



**Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado
Facultad de Filosofía y Letras**

**El tiempo de éxtasis en Agua viva, de Clarice
Lispector. Una interpretación desde Paul Ricoeur**

**Tesis que, para optar por el grado de maestro
en filosofía,**

**Presenta
Pedro Jafet Acuña González**

**Tutora
Dra. Greta Rivara Kamaji
FFyL**

Ciudad de México, junio de 2017



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.

Índice

Filosofía y poesía	9
Sobre la metáfora	23
Tiempo: entre metáfora y narración	55
La teoría de la triple mimesis	87
Qué es la ficción	111
<i>Agua Viva</i> , los juegos con el tiempo	163
Ensayo final	235
Bibliografía	243
Notas	259

Esquema de trabajo

Esta será una tesis *simple*.

El cuestionamiento es el del tiempo: la forma en que es trabajado dentro de la literatura, específicamente, en la novela *Agua Viva* de Clarice Lispector. El interlocutor teórico principal será Paul Ricœur y sus teorías contenidas en *Tiempo y narración*. Intentaré entender esa novela de la escritora brasileña bajo los esquemas de la narración ontológica y cómo afecta, crea y ordena la experiencia humana del tiempo.

La concepción lispectoriana del tiempo podrá dar avistamientos sobre problemáticas clásicas y dará tal

Tiempo de éxtasis

vez nuevos enfoques a éstas. Este trabajo quiere sumarse a esas inventivas filosóficas que han sabido evitar un handicap del que han adolecido ciertos pensadores, que establece que su tradición (a.k.a., los textos que les compete abordar) es sólo ciertos libros estandarizados como “aquellos que han escrito los filósofos”.

La cuestión es espinosa: ¿cómo seleccionar quién es un filósofo o no?, ¿cómo distinguir entre la escritura filosófica y la que no? ¿El ensayo creativo (a la Montaigne, pero también a la Poe o a la Paz) es filosofía? ¿O sólo será filosofía aquella sistemática y académica?

En un intento de responder estas preguntas, quiero hacer oídos a la literatura desde una perspectiva también literaria. Es por eso que abordo, siguiendo muy de cerca a Ricoeur, no sólo planteamientos filosóficos (tradicionalmente tildados así), sino también aquellos que atienden a la literatura *qua* literatura. Uso en esta tesis análisis de crítica literaria, de lingüística y de narratología en un intento de no dejar la obra de Lisspector como un dispensario de recetas que confirman tesis filosóficas, sino como un fenómeno que puede ser leído como filosofía en el sentido amplio de “amor a la sabiduría”, sin importar el medio en el que llegue.

Para hacer justicia a esta impronta, hay que referirse a la obra de Lisspector “a la letra”, es decir, considerarla como algo que ya tiene conocimiento *per se* y que no necesita de otra disciplina para justificarse o ganar un estatus. Más que un elemento a demostrar, esto tiene que ser un presupuesto: si se considera que

Esquema de trabajo

la literatura no es otra cosa que filosofía escondida tras elementos retóricos, se pierde la riqueza que se encuentra en ella. La literatura subsiste con independencia de las lecturas filosóficas que se le hagan (lo cual no implica que sean imposibles o impertinentes).

Abordo el esquema de esta tesis:

1. En la introducción, exploraré los planteamientos de María Zambrano en *Filosofía y poesía*. Desde ella, intento pensar ambas disciplinas como dos actitudes vitales del ser humano que, a pesar de que corresponden a la misma preocupación (el mundo), dan respuestas diferentes, las cuales tienen y exigen su independencia. Su filiación permite comunicación

2. En el primer capítulo, retomo las tesis de Ricœur sobre la manera en que la metáfora habla del mundo, es decir, por medio de qué dispositivos y de qué formas es un habla de lo real y no sólo un ornamento autoreferencial y inútil. Un breve recuento de algunas teorías sobre las relaciones entre lenguaje, realidad y metáfora (guiado por Ricœur, seguido de Jakobson, Frye, Goodman y Black) complementa la sección.

3. En el segundo capítulo, abordo la teoría ricœuriana de cómo la narración tiene que ver con la forma en que los humanos, al menos los occidentales, conciben el tiempo. Aquí retomo una de las tesis más fuertes y famosas del pensador francés: “El tiempo humano es tiempo narrado”. Retomo las reconstrucciones que hace Ricœur de la *Poetica* aristotélica y del capítulo XI de las *Confesiones* agustinianas.

4. En el tercer capítulo, abordo la aportación filosófica más importante de *Tiempo y narración*: la teoría de la triple mimesis. Aquí sigo puntualmente a Ricœur y trato de explicitar junto con él la manera en que la narración efectivamente se comunica y afecta la vida. El capítulo se completa con las explicaciones de María Antonia González Valerio, sin las cuales no me hubiera sido posible entender esta parte de la teoría ricoeuriana, tal vez la sección más complicada —e inédita en la historia de la filosofía— de *Tiempo y narración*.

5. El cuarto capítulo trata de definir uno de las grandes especies narrativas: la ficcional. De nuevo, el hilo conductor es Ricœur y completan la reflexión Käte Hamburger, Dorrit Cohn, Harald Weinrich, María Antonia González Valerio, Émile Benveniste y Gérard Genette.

6. El quinto capítulo aplica el modelo delineado en los cuatro anteriores a *Agua viva*, de Clarice Lispector. El intento es demostrar que *Agua viva* puede representar una “fábula del tiempo” que permite abordar la experiencia humana desde laderas imposibles para el acontecer cotidiano y para la fenomenología. Por las condiciones que impuso mi hipótesis (*Agua viva* representa el tiempo del éxtasis místico), se elabora un esquema mínimo de lo que podría ser la mística y cómo el texto de Lispector aborda y modifica tópicos y polos de producción de una veta humana antiquísima.

7. Las conclusiones, como de costumbre, son un balance de toda la tesis.

Filosofía y poesía

La literatura ha sido objeto omnipresente de la filosofía: desde su rechazo político por parte de Platón hasta la revalorización de la poesía de Heidegger, las relaciones entre éstas disciplinas en occidente se han tornado problemáticas. ¿Qué acercamiento tiene que hacer la filosofía hacia la literatura? La pregunta está viciada, porque no es que tenga que hacer nada. El cuestionamiento se enfoca, más bien, a qué sucede cuando la filosofía se pone a pensar sobre la literatura.

