



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA FRAGMENTACIÓN COMO FORMA DE
“METAMORFOSIS DE LA TRAMA”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

P R E S E N T A:

ELVIA JOANA JACOB BUENAVENTURA

**ASESORA DE TESIS:
DRA. GRETA RIVARA KAMAJI**

Cd. Universitaria, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria

Esta tesis, vista más que como un requisito académico, como un proyecto personal; quiero dedicarla enteramente a mi familia. A mis padres, Gloria y Boni y a mis hermanos, Nancy, Eugui y Ulises. Porque siempre me han apoyado en todos los aspectos de mi vida y en todos mis actos; desde lo esencial hasta lo irrelevante. Porque siempre han estado conmigo, acompañándome y apoyándome sin exigir más que mi dedicación y empeño a la culminación de este logro al que hoy pongo puntos suspensivos, porque vendrán más.

A mi familia, antes que a nadie más, quiero agradecerle todo el sostén, los ánimos, consejos y comprensión que, tal vez sin merecerlos, me han proporcionado a lo largo de mi vida sin cuestionarme nada. Gracias por absolutamente todo.

Este proyecto también lo dedico a mis amigos y profesores, porque directa o indirectamente contribuyeron en él.

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a la doctora Greta Rivara Kamaji por su apoyo y tiempo invertidos en esta investigación. Porque amablemente aceptó guiarme en este proyecto y resolver mis dudas, aun cuando nunca estuvo obligada. Gracias, Greta, por tu enorme vocación e inagotable sabiduría.

Doy las gracias también a los sinodales que aceptaron leer y corregir mi tesis: el doctor Eduardo Casar Gonzáles, la doctora Adriana de Teresa Ochoa, la doctora Mónica Quijano Velasco y el doctor Bily López González. Gracias por su tiempo y por sus aportaciones que indudablemente enriquecieron esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I: LA FILOSOFÍA DE PAUL RICŒUR.....	13
La importancia del lenguaje en la filosofía de Ricœur.....	14
La temporalidad en la obra de Ricœur.....	18
La narración como solución a la aporía del tiempo.....	22
La trama.....	24
Las separaciones del carácter general del relato.....	27
El relato de ficción.....	29
CAPÍTULO II: EXPOSICIÓN DE LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA.....	44
Ricœur lee la <i>Poética</i>	45
La extensión del <i>mythos</i> propuesta por Ricœur.....	52
“Las metamorfosis de la trama”.....	54
La permanencia de la trama.....	63

CAPÍTULO III: EJEMPLIFICACIÓN DE LAS “METAMORFOSIS DE LA TRAMA” EN <i>PEDRO PÁRAMO</i>	67
Implicaciones de las “metamorfosis de la trama”.....	67
La validez de la teoría de Ricœur en el contexto hispanoamericano.....	69
<i>Pedro Páramo</i> : La fragmentación como forma de “Metamorfosis de la trama”.....	71
<i>Pedro Páramo</i> : una totalidad inteligible y significativa.....	74
Breve análisis narratológico de <i>Pedro Páramo</i>	79
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	92

INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene fundamentalmente dos objetivos: el primero consiste en la explicación de una de las teorías de Paul Ricœur, “Las metamorfosis de la trama”, que el filósofo francés desarrolló en el segundo tomo de su obra *Tiempo y narración*,¹ según la cual, las tramas de los relatos de ficción han experimentado cambios con respecto del *mythos* aristotélico, formulado exclusivamente para la tragedia griega. El segundo objetivo será la ejemplificación muy sucinta de dicha teoría en una de las novelas más sobresalientes de la literatura mexicana en el siglo XX, *Pedro Páramo*,² del escritor jalisciense Juan Rulfo, ya que en esta obra es posible identificar una trama que se diferencia del paradigma de Aristóteles y que encaja perfectamente dentro de las tramas metamorfoseadas.

Aunque reconozco que *Pedro Páramo* ha sido una de las obras más estudiadas de nuestra literatura a lo largo del tiempo y que incluso parece que ya no es posible decir algo más sobre ella, pienso que el hecho de querer explicarla a partir de una teoría que le parece distante podría resultar productivo, pues, con sus reflexiones, Ricœur aportó elementos que posibilitan la ubicación de dicha obra dentro su teoría. Asimismo, considero que una novela de tal magnitud no se agota a pesar de lo mucho que ya se haya dicho; al contrario, me parece que cada vez surge más tela de dónde cortar. Tanto es así, que hasta el día de hoy continúa siendo motivo de varios proyectos e investigaciones, puesto que la obra por sí misma ha demostrado su riqueza y universalidad.

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Le Seuil, 1984.

² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955.

El hecho de haber elegido a Paul Ricœur se debe a que sus reflexiones sobre la temporalidad derivaron en sumamente oportunas propuestas para la teoría literaria, las cuales proporcionaron herramientas con las que es posible hacer un estudio más profundo del relato de ficción. Ricœur mismo realizó esta empresa para comprobar la teoría principal de *Tiempo y narración*, cuya hipótesis consiste en proponer a la narración como la “solución poética” a las aporías del tiempo planteadas desde la época de San Agustín. A la discordancia del tiempo, señala Ricœur, corresponde la inteligencia narrativa de una trama. El filósofo francés tomó como modelo de inteligencia narrativa el arquetipo de trama propuesto por Aristóteles en la *Poética*, el cual está basado en la estructura de la tragedia griega.

Como sabemos, el *mythos* aristotélico sirvió como paradigma de construcción de una trama durante varios siglos. Dicho modelo establecía la primacía del orden: una trama debía construirse mediante la estructura principio-medio-fin para garantizar su totalidad y con ello su inteligencia y significación. Así mismo, los elementos que la integraran tenían que ser acciones encadenadas verosímiles y concordantes e incluir dentro de ella un elemento discordante y sorprendente que diera paso para su término.

Fue a mediados del siglo pasado, cuando el lenguaje y el fenómeno literario se encontraban en el centro de las reflexiones estructuralistas, que comenzó una preocupación debido a las diferencias que se observaban en las características de la novela respecto a los modelos tradicionales. De ello surgió la llamada *crisis de la novela*, periodo en el que se hizo evidente una ruptura con el paradigma que había propuesto Aristóteles, es decir, no eran reconocibles las categorías que él había formulado para la construcción de la trama. Una de las principales

diferencias con dicho arquetipo consistía en la aparente carencia de acciones realizadas por los personajes dentro del relato. Lo que parecía ser relevante a la hora de narrar era el aspecto interno de los personajes, es decir, sus pensamientos, las sensaciones, los sentimientos, sus recuerdos, evocaciones o deseos. Al no existir acciones, se desacreditaba definitivamente la propuesta aristotélica, para la cual eran un requisito indispensable, ya que dichas acciones eran las que se organizaban para construir la trama; fue entonces cuando las tramas comenzaron a transformarse. Esta fue la razón que llevó a algunos estructuralistas a declarar la muerte de la trama³ en aquél sentido dentro del relato de ficción, porque si no había acciones, entonces ¿qué era lo que conformaba a la trama? Si no había acciones que se configurasen, entonces pareciera no haber trama.

Ricoeur no compartió este punto de vista. Para él, la trama seguía existiendo dentro de la narrativa ficcional, sólo que se encontraba configurada de una manera diferente al paradigma clásico. Esto fue visible principalmente en la novela, pues ha sido este género el que mayor experimentación ha permitido a la hora de la composición narrativa. El filósofo francés justificó su teoría al reconocer el surgimiento de nuevas experiencias humanas, las cuales necesitaban tanto pensarse como contarse de otro modo, ya que no podían reducirse para encajar

³ Para François Dosse, es el texto de Nathalie Sarraute, *La era del recelo*, publicado en 1956, en donde se constata la crisis del género novelesco. En dicho texto Sarraute señala como características de la ruptura con la novela clásica el desplazamiento hacia “el diálogo subterráneo”, así como los cambios en la descripción del personaje, por ejemplo, menciona que los actores del relato pasaron de estar detallados desde “los flecos de plata de sus calzones”, hasta no poseer nombres. Parece que para Sarraute el relato se configura a partir de la psicología del personaje, sin embargo, no considera esa psicología como acciones de la conciencia, como sí lo hace Paul Ricoeur. Para Dosse, *La era del recelo* se inscribe en la línea narrativa de Joyce, Proust y Dostoievski.

dentro de un modelo tradicional. Por esta razón, el autor propuso extender la noción de *mythos* aristotélico con el fin de poder abarcar estas nuevas experiencias para que fueran representadas en la narración. Sin embargo, el *mythos* debía extenderse sin perder su identidad; es decir, pese a los cambios que se presentaran, debía de ser reconocible la noción de construcción de la trama.

Ricœur propuso tres expansiones de los caracteres, las cuales daban cuenta de estas metamorfosis: la *novela picaresca*, la *novela de formación* y la *novela de flujo de conciencia*. La *picaresca* lo hacía en la medida en que la narración ya no hablaba de personajes elevados; sino de otros comunes y corrientes. En la *novela de formación*, el cambio consistía en que ésta se enfoca en la manera en que las dudas, confusiones y conocimiento hacían evolucionar al personaje principal. Finalmente, la *novela de flujo de conciencia* era donde más evidentes resultaban las desviaciones del paradigma aristotélico, ya que las tramas parecían estar fragmentadas, incompletas, incluso parecían ser incoherentes. Lo narrado correspondía, como decíamos, a los sentimientos, pensamientos, evocaciones o recuerdos de los personajes, es decir, a su “vida interior”, como señalaría Dorrit Cohn. Estos enfoques le interesaban en gran medida al filósofo francés, ya que constituían distintas maneras de articular la experiencia de la temporalidad a través de la narración.

De acuerdo con esto, la noción de acción tal y como la definió Aristóteles, no encajaba con lo narrado, puesto que dicho concepto se veía ampliado, ya que acción también se refería a las experiencias de la vida interior y su temporalidad propias. Por ello la propuesta de Ricœur consistió en extender su definición y considerar también como acciones la actividad de la conciencia. Esto significó que

los pensamientos, emociones, sentimientos y recuerdos también podían mimetizarse a la vez que podían configurarse para construir una trama, porque también eran acciones. De esta manera se enriqueció el concepto de acción, porque ya no sólo comprendía hechos fácticamente realizables; sino también acciones de la conciencia. Esta fue una de las grandes aportaciones que hizo Paul Ricœur a la teoría de la trama, junto con otros autores como Dorrit Cohn o Luz Aurora Pimentel.⁴

Paradójicamente, el hecho de que una trama evolucione junto con las nuevas formas narrativas, es justamente lo que permite que no desaparezca, pues al modificarse de manera constante, se va adaptando; lo que hace que perdure a pesar de lo novedosas que resulten las técnicas narrativas.

Dentro de la literatura mexicana, *Pedro Páramo* es una de las primeras novelas en romper con la tradición al renovar las técnicas narrativas de su época. Su trama metamorfoseada implica que dicha obra deba pensarse de otro modo, por ello, me parece que la teoría ricœuriana puede aplicarse en ella. Y esto se hace evidente principalmente en su estructura. Los 69 fragmentos que la integran construyen una trama discordante⁵ en varios sentidos. Pese a ello, todos logran convertirse en una unidad significativa gracias a que el personaje de Pedro Páramo funciona como un eje unificador.

Pero no sólo es la fragmentación de su estructura la que pertinentemente funciona a la hora de reconocer la teoría ricœuriana en la obra rulfiana; sino que

⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI / UNAM, 1998.

⁵ Podríamos definir sucintamente a una trama discordante como aquella que no se encuentra configurada bajo el esquematismo aristotélico. En el segundo capítulo se explicará con mayor detalle este concepto.

dicha novela aborda de manera compleja ciertas características que el filósofo francés estudió con gran interés. Es el caso de la temporalidad, la cual, además de encontrarse fragmentada, está dividida en dos: el tiempo de los vivos, y el tiempo de los muertos. Esto evidentemente resulta problemático al momento de querer que ambos tiempos concuerden, sin embargo, de manera magistral Juan Rulfo logró hacerlo. Si bien es difícil identificar una intersección temporal como tal en algún momento de la historia, esto no quiere decir en absoluto que ambas temporalidades no puedan ser parte de la misma unidad significativa; lo son, a la vez que también son necesarias. Así mismo, las técnicas narrativas que emplea Rulfo para abordar experiencias temporales, bien pueden identificarse con algunas otras que Ricœur destaca en autores como Virginia Woolf o James Joyce.

Otra particularidad que sin duda me parece magnífica en la obra del jalisciense, es que el hecho de que existan dos temporalidades significa que existen dos historias. En efecto, la novela se va configurando a partir de la narración de Juan Preciado y la de Pedro Páramo. Cada una tiene su temporalidad propia. Asimismo, cada historia posee un narrador distinto, uno homodiegético y otro heterodiegético. En el caso de los personajes, encontramos que ambas historias tienen en común algunos de ellos, sin embargo, Pedro Páramo no aparece, más que míticamente, en la narración de Juan Preciado, en tanto que Juan no pertenece a la historia de Pedro. Este hecho resulta sorprendente, pues ambos, protagonistas de sus propias historias, jamás se encuentran. Con base en un análisis narratológico, se profundizará en todas estas categorías de la novela una vez que llegue el momento indicado.

A continuación explicaré la manera en la que se encuentra estructurada la presente tesis; el procedimiento que seguí y el contenido que se aborda en cada capítulo, ello con la intención de mostrar de manera global la organización de este proyecto.

En el primer capítulo se hará un breve recorrido por la filosofía fragmentaria de Paul Ricœur. En una sucinta recapitulación veremos la importancia que el autor otorgó a temas como el lenguaje y su función mediadora; la existencia de una “reflexión indirecta” dentro del signo, del símbolo y del texto; lo cual evidencia la postura que el filósofo adoptó al situarse siempre del lado de la hermenéutica, es decir, en contra de aquellas tesis que intentaban reducir tanto al lenguaje a su función primera; como al texto literario como un mero conjunto de signos.

El aspecto en el que más se profundizará en este primer apartado, será en la definición que Ricœur hace sobre el relato. En primera instancia, veremos cómo desarrolla su carácter general, para después proponer dos separaciones que serán clave en todo *Tiempo y narración*: el relato histórico y el relato de ficción. Luego, veremos la manera en la que el filósofo francés otorga un estatuto privilegiado al relato de ficción pues considera que esta forma narrativa es la que mejor ejemplifica las discordancias temporales de las que es presa la humana existencia. Es precisamente este tema donde radica su interés en el estudio del relato.

Incluyo una definición de relato siguiendo muy de cerca la definición de Ricœur, sin embargo, esta se verá enriquecida con las propuestas narratológicas de Luz Aurora Pimentel, las propias y las que retoma de Gérard Genette, por ejemplo, con relación a la teoría de la focalización. Me parece importante hacer uso de la

narratología porque gracias a ella es posible realizar un análisis más completo del relato de ficción, ya que permite observar y explicar la manera en la que el tiempo se configura dentro del relato. Al final del capítulo, incluyo algunos fragmentos de obras literarias que ejemplifican las categorías teóricas utilizadas para el análisis de la temporalidad en el relato de ficción; así como de la focalización, la perspectiva que orienta el relato, el tipo de narrador, entre otros conceptos fundamentales.

El segundo capítulo tiene por objeto centrarse en la teoría de “las metamorfosis de la trama”. Para llegar a ello, primero será necesario explicar el modelo de trama concebido por Aristóteles en la *Poética* desde la perspectiva de Ricœur; ello con el fin de hacer más evidentes los cambios que sufre dicho paradigma. Para este tema, me pareció pertinente tomar como guía el texto de Paul Ricœur “La construcción de la trama”, incluido en el primer tomo de *Tiempo y narración*,⁶ ya que el filósofo francés realizó una lectura muy puntual del texto aristotélico, lo que permite centrarse en los aspectos necesarios para este proyecto y no perderse al intentar explicar dicho paradigma desde la *Poética*.

Una vez expuesta la teoría aristotélica sobre la construcción de la trama, el siguiente paso será observar las limitaciones que encuentra Ricœur en ella, pues considera que mientras más fuerte es dicho modelo, se encuentra más cerrado a las exigencias de las nuevas formas narrativas, lo que lo vuelve limitado. Es por ésta razón que el filósofo francés propone una extensión del *mythos*. De este modo se enriquece tanto la teoría de la trama, como la noción de temporalidad

⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983.

recibida de la tradición agustiniana. Veremos en qué consiste para el autor esta extensión y cuáles son las principales aportaciones de su propuesta.

Lo siguiente será abordar el texto “Las metamorfosis de la trama”. Aquí se verá por qué el *mythos* resulta caduco o limitado para enfrentarnos a la narrativa del siglo xx, principalmente en el terreno de la novela. Se mencionarán brevemente los principales argumentos del periodo conocido como la *crisis de la novela*, con el fin de entender mejor la propuesta ricœuriana. Siguiendo muy de cerca el texto, se explicarán los tipos de expansiones de los caracteres que Ricœur menciona y algunos ejemplos que los sustentan, con lo cual podrán observarse las características que incluyen estas nuevas tramas, como por ejemplo, la del arte de terminar la obra narrativa o la manera en la que intervienen las expectativas del lector dentro de ella.

Para finalizar la segunda parte, veremos cómo el autor demuestra la continuidad de la trama dentro de la estructura del relato de ficción justificada gracias al esquematismo que posee la inteligencia narrativa en la narración; así como también a la existencia de infinidad de nuevas experiencias humanas proyectadas gracias al relato de ficción.

El último capítulo de esta tesis tiene como propósito la ejemplificación de la teoría propuesta por Ricœur con la novela *Pedro Páramo*. Al inicio de este apartado se explicará con más detalle en qué consiste exactamente el concepto de “Las metamorfosis de la trama”: el contexto en el que surgen, las distintas concepciones de experiencias temporales y fenomenológicas por las cuales tienen lugar dichas metamorfosis, así como el hecho de que son propiamente las metamorfosis de la trama las que impiden que dicha estructura desaparezca.

Una vez que haya quedado más clara la teoría de Ricœur, entonces será momento de rastrearla en el texto de Rulfo. Para comenzar, veremos la pertinencia de relacionar la teoría con la novela a pesar de que Ricœur la haya formulado pensando en la literatura europea, pues gracias a la estructura fragmentada de la obra es posible identificar en ella una trama metamorfoseada. Luego, analizaremos con más detalle los niveles de fragmentación de la novela con la finalidad de ver cómo se va construyendo la narración a pesar de que la fragmentariedad haga pensar que podría no haber una totalidad significativa.

Finalmente, con la ayuda de la narratología, analizaremos elementos de la novela como la temporalidad, los tipos de focalización, la perspectiva y algunos casos de *flujo de conciencia*; los cuales pueden relacionarse con ciertas categorías de la teoría de Paul Ricœur.

CAPITULO I: LA FILOSOFÍA DE PAUL RICŒUR

La filosofía de Paul Ricœur a menudo ha sido descrita por sus estudiosos como fragmentaria, con una estructura “concordante-discordante en la que se reconoce una polaridad de influencias de las que se ha nutrido su obra a lo largo de su carrera filosófica. En cada uno de sus trabajos deja una especie de residuo, una cuestión no resuelta que será retomada en el siguiente”.⁷ Para María Antonia González, “este carácter residual y fragmentario de la obra de Ricœur no es del todo gratuito, sino que corresponde a una cierta idea de filosofía heredera de la crisis de la razón, la cual genera una *sistematicidad quebrada*”,⁸ esto significa que no podemos considerar su obra como un todo sistemático u ordenado; pues el hecho de que se ubique en un horizonte de pensamiento proveniente de la crisis de la razón provoca que sea inevitable una ruptura con todo aquello relacionado con una pretensión de totalidad o sistematicidad; incluso Ricœur mismo, en su *Autobiografía intelectual*,⁹ se refirió a su obra como una *filosofía sin absoluto*.

Se ha afirmado también que dicha fragmentariedad provoca que en su labor filosófica sea irreconocible un eje temático específico, pues el autor abordó gran cantidad de temas sin preocuparse, aparentemente, por la existencia de un hilo conductor que guiara la multiplicidad temática de su pensamiento. Sin embargo, es evidente la importancia que otorgó a ciertos temas, pues son recurrentes en varios de sus trabajos; uno de ellos, y que resulta necesario abordar para los propósitos de esta tesis, es el lenguaje.

⁷ Juan Masía, *et. al.*, “La configuración de la filosofía de Paul Ricœur”, pp. 131 y 132.

⁸ María Antonia González, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 267.

⁹ Paul Ricoeur, *Autobiografía intelectual*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE EN LA FILOSOFÍA DE RICŒUR

Para Ricœur, el estudio del lenguaje fue fundamental, pues lo consideró una mediación a través de la cual podemos obtener una comprensión de la realidad, del mundo y de nosotros mismos, categorías que componen, como Ricœur la llama, la *triple mediación*. A lo largo de su obra, el filósofo francés apostó por la llamada *vía larga*, que no es otra cosa que la mediación de dicha comprensión a través del lenguaje, expresado por medio de signos, símbolos y textos; es decir que la estructura de esta *vía larga* es la siguiente: realidad-lenguaje-ser. Ya desde sus primeros escritos, Ricœur defendía la existencia de una *reflexión indirecta*, obtenida del desciframiento de dichas manifestaciones del lenguaje, la cual conduce a la autocomprensión, puesto que para el filósofo “el sujeto no se conoce a sí mismo directamente, sino sólo a través de los signos depositados en su memoria y su imaginario por las grandes culturas”.¹⁰

Es en la *Simbólica del mal* donde define el lenguaje simbólico, aborda sus problemas y expone su función mediadora. En ella, Ricœur lo define como “una expresión de doble sentido, uno literal y de uso corriente que guía al develamiento del segundo al que, efectivamente, apunta el símbolo a través del primero”.¹¹ Dicha definición enriquecía al símbolo al concederle una doble significación, una *interpretación amplificante*, proveniente del enfoque hermenéutico que el autor siempre defendió, pues nunca estuvo a favor de posturas que promovían una visión reduccionista del lenguaje y sus manifestaciones, como las de la lingüística

¹⁰ *Ibidem*, p. 32.

¹¹ *Ibidem*, p. 33. Para Ricœur, esta definición de símbolo era también una de sus primeras definiciones de hermenéutica.

estructural, cuyo planteamiento consistía en tratar al lenguaje como un sistema de signos cerrado en sí mismo, sin necesidad de ninguna referencia extralingüística porque toda referencia requerida se encontraba en el lenguaje mismo.

Luego de estas reflexiones, Ricoeur dio el salto del estudio del lenguaje simbólico al del lenguaje discursivo. Si bien para Saussure fue el signo y para Benveniste, la oración lo que debía considerarse como la primera unidad significativa del lenguaje, la propuesta del francés fue tomar al discurso como la unidad mayor de significación vista como una totalidad que englobaba a las dos anteriores, es decir, su análisis no consistía en interpretar signo por signo ni oración por oración, sino en tomar todo el conjunto como una unidad que se significaba entera, de tal modo, el análisis del lenguaje discursivo competía a la hermenéutica.

Ricoeur definió al discurso de la siguiente manera: “alguien dice algo a alguien sobre algo”.¹² Esta definición entraba en conflicto con la de los estructuralistas debido a que consideraba al sujeto como parte fundamental al momento de llevarse a cabo el acto de comunicación: *alguien dice a alguien*; mientras que para ellos la importancia se centraba en lo dicho, en ese *algo*. Por si fuera poco, la definición ricoeuriana incluía también una referencia extralingüística, ya que no se trataba sólo de decir algo, sino que tenía que ser *sobre algo*. Dicha referencia era el mundo, porque para el autor “hablar era decir el mundo”.¹³ Es decir que Ricoeur prefería situarse del lado de la semántica y no del de la semiótica, pues mientras la primera llevaba al discurso más allá del discurso mismo al tener como

¹² *Ibidem*, p. 41.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

referencia al mundo, la segunda sostenía que todas las relaciones de la lengua eran internas a su propio sistema.

Uno de los mayores desacuerdos que existió entre el pensamiento de Ricœur y las principales tesis estructuralistas fue, precisamente, esta ambición referencial del lenguaje. Para el estructuralismo, la principal exigencia consistía en un “tratamiento objetivo de todos los sistemas de signos”,¹⁴ sin ningún anclaje en la subjetividad ni ninguna referencia fuera del lenguaje mismo; para Ricœur, en cambio, la referencia era el mundo, la realidad, incluso el ser humano: sus acciones y su pensamiento; y el lenguaje poseía no sólo el poder de redescubrir, sino de transformar dichas referencias. En este sentido, Ricœur se ubica muy cerca del pensamiento de Noam Chomsky, quien pretendía relacionar lenguaje y pensamiento al proponer “la tesis del poder creativo del espíritu y la aceptación del transformacionalismo que configuran el lenguaje como instrumento de extraordinaria utilidad para la exploración de los procesos mentales”.¹⁵ Esto significa que, para Chomsky, el lenguaje no sólo es capaz de redescubrir la realidad, sino que también puede redescubrir el pensamiento humano, lo que extiende su referencialidad, por ello, como señala Greta Rivara:

si el lenguaje abre el camino hacia la realidad, entonces no puede ser tratado como un objeto, puesto que si la realidad es heterogénea y abierta a múltiples interpretaciones no puede ser referida por medio de un objeto homogéneo y cerrado, por ello el lenguaje tiene que ser pensado de otro modo, más allá de la lingüística.¹⁶

¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵ Manuel Maceiras, “Introducción” en *Paul Ricœur, Tiempo y narración I*, p. 21.

¹⁶ Greta Rivara, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”, p. 108.

Dentro de estas mismas reflexiones, paralelo al discurso se encontraba el análisis del texto, también como una unidad mayor de significación. Nuevamente la discusión fue con el estructuralismo francés, cuyos estudios se enfocaban exclusivamente en el texto, sin importar el entorno en el que se generara ni en el que fuera recibido. Para este estructuralismo no eran importantes ni el autor, ni el receptor, ni algún referente extratextual, pues todos los significados posibles se encontraban dentro del texto mismo. De esta manera el lenguaje al interior del texto se limitaba al simple funcionamiento de un sistema de signos, lo que provocaba una reducción en la cuestión hermenéutica al dejar de lado el horizonte de experiencia del receptor, mientras que para Ricœur era precisamente en la refiguración donde ocurría la *interpretación amplificante* del texto, la cual, lo enriquecía con la multiplicidad de significaciones generadas a partir de la experiencia del receptor. De tal manera que un texto no podía referir más allá de sí mismo si sólo se consideraba su aspecto estructural, así como tampoco podía ser ampliamente interpretativo si sólo se buscaban significados dentro de él, porque esto lo volvía, justamente, *un objeto homogéneo y cerrado*. De tal forma que, tanto al texto como al lenguaje, era necesario pensarlos de otro modo.

Este otro modo de pensar al lenguaje queda expuesto en *La metáfora viva*,¹⁷ texto cuyo interés se centra en el fenómeno de *innovación semántica* producido por el lenguaje, específicamente por el poético, pues era éste el que Ricœur consideraba que poseía la “capacidad de producción de un sentido nuevo

¹⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Le Seuil, 1975.

mediante procedimientos lingüísticos”,¹⁸ dicho de otro modo: es posible obtener un sentido distinto y más enriquecedor al que literalmente el lenguaje expresa.

Para Ricœur, el lenguaje poético no sólo puede describir el mundo, sino que es capaz de crear, de innovar semánticamente y referir realidades inaccesibles para las que el lenguaje ordinario es insuficiente; es decir que posee una mayor libertad para explicar y redescubrir de la mejor manera al mundo, la alteridad y a nosotros mismos.

LA TEMPORALIDAD EN LA OBRA DE RICŒUR

Este interés por lo inaccesible para el lenguaje ordinario, en contraste con los alcances del lenguaje poético, es una de las razones que llevan a Ricœur a reflexionar sobre el relato. En los tres volúmenes de *Tiempo y narración*, el autor realiza un profundo análisis sobre éste —al que clasifica en histórico y ficcional—, pues considera que esta forma narrativa, en la que el lenguaje puede desarrollarse sin limitaciones, también se refiere a realidades fuera de sí mismas que ayudan a comprender el mundo debido a que puede clarificar aspectos insospechados del ser y de la realidad. Uno de esos aspectos, y el que mayor peso tiene en un título como *Tiempo y narración*, es, precisamente, la experiencia temporal, es decir, la manera en que los seres humanos somos capaces de articular el tiempo en el plano fenomenológico y en el interno. El primero se refiere al tiempo cósmico, cuya medición se basa en días, meses, horas, minutos, etcétera; mientras que el

¹⁸ P. Ricœur, *Autobiografía intelectual*, pp. 46 y 47.

segundo consiste en el tiempo de los pensamientos, las emociones e incluso la memoria.

El autor señala que es, principalmente, el interés en el tiempo lo que lo lleva a interesarse en el relato, pues considera que “existe una conexión significativa entre la función narrativa y la experiencia humana del tiempo”,¹⁹ ya que para él “el relato sólo culmina su carrera en la experiencia del lector, cuya experiencia temporal ‘prefigura’”,²⁰ dicha prefiguración consiste en tratar de comprender la experiencia temporal humana para luego trasladarla a la narración, es decir que la experiencia temporal es motivo del relato y es también su referente, “en tanto que su función [del relato] es articular el tiempo para darle la forma de una experiencia humana”.²¹ Esto significa que es posible dar cuenta de la temporalidad a través de la narración, podemos *apropiarnos* del tiempo cada vez que narremos nuestra experiencia humana y, puesto que toda experiencia es temporal, lo narrado, entonces, es la temporalidad misma.

El hecho de pensar en “la existencia de una relación de condicionamiento mutuo entre narratividad y temporalidad”²² se debe a que, por siglos, el tiempo ha sido considerado una *aporía*, entonces Ricœur propone a la narración como la solución “de tipo poética”²³ para dicha problemática. De acuerdo con Karl Simms, existen dos importantes teorías filosóficas sobre el tiempo: por una lado, la *teoría racionalista* —formulada por Aristóteles y desarrollada después por Kant— que sostiene que: This sees time as series of ‘nows’, a series of points each of which

¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

²⁰ *Ídem*.

²¹ *Ídem*.

²² *Ibidem*, p. 67.

²³ Eduardo Casar, *Para qué sirve Paul Ricœur en crítica y creación literarias*, p. 113.

passes away to give rise to a new point in a succession. [Ésta [la teoría] ve al tiempo como una serie de “ahoras,” una serie de puntos, cada uno de los cuales pasa a distancia para dar lugar a un nuevo punto en una sucesión]²⁴ y, por otro lado, indica Simms, se encuentra la *teoría fenomenológica* —formulada por san Agustín y desarrollada en el siglo xx por Husserl y Heidegger— que señala que:

if time is a series of ‘nows’, then whenever I say *now*, the time of that now has already gone: whenever I try to isolate the present it is already in the past. [...] The paradox is that the word ‘now’, which refers to the present, can never actually refer to the present, since as soon as the word is uttered, it is in the past. [...]

The result is a paradox whereby the present does not exist [...] the same is true of the past and of the future: the future does not exist, because it has not happened yet; the past does not exist because it is not happening *now*; and *now* does not exist because it is never *now*. [...]

The solution —if it may be so called— to this paradox for Augustine is a notion of the ‘threefold present’. The past and the future exist in the mind, through memory on the one hand and expectation on the other.

[si el tiempo es una serie de *ahoras*, siempre que digo *ahora*, el tiempo de ese *ahora* ya se ha ido, siempre que trato de aislar el presente, éste ya se encuentra en el pasado. [...] La paradoja es que la palabra *ahora*, la cual se refiere al presente, de hecho nunca puede hacerlo, porque tan pronto como es mencionada, ya se encuentra en el pasado. [...]

El resultado es una paradoja donde el presente no existe, [...] lo mismo es verdad del pasado y del futuro: el futuro no existe porque no ha pasado todavía; el pasado no existe porque no está pasando ahora; y el ahora no existe porque nunca es ahora. [...]

²⁴ Karl Simms, *Paul Ricœur*, p. 81. La traducción es mía.

La solución —si así puede ser llamada— que san Agustín da a esta paradoja es la noción de un ‘triple presente’. El pasado y el futuro existen en la mente, a través de la memoria por un lado, y en las expectativas, por otro”.]²⁵

Es esta segunda teoría la que Ricœur toma en cuenta para reflexionar sobre la temporalidad. En sus propias palabras, la propuesta de san Agustín consiste en “tratar de derivar de la experiencia íntima (tiempo del alma) las estructuras del tiempo cosmológico (tiempo del mundo)”,²⁶ sin embargo, para el filósofo esto resulta bastante problemático y, lejos de una solución de pensar el tiempo, lo considera como una imposibilidad. Por ello, propone que “a la aporía del tiempo del alma entre el pasado de la memoria, el futuro de la espera y el presente de la intuición corresponde ‘la puesta en intriga’ de las peripecias de una acción fingida”,²⁷ dicha puesta en intriga pertenece al modelo propuesto por Aristóteles en la *Poética* para llevar a cabo la configuración de una trama. En el segundo capítulo abordaré con mayor profundidad el tema de la trama y su configuración desde la perspectiva aristotélica, ya que de ésta parte la propuesta ricœuriana que afirma que la trama no ha desaparecido de las nuevas estructuras del relato de ficción por no reconocer en ella las reglas de composición del filósofo griego, sino que, de hecho, se ha reconfigurado, es decir, se ha metamorfoseado.

²⁵ *Ibidem*, pp. 81-82.

²⁶ P. Ricœur, *Autobiografía intelectual*, p. 68.

²⁷ *Ibidem*, p. 69.

LA NARRACIÓN COMO SOLUCIÓN A LA APORÍA DEL TIEMPO

La razón por la que Ricœur sitúa paralelamente las reflexiones sobre el tiempo de san Agustín con los planteamientos de Aristóteles acerca de la configuración de tramas se debe a que veía a éstas últimas como “el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda”²⁸ y consideraba que el relato, principalmente el relato de ficción, es el lugar apropiado para hacer una fiel representación de las dificultades de la experiencia temporal.

Ricœur justifica la relación entre la *paradoja irresoluble del tiempo*²⁹ con la *inteligencia narrativa*³⁰ a través de la actividad mimética, es decir que por medio de una imitación creadora —en un sentido más aristotélico que platónico— el relato puede configurar un universo y, además, dar cuenta del mundo de acción humana, pues es el campo de la experiencia práctica lo que el relato imita y configura; es por esta razón que, para el filósofo francés, el relato es, en primera instancia, *mimesis praxeos*; asimismo, el obrar humano del que dará cuenta es siempre un *obrar con otros*, es decir, se trata de una *interacción* que da pie a las relaciones de intersignificación que nos constituyen.

El hecho de definir al relato en estos términos significa que para Ricœur es fundamental la existencia de una precomprensión del proceder humano, del mundo en el que se inscribe su horizonte de experiencia, así como de su temporalidad, ya que el relato hará una mimesis de dicha precomprensión.

²⁸ P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 34.

²⁹ Expresión de Eduardo Casar.

³⁰ Expresión de Paul Ricœur.

Precomprender significa conocer la manera en la que el mundo de acción “funciona,” es decir, cómo y por qué actuamos o no de determinada forma, saber las intenciones, los fines y motivos por los que nos vemos orillados a dicho actuar o, en ciertos casos, a padecer. Dicha precomprensión no sólo abarca el campo de la acción, sino que también se refiere a las estructuras temporales que constituyen nuestra experiencia en el mundo. En éste sentido, Ricoeur parece estar de acuerdo con el concepto heideggeriano de *intratemporalidad*, el cual se refiere a “medir” el tiempo de acuerdo con las cosas de nuestra preocupación, pues es a partir de ésta preocupación que “contamos” con el tiempo y, en consecuencia, “calculamos”, de ahí que el autor mencione cuán reveladoras son frases como *tengo tiempo para hacer ésto o no tengo tiempo para hacer lo otro*.

De ésta precomprensión del mundo, constituida por la acción y el tiempo, surge la narración, sin embargo, ésta debe añadir “los rasgos discursivos que la distinguen de una simple secuencia de frases de acción”,³¹ dicho de otro modo, la narrativa debe hacer uso de estructuras sintácticas y combinarlas con la lógica de la acción para configurar así un relato inteligible. Para ello, es necesario reunir en una historia una multiplicidad de acontecimientos con la intención de volverlos inteligibles, lo cual se logra gracias a la configuración de una trama, estructura fundamental para la concepción de relato según Ricoeur.

³¹ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 118.

LA TRAMA

El filósofo francés extrae el modelo de construcción de la trama de la *Poética* de Aristóteles —quien la define como una serie de eventos encadenados de manera lógico-temporal con una estructura principio-medio-fin— y lo extiende a toda composición narrativa, para luego proponer y definir a los relatos histórico y ficcional como las dos formas narrativas fundamentales por las que el ser humano manifiesta su precomprensión del universo.

Desde la perspectiva ricœuriana, el concepto de trama es la estructura principal de todo relato porque es el acto de tramar el que “extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes; o que transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia”,³² por esta razón, para el autor es importante que los sucesos que conforman la historia no sean “meras ocurrencias” sino que deben tener una función específica en el desarrollo de la trama. En este sentido concuerda con Aristóteles, quien menciona en su *Poética* que todos los eventos que conforman la trama son parte de esa totalidad inteligible y que el hecho de poder prescindir de uno de ellos significa entonces que éste no formaba parte de la trama.

Una vez organizados, dichos acontecimientos deberán conformar una totalidad inteligible y significativa, para lograrlo, tienen que seguir una lógica interna que responde al *encadenamiento causal* de las acciones de la historia; es decir que los motivos y las causas por los que pasan o no los sucesos del relato dependen unos de otros y, además, deben ser explicados y justificados, pues de la causalidad

³² *Ibidem*, p. 131.

depende la verosimilitud del mismo. De este modo, la trama “integra juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados,”³³ entre otros, con la intención de *mediarlos entre ellos para la existencia de una interrelación*. Esto significa que todos los elementos que integran el relato tienen una relación que los une y que, por lo tanto, no se encuentran en él de manera arbitraria, sino que existen razones que los justifican. Para Luz Aurora Pimentel, “estos acontecimientos interrelacionados se encuentran configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa”,³⁴ asimismo, esta “síntesis de lo heterogéneo produce una significación narrativa entre la simple cronología y una temporalidad orientada por su construcción”.³⁵

La estructura temporal de la trama, por su parte, debe combinar dos dimensiones: una *cronológica* y otra *no cronológica*, esta última también es conocida como *dimensión configurativa*. La primera “constituye la dimensión episódica de la narración y caracteriza la historia como hecha de acontecimientos”,³⁶ podríamos decir que se trata de una representación lineal del tiempo narrativo; mientras que la segunda es la que transforma dichos acontecimientos en una historia orientada y significada; en una totalidad temporal. Dicho de otro modo, la *dimensión cronológica* es cronológica por el hecho de estar constituida por acontecimientos encadenados; y es significativa en la medida en que dichos acontecimientos se encuentran configurados de una manera inteligible,

³³ *Ibidem*, p. 132.

³⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p.19.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 133.

es decir, no son aislados ni arbitrarios ni, mucho menos, *meras ocurrencias*, sino que conforman un entramado significativo, pues incluye “motivaciones y etapas de planeación y anticipación”³⁷.

Respecto al carácter de totalidad o unidad de la historia narrada, se entiende que ésta deberá poseer la estructura principio-medio-conclusión; sin embargo, referente a la conclusión, Ricoeur señala que aunque ésta no se encuentre “lógicamente implicada,” es decir, que nos dé la impresión de que una acción no ha sido concluida; ésta sí da a la historia un “punto final” en la medida en que finaliza la historia y no una acción. Para Ricoeur, este punto final debe dar la perspectiva de que “la historia ha formado un todo y debe ser tanto aceptable como congruente con los episodios reunidos”.³⁸

Para sintetizar lo hasta ahora expuesto, diremos que para Paul Ricoeur, el carácter general del relato consiste, primeramente, en una *mimesis praxeos*, es decir, imitación, en el sentido amplio del término, de acciones humanas, las cuales son, más que representadas, configuradas por medio del relato a partir de una precomprensión del mundo y del proceder humano; ésta *mimesis* abarca también el tiempo, ya que el relato configura las estructuras temporales del mundo fáctico. Por otra parte, Ricoeur se basa en los planteamientos aristotélicos de la *Poética* para explicar la configuración de la trama —construcción unificadora de todos los elementos de una narración— y la estructura de las composiciones narrativas, sin embargo, en cierta medida, se distancia del esquematismo aristotélico y formula la clasificación del relato en relato histórico y relato de ficción. Para él, la trama es “el

³⁷ L.A Pimentel, *Op. Cit.*, p. 17.

³⁸ L. A. Pimentel, *Op. Cit.*, p. 17.

objeto específico de la actividad narrativa”, ya que configura una historia inteligible y significativa por medio de un encadenamiento causal de acciones, integradas por factores heterogéneos que deben estar interrelacionados para hacer posible dicha significación. Estas condiciones deben conformar una totalidad inteligible y completa. Aunque no sea reconocible una estructura principio-medio-conclusión debido a que ciertos relatos parecen no concluir, dicha apariencia se refiere sólo a la última acción mencionada, pues la narración en sí, siempre tiene un punto final.

LAS SEPARACIONES DEL CARÁCTER GENERAL DE RELATO

En su artículo “El relato histórico y el relato de ficción”,³⁹ Ricoeur hace una crítica a la lógica del relato propuesta por Claude Bremond,⁴⁰ quien pretendía concebir un modelo narrativo que funcionara para cualquier tipo de relato, incluyendo los históricos y los ficcionales. Según Bremond, el aspecto más importante de un relato consiste en la disposición de los papeles narrativos y con ellos, los “predicados antropológicos” que de ellos se desprendan. En otras palabras: la importancia del relato se basa en que un *nombre-sujeto* realice un *proceso-predicado*. En éste sentido, para Bremond lo narrado consiste en una pre-comprensión *ordinaria y habitual* de la acción humana. Sin embargo, justamente por ser ordinaria y habitual, Ricoeur considera que lo que se pone de relieve en la lógica de Bremond es el lenguaje en su sentido más ordinario. La disposición de

³⁹ Paul Ricoeur, “Récit fictic – récit historique”, en Tiffenau, D. (comp) *La narrative*, págs. 251-271.

⁴⁰ A su vez, Claude Bremond crítica a la *Morfología del cuento ruso*, de Vladimir Propp, a la que califica de reducida, invariable y determinada.

dichos papeles consiste en hacer combinaciones posibles entre personajes y acciones; para Bremond, es esta imbricación la clave de la actividad narrativa. Por su parte, Ricœur piensa que este “inventario de papeles aporta un paradigma a la actividad narrativa”,⁴¹ es decir que la lógica del relato de Bremond funciona como una gramática, puesto que la actividad narrativa se encuentra limitada por esa disposición y combinación de los papeles narrativos y sus predicados antropológicos, haciendo de dicha lógica una estructura formal y cerrada.

Por lo anterior, Ricœur considera que la propuesta de Claude Bremond no es aplicable a todas las formas narrativas, pues existen ciertos relatos que se separan de la comprensión habitual y rebasan estas acciones ordinarias; según él, la *separación mediante la historia* y la *separación mediante la ficción* son las formas narrativas que transgreden tanto a dicha comprensión como a la lógica del relato ofrecida por Bremond.

En la *separación mediante la historia*, el distanciamiento ocurre, precisamente, por el carácter histórico de lo narrado, es decir, debido a que el relato histórico busca contar la verdad, transgrede la comprensión habitual, ya que busca la exactitud de los hechos tal y como sucedieron. Por ello, el relato histórico no puede apegarse a esta especie de gramática narrativa, porque no es posible que la realidad ocurrida en el pasado se ajuste a ella. Esta separación por la historia se logra mediante la *indagación*, a la que Ricœur define como el “proceso mediante el cual el historiador se somete al acontecimiento a través de la huella que deja en forma de archivo,”⁴² de manera que éste constituye una exigencia específica de

⁴¹ P. Ricœur, *Historia y narratividad*, p. 169.

⁴² *Ibidem*, p. 180.

dicha forma narrativa. Ricœur agrega, además, *la sobreabundancia de lo real* como otra característica del relato histórico. Esta se refiere a que las acciones narradas no son una imitación, sino una re-presentación,⁴³ sí, de acciones humanas, pero verdaderamente ocurridas en el tiempo pretérito. En otras palabras, podríamos decir que el relato histórico es una representación, más que del acontecimiento, del pasado mismo.

No ahondaré más en el relato histórico no por falta de interés; sino porque su tratamiento merece un estudio aparte, además, los objetivos del presente trabajo se encuentran orientados hacia el estudio del relato de ficción, por ello tampoco considero pertinente detallar más la narrativa histórica.

En la *separación mediante la ficción*, Ricœur considera que el distanciamiento de la comprensión habitual puede ocurrir de diversas formas: la invención de tramas, el desdoblamiento autor-narrador, los *juegos con el tiempo* que el relato pueda implicar, la fantasía del punto de vista o las modulaciones entre las perspectivas narratorias.

EL RELATO DE FICCIÓN

Luz Aurora Pimentel, siguiendo al filósofo francés, define al relato de ficción como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁴⁴ Para la

⁴³ Re-presentación no en el sentido platónico, es decir, como mera copia, sino en un sentido que sugiere la idea de una re-creación de lo ocurrido.

⁴⁴ L. A. Pimentel, *Op. Cit.*, p. 10.

autora es importante tener en cuenta que un relato siempre generará un mundo que tendrá como referente el *mundo extratextual*, es decir, el mundo real, sin embargo, proyectará un universo diegético propio, “un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una historia”.⁴⁵ Dicho universo diegético posee su nivel propio de realidad: todo lo que en él existe y ocurre sólo puede existir y ocurrir en él porque todo en él es real.

Para Ricœur, la construcción de una trama ficcional consiste en un *proceso infinito* en la medida en que esta estructura constituye la *innovación semántica* del relato, es decir, gracias al acto configurante se fundan sentidos que no estaban antes ni en el mundo ni en el horizonte de experiencia del receptor. Por esto mismo el proceso de construcción de la trama no puede reducirse a ciertos paradigmas de composición narrativa, puesto que se estaría limitando también la experiencia, la realidad y el tiempo mismo. De ahí que una trama ficcional tenga la obligación de “romper con las reglas habituales de composición narrativa”, ya que el relato no consiste exclusivamente en hacer una descripción del mundo de acción humana —a la que se limitaría una gramática narrativa— sino que se trata, mejor dicho, de una *reconstrucción* más que del mundo, del tiempo del mundo convertido en tiempo humano. Por ello, para Ricœur, mientras haya experiencia temporal, habrá narración; y mientras haya narración, habrá una trama, aun cuando no sea reconocible de acuerdo con el esquema mencionado anteriormente.

⁴⁵ *Ibidem*, p.11.

Por su parte, Pimentel considera que “la trama es un tejido que implica una *selección orientada*, la cual, es un punto de vista sobre el mundo”,⁴⁶ es decir que la historia narrada se compone de acontecimientos *preseleccionados*; se elige la información que formará parte de la historia y se descarta la que no, de acuerdo a *la memoria y el interés humanos*, pues gracias a estos se establece una “selección orientada de nuestra experiencia y esto lleva a una composición significativa”.⁴⁷

Los principios de selección de la información narrativa que ella propone son dos: un principio *cuantitativo* y otro *cualitativo*. El *cuantitativo* “constituye el mundo narrado en los aspectos espaciales, temporales y actoriales”.⁴⁸ espaciales en cuanto a las descripciones que se hagan sobre los lugares, es decir, a la cantidad de detalles que se incluyan o se omitan; temporales debido al manejo del tiempo empleado en el relato para la presentación de acontecimientos; y actoriales según las distintas formas de presentación de los personajes y de las relaciones que entre ellos se establezcan. El principio *cualitativo*, por su parte, se refiere al tipo de información narrativa incluida en el relato, es decir, qué se cuenta y qué se omite, para ello, la información debe pasar por una especie de filtro que permita incluirla o descartarla. La autora señala que al filtrar la información pueden existir limitaciones de todo tipo: ideológicas, espaciotemporales, éticas, cognitivas, entre otras, pero es gracias a la interrelación de estos dos principios que el perfil narrativo se va construyendo.

Para Ricœur, quizás, la característica más importante de la separación de la pre-comprensión habitual mediante la ficción consiste en los *juegos con el tiempo*,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

ya que provocan una *discordancia temporal* en la narración al afectar la relación entre el tiempo del relato y el tiempo del asunto que se cuenta. El autor sostiene que aunque el relato posee su propia autonomía temporal respecto de la experiencia cotidiana, debido a que configura su propia temporalidad; éste no deja de depender del cuadro paradigmático de tiempos verbales, pues aunque exista una necesidad de separar el sistema de los tiempos del verbo de la experiencia fenomenológica; es cierto que resulta imposible hacerlo totalmente. Para el filósofo francés, lo más sorprendente consiste en el hecho de que distintos tiempos verbales encadenados produzcan efectos de sentido, pese a lo discordante que su organización pudiera parecer.

Al hablar de la temporalidad en el relato de ficción, Ricœur propone un desdoblamiento entre un *tiempo de narrar* y un *tiempo narrado*. El primero “es un tiempo cronológico que tiene como equivalentes el número de páginas y de líneas de la obra publicada [...]. Es el tiempo empleado en narrar, aunque también puede considerarse como el tiempo de la lectura”;⁴⁹ el segundo se refiere a las *vivencias contadas*, a las *vivencias temporales* que rompen con la cronología de la narración y mezcla lo episódico con una serie de estrategias narrativas que provocan dicha ruptura cronológica. Estas estrategias pueden ser anacronías, rememoraciones, efectos de lentitud o celeridad, anticipaciones, miradas retrospectivas, introspecciones, diálogos, sueños, etcétera. Todo ello constituye los modos de romper con la cronología dentro del tiempo narrado.

Ricœur retoma de la narratología de Gérard Genette tres categorías temporales fundamentales para crear discordancias temporales: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

⁴⁹ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p.496.

El *orden* comprende las analepsis y prolepsis: las primeras son saltos hacia el pasado dentro de la línea temporal del relato mientras que las segundas, son saltos hacia el futuro. Estas anacronías tienen la función de llenar huecos, explicar acontecimientos presentes en la narración, rectificar una interpretación anterior, predecir, advertir algo que sucederá, entre otras cosas. La *duración* se refiere a las aceleraciones o retenciones que maneje la narración, es decir que habrá sucesos que serán relatados de manera rápida, así como también habrá acontecimientos, descripciones, pensamientos, entre otros, que se extenderán por varias páginas. Finalmente, la *frecuencia* consiste en “narrar una o *n* veces un acontecimiento que suceda una o *n* veces”,⁵⁰ es decir, se trata de relatar ya sea un mismo suceso varias veces, incluso desde distintas perspectivas narrativas; o bien narrar un acontecimiento que podría suceder en más de una ocasión.

El hecho de que Ricœur haga uso de la narratología de Genette se debe a que gracias a ella se puede explicar la construcción del aspecto temporal del relato. De este modo, la narratología se encuentra en función de describir cómo funciona la construcción de un orden temporal en la trama, pues es justamente la temporalidad el principal interés del filósofo francés. Asimismo, la narratología permite un estudio más detallado y completo del relato de ficción, por ello, tanto Ricœur como Pimentel la consideran al momento de realizar sus estudios. Por ésta razón más adelante haré uso de ella con el fin de definir mejor las estructuras temporales del relato de ficción, principalmente el aspecto interno de la temporalidad.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 510.

Otra de las formas que Ricœur propone como separación de la comprensión habitual mediante la ficción es el desdoblamiento autor-narrador, que se refiere a la distinción que existe entre el autor de la obra, quien, en efecto, ha creado el texto; y el narrador, cuya función consiste en mediar los acontecimientos entre el mundo proyectado por el relato de ficción y el lector. A menos que se trate de una autobiografía, señala Ricœur, estas entidades no son la misma, pues mientras que el narrador forma parte de ese mundo construido, el autor no.

Para Luz Aurora Pimentel, el narrador es la estructura más importante del relato, ya que es la fuente de la que surge toda la información narrativa, pues, como señala: “es por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana”. La autora considera la perspectiva del narrador como uno de los elementos principales, si no es que el de mayor importancia, que orienta el relato. Para abordar este tema, y con la intención de profundizar en su análisis sobre el relato de ficción, Pimentel hace uso de la *teoría de la focalización* de Gérard Genette, pues como anteriormente mencioné, la narratología proporciona una visión más amplia del relato en cuanto a su función de explicar la temporalidad. La teoría genettiana de la focalización se define como “una especie de filtro, un tamiz de conciencia por el que se pasa la información narrativa por medio del discurso narrativo”,⁵¹ es decir, la información proporcionada al lector es únicamente la que el narrador otorga. Dicha información puede verse influida por la perspectiva de quien narra, ya sea que se encuentre fuera o dentro de la diégesis. Ahora bien, el único agente capaz de focalizar el relato es el narrador, pues es él el mediador de la información.

⁵¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 98.

Existen distintos tipos de focalización, los cuales coinciden con las clases de narradores que podemos encontrar en un relato: *focalización cero*; *focalización interna*, dividida a su vez en fija, variable y múltiple, y *focalización externa*.

En la *focalización cero* la voz narrativa no coincide con ninguna mente figural, es decir, no hay foco en el relato porque quien narra se encuentra fuera de la diégesis, no pertenece a ese mundo construido. Dicha focalización corresponde al narrador heterodiegético en tercera persona, el cual se caracteriza por poseer un saber absoluto sobre todo y todos. Tiene la habilidad de desplazarse en el espacio y tiempo de la narración así como en la mente de los personajes; puede proporcionar información que no se encuentra explícita en el relato, por ejemplo, acontecimientos ocurridos en el pasado de los personajes, incluso situaciones premonitorias, puesto que su omnisciencia se lo permite; posee también la habilidad de saber lo que los personajes piensan y sienten, por ello, la autora afirma que las restricciones de este narrador son mínimas respecto al carácter cognitivo; además asume una “perspectiva autónoma y claramente identificable”⁵² por lo que, si lo desea, podrá emitir juicios y opinar respecto a las acciones de los personajes.

Este *tradicional narrador omnisciente*, como Pimentel lo llama, es muy común en las novelas del siglo XIX. Podemos encontrar un ejemplo en *El Zarco*, obra de Ignacio Manuel Altamirano. En el capítulo XX el narrador nos informa sobre los sentimientos de Manuela, la joven que decide abandonar a su madre para escaparse con el bandido, así como los pensamientos que la asaltan una vez que ha cometido dicha acción:

⁵² *Ídem*.

Manuela pasó los cinco primeros días de su permanencia en Xochimancas siendo *presa de cien emociones diversas, terribles y capaces de quebrantar una organización más fuerte que la suya.*

El primer día fue horrible para ella. *La sorpresa que le causó el espectáculo de aquél campamento de malhechores; la extrañeza que naturalmente le produjeron aquellos hábitos repugnantes [...].*

Ella, *enamorada como estaba del joven bandido,* había poetizado aquella vida, aquellos compañeros, aquellos horrores. [...] *Esto era abominable.* Decididamente, *Manuela sentía que ya no amaba al Zarco, que se había engañado* acerca de los sentimientos que la habían obligado a escapar de su casa. Pero entonces, *examinándose más profundamente, sondeando el abismo oscuro de su conciencia, acababa de comprender con terror* que había otra pasión en ella que la había sostenido en *este amor malsano,* [...] esa pasión era la codicia, una codicia desenfadada, loca, verdaderamente absurda, pero irresistible y que había corrompido su carácter.

E irritada por esta consideración, se sublevaba en contra de ella, se negaba [...]. No podía ser la codicia, no podían ser las valiosísimas alhajas que el Zarco le llevaba [...] porque, en suma, este tesoro y el que se reuniera después, [...] podían desaparecer de un momento a otro con la muerte del bandido, con su derrota. Nada había más inseguro que este *dinero de ladrones [...].*

Así, pues, no era la codicia, [...] era el amor, era la fascinación, era una especie de vértigo, lo que la hizo enloquecerse y abandonar todo, madre, hogar, honor, *cuanto hay de respetable y de sagrado,* por seguir a aquél hombre sin el cual, todavía hace dos días, no podía vivir.⁵³

Este extenso pasaje resulta bastante oportuno porque, además de que el narrador nos informa las “emociones diversas y terribles” que acongojan a

⁵³ Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, pp. 201-207. Las cursivas son mías.

Manuela al “sondear el abismo oscuro de su conciencia”, es muy perceptible el punto de vista del narrador, quien no sólo reprueba la acción que cometió la joven al “abandonar todo, madre, hogar, honor, cuanto hay de respetable y de sagrado” por un “amor malsano”, sino que además emite juicios respecto a la actividad del Zarco, a los “hábitos repugnantes” de “aquél campamento de malhechores”, cuyos beneficios obtenidos sólo pueden considerarse como “dinero de ladrones”.

En el caso de la *focalización interna*, el foco del relato coincide con un personaje. Esta focalización corresponde al narrador homodiegético en primera persona. El hecho de ubicar el foco en un punto dentro de la diégesis implica limitaciones en la información narrativa que llega al lector, pues, en este caso, narrador y personaje son uno mismo, por lo tanto, no puede saber lo que piensan o sienten los demás, ni dar cuenta de eventos ocurridos en el pasado de otros personajes, a menos que él haya sido testigo de ello o haya sido informado. Su conocimiento se limita exclusivamente a lo que tenga relación con él y con situaciones que haya presenciado, de otro modo se pondría en juego la verosimilitud de la historia. Como ejemplo, citaré un fragmento del cuento “Nos han dado la tierra”, del jalisciense Juan Rulfo:

Melitón dice:

—Ésta es la tierra que nos han dado.

Faustino dice:

—¿Qué?

Yo no digo nada. Yo pienso: “Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no, *¿por qué*

dice lo que dice? ¿Cuál tierra nos han dado, Melitón? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos."⁵⁴

El fragmento expone una pregunta clave: "¿por qué [Melitón] dice lo que dice?" Es evidente que quien hace esta pregunta, que es el mismo que narra la historia, no lo sabe, porque al formar parte del mismo universo diegético que Melitón y estar posicionado en el mismo nivel ontológico, no puede acceder ni dar cuenta de otras mentes figurales, sino únicamente de la suya. Por ello, es posible para el lector saber lo que la voz narrativa piensa, mas no lo que Melitón está pensando cuando "dice lo que dice", pues la información se focaliza en la experiencia exclusiva de éste narrador.

A su vez, la focalización interna se divide en *fija*, *variable* y *múltiple*. La primera se refiere a que el foco se encuentra fijo en sólo un personaje y toda la información narrativa será proporcionada únicamente por él; en la segunda puede haber más de un narrador que tome la voz narrativa y cada uno cuente una historia o parte de una misma, sin embargo, hay que tener en cuenta que estas historias que puedan surgir de distintas voces narrativas están inscritas en una diégesis principal; la última ocurre cuando la misma historia es narrada múltiples veces por distintos personajes, donde cada uno la cuenta desde su propia perspectiva.

Finalmente, la *focalización externa* se caracteriza por la inaccesibilidad en las mentes figurales del relato. El punto desde el cual se narra no coincide con ningún personaje, aunque esta focalización sí se encuentra dentro del universo diegético.

⁵⁴ Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", p.40. Las cursivas son mías.

Según Pimentel, esta estrategia narrativa es empleada para generar suspenso dentro del relato ya que retarda los acontecimientos. Menciona, además, que existen relatos en los que la focalización externa puede hallarse en una primera persona, sin embargo, ésta debe narrar la historia de alguien más, puesto que la conciencia de quien se narra debe ser hermética para quien narra. Es decir que la voz narrativa podría corresponder a un personaje testigo de la historia, el cual sí pertenece a ese universo diegético, pero mantiene cierta distancia respecto a los acontecimientos que narra, además de poseer limitaciones cognitivas.

No debe confundirse la focalización externa con un narrador extradiegético. Como acabamos de mencionar, este tipo de focalización suele no coincidir con ningún personaje, pero si lo hace, éste cuenta la historia de alguien más, no la propia. El narrador extradiegético, en cambio, se encuentra ubicado dentro de la diégesis, pero fuera del presente de la narración, es decir, quien narra es un personaje, pero lo que se narra ya ha sucedido, es el pasado de la voz narrativa; en otras palabras: el “yo” que narra, está narrando su “yo” narrado. Esto también implica ciertas restricciones para el narrador, ya que no puede entrar en la conciencia de otros personajes, aunque sí puede tener un conocimiento más amplio que ellos sobre la historia, siempre y cuando haya tenido alguna participación en los acontecimientos que cuenta. Un claro ejemplo de narrador extradiegético se encuentra en la novela picaresca, en la que el personaje principal, el pícaro, cuenta la historia de su vida cuando éste ya es viejo, cuando su vagar por el mundo en busca de un amo que lo “adopte” y lo alimente como recompensa por sus servicios ha terminado. Como personaje ubicado dentro de la diégesis, sus conocimientos en cuanto a la interioridad de otros personajes son

nulos; pero su gnosis sobre la historia que narra es superior a la de los demás, puesto que al momento de narrar su posición es privilegiada debido a que cuenta su propio pasado.

Para Luz Aurora Pimentel es importante hacer la distinción entre la focalización y la perspectiva narrativa que rige el relato. Como ya vimos, la focalización se refiere a quién da cuenta de los acontecimientos ocurridos, sólo tiene que ver con la voz o voces narrativas del relato y su relación con dichos sucesos. En la perspectiva narrativa, en cambio, interviene el aspecto ideológico, es decir, se trata del punto de vista de los personajes ya que es la forma en que los acontecimientos son percibidos por ellos. En el caso de las narraciones en tercera persona, la omnisciencia del narrador le permite conocer las perspectivas de todos los personajes e informará de ellas al lector en caso de ser exigidas por la narración. En palabras de Ricœur, la perspectiva es la “esfera de experiencia a la que pertenece el personaje”,⁵⁵ mientras que la voz narrativa (o focalización) “presenta el mundo narrado dirigiéndose al lector”.⁵⁶

El mismo relato de Juan Rulfo es útil para ejemplificar la diferencia entre focalización y perspectiva narrativa:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. [...]

Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

⁵⁵ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 513.

⁵⁶ *Ídem*.

—Son como las cuatro de la tarde.

Ese alguien es Melitón. Junto con él, *vamos* Faustino, Esteban y yo. *Somos* cuatro. *Yo los cuento*: dos adelante, otros dos atrás. *Miro* más atrás y *no veo* a nadie. Entonces me digo: “Somos cuatro”. Hace rato, como a eso de las once, *éramos* veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que *somos* nosotros.⁵⁷

Como anteriormente mencioné respecto a este cuento, es un personaje de la historia quien narra. Como narrador cumple con su papel de mediador, pues es él quien nos presenta la historia y nos informa que llevan horas caminando, desde el amanecer, y que “puñito a puñito se han ido desperdigando” hasta que quedaron los cuatro personajes mencionados: Melitón, Faustino, Esteban y él. Su perspectiva interviene cuando nos informa cómo vienen “dos adelante, otros dos atrás” y cuando nos hace saber que sólo quedan ellos cuatro: “Miro más atrás y no veo a nadie”. Sin la intervención de la perspectiva, sólo sabríamos que cuatro personajes han “venido caminando desde el amanecer”, pero gracias a que el narrador relata la manera en que ve la escena que se presenta al lector, es decir, desde su perspectiva, podemos saber los detalles.

Sin duda, la focalización en el relato de ficción juega un papel importante en el aspecto temporal puesto que justo en el instante en el que se recurre a dicha estrategia narrativa pareciera que “no está ocurriendo nada” en la historia. Posiblemente así sea, es decir, quizás no haya acciones realizables en el plano ontológico del relato de ficción, sin embargo, el hecho de que fácticamente “no pase nada” no quiere decir que realmente nada ocurra, al menos es el tiempo lo

⁵⁷ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 37. Las cursivas son mías.

que está pasando. Por ello, me pareció importante incluirla dentro de las características del relato de ficción, puesto que, al aplicarla en una narración, el contraste con los modelos paradigmáticos, principalmente con el *mythos* aristotélico —el cual se explicará en el capítulo siguiente—, es evidente. Uno de los principales puntos de divergencia es, precisamente, que un relato focalizado concede otras perspectivas de la narración, mismas que están negadas a un relato apegado a las formas paradigmáticas.

Los ejemplos que usé para explicar la focalización dentro de un relato tienen la finalidad de comprobar que la trama ha pasado por distintas metamorfosis, y que el relato de ficción constituye una desviación del modelo paradigmático de narración que se explicará adelante. Me parece que con estos ejemplos resulta más fácil establecer las diferencias que existen entre las nuevas formas narrativas y el antiguo *mythos* aristotélico.

Con lo que he expuesto hasta ahora puedo concluir que, sin duda, el relato de ficción es la forma narrativa que mejor representa la temporalidad en cualquiera de sus aspectos, ya sea lineal o fragmentario; fenomenológico o interno. A diferencia de las otras formas narrativas, el relato de ficción es el único que puede proporcionar una visión más transparente de la vida interior de los personajes que forman parte de una historia, lo cual no es algo carente de importancia, puesto que, de acuerdo con Paul Ricœur, es debido a la mediación simbólica, en este caso del relato, que somos capaces de comprender mejor al mundo, a la alteridad y a nosotros mismos, gracias a la precomprensión que hace no sólo del mundo y del proceder humano, sino también, y principalmente, de la temporalidad.

Como se verá en el capítulo siguiente, para Ricœur, la actividad de la conciencia es también una acción y cuando se focaliza una mente figural, lo narrado, ya sean pensamientos, emociones, sensaciones o recuerdos, son acciones de la conciencia que, al configurarse, constituyen y cuentan una historia con todas las características de una narración formada de acontecimientos realizables: personajes, temporalidad, trama, narrador, etcétera. Como se explicará, es esta la manera en que el filósofo francés enriquece la propuesta de Aristóteles sobre el concepto de trama, pues mientras que para el filósofo griego existía un modelo de trama específico —el de la tragedia griega— y que fue reconocido y respetado varios siglos después de su formulación; Ricœur apuesta por la teoría de una nueva forma de configurar tramas, defendiendo así la existencia de este elemento pese a las declaraciones estructuralistas sobre una “posible” muerte de la trama en el relato de ficción.

CAPÍTULO II: EXPOSICIÓN DE “LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA”

Como hemos visto hasta ahora, el relato de ficción posee cualidades únicas que lo hacen capaz de revelar distintas perspectivas del mundo, ya que existen circunstancias que jamás podríamos experimentar vívidamente, pero es posible llegar a conocerlas gracias a que la ficción da cuenta de ellas. Por ejemplo, yo no sé cómo es conducir un taxi, porque nunca lo he hecho, no sé qué visión se tendría de la ciudad desde esa perspectiva o qué tipo de personas conocería o cuales historias escucharía; sin embargo, si leo *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez, podría imaginar cómo sería dicha situación.

De la misma manera un relato de ficción nos acerca a la comprensión de aspectos tan complejos como la temporalidad o la conciencia, sin embargo, no siempre fue así, ya que su configuración muchas veces impidió el tratamiento de esta clase de temas y limitó el tipo de experiencias de las que podía dar cuenta. Con el tiempo, fue necesaria una evolución dentro de la estructura del relato y ocurrió un inevitable distanciamiento en su configuración con respecto a las formas que llegaron a convertirse en paradigmas, dicho distanciamiento permitió una aproximación entre la narración y algunas experiencias consideradas como inenarrables.

En el capítulo anterior vimos que para Ricœur la estructura fundamental de toda forma narrativa es la trama, y las características descritas previamente corresponden a los relatos de ficción desarrollados a partir del siglo xx. Antes de esta fecha existían otros modelos de elaboración, sin embargo, eran más

limitados. Uno de ellos, y el más influyente ya que fue utilizado durante mucho tiempo, fue el que Aristóteles planteó en su *Poética*.

Este capítulo abordará “las metamorfosis de la trama”, concepto que refiere, precisamente, la ya mencionada evolución que este elemento ha tenido en el relato de ficción, lo que indica que no ha desaparecido, como llegó a pensarse a mediados del siglo XX por no reconocer en él la estructura del modelo aristotélico. Comenzaré por mencionar brevemente el texto de Aristóteles a partir de la lectura que Ricœur hace de él, con el objetivo de conocer el modelo inicial de la trama. Luego expondré la manera en la que el filósofo francés amplía dicho prototipo, con lo que se logra abarcar relatos cada vez más complejos, para evidenciar las diferencias que existen entre un modelo limitado y otro más ensanchado. Finalmente, al establecer dichas distinciones, veremos cómo, a pesar de ellas, la trama continúa existiendo dentro del relato de ficción, no ha desaparecido, pues ella es la clave del “arte de narrar”.

RICŒUR LEE LA *POÉTICA*

Paul Ricœur realiza una lectura de la *Poética* de Aristóteles con la finalidad de demostrar que el *mythos trágico*, debido a su carácter concordante,⁵⁸ es la solución poética a la problemática que presenta pensar el tiempo, puesto que en este concepto el autor encuentra invertida la *distentio animi* agustiniana, cuya

⁵⁸ Como veremos más adelante, la concordancia se caracteriza por el ordenamiento, en este caso, de las acciones que conforman un relato, asimismo, este concepto exige una totalidad compuesta por un principio, un medio y un fin.

principal característica, es la discordancia.⁵⁹ Asimismo, el autor propone el concepto de *mimesis* como el procedimiento que relaciona la discordancia temporal con la concordancia narrativa, puesto que al representar una experiencia por medio de una narración se articula el tiempo de dicha experiencia, de lo que resulta que narrar es la aprehensión de esa temporalidad. Podríamos decir que éstos son los principales objetivos que el autor alcanza al analizar el texto aristotélico, sin embargo, también realiza una puntual recapitulación de la *Poética* con el fin de explicar el proceso de configuración de la trama, mismo que, como ya he mencionado, se convirtió en un paradigma para la creación literaria durante varios siglos. Posteriormente, el autor cuestiona si dicho prototipo es capaz de enfrentarse tanto a la narrativa histórica como a la ficcional y salir adelante, pregunta cuya respuesta resulta en importantísimas aportaciones no sólo para la teoría literaria, sino también para la teoría de la historia ya en el siglo xx.

De manera breve, trataré de hacer un recorrido por el texto de Ricœur, con el propósito de mencionar las principales características del paradigma aristotélico de construcción de la trama. Considero importante realizarlo porque cuando llegue el momento de enfrentarlo con la narrativa ficcional, serán evidentes las diferencias que existen entre ambos, exponiendo, de esta manera, las limitaciones de dicho paradigma frente a nuevas formas de tramar, sobre todo en la segunda mitad del siglo xx. Asimismo, me parece válido abordar directamente el texto de Ricœur y no hacer un desvío hacia la *Poética* porque de esta manera existe una

⁵⁹ La discordancia, por su parte, se refiere a la imposibilidad de orden. Como el tiempo está considerado una aporía, no posee un ordenamiento y, por lo tanto, es discordante. De igual forma veíamos que la experiencia fenomenológica también resulta imposible de ordenar, por ello es discordante.

continuidad en el pensamiento del filósofo francés, ya que son sus propias lectura e interpretación del texto aristotélico. Además, dicho desvío requeriría un estudio más profundo que merece ser tratado aparte.

En primer lugar, el pensador francés menciona la preferencia de Aristóteles por la poesía trágica para analizar su estructura. Como sabemos, en la Antigüedad clásica sólo eran reconocidos tres géneros: la tragedia, la comedia y la epopeya; sin embargo, es el primero el que el filósofo griego toma como paradigma de construcción de la trama, ya que “es la poesía trágica [...] la que eleva a la perfección el arte de componer”.⁶⁰ Una vez expresada esta preferencia, Aristóteles menciona la existencia de una primera jerarquización entre las partes que conforman la tragedia griega: 1) el “qué” u *objeto de representación* (intriga, carácter y pensamiento), 2) el “por lo que” o *medio* (expresión y canto) y 3) el “cómo” o *modo* (espectáculo). Desde la perspectiva de Ricœur existe una segunda jerarquización que se enfoca en el “qué”, dando preeminencia a la intriga, es decir, a la trama (*mythos*); después vienen los caracteres y el pensamiento.

Aristóteles, nos dice Ricœur, entiende la trama como representación (*mimesis*) de acciones, pero no en términos de copia o de *representación de lo idéntico*; sino como una actividad productora de algo, una imitación creadora; fundación de algo nuevo, de algo que no estaba, re-presentación en ese sentido. Las acciones representadas en la tragedia son siempre realizadas por los “hombres mejores”,⁶¹

⁶⁰ Aristóteles, *apud* P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 81.

⁶¹ Aristóteles también distingue los tres géneros de la siguiente manera: por *criterio ético* están la tragedia y la comedia, y aclara que la tragedia sólo puede representar a los “hombres mejores” mientras que la comedia representa a los “hombres peores”, “mejores o peores que los hombres reales”, señala. Asimismo separa a la tragedia de la epopeya distinguiéndolas por el *modo*; la tragedia puede ser representada porque tiene cierto límite, la epopeya, por su parte, es mucho más extensa, lo cual impide la representación.

sin embargo, esto no significa que la representación sea de hombres, es, mejor dicho, de hombres en acción”, pues para el filósofo griego “la tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad, y el fin buscado es una acción, no una cualidad. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí”,⁶² De hecho Aristóteles afirma que una tragedia puede existir incluso sin espectáculo, es decir, sin representación, lo cual exalta la importancia de la trama. Por su parte, Ricœur añade que al privilegiar a la acción sobre el personaje, “se establece el estatuto mimético de la acción”, lo cual significa que lo imitado, o lo representado, son acciones y no personas, tal y como Aristóteles lo señala.

Para Ricœur la teoría del *mythos* formulada por Aristóteles es el punto de partida de la teoría de la composición narrativa, sin embargo, el filósofo francés sólo la considera como “el germen de un desarrollo considerable”, puesto que con el tiempo la narrativa evolucionó hasta el punto de no reconocer en ella el *mythos* aristotélico que exige fuertemente el orden y hace hincapié en la concordancia. Dicho paradigma se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada, lo cual significa que “una tragedia consiste en la representación de una acción llevada hasta su término, que forma un todo y tiene cierta extensión”.⁶³

Para Aristóteles el concepto de totalidad no tiene que ver con el aspecto temporal de la tragedia, sino con su carácter lógico, ya que para el filósofo griego un todo es aquello conformado por un principio, un medio y un fin. Asimismo, Ricœur aclara que el hecho de poder ordenar las acciones en este esquema no

⁶² Aristóteles, *apud* P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 90.

⁶³ *Ibidem*, p. 92.

significa que sea la experiencia lo que se ordene, sino que se trata de *efectos de la ordenación del poema*, es decir que el orden sólo puede lograrse en la composición narrativa gracias a los artificios que ésta utiliza, ya que resulta imposible ordenar la experiencia fenomenológica porque la vida no se rige bajo el ordenamiento propuesto por Aristóteles; no es lógica ni cronológica, es discordante. Por ejemplo, cuando queremos contarle a alguien todo lo que nos ocurrió en un día, no tomamos en cuenta el principio de orden ni el aspecto lógico-temporal, sino que narramos siempre lo que más nos afectó de todo ello, además comenzamos nuevas historias pasadas o complementarias sin concluir la anterior y exponemos nuestros pensamientos y emociones a cada instante; no podemos contarle con la estructura del *mythos*, porque no vivimos así. En el caso de la extensión señala que “sólo dentro de la trama tiene la acción un contorno, un límite [...] y, en consecuencia, una extensión”,⁶⁴ es decir que la acción sólo puede limitarse, nuevamente, dentro del campo narrativo. Asimismo, al ser temporal la extensión, se trata del tiempo de la obra, no del tiempo del mundo.

A su vez, Aristóteles distingue dos unidades dentro de la trama trágica: la *unidad temporal*, cuya función consiste en englobar en un único periodo todos los acontecimientos que le ocurrieron a uno o varios personajes, y la *unidad dramática*, “que caracteriza a ‘una *única* acción’ (que forma un todo y llega hasta su término, con un comienzo, un medio y un fin)”.⁶⁵

Por otra parte, la verosimilitud es fundamental dentro del paradigma aristotélico. Puesto que para el filósofo griego la poesía debe hablar de lo general y decir “las

⁶⁴ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94.

cosas de acuerdo a como podrían suceder”,⁶⁶ en la *disposición de los hechos* debe hallarse lo posible y lo general; esto significa que todos los acontecimientos que conforman la trama deben tener posibilidades de ocurrir en un mundo, deben ser necesarios y además creíbles, es decir, que tengan una causa por la cual suceden y que ésta, a su vez, sea verosímil al interior del *mythos*, ya que para Aristóteles “es mejor lo imposible convincente que lo posible increíble”, dicho de otro modo, lo causal y lo verosímil mantienen una estrecha relación: es la causalidad la que permite la verosimilitud. Por ello Aristóteles prefiere una *trama encadenada* que una *trama episódica*, pues en ésta última los episodios se ordenan *uno después de otro*, provocando la falta de ilación entre ellos y ocasionando que no exista ni lo verosímil ni lo necesario. Una trama encadenada, en cambio, organiza los acontecimientos *uno a causa de otro* y, al existir esta causalidad en el encadenamiento, la trama se vuelve verosímil, es decir, no es el encadenamiento cronológico lo que le otorga verosimilitud sino un encadenamiento fundamentado en el orden del sentido.

Finalmente, el paradigma aristotélico exige un elemento discordante dentro de la concordancia, el cual es sorpresivo y se integra a la trama de una manera lógica bajo el efecto de la causalidad. Se trata de un cambio que ocurre *contra lo esperado* o de *los golpes del azar que parecen llegar adrede* y que generalmente pasan de la dicha al infortunio. Además, este elemento discordante regula la extensión de la obra, ya que da pie a su término.

Según Aristóteles, existen tres tipos de discordancia: *peripecia*, *agnición* y *lance patético*: “la *peripecia* es la inversión de las cosas en sentido contrario [...] tal

⁶⁶ A diferencia de la historia, que se refiere a lo particular y “dice las cosas tal y como sucedieron”.

inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad”;⁶⁷ la *agnición* o *reconocimiento* se define como “una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o enemistad de los predestinados, a mala o buena ventura”;⁶⁸ por su parte, el *lance patético* o *pasión* “es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes”.⁶⁹

Aristóteles señala, además, que las tramas que incluyan discordancia “serán de entre todas las más bellas”, pues esta representación de lo que él llama *tremebundo* y *miserando*, y que se genera a partir de la discordancia, conduce al receptor a la catarsis. Por su parte, para Ricœur la importancia de incluir la discordancia en la concordancia radica en el hecho de que la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. Así mismo, “la composición de la trama juzga las emociones al llevar a la representación los incidentes de compasión y temor, y las emociones purificadas regulan el discernimiento de lo trágico”⁷⁰ todo con el fin de lograr la identificación con el espectador.

Hasta el momento hemos visto que el paradigma aristotélico de construcción de la trama se basa en el modelo de la tragedia griega, cuya estructura se divide en seis partes, de las cuales la más importante es la trama. Ésta se define como la representación de acciones ordenadas y encadenadas de manera lógica e inteligible que forman una totalidad, es decir que su estructura se conforma de un principio, un medio y un final. Dicho ordenamiento de las partes sólo puede

⁶⁷ Aristóteles, *Poética*, p. 16.

⁶⁸ *Ídem*.

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 102.

lograrse en el campo narrativo, mas no en la experiencia fenomenológica. Por otra parte, dentro de la trama existe una *unidad temporal* y una *unidad dramática*; la primera engloba en un único periodo todos los acontecimientos que durante él ocurrieron a uno o varios personajes; la segunda se entiende como una única acción que forma una totalidad con la estructura principio-medio-fin. Todos estos acontecimientos que conforman la trama tienen que ser necesarios y creíbles, es decir, deben tener una causa por la cual ocurren, ya que de esta causalidad depende la verosimilitud de la obra. Finalmente, dentro de esta concordancia narrativa, debe existir un elemento discordante que irrumpa de manera sorpresiva en el texto y que efectúe los cambios de fortuna, provocando el temor y la compasión en el receptor, asimismo, este elemento discordante regula la extensión de la obra y gracias a él puede darse fin al poema trágico.

LA EXTENSIÓN DEL MYTHOS PROPUESTA POR RICŒUR

A grandes rasgos, esta es la teoría de construcción de la trama formulada por Aristóteles. Como podemos ver, este modelo se encuentra perfectamente estructurado y delineado; sin embargo, Paul Ricœur encuentra una interesante paradoja: mientras más definido es el modelo de la trama más limitado se vuelve, ya que son más distintivos sus rasgos de composición y más fácilmente identificables, lo cual provoca un cierre del paradigma que no permite modificaciones ni variaciones pues cualquier diferencia del modelo original lo invalidaría. De tal manera que el *mythos* aristotélico no puede considerarse

cabalmente para analizar a la novela posterior al siglo XX porque la estructura de la narración rompe con dicho paradigma.

Es esta limitación la que lleva al filósofo francés a proponer una extensión del concepto de construcción de la trama, la cual se logra al *ensanchar*, *profundizar* *enriquecer* y *abrir* el *mythos* aristotélico a la par que se “diversifica correlativamente la noción de temporalidad recibida de la tradición agustiniana”.⁷¹

Para Ricœur, *ensanchar* la noción de construcción de la trama consiste en “mostrar la capacidad que tiene el *mythos* aristotélico para metamorfosearse sin perder su identidad”,⁷² esto significa que pese a la diversidad de nuevas formas narrativas surgidas en el siglo XX debe ser reconocible la noción de construcción de la trama, ya que para el autor toda narración se encuentra regida bajo el principio de configuración de una trama, aunque existan ciertas “mutaciones” que lo hagan diferir del modelo aristotélico original.

Por otro lado, *profundizar* significa “confrontar la comprensión narrativa, forjada por la frecuentación de los relatos transmitidos por nuestra cultura, con la racionalidad desarrollada en nuestros días por la narratología”;⁷³ el planteamiento central de este punto es saber si —al igual que en el terreno de la narrativa histórica— “explicar más es comprender mejor”.

Enriquecer el *mythos* aristotélico, y con él también el tiempo narrativo, significa “explorar los recursos de la configuración narrativa que parecen propios del relato de ficción”,⁷⁴ con ello el autor pretende identificar las marcas específicas de la

⁷¹ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 16.

⁷² *Ídem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 17.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 18.

narrativa ficcional, como pueden ser las dimensiones temporales o los “juegos con el tiempo” que sólo son posibles observar en un relato de ficción.

Finalmente, *abrir* la construcción de la trama hacia el exterior significa ver la forma en que una obra narrativa proyecta un mundo fuera de sí misma para confrontarse con el mundo real del lector, es decir que cada obra lleva en sí una propuesta de habitar el mundo, la cual sólo se efectúa mediante la lectura. Así mismo, toda obra añade al mundo algo que no estaba antes en él, como también ha señalado oportunamente el propio Gadamer.

De las cuatro propuestas anteriores, la que mayor peso tendrá en este trabajo será la de *ensanchar la noción de construcción de la trama*, ya que la tesis central consiste en apreciar que la trama del relato de ficción necesita configurarse de manera distinta al modo aristotélico original de acuerdo con las nuevas exigencias no sólo de la literatura, sino también de la experiencia fenomenológica, debido a que una de las razones por las que se explica este cambio dentro del paradigma es que los seres humanos viven nuevas experiencias que necesitan encontrar un modo de ser contadas, experiencias que no pueden adaptarse a ningún paradigma ni a ninguna regla de composición narrativa.

“LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA”

El segundo tomo de *Tiempo y narración* inicia con el capítulo “Las metamorfosis de la trama”, en el cual Paul Ricoeur profundiza en el ensanchamiento del *mythos* aristotélico. Para el filósofo francés esta ampliación es importante porque gracias a

ella puede “garantizarse y mantenerse” la comprensión narrativa. Así mismo considera necesario extender la teoría aristotélica porque esta fue creada en una época en que sólo existían tres géneros: la tragedia, la comedia y la epopeya. Entonces, ¿cómo podría analizarse la novela moderna con este modelo, cuando en ella se incluyen infinidad de discordancias y fragmentaciones y cuando el *mythos* aristotélico demanda el triunfo del orden, así como de la concordancia sobre la discordancia? Por ejemplo, difícilmente podría adaptarse la narrativa proustiana al principio de orden exigido por Aristóteles. Ricœur mismo reconoce que la novela es un “inmenso campo de experimentación del que se ha rechazado cualquier convención recibida”,⁷⁵ y es por ello que el modelo de configuración de la trama formulado por Aristóteles resulta limitado y “pasado de moda” a la hora de aterrizarlo en la novela nacida principalmente en la segunda mitad del siglo XX.

A partir de esta reflexión Ricœur se cuestiona: “¿no está desapareciendo del horizonte literario la trama, al tiempo que se borran los contornos mismos de la distinción más fundamental, la de la composición mimética, entre todos los modos de composición?”.⁷⁶ Lo que Ricœur expresa con esta pregunta, es que parece ser que la novela moderna ya no considera a la trama como parte de su estructura, a la vez que comienza a volverse confuso lo que el relato imita, pues es sabido que éste es, en primer lugar, imitación de acciones, pero en este caso ¿de qué acciones se trata si, como él sugiere, comienzan a borrarse los contornos de la composición mimética? Para responder a dicha pregunta, el autor propone “poner a prueba la capacidad de metamorfosis de la trama, por encima de su esfera

⁷⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 22.

primera de aplicación en la *Poética* de Aristóteles e identificar el umbral más allá del cual el concepto pierde todo su valor diferenciador”.⁷⁷

Anteriormente había definido a la trama como una totalidad extraída de un conjunto de varios incidentes que configuraban una historia completa e inteligible, sin embargo, ciertas transformaciones modificaron dicha definición pero, pese a ello, para Ricœur aún merecen ser llamadas tramas, pues el filósofo señala que habrá una trama siempre que pueda identificarse una totalidad temporal extraída gracias a la “síntesis de lo heterogéneo”,⁷⁸ no importa que no lleve ese orden exigido, como en Aristóteles, por ejemplo. Añade, además, que “la hipótesis de las metamorfosis de la trama consiste en usos siempre nuevos del principio formal de configuración temporal”,⁷⁹ pues recordemos que el objetivo de Paul Ricœur al analizar el relato de ficción es dar una solución a la aporética de la temporalidad mediante la narración.

Para el autor de *Tiempo y narración*, es en la novela donde la discusión sobre las metamorfosis de la trama adquiere más pertinencia, pues como ya hemos mencionado, ésta ha constituido un fuerte campo de experimentación en la historia de la literatura, ya que “debe responder a una demanda social nueva y que cambia con rapidez”.⁸⁰ La llamada “crisis de la novela” es el motivo por el que se plantea dicha hipótesis, pues es el desconocimiento de la forma clásica del género el que

⁷⁷ *Ídem.*

⁷⁸ La síntesis de lo heterogéneo se define como la capacidad de extraer una historia inteligible y significativa de una diversidad de acontecimientos, fines, circunstancias, medios, etc.

⁷⁹ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 23.

⁸⁰ *Ídem.*

permite los cuestionamientos acerca de una “posible” muerte de la trama en el relato de ficción.⁸¹

El periodo conocido como “la crisis de la novela” surgió a mediados del siglo xx, cuando el estructuralismo se ocupaba del estudio del texto literario. Según François Dosse existió una ruptura con la forma clásica de la novela en la que, además, “se tambalea[ba] la credibilidad de los personajes que soportan la trama novelesca”.⁸² Una de las principales características que marcó dicha crisis, consistió en el hecho de “deconstruir los arquetipos de los caracteres y personajes para mejor captar el hormigueo íntimo, subyacente, especialmente a través del diálogo subterráneo”,⁸³ es decir, la importancia no se centraba tanto en las acciones de los personajes, sino en su psicología. Dosse propone un interesante ejemplo: “este es un periodo en el que se debe seguir pensando y escribiendo después de Auschwitz”.⁸⁴ Con ello, se entiende que resulta imposible relatar una experiencia de la magnitud de haber estado en un campo de concentración apegándose al modo en que se narraba, por ejemplo, en el siglo xix. Fue precisamente el contraste entre las formas narrativas que ya estaban establecidas y los nuevos modos que iban surgiendo al momento de configurar una narración lo que provocó esta crisis.

Justamente con la crisis del género novelesco comienza a cambiar la noción de novela, ya que era evidente una ruptura con la forma clásica que hasta entonces había permanecido. Ricœur señala que la novela tuvo que enfrentarse

⁸¹ Ricœur trabaja el tema de la posibilidad de la muerte de la trama en *Tiempo y narración*, en el capítulo llamado “Las metamorfosis de la trama”, el cual será abordado con mayor profundidad más adelante.

⁸² François Dosse, *Historia del estructuralismo*, p.230.

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 233.

principalmente a dos problemas: el primero, que se había pensado a la novela como la transposición de la epopeya y el drama; el segundo, que a dichos géneros se les había impuesto una versión “mutilada y dogmática” de la *Poética* de Aristóteles en dos aspectos: el primero, es que se había interpretado de manera limitativa la regla de unidad de tiempo;⁸⁵ el segundo, que se tenía la obligación de comenzar el relato *in medias res*, con la finalidad de remontarse al pasado y así explicar lo ocurrido en el presente de la narración. De acuerdo con estas reglas, dice Ricœur, la trama sólo podía ser pensada como una estructura limitada, “cerrada sobre sí misma”, reconocible como “una conexión causal fácil de identificar entre el nudo y el desenlace”⁸⁶ y con una tendencia clara hacia una forma episódica.

François Dosse señala también que varios teóricos tomaron como característica de la nueva novela una mayor atención a los caracteres, así como la desaparición del personaje clásico, lo que haría pensar que estos habían sobrepasado a la trama. Por su parte, Ricœur considera que en la novela moderna, en efecto, pareciera que los personajes “se liberan de la trama, luego compiten con ella e incluso la eclipsan totalmente”,⁸⁷ sin embargo, lo que sucede, nos dice el filósofo francés, es que los caracteres se expanden, pero no superan la trama; es decir, se amplía la gama de personajes, pero aun así la trama sigue teniendo prioridad.

Existen, desde la perspectiva de Ricœur, tres expansiones del carácter dentro del género novelesco. La primera surge con *la novela picaresca*, pues pone un

⁸⁵ Respecto a esta regla, Aristóteles menciona en el capítulo VII de la *Poética* que una tragedia debe tener un “límite natural”; es decir, que no sea ni muy corta ni muy larga para que “la trama o intriga resulte visible en conjunto.”

⁸⁶ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p.24.

⁸⁷ *Idem*.

mayor énfasis en el entorno social, además, ya no se trata de narrar las hazañas de personajes “legendarios o célebres”, ahora la importancia se centra en caracteres comunes y corrientes. Incluso, si consideramos que el pícaro posee las características contrarias a las un héroe, la ruptura con el paradigma aristotélico resulta aún más evidente. No está de más recordar que el personaje del pícaro se caracteriza por ser un oportunista, interesado, desgraciado, incluso cobarde; mientras que los héroes configurados al estilo trágico son siempre los más valerosos y enaltecidos.

La segunda expansión de los caracteres nace con la *novela educativa o de formación*, la cual se centra en “el despertar a sí mismo del personaje principal”. Esto significa que la narración surgirá en torno a la evolución del personaje principal, en torno a las dudas, confusiones y conocimientos que lo hacen crecer y madurar; pues una de las principales características de la novela de formación es que es posible percatarse a lo largo del relato del crecimiento del personaje. Una obra de la literatura mexicana que puede servirnos como ejemplo de éste tipo de novela es *Se llevaron el cañón para Bachimba*,⁸⁸ de Rafael F. Muñoz, en la cual vemos la evolución de Alvarito, el personaje principal. Su proceso de aprendizaje consiste en que pasa de ser un sujeto infantil, un muchachito culto de familia acomodada que ve la Revolución mexicana como diversión; a convertirse en parte de ella cuando se ve obligado a salir de su casa al campo de batalla. Luego de una serie de acontecimientos, su aprendizaje final consiste en que los ideales están más allá de los seres humanos, pues estos últimos pueden morir, pero los ideales permanecen.

⁸⁸ Rafael F. Muñoz, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, 1941.

Finalmente, la tercera expansión de los caracteres surge con la *novela de flujo de conciencia*. Nacida en el siglo xx, este tipo de narrativa parece ser la más alejada de la noción de trama que hasta ahora he definido y también la que más resalta Ricœur, ya que trata de abordar la vida interior de los personajes, pues su interés se centra en “la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de consciencia, subconsciencia e inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas”.⁸⁹ Su importancia es que nos muestra otra perspectiva de la narración y también del mundo, la cual se había visto entorpecida debido a la formalidad que había exigido la estructura de la trama. En la narrativa mexicana del siglo xx, los primeros autores que comenzaron a hacer uso de éstas técnicas fueron José Revueltas, Juan Rulfo y Agustín Yáñez, sin embargo, uno de los primeros textos en el que podemos hallar dicha narrativa⁹⁰ es en el cuento “Tachas”,⁹¹ de Efrén Hernández; en el cual la narración se desarrolla en torno a los pensamientos del personaje principal, quien carece de identidad, ya que su nombre nunca es mencionado. En otro contexto encontramos autores como James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector, entre otros.

Esta narrativa en particular es la más problemática, pues desborda cualquier paradigma, de manera que no es posible reconocer los elementos de una trama configurada al modo más formal. En lugar de concordancia, en este caso parece haber discordancia pura, no sólo en las acciones, sino en la temporalidad, ya que

⁸⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁹⁰ Y con una amplia diferencia temporal, ya que las obras de Rulfo, Yáñez y Revueltas datan de los años cuarenta; mientras que “Tachas” fue publicado en 1928.

⁹¹ Efrén Hernández, “Tachas”, 1928.

el tiempo que se narra no puede ser lineal, porque se desciende a las consciencias figurales, a sus emociones, sus deseos y pensamientos, lo cual implica y exige la creación de nuevas formas narrativas.

Con tantas diferencias, pareciera que la noción de trama queda aquí, señala Ricœur, desacreditada definitivamente, pues no es ni reconocible ni válida. Por ello, el autor se pregunta: “¿Se puede hablar aun de trama cuando la exploración de los abismos de la consciencia parece revelar la impotencia del propio lenguaje para estructurarse y tomar forma?”.⁹² La respuesta a dicha pregunta es que “nada escapa al principio formal de configuración de la trama”, ni siquiera estas expansiones de los caracteres, puesto que no se apartan del *mythos* aristotélico visto como “imitación de una acción”. En realidad lo que sucede es que se expande y se enriquece el concepto de acción, ya que también es acción “la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva”.⁹³ Las emociones, las sensaciones y la introspección competen también al campo de la acción.

La expansión del concepto de acción es el gran enriquecimiento que hace Ricœur a la teoría aristotélica del *mythos*, ya que también puede incluirse la novela de carácter y la de pensamiento y no sólo la novela de acción. A la par que se extiende el concepto de acción, se extiende también la noción de *mimesis praxeos*, ya que también es posible imitar, a través de la narración, la conciencia, la fragmentariedad y la discordancia de la temporalidad o la vida interior de los personajes quienes, a final de cuentas, son “seres semejantes a nosotros”. Al

⁹² P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 26.

⁹³ *Ídem*.

considerar como acciones los acontecimientos de la vida interior, se amplía también el concepto de experiencia.

Pese a este enriquecimiento, surgió un nuevo problema al que tuvo que enfrentarse la trama: ser reducida a la idea de “hilo de la historia”, “esquema” o “resumen de los acontecimientos”. La culpable fue, señala Ricœur, la verosimilitud. Lo que ocurrió fue que no podía concebirse la idea de ser fiel a la realidad si la narración se apegaba al concepto de trama, así que la pretensión de “querer igualar el arte con la vida, fue lo que contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa”,⁹⁴ pues en esta búsqueda por la verosimilitud se cayó en lo artificial al utilizar construcciones cada vez más complejas pensando que de esta manera existiría un mejor acercamiento con la realidad; es decir, existió la necesidad de hacer uso de una gran cantidad de elementos decorativos para tratar de describir y acercarse a la realidad lo mejor posible; sin embargo esto redujo el concepto de mimesis al de *imitación-copia*, ya que tratar de igualar la vida por medio de exagerados artificios retóricos, a la larga resulta inverosímil.

Algo importante para Ricœur consiste en distinguir los propósitos de la verosimilitud y de la ficción. A la primera se refiere como una analogía con lo verdadero; mientras que de la segunda menciona que se trata de un “hacer creer”. Esto quiere decir que la verosimilitud buscará por cualquier medio apegarse lo mejor posible a la realidad, aunque en el camino se vuelva inverosímil; así mismo su objetivo es tomar la complejidad social como referente. Por su parte, la ficción no trata de ser fiel a la realidad tal y como es, sino que trata de representar su incoherencia. Si bien es cierto que ella también hace uso de artificios, su objetivo

⁹⁴ *Ibidem*, p.27.

no es tratar de igualarse a lo real, sino de presentar, en términos de Lubomir Dolezel, un mundo posible.⁹⁵

LA PERMANENCIA DE LA TRAMA

Pese a tantos cambios, Ricœur defiende la existencia del *mythos*, pues considera que no existe un alejamiento de la noción de construcción de la trama. Aunque no sea exactamente el modelo que Aristóteles formuló, sí hay todavía una continuidad en cuanto a la acción de configurar tramas. La prueba es el esquematismo de la inteligencia narrativa que posee la narración. En esto consiste su idea de *perennidad de las tramas*, ya que piensa que la inteligencia narrativa se conserva a pesar del tiempo. Así mismo, el autor señala que toda narración posee en sí misma una inteligencia propia, la cual le permite estructurarse.

Paul Ricœur apoya su teoría de la inmortalidad de la trama apeándose al concepto de tradicionalidad, ya que supone que ella guarda las desviaciones de los arquetipos que han surgido a lo largo de la historia literaria. La función de éste concepto consiste en ver acumuladas todas esas rupturas y cambios en los paradigmas, justamente con el propósito de hacer más evidentes dichos desvíos.⁹⁶

⁹⁵ Lubomir Dolezel, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, traducción del inglés Félix Rodríguez, Madrid, Arco Libros, 1999, 358pp.

⁹⁶ Ricœur ejemplifica su teoría de “Las metamorfosis de la trama” con la “Teoría de los modos”, de Northrop Frye, en la cual es perceptible la metamorfosis del héroe, que va desde los dioses de los mitos dionisiacos y apolíneos; hasta un héroe irónico “inferior a nosotros en poder y en inteligencia.”

Para el filósofo francés, una vez que se haya entendido que siempre habrá un esquematismo que gobierne la inteligencia narrativa porque este es parte de su estructuración, es absolutamente necesario poner atención en lo que él ha llamado sus desviaciones, ya que son estas las que constituyen las “metamorfosis de la trama”. Ricoeur caracteriza a dicho esquematismo con el concepto de *identidad de estilo*, cuyo carácter acumulativo permite observar las variaciones por las cuales se creyó la posibilidad de la muerte de la trama.

Una de estas desviaciones que constituye un gran ejemplo al problema planteado, consiste en el acto de terminar la narración. En la narrativa contemporánea es muy común que las obras nos dejen con la sensación de que están incompletas. El hecho de abandonar el criterio de totalidad y unidad que Aristóteles incluía en su teoría del *mythos* podría parecer una clara señal del fin del paradigma; pues recordemos que para el pensador griego una acción posee la estructura principio-medio-fin, y si una acción queda inconclusa, reafirmaría inminentemente el rompimiento con este modelo.

El filósofo francés da solución a ésta problemática con la distinción entre *mimesis II* y *mimesis III*, pues mientras que la primera se cierra en cuanto a configuración; la segunda se abre en cuanto a las expectativas del lector. Lo que el autor busca dejar en claro con esto, es que es posible dar fin a la narración en cuanto a texto, pues “como estructura realiza un ciclo completo”, sin embargo, son las expectativas del lector las que dan, o no, un fin sensato a la narración.⁹⁷

⁹⁷ Ricoeur se basa en la obra de Frank Kermode, *The sense of an Ending*, para afirmar que el carácter “aplazado y nunca desacreditado” del fin en el mito del Apocalipsis podría ser válido también en la crisis de los paradigmas literarios, en donde también significaría “catástrofe y renovación.” En este punto, el autor se pregunta: “¿cómo es el fin cuando este deja de ser una

Pero, ¿de qué manera entran en juego las expectativas del lector al momento de configurar la obra, si se supone que la configuración precede a la lectura? Para que exista dicha participación, señala Ricœur, el autor debe hacer uso de elementos más complejos para que la trama parezca disuelta y “sea comprendida como una señal que se le dirige al lector para que coopere en la obra, para que él mismo cree la trama”.⁹⁸ El lector es quien reordenará y dará significado a la obra de acuerdo a sus expectativas y a su horizonte de experiencia, pero sólo lo logrará a través de la lectura.

Un aspecto fundamental para Ricœur dentro de estas variaciones paradigmáticas es la temporalidad, ya que ésta constituye un cambio dentro de ellas. Por ello, le parece importante distinguir entre negar la cronología y rechazar cualquier principio de configuración. Para el autor es evidente que el tiempo de la novela puede romper con el tiempo real, pues “la ficción posee sus propios recursos para crear sus propias medidas temporales”.⁹⁹ De este modo, como ya he mencionado, es posible que distintos tiempos verbales,¹⁰⁰ juntos, produzcan efectos de sentido en un relato; aunque dentro del cuadro de conjugación de tiempos verbales esto parezca imposible; es decir, no porque no podamos reconocer las medidas temporales a las que estamos acostumbrados gracias a los prototipos significa que no sean válidas, ya que la ficción posee la fortuna de inventar su propia temporalidad. Ella posee su propio principio de configuración.

terminación?” Es justamente aquí cuando es necesario tomar en cuenta las expectativas del lector y no sólo el aspecto formal de la obra.

⁹⁸ P. Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 51.

⁹⁹ *Ibidem*, p.52.

¹⁰⁰ Cfr. Capítulo “Los juegos con el tiempo”, en *Tiempo y narración II*, donde se trata el tema a profundidad.

Esta innovación en los recursos, señala Ricœur, puede ocasionar en el lector diferentes expectativas, pues se le presenta un “mundo nuevo”,¹⁰¹ un mundo narrado desde nuevas perspectivas que genera nuevos significados. Asimismo, el campo de la experiencia se renueva, por ello es necesario contar con distintos modos de crear una narración, ya que existen experiencias que no pueden ajustarse a determinadas reglas de composición, puesto que lo que se limitaría, en todo caso, no sería la narración, sino la experiencia misma. A mi parecer, es este uno de los aspectos fundamentales por los cuales surgió la necesidad de crear nuevas formas de tramar.

Como pudo apreciarse en este capítulo, la trama en el relato de ficción es una estructura fundamental que siempre se encontrará presente pese a las distintas metamorfosis que haya presentado a lo largo del tiempo. Siempre que tengamos una experiencia que contar, habrá una trama que busque y encuentre la manera de expresar lo que se quiere, incluso esas experiencias que necesitan contarse de otra forma. No podría pensarse en la posibilidad de la muerte de la trama porque seguimos narrando experiencias. Dar muerte a la trama es, entonces, lo mismo que dar muerte a la experiencia misma.

¹⁰¹ En el sentido de “mundo posible.”

CAPÍTULO III: EJEMPLIFICACIÓN DE “LAS METAMORFOSIS DE LA TRAMA” EN *PEDRO PÁRAMO*

Hasta ahora hemos determinado la importancia de la trama dentro del relato de ficción. Como vimos, esta estructura es fundamental, puesto que a través de ella se da el acto mimético y con ello la narración. Asimismo, hemos expuesto la teoría de Paul Ricoeur “las metamorfosis de la trama”, la cual señala que dicha estructura no ha desaparecido del relato de ficción, sino que ha experimentado cambios en su configuración con la finalidad de poder re-presentar otro tipo de experiencias, las cuales no son solamente acciones en su sentido primero, es decir, sucesos fácticamente realizables; sino que una trama metamorfoseada también es capaz de re-configurar la actividad de la conciencia.

También vimos que “las metamorfosis de la trama” implican una ruptura con los paradigmas, puesto que si el relato puede dar cuenta del mundo, es imposible que este “quepa” dentro de aquellos. Por esta razón la trama se ve obligada a configurarse de manera distinta, ya que sin la presión de determinadas reglas de composición el relato de ficción adquiere mayor libertad para decir tanto el mundo como la experiencia temporal y fenomenológica.

IMPLICACIONES DE LAS “METAMORFOSIS DE LA TRAMA”

Para María Antonia González, “las metamorfosis de la trama” tienen lugar luego de la muerte de Dios, pues a partir de ello los discursos buscaron “conformarse ya no

según los parámetros del racionalismo, sino a partir de la movilidad y transformación de perspectivas que presenta y fomenta la tardomodernidad”.¹⁰²

Esto significa que dichas desviaciones ocurrieron debido a que cambió la manera en que se concebía el mundo y al surgimiento de nuevas experiencias que dieron lugar a estas metamorfosis y que requerían ser contadas con tramas distintas.

No debemos olvidar, sin embargo, que el interés del filósofo francés al realizar un estudio del relato consiste principalmente en pensar la temporalidad a través de la narración, como bien señalan sus estudiosos; esto quiere decir que sólo mediante la narración es posible observar y tratar de comprender las complejidades del tiempo. Me parece importante señalar este aspecto, ya mencionado en el primer capítulo, porque recordemos que lo que se refigura en el relato es la temporalidad misma: temporalidad que se articula en experiencias humanas que a su vez toman forma de una narración. Es por ello que la trama no se aniquila, porque seguimos narrando nuestra experiencia temporal; simplemente se metamorfosea para adecuarse a vivencias que tienen que narrarse de otra forma.

A partir de estas reflexiones, Ricoeur señala que si lo narrado, lo refigurado dentro del relato de ficción, es la experiencia temporal, entonces esto implica otras concepciones tanto del tiempo como de la experiencia; por ello es necesario, como señala María Antonia González, romper, por un lado, con la cronología, así como también con la estructura aristotélica principio-medio-fin. Para lograrlo, la ficción posee sus propios recursos, con los cuales es capaz de representar las

¹⁰² María Antonia González, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 285.

discordancias temporales que se traducen en narraciones que parecen fragmentadas, incoherentes, complejas, caóticas o incompletas.¹⁰³

Con lo anterior, nos dice María Antonia González, fluye otro universo de sentido, porque se tiene acceso a otro universo de experiencias. Experiencias que necesitan y merecen ser dichas de otro modo, porque no pueden ajustarse a ningún arquetipo; por esta razón buscan otras formas de configurarse. Con justa razón la trama tiene que metamorfosearse pues, como señala la autora, es ésta “movilidad” la que proporciona la “estabilidad” que garantiza su “conservación”. En otras palabras, son propiamente “las metamorfosis de la trama” las que no permiten que dicha estructura desaparezca.

LA VALIDEZ DE LA TEORÍA DE RICŒUR EN EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO

En las páginas restantes me propongo ejemplificar ésta teoría con una obra de la literatura mexicana, en la cual, pienso, es claramente identificable una trama metamorfoseada: *Pedro Páramo*, del escritor jalisciense Juan Rulfo. En primera instancia, los niveles de fragmentación de la trama de esta novela rompen definitivamente con todo paradigma, lo que hace posible situarla dentro de la propuesta de Paul Ricœur. Así mismo, existen elementos dentro de ella, como el empleo de ciertas técnicas narrativas para abordar la temporalidad, que permiten relacionar a ambos autores.

¹⁰³ La manera en que la ficción cumple con este cometido se abordó ya en el primer capítulo.

Al intentar este cometido, inevitablemente surge una problemática que me parece importante mencionar: ¿es posible analizar una obra de la literatura hispanoamericana desde una teoría pensada para la literatura europea? Pienso que este punto es significativo porque ambas literaturas surgen en contextos distintos, además, Ricœur siempre hace referencia a autores como Virginia Woolf, Marcel Proust, James Joyce, entre otros. Todos ellos europeos. Por ello me parece válida la pregunta ¿la literatura hispanoamericana, en este caso concretamente la mexicana, podría ser partícipe de dichas reflexiones teóricas? A continuación vamos a comentar brevemente este tema.¹⁰⁴

Como acabo de mencionar, ambas literaturas surgen en contextos distintos, tanto sociales como políticos y económicos. Debido a que en Latinoamérica han existido problemáticas distintas a las de Europa, mucha de la literatura que aquí nació fue de tipo *ancilar*, esto quiere decir que se encontraba *en función de algo*: de crear una identidad nacional, por ejemplo; de educar o de concientizar. Como muestra de ello podemos mencionar el Romanticismo; mientras que en Europa esta corriente se manifestó principalmente en un sentimiento de orfandad provocado por la muerte de Dios; en México se intentaba forjar una identidad nacional debido a que el Romanticismo abarcó el periodo posterior a la lucha de Independencia.

Roberto Fernández Retamar,¹⁰⁵ teórico de la literatura hispanoamericana de origen cubano; propone que la solución a este conflicto fue, por un lado, no negar

¹⁰⁴ Se mencionará lo más elemental, puesto que el tema es extensísimo y ha ocupado gran parte de las discusiones sobre la teoría literaria en Hispanoamérica.

¹⁰⁵ Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.

la tradición europea y, por el otro, marcar las distinciones de América Latina, es decir, utilizar las técnicas narrativas de la novelística europea y ajustarlas para representar las problemáticas latinoamericanas. Con ello se rescató la forma de pensar de las regiones americanas y se obtuvo cierta originalidad al abordar los rasgos representativos de su región y las problemáticas propias.

Me parece que la obra de Rulfo, no sólo la novela, sino también sus cuentos, cumple con las dos funciones, ya que emplea las estructuras narrativas vanguardistas de la época provenientes, sí, de Europa, pero a la vez refleja la realidad de su contexto social. Por ello, pienso que la obra con la que pretendo ejemplificar la teoría de “las metamorfosis de la trama” sí es válida, puesto que el estudio se hará, principalmente, desde el aspecto estructural, al revisar la forma en que se encuentra configurada la novela. Por este motivo, quisiera justificar los constantes usos que haré de la narratología; ya que ella se encuentra en función de explicar la temporalidad y la estructura de la obra elegida.

PEDRO PÁRAMO: LA FRAGMENTACIÓN COMO FORMA DE “METAMORFOSIS DE LA TRAMA”.

Pedro Páramo es una obra problemática desde el principio, la cual, en vez de que se vaya resolviendo con el transcurso de la narración, se complejiza cada vez más. Incluso, las relecturas no suelen ayudar mucho, ya que mientras se logran resolver ciertas cuestiones, inevitablemente surgen otras que demandan lecturas cada vez más atentas. Pero es precisamente esta complejidad uno de los

elementos que proporciona a la obra esa magnitud que difícilmente podría haberse alcanzado de otro modo.

La obra se encuentra estructurada a partir de fragmentos, 69 en total, cuya filiación a veces se identifica por la continuidad de lo que se está narrando; mientras que en otras ocasiones pareciera que no existe relación entre el fragmento que termina y el que comienza. Un claro ejemplo de ello se observa en los fragmentos que van del primero al quinto, en los cuales se narra la llegada de Juan Preciado a Comala: su encuentro con Abundio, sus primeras impresiones sobre el pueblo y la manera en que llega con Eduvigis. Los fragmentos 6, 7 y 8 narran un pasaje de la infancia-adolescencia de Pedro Páramo. En una primera lectura, esto resulta desconcertante, ya que parece que no existe relación entre los últimos tres fragmentos con los cinco anteriores, pues cuentan historias diferentes. Y ciertamente, así es. Se trata de dos historias. Lo que con el correr de la narración descubrimos es que, pese a ser distintas, ambas se encuentran, de cierto modo, imbricadas. Es hasta el fragmento 9 donde Juan Preciado retoma su narración, pero nuevamente el décimo no coincide con lo que él cuenta. Este procedimiento se encuentra a lo largo de toda la obra. Y el lector se va adaptando a la lógica del relato, hasta que llega un momento en el que ya no es complicado distinguir a qué historia pertenece cada fragmento.

Quizás es la fragmentación el aspecto que más llama la atención de la novela. Mientras que gran parte de la crítica –entre la que podemos encontrar a figuras como Alfonso Reyes, Carlos Fuentes y Octavio Paz– considera que dicha técnica es un gran acierto y una extraordinaria innovación con respecto a las técnicas en la narrativa mexicana de aquella época; otros autores como José Rojas

Garcidueñas o Alí Chumacero, consideran que la fragmentación provoca en la historia un sinsentido:

...dejando aparte mi personal repugnancia por ese tipo de literatura sórdida, lo que en *Pedro Páramo* juzgo más censurable es que la estructura, en puridad de lo más simple, se encuentra deliberadamente desquiciada y confusa;... lo 'novedoso' reside en que Rulfo tomó sus tres líneas, a, b y c, las cortó en fragmentos y estos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organice el todo.¹⁰⁶

Es evidente que la fragmentariedad de la novela rompe totalmente con los paradigmas respecto a la construcción de tramas lineales. Quizá por ello Garcidueñas la encuentra “desquiciada y confusa”. Cabe mencionar que Rojas Garcidueñas lee a *Pedro Páramo* siguiendo el paradigma de la novela del siglo XIX. En definitiva, no se reconoce para nada el modelo aristotélico. Si para Ricœur “las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del principio formal de configuración”,¹⁰⁷ aquí encontramos un perfecto ejemplo. Recordemos que la propuesta del filósofo francés consiste en “ensanchar, profundizar, enriquecer y abrir” la noción de construcción de la trama proveniente de la tradición aristotélica, pero sin que ésta [la trama] pierda su identidad, es decir, que la inteligencia narrativa debe seguir estando presente en una trama metamorfoseada, con el fin de que se trate de una totalidad inteligible y significativa.

¹⁰⁶ José Rojas Garcidueñas, *apud* George Ronald Freeman, *Paradise and fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and structural Unity*, p. 0/13.

¹⁰⁷ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p.23.

PEDRO PÁRAMO: UNA TOTALIDAD INTELIGIBLE Y SIGNIFICANTE

Me parece válido cuestionarse sobre qué podría unificar y dar sentido a estos 69 fragmentos, es decir, qué hace que todos ellos se consideren una totalidad inteligible y significativa y no meros pedazos de diferentes historias “barajados arbitrariamente”, porque entonces no constituirían una trama, sin embargo, sí lo hacen. Recordemos que para Paul Ricœur habrá una trama siempre que pueda identificarse una totalidad temporal y significativa extraída de la “síntesis de lo heterogéneo”. Si la propuesta de este trabajo consiste en emparentar la teoría de las metamorfosis de la trama con la novela en cuestión, entonces es válida la pregunta: ¿*Pedro Páramo* es una totalidad inteligible y significativa pese a la fragmentariedad de su estructura?

Adelantándonos a las explicaciones, la respuesta es sí. El hecho de que los fragmentos se encuentren en desorden, no significa que la novela sea un sinsentido. Incluso podría existir cierta correspondencia entre dichos fragmentos y la “síntesis de lo heterogéneo”. Como bien sabemos, este concepto se refiere a tomar acontecimientos dispersos, fines, causas y motivos; los cuales deben unificarse para que surja una totalidad inteligible y significativa. Y ciertamente no podemos afirmar que *Pedro Páramo* no lo sea, pese a que la fragmentariedad haga pensar lo contrario.

La fragmentación se debe, en parte, a que “la estructura obliga al lector a cooperar en la construcción de la obra a partir de los fragmentos y con ello, lo

obliga a construir el sentido del texto”.¹⁰⁸ En este punto, me parece que la novela se encuentra muy cerca de lo que Ricœur considera la finalidad del relato, el cual, “sólo culmina su carrera en la experiencia del lector; cuya experiencia temporal prefigura”.¹⁰⁹ Para Luz Aurora Pimentel, también “existe una totalidad significativa a partir de lo fragmentario y lo discontinuo”,¹¹⁰ la cual se origina a partir de la unidad temática, es decir, a la organización de temas descriptivos.

George Ronald Freeman, por su parte, pregunta abiertamente: “¿*Pedro Páramo* evidencia una visión integrada y una totalidad estructural o meramente abruma al lector en un laberinto sin sentido de fragmentos narrativos?”¹¹¹ Para este autor “existe en la novela una perceptible y significativa unidad estructural”,¹¹² la cual se relaciona directamente a partir de ciertos temas, o *motifs*, como él los llama. Entre ellos se encuentran la lluvia de estrellas de los fragmentos 15 y 16: “Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre”. [Fragmento 15]. “Había estrellas fugaces. Las luces de Comala se apagaron. Entonces el cielo se adueñó de la noche”. [Fragmento 16]. Otros *motifs* unificadores también serían, según el autor, la muerte de Miguel Páramo que se aborda en las dos partes de la novela; el ambiente de envejecimiento; la luz mortecina; las lluvias; las muertes al amanecer e incluso el propio Pedro Páramo.

Por mi parte, considero que el elemento fundamental que unifica la obra es este último: Pedro Páramo. Desde el inicio se le menciona y la obra finaliza con su muerte. Así mismo, en la mayoría de los fragmentos se encuentra presente de

¹⁰⁸ Silvia Lorente Murphy, *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana*, p.71.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *Autobiografía intelectual*, p. 65.

¹¹⁰ Luz Aurora Pimentel, “Paraíso Perdido: *Pedro Páramo* y los espacios de la añoranza”, p.47.

¹¹¹ George Ronald Freeman, *Op. Cit.*, p. 0/11. La traducción es mía.

¹¹² *Ídem.*

distintas maneras. Por ejemplo, para Juan Preciado, Pedro se encuentra en un nivel mítico, ya que nunca llega a conocerlo; solamente sabe de él por medio de lo que otros personajes le cuentan. Además, su historia se origina precisamente porque va en su búsqueda. Otra forma de hacerse presente es, justamente, a través de lo que los demás personajes (Dolores, Abundio, Eduviges y Dorotea) le cuentan a Juan. En este caso se trata de una rememoración, puesto que ellos sí conocieron al personaje y lo que cuentan consiste en una rememoración del tiempo en el que ellos interactuaron con él. Asimismo, existe la perspectiva de los demás personajes a lo largo de la obra (su abuela, su madre, Fulgor Sedano, el padre Rentería) quienes lo describen con base en sus acciones. También están los fragmentos en los que aparece Pedro “actuando” y en los que aparece evocando a Susana San Juan, mediante la técnica denominada *flujo de conciencia*. De esta manera, Pedro Páramo es el único personaje de la novela al que mejor conocemos, aun cuando el narrador nunca lo describe, como bien señala Lorente Murphy.

El hecho de que este personaje se encuentre presente a lo largo de toda la novela, lo convierte en una especie de eje que interconecta las historias de los demás personajes para que estas, a su vez, se unifiquen y construyan ese universo diegético, que gira en torno “de aquél señor llamado Pedro Páramo”.¹¹³ En otras palabras, es Pedro Páramo quien logra articular en una totalidad a todos los fragmentos debido a su omnipresencia, llamémosla así, en la obra.

Pero ¿qué llevó al autor a escribir su novela en fragmentos? Para Juan Rulfo, la fragmentación es la mejor manera de representar la realidad, pues “la vida no

¹¹³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p.65.

tiene una secuencia lógica”, porque “la vida es caótica”. De hecho, él no ve en esta técnica un rompimiento con la tradición, sino que considera que es “una cosa lógica” porque “la tradición no es la vida”. De esta manera, la fragmentación “enriquece la realidad presentada al no obligarla a seguir su linealidad. Además, evita momentos muertos en la novela, al saltar la narración a los puntos esenciales”.¹¹⁴ Es por ello que considero que esta técnica permite “re-configurar nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda”.¹¹⁵

Acabamos de comprobar que, en efecto, *Pedro Páramo* es una totalidad inteligible, cuyos fragmentos se encuentran imbricados ya sea por el aspecto temático o bien por Pedro Páramo mismo. Además, vimos cómo dicha técnica es, en parte, una apelación al lector para que contribuya con la construcción del sentido de la obra. Falta ver, precisamente, si es también una totalidad significativa, así como saber en qué sentido lo es.

Hay un punto que me interesa aclarar antes: si bien es cierto que *Pedro Páramo* no es una reflexión como tal sobre la temporalidad, así como claramente lo son *En busca del tiempo perdido* o *Mrs. Dalloway*, esto no significa que la historia narrada no haya sido creada a partir de un proceso mimético. Este relato es *mimesis praxeos* en cuanto que representa las dificultades de la existencia humana, y esto también incluye las dificultades temporales, puesto que, como vimos en el primer capítulo, toda experiencia es temporal. Si para Ricœur algo es significativo, es decir, que tenga sentido para nosotros, en la medida en que nos ayude a

¹¹⁴ José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, pp. 230 y 231.

¹¹⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 34.

comprender mejor a la alteridad, al mundo y a nosotros mismos; entonces esta obra es significativa justamente por esta característica.

Si consideramos la hipótesis de Ricœur que señala que el punto de partida del relato de ficción es *mimesis I*, es decir, la precomprensión de nuestro “mundo de acción e interacción humana”,¹¹⁶ entonces podemos afirmar que la desolación, la desesperanza, la soledad, el rencor, la ambición o la pérdida de la ilusión por algo que no sucede en su debido tiempo, sino cuando ya no hay esperanza — conceptos que son abordados en la novela— ayudan al lector a comprender mejor este lado oscuro del mundo que habita, así como de su propia existencia. Y esto también implica una extensión del concepto de *mythos*.

Es justamente este carácter pesimista de la existencia humana el que Rulfo trata de representar en su obra. Por ello, para José Carlos González Boixo, el escritor jalisciense “traspasa la frontera de la vida y la muerte en su novela en un intento por encontrar una respuesta que salve al hombre, concluyendo negativamente”.¹¹⁷ Asimismo, señala Boixo, “la angustia también sobrepasa las fronteras del tiempo y del espacio y se eterniza la imagen de un pueblo convertido en infierno. No hay salvación de la crueldad de la vida en la muerte”.¹¹⁸

¹¹⁶ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10.

¹¹⁷ José Carlos González Boixo, introducción a *Pedro Páramo*, p. 15.

¹¹⁸ *Ídem*.

BREVE ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *PEDRO PÁRAMO*

Dentro de la novela existe la convergencia de dos historias. En este punto me baso en los estudios de González Boixo, quien propone dos niveles narrativos dentro de la obra: el *nivel A*, que corresponde a la historia de Juan Preciado; y el *nivel B* que se identifica con la historia de Pedro Páramo. Ambos niveles representan dos experiencias temporales. Autores como Freeman y Carlos Blanco Aguinaga,¹¹⁹ identifican un *remanso* localizado en el momento en el que aparece Dorotea y entre ella y Juan Preciado se establece un diálogo desde la sepultura (fragmentos 36, 38, 42, 55 y 64). Para ambos autores, dicho remanso “funciona como un puente que une la primera parte de la novela con la segunda”.¹²⁰ A mi parecer, resulta más convincente la propuesta de Boixo: sólo los niveles A y B; la historia de Juan Preciado y la de Pedro Páramo, respectivamente. Considero que el remanso propuesto por Blanco y Freeman en realidad son fragmentos que pertenecen al *nivel A* de la narración, pues aunque la novela comienza cuando Juan narra su llegada a Comala, en realidad esa acción es anterior al momento del diálogo entre él y Dorotea, pues pertenece a un tiempo reconstruido desde la tumba, es decir, lo que leemos no son los hechos como tal, sino una reconstrucción de ellos, ya que desde el comienzo de la historia ambos personajes están sepultados, sin embargo, esto no lo sabemos sino hasta el fragmento 36, cuando interviene Dorotea.

¹¹⁹ George Ronald Freeman, *Op. Cit.*, consultar Carlos Blanco Aguinaga “Realidad y estilo en Juan Rulfo” en *Revista Mexicana de literatura*, I (sept.-oct. 1995) 59-86.

¹²⁰ George Ronald Freeman, *Op. Cit.*, p. 1/27. La traducción es mía.

Estos dos niveles de la narración, *A* y *B*, traen consigo ciertas características que vuelven más compleja la estructura de la novela: la presencia de dos narradores y la existencia de dos temporalidades. En cuanto a la primera característica, en el *nivel A*, el narrador es Juan Preciado: “*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo*”.¹²¹ Como vemos, se trata de un narrador en primera persona, es un personaje quien está contando su propia historia. Recordemos que un narrador situado dentro de la diégesis posee ciertas restricciones: no puede saber lo que piensan otros personajes, ni conocer sucesos que hayan ocurrido en los que él no ha estado presente. Sin embargo, sí puede proporcionarnos su perspectiva al momento de narrar; estrategia narrativa que, como vimos en el primer capítulo, enriquece la narración al presentar la escena o la situación a través de los ojos del personaje. Juan Preciado cumple cabalmente con estas características. Por ejemplo, cuando el muchacho llega a Comala, no sabe muchas cosas: no conoce a Pedro Páramo ni la relación de éste con el pueblo ni con los demás personajes. Sólo sabe que es su padre:

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban.

—Voy a ver a mi padre —contesté.

—¡Ah! —dijo él.

[...]

—¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?

—No lo conozco —le dije—. Sólo sé que se llama Pedro Páramo.

—¡Ah!, vaya.

[...]

—¿Conoce usted a Pedro Páramo? —le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.

¹²¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 65. Las cursivas son mías.

—¿Quién es? —volví a preguntar.
—Un rencor vivo —me contestó él.¹²²

Este diálogo establecido entre Juan y Abundio nos hace saber que el personaje va en busca de alguien que no conoce porque la historia de Pedro, cronológicamente, ocurrió mucho antes de que la de Juan tuviera lugar. El hecho de que ambos personajes pertenezcan a épocas distintas en la diégesis origina el desconocimiento tanto del uno como del otro, ya que Pedro Páramo tampoco supo nunca sobre la existencia de Juan Preciado.

En el caso de la perspectiva también existen varios fragmentos en los que “vemos” la imagen a través de los ojos de Juan. Un ejemplo bastante claro lo encontramos en el fragmento 9, en el que él y Eduviges Dyada se encuentran platicando y de pronto el diálogo se interrumpe para dar paso a una descripción de aquella mujer; basada en la perspectiva que Juan tiene de ella:

—Bueno, volviendo a tu madre, te iba diciendo...

Sin dejar de oírla, *me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: <<Refugio de pecadores.>>*
...—Ese sujeto de que estoy hablando trabajaba como <<amansador>> en la Media Luna; decía llamarse Inocencio Osorio.
[...].¹²³

¹²² *Ibídem*, pp. 66, 67 y 68.

¹²³ *Ibídem*, p. 79. Las cursivas son mías.

Si la perspectiva no tuviera lugar en este fragmento, sólo sabríamos que ambos personajes se encuentran en un diálogo, sin embargo, gracias a que Juan nos proporciona esta información “desde sus ojos”, es decir, desde su perspectiva, podemos saber con mayor detalle la apariencia de Eduviges, ya que no existe otra voz narrativa que nos la refiera. Así mismo, la descripción del personaje ayuda a crear el ambiente fantasmagórico de la novela, el cual se irá revelando con el transcurso de la narración.

Por otra parte, en el *nivel B* de la novela encontramos un caso de *focalización cero*. Como ya había mencionado en el primer capítulo, el narrador que nos presenta esta historia se encuentra fuera del universo diegético creado por el relato de ficción. Es un narrador omnisciente: sabe todo de todos, puede entrar y salir de la mente de los personajes, sabe su pasado, incluso su futuro. Proporciona información de los pensamientos de los personajes, de sus recuerdos, de lo que sienten; incluso, puede desplazarse tanto en el espacio como en el tiempo de la historia, aportando aspectos que de no ser por él, sería imposible saber de otro modo. Así lo vemos en el *nivel B* de la novela:

El padre Rentería *se acordaría muchos años después* de la noche en que la dureza de su cama lo *tuvo* despierto y después lo *obligó* a salir. Fue la noche en que *murió* Miguel Páramo.

Recorrió las calles solitarias de Comala, espantando con sus pasos a los perros que *husmeaban* en las basuras. *Llegó* hasta el río y allí *se entretuvo mirando en los remansos el reflejo de las estrellas que se estaban cayendo* del cielo. *Duró varias horas luchando con sus pensamientos*, tirándolos al agua negra del río.

El asunto comenzó —*pensó*— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: “Me acuso padre que ayer

dormí con Pedro Páramo.” “Me acuso Padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.” “De que le presté mi hija a Pedro Páramo.” Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo [...]”.¹²⁴

Aquí encontramos dos aspectos interesantes: el primero, es que ese *se acordaría* se está refiriendo a una situación futura. Gracias a los verbos, es fácil descubrir que el momento en el que se acordó de aquella noche que no pudo dormir, misma noche en que murió Miguel Páramo, ocurrió *muchos años después* de la misma. Ahora, todo aquello que recuerda que hizo [levantarse, salir y recorrer *las calles solitarias de Comala*] sucedió en el pasado —ubicándonos en el momento de aquel recuerdo— en la misma noche en que murió Miguel, por ello, los verbos se encuentran en pasado, porque Miguel murió muchos años antes de que el padre Rentería recordara su muerte.

El segundo aspecto que hay que destacar de este fragmento es, justamente, la voz narrativa que da cuenta de los acontecimientos. Como bien decíamos, se trata de un caso de *focalización cero*, ya que sabemos con precisión todo lo que hizo aquella noche el padre Rentería sin que exista otro personaje que nos lo refiera. Asimismo, el hecho de narrar los pensamientos del personaje revela la omnisciencia del narrador. Las frases entrecorridas indican que se tratan de confesiones hechas al padre por otros personajes, lo cual acentúa más que se tratan de acciones de la conciencia, ya que la confesión se hace en secreto y nadie más que el padre podría saberlas; excepto, claro, un narrador omnisciente que dé cuenta de ello.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 127. Las cursivas son mías.

En el caso de la temporalidad también ocurre lo mismo. Existe un tiempo distinto para cada nivel. Por un lado, el tiempo del *nivel A* es un *no-tiempo* o *tiempo eternizado*, porque los personajes están muertos. Es el tiempo de la muerte, del “más allá,” por eso es eterno. “Por la perspectiva de los muertos Comala se ve como un lugar sin tiempo. No hay orden cronológico, sino que se presenta como fragmentos ordenados artísticamente”.¹²⁵ Por su parte, Luz Aurora Pimentel sugiere un “despedazamiento de las nociones del tiempo y del espacio”,¹²⁶ con las cuales se identifica la eternidad. En la novela es posible leer fragmentos que refieren que los personajes se encuentran en un lugar sin tiempo y sin espacio: “Allá afuera debe estar variando el tiempo”,¹²⁷ como si ellos se encontraran en un lugar en donde el tiempo no varía. Otro ejemplo se observa en el siguiente diálogo:

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.

[...]

—¿Oyes? Parece que va a decir algo. Se oye un murmullo.

—No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan.¹²⁸

¹²⁵ Silvia Lorente Murphy, *Op. Cit.*, p.71.

¹²⁶ Luz Aurora Pimentel, “Paraíso perdido: *Pedro Páramo* y los espacios de la añoranza”, p.47.

¹²⁷ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 124.

¹²⁸ *Ibidem.*, pp. 135 y 136.

Cuando se menciona que a los muertos *les llega la humedad*, puede interpretarse que ésta proviene de otro espacio, de un lugar distinto al que ellos se encuentran.

Por otro lado, la estructura temporal del *nivel B* se encuentra configurada a partir de acciones ocurridas en un pasado muy anterior al de Juan Preciado. En este nivel se aborda la historia de Pedro Páramo. El tiempo en el que mayormente se encuentra narrada esta parte de la novela es el pretérito simple. Me parece que es aquí donde pueden hallarse más *juegos con el tiempo*, como los llama Ricœur, los cuales ayudan a construir la trama de la novela.

Una técnica que Rulfo emplea muy a menudo en este nivel de la historia consiste en intercalar temporalidades, es decir, interrumpe una acción para dar paso a recuerdos, evocaciones o pensamientos que enriquecen la narración pero retardan el tiempo lineal de la historia. Esto es posible lograrlo, en parte, por la estructura fragmentada de la novela, sin embargo, es principalmente porque la ficción, recordemos, posee sus propios métodos para configurar su temporalidad. Un ejemplo podemos observarlo en los fragmentos 19 y 23. El primero comienza con la frase “Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás”.¹²⁹ A partir de aquí, Fulgor Sedano [quien tocó la puerta] recuerda la primera vez que visitó a Pedro: la conversación que ambos mantuvieron, una conversación con Lucas Páramo, los planes para pedir la mano de Dolores, el momento en que Fulgor la visitó y lo que platicaron. Entre éstos acontecimientos transcurren los fragmentos 20, 21 y 22. El fragmento 23 comienza con la frase: “Tocó nuevamente con el

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 95.

mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo”.¹³⁰ Como vemos, mientras el personaje espera a que le abran la puerta, el tiempo de la historia —el tiempo lineal o cronológico— se suspende para dar paso al tiempo del recuerdo. Ello permite, como decíamos, enriquecer la narración en la medida en que se nos proporciona información de otros acontecimientos que no forman parte de la linealidad de la historia.

Otro ejemplo parecido podemos situarlo entre los fragmentos 11 y 17. El primero de ellos consiste en un diálogo entre Juan Preciado y Eduviges, en el que ella le cuenta sobre la muerte de Miguel Páramo. El fragmento 11 finaliza de la siguiente manera:

<¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?> —me preguntó a mí.

—No, doña Eduviges.

—Más te vale”.¹³¹

Nuevamente se interrumpe la linealidad de la historia para intercalar fragmentos que corresponden a la muerte del padre de Pedro y a la de Miguel Páramo. El fragmento 17 comienza retomando la última frase que dijo Eduviges cuando platicaba con Juan, en el fragmento 11: “Más te vale, hijo. Más te vale”.¹³² Este ejemplo resulta más problemático que el anterior, puesto que no sólo se encuentran imbricadas distintas temporalidades, sino también los dos niveles de la novela. Del mismo modo, encontramos fragmentos del *nivel A* dentro del *nivel B*,

¹³⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹³¹ *Ibidem*, p. 85.

¹³² *Ibidem*, p. 93.

en un momento en el que esta parte de la obra tiene mayor peso. Es el caso de los fragmentos 36, 38, 42, 55 y 64.

Una forma más de resquebrajar la temporalidad de la historia, y con ello la trama, consiste en las evocaciones que hace Pedro Páramo sobre Susana San Juan. El empleo de esta técnica, como decía, se relaciona con lo que Ricœur denomina *flujo de conciencia*,¹³³ ya que es siempre a través de los pensamientos del personaje que nos enteramos sobre su amor intenso por Susana. Asimismo, Susana, ya sepultada, realiza algunos monólogos que cumplen con la misma función que la actividad de la conciencia. Esta estrategia narrativa también suspende la historia en su aspecto lineal, ya que fácticamente no está ocurriendo nada; sin embargo, con ello se proporciona información que no es mencionada de otra forma, lo cual, constituye una manera más de enriquecer el relato, así como de demostrar que no solamente las acciones fácticamente realizables pueden ser representadas; sino también la actividad de la conciencia.

Uno de los fragmentos en el que la mayoría de los estudiosos de la novela coinciden en la magistral manera de representar la temporalidad, es el fragmento 66. A pesar de lo pequeño que resulta, en él se encuentra un extenso periodo de tiempo que abarca desde la oposición de Venustiano Carranza al gobierno de Huerta, en 1913; hasta la rebelión cristera. Todo éste lapso se sintetiza en lo que aparenta ser un diálogo:

El *Tilcuate* siguió viniendo:
—Ahora somos carrancistas.

¹³³ Recordemos que para Ricœur esta técnica consiste en narrar los deseos, afectos, recuerdos o pensamientos de los seres que conforman el relato. Se trata de un descenso a “la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconciencia.” Por ello lo narrado no consiste en “realizar” tal o cual acción; sino que se busca representar “la vida interior de los personajes.”

- Está bien.
- Andamos con mi general Obregón.
- Está bien.
- Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.
- Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.
- Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él,
o contra él?
- Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.
- Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
- Entonces vete a descansar.
- ¿Con el vuelo que llevo?
- Haz lo que quieras, entonces.
- Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además
lleva uno ganada la salvación.
- Haz lo que quieras.¹³⁴

Estas técnicas empleadas en la novela funcionan como una manera de representar las discordancias de la temporalidad. Demuestran que el tiempo, como indica Ricœur basándose en Heidegger, se “mide” de acuerdo a las cosas de nuestro interés [intratemporalidad]. Esto es parecido a lo que Rulfo menciona sobre la estructura fragmentada de su novela: una manera de resaltar los aspectos más importantes. A su vez, se relaciona directamente con el principio de selección de la información narrativa, que señalaba en el primer capítulo.

En este sentido, pienso que la fragmentación de la trama de la novela se adecua para representar una experiencia temporal más cercana a como normalmente ocurre en la fenomenología; pues tanto para Ricœur como para Rulfo, nuestra experiencia humana también es fragmentaria, confusa; no se rige

¹³⁴ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, pp. 171 y 172.

por paradigmas ni es posible afrontarla con base en la cronología, pues, como señala el escritor jalisciense “En la vida no las hay [secuencias], porque se vive a saltos, con grandes lagunas... Y si se trata de narrar sólo hechos, estos jamás son continuos. [...] Y cuando no pasa nada, para qué rellenar la nada”.¹³⁵

Con todo lo anterior ¿podríamos afirmar que la fragmentación es solamente una manera de innovar las técnicas narrativas y cuya prioridad consiste en romper con los esquematismos impuestos por la tradición? Me parece que no. Sin duda, ella responde a la necesidad de representar la existencia humana de la forma más fiel posible, comprendiendo también su aspecto confuso, desordenado, discordante.

Si el relato de ficción busca dar cuenta del mundo que habitamos y de narrar las experiencias que vivimos, entonces, para poder lograrlo, lo natural es que vaya cambiando, es decir, que vaya adaptándose a las constantes exigencias que el mundo y la experiencia misma implican, ya que de otro modo, sólo podría representar la realidad de manera limitada. Es ésta la razón por la cual una trama tiene la obligación de metamorfosearse.

¹³⁵ Cfr. Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo 1784-2003*, p. 203.

CONCLUSIONES

En esta tesis se expuso “Las metamorfosis de la trama”, una de las teorías de Paul Ricœur incluida en el segundo volumen de su obra *Tiempo y narración*, en la cual el filósofo francés nos proporcionó la explicación, con base en sus reflexiones y conclusiones, sobre las razones que llevaron a la narrativa de ficción a cambiar la forma en que se configuraba la trama de un relato.

El análisis de esta teoría nos exigió una breve aplicación en una obra literaria. Para ello, escogí *Pedro Páramo*, pues considero que la fragmentación de dicha novela permite reconocer en ella una trama metamorfoseada. Con la ayuda de la narratología identifiqué los elementos estructurales que relacionan la novela de Juan Rulfo con la teoría de Ricœur y, como pudo observarse, se logró justificar una relación pertinente entre ambas.

La decisión de haber realizado una investigación como ésta se debe a que las reflexiones de Paul Ricœur fueron bastante iluminadoras para la teoría literaria. Después de todas estas páginas, puedo concluir que gracias a “Las metamorfosis de la trama” es posible comprender la razón por la cual existen obras tan complejas como *Pedro Páramo*, ya que, como vimos a lo largo de este trabajo, la narración fue cambiando con la intención de apegarse lo mejor posible a la experiencia humana en todos los sentidos posibles; por lo que tuvo que ir en búsqueda de elementos que representaran experiencias más allá de acciones realizables, lo cual resultó en relatos cada vez más problemáticos. Asimismo, pienso que dicha teoría nos permite conocer la manera adecuada en que

debemos enfrentarnos a textos con tales niveles de complejidad, lo que a su vez implica que la recepción de dicho texto resulte mucho más enriquecedora; pues al saber que estamos frente a un relato que no se limita a lo tradicional ni a lo conocido, ponemos en juego todos los recursos de los que disponemos para aprehenderlo mejor.

Sin embargo, pienso que la importancia de una teoría como “Las metamorfosis de la trama” va más allá de esta comprensión. Me parece que existe una analogía entre un mundo de ficción regido por una trama discordante con el mundo real que habitamos y con las experiencias que vivimos; es decir, es posible la fragmentación en la ficción porque la fragmentación se da en la vida misma, porque nuestro acontecer en el mundo es confuso, discordante y problemático. No vivimos en una secuencia.

De igual forma, no existe una visión total y absoluta del mundo ni de la realidad, porque cada quien configura su propia perspectiva de acuerdo a sus experiencias propias. Así, lo que para alguien es importante, para otro es insignificante. Lo mismo ocurre con la temporalidad, pues va más allá del tiempo cósmico, del tiempo que marca el reloj o el calendario, porque cada quien concibe el tiempo “de acuerdo a las cosas de su interés”. Por ello es imposible que haya experiencias temporales idénticas, porque durante un mismo minuto alguien puede estar hablando por teléfono, otro dormido, uno más pensando, alguien cantando.

En definitiva, gracias a esta investigación, me es posible concluir que “Las metamorfosis de la trama” van más allá de un análisis sobre las técnicas narrativas empleadas en la literatura para innovarla, pues responden a una visión tanto del mundo que habitamos, como de la existencia que padecemos.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes directas

RICŒUR, Paul, *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1997. 123 pp.

_____, *Historia y narratividad*. Traducción de Gabriel Aranzueque. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999. 230 pp.

_____, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995.

_____, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción de Agustín Neira. México, Siglo XXI, 1995.

RULFO, Juan, *El llano en llamas*, 19ª edición. Madrid, Cátedra, 2011. 170 pp.

_____, *Pedro Páramo*, 23ª edición. Madrid, Cátedra, 2011. 254 pp.

Fuentes indirectas

AMAT, Nuria, *Juan Rulfo*. Barcelona, Omega, 2003. 517 pp.

ARISTÓTELES, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México, UNAM, 2000. 165 pp.

CASAR, Eduardo, *Para qué sirve Paul Ricœur en crítica y creación literarias*. México, Universidad Iberoamericana, 2011. 216 pp.

DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid, Arco Libros, 1999. 358 pp.

DOSSE, François, *Historia del estructuralismo. El canto del cisne. 1967 hasta nuestros días*. Tomo II. Traducción de María del Mar Linares. Madrid, Akal, 2004. 533 pp.

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995. 389 pp.

FREEMAN, George Ronald, *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and structural Unity*. Cuernavaca, Cuadernos, 1970. 226 pp. (Colección, 47)

GONZÁLEZ Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León, Universidad de León, 1983. 281 pp.

- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México, Herder, 2010. 397 pp.
- LORENTE Murphy, Silvia, *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana*. Madrid, Pliegos, 1988. 134 pp.
- MASÍA, Juan, *et. al.*, “La configuración de la filosofía de Paul Ricœur” en *Lecturas de Paul Ricœur*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1998. 125-139 pp.
- PERÚS, François, *Juan Rulfo El arte de narrar*. México, RM, 2012. 247 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI / UNAM, 1998. 191 pp.
- _____, “Paraíso perdido: *Pedro Páramo* y los espacios de la añoranza” en *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto*. México, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2008. 47-54 pp.
- Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Centro de Investigaciones literarias Casa de las Américas, 1969. 169 pp. (Serie Valoración Múltiple)
- RIVARA Kamaji, Greta, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur” en Paulina Rivero Weber, coordinadora, *Cuestiones hermenéuticas. De Nietzsche a Gadamer*. México, UNAM, 2006. 105-114 pp.
- ROFFÉ, Reina, *Juan Rulfo: Autobiografía armada*. Barcelona, Montesinos, 1992. 65 pp.
- SIMMS, Karl, *Paul Ricœur*. London, Routledge, 2003. 155 pp.

Fuentes generales

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *El Zarco*. México, Época, 2009.
- VITAL, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo 1784-2003*. México, RM / Fondo de Cultura Económica, 2004. 212 pp.