraste posible. Es interno precisamente por lo externo. Y más que remitirnos a un tiempo público, opuesto a un tiempo interno, tendríamos que decir que ambos se interiorizan, que ambos suponen la presencia de los otros (aunque partan de actitudes y disposiciones diferentes). Lo fundamental está en cómo decide conducirse cada personaje en dichas instancias temporales. El tiempo, sea cual sea, implica acción y disposición. Sin el replanteamiento existencial no se comprendería la cuestión temporal (pública o personal). Así lo manifiesta Peter Walsh, uno de los personajes de la obra en cuestión: “¿Qué es esto? ¿Dónde estoy? ¿y por qué, a fin de cuentas, hace uno las cosas?”⁴³

Finalmente diremos que una de las formas de enriquecer la noción del tiempo característico en las obras de Woolf, es el representar a sus personajes bajo conciencias que fluyen, es decir, individuos que piensan en sí mismos, en los otros, y piensan además, en lo que los otros pueden estar pensando de ellos. Esto genera un movimiento constante entre ideas y pensamientos, y hace que la extensión del tiempo narrado tenga distensión.

Respecto a *La Montaña mágica* de Mann, nos dice Ricoeur que es una obra eminentemente temporal. El contraste se da entre el tiempo ordinario (cronológico) de los de “abajo”, y el tiempo de los del *Sanatorio Internacional*

⁴³ Virginia Wolf, *La señora Dalloway*, p. 56

Berghof. La obra consta de siete capítulos que abarcan los siete años (tiempo cronológico) que vive en la montaña Hans Castorp. Pero cada capítulo no es proporcional entre el tiempo narrado y el tiempo empleado para narrarlo. Por ejemplo, el capítulo uno se vale de veintiuna páginas para hablar de la llegada de Hans al sanatorio. El capítulo dos que se aboca a regresar en el tiempo del personaje central hasta antes de decidir hacer el viaje, es de trece páginas. Capítulo tres consta de setenta y cinco páginas para narrar el primer día completo del héroe en el sanatorio. Capítulo cuatro: ciento veinticinco páginas para las primeras tres semanas que había acordado quedarse Hans Castorp en el hospital. Capítulo cinco: doscientas páginas para los siete primeros meses. Capítulo seis: trescientas páginas para un año y nueve meses de estancia. Capítulo siete: doscientas noventa páginas para los cuatro años y medio restantes. El alargamiento de los capítulos se combina con la abreviación del relato. Aunado a la reflexión constante que hace Castorp respecto a la pérdida del sentido del tiempo (ordinario) que va generando su estancia en *Berghof*. Es obvio que la cantidad exacta de páginas varía dependiendo de la edición de la novela.

La presencia de la voz narrativa es importante en la obra. Esta voz, nos dice Ricoeur, interpela hablando del sentido del tiempo. Aparece dicha voz en el proemio con el que inicia la narración. Introduce al texto a la par que abre un problema: el tiempo de la narración y el tiempo narrado. El narrador advierte el interés, pero también el aburrimiento que caracteriza dicha historia. Tal advertencia nos coloca frente al problema de la duración de la obra. El tiempo de escritura y la experiencia propia de la narración se ponen en juego. El

narrador nos previene que hablará de una historia de tiempos lejanos, más que de un tiempo cronológico. De un tiempo misterioso por su antigüedad. Una historia ubicada antes de la primera guerra mundial; pero a su vez, sin origen fechable, es decir, inmersa en el misterio. Algo que ocurrió hace tiempo, pero en otro tiempo.* *La montaña mágica* es una novela temporal: requiere tiempo para ser narrada y toma al tiempo como tema. Se aborda el problema del tiempo, pero también el de la cultura, la enfermedad, la muerte. Incluso, se abre la discusión sobre el destino de la cultura europea entre personajes (ideológicamente definidos) que se enfrentan: Settembrini (humanista y adepto a la filosofía ilustrada) contra Naptha (jesuita de origen judío y crítico de la burguesía y el progreso). Los ejes de la novela son, pues, el tiempo, la enfermedad, la muerte, la cultura y el amor (enamoramiento de Hans Castorp hacia a Clawdia Chauchat).

Hans Castorp es el joven modesto y héroe de la historia. El narrador señala que la historia que pretende contar no es por interés a Castorp, sino por amor a la historia misma. Hans es el pretexto para desplegar una historia que vale por sí misma. Una aventura, que como se señaló, corre de manera distinta al tiempo cronológico de los de "abajo". Nos dice el narrador al respecto: "Lo mejor será que no se pregunte de antemano cuánto tiempo transcurrirá sobre la tierra mientras la historia le tiene aprisionado en sus mallas."⁴⁴ Podríamos hacer la analogía entre Hans Castorp y su estancia en el sanatorio, y las vacaciones del héroe de *En busca del tiempo perdido* de Proust, quien ha ido a

* Piénsese en la similitud con la leyenda, incluso con el mito, donde el tiempo pasado se hace vigente pero nunca de manera cronológica.

⁴⁴ Thomas Mann, *La montaña mágica*, p. 8

Balbec: "Me parecía que estuve poco tiempo. No pensaban lo mismo mis amigos, que escribían preguntándome si me iba a quedar allí toda la vida."⁴⁵

Se ha dicho que en la obra se mantiene el contraste entre los de "arriba", mundo de médicos y pacientes, y los de "abajo", mundo cotidiano de salud y acción. Cuando se habla de la llegada de Carstop, que es una visita a su primo Joachim Ziemssen, más que llegada podríamos decir que es un ascenso espacio-temporal: "Luego, el viaje que tanto había seguido la línea recta, comienza a desbaratarse de pronto."⁴⁶ Pensamos que dicha línea recta no es otra cosa que el tiempo cronológico. El tiempo va generando movimientos: alargándose, abreviándose, dejando de ser lineal. La condición temporal se conjuga con la relación ascenso-descenso de los lugares donde se aventura Carstop a lo largo de la historia. También se presenta el tiempo de la eternidad, y no sólo en la escena de la nieve cuando Hans sale de excursión del sanatorio y asciende más en la montaña, sino cuando se hace evidente el problema de la muerte. Si bien no hay un episodio donde se refiera a la relación eternidad-muerte, el simple hecho de que esta última se presente en algunos de los personajes como un acontecimiento del que nadie habla, por ser lo que viene a interrumpir el tiempo de los de "arriba", hace que dicha condición sea vista siempre de reojo, pues ¿no acaso son los enfermos los que precisamente están más pendientes de la muerte a causa de sus males?. Aunque también se le mira de frente. Tal es el caso del primo de Hans, Joachim, quien sabía de sus últimos días y los asimilaba resignado y

⁴⁵ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, tomo 2: *A la sombra de las muchachas en flor*, p. 641

⁴⁶ *La montaña mágica*, Op. cit., p. 11

satisfecho de sí. O el caso del suicidio de Naptha, donde la muerte aparece como decisión personal.

La montaña mágica, nos dice Ricoeur, también muestra interés por el problema del tiempo cósmico (cuando Castorp se involucra en reflexiones sobre la anatomía y astronomía), y el tiempo histórico, especialmente al final de la obra donde Hans Castorp se incorpora a la guerra después de abandonar el sanatorio.

El cierre de la historia de Hans abre otra: su aventura en la guerra. Es interesante pensar cómo la vida de Hans en el sanatorio resulta más relevante que lo que podía haberse dicho de él en la guerra. La historia en la montaña representa finalmente una experiencia única que rompe con el ámbito de lo cotidiano y de la temporalidad común. En este sentido, hablar de Hans y su experiencia en la guerra hubiera resultado demasiado mundano: el descenso total en contraste a la experiencia en la montaña. La estancia de Hans en el sanatorio es como una interrupción de su vida ordinaria y el tiempo común, para incorporarse durante siete años a una vivencia peculiar.

No olvidemos que Carstop es un héroe en forma de anti-héroe. Un hombre común y mediano, o como Settimbrini le nombraba, e incluso el mismo narrador: "un hijo mimado de la vida"⁴⁷ Esto parece relevante porque sólo alguien que vive en el terreno de lo común y de lo temporalmente habitual, puede contrastar con el tipo de vida que se despliega en el sanatorio. Castorp

⁴⁷ *Ibid.*, p. 843

sólo puede acceder al tiempo de los de "arriba" porque precisamente viene de los de "abajo".

Como hemos dicho, el contraste entre ascender y descender se acentúa durante la obra, especialmente en las primeras páginas y en las últimas. Por ejemplo, respecto al ascenso: "Deseaba llegar, pues una vez allá arriba, pensaba, se viviría como en todas partes y nada le recordaría, como ahora, durante la ascensión, en qué esferas impropias se encontraba".⁴⁸ Y en oposición, el descenso: "es el país llano, es la guerra."⁴⁹

La tercera obra abordada por Ricoeur respecto al problema de la temporalidad es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Lo primero que rechaza Ricoeur es suponer que *En busca del tiempo perdido* es una obra autobiográfica, pues el héroe-narrador tiene su experiencia en un tiempo de ficción. Es la composición narrativa la que rebasa la mera autobiografía. Es el héroe-narrador a quien seguimos a lo largo de la obra y no a Proust. El modo de referirse al pasado no se reduce a un mero decir sobre lo que alguna vez aconteció. "Así pues, tiempo perdido y tiempo recobrado deben entenderse ambos como los caracteres de una experiencia ficticia desplegada en el interior de un mundo de ficción."⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13

⁴⁹ *Ibid.*, p. 841

⁵⁰ *Tiempo y narración*, tomo II, p. 583

Dicha obra tiene varias voces narrativas: el héroe, los otros personajes, y por supuesto el narrador. En ellas, hay un juego constante con el tiempo. La enunciación, aunque sea recuerdo, se orienta muchas veces hacia un futuro: un futuro del pasado.

(...) Y como la memoria no nos presenta por lo general los recuerdos en su sucesión cronológica, sino como un reflejo donde está alterado el orden de las partes, no me acordé hasta mucho después que en ese mismo sofá me fueron revelados años antes los placeres del amor por una de mis primitas...⁵¹

Incluso el narrador como voz, dice Ricoeur, va delante del héroe, lo sobrevuela. El narrador deposita en el héroe la experiencia del tiempo perdido y del tiempo recuperado a través de lo narrado. El título anuncia un propósito: la búsqueda de aquello que aconteció, que ha estado perdido, pero que al narrar se va recuperando. Narración es recuperación.

Al final la diferencia entre el héroe y la voz del narrador es casi imperceptible, por eso se refiere Ricoeur al narrador-héroe. De hecho, la experiencia de lo vital y la experiencia de la labor literaria se mantiene constante en diversos pasajes de la obra: "porque la existencia apenas si tiene interés más que en esos días en que el polvo de las realidades está mezclado con un poco de arena mágica cuando un vulgar incidente de la vida se convierte en episodio novelesco."⁵²

⁵¹ *En busca del tiempo perdido*, "A la sombra de las muchachas en flor", tomo 2, p. 189

⁵² *Ibid.*, p. 540

Ricoeur divide su análisis sobre dicha obra en: a) tiempo perdido, b) tiempo recobrado, c) del tiempo recobrado al tiempo perdido.

a) Respecto al *tiempo perdido* nos dice que la voz del narrador habla desde ningún sitio, evoca un antes no situado, ni fechado. Como ocurre en *La montaña mágica*, hay una evocación. Pero la evocación supone una intención. Por eso no es una relación de azar entre tiempo y memoria involuntaria que irrumpe en meras impresiones, sino que hay una dialéctica entre tiempo perdido y tiempo recobrado, porque subyace una intención evocativa. No hay memoria involuntaria, sino interpretación, comprensión e intención. El yo que narra es un yo que recuerda, que se dirige hacia un pasado que camina hacia delante (futuro en el pasado). La narración no tiene fecha. Desde ninguna parte evoca. Esto otorga una sensación de ensueño. Por eso dice Ricoeur que *En busca...* no es una lucha desesperanzadora frente al olvido. De hecho, la obra nunca se presenta como un esfuerzo frente al recuerdo.

b) En relación al *tiempo recobrado*, Ricoeur plantea la multiplicidad de acontecimientos a los que se va refiriendo el narrador-héroe. Supone recobrar el pasado con un deseo latente y satisfecho de irlo haciendo. Hay un deseo, que se vuelve incluso doloroso, de volver a recobrar lo perdido. El hecho de que no sea un esfuerzo recordar no significa que no sea en ciertos momentos doloroso. Como si el tiempo por su irremediabilidad fuera también destrucción. Recuperación del tiempo y replanteamiento de lo que se ha sido y vivido, no están al margen uno de otro. Tal es el caso de la relación entre recuerdo y

dolor que siente el héroe narrador al evocar los lugares y circunstancias que envolvieron la muerte de su abuela o de su enamorada Albertina. Un dolor que se hace nuevamente vivo para el personaje que recuerda^{*}

c) *Del tiempo recobrado al tiempo perdido*, afirma Ricoeur, el narrador medita sobre una obra que todavía está por hacer. La dificultad estriba en la relación de la vida y la obra por crear. Como mediadora se encuentra la vocación de escribir: el talento de poder recobrar el tiempo perdido a través de la narración. Escribir, crear y metaforizar permiten dicha recuperación. Por eso insiste Ricoeur que el tiempo perdido, al ser recobrado, es eternizado por la metáfora. La metáfora es solución estilística pero a la vez óptica.^{**} El estilo del escritor, más que técnica, es visión.^{***} La relación entre escritura e impresión, o mejor dicho, entre literatura y vida, supone la presencia del estilo y la capacidad metafórica del escritor. Por lo mismo que dice Ricoeur, el tiempo recobrado es en realidad la impresión recobrada.^{****} Recobrar dicha impresión supone que alguna vez estuvo perdida. Implica un redescubrimiento que interioriza la impresión y, además, la trasposición de la impresión en idea. La vocación de escribir y de narrar lo ocurrido resulta fundamental. El tiempo cobra un nuevo sentido en la decisión de escribir. El acto de escribir supone una postura no sólo de recobrar el tiempo, sino una posición extratemporal: una salida del tiempo, que se hace necesaria para volver a sumergirse en él, para recobrar lo perdido.

^{*} Cfr. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido* (tomos 4 y 6): "Sodoma y Gomorra" y "La fugitiva"

^{**} Recuérdese que Aristóteles consideraba a la metáfora con la capacidad de crear imágenes

^{***} *Tiempo y narración*, tomo II, p. 611

^{****} *Ibid.*, p. 613

La creación literaria camina en dos polos: 1) la vida como libro interior de signos desconocidos. 2) la lectura del libro de la vida como un acto de creación propia, es decir, de traducir nuestro libro interior. La verdadera vida es literatura. La literatura es impresión recobrada. Eso es la obra de Proust: reflejo de la vida en el arte. El tiempo es, pues, en dicha obra, una distancia que separa y que a su vez une. El tiempo perdido está en el tiempo recobrado. Y el poder de recobrar lo da la capacidad literaria y la presencia metafórica. Tales impresiones otorgan al héroe-narrador, a lo largo del relato, el sentido de su vida. En este sentido, el lenguaje se nos presenta no sólo como inteligibilidad, sino como sensibilidad. Las impresiones metafóricas se vinculan con el tiempo en la medida de que el recuerdo las hace posible. El recuerdo es aprendizaje de la propia existencia mediada por la metáfora. No es, pues, recurso del lenguaje, sino desvelación ontológica del ser del hombre en su mundo y del recuerdo que tiene de él:

Recuerdo el tiempo cálido que entonces hacía y que a los jornaleros de la granja que trabajaban al sol les caía de la frente una gota de sudor, vertical, regular, intermitente, como la gota de agua de un depósito, alternado con la caída de la fruta madura que se desprendía del árbol en los "cierros" vecinos...⁵³

La metáfora abre nuevos sentidos en la realidad y hace que el tiempo se muestre como imagen, sentimiento y nuevo entendimiento del mundo.* No es una exaltación de sí misma al margen de lo real, sino que tiene referencia.

⁵³ *En busca del tiempo perdido*, "Sodoma y Gomorra". P. 289

* Enriquecimiento, que como veremos, no sólo afecta al campo de la ficción, sino de la historia misma.

Sólo que la referencia es indirecta, disimulada frente a lo que se dice de manera directa y descriptiva. La metáfora es un *ver cómo*. O más aún, ella es un *ser-como*, pues implica una desvelación en el plano ontológico. La metáfora es acontecimiento en el discurso, pero no sólo es tensión en el discurso, sino tensión de la realidad. El “es” de la realidad, en el proceso metafórico, se vuelve “es como...”. De lo contrario, la metáfora sólo quedaría como un agregado, sobrepuesto, decorado, es decir, no habría incumbencia entre metáfora y realidad. La metáfora es semántica, pero también ontológica. Su tensión innova. El literato o poeta abre un mundo a través de la metáfora. Su discurso se va liberando de este mundo ordinario, aunque paradójicamente, se refiere a éste. Se libera porque lo recrea. Proust al valerse de la metáfora, no responde a un mero juego de palabras, sino que tal capacidad configuradora abre perspectivas respecto al modo de apreciar y entender la realidad. Muestra formas de ser que lo ordinario no ve. Por ejemplo, la mujer amada del héroe-narrador es descrita de la siguiente forma: “Es un tabique inmaterial, sin duda, pero impenetrable, capa interpuesta de atmósfera vacía, pero que no puede atravesar los rayos visuales del abandono.”⁵⁴

Metáfora y narración coinciden*. La metáfora genera una pertinencia semántica, mientras que la narración otorga una innovación semántica al inventar una trama. En ambas existe la síntesis de lo heterogéneo. La metáfora une palabras que parecerían extrañas entre sí, mientras que la narración une acontecimientos dispersos en una unidad o historia. Ambos elementos se

⁵⁴ Marcel Proust, *En busca de tiempo perdido*, “*El mundo de Guermantes*”, tomo 3, p. 151

* Remitirnos a la metáfora es una exigencia de la filosofía de Ricoeur, pues como sabemos, su obra *La metáfora viva*, está especialmente emparentada con *Tiempo y narración*. Ambas tienen que ver con la innovación semántica en el plano del discurso.

relacionan a lo largo de *En busca del tiempo perdido*. Se configura una historia por medio de recuerdos, a la par que se enriquece con la capacidad metafórica. Tal proceso literario permite entender como ese tiempo pasado se hace presente en el recuerdo, replanteando el sentido de la vida del personaje. Por eso la metáfora no surge con el uso de la palabra aislada, sino con el discurso que se despliega en el relato literario. Tiene que ver con la semántica de la oración, pues sólo adquiere sentido en lo predicativo y no en lo denominativo. Hay expresión metafórica y no uso metafórico de la palabra.^{*} El enunciado o función predicativa es lo que importa. Allí irrumpe el excedente de sentido que nos otorga conocimiento.

En la retórica clásica, la metáfora es un tropo que tiene que ver con las palabras, donde cada una de ellas tiene un significado en sí misma al ser considerada aisladamente respecto a las demás. Cuando surge una metáfora, según estos retóricos, es para llenar un vacío o una laguna semántica; o incluso para adornar el discurso y poder persuadir al público. Hay una sustitución de una palabra literal (que se vuelve ausente) por una figurativa (que se vuelve presente). Es una desviación de sentido que lleva implícita una operación de semejanza. Pero en tal sustitución no existe una innovación semántica y, por ende, la metáfora no otorga ninguna nueva información sobre el mundo. Como hemos dicho, la postura de Ricoeur es distinta. Para él, la metáfora no es un desplazamiento de significación o un accidente de denominación. La metáfora genera un predicado inusual. No es mero adorno

^{*} Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 63

en el discurso, sino que otorga información: nos dice algo nuevo sobre la realidad.

En Proust, el recuerdo y la imaginación se unen en la capacidad metafórica. Es parte de su creatividad literaria. No se reduce a revestir una idea con una imagen, sino que altera la visión ordinaria para dar un nuevo sentido. Cuando la literatura se vale de la metáfora el tiempo se ve enriquecido. Lo que ocurre, lo que nos ocurrió o lo que imaginamos por ocurrir, cobran una dimensión enriquecida cuando se presentan como impresión.* La metáfora no es mera desviación de significados, sino tensión entre interpretaciones de lo predicado. La metáfora no existe en sí misma, sino a través de la interpretación. En dicha interpretación subyace lo literal y lo figurativo emergiendo. Por eso cuando hacemos una interpretación literal de la metáfora, resulta absurda. La interpretación metafórica supone mirar lateralmente una interpretación literal que se destruye. Hay tensión y no sustitución. Sin embargo, puede volverse repetitiva en el uso común del lenguaje y dejar de ser una creación instantánea. Y al ser repetitiva pasa, por *catacresis*, a ser una metáfora muerta.

El tiempo se ve enriquecido por la configuración literaria. Narración y metáfora se vinculan para hacerle ver al hombre nuevos modos de entender la realidad. Los personajes, en particular de las obras mencionadas, permiten que el tiempo no sea un mero transcurrir. El tiempo cosmológico, histórico, social e interior, se ven enriquecidos por cada uno de estos relatos de ficción.

* Para Ricoeur, la metáfora se constituye principalmente por: a) ser parte de la semántica, b) tener un excedente de sentido, c) otorgar un valor cognoscitivo.

En conclusión, respecto a lo dicho por Ricoeur sobre las obras de Proust, Woolf y Mann, podemos referir que: a) hay distinción entre enunciado y enunciación, b) hay dialéctica entre el discurso del narrador y el personaje,^{*} c) contribuye al enriquecimiento la noción de tiempo, y d) enfatiza la importancia de la metáfora.

3.3 Entrecruzamiento de la Historia y la ficción.

Ya que hemos mencionado la relevancia de la metáfora en la ficción, ahora debemos precisar que ésta no se reduce a dicho campo, sino que cobra importancia en el terreno de lo histórico. Esto quiere decir que ficción e historia no son polos opuestos, sino que existe un entrecruzamiento entre ambas. Si bien en el presente trabajo no pretendemos desarrollar la idea acerca de la Historia, si nos parece relevante la propuesta que hace Ricoeur del entrecruzamiento entre Historia y ficción. Pero antes de abocarnos a ello, aclararemos como Ricoeur recupera la idea heideggeriana de la historicidad, que se vincula con la intratemporalidad y la temporalidad profunda. Partiremos de la interrogante de por qué el hombre es histórico desde un nivel ontológico, para después referirnos a su vinculación con la ficción.

^{*} Cabe aclarar que Ricoeur utiliza indistintamente el sustantivo *relato*, el adjetivo *narrativo* y el verbo *narrar*.

3.3.1 la historicidad

Hay tiempo humano. Esta noción no busca escapar de los problemas acerca del tiempo, sino asumirlos desde una visión donde lo temporal es condición de ser del hombre en su despliegue en el mundo, lo cual supone la historicidad, entendida también como interpretación. Comprender el tiempo humano requiere de una fenomenología hermenéutica. Temporalidad, historicidad y hermenéutica, como hemos señalado, tienen como antecedente la filosofía heideggeriana. La exégesis de Ricoeur sobre la filosofía de Heidegger enriquece la comprensión del tiempo, y en el caso de nuestra investigación, la idea del hombre.

Como vimos en el capítulo primero del presente trabajo, el tiempo no pertenece de manera exclusiva a la conciencia o de modo único al mundo. Ambas vertientes participan en la medida en que no son contrarias, sino una sola condición de ser. Ricoeur reitera la idea de Heidegger: ser-ahí es ser-en-el-mundo. Pero para el autor francés el despliegue temporal del hombre como ser-en-el-mundo requiere de una hermenéutica de las creaciones del hombre, en tanto que no podemos prescindir de la capacidad de interpretar y comprender sus obras. Mientras que Heidegger plantea que la condición interpretativa es originaria en el hombre, Ricoeur concibe esa postura en dirección de la interpretación de las obras y manifestaciones del hombre en el mundo. Para Ricoeur sólo es posible una ontología como fenomenología, y una fenomenología, a su vez, como hermenéutica. Hay una relación dialéctica en ello.

Ricoeur nos habla de las tres dimensiones de lo temporal en Heidegger: la *temporalidad profunda*, la *historicidad* y la *intratemporalidad*. Estas tres dimensiones son co-originarias, ninguna está por encima de la otra. Hay temporalidad profunda porque el hombre es cuidado y el presente no es una relación de presencia ante las cosas. El procurar nuestro ser supone un tener que ver con las cosas. El "cuidado" supone un habiendo-sido y un ad-venir. El tiempo no es un ente, sino un temporalizarse. Es un modo de ser del hombre antes de postularse como teoría de conocimiento. El cuidado significa que el hombre no es allende al mundo. Su andar en el mundo está entre el nacer y el morir. Nos perdemos en el nacimiento no recordado, puesto que no es un hecho del que tengamos conciencia. Y nos perdemos en la muerte irremediable, que no será nunca una experiencia de la que podamos dar cuenta. Tanto para Heidegger como para Ricoeur, el nacimiento y la muerte no necesariamente deben ser considerados como límites, sino como modos incorporados en nuestro andar en el mundo. "Unido al Cuidado, el entre-vida-y-muerte deja de aparecer como un intervalo que separa dos extremos inexistentes."⁵⁵ No es que el nacimiento y la muerte no sean límites, sino que son incorporados al actuar humano, resignificándose. Nuestra temporalidad incorpora el comienzo y el fin siendo parte del sentido y realización del hombre. El tiempo es un "cuidado" que supone al ser-ahí como un ser delante de sí. El hombre es un ser que está haciendo su ser. Poder ser, para todo individuo, es una tarea. Aunque en Heidegger el "fin" de dicho poder-ser-en-el-mundo se da

⁵⁵ *Tiempo y narración*, tomo III, p. 736

con la muerte como posibilidad originaria, en Ricoeur la muerte es interrupción de nuestro poder ser y no la posibilidad más auténtica.*

El andar del hombre en el mundo va dejando huella, es decir, va haciendo historia. La noción de historicidad en Heidegger, dice Ricoeur, añade una nueva dimensión a la temporalidad. Otorga estabilidad de un momento acotado, definido, registrado, y, por lo tanto, narrado. El ser humano es histórico por ser temporal. Y dicha historicidad es, a su vez, fundamento ontológico de la historiografía. Historicidad es movimiento temporal. Pero no es un mero regresar a la facticidad, sino una nueva apertura de posibilidades, ya que el hombre es un ser de intenciones. Facticidad es temporalidad y *posibilización*. Pero para Ricoeur la historia no es solamente pública, sino particular. Hay, como sabemos, historias personales. Aunado al hecho de que se vincula con la narración.

La historicidad es, pues, una condición ontológica del ser humano. En Ricoeur lo importante no sólo está es tener dicha condición, sino en saberse preocupado y comprometido con las huellas que va dejando el hombre al hacer historia. Las manifestaciones humanas, como la interpretación de ellas, generan un círculo enriquecedor.

Respecto a la intratemporalidad heideggeriana, ésta responde al concepto ordinario del tiempo que implica *derivación* de un tiempo original, así como *nivelación*. Sabemos que lo originario y lo ordinario en Heidegger no

* Para Ricoeur, el autor alemán da primacía al futuro sobre otros modos temporales al enfatizar al ser-para-la-muerte. En cambio para el autor francés los tres *éx-tasis* (pasado, presente y futuro), son igualmente importantes.

tiene una carga ética, sino que son condiciones ontológicas del ser-ahí. Hay una nivelación en la intratemporalidad para que emerja la noción de tiempo común o público.^{*} El problema no es que la temporalidad sea una condición común a todos en tanto que todo sujeto es temporal, sino que su nivelación proviene en que se vuelve una forma común de hablar y pensar el tiempo. Sin embargo, dicha idea del tiempo, que recae en lo social o público, tiene mucho más variantes en Ricoeur que en Heidegger. Hay, por ejemplo, una *databilidad* donde se considera el tiempo como sistema de fechas, pero que la hermenéutica rebasa pues hace de lo *datable* un trabajo interpretativo. Si bien en Heidegger también aparece la idea de lo *datable*, en el autor francés cobra mayor relevancia, como veremos, al involucrar el elemento imaginario y de ficción con lo histórico. Otro ejemplo del tiempo público, en Ricoeur, es la noción de texto^{**}. El tiempo del relato es público, pero no de modo vulgar e indiferente. Es público, pero previo a la nivelación del tiempo vulgar. Se muestra como condición ontológica en el nivel de "nos compete a todos"; allí se instala la intratemporalidad y el relato, antecediendo a cualquier visión niveladora del tiempo vulgar. De hecho, el arte de contar posee el carácter de público. La dimensión del tiempo público está en el tiempo externo que compete a los lectores o escuchas, esto es, al auditorio. Por ello la obra es publicada: el público le compete. Pero el auditorio no es cualquiera en el anonimato, sino el público lector o escucha, es decir, los que están frente a la obra.

* La idea de que lo original pueda volverse común la encontramos, en Ricoeur, en la noción de metáfora cuando es afectada por la catácrisis.

** *Supra.*, cap. II

En resumen, hay temporalidad profunda porque el hombre es un ser-en-el-mundo que se temporaliza actuando, decidiendo, creando, siendo. A esta condición ontológica le acompaña la historicidad, que antecede a cualquier labor historiográfica. En tanto que la intratemporalidad se asume desde lo cotidiano y puede convertirse en una forma vulgar de concebir el tiempo. El hombre, pues, es historicidad por ser temporalidad. Sólo que Ricoeur orienta tales condiciones ontológicas a la capacidad narrativa y al entrecruzamiento de la Historia y la ficción; elementos que son de orden ontológico para el autor francés.

3.3.2 El entrecruzamiento.

Aboquémonos al papel del historiador que es el que interesa resaltar ahora. El historiador se vale de pruebas documentales que lo remiten a lo que un día fue o aconteció. Sabe que el pasado tiene huellas que hablan de él. La huella es una referencia indirecta: es *lugartenencia* y *representancia*. Sólo porque existe una huella (que corresponde a un nivel ontológico) puede irrumpir la noción de documento como prueba o garante (que corresponde a un nivel epistemológico). Ricoeur nos dice que el conocimiento histórico busca la *representancia* del pasado real, mientras que la ficción busca la *significancia* entre el mundo del texto y el mundo del lector. Parecería obvio decir que el novelista construye y el historiador reconstruye (el pasado). Empero, las nociones de *representancia* y de *significancia* no son elementos polarizados, sino que la relación es más compleja. Hay, decíamos, entrecruzamiento.

Ahora bien, nos dice Ricoeur que pensar el pasado requiere de la consideración de tres grandes géneros: lo Mismo, lo Otro y lo Análogo*.

a) Lo Mismo.

Se identifica y se habla de lo que fue, en la medida en que hay, dice Ricoeur, un distanciamiento. Empero existe la idea de que entender el pasado implica eliminar o pretender eliminar la distancia temporal. Por ejemplo, el carácter documental supone una labor imaginativa y una reefectuación del pasado. El acto de repensar lo que sucedió o lo que se pensó por primera vez sobre lo ocurrido, es algo necesario para el historiador. El repensar implica un rodeo imaginativo. Hay imaginación histórica. Puesto que repensar no es revivir, el historiador imagina el pasado. Repensar es una forma de anular la distancia temporal: es generar la reefectuación. En Ricoeur repensar los pensamientos del pasado, es saber que estos últimos no están totalmente en el tiempo pretérito, es decir, no están encarcelados en lo que fue. El pasado no es lo acabado, lo ya caducado, sino que se debe reabrir. No sólo estamos abiertos al futuro en tanto que posibilidad, sino también al pasado como interpretación y asimilación de actos que se pueden considerar para el “después”. Incluso, el pasado cobra mayor relevancia cuando se conjuga dialécticamente con perspectivas determinadas del futuro. Lo que ha sido cobra mayor relevancia a la luz de proyectos o expectativas específicas. En este sentido, el futuro requiere de un pasado. Proyectarse es recordar.

* La idea de cómo lo Mismo y lo Otro se resuelven el lo Análogo, servirán como antecedentes a la noción del sí mismo como mismidad y alteridad. Problema que será tratado en el capítulo cuarto.

Respecto a la huella del pasado, se vuelve tal, cuando queda de algún modo abolido su carácter de pasado. En ello radica la reeefectuación. Hacemos que el pasado se vuelva presente. Si el pasado significara una irremediabilidad de hacerse presente, no podríamos hablar “hoy” de él. Reeefectuar el pasado es recrearlo. Sin embargo, el acto de reeefectuación nos pone ante la disyuntiva de cómo lo vamos a considerar. Si lo hacemos nuestro, queda anulado como otro. Reeefectuarlo conlleva el riesgo de perder de vista su condición de alteridad. Empero, no puede dejar de ser otro. Si el pasado no tuviera cierto carácter de otro, no habría historiador. Ricoeur comparte la idea de que el pasado puede y debe ser replanteado desde un presente, y que dicha labor implica un carácter imaginativo. Empero, considerar el género de lo Mismo de manera exclusiva, anula la posibilidad de la alteridad.

b) Lo Otro.

En oposición al género de lo Mismo podríamos decir que el pasado no puede pensarse así, pues es pasado no por mismidad, sino por diferencia. Tal apología de la diferencia aboga por la distancia temporal. Toda investigación (incluso la histórica) supone tomar distancia. Historia es saber de un pasado, que como tal, no puede ser presente. Hay una distancia inevitable.

Enfatizar la distancia y la diferencia, dice Ricoeur, es remitirse a la individualidad, o mejor dicho, a la individuación de nombres propios (ciudades, lugares, personas, acontecimientos). Pero esto tiene su riesgo, pues dicha

conceptualización tiende a una abstracción cada vez mayor, como cuando hablamos de una revolución, una guerra, una crisis. La fijación conceptual va a la par de la distanciaci3n. Eso que ocurri3, aquello de lo que hablamos, esto es, el pasado, se presenta como alteridad. Se deja al pasado como pasado desde el presente. Cuando el otro es otro, se erige la distancia temporal y se corre el riesgo de que: "Cuando la curiosidad se anticipa a la simpatía, el extranjero se hace extraño. La diferencia que separa sustituye a la diferencia que une."⁵⁶ En este sentido, la noci3n de distancia pierde su pureza y se enfatiza la ontología negativa del pasado. No es la distancia que une, sino la distancia irremediable la que se afirma. Cuando se recurre a la individuaci3n, se corre el riesgo de caer en la mera abstracci3n de subordinar a la historia a una mera clasificaci3n de acontecimientos, olvidando la importancia que juega la temporalidad, el relato, y por ende, el individuo en todo ello.

Si vemos al pasado s3lo como lo Otro, corremos el riesgo de desvincularlo de nuestro presente. O al querer hacerlo cercano quitarle su condici3n de preteridad. Se puede correr el riesgo de que aquello que es lejano o extraño, a fuerza de hacerlo cercano, familiar y presente, se le destemporalice o se vea violentada su preteridad. Por eso, enfatiza Ricoeur, que dicha epistemología, al ser forzada, puede eclipsar la ontología del pasado.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 851

* *Cfr. Ibid.*, p. 851

c) Lo Análogo.

Lo Análogo reúne lo Mismo y lo Otro, promueve las semejanza y las diferencias. Lo Otro, si bien no es lo Mismo, no por ello es ajeno.

El historiador tiene una deuda con el pasado. Busca lo que "realmente" sucedió. El historiador pretende una reconstrucción de lo que previamente ha sido una construcción constante: la historia. Parecería que con ello se mantiene al margen de la ficción. Sin embargo, como hemos dicho, la ficción y la Historia no son excluyentes una de otra. Y lo que es más: una de sus vinculaciones es la metáfora o la tropología en general. Por tropología se entiende sinécdoque, metonimia, ironía, e incluso metáfora (asumiendo el orden tropológico que Ricoeur considera de Hayden White). Y el historiador se vale de ellas porque a través de la narración y la representación accede a lo que fue.

Sabemos que, por su condición ontológica, el hombre es prefigurativo y representativo (mimesis I). Siguiendo a Hayden White, Ricoeur señala que hay una estructura tropológica en la conciencia. Dicha tropología enfatiza el carácter representativo de la Historia. Tendríamos que decir que hay un valor icónico en dicha labor. Aunque el valor icónico no es igual a un modelo a escala, puesto que no hay un modelo original que permita la comparación. Una narración sobre un curso de acontecimientos no supone una relación de reproducción, reduplicación o equivalencia (como entre un modelo a escala y su original). Lo que hay es una relación metafórica. Sabemos que Ricoeur

concuerta con White en la idea de metaforización de la Historia, pero se separa de él por el hecho de que la metáfora no queda reducida, en el autor francés, a un mero tropo. Recupera la idea de White respecto a la metáfora porque contribuye a la dialéctica de *lugartenencia* o *representancia* en la búsqueda del pasado "real" por parte del historiador. La metáfora enfatiza el *como*. "Las cosas deben haber ocurrido *como* se dice en esta narración; gracias a la rejilla tropológica, el *ser-como* del acontecimiento pasado es llevado al lenguaje." ⁵⁷

El procedimiento retórico contribuye a la relación historia-ficción, pero al mismo tiempo, se corre el riesgo de borrar la frontera entre ambas. Al acentuar el procedimiento retórico se pierde de vista la intencionalidad que atraviesa los tropos del discurso: no es la misma intención la del historiador que la del novelista. En ello separan Ricoeur y White.

Podríamos cuestionarle White su ambigüedad respecto a la noción del pasado. A veces parece otorgarle realidad, puesto que de lo acontecido hablamos o empleamos tropos. Otras veces, el pasado se presenta como algo inexistente en sí mismo, pues sólo cobra existencia por la labor tropológica y retórica del historiador. O bien existe aquello en quien recaen los tropos, o los tropos son lo único que "hay" de lo que aconteció. Si bien White niega la objetividad del pasado, su discurso parece incurrir en las dos vertientes señaladas.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 859

Sabemos que no hay historiador que tenga un lenguaje que sea transparente, donde los hechos hablen por sí mismos. No tiene un lenguaje que dé cuenta de los hechos tal y como fueron “realmente”. Su labor de *representancia* se vale de una tropología. Cuando habla de los hechos se vale del *tal como*: los hechos *tal como* se han producido *realmente*. La huella, por ejemplo, significa o vale por..., fortalece la noción del *ver como*. Pero el problema del *como* no sólo es retórico, sino ontológico (*ser-cómo*).

Lo Análogo juega un papel fundamental, pues permite la relación de lo Mismo (identidad) y lo Otro (alteridad). Al pasado lo reefectuamos por la capacidad de identidad o la noción de lo mismo, pero a su vez, el pasado está ausente y nos valemos de reconstrucciones. La alteridad es abordada por la reconstrucción. Lo Análogo permite a su vez la integración de reefectuación y distanciamiento, valiéndose de un *ser cómo* (que enfatiza el ser y el no ser al mismo tiempo). Lo Análogo lleva en sí la fuerza de la reefectuación y la distanciamiento, en la medida en que *ser-cómo* es “ser” y “no ser”.^{*} El *como* de la analogía es fundamental, ya que vincula identidad y diferencia respecto al historiador y el pasado. Además de integrar lo histórico y la ficción.

Veamos específicamente la noción de entrecruzamiento. Lo primero que debemos señalar es que la refiguración del tiempo se da por el entrecruzamiento de la ficción y la Historia. No hay divorcio entre la *representancia* del pasado histórico y lo que el lector se representa del mundo del texto en su mundo. Ambos son procesos de refiguración que se implican.

^{*} Cfr., *Ibid.*, p. 862

Una de sus implicaciones es que comparten un espacio en común: la lectura. El acto de leer es fundamental en la Historia y en la ficción. Pero no sólo en la lectura coexisten. Su entrecruzamiento es tanto epistemológico como ontológico. Dijimos que la intencionalidad de la Historia como el de la ficción se implican en el *ver como*. En ambos campos está el *figurarse que...* Aunque sabemos que la intención del historiador es distinta en la pretensión de verdad que exige su labor. Pero, Historia y ficción no son excluyentes, se entrecruzan.

Como hemos mencionado la labor de Ricoeur no se centra en la exégesis del ser-ahí, como lo hace Heidegger. Por el contrario, se encamina en una vía larga que exige la interpretación y comprensión de las creaciones humanas que hablan del hombre mismo.* Una de estas mediaciones es la ficción literaria, que como sabemos, se vincula con la narración y da riqueza a la noción del tiempo. Este privilegio humano de crear y de vérselas con la ficción, no responde sólo a una modalidad óptica, sino a una condición ontológica. El hombre es un ser de ficciones. Pero no por ello al margen de lo histórico.

a) La ficcionalización de la Historia.

El relato histórico se vale de la imaginación para lograr su configuración, y además... "se trata precisamente de la función de lo imaginario en la perspectiva del pasado tal como ha sido."⁵⁸ Es decir, lo imaginario se incorpora al haber-sido sin afectar las perspectivas "realistas" del historiador. Un ejemplo

* Heidegger se mantuvo al margen de las manifestaciones particulares del hombre en la historia, y cuando lo hace es sólo para abocarse a la ontología y al problema del ser en general.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 901

claro de la ficcionalización de la historia se da en el calendario. Un acontecimiento se inscribe en una cronología, no sólo de orden social y humano, sino universal y cósmico. El calendario tiene un aspecto astronómico y otro social. Al asignar fechas se le atribuye un *como-si* presente a un instante cualquiera. En ese sentido, el acontecimiento adquiere un carácter sintético en el momento en que es fechable. "así, todos los recuerdos acumulados por la memoria colectiva pueden convertirse en acontecimientos *datables*, gracias a su reinscripción en el tiempo del calendario." ⁵⁹

Hay un carácter imaginario en la calendarización. Asignamos fechas de relevancia personal, social, nacional, internacional. La relación acontecimiento-fecha exige de un carácter imaginario: un *como-si* por parte del hombre. A su vez, el tiempo del calendario hace que nuestras tradiciones tengan un marco de institución que tiene como base la temporalidad astronómica. Incluso, el tiempo del calendario supone una distancia temporal atravesada. Esto ocurre también con la huella que deviene reliquia, documento, monumento, entre otras cosas. Aunada la condición interpretativa sobre la *databilidad*.

Hay una *traslación analogizadora* que nos aleja de la postura positivista que dice conocer el pasado como sucedió realmente. La *traslación analogizadora*, dice Ricoeur, supone un valor tropológico, imaginativo y, por ende, interpretativo. Allí se hace latente la *representancia*. El *ver-como* se convierte para la Historia, en "tener como verdadero". Es ilusión controlada, afirma Ricoeur. Luego, sin imaginación no hay historia.

⁵⁹ *Idem.*

b) historización de la ficción

La Historia y la ficción se valen de relatos. El *como-si* del pasado es parte esencial de la narración, pues todos los relatos se narran en tiempo pasado. Afirma Ricoeur: "Narrar cualquier cosa –diría yo- es narrarla como si hubiese acontecido."⁶⁰ Sabemos que los tiempos que rigen a toda narración son el pasado simple, imperfecto, pluscuamperfecto, condicional. Pero ellos no sirven para advertir al lector que está ante un relato, sino que tienen una función temporal: la distancia entre el tiempo acontecido y quien lo relata.

La Historia es *cuasi* ficción pues nos coloca "ante los ojos" los acontecimientos ocurridos a través de un relato. Y a su vez, el relato de ficción es *cuasi* histórico en tanto que los acontecimientos irreales que se relatan son hechos pasados para una voz narrativa que se dirige al lector. La relación de ambas actividades es circular. No podemos decir que la historia se ocupa del pasado efectivo o real y que la ficción se reduce a lo posible e imaginario, pues en ambos campos acontece el *como-si* pasado. El pasado histórico tiene un carácter *cuasi-ficcional* y la ficción tiene condición *cuasi-histórica*. Y el intercambio de historia y ficción en el "cuasi" de cada una procede del llamado tiempo humano.

Considerar lo histórico es saber que los actos de los otros, por muy antiguos o distantes que sean, no nos son ajenos. Los actos no tienen un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 913

significado solamente inmediato, sino que repercuten en la posteridad. Así como las acciones de los hombres del pasado afectan nuestro presente, igualmente, nuestros actos de hoy tendrán implicaciones posteriores. En este sentido, nuestros actos se nos escapan. Si los actos no se agotan en su realización, luego entonces, hay tradición. Existe la tradición porque existe un pasado interpretado y un presente que interpreta en un proceso dialéctico. Ricoeur distingue entre: *tradicionalidad*, *tradiciones* y *tradición*. La *tradicionalidad*: es la recepción del pasado en tanto que somos seres-afectados-por-el-pasado. Las *Tradiciones*: supone una postura de herederos. Se refiere a los contenidos transmitidos que son portadores de sentido: lingüístico, textual, simbólico, proposiciones de sentido en general. Valorar positivamente dichas tradiciones no significa tener un criterio hermenéutico de verdad.⁷ Las tradiciones son las cosas ya dichas que se transmiten a través de interpretaciones y reinterpretaciones. La *Tradición*. Es la instancia de legitimidad que tiene pretensión de verdad o tener-por-verdadero. Supone pertenecer a dicha tradición; ésta, al ser transmitida, implica un tiempo atravesado. La distancia atravesada se opone a la noción de un tiempo concluido e inmutable.

Hablamos de tener-por-verdadero porque recibimos del pasado creencias, tradiciones, persuasiones; y lo recibimos no en la ajenidad respecto a lo ocurrido, sino en la pretensión o disposición de verdad. Dicha pretensión de verdad no surge de nosotros, sino que nos alcanza desde el pasado frente a las cosas mismas que nos hablan de lo que sucedió. Tener-por-verdadero es

⁷ Cfr., *Ibid.*, p. 961

una recepción reflexiva y no una obediencia ciega. La idea de verdad no es una propiedad o un hecho, sino que es diálogo y comunicación. La idea de verdad está emparentada con la actividad hermenéutica del hombre. La vigencia del pasado supone una conciencia hermenéutica. No hay historia sin interpretación. Pero para ello se necesita de un proceso de distanciamiento y desdistanciamiento. La tensión entre pasado y presente requiere de una conciencia hermenéutica. La hermenéutica de la conciencia histórica implica que el hombre es un ser de interpretaciones. Supone también que somos seres marcados por el pasado, puesto que el presente no se reduce a ser mera presencia, sino que tiene memoria y espera. Somos marcados por la historia y a su vez somos marcados por la historia que hacemos. Somos agentes y pacientes simultáneamente. Existe sedimentación e innovación.

Se podría pensar que la *experiencia* es integración de lo que ocurre, mientras que la *espera* deviene fragmentación de expectativas y perspectivas. Pero para Ricoeur el *espacio de experiencia* y el *horizonte de espera* se condicionan mutuamente. No existe el pasado al margen del ahora; tampoco hay un presente fijo, ni un futuro allende del presente. *Espacio de experiencia* y *horizonte de espera* se implican por su condición de trascendencia. E incluso, las esperas deben ser determinadas o acotadas, de lo contrario los hombres no tendrían esperanza y la tradición se vería eclipsada: "Sólo esperas determinadas pueden tener sobre el pasado el efecto retroactivo de revelarlo como *tradición viva*".⁶¹

⁶¹ *Ibid.*, p. 953

El hombre es un ser histórico capaz de interpretar el pasado y de asumirlo como propio para modificar su presente o sus perspectivas del futuro. Es un ser de temporalidad significativa a través de sus actos, huellas y relatos. No está al margen de lo otro, sino que le compete y constituye. Su manifestación de ser supone alteridad. Lo comunitario le es común, pese a las diferencias o dificultades ónticas. Su propia condición ontológica, como un ser histórico, lo compromete a vérselas con lo realizado personal, comunitaria o socialmente. Lo acontecido le involucra, incluso en el rechazo. No puede no hacer suyo (ontológicamente) el pasado. Empero, si el hombre es entrecruzamiento de historia y ficción, y ambas modalidades suponen el *como sí*, luego entonces, el hombre es un ser que se comprende a sí mismo, al otro y al mundo, desde la configuración del *como sí*. En sentido estricto el hombre es, sólo desde el *como sí*. El hombre dice *ser, como si* pudiera serlo en definitiva. Por eso, ante la pregunta de nuestro trabajo: ¿qué debe ser el hombre para que la ficción lo constituya?, parte de la respuesta consiste en decir: *es como sí*. Se le comprende y se va comprendiendo a sí mismo en el *como sí*. Esto no significa una postura fallida respecto a una definición concluyente, sino que el acotamiento respecto a lo que se puede decir del hombre, no supone una visión definitiva, sino interpretativa. Compete al *como sí* y no al *es*. Qué es el hombre implica un “es” constituido de *como sí*. Sin embargo, para precisar esta idea debemos detenernos a la parte final de nuestro trabajo: la idea del hombre en Ricoeur frente al relato de ficción. No sin antes señalar que la idea de entrecruzamiento, tradicionalidad, y lo Análogo, son modos que se caracterizan por la dinamicidad y la condición dialéctica del hombre. Condición que será

reafirmada cuando hablemos en el siguiente capítulo, sobre la identidad *ipse* y la identidad *idem*.

CAPÍTULO IV. LA IDEA DEL HOMBRE

Partamos nuevamente de la noción del tiempo, pero ahora desde la llamada por Ricoeur "identidad narrativa". Preguntar por el "¿quién?", nos permitirá tener una noción más amplia acerca de la idea del hombre y su relación con el personaje de ficción. La idea del hombre en Ricoeur y la vinculación entre persona y personaje, serán los ejes del este último capítulo. Si bien en el capítulo anterior ya hemos desarrollado algunas ideas al respecto, nos hemos concentrado en el personaje en cuanto tal y su enriquecimiento frente a la idea del tiempo, así como el entrecruzamiento de la Historia y la ficción. Pero no hemos abordado hasta ahora qué idea del hombre se desprende en la teoría de Ricoeur, cuando hablamos de ficción. La pregunta central de este capítulo es: ¿qué debe ser el hombre para que la ficción lo constituya? Si bien el desarrollo de los capítulos anteriores ha estado encaminado a este problema, intentando dar algunas respuestas, ahora debemos especificar algunas ideas al respecto.

Quando Ricoeur, al final de su obra *Freud: una interpretación de la cultura*, nos dice que al comprender a dicho autor, al mismo tiempo, se comprende a sí mismo, asume que el conocimiento, en este caso de una teoría, nos involucra y trastoca. Comprender una propuesta de pensamiento es intentar comprenderse a sí mismo. Comprender comprendiéndome es el movimiento que exige la condición humana de verse afectado por el otro. En

ese tenor diremos que la búsqueda de la idea del hombre en *Tiempo y narración* no pretende llegar a una definición concluyente. Tampoco su acotamiento supone una objetivación que se mira a distancia. Al contrario, es una idea abierta, cuyas dimensiones repiten el movimiento ya mencionado: comprenderme comprendiéndole.

Por otra parte, no podríamos realizar un trabajo que enfatiza la ficción literaria, sin valernos de un ejemplo distinto a los empleados por Ricoeur respecto a las obras ya citadas de Woolf, Mann y Proust. Tampoco podríamos exponer un tratado que resalta la importancia de la hermenéutica, sin hacer una propia labor interpretativa, no sólo respecto a la idea del hombre, sino de una obra literaria en particular, por muy limitada que sea nuestra interpretación. Trataremos de desarrollar, a través de una novela de Saramago *El hombre duplicado*, una aportación respecto a la idea de identidad narrativa. Para finalmente terminar con una reflexión sobre la idea del hombre en Ricoeur frente al relato de ficción.

4.1 La búsqueda de sí: el “quien”.

Hablar sobre la idea del hombre en nuestro trabajo, supone fundamentalmente dos cosas: a) que el hombre es una búsqueda, y b) que dicha búsqueda supone interpretación. Para dichas pretensiones sólo cobran relevancia si, como afirma Ricoeur, pasamos del qué del hombre a la pregunta por el quién. Esto es, qué debe ser el hombre, o mejor dicho: ¿quién debe ser el hombre para que la ficción lo constituya? Dicha pregunta nos lleva a la *identidad*

narrativa. Esta noción sólo fue esbozada de manera general en el tercer tomo de *Tiempo y narración*, pero ha sido desarrollada en las obras *Sí mismo como otro* e *Historia y narratividad*. Veamos, pues, a qué se refiere.

El tiempo humano que se caracteriza por ser narración, tiene una dialéctica interna que es el ya mencionado entrecruzamiento de la historia y la ficción. De ese proceso surge la identidad narrativa. Idea que viene a mostrar los límites de la teoría narrativa respecto al tiempo, pero también los alcances en relación a la identidad. La narración no resuelve las aporías del tiempo cósmico y fenomenológico, pero las vuelve productivas y dinamiza. Empero la narración encuentra sus límites. Ricoeur se da cuenta de que el relato no puede decirlo todo respecto al tiempo, pues existen otros modos de referirse a él: monólogos, diálogos, e incluso la presencia de otros géneros de discurso que se separan del narrativo y que se dedican también a decir el tiempo. Es, pues, el tiempo un gran misterio que nos envuelve y que rebasa a la narración misma. La narración no puede apropiarse del tiempo en forma definitiva, pues éste vence después de haber sido atrapado por la trama. Parece que no podemos pensar realmente el tiempo por ser inescrutable, pues en el intento teórico de constituirlo se revierte. El tiempo siempre aparece como constituyente y presupuesto en cualquier intento. El tiempo siempre es vencedor. Pero es bueno que sea así, proclama Ricoeur.^{*} No llegar a la verdad última respecto al tiempo no minimiza la postura narrativa, puesto que muestra sus límites. Una teoría se fortalece cuando sabe hasta dónde y a qué puede responder. "Una teoría, cualquiera que sea, accede a su más alta expresión

^{*} Cfr., misma obra de *Tiempo y narración*, tomo III, p. 1036

cuando la exploración del ámbito en el que su validez es verificada termina en el reconocimiento de los límites que circunscriben su ámbito de validez”.⁶²

Y no tendría Ricoeur por qué distanciarse de su teoría narrativa, pues él mismo ha enfatizado que el terreno de lo especulativo no lo es todo, ya que existe la capacidad poética, o mejor dicho, *mimético-poiética*. Aunque cabe mencionar, que los límites no sólo están al interior de la teoría, sino en el exterior también, es decir, en las circunstancias de enajenación social, donde la capacidad de narrar puede verse desplazada por la información y exhibición visual, especialmente en los medios masivos de comunicación.

4.1.1 Hacia una identidad narrativa: persona y personaje.

La propuesta de Ricoeur sobre narratividad toma un giro cuando se plantea la idea de la identidad narrativa, pero para entender esta noción primero debemos especificar a qué tipo de identidad se refiere. La identidad no es remitirse a un “yo” o a una sustancia pensante. No hay una intuición inmediata de sí mismo. Hablar y saber de sí es una construcción. El sí mismo se opone al yo: decir “sí” no es decir “yo”. Designarse a sí mismo supone considerar un sentido que no basta con el pronombre personal “yo”. Pues el “yo” sólo cobra sentido en la designación de sí a través del discurso o del remitirse a sí. El hombre, para Ricoeur, no es sustancia pensante como suponía Descartes. La propuesta cartesiana tiene su crisis desde su origen, al partir de un engaño forzado, donde la obstinación de dudar ya supone una intención de verdad.

⁶² *Ibid.*, p. 1018

Descartes obtiene una primera certeza: la de la existencia. Para dudar es preciso ser. El "yo" se manifiesta como entendimiento. Hay una tendencia *epistemologizadora*, postula Ricoeur, la cual hace que dicha identidad se caracterice como contraria al identidad narrativa, pues es una identidad puntual, instantánea, ahistórica, atemporal. Aunado al hecho de que el *cogito*, como primera evidencia, es desplazado a un segundo orden por la necesidad de plantear a Dios, que se vuelve ese Otro del cual depende la certeza del *cogito*. Decir "yo pienso" supone un "yo soy", pero de ello no se sigue tener la respuesta de lo que se es. La apodicticidad del "yo" no evita la problematización de lo que yo soy. El sentido de lo que soy no está dado, sino oculto. El planteamiento del "yo" y la expresión "yo" son contemporáneos, pero la expresión "yo" no implica plantear o problematizar al "yo", así como decir "esto" no pone en discusión el sentido de "esto".*

Para Ricoeur, a diferencia de Descartes, la duda se da por la temporalidad y no por la instantaneidad. La duda irrumpe porque el hombre es temporalidad que se realiza y no sustancia dada. No es la necesidad de tener un fundamento indudable lo que le interesa Ricoeur, sino enfatizar que la duda acompaña al hombre. La duda no exige la certeza de sí, que se adquiere mediante las realizaciones en el mundo. La duda no es condición fallida en el hombre, sino un modo de ser en su andar existencial.**

* Cfr. Paul Ricoeur, *Existencia y hermenéutica*, en *El conflicto de las interpretaciones*.

** Ricoeur se aparta del *cogito* cartesiano, pero también se aleja del antisubjetivismo nietzscheano. Nietzsche critica a los que glorifican a la conciencia y a la razón. No hay sujeto ni verdad. El hombre es una disolución: inmerso en un juego de fuerzas sin principio ni fin. La vida no tiene un juez por encima de sí, ni una plataforma llamada conciencia, ni un fin llamado verdad. Sin embargo, el antisubjetivismo encierra la paradoja del mentiroso. Si todo es ilusión, dicha afirmación no puede ser verdad.

La fundamentación del ser del hombre no tiene por qué ser inmediata para tener garantía. Por el contrario, la identidad ni es instantánea, ni fija, ni accesible de manera inmediata a través del pensamiento. La existencia no es sustancia: es realización. Saber quién es uno mismo implica una labor interpretativa. Saber del hombre es saber de su acción en el mundo. El hombre es cultura. El *sí mismo* se remite a sí, pero a través de la mediación de lo otro y de los otros: supone la presencia de lo demás y de los demás. E incluso, el *sí mismo* es saberse como siendo constantemente otro, ya que toda identidad es dinámica. Uno nunca es el mismo, sino que deviene cambio y modificación. No podemos aceptar, dice Ricoeur, el *cogito* cartesiano como condición apodíctica, pero tampoco podemos aniquilar cualquier pretensión de identidad y anular el interés de saber quiénes somos. No tenemos que asumir el sustancialismo, ni resignarnos a la desintegración de cualquier identidad posible. Para Ricoeur mismidad y otredad coinciden*. La identidad es dialéctica por ser narrativa. Y lo que permite dicha dialéctica son la identidad *idem*, llamada también mismidad: el núcleo que nos identifica como siendo los mismos o siendo quienes somos. Y se complementa con la identidad *ipse*, que supone la condición cambiante y de alteridad que nos va conformando y haciendo. Ahora bien, si la distinción entre *mismidad* e *ipseidad* es tan importante, pregunta Ricoeur, por qué no se hizo desde anteriores análisis u obras. El mismo autor reconoce que sólo se descubre el problema de dichas identidades cuando se pasa por la problemática del tiempo como permanencia y cambio. Cabe preguntar si la idea de mismidad e *ipseidad* no terminan por tener visos de lo que Ricoeur ha querido superar, nos referimos a la aporética

* Véase la relación respecto al género de lo Análogo, del que hablamos en el capítulo anterior.

temporal. Sabemos que la mismidad y la *ipseidad* son dialécticas y suponen una identidad narrativa. Sin embargo, por ser permanencia y cambio, no logran ser ajenas al misterio del tiempo. Siguen estando entre el ser y el no-ser.

Saber de sí es un esfuerzo, una labor hermenéutica que el autor francés llama *hermenéutica de sí*. Conocerse requiere de un rodeo de interpretación, reflexión y análisis. Y en esto subyace la necesidad de identificar a un "alguien" o de preguntar por un "quién". La narración contribuye a esto. Hay identidad, si y sólo si, hay narración. Narrando nos identificamos porque mismidad es alteridad. La identidad no sólo es la identificación, como cuando no recordamos si la persona que vimos hace unos días es la misma que vemos hoy. La pregunta por el "quién" es sobre todo la interrogante existencial respecto a quiénes somos y quiénes son los otros que forman parte de mi vida. Nos asalta la pregunta ¿quién soy de verdad?. El hombre es interpretación, y por ello podemos dilucidar nuestros sentidos o sinsentidos. Se podría cuestionar que toda vida por configurarse como historia narrada ya la constituye un sentido. Esto es verdad. Sin embargo, esta condición previa no está divorciada del replanteamiento del sentido de la propia vida. Debe haber un sentido previo, para que precisamente, en un momento dado, lo perdamos. Ontológicamente somos realización de nuestro ser: ése es nuestro sentido. Lo cual no supone que nuestra historia personal se nos presente después de la refiguración narrativa, como carente de sentido.

Podemos bien juzgar nuestra vida como personajes de una historia, ya que entre el personaje y la persona no hay exclusión. Las variantes

imaginativas que constituyen nuestra vida nos otorgan complicidad con los personajes de ficción que encontramos en las obras literarias. La vinculación hacia el personaje no es predisposición intelectual y anímica. No es sólo eso, sino que responde a una relación ontológica. Si bien tienen planos diferentes, no por ello son excluyentes. Literatura y vida se reencuentran mediante la narración y la lectura o por ejemplo, la escucha de otra historia literaria. Hay un paso del texto de ficción hacia la vida y viceversa. Se podría objetar que a diferencia de los personajes de ficción, uno no es el autor de su propia vida en tanto que origen. El nacimiento es un acto que pertenece a otros o a la historia de los demás. Y respecto a la muerte de cada quien, será narrada por los que nos sobrevivan: la muerte no es un fin narrativo. Además, el recorrido de cada vida puede crear otras tramas que no necesariamente tengan conclusión. Mientras que el texto de ficción, al tener su propia trama, no puede tener imposición de otras que le sean incompatibles (aunado al hecho de que la historia de una vida supone la vida de los demás como historias). Como dice Ricoeur: episodios enteros de mi vida forman parte de la vida de los demás^{*}. Y sin embargo, pese a estas diferencias, personaje y persona no se oponen: en ambos hay una unidad narrativa de vida. Dichas objeciones son válidas pero no cancelan la presencia de la ficción en la vida. No se trata de refutar las objeciones, sino de utilizar la *dialéctica de la apropiación*^{**}. Si bien la vida es un relato de la que no somos autores en cuanto origen, somos coautores en tanto que sentido. Nuestra realización de ser nos otorga autoría. Y si bien no

^{*} Paul Ricoeur, *Si mismo como otro*, p. 163

^{**} Cfr. *Ibid.*, p.164

podemos narrar nuestra muerte, la literatura contribuye al aprendizaje del morir.*

Necesitamos dar unidad a la heterogeneidad de nuestros actos, y ello no sólo por una necesidad valorativa o de juicio, sino por una condición ontológica. Toda vida, al decir "es mi vida", supone un proceso de refiguración. La vida tiene que ser recopilada para mostrar su sentido: "Si mi vida no puede ser aprehendida como totalidad singular no podré nunca desear que sea una vida lograda, realizada."⁶³ Pero en todo proceso de unidad necesitamos de la ficción. Y los comienzos literarios son ayuda para los comienzos reales o fines provisionales. Así como en el relato el personaje tiene el poder de comenzar una serie de acontecimientos, sin que dicho comienzo sea absoluto, de igual modo, lo hace el hombre. El personaje es correlativo a su acción, de ello depende su ser. Tiene una línea de concordancia que le da unidad a su vida y que le hace diferente al resto de los otros. Tiene una línea de discordancia, pues en toda historia personal o colectiva hay acontecimientos imprevistos o accidentes. Finalmente, el personaje es síntesis concordante-discordante donde la contingencia, al ser incorporada a la historia de dicha vida, se trastoca como necesidad. El azar se vuelve necesidad en la mirada retrospectiva. Esto ocurre también con la persona: busca unidad en la diversidad, sufre de desventuras, e intenta hacer una reintegración en la llamada "historia de su vida". Esto no significa que no podamos pensar que pudo haber sido de otra manera, o que no pretendamos modificar la visión de lo ocurrido, proyectando otras alternativas. Necesidad no es irremediabilidad.

* Hemos dicho que para Ricoeur, a diferencia de Heidegger, la muerte no puede ser la posibilidad más auténtica. Sin embargo, ésta no se manifiesta al margen de la interpretación humana.

⁶³ Op. cit. *Sí mismo como otro*, p. 162

La dialéctica concordancia-discordancia se ciñe a la dialéctica *mismidad-ipseidad*. La identidad del hombre es la narración de sus experiencias. La identidad del personaje es la propia trama. Sin trama no hay personaje. Sin experiencias y realizaciones no hay hombre. Los relatos literarios y las historias de vida no se excluyen, sino que se complementan, no pese, sino gracias a sus diferencias y contrastes.^{*} Ricoeur reconoce que en la literatura actual hay propuestas que pretenden anular la identidad para enfatizar sólo las experiencias. Se ajustan a la *ipseidad* anulando la *mismidad*. Cuando las obras modernas anulan al personaje y desaparece la identidad narrativa, las composiciones pierden a su vez el carácter narrativo, acercándose al ensayo: por ejemplo, *El hombre sin atributos* de Musil. Pero incluso cuando se pierde la identidad del personaje no queda resuelto el problema al ser anulado. El no-sujeto no resuelve ni anula el problema del sujeto, no deja fuera la preocupación sobre el sí mismo. Preguntar *¿quién soy?* y responder "nada", no anula a ese "quién" que se pregunta, sino que hace urgente la necesidad de la pregunta. El problema del *sí mismo*, tanto para el personaje como para la persona, siempre está presente, aunque a veces se encuentre en crisis tanto social como literariamente. La identidad narrativa es construcción y no solución inmediata o definitiva. Empero, la identidad de la persona y el personaje implican, no sólo narración, sino atestación.

Los personajes literarios ejemplifican vidas. Identificarnos con ellos es comprenderlos: es creer en ellos porque media la atestación. Este concepto es un tipo de certeza a la que aspira la hermenéutica. No es certeza como

^{*} *Ibid.*, p. 166

criterio de verificación de un saber objetivo. No es *episteme* o saber último y fundamentador. Es una especie de creencia, pero no como la *doxa* que tiene menor grado que la *episteme*. Mientras que la *creencia doxica* es un “creo que”, la atestación es un “creo en...”. Creo en...mí y creo en...el otro. La atestación es fundamentalmente atestación de sí, confianza de poder decir, poder hacer, poder reconocerse personaje de narración y poder responder a la interrogante del “quién”, diciendo “¡heme aquí!” * La atestación y el acusativo “¡heme aquí!” apuntan a una dirección ética; empero, no podemos darle dicha atribución sin presupuestos ontológicos. Ser en el mundo no es una mera transitoriedad. Todo individuo, en tanto que identidad, es afirmación de sí y de su poder hacer. Nuestra presencia como realización de ser ya supone un hecho de contundencia irrepetible: tenemos vida. En este sentido, la ontología de ser acredita la del valer. La atestación es la confianza en el estar siendo. El personaje está siendo en la medida en que lo seguimos en el relato. Cuando seguimos a Hans Carstop (el personaje de *La montaña mágica*) en la escena donde es testigo de la muerte de su primo Joachim, creemos al mismo tiempo en su tristeza, nos apropiamos del sentido de sus pensamientos, de sus movimientos, de sus manos que cerraron los párpados de su primo fallecido, y de la belleza que adquirió el rostro frío, endurecido y silencioso del difunto; de cómo esos sentimientos y pensamientos en Hans contribuyeron a modificar la visión de su vida y del tiempo. ** Sin tal credibilidad en la literatura, no puede haber vinculación del mundo de ficción con el nuestro. Atestación es enriquecimiento del lector, por ser vinculación con el personaje. Incluso,

* *Si mismo como otro*, p. XXXVI

** *La montaña mágica*, p. 649

aquellos personajes que nos parecen moralmente deleznable, es necesaria la atestación para no concordar con el sentido de sus actos.

4.1.2 Identidad duplicada (ejemplo literario)

Ricoeur se vale de *La señora Dalloway*, *La montaña mágica* y *En busca del tiempo perdido* para enfatizar el enriquecimiento de la idea del tiempo a través de la ficción. Empero, no elige nunca una obra literaria, por lo menos no en *Tiempo y narración*, para cuestionar y afirmar el problema de la identidad narrativa. Quizás no lo hace porque este problema es sólo anunciado y no del todo desarrollado, sino hasta *Si mismo como otro*; pero allí tampoco encontramos el tratamiento del tema a través de la obra literaria. No pretendemos agotar ideas que por sí mismas son de discusión constante y abierta, y que exigen de otros análisis respecto al autor francés. Tampoco pretendemos hacer comparaciones definitivas, sino sólo ser consecuentes con nuestro trabajo. La ficción literaria y la interpretación tienen la prioridad para reafirmar una idea del hombre, que no busca nunca ser concluyente. No se pretende un análisis exhaustivo, pues capacidades y limitantes del presente trabajo así lo impiden. Sólo pretendemos que un texto de ficción nos diga algo sobre el sujeto y su mundo.

Con la intención de cubrir esta laguna o ausencia abordaremos la novela de José Saramago *El hombre duplicado*. Dicha obra presenta el problema de la identidad y las implicaciones existenciales que supone el

violentar dicha condición. Tertuliano Máximo Afonso es el personaje central quien ve interrumpida, por un incidente, su cotidianidad como profesor de Historia. Como relata el narrador, cumple dicha tarea desde el tedio depresivo de no sentirse ya atraído por tal actividad. El acontecimiento que genera las posteriores peripecias en la trama es la simple decisión de rentar una película titulada: *Quien no se amaña no se apaña*.^{*} En la cinta aparece un hombre idéntico a él. Coincidentemente el título de la obra alude a un “quien”, que, como se ha mencionado, es un elemento central al hablar de la identidad. E igualmente relevante es que Máximo Afonso sea historiador, ya que como experto y conocedor de historias “reales”, se verá afectado en su historia personal por un acontecimiento que sólo es posible, paradójicamente, en lo imaginario. Un personaje de ficción al que se le presenta un hecho que considera propio de la ficción: hay un paso de lo rutinario de una vida a lo extraordinario.

El personaje se queja de su vida y de ser quien es. Solitario y monótono ejerce su labor docente. Se le podría señalar como un anti-héroe al igual que el ya citado Hans Carstop. Y sin embargo, dicho hombre común, repentinamente, se ve duplicado: “Se dice que sólo odia al otro quien a sí mismo se odia, pero el peor de todos los odios debe ser el que incita a no soportar la igualdad del otro, y probablemente será todavía peor si esa igualdad llega alguna vez a ser absoluta”.⁶⁴

* Película recomendada por su colega de matemáticas, donde hay un actor muy parecido a Tertuliano.

⁶⁴ José Saramago, *El hombre duplicado*, p. 382

Respecto a la temporalidad, si bien la obra no aborda dicho problema, subyace en ella lo que Ricoeur a reiterado sobre el tiempo: su desvelación a través de la narración. Es característico de las obras de Saramago que el narrador interrumpa la historia para aclarar ideas al lector o para anticipar acontecimientos en la trama, e insistir en su capacidad narrativa para poder dar fluidez a la historia. Hay una constante alusión a la labor del narrar respecto a los acontecimientos narrados. Aunado al enriquecimiento de lo temporal respecto a la *analepsis* y *prolepsis*, que enriquecen la relación trama, narrador y lector. El tiempo se muestra siempre inmerso en el despliegue de la vida de los personajes que se saben con una vida hecha, una edad determinada y con una rutina a seguir. Y a partir de la desventura de los hombres duplicados, se presenta una vida que recrudence las dudas de su sentido.

Saberse idéntico a otro supone, en la intención de la obra, y por lo tanto, en el personaje, el cuestionamiento irremediable del “¿quién soy?”. Lo que implica, a su vez, traer a cuenta lo que se ha sido en la vida. La trama manifiesta la necesidad de que el personaje se replantee a sí mismo para tratar de comprender cómo otro “alguien” idéntico a él tiene una historia de vida que, hasta antes del incidente, no se había cruzado con la suya. El presente se cuestiona el haber-sido y el por-venir. La historia de una vida que toma una nueva dirección, un trastocamiento que lleva a la desventura y remite a un cuestionamiento de la propia existencia. Hay, como señala Aristóteles, peripecia.

El narrador insiste en que lo acontecido realmente ocurrió, pese a no haber registro, testigo o documento: "Que la Historia no registre un hecho no significa que ese hecho no haya ocurrido."⁶⁵ Que en la obra la idea de "Historia" sea mencionada con mayúscula, supone una insinuación de cómo viene la ficción a filtrarse en los acontecimientos, que por muy particulares, afectan a lo histórico. Un historiador que con su aventura tiende afectar la concepción de la Historia, en tanto que no puede haber repetibilidad exacta: un personaje no puede ser al mismo tiempo otro. En la Historia no puede haber un personaje que sea dos a la vez.

La obra trata de mostrar que toda Historia tiene fisuras o aspectos no contados. Cuando el personaje se dedica a pensar en otras cosas, después de saberse duplicado, el narrador advierte que seguir dichos pensamientos seguramente nos llevaría a una historia distinta de la que se está hablando. Enfatiza también que la aventura que narra cuenta con historias no contadas, o no-historias, dejando a la libre imaginación lo no contado.*

No tuvo Historia, se emplea cuando hay urgencia de pasar del episodio siguiente o cuando, por ejemplo, no se sabe muy bien qué hacer con los pensamientos que el personaje está teniendo por su propia cuenta, y más si no tiene relación con las circunstancias vivenciales en cuyo cuadro supuestamente se determina y actúa.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42

* *Cfr.*, cap. III

⁶⁶ *El hombre duplicado*, p. 67

Tertuliano Máximo Afonso dedica su tiempo a investigar los créditos de la película en cuestión, para encontrar al intruso de idéntica apariencia: un personaje que busca a otro personaje de ficción (el de la película). María Paz, empleada de banco y pareja de Tertuliano, resulta ser de importancia durante y hasta el final de la trama. El narrador advierte que la permanencia de dicho personaje en la obra sólo compete a profesor de Historia, en tanto que él decida seguir o no con ella. Se maneja durante la aventura, la dependencia pero también la autonomía de los personajes respecto al narrador. Lo cual implica resaltar y considerar el papel que juegan dichas instancias en una obra literaria. Agreguemos el hecho de que el narrador sabe y comparte la complicidad del lector: "probablemente, leer es una forma de estar ahí"⁶⁷

Tertuliano intuye que su propia historia está caracterizada por un caos que, en el fondo, guarda un orden que es necesario descifrar. La contingencia deviene necesidad en una trama, y no sólo a la vista de un lector, sino, en este caso, del personaje mismo.

Descubrir al sujeto de parecido exacto supone identificar su nombre: Daniel Santa-Clara, pero también implica considerar que tiene su propia vida. El problema estriba en que dos personas que son idénticas, pero que tienen vidas diferentes, no son propiamente iguales. Hay un cuestionamiento y una reivindicación de la identidad. La identidad duplicada exige cuestionar la propia existencia en tanto que puede haber sustitución de uno por el otro. Esto es, si el otro puede suplantarme por ser idéntico, el problema no sólo estriba en

⁶⁷ *Ibid.*, p. 103

* *Cfr. Ibid.*, p. 131

saber quién es quien, sino que "quién" está en crisis. El texto resuelve el problema haciendo ver que un "alguien", pese a ser idéntico a otro, por el hecho de tener una historia personal y distinta, se sabe único. La crisis de identidad se resuelve. Lo que se *ha-sido, es y será*, constituyen al "quien". En un sentido ricoeuriano, *mismidad* supone *ipseidad*. La identidad narrativa de Máximo Afonso y de Daniel Santa-Clara, sus historias personales, el modo en que en la trama han sido narrados, y la manera en que se narran a sí mismos, los hace distintos. De lo contrario, no podría haber suplantación posible en el desarrollo de la trama. Se sustituyen por ser hipotéticamente idénticos, pero sabemos que se da esa sustitución, precisamente porque los identificamos como distintos. Tertuliano es el profesor de Historia, pareja de Inés, hijo de Carolina Máximo. Mientras que Daniel, casado con Helena, cuyo nombre verdadero es Antonio Claro (quien durante la trama tuvo la ingeniosa idea de decir que si un día pudiera ser actor de primera línea, bien podría ocupar al profesor como *doble* en alguna escena); este sujeto se presenta siendo igual pero distinto. Pese al intercambio de vidas a la que se ven obligados, cada uno es quien es, por lo que han sido y por las perspectivas que tienen.

Es relevante que la historia termine con la muerte del actor cuando pretende suplantar al profesor, y que éste último se quede con la vida y la mujer del primero (al enterarse que Inés ha muerto en el mismo accidente automovilístico que el impostor, al intentarse defender de un hombre, que pese a ser igual que su novio, actuaba, pensaba y era diferente). A pesar de la inevitable suplantación, la narración enfatiza que la identidad se construye a partir de la historia que cada uno tiene. La historia personal permite identificar

a cada quien, (pese a la crisis de identidad del personaje al saberse igual a otro). Que la madre de Afonso y la misma Helena (esposa del actor) asuman resignadas la definitiva suplantación (y quizá no tan descontenta la segunda de la sustitución de su marido), enfatiza que la identidad no se consigue con la mera apariencia y presencia, sino que es una construcción donde un alguien, por tener tal o cual vida, puede ser aceptado o rechazado. No basta decir "yo" para ser identificado.

La historia concluye en el instante que Máximo Afonso recibe una llamada telefónica de alguien que se dice igual a él (en este caso, igual al actor que ha sido suplantado). Surge una nueva ironía sobre la identidad, que si bien antes fue duplicada, ahora se presenta triplicada (pese a que Antonio Claro ha muerto). El juego de poner en entredicho la identidad y tratarla de reivindicar en la narración, nos muestra que el problema del "quién" no sólo radica en el hombre "real", sino que se ve enriquecida, cuestionada y replanteada por la literatura.

El mundo que nos presenta *El hombre duplicado*, nos hace ver que la garantía de un "alguien" es su propia historia. La importancia de la obra no es considerar la identidad como mera apariencia física, sino ponerla en crisis para posteriormente recuperarla con los acontecimientos que llevan a los personajes a tener identidad propia. Remitirse a sí mismo es a su vez dar un rodeo que supone al mundo. Referencia a sí y referencia al mundo son recíprocos. Nuestra diferencia supone referencia: saber quien es cada uno

implica referirse a lo hecho en el mundo. La obra de Saramago acentúa muy bien la interrogante de Ricoeur: "¿quién soy de verdad?".

El desencanto de Máximo Afonso frente a su cotidianidad o la crisis de identidad en la que se ve envuelto, es un modo de hablar de nuestro mundo "real". Su disposición en el mundo cobra sentido en la medida en que somos copartícipes. Tales ideas, al ser atestadas, nos muestran que nuestra vida puede ser replanteada desde la ficción. Es creer en lo creado. Sin capacidad de atestar no hay modo de creer en sí mismo, ni en el otro, ni, a fin de cuentas, en el personaje de ficción. Atestación es comprensión y apropiación. Creer en..., es creer en... su historia y en la nuestra.

En síntesis, optar por la ficción no es pretender tergiversar la realidad, sino enriquecerla, replanteándola. No se escribe ficción con el fin de eludir. No es fantaseo, sino manifestación de un mundo creado que nos dice algo de éste. No se busca corroboraciones, sino revelaciones. La obra literaria es un acontecimiento en el mundo que desborda los signos para realizarse como sentido. Es imaginación que remite al mundo. Y el ejemplo de *El hombre duplicado* permite, sin ser teoría, ejemplificar y enriquecer la postura teórica de Ricoeur.

El personaje de ficción compete a lo humano ejemplificándolo y enriqueciéndolo. Pero ¿qué idea de hombre debemos de tener para que la ficción lo constituya ontológicamente.

4.2. ¿Quién tiene que ser el hombre para que la ficción lo constituya?

Esta pregunta es dialéctica en la medida en que podemos plantear ¿qué debe ser el personaje para referirse al mundo y afectar al hombre? La dialéctica de la triple mimesis subyace en ellas. Ahora bien, hablar de la idea del hombre en Ricoeur no significa búsqueda de fundamento. Sería un contrasentido a la propuesta ricoeuriana. Respecto al individuo, no hay ontología triunfante.* La idea del hombre responde a lineamientos generales que se encuentran en su filosofía y que generan posibles interpretaciones. Al hablar de dicha idea en Ricoeur, sólo nos hemos limitado a su relación con el personaje de ficción. No podemos hablar de la idea del hombre en general, pues hemos prescindido de la parte ética del pensamiento del autor francés, nos hemos mantenido al margen de la idea de lo divino como parte constitutiva del pensar y actuar humano, y sólo hemos esbozado unas ideas generales respecto a la lingüística y la semiología en general. En síntesis, nos hemos abocado a la idea del hombre como ser de creatividad literaria y generador de personajes que lo vinculan a nivel imaginario y reflexivo. Tal acotación es orientación y marca sus alcances del tema. Si bien nos hemos detenido a mencionar otros textos al seguir el camino de *Tiempo y narración*, esto responde a que la referencia intertextual es una necesidad en el pensamiento del autor, puesto que los problemas que aborda nunca son aislados, sino estrechamente ligados. Así como pretenden serlo los conceptos de los que nos hemos valido para llegar a la pregunta central de nuestro trabajo. Conceptos

* Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, p. 26

tales como aporética, poética, facticidad, habla, discurso literario, y finalmente lo que pretendemos desarrollar ahora: la idea del hombre frente al personaje de ficción. Aclarado esto, vayamos a la última parte del presente trabajo.

Sabemos que la ontología es fenomenología, y la fenomenología, hermenéutica. No hay interpretación posible sin fenómeno, y todo fenómeno implica interpretación. No existe un sujeto autónomo y un objeto opuesto para Ricoeur. Hay integración ontológica de ambos. Por eso, una idea del hombre en dicho autor, supone de hermenéutica (en el sentido de que interpretación es apropiación). La filosofía de Ricoeur permite una interpretación sobre lo que es el hombre, porque ella misma es interpretación. Lo cual no significa que cualquier interpretación es posible, pues su teoría supone un acotamiento. Un acotamiento que posibilita la pertinencia: mientras más partes del texto ratifican mi hermenéutica, más pertinente es.

Cuando el hombre se narra no supone objetivarse a sí mismo para entenderse. No nos volvemos objetos de estudio para nosotros mismos, por lo menos no en la teoría de Ricoeur. Al contrario, el "quién" nunca desaparece. Somos apertura, interpretación y realización, por eso narramos nuestra vida. Preguntar por nosotros y el mundo no nos hace estar al margen de la pregunta. En un sentido heideggeriano, quien pregunta forma parte de la pregunta. Y cuando nos referimos a objetos del mundo, nos anticipamos a ellos con presignificaciones o presupuestos. No hay realidad neutra. El hombre es un ser de interpretaciones; por ende, la hermenéutica es un proceso abierto y no una visión concluyente o definitiva. Cuando decimos que para Ricoeur

comprender al hombre significa dar un rodeo hacia los signos, símbolos u obras, para poder considerar a un "quién" colectivo o individual, esto no significa un retorno a la subjetividad. La apropiación de un "algo" no remite a un sujeto como sustancia. No hay sujeto como esencia del que se parte para regresar a él, pues la identidad humana es movimiento dialéctico entre *ipseidad* y *mismidad*. El ser del hombre es mediación con el mundo. El conocimiento y la búsqueda de sí supone cultura. Hay comunión ontológica, luego, hay cultura. En este sentido, la hermenéutica es universalización del individuo. Ningún hombre, comunidad y acción humana nos son ontológicamente extraños. Esto significa que no hay lenguaje hermenéutico sin correspondencia hermenéutica. La narración ofrece comunicación entre los vivos y las obras de los antepasados muertos. No hay incomunicabilidad. Herencia es memoria. El pasado abre posibilidades en la medida que hay herencia. El hombre es un ser de memoria y expectativas en su vida cotidiana y en sus obras.

El decir del hombre es vinculatorio y es un acontecimiento autorreferente: implica a la persona que habla. Todo discurso es acontecimiento, que se desborda como significado. Hacer uso de la palabra supone la necesidad de un interlocutor. El diálogo es una manera de darse y constituirse frente a los demás. "Entonces, la soledad de la vida es por un momento, de cualquier forma, iluminada por la luz común del discurso."⁶⁸ Y cuando la riqueza del decir se convierte en escritura, o más aún, en obra literaria, la apropiación se vuelve más enriquecida, pues supone una lectura de

⁶⁸ *Teoría de la interpretación.*, p. 33

alguien que va a descubrir un mundo con sentido y referencia. La obra literaria no puede estar al margen de lo que constituye ontológicamente al hombre, pero no como una mera extensión de lo humano, sino como instancia de enriquecimiento, descubrimiento e interpretación del mundo. Se conecta con la realidad pero a un nivel más fundamental que el discurso ordinario y descriptivo. Ficción no es un agregado al ser, sino un poder ser. O mejor dicho: "el mundo del texto es real porque es ficticio..."⁶⁹ La ficción es revelación y transformación de la vida, no sólo por ser trascendencia en la inmanencia, sino mediación entre el mundo del texto y el mundo del lector. La trama permite seguir una historia, comprender acciones, pensamientos y sentimientos que subyacen en los personajes. Opera el proceso de lectura. El acto de contar o leer pone al relato en el tiempo. Aunque ello no signifique reflexionar sobre el tiempo, sí permite dimensionarlo, esto es, nos ubica en él. El relato construye la identidad del personaje, y lo identificamos al seguir la lectura. Esto contribuye a que el hombre modifique el modo de asumirse a sí mismo: leer transforma pensamientos y actitudes. Tanto en el hombre como en el personaje hay una mediación entre permanencia y cambio.

La actividad narrativa tiene el privilegio de hacer presente y de generar la preocupación de lo que acontece, pues el personaje está siempre ante algo por hacer, por lo menos hasta la conclusión de la obra. Hay un mundo previo en su acción, tal como le sucede al hombre. Como en la persona real, el relato combina la dimensión episódica y configurativa. La trama no es mera acumulación de episodios. Se sigue una historia pero también se captan

⁶⁹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 109

conjuntamente los acontecimientos. Es necesario hacer una configuración dentro de la sucesión. Hay, pues, una capacidad configurativa. Los acontecimientos adquieren un acomodo y por eso puede haber una recapitulación otorgada desde una perspectiva, como cuando hemos leído una obra y nos hacemos una idea más clara del personaje al retomar los eventos que fueron generando su historia y personalidad; o cuando en nuestra propia vida hacemos un recuento a partir de algo que creemos concluyente o que cierra una etapa de nuestra existencia.

La función narrativa aporta algo más al problema del sí mismo. El lector se apropia del personaje de ficción y de sus acciones ficticias, y al apropiárselas se refigura. La refiguración del lector mediante la lectura hace que tenga un conocimiento de sí que va más allá del marco del relato. Requiere de una mediación, pues se construye indirectamente. La mediación narrativa confirma que el conocimiento de uno mismo exige de la interpretación. Apropiarse de la identidad del personaje permite la interpretación de sí mismo. El personaje tiene un carácter figurativo, y el *sí mismo*, al interpretarse narrativamente, se pone como un "yo" figurado, es decir, se figura ser tal o cual. La identificación de uno mismo supone la identificación del otro. Identificarse mediante la identificación de un personaje que es otro. El sí mismo para conocerse necesita pasar por la figuración de sí, incluso cuando se objetiva en una construcción llamada "yo". El personaje no encierra, sino que abre un mundo que modifica al lector. Pero en la búsqueda de sí para encontrar su propia identidad, el individuo corre el riesgo de perderse. Puede haber pérdida de identidad, una nada de identidad o

vaciedad. Pero el no-sujeto no es la nada de la que nada hay que decir, manifiesta Ricoeur. Expresar: "no soy nada", no evita referirse a uno mismo. Hay mucho que decir cuando uno proclama no ser nada: "¿quién es aún yo cuando el sujeto dice que no es nada? Precisamente un sí mismo privado del auxilio de la mismidad."⁷⁰ Reapropiación supone la previa separación de algo que nos fue propio y que ha dejado de serlo. Por eso existe en todo individuo el riesgo de perderse a sí mismo y de caer en el desasosiego, tal como ocurre en el ejemplo de *El hombre duplicado*. Puede haber afirmación serena "yo soy" o duda angustiante: "¿quién soy?".^{*} El extrañamiento de sí, lo es de los otros y del mundo mismo, y puede convertir al hombre enteramente en enemigo de sí y de su entorno.

El hombre imagina y crea. Su capacidad de hacer obras de ficción supone una referencia desdoblada. O mejor aún, el hombre mismo es este desdoblamiento que puede consolidarse en una obra de arte. Literal y metafórico, el hombre al ser configurador, se justifica y encuentra. Es un ente de variaciones imaginativas, narrador de lo que ha sido y de lo que no ha dicho, de lo que promueve y pretende. Es facticidad e imaginación. Está en el mundo generando otros. E incluso, no podemos decir "un mundo" como siendo único y el mismo para todos. Lo es desde la condición fáctica, pero no lo es desde lo interpretativo y circunstancial. El ser humano es un ser de necesidad creativa, de construcción de obras que hablen de él. Es garantía de sí, no por ser fundamento último o inicial, sino por ser de quien depende todo sentido e interpretación. Es apropiación que se comprende; y cuando no lo hace, es por

⁷⁰ *Historia y narratividad*, Op. cit., p. 229

^{*} *El conflicto de las interpretaciones*, p. 241

variantes de circunstancias, nunca por constitución ontológica. Es inacabado y de condición dialéctica: entre narratividad y temporalidad, tensión y distensión, *mismidad* e *ipseidad*, concordancia y discordancia, atestación y sospecha, identidad y otredad, búsqueda y recuperación de sí, interpretación y explicación, mimético y poético. Ser que se entrecruza con descripción e imaginación, historia y ficción. Ente que construye personajes para entender, cuestionar, o simplemente ejemplificar su persona. *Arche* y *telos* en tanto que intérprete y narrador de su vida. Justificación de sí como interpretación. El que hace que toda distancia sea atravesada. Sedimentación e innovación. Creador de ficción por ser él mismo ficción e imaginación. Ser de triple condición mimética. Mediador entre tiempo fenomenológico y cósmico. En conclusión, un ser hermenéutico y dialéctico por constitución ontológica. El hombre, es pues, un ser de capacidad interpretativa. Ónticamente desde múltiples sentidos, pero ontológicamente desde tres direcciones: interpreta el mundo, interpreta al otro y se interpreta a sí mismo. Cada dimensión supone a la otra dialécticamente.

Estas definiciones cobran unidad en el "sí mismo". Pero una unidad que se desborda en estas múltiples descripciones, puesto que el hombre es realización, interpretación y explicación de sí. Su ser es *ser-como*.

Todo individuo es narración y construye su ser narrando. Narra y se atiende a otros tipos de narraciones. Necesita de un relato de sí para configurar su vida, de lo contrario, se terminaría bifurcando y no reconociéndose en sus actos. Es un ser temporal que va de lo *aporético* a lo poético. El tiempo es problema y no solución. Pero siendo problema le permite, paradójicamente,

irse haciendo. No es una verdad última la que permite al hombre hacer su vida. Al contrario, su problemática constante es la que posibilita al hombre realizarse. Si el hombre fuera solución absoluta de sí mismo y del mundo, no cabría la interpretación como forma de ser y entender la realidad humana. Sería una sustancia cerrada sobre sí. Por el contrario, el hombre es realización de sí en la medida en que actúa y se interpreta. Tal irresolución ontológica es su condición de ser, y paradójicamente su solución óptica. Se podría objetar que en Ricoeur, por ser un autor cristiano, existe una solución ya no digamos ontológica, sino metafísica del hombre. Sin embargo, tal solución no se presenta, al menos en *Tiempo y narración*. Además, no es la religión la que da la solución a lo filosófico. Si bien son campos que se pueden emparentar en la labor hermenéutica, no es recurriendo a una para resolver lo que la otra a problematizado, como debe procederse. Al menos eso pensamos. Pueden verse implicadas, pero no suplantadas entre sí. Su relación es su diferencia.

El ser humano es un ser entregado a sus creaciones. Éstas lo explican. Tal es el caso, como hemos insistido, del relato de ficción. El personaje, en este sentido, nos parece relevante desde dos instancias: a) es creado por el hombre, es decir, el ser humano le antecede; b) es también el personaje quien antecede al hombre, pues, hay cultura previa cuando se nace. El personaje ayuda a explicar al hombre, lo esclarece y problematiza, precisamente porque se anteceden y se crean mutuamente. El hombre crea personajes por ser cuasi personaje. Necesita de ellos para comprenderse, para representarse, para satisfacerse emocional, intelectual y vitalmente. No es un relación mecánica: hombre que duda, luego, personaje que responde. Pues el personaje puede no

responder y abrir dudas, preguntar, cuestionar, decepcionar, confundir. Pero independiente de las modalidades ónticas a las que se puede enfrentar el hombre con los diversos y múltiples personajes de la literatura, el personaje es necesidad ontológica, y en ese sentido es posible respuesta. Si el hombre, como decíamos, fuera una solución inmediata y definitiva de sí, el personaje sería sólo relación lúdica. El problema central estriba en que el personaje es posible porque el hombre es imposible como solución definitiva. Su propia imposibilidad permite posibilidades. Alternativas y posibilidades que recaen en un alguien. El hombre es porque podemos decir quién es. El hombre es porque podemos desviar el sentido del *qué* hacia el *quién*. No necesita ser una sustancia para tener una definición posible. Su definición es interpretación. El *quién* enriquece, pues permite la ubicación de un ente que se sabe en un lugar, circunstancia, momento, bajo ciertas intenciones, disposiciones y elecciones. El hombre es averiguación constante, pero partiendo de la indudable certeza de que nos referimos a un quien. Un alguien, que como sabemos, se construye en la llamada identidad narrativa. Que si bien supone elementos éticos y de imputación moral, dicha identidad prevalece como orientación ontológica en la filosofía de Ricoeur. Siempre se necesita identificar a ese alguien del que se está hablando. El hombre es el "quien" del que hablamos en este trabajo. Tal identificación exige de apropiación.

El hombre se presenta, no como antecedente a sus manifestaciones culturales, sino implícito en todas ellas. Ahora bien, se podría objetar, por qué preguntar por el hombre si la respuesta se va dando en la interpretación de sus múltiples manifestaciones. Pensamos que preguntar y acotar una idea del

hombre en el autor francés, permite que podamos no perder de vista al ser humano, en la medida en que puede correr el riesgo de perderse desde la perspectiva del otro o de sí mismo, tanto temática como existencialmente. Si bien esto responde a preocupaciones éticas y morales, creemos que la insistencia en la ontología del hombre, puede servir como anclaje que permita visualizar cualquier extravío. Saber del hombre, preguntar por él, mantener presente su importancia, hace que las diferentes manifestaciones culturales no comiencen por negarlo. Y no sólo manifestaciones que tengan que ver con la cultura en general, sino en específico en lo político, lo ético, e incluso, con lo estético. Así como el texto acota sus posibles interpretaciones, de modo similar, la ontología del hombre delinea los posibles ejes interpretativos. No podemos perder de vista al hombre al internarnos en sus manifestaciones, pues pueden haber algunas, que si bien no lo nieguen ontológicamente, si lo hagan social y culturalmente. La preocupación respecto al hombre no restringe la riqueza interpretativa, sino que hace imprescindible su consideración. Por eso nos ha parecido relevante atender tal idea, que como hemos dicho, nunca es cerrada, sino abierta. Si el hombre es apertura por condición ontológica, por ende, debe serlo como posible definición en la presente investigación.

Hay interpretación donde el sentido es múltiple. Si el hombre fuera unívoco, lineal, calculable, o un ente que sabemos hacia dónde se conduce y cómo se conduce, no podríamos hablar de hermenéutica como modo de interpretar su vida y sus obras, ni mucho menos de la hermenéutica como condición de ser. Si no fuera pluralidad de sentidos en su hacer y en su decir, no habría interpretación posible, sino una definición única. Por el contrario, su

acción es proyecto abierto y memoria interpretativa. Es afirmación de sí y consideración del otro desde múltiples caminos. Su sentido es la acción y la narración. Su praxis es vinculatoria, aún en los momentos en que niega al otro. Su vinculación es consideración de la alteridad. Y en esa consideración se suscribe el personaje de ficción, en el que encuentra complicidad a su carencia y riqueza ontológica. Carencia y riqueza, desvelación y ocultamiento que son modalidades dialécticas. Su vida es realización que se oculta y muestra al mismo tiempo. Hay algo en él que fue, que está siendo y que está por hacerse. Es historia que se realiza. Es oculto y manifiesto. Es necesidad de apelar a otras vidas para darle sentido a la suya, o de hacer de su propia vida una historia "hecha" para visualizarla como cumplida o lograda. Es quizás porque necesitamos vivir muchas vidas o porque ésta no es suficiente, que somos seres de muchas historias imaginarias y "reales". Realizarnos, tener una vida "hecha", oirla haciendo, no entrega como resultado una plenitud ontológica, y no porque nos acompañe una frustración constante, sino porque nuestra historia es la no-historia o historias que pudieron ser. Es una nostalgia que no se vuelve necesariamente desesperación, sino condición innegable de que saberse alguien, lo es todo, pese a no serlo todo. Es poder decir satisfechos: "he hecho lo posible".

El hombre es, pues, un ser ahí que tiene que vérselas consigo mismo, con lo otro y con el prójimo mediante la interpretación de sus obras. Aunque para Ricoeur decir "ser ahí" no es suficiente, ya que nos remite a una ubicación en el mundo. Para el autor de *Tiempo y narración* siempre es fundamental referirse a un alguien. No podemos prescindir de la identidad humana que se

construye narrando. Dicha narración otorga al hombre una perspectiva de sí. Cuando mira su propia vida (y decimos mirar porque se nos puede presentar mediante una imagen o imágenes de lo que hemos sido), en dicha impresión el hombre descubre su ser como si... Esta característica ontológica lo vincula con el personaje de ficción. En ambos, pese a las diferencias, el como-si los constituye. Persona y personaje son realización de sí (entre ser y como-si). Entre vida y muerte el hombre, entre primera y última página el personaje. Ambas son entidades que requieren de la narración para irse realizando. En este sentido, la garantía de comprensión lo da la capacidad narrativa. Narración es forma de conocimiento.

Conclusión

El texto de *Tiempo y narración* es una obra que plantea y enriquece problemáticas de distinto orden: el tiempo, el habla y el lenguaje, la identidad humana, la ficción, la Historia, entre otros. Nosotros nos abocamos a distinguir la idea del hombre y el relato de ficción. El texto de Ricoeur parece, en ciertos momentos, elegir discusiones (con autores y teorías), en las que, sin hacerlo explícito, da por sentado que encontrará respuestas. Elige aquellos problemas que sabe que logrará resolver. Y los que no logra hacerlo, los desplaza. Por ejemplo, el problema de la identidad logra ser enriquecida con la dialéctica entre mismidad e ipseidad. Pero dicho enriquecimiento no logra librarse del misterio del tiempo. La inquietud filosófica del autor francés por resolver el problema de la identidad, lo lleva casi inmediatamente a dar un paso hacia la narración y la imputación moral: la dialéctica de la identidad humana, para librarse de la aporía del tiempo, tiene que ser considerada desde la narración y la imputación moral. De no hacerlo, tal identidad terminaría simplemente desvelando la problemática de la temporalidad: el ser y el no-ser.

Por otra parte, enfrentarse a una filosofía que deja abiertos problemas en la medida en que resuelve otros, resulta relevante en dos sentidos: 1. no hace dependiente a la reflexión filosófica de una verdad última. 2. hace que la hermenéutica genere nuevos caminos interpretativos.

Ahora bien, respecto a las limitantes de nuestro trabajo, debemos decir que no logra del todo el equilibrio entre la búsqueda de ideas y la crítica de las

mismas. La búsqueda de la idea del hombre a lo largo de *Tiempo y narración*, nos llevó, en ciertas ocasiones, a prescindir de la crítica. Sin embargo, la acotación, elección y el modo de tratar el tema, permitieron dar nuestra propia labor interpretativa.

Podemos concluir diciendo que el hombre es un ser de condición aporética y poética. El tiempo se le muestra como misterio irresoluble, pero, paradójicamente, como el modo de hacer su ser y comprenderse narrando su vida. En dicho narrar irrumpe la configuración, es decir, el plano del tiempo humano. Esa necesidad de hacer que lo discordante tome concordancia narrativa, es, a su vez, la capacidad que tiene de realizar otras historias diferentes a su vida, en específico, mediante las obras literarias. En ellas los personajes se muestran como entidades dependientes del hombre, pero también como enriquecedoras de la visión de la vida. Hombre y personaje se involucran dialécticamente: se van creando y recreando. La literatura enriquece la idea del tiempo porque enriquece la idea del hombre. Enriquecer significa también problematizar. Permite incorporar ideas, sentimientos, perspectivas al seguir la vida de los personajes. Vidas que enriquecen vidas. La creación literaria es partícipe de nuestro modo de concebir el mundo, pero no puede quedar reducida a una relación epistemológica, sino ontológica. El hombre crea personajes de ficción porque él es un cuasi-personaje. El hombre crea ficciones porque su vida supone dicha dimensión. Su hacer no se resume a hechos transparentes, fijos, empíricamente dados, sino que están tamizados por la interpretación. La temporalidad, la historicidad, la ficción y la condición hermenéutico y creativa, lo definen.

La capacidad de designarse a sí mismo es mediada por la cultura. Somos cultura. Somos lo realizado por los otros que, a su vez, permite nuestras propias realizaciones. Entre éstas hemos destacado el relato de ficción, que, como texto, adquiere autonomía para representarnos un mundo en el que podemos vernos aludidos o afectados. Sólo en la medida en que el texto es un ser-en-el-mundo, el hombre puede ver implicado el suyo. La manifestación literaria repercute en la ontología del hombre, porque ella misma es resultado de dicha ontología. El hombre es un ser creativo que en sus realizaciones encuentra respuesta a las propias necesidades de crear. El personaje es respuesta y pregunta, es ejemplificación y cuestionamiento. Es enriquecimiento para la creación misma, para el escritor y para el lector. El personaje compete al hombre, pero también le exige de la atestación. En la sospecha no hay modo de seguir al personaje, por lo menos, no en la intención de descifrar toda su riqueza.

El hombre se caracteriza por su condición dialéctica. Vimos cómo en la temporalidad, la *aporética* y la *poética* sólo tienen sentido en la medida en que se consideran una a otra. La narración se vuelve el modo en que la concordancia reorganiza la llamada discordancia. Cada uno de los conceptos ricœurianos respecto al hombre y, por ende, al mundo y al otro, suponen movimiento, dinamicidad y cambio. La mismidad y la ipseidad dejan en claro que el ser del hombre es acción y vinculación. De lo contrario, no sería un ser mimético ni *poietico*. El modo de mostrarse a sí mismo, es haciendo que sus obras y la manera de interpretarlas, le permitan otorgar un sentido y pueda

declarar: "He aquí mi vida". Tal afirmación supone un tiempo configurado en la medida en que es problemático, implica también una identidad, una atestación, una historia desarrollada y narrada, por ende, una necesidad implícita de saber quiénes somos, es decir, quién es el hombre. Un saber que exige del prójimo. La mismidad supone alteridad. El reconocimiento de sí se da en el reconocimiento del otro y de lo otro. Y el personaje es ese otro que puede modificar nuestro modo de ver el mundo, pero también lo modifica, en tanto que es resultado de una manifestación cultural que antes no estaba dada. Emerge para cambiar, problematizar y enriquecer nuestro entorno. Su presencia es referencia y alteración.

El camino que hemos seguido: aporética de lo temporal, poética, mimesis (prefiguración, configuración y refiguración), condición fáctico-discursiva y capacidad creativa en el discurso de ficción, nos ha permitido ver que el personaje y la persona tienen coexistencia ontológica. Nos ha posibilitado desarrollar una idea del hombre en *Tiempo y narración*. Haciendo que tal idea tome relevancia desde el personaje literario. Nuestra labor interpretativa, pese a ser limitada, es comprometida: no podemos prescindir de una idea del hombre. Aunque esta idea termine por afirmar que toda noción sobre lo humano exige una relación con sus manifestaciones culturales. En este sentido, nuestra pregunta por el hombre no encuentra respuesta última, pero adquiere justificación porque orienta temáticamente. Permite afirmar que el hombre es un ser abierto de múltiples interpretaciones y no un ser de una única y definitiva definición. Se es consecuente con la teoría de Ricoeur, en el sentido en que hemos acotado e interpretado una idea del hombre mediante

una manifestación cultural y teórica: los tres volúmenes de *Tiempo y narración*. En este sentido, llegamos a un círculo que nos parece enriquecedor. La inquietud de saber quién es el hombre en Ricoeur confirma la postura misma del autor francés: sólo se accede a dicho resultado mediante un rodeo: la obra de Ricoeur que ha sido interpretada. *Tiempo y narración* es justificación, camino y respuesta. Nos hemos valido de la interpretación de un texto para justificar que el hombre, en Ricoeur, es interpretación de sí, mediante las obras o los textos que ha realizado.

Como hemos dicho, la preocupación y la comprensión del hombre sólo pueden ser exploradas mediante sus manifestaciones concretas, que llamamos cultura. Sin embargo, tal labor deja abiertas diferentes líneas de investigación. Una de ellas sería el campo ético. Sabemos que Ricoeur no se ha mantenido al margen de dichas cuestiones en obras como: *Sí mismo como otro*, *Finitud y culpabilidad*, *Lo justo*, *Amor y justicia*, e incluso algunas partes de *Tiempo y narración* así lo reiteran. Pero también nuestro trabajo abre una línea que parece no haber sido desarrollada por el autor, nos referimos al campo de la estética. Se podría cuestionar qué lineamientos estéticos se puede desprender de la teoría de Ricoeur. ¿Cómo y en qué sentido la narración puede enriquecer la teoría estética sin reducirse a lo literario? Y de lograrse, ¿qué variantes supondría respecto a otros géneros y manifestaciones artísticas?. También se podría plantear cómo se da la relación entre arte y hermenéutica. Preguntas que siguen confirmando que la idea del hombre nunca es algo resuelto. Siempre es necesario regresar a las manifestaciones culturales. El conocimiento de sí requiere de la exploración de lo que se ha

creado en el mundo. El hombre es movimiento constante de interpretación. Su ser es su hacer.

La hermenéutica de Ricoeur se nos presenta no como un método, sino como una condición propia del hombre. Hermenéutica que supone una fenomenología dialéctica. Dicha propuesta permite que el hombre se presente como un ente con la necesidad de crear historias para dar cuenta de su existencia. Necesita narrar para comprenderse y apropiarse de sí, de lo contrario, la extrañeza podría menguar la visión de su vida. El personaje de ficción se presenta como una alternativa de creatividad y de exploración del mundo y del hombre mismo. Comprender es creer en él. Creer para saber y saber para creer, subyace en la hermenéutica ricoeuriana. Lo cual no significa prescindir de la sospecha, sino que se incorpora como parte de un proceso del saber y de la atestación.

Concluiremos diciendo (según lo visto en cada capítulo) que el hombre no está al margen de la aporética, no sólo respecto a lo temporal, sino en su condición de ser humano: nunca es algo resuelto. Empero, dicha aporética no es estaticidad sino dinamicidad en el ser del hombre. Su capacidad mimético-narrativa hace que lo discordante se vuelva concordante. Y en dicha capacidad, que se puede volver creatividad literaria, emerge el personaje de ficción, cuya condición ontológica no está al margen del hombre, sino que le permite conocer, replantear e interpretar su vida. En ambos, el saber de sí, involucra al como-si. Tanto el personaje como la persona, suponen un despliegue en el tiempo que va adquiriendo una forma específica mediante la

narración. Ambos son historias abiertas que exigirán de posteriores y múltiples interpretaciones. En este sentido, mientras haya interpretación, no hay idea definitiva en el hombre. Es apertura que lleva implícita interpretaciones diferentes. Pero a nuestro modo de ver, adquieren un acotamiento que puede definir quién es el hombre. Definición que se ha dado a lo largo del trabajo, y que podemos sintetizar diciendo que el hombre es ser-en-el-mundo, realizando su ser e interpretándose a sí mismo a través de sus obras. Configurando un sentido a su vida mediante la narración (que supone el tiempo humano). Un ser cuya condición dialéctica le permite crear su propia historia y su propia identidad, relacionándose con la ficción. El hombre es la trama de su vida, en complicidad ontológica con el personaje de ficción.

Bibliografía

- AGUSTÍN (San), **Las confesiones**, prólogo y trad. Ángel Custodio Vega, Biblioteca de Autores Cristianos, 10^a reimpresión de la 1^a edición, Madrid: 2002 (Teología)
- ARISTÓTELES, **Física**, introd. Antonio Marino López, trad. Ute schmidt Osmanczik, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum Mexicana), México: 2001 (Filosofía)
- , **Metafísica**, introd. Y trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos (Biblioteca Básica Gredos), Madrid: 2000 (Filosofía)
- , **Poética**, versión de Juan David García Bacca, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2^a edición, México: 2000, (Filosofía)
- , **Retórica**, introd. Y trad. Quintín Racionero, ed. Gredos (Biblioteca Básica Gredos), Madrid: 2000 (Filosofía)
- BAJTÍN, M. M., **Estética de la creación verbal**, prólogo y trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, 10^a edición, México: 1999 (Lingüística y teoría literaria)
- BARTHES, Roland, **El placer del texto y Lección inaugural**, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI Editores, 10^a edición, México: 1998 (Semiótica)
- , **Variaciones sobre literatura**, trad. Enrique Folch González, Piados (col. Paidós Comunicación), Barcelona 2001 (Crítica literaria)
- BENGOA Ruíz de Azúa, Javier, **De Heidegger a Habermas (hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea)**, Herder, 2^a edición, Barcelona: 2002, (Filosofía)

- BENVENISTE, Émile, **Problema de lingüística general** (dos tomos), trad. Juan Almela, Siglo XXI editores, 16ª edición, México: 2002, (Lingüística)
- BENJAMIN, Walter, **Ensayos escogidos**, trad. H. A. Murena, Ediciones Coyoacán (col. Filosofía y Cultura Contemporánea), 2ª edición, México: 2001 (Filosofía y Crítica literaria)
- , **Iluminaciones I**, trad. Jesús Aguirre, Taurus, 2ª edición, Madrid, 1999 (Crítica literaria)
- BESSIÈRE, Jean, (y otros), **Teoría literaria**, trad. Isabel Vericat Núñez, introd. Marc Angenot, Siglo XXI editores, México: 1993 (Teoría literaria)
- BERISTÁIN, Helena, **Diccionario de retórica y poética**, Porrúa, 8ª edición, México: 2001
- BEUCHOT, Mauricio, **Tratado de Hermenéutica analógica**, UNAM-Itaca, 2ª edición, México: 2000, (Filosofía)
- , **Temas de semiótica**, presentación, Martha D. Bosco Hernández, ed. UNAM, Biblioteca Crítica Abierta Serie Filosofía 1- Sistema Universidad Abierta, México: 2002 (Semiótica)
- CALVO Martínez Tomas y Ávila Crespo Remedios (eds.), **Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación (Symposium Internacional sobre el Pensamiento Filosófico de Paul Ricoeur)**, trad. José Luis García Rúa, Anthropos, Barcelona: 1991 (Filosofía)
- CARNAP, Rudolf, **La construcción lógica del mundo**, trad. Laura Mues de Schrenk, UNAM, México: 1988 (Filosofía)
- CASSIRER, Ernst, **El problema del conocimiento (tomo IV)**, trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 4ª reimpresión de la 1ª edición, México: 1986 (Filosofía)

- CASSIRER Ernst, **Kant, vida y doctrina**, prólogo Ernst Cassirer trad. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica (col. Breviarios), 4° reimpresión de la 1ª edición, México: 1985 (Filosofía)
- DESCARTES, René, **Discurso del método**, trad. Juan Carlos García Borrón, Bruguera (Col. Sarpe-Grandes Pensadores), Madrid: 1984 (Filosofía)
- , **Meditaciones metafísicas**, prólogo José Antonio Miguez, trad. Juan Gil Fernández, Aguilar, 10ª edición, Buenos Aires: 1982 (Filosofía)
- DILTHEY, Wilhelm, **Historia de la filosofía**, trad. Eugenio Ímas, Fondo de cultura económica (col. Breviarios), 9° reimpresión de la 2ª edición, México: 1996, (Filosofía)
- **Literatura y fantasía** (tomo IX), trad. Emilio Uranga y Carlos Gerhard, Fondo de cultura económica, 2° reimpresión de la 1ª edición, México: 1997 (Filosofía)
- **Dos escritos sobre Hermenéutica**, prólogo y trad. Antonio Gómez Ramos, Epílogo Hans-Ulrich Lessing, ed. Istmo, col. Ágora de ideas, Madrid: 2000 (Filosofía)
- DUCROT, Oswald, y Tzvetan Todorov, **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**, introd. Oswal Ducrot, trad. Enrique Pezzoni, siglo XXI Editores, 21ª edición, México: 2000 (Lingüística)
- DÜRING, Igemar, **Aristóteles**, trad. Bernabé Navarro, UNAM, México: 1987 (Filosofía)
- ESQUILO, Tragedias (primer tomo), introd. Francisco Rodríguez Adrados, trad. Bernardo Perea Morales, Gredos, Madrid: 2000, (Literatura)
- FOUCAULT, Michel, **Las palabras y las cosas**, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, 13ª edición, México: 2001 (Filosofía)
- FREGE, Gottlob, **Escritos filosóficos**, introd. Y trad. Jesús Mosterín, Crítica (Grijalbo Mondanori, Serie Clásicos), Barcelona. 1996 (Filosofía)

- GADAMER, Hans-Georg, **Verdad y método (tomo I)**, trad. Ana Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, 8ª edición, Salamanca: 1999 (Filosofía)
- GALAN, F. W. **Las estructuras históricas el proyecto de la escuela de Praga (1928-1946)**, trad. María Luisa Puga, Siglo XXI Editores, México: 1988 (Lingüística y Teoría literaria)
- GENETTE, **La obra de arte (dos tomos)**, trad. Juan Vivanco, Lumen, Barcelona: 2000 (Filosofía)
- GILSON, Etienne, **El ser y la esencia**, trad. Leandro de Sesma, Ediciones Desclee, de Brouwer, Buenos Aires. 1969 (Filosofía)
- GREIMAS, *et. al.*, **Análisis estructural del relato**, trad. Beatriz Dorriots, Ediciones Coyocán, 6ª edición, México: 2002 (Lingüística)
- HAUSER, Arnold, **Historia social de la literatura y del arte (tres tomos)**, trad. A: Tovar y F. P: varas-reyes, 23ª edición (3ª en colección Labor), Colombia: 1994 (Historia del arte)
- HEGEL, G. H. F., **Fenomenología del espíritu**, trad. Wenceslao Roces con colaboración de Ricardo Guerra, Fondo de Cultura Económica, 6ª reimpresión de la 1ª edición, México: 1987, (Filosofía)
- HEIDEGGER, Martín, **El ser y el tiempo**, trad. José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México: 1988 (Filosofía)
- , **Estudios sobre mística medieval**, trad. Jacobo Muños, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México: 1991 (Filosofía)
- , **Ontología hermenéutica de la facticidad**, trad. Jaime Aspiunza, Alianza Editorial (El Libro Universitario), Madrid: 2000 (Filosofía)

HOMERO, **Ilíada**, trad. e introd. Emilio Crespo Gúemes, Gredos (Biblioteca Básica Gredos), Madrid: 1991 (Literatura)

-----, **Odisea**, introd. Carlos García Gual, trad. José Manuel Pabón, Gredos (Biblioteca Básica Gredos), Madrid: 2000 (Literatura)

HUSSERL, Edmund, **Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo**, introd. Y trad. Augusto Serrano de Haro, Trotta (col. Estructuras y procesos), Madrid: 2002 (Filosofía)

-----, **Meditaciones cartesianas**, prólogo y trad. José Gaos y Miguel García-Baro, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México: 1986 (Filosofía)

HYPOLITE, Jean, **Génesis y estructura de la fenomenología del espíritu de Hegel**, trad. Francisco Fernández Buey, Ediciones Península, 2ª edición, Barcelona: 1991 (Filosofía)

KANT, Immanuel, **Crítica del juicio**, trad. García Morente, Espasa-Calpe Mexicana (col. Austral), 3ª edición, México: 1985 (Filosofía)

MANN, Thomas, **La montaña mágica**, trad. Mario Verdaguer, ed. Diana, 8ª edición, México: 1969 (Literatura)

NIETZSCHE, Friedrich, **El nacimiento de la tragedia**, introd. Y trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo), México: 1989 (Filosofía)

PAZ, Octavio, **La casa de la presencia: poesía e historia**, Obras Completas tomo 1, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición (Edición del Autor), México: 1999 (Crítica y Ensayo Literario)

PLATÓN, **Cratilo**, introd. Y trad. Ute Schmidt Osmaniczik, UNAM, (Biblioteca Scriptorum et Romanorum Mexicana), México: 1988 (Filosofía)

-----, **Sofista (Diálogos, tomo V)**, introd. Y trad. Conrado Eggers Lan, Gredos (Biblioteca Básica Gredos), Madrid: 2000 (Filosofía)

PIMENTEL, Luz Aurora, **El relato en perspectiva-estudio de teoría narrativa**, UNAM/Siglo veintiuno editores, 2ª edición, México: 2002 (Teoría narrativa)

----- El espacio en la ficción, UNAM/Siglo XXI Editores, México: 2001 (Teoría narrativa)

PROUST, Marcel, **En busca del tiempo perdido, por los caminos de Swam (tomo 1)**, trad. Pedro Salinas, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo), 13ª edición, Madrid: 1984 (Literatura)

-----, **En busca del tiempo perdido, a la sombra de las muchachas en flor (tomo 2)**, trad. Pedro Salinas, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo-Biblioteca Proust), 4ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de autor": 1988, Salamanca: 2002 (Literatura)

-----, **En busca del tiempo perdido, el mundo de Guermantes (tomo 3)**, trad. Pedro salinas y José María Quiroga Plà, Alianza editorial (Libro de Bolsillo-Biblioteca Proust), 3ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de Autor": 1988, Salamanca: 2002 (Literatura)

-----, **En busca del tiempo perdido, Sodoma y Gomorra (tomo 4)**, trad. Pedro Salinas, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo Biblioteca Proust), 3ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de Autor": 1998, Salamanca: 2002 (Literatura)

-----, **En busca del tiempo perdido, la prisionera (tomo 5)**, trad. Pedro salinas, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo Biblioteca Proust), 3ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de Autor": 1998, Salamanca: 2002 (Literatura)

- , **En busca del tiempo perdido, la fugitiva (tomo 6)**, trad. Consuelo Berges, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo Biblioteca Proust), 3ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de Autor": 1988, Salamanca: 2002 (Literatura)
- , **En busca del tiempo perdido, el tiempo recuperado (tomo 7)**, trad. Pedro Salinas, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo Biblioteca Proust), 2ª reimpresión de la 1ª edición en "Biblioteca de Autor": 1988, Salamanca: 2001 (Literatura)
- RICOEUR, Paul, **Amor y justicia**, trad. Tomás Domingo Moratalla, Caparrós Editores (Colección Esprit), 2ª edición, Madrid: 2000 (Filosofía)
- , **De otro modo lectura de De otro modo que ser o más allá de la esencia de Emmanuel Levinas**, trad. Alberto Sucasas, Anthropos (Col. Pensamiento Crítico-Pensamiento Utopico), Barcelona:1999 (Filosofía)
- , **Historia y narratividad**, trad. Gabriel Aranzueque Sauquillo, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona: 1999 (Filosofía)
- , **Historia y verdad**, trad. Alfonso Ortiz García, Ediciones Encuentro, Madrid: 1990, (Filosofía)
- , **Finitud y culpabilidad**, trad. Cecilio Sanchez Gil, Taurus ediciones (col. Taurus Humanidades), Buenos Aires: 1991 (Filosofía)
- , **Freud: una interpretación de la cultura**, trad. Armando Suárez, Siglo XXI Editores, 10ª edición, México: 2002 (Filosofía)
- , **Gabriel Marcel et Karl Jaspers philosophie du mystere et philosophie du paradoxe**, éditions du seuil (Collection la Couleur des Idées), París: 1948 (Filosofía)
- , **Ideología y utopía**, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa, Editorial, Barcelona, 1999 (Filosofía)
- , **Karl Jaspers et la philosophie de l'existence** en collaboration avec M Dufrenne, éditions du Seuil (Collection la Couleur des Idées), París: 1998 (Filosofía)
- , **Le conflit des interprétations Essais d'herméneutique I « l'ordre philosophique »**, éditions du Seuil (Collection la Couleur des Idées), París : 1994 (Filosofía)

- , **Lo justo**, trad. Agustín Domingo Moratalla, Caparrós Editores (Col. Esprit), Madrid: 1999 (Filosofía)
- , **La metáfora viva**, trad. Agustín Neira Calvo, Ediciones Cristiandad, 2ª edición, Madrid: 2002 (Filosofía)
- , **Sí mismo como otro**, trad. Agustín Neira Calvo, siglo XXI Editores, México: 1990 (Filosofía)
- , **Tiempo y narración I configuración del tiempo en el relato histórico**, trad. Agustín Neira Calvo, siglo XXI Editores, 3ª edición, México: 2000 (Filosofía)
- , **Tiempo y narración II configuración del tiempo en el relato de ficción**, trad. Agustín Neira Calvo, Siglo XXI Editores, 3ª edición, México: 2000 (Filosofía)
- , **Tiempo y narración III el tiempo narrado**, trad. Agustín Neira Calvo, siglo veintiuno editores, tercera edición, México: 2000 (Filosofía)
- , **Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido**, trad. Graciela Monges Nicolau, siglo XXI Editores, 4ª edición, México: 2001 (Filosofía)
- , **Del texto a la acción**, trad. Pablo Corona, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires: 2001 (Filosofía)
- RIVARA Kamaji, Greta, *et. al.*, **Entre hermenéuticas**, María Antonia González Valerio, Greta Rivera Kamaji y Paulina Rivero Weber (Coordinadoras), Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), México: 2004 (Filosofía)
- SARTRE, Jean Paul, **El escritor y su lenguaje**, (Situations IX), trad. Eduardo Gudiño Kieffer, Losada, Buenos Aires: 1973 (Filosofía y Crítica literaria)
- , **¿Qué es literatura?** (Situación II), trad. Aurora Bernárdez, Losada, 8ª edición, Buenos Aires: 1990 (Filosofía y Crítica literaria)
- SAUSSURE, Ferdinand, **Curso de lingüística general**, prólogo y trad. Amado Alonso, Alianza editorial, México: 1989 (Lingüística)
- TEUN A. Van Dijk, **Estructuras y funciones del discurso**, trad. Myra Gann y Marti Mur, Siglo XXI Editores, 13ª edición, México: 2001 (Lingüística)

- TODOROV, Tzvetan, **Crítica de la crítica**, trad. José Sánchez Lecuna, Ediciones Paidós (Paidós Básica), Barcelona: 1991 (Teoría narrativa)
- , **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, trad. Ana María Nethol, SigloXXI Editores, 10ª edición, México: 2002 (Teoría literaria)
- VICO, **Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones**, trad. Manuel Fuentes Benot, Aguilar, 4ª edición, México: 1981, (Filosofía).
- WHITE, **El texto histórico como artefacto literario**, introd. y trad. Verónica Tosí, Paidós, (I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona), Barcelona: 2003 (Teoría histórica)
- WOOLF, Virginia, **La señora Dalloway**, trad. Andrés Bosch, Grupo Editorial Multimedios (Col. Millenium), México: 1999 (Literatura)