Lo primero que debe definir es su distancia o por qué piensa la filosofía a la literatura como algo externo a

sí misma. María Zambrano propone que ellas divergen no por su objetivo último, sino por su método. Mientras que la poesía¹ es un “dejarse hacer por el mundo”, la filosofía se impone una ascética que lo violenta, lo hace aparecer desde el concepto y quiere encontrar la unidad que, supone, subyace al constante devenir. Zambrano ubica esta violencia como un alivio de la muerte que implica la vida.

La poesía quiere también la unidad, pero una numérica: quiere el todo en el sentido de todas las cosas; no discrimina sino que busca que la totalidad brote a través de sí misma.

La filosofía y la poesía anhelan lo mismo pero por senderos diferentes. Y no importa qué tanto se separen, se reconocen como hermanas, pues su elemento, su poder y su medio es la palabra. Ésos son sus padres: la unidad y la palabra. Tal vez haya aquí una lucha de celos: quién es la preferida en el hogar. Esta pugna se deja sentir en el interior del humano, el cual no está completamente en la filosofía y tampoco lo está en la literatura. Hay aquí una pista: no existe el filósofo ni el poeta puro. La pregunta de la filosofía por la poesía es, al mismo tiempo, una pregunta por lo otro de sí mismo.

De un lado, existe un trabajo de síntesis del filósofo que lucha para obtener el uno a partir de “eso” —que no puede ser pensado más que como vitalidad, como *Agua Viva*; “eso” es lo innombrable o, mejor, con lo que empiezan los nombres—. Dios, ser, amor, uno, totalidad o lo indefinido son las múltiples caras que se dan

a “eso” que pulsa en todo humano (y lo que no), que lo hace escribir, pintar y matar. “Eso” es lo que hará que la estancia en el mundo valga la pena.

Es una búsqueda de sentido.

La actitud filosófica tiene dos fases: la primera, un pasmo extático,² donde el mundo inunda como una ola (mejor, como olas, porque el mundo no adviene como uno), pues el hecho de que se está ya en él es evidente; no hay otra opción de la existencia que estar ahí.

La segunda fase es la violencia, la cual se puede llamar con propiedad filosofía: una reacción que niega el éxtasis de la vida para buscar la unidad que convertirá esa multiplicidad en el uno. Es la búsqueda del ser que subyace a todos los cambios (tanto Parménides como Heráclito lo buscaron: uno lo propuso como supra inmutable y otro como regla de devenir: un fuego que se apaga y se enciende según medidas).

En la historia occidental, no es casual que la primera temática filosófica sea lo uno. Tales de Mileto, Anaxímenes, Anaximandro, Heráclito, Pitágoras; todos ellos buscaron lo que, al atravesar todas las cosas, las convierte en una. “El *arché* de todas las cosas es el agua” es la primera formulación de esta violencia: es la postulación de un principio que regula y hace converger la multiplicidad. Desde esa ladera, es posible hablar por primera vez de *un* mundo.

La violencia filosófica no carece de una razón profunda, ya que su objetivo es formar la realidad, hacerla pensable, darle nombre y salvarla del arrastre des-

structor del cambio infinito: “La vida, las cosas, serían exprimidas de una manera implacable, casi cruel. El pasmo primero será convertido en persistente interrogación; la inquisición del intelecto ha comenzado su propio martirio y también el de la vida”.³

El calvario del intelecto tiene que establecer caminos (métodos) para no perderse en el torrente de los mundos que lo invaden. El primero de éstos, el más fundamental, fue poner límites: una cosa es una cosa y otra, otra; una cosa es lo que da sentido a la multiplicidad y otras, las que están dirigidas por ese sentido. El filósofo busca terminar con el sufrimiento primordial de estar vivo: siempre estar siendo y nunca sólo ser.

La actitud del poeta es desgarramiento. Como el filósofo, está en el mundo y queda pasmado por la multiplicidad incontrolable, pero no reacciona con una pelea ni con un sacrificio en pos de la unidad. Simplemente, no siente la necesidad de responder al embate del mundo con una violencia unificadora, sino que está enamorado del todo en cada uno de sus fragmentos. Para evitar ser destrozado, el poeta se vuelve permeable, es vivido por eso. No quiere renunciar a nada: “Ni a una criatura, ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita”.⁴

Si hay aquí algún objetivo, es el de apertura. Pero tampoco hay que engañarse, recuerda María Zambrano, el poeta no es pura pasividad; de ser así, no habría

palabra. El poeta también realiza un trabajo: debe alejarse para decir algo, para hacer, por ejemplo, literatura.⁵ Esto es, respirar a través de la palabra; la creación es lo que permite al poeta sobrevivir ante la embestida.

Una palabra es un corte con el mundo, deja de ser inmanencia para ser fijeza: nombre que va más allá de la cosa que nombra; nombre que se dice de muchas cosas. El poeta es un vehículo del mundo, un canal por donde este último se transforma y se recrea en la obra. Pero este “nuevo mundo”, al contrario de la unidad filosófica, es frágil y busca serlo, pues de otra manera traicionaría a todos los todos que quiere salvar. En la poesía, la palabra se aleja de la cosa, pero también de la relación entre esa palabra y esa cosa. Ora puede un nombre nombrar algo, ora nombrar otra cosa, ora cambiar de palabra para la misma cosa.

Filosofía y poesía se distancian en relación al método que han decidido seguir. La filosofía se sigue a sí misma; si encuentra que ha errado, empieza de nuevo, pero construye según ciertas bases, respeta principios, quiere ser la dueña de la palabra. El decir de la filosofía es fuerte y viene desde el humano hacia la palabra y desde ella al mundo; por medio de la palabra hace que los mundos se hagan uno, por lo tanto, es fundamental para la filosofía erigirse en caminos claros y distintos (Descartes *dixit*). Cuando llega a un punto donde no puede hacerlo, surge la conciencia del “error”, que no es otra cosa que una “desviación en el camino” de la construcción de la unidad.

Tiempo de éxtasis

En muchos de sus diálogos, Platón comienza por atar las palabras: ¿qué se entiende por justicia?, ¿qué se entiende por alma?, ¿qué se entiende por ser? Al violentarse contra la multiplicidad, es necesario empezar por establecer los términos. El decir filosófico es también una purgación de aquello que es dispersión: el cuerpo, las pasiones, etcétera. Esta ascética no es pura negación, sino remodelación. Lo que se presenta como destructible debe ser entendido según el modelo de lo que no cambia. La palabra es la herramienta que permite ir más allá de la dispersión que se lleva dentro.

La poesía no tiene reparo en la fragmentación ni en la contradicción; si se muerde la cola, se devora. Es un decir débil: no es la tranquilidad lo que se busca sino un juego de creación. Por medio de la palabra, se busca dar cuenta de los mundos que le sobrevienen y encauzarlos, pero al tiempo revienta mediante dispositivos que hacen que el decir poético sea siempre una búsqueda de lo inacabado.

Las formas que adquiere la poesía (lírica, narración, drama, etcétera) constituyen una necesidad material intrínseca: un cuento es un cuento por su materialidad, por todas y cada una de sus palabras. Los ordenamientos, las repeticiones y las “faltas” son inseparable del cuento, el cual, precisamente para ser, tiene que ser de esa forma. No hay la noción de “error”, puesto que no hay una propuesta de unificación de la realidad que permita saber si se ha salido del camino o no.

En la filosofía, hay una finalidad (hacia dónde se va

con el método), aunque ésta sea sólo la comprensión. Hay que recordar lo que Wittgenstein dice al final de su *Tractatus*: “Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que las comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas (debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido). Debe superar estas proposiciones; entonces, tiene la justa visión del mundo”.⁶

Las proposiciones de Wittgenstein son esclarecedoras en el sentido de que, quien las haya entendido, ya no las necesitará; habrá llegado a un punto de comprensión en el que el propio *Tractatus* fue una herramienta que ya cumplió su propósito y puede ser desechada. Esto no implica que las palabras del *Tractatus* no tengan razón de ser, sino que en un momento dado, para cada individuo, ya no serán necesarias.

La poesía no se propone un fin como tal,⁷ sino que se actualiza siempre, se destruye y condensa: tiene que emular el juego de la multiplicidad cambiante. Ésta es la razón por lo que su materialidad —tal cuento en específico, tal novela, tal poema— no puede pensarse más que como lo que nunca cumple su propósito. Desde aquí, la poesía es ametódica, porque no tiene conciencia de una finalidad.⁸ Si la materialidad de la filosofía debe ser superada por el fin (el mundo uno), la materialidad de la poesía siempre mina los intentos de ese fin porque tiene que imitarlo: si hay mil mundos, habrá mil literaturas.

Los filósofos usan el método; los poetas juegan en él.⁹ Y porque juegan, lo reusan, reinventan y pervierten. Para el poeta, nada hay en éste que se presente con una inminente necesidad. Por otro lado, el método filosófico no es gratuito, se deriva de una correlación intrínseca entre lo que busca y cómo se lo busca (el método dialéctico hegeliano, el de la sospecha cartesiano, el fenomenológico de Husserl, el crítico kantiano). Aunque, por una suerte de inversión irónica, la filosofía, que tanto necesitó de un método para crearse, puede dejar su producto material (de nuevo, Wittgenstein y su escalera) cuando accede a lo que buscaba desde el principio. La poesía no puede desembarazarse de su materialidad. El decir de la literatura es fuerte en un sentido distinto; el decir de la filosofía es débil en un sentido distinto.

Los métodos poéticos terminan por ser interiores a la propia poesía, terminan siendo la forma de ella. Interioriza cada método para una obra en particular, lo amalgama para una producción específica: método y obra son uno. La filosofía es metódica porque lo importante es la meta a la que habrán de guiar los intentos; la poesía también va por caminos, pero cada camino es éste o aquel poema. El camino de la poesía se vuelve poesía; convierte los métodos en forma. La palabra poética no es un medio para alcanzar eso —la vida múltiple— sino el intento de ser eso.

Una es activa; otra, pasiva. Una usa la “palabra fuerte”; la otra, un “decir débil”. El camino filosófico sirve

para transitar hacia el mundo uno; el camino poético quiere la unidad, pero la pormenorizada. La filosofía busca lo eterno; la poesía habita en las apariencias.

Platón se decidió por lo que permanece. Occidente tomó esta batuta (a él y a Parménides). Esto no fue una mera cuestión de gusto; la respuesta tiene una historia que habrá todavía que elucidar (porque el budismo, por ejemplo, se siente más cómodo en la dispersión). Zambrano intenta la reconstrucción de la postura de Platón desde los términos de la justicia y la necesidad. Lo que la tradición griega percibía sobre la poesía es algo que hasta el día de hoy se conserva: los poetas son endiosados, entusiastas (en-*theos*); el poeta habla la palabra de otro.

En el *Fedro*, cuando completa su clasificación de las manías (las formas en que los dioses hablan a través de los humanos), dice Sócrates: “El tercer grado de locura y de posesión viene de las musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, *despertándola y alentándola* hacia cantos y toda clase de poesía”.¹⁰

El poeta es el heraldo de los dioses, su palabra quiere ser la agobiante multiplicidad del mundo, quiere ser la palabra del otro (del otro que es “eso”). Es un discurso que desposee, que hace que el poeta no sea él mismo o, por lo menos, no sepa con exactitud cuáles son sus límites. La locura de musas se convirtió en lo que los románticos llamaban inspiración.

Para Platón, la poesía conserva el dominio de los dioses sobre los humanos. Algo inaceptable para su

proyecto ético-político: gobernarse a sí mismo. Por esta razón, condena a la poesía en nombre de la verdad y la justicia.¹¹ Es en la *República* donde este castigo se explicita. En busca de la ciudad más justa, el decir del poeta amenaza. La república filosófica tiene que expulsar a los poetas porque llaman a los dioses; introducen sin cesar el discurso de lo otro. La justicia de la *República* necesita ser, como la filosofía, unidad y límite, necesita ser una que se dé en y por la república. Platón funda su ciudad en la justicia humana, en una creación desde esta ladera.

El dominio sobre la multiplicidad que propone la filosofía se le aparece a Platón como el ingrediente que salva a los hombres de la “injusticia” de los dioses, es decir, de su acción incomprensible para los mortales. Cuando propone la justicia humana como cimiento de la *República*, tiene que expulsar a los poetas porque éstos son el discurso de la sinrazón.

Zambrano define así la lucha de la justicia humana y la divina:

Justicia, también, la de los dioses [continuada por el decir “inspirado” de los poetas], pero justicia divina, es decir, irracional, puramente vindicativa. El hombre era menos que los dioses y, por lo tanto, debía ser arrollado por ellos [mientras que] la justicia platónica era la humanización de la justicia. Su república era la ciudad construida por el hombre con su razón. Era la independencia humana, el recinto que el hombre, por fin, había encontrado; su señorío; la ciudad donde realizaba su ser.¹²

La filosofía apareció como la actividad netamente humana, la que se enfrenta al mundo y encuentra el punto en que se hace un mundo y una justicia propios,

un mundo creado “a su medida”.

La poesía se tornó diabólica (lo que separa). Por un lado, la filosofía salva de los dioses, de la fuerza oscura de la multiplicidad que adviene y que es y no es; la poesía se zambulle de lleno en esta multiplicidad, goza en ella, quiere salvar las apariencias, los pequeños detalles, lo insignificante, lo que apenas es e incluso lo que ni siquiera es (las historias de fantasmas, del padre que nunca estuvo, la inexistencia de la justicia).

La filosofía es la sobriedad del pensar, busca que las palabras sean estables para después desecharlas, pues han agotado su utilidad. La poesía mueve las palabras, las sube, las baja, los quita y las pone y, porque no están supeditadas a un fin, las conserva.¹³ Los derivados posibles de cada una de estas disciplinas llevarán sus respectivas marcas de origen: justicia racional contra justicia irracional, humano racional contra dios irracional (por eso un dios tan humano como el cristiano saca de quicio a la filosofía —y la fascina— y un dios tan mecánico como el de Aristóteles es aburrido para la poesía).

El filósofo menosprecia las apariencias porque se mantienen sólo un momento del lado del ser; la poesía no es que quiera la muerte, sino que por la muerte es por lo que ama y no desea que las apariencias pasen inadvertidas: si han de durar poco, habrán de ser amadas intensamente.¹⁴

No es casualidad que la poesía haya sido desbancaada del ámbito de la justicia, de la verdad y del ser. La poesía se dedica tanto al ser como al no ser, no le teme

a la nada y se adhiere a lo que ya no habrá de ser mañana. ¿Por qué hacerle justicia a lo que ya no es?, ¿por qué esforzarse en eso?

La filosofía y la poesía no son lo mismo y, por tanto, se mirarán desde cierto ángulo. La perspectiva que quiero explorar es cuando la filosofía posa su ojo en la poesía. Aristóteles, en su *Poética*, trata la relación entre estas dos y la historia y termina con la siguiente sentencia: “La poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular”.¹⁵

Destaco cómo Aristóteles ordena la triada. Por un lado, están historia y poesía; Aristóteles las pone a “competir” y la ganadora es la poesía porque es más filosófica. La superioridad de la segunda se asienta en que hace referencia a otra instancia de mayor nivel. Es un esquema vertical. En el lugar supremo está la filosofía; debajo de ella y porque sigue sus pasos (sin ser lo mismo), está la poesía; por último, la historia, que se comunica con los niveles superiores de alguna forma —si no, Aristóteles no diría que la poesía es más filosófica que la historia—. El marco de referencia y la medida con la cual se da valor a las acciones humanas es la filosofía.

El enfoque de este ensayo no será aristotélico porque no considero que la poesía esté subyugada por la filosofía en un esquema vertical. Lo que intento es, desde una concepción filosófica que quiere desembarazarse de lo uno, ahondar en los productos mate-

riales de la poesía y explorar este terreno que, a pesar de ser juzgado por cierto academicismo como menor, se ha mantenido persistente en la historia de la humanidad. ¿Cómo se puede querer ignorar un fenómeno tan constante y tan importante en el devenir humano? Porque “no sólo de filosofía vive el hombre”.

Preguntarse por la literatura, desde la filosofía, es preguntarse por la naturaleza de la primera. ¿De qué formas influye la literatura en la vida del hombre?, ¿qué modelo de interpretación de la realidad se desprende de estos textos?

No significa que dentro de la literatura haya un núcleo de problemas filosóficos no desarrollados y que la tarea de la filosofía sea explicitarlos, sino que tanto las formas materiales de la filosofía como la literatura son ya respuestas, diferentes e independientes, a la pregunta por la agobiante multiplicidad del mundo. No es que la filosofía sea la piedra de toque, sino que, por medio de la literatura, descubre un cúmulo de soluciones y problemas que han sido inabordables desde su horizonte. Hablo en específico del problema del tiempo.

El supuesto que yace a *Tiempo y Narración*, de Paul Ricœur —principal interlocutor filosófico de esta tesis—, es que a través de la literatura las “aporías de la experiencia del tiempo” (¿existe fuera del ser humano?, ¿se le puede medir?, ¿qué es?) pueden ser resueltas de manera menos problemática que desde la filosofía.

La principal interlocutora literaria será *Agua viva*, de Claricie Lispector. Esa obra pondrá a prueba el es-

quema de Ricœur en cuanto a la plasticidad que tiene, primero, el concepto de *mythos* aristotélico para crear un puente de entendimiento entre obras que tienen más de dos mil años de separación (una prueba de continuidad y comunicación histórica); y, segundo, el esquema de la triple mimesis —es decir, si la hipótesis de que las producciones literarias narrativas son grandes estudios sobre el tiempo va más allá de las obras que Ricœur analiza¹⁶ en *Tiempo y narración* (una prueba de universalidad)—. La primera tarea será reconstruir el modelo ricœuriano.

Sobre la metáfora

Desde la perspectiva platónica, una de las grandes críticas que se le han hecho a la literatura es que no se enfrenta al mundo.¹⁷ En contraste con otras disciplinas que tienen su piedra de toque en la realidad, la literatura no habla de las cosas como son, por tanto, no puede haber en ella una intención de verdad. Si acaso tiene una utilidad, es sólo como distractor y diversión.

Paul Ricœur dedicó casi mil páginas de *Tiempo y narración* y los ensayos incluidos en *Historia y narratividad* para desmentir esta creencia que, a pesar de no tener mucho sustento teórico, cuenta con una tradi-

ción demasiado grande.

Ricœur abre el capítulo VII de su *Metáfora Viva* con la pregunta sobre cómo la palabra de la literatura (la palabra metafórica) refiere al mundo.¹⁸ Lo primero que habrá que discutir es la manera en que el lenguaje separa entre verdad y mentira o lo que sí refiere al mundo y lo que no.

Esta discusión tiene sus raíces en Platón con la famosa condena de los poetas que “hablan mal” y que con sus invenciones distraen de lo verdadero. Uno de los textos que ha puesto en duda esta división platónica es *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de Friedrich Nietzsche. El filósofo alemán se pregunta, mediante su famoso método genealógico, sobre el origen de la inclinación a la verdad y por qué reaccionamos con virulencia frente al mentiroso.

Lo primero que señala es que todo lo que se considera verdadero, en principio, fue inventado para sostener una convivencia social y se conectaba con la necesidad de conservar la vida: “El hombre nada más que desea la verdad en un sentido análogamente limitado: ansía las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que mantienen la vida”.¹⁹ La diferencia entre verdad y mentira se juega en la relación entre un estado de cosas y la palabra, según una convención para sobrevivir.

Se derivan cuatro consecuencias de esta tesis: a) la palabra no se corresponde con la cosa de manera natural, por tanto, no se relaciona de forma necesaria con la

esencia ni siquiera con lo accidental en ella;²⁰ b) el lenguaje y el mundo son dos esferas separadas; c) el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico y el material que lo conforma no viene del mundo; d) la palabra no tiene sentido en la no iteración: su utilidad es designar un sinnúmero de entes similares.²¹

El mundo humano, atravesado por el lenguaje en todas sus construcciones (todo tiene un nombre o a todo se le busca un nombre), no es más que metáforas e invenciones, según Nietzsche. La “naturalidad del lenguaje” es una ilusión disimulada por la utilidad de éste. Desde su origen, el núcleo de la relación entre lenguaje y mundo es una construcción humana.

Nietzsche da un salto de la separación entre palabra y mundo a la totalización del mundo como algo construido a partir del lenguaje: “¿Qué es, entonces, la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes y canónicas y vinculantes”.²²

La cita anterior tiene dos interpretaciones. La primera postula que todo lenguaje es una invención independiente del mundo y no hay posibilidad de conexión con él. Los conceptos de bueno, malo, correcto, verdad y mentira son sólo inventos humanos y son útiles porque alrededor de ellos y desde ellos se han creado los parámetros para medir su utilidad. Religión,

filosofía y arte son las pantallas que, por intermedio de la costumbre, hacen creer que se habla efectivamente de este mundo.

La otra lectura es entenderla como la descripción de un movimiento humanizador: el mundo deviene humano por la mediación del lenguaje. A partir de la función simbólica (de crear nombres), se ordena la realidad y se le crea un sentido.

Esta segunda interpretación tiene dos ventajas: elimina del panorama un autoengaño y traslada la “hueste de metáforas” del marco conceptual de la “mentira” al de lo “humano”: el lenguaje no nos oculta el mundo por medio de los conceptos, sino que nos permite verlo. Sin estas “brújulas morales”, la realidad aparecería incognoscible.²³

Si en las consideraciones morales, todo es una construcción, ¿por qué algunas han tenido más peso que otras?, ¿por qué algunas son consideradas verdaderas (por tanto, positivas) si sólo son correspondientes con un esquema humano, que podría modificarse? Nietzsche apela a la fuerza de la costumbre y la tradición. Hume ya habría dicho algo similar sobre la estética: no es que haya continuidad en el mundo (principio de causalidad), sino que el humano está arraigado, por un uso milenario, para ver así cosas.

La tesis de Nietzsche es que no hay verdad en el mundo fuera de un esquema de correspondencias humanas que den a esa “verdad” su estatus. Cuando la construcción social es repetida tantas veces, se olvi-

da su origen (un producto humano) y se le encumbra como parte natural del mundo.

Cuando un sistema se arraiga en la costumbre, se convierte en sinónimo de la realidad y de ahí se deriva lo que se llama “el sentido común”, el cual sirve para marcar la línea entre lo razonable y los disparates.

Si se le dice a un sujeto “pásame la sal” en un idioma que conoce, que el significado de todas las palabras no le sea ajeno y que el contexto sea claro, entonces, ese sujeto se sabe de qué va esa petición.

La enunciación tiene siempre una intención. El sentido común se basa en una intención comunicativa y pragmática. Sirve para entender, dentro de un sistema dado, las relaciones con los otros objetos y sujetos.

En este esquema, el lenguaje es claro. Nadie se cuestiona (excepto en el delirio paranoico) a qué se refiere la frase “pásame la sal” ni que intenciones ocultas habrá detrás o porque lo dijo con este tono, etcétera; se coge el salero y se le da a quien lo pidió.

Esto puede conectarse con la diferencia entre hablar literalmente y hablar figuradamente. La literalidad es —desde la lógica del sentido común— aplicar correctamente una descripción a algo, decir las cosas como son. La figuración es cuando se habla “como si no”,²⁴ como si se dijera una cosa por otra (lo cual es un poco esquizoide), pero con la advertencia de que no son así las cosas, porque si se dijeran las cosas como son, se hablaría literalmente. Es una manera de hablar incorrecta, pero soportada dentro ciertos límites.

Se acostumbra alinear lo literal con la vida cotidiana, la seriedad y la verdad; lo metafórico, con los sueños, la literatura y la mentira. Se me ocurren dos ejemplos sencillamente malos para problematizar esa distinción.

En situaciones judiciales estadounidenses (por lo menos en las películas), se le exige a la persona que diga la verdad y nada más que la verdad. ¿Se le exige a alguien que diga lo que pasó?, ¿no podrá, a lo más, decir cuál fue su perspectiva de un hecho? Aquí se le pide que diga literalmente su versión de los hechos, pero figuradamente se le pide “lo que pasó”. La equivalencia entre ambas formulaciones es tanta que las preguntas que hago son necias porque ya se sabe que lo que se exige a la persona es su versión de los hechos y no la verdad (que quién sabe quién podría decir). La forma de la pregunta es figurada, porque la literal sería algo mucho menos televisable: “Diga su versión de los hechos y nada más que su versión de los hechos”.

La frase “¿Ya te cayó el veinte?” refería, hace cincuenta años, a si la comunicación entre teléfonos públicos en México (que cobraban veinte centavos) ya se había establecido. La expresión era casi literal: la moneda de veinte centavos caía desde la ranura hasta activar el sistema. Hoy quiere decir “darse cuenta”, “tener una revelación”, pues su metaforización está arraigada dentro del sentido común. Nadie le podría decir a alguien que diga “me cayó el veinte” cuando tiene una epifanía que miente con esa frase.

Sobre la metáfora

La metáfora y lo literal se definen en un juego de dos niveles: el sentido (qué dice el enunciado) y la referencia (a qué entidades extralingüísticas apela). “Este ropero es de madera” es una enunciación en la que fácilmente se pueden distinguir los dos niveles. Se entiende que es lo que quiere decir la oración (que un objeto x está formado por un material y) y se ubica con facilidad los elementos externos al enunciado a los que éste hace referencia (este, aquel o cualquier ropero; y este, aquel o cualquier material).

Si el ropero es de madera, se dirá que el enunciado es literal y verdadero. Una mentira, si es una buena, es un juego en donde el sentido hace creer que una referencia es de cierta manera cuando no lo es. Si alguien dice que “este ropero es de madera” pero es evidente que está hecho de metal, se identifica un corto circuito entre el sentido y la referencia. Se intuye que el sentido del enunciado “este ropero es de madera” busca desviar del hecho de que el ropero es de metal. Desde esta perspectiva, es fácil identificar la mentira, que no será otra cosa que el lenguaje que refiere “mal” al mundo.

Gottlob Frege fue de los primeros en sistematizar la distinción entre el sentido y la referencia.²⁵

El sentido es una relación formal entre los elementos lingüísticos, con una construcción correcta —según las reglas específicas de cada lengua, *i. e.*, gramática—, que hace de esa proposición una construcción entendible para todo hablante de esa lengua.²⁶ Un enunciado

con sentido: “¿Es el hombre que es alto feliz?”; un enunciado sin sentido: “¿Que es es alto el hombre feliz?”.²⁷

La referencia es la conexión de elementos lingüísticos con el mundo, entre lo que Frege llama “nombre” y un objeto del mundo. Los nombres pueden ser “sol”, “luna”, “país al norte de México” e incluso a enunciados completos que remitan a un estado de cosas y, por tanto, actúen como un nombre (al estilo de “Los perros que se comieron a doce estudiantes en la montaña”). La relación que Frege establece es a un nombre, una referencia; a un nombre, una cosa del mundo o una especie de cosas (la relación no es especular, pues a una cosa del mundo puede corresponder más de un nombre). La referencia es lo que lleva del nombre al mundo, es la exigencia de que el lenguaje no sólo relacione signos con signos, sino también con cosas.

Frege no establece cómo se podría estar seguro de la necesidad de que un sentido se refiera a tattu o cual objeto en específico porque no es posible apelar a otra herramienta que el uso (le llama “conexión arbitraria”).²⁸ Por tradición de una comunidad lingüística (en este caso, la del español), se sabe que la referencia del nombre “Luna” es el cuerpo celeste más cercano a la Tierra, que “Nevado de Toluca” es el montículo de piedra con un lago en el cráter al poniente de la capital mexicana, etcétera.

Mientras que un enunciado-nombre sea correcto dentro de las reglas de una lengua, será posible identificar si tiene o no una referencia y se podrá identificar

si el sentido refiere bien al mundo o no. Por ejemplo, del enunciado “Es de noche”, si se pronuncia cuando es de día, se establece que tiene un sentido —las palabras indican una afirmación entre el Sol y la rotación Tierra en ese momento y además la oración respeta las leyes de construcción del idioma— y una referencia —el momento del día—, pero éstos no son armónicos: la referencia que busca el enunciado-nombre no es la que ha propuesto su sentido.

El lenguaje hablado y la forma en que se usa cotidianamente están en consonancia con las exigencias y distinciones de Frege.

En *Metáfora Viva*, Paul Ricœur señala que el problema de la distinción fregeana surge cuando se piensan usos de lenguaje que no son una comunicación básica e inmediata y se focaliza en construcciones lingüísticas mucho más largas y complejas (desde el cuento corto hasta la novela, pasando por el poema) en donde el uso del lenguaje es pormenorizado; a estas construcciones les llama “textos”.²⁹

Cuando Ricœur habla de ellos, tiene en perspectiva tanto el “nombre” de Frege como la “frase” (un enunciado) de Émile Benveniste.³⁰ Para sus respectivos autores, estos dos conceptos son las unidades mínimas de sentido y, por tanto, las primeras que aspiran a ser referenciales. Desde Ricœur, el texto es la unidad efectiva del sentido (y de referencia) por tres razones:

1. La disposición de las palabras que lo vuelven más que una suma de frases juntas; es la unidad estructural.

2. La disposición de las palabras según ciertas reglas de composición de género, que van más allá de las reglas de gramática y sintaxis, es decir, según elementos formales; su definición será la de “poema”, “novela”, “ensayo”, “reporte científico”, etcétera.

3. La ejecución singular de las dos ordenaciones anteriores que tendrán como resultado este poema concreto, esta novela en específico, este ensayo (aquí entra en juego el “estilo”).

Parece que la cuestión es únicamente cuantitativa (la “frase” y el “nombre” sólo son demasiado cortas para la perspectiva de Ricœur) y de sustitución de palabras. En lugar de establecer la relación entre “sentido” y “referencia”, Ricœur la establece entre “texto” y “mundo”. El problema surge con la literatura, que exige una manera particular de la relación entre sentido y referencia, es decir, que producir un texto como literatura es suspender la relación entre el sentido y la referencia.³¹

La literatura no puede ser alineada con la mentira (un sentido que refiere mal al mundo), pero tampoco con la verdad como adecuación de un nombre con la unidad extralingüística. En la sociedad occidental actual, científica y con un arraigo tremendo en el sentido común, la literatura y sus construcciones son toleradas desde una óptica del esparcimiento. Una novela o un poema se entienden como cosas ornamentales, ciertamente hermosas, pero que distraen si uno se aplica a ellas. Se malgasta la vida si uno se dedica “de tiempo

completo”. El reino de la literatura, cuya palabra es la metafórica, es distractor pero no mentiroso (una postura platónica edulcorada).

Los esfuerzos de Ricœur se enfocan en transportar la literatura y la metáfora del ámbito del esparcimiento al de la verdad.

El pensador francés establece dos parejas que se oponen: el sentido literal y la referencia literal, y llama “referencia de primer grado” (la forma de hablar común, de la ciencia y de la filosofía); el sentido metafórico y la referencia metafórica, “referencia de segundo grado” (la forma de la literatura).³²

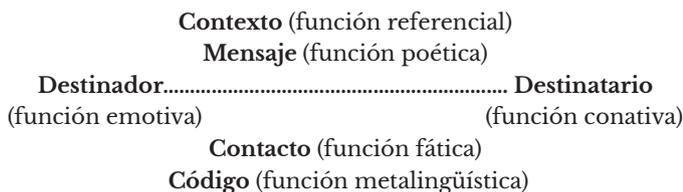
Si el lenguaje literal se distingue por diluirse en la referencia (a qué entidad extra lingüística se refiere uno cuando dice algo), el lenguaje metafórico no se pierde en un señalamiento del mundo. La metáfora desdobra la referencia y, por tanto, duplica su relación con el mundo. A menos que uno sufra de la misma manía que Alonso Quijano, no puede leer *El Quijote* literalmente. Sería vano buscar en archivos los personajes que propone *Gran Sertón Veredas* o situar los hechos narrados de *El juguete rabioso* en una cronología exacta de Buenos Aires y la Argentina de principio del siglo xx.

Lo que la literatura se propone es hablar de otra manera del mundo; va en otra dirección al “tal y como fue” que se juegan en el habla literal. Por eso, la metáfora se conserva “materialmente”: no importa sólo la cuestión ostentiva o comunicativa, sino también la

forma, pues en ella la literatura establece su relación con el mundo (referencia de segundo grado).

Antes de establecer el desdoblamiento de la referencia, Ricoeur intenta dos caminos, a través de Roman Jakobson y Northop Frye (un argumento lingüístico y uno de crítica literaria),³³ para mostrar que no es suficiente el esquema fregeano para explicar la relación de literatura con el mundo.

Roman Jakobson, en “Lingüística y poética”,³⁴ propone que el lenguaje tiene diferentes funciones; según sobre qué elemento descansa mayoritariamente el hecho discursivo, se dará la función principal. Si, por ejemplo, la intención se ancla primordialmente en el destinador (el que emite el mensaje), la función principal de ese hecho discursivo será la emotiva (lo esencial será la expresividad del hablante). El esquema de Jakobson se estructura así:³⁵



No hay que olvidar: que un hecho discursivo tenga su asiento en una función no anula las demás.³⁶ Jakobson propone que en la literatura no desaparece la función referencial sino que la jerarquía se modifica. En el habla cotidiano, la referencia es la función predominante; en la literatura, la batuta es “el mensaje por el mensaje”.³⁷ Se debe preguntar cuál es el rasgo indispen-

sable de cualquier fragmento literario³⁸ o cómo es que se configura el “mensaje por el mensaje”.

Para responder a esta pregunta, Jakobson retoma los dos ejes de construcción de un producto lingüístico: el primero, el de las sustituciones, se relaciona con elecciones de significado (qué palabras usar); el segundo, el de las combinaciones, es una operación de lugar y seguimiento (cómo se acomodan las palabras).³⁹

En el hecho discursivo que tiene función referencial predominantemente, el eje de la sustitución trabaja sobre la base de la equivalencia, pues el hablante “elije”⁴⁰ de una serie de nombres, sinónimos hasta cierto punto, sobre la situación específica extralingüística a la cual se refiere; después, y con la misma base, elije los verbos, y así con todas las entidades lingüísticas.

En el habla literal, el eje de las combinaciones o de la ordenación se rige por la continuidad y su objetivo es crear unidades lingüísticas complejas. Este eje busca la comunicación por la vía más simple y, por tanto, la ordenación se supeditará a esta simpleza; y, aunque aquí la libertad de elección está menos coartada que en el de la selecciones⁴¹ (las palabras se seleccionan, las frases se construyen), la ordenación regresa a la situación extratextual. En la función referencial, la secuencia de los elementos está dictada por la eficiencia de la comunicación, pues de lo que se trata es de “salir” del hecho verbal para llegar a un hecho del mundo.

De estos dos ejes, la literatura, que da preeminencia a la función poética, privilegia el de las combina-

ciones. En un poema,⁴² la rima, la consonancia, la métrica, el orden de presentación de los versos, etcétera, son estrategias de creación. La equivalencia, que en el habla literal estaba en el eje de la selección y marcaba el “estilo personal”, se trasmina al eje de la ordenación: “Una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra”.⁴³ La sinonimia o la antonimia dejan de estar relacionadas con el significado y son ahora cuestiones de forma. La rima es una sinonimia de resonancia acústica que tiene que ver con equivalencias de sonido o sílabas; la antonimia con la disimetría de los versos: “Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o con los acentos”.⁴⁴

La función referencial juega un papel en el acto lingüístico donde predomina la función poética, pero de maneras más complicadas que en el habla literal. El eje de la selección en la literatura se da a partir del eje de las combinaciones. No hay una unidad extratextual en la cual se diluya el habla metafórica y, por tanto, es la coherencia interna según ciertos modelos genéricos lo que dicta la construcción de un hecho verbal cuya función principal es la poética. Dice Ricoeur sobre la cuestión de los dos ejes jakobsianos:

En el lenguaje ordinario [...] el principio de equivalencia no sirve para formar la secuencia, sino únicamente para escoger dentro de una esfera de semejanza las palabras convenientes; la anomalía de la poesía

estriba precisamente en que la equivalencia no sirve sólo para la selección, sino para la conexión. En otras palabras, el principio de equivalencia sirve para construir la secuencia.⁴⁵

Lo que sucede con la literatura es que no se elimina la función referencial, *ergo*, sigue refiriéndose al mundo. El atolladero es que vuelve ambigua esta referencia y obliga a no tomarla en cuenta en el mismo sentido para el habla metafórica que para el literal. Habrá que descubrir otra faceta de referencia que sirva a la literatura.

En su *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye establece la teoría del símbolo en la literatura mediante una desacralización del esquema de la interpretación bíblica medieval. El signo en el poema⁴⁶ puede ser leído en cuatro niveles: el literal, el metafórico, el alegórico y el anagógico. Sólo abordare el primero de ellos.

Frye establece que el poema crea un movimiento centrípeto (del cuento al cuento mismo), a diferencia del movimiento centrífugo del discurso informativo o comunicativo (de las palabras a las cosas). La intención de la literatura es un sentido interno.⁴⁷ La intención de un manual para el armado de una cama se diluye cuando la cama está armada y su destino es la basura. Las “Instrucciones para subir una escalera”, de Julio Cortázar, tiene otro objetivo que dominar escalones.

Leer un cuento de manera literal es remitirse al cuento mismo, rescatar su materialidad o su disposición exacta. Según Frye, en este nivel no se establece

que un cuento dice tal o cual cosa literalmente —en el sentido de qué es lo que busca “transmitir” o, en una horrible formulación, “cuál es su mensaje”—. Sólo remite a la ordenación exacta de las palabras que contiene el hecho literario.

Desde el sentido literal, la novela dice lo que dice y no puede ser nada más que lo que es: un conjunto de palabras con una ordenación específica.⁴⁸ El nivel literal de la literatura es su movimiento interno y la estructura evidente de las partes que conforman la construcción verbal (que si está en verso y en qué tipo de verso, que si tiene tantos capítulos, que si dice tal palabra u otra).

Los signos en la literatura no refieren a otra cosa sino a sí mismos. En este nivel, “la única tarea es percibir su estructura unitaria a través del ensamblaje de símbolos”.⁴⁹

Para Frye, el poema está formado de “motivos” o de elementos irreducibles; cada palabra, cada elemento de significado se sostiene junto con los otros en una construcción que, más que anclarse por un elemento extratextual, están en coherencia y unidad interna. Tal unidad del poema Frye la llama *mood* (estado de ánimo),⁵⁰ un modo de ser.

Como unidad, el poema es un estado de ánimo. Esto no quiere decir que tenga una interpretación correcta o final (es “triste”, “nostálgico” o “burlón”), sino que, por *mood*, Frye entiende que, a través de la ordenación de los elementos del poema, se articula una

visión de cómo es el mundo, una estructura hipotética de algo que podría ser de una manera u otra, pero que está delimitada por el poema (mas no constreñida en su lectura). De la unidad del poema, se deriva un *mood*, una visión del mundo que se capta cuando se tiene en perspectiva completa de los elementos.

Este *mood* no es subjetivo, sino que el cuento tiene en sí mismo una estructuración según un *mood* o, mejor, al final queda estructurado como uno. El cuento se relaciona con el mundo creándolo de la misma manera que las actitudes humanas crean el mundo. No es la misma fiesta de quien bebe una cerveza los viernes por gusto y haya esperado ese momento infinitas horas de oficina, que una fiesta con cervezas guiadas por el *peer pressure*. El acto exterior parece el mismo, pero la perspectiva transforma las cosas y las hace pasar de “felicidad a tragedia” por el mero hecho de que el *mood* con el que se reciben las situaciones cambia.

Para Frye, la única forma literal de entender un cuento o una novela es leerlos como una unidad, que se traduce en un *mood*: una forma de ver.

Para completar el alegato contra la referencia literal, Ricœur aduce un argumento epistemológico.⁵¹ Éste se relaciona con una herencia positivista de la compulsión a la verificación, a saber, algo no podrá ser verdad (o real) si no es verificado según criterios objetivos y científicos.

Si se extrapola este postulado filosófico a la interpretación literaria, se deriva en una pareja conocida: la

denotación y la connotación. La primera se relaciona con el habla literal; la segunda, con la metafórica. Según esta división, la denotación es una manera efectiva en que el lenguaje se refiere al mundo (una manera verificacionista); la connotación es “emocional” y, por tanto, personal, interna e inverificable.

Un problema de sostener esta división es que se radicaliza: un texto o será uno o será otro. Un discurso “emocional” nunca podrá ser parte de un conocimiento serio; mientras que el discurso que denota es frío e impersonal y pareciera que pasa a ser otra cosa más en el mundo, que “está ahí” y tiene relaciones casi físicas e inhumanas con otras cosas (es decir, las cosas a las que se refiere).

El lenguaje literal —denotativo— se diluye en el mundo, se vuelve una ostentación que, cuando ya se tiene el objeto, no es necesario mantener. Por otra parte, el lenguaje metafórico —connotativo— se mantiene a pesar del objeto o, mejor, se mantiene porque no tiene que ver con el objeto, sino con el hecho lingüístico mismo, es “lenguaje que se basta a sí mismo”.⁵²

Además de aportar otro elemento al derrumbe de la referencia literal en la literatura, este tercer argumento exige una solución a la disyuntiva entre connotación y denotación. Ricœur apuesta a la construcción de una denotación generalizada en donde se puedan establecer los criterios desde los cuáles un discurso habla del mundo. Nótese que Ricœur no busca reducir la connotación a la denotación o el habla metafórica a lo

literal, sino dar un paso atrás y mostrar que la denotación debe ser concebida como un “modo más fundamental de la referencia”,⁵³ que articule en su concepto tanto a la referencia de primer grado como a la de segundo grado, que es como Ricœur nombra a la referencia literaria. En términos más sencillos, la empresa que Ricœur se propone es demostrar que la literatura también habla desde y del mundo, aunque de una manera diferente al lenguaje literal.

Ricœur desarrolla la denotación generalizada desde Nelson Goodman, quien, en *Los lenguajes del arte*, propone que las acciones simbólicas (pintar, hablar, grabar una película, hacer música) funcionan bajo una misma operación: la denotación, que se define como un símbolo o como un conjunto de símbolos que refieren: un cuadro A denota una cosa B porque es su símbolo y lo hace no forzosamente por una relación de imitación o semejanza.⁵⁴

Goodman matiza este aparente círculo vicioso y encuadra el “referirse a” dentro de lo que él llama “sistemas de aplicación de etiquetas”. A tal cosa corresponde una etiqueta (palabra, cuadro, nombre de nota, en general, cualquier cosa que se establezca como signo) y las relaciones entre cosas son, también y principalmente, relaciones entre palabras: “Una etiqueta asocia unos objetos a medida que se aplica a ellos, y se asocia con otras etiquetas de un tipo o tipos”.⁵⁵ Una etiqueta denota tal objeto o tal situación dentro de un esquema de aplicación.

Esta postura puede relacionarse con Saussure, quien establece que el signo lingüístico es convencional: no tiene ninguna razón natural para ser éste o aquél el que refiera a tal o cual, pero por su convencionalidad es también estable. En un idioma dado (la lengua), los signos (las palabras) están en lugar de las cosas; se refieren a ellas no porque sea una característica intrínseca de los objetos, sino porque en ese esquema de etiquetas, en ese idioma, tal signo se refiere a tal cosa, otro signo a otra cosa, etcétera.

La distinción entre lenguaje metafórico y literal cambia radicalmente en la perspectiva de Goodman, pues ya no se trata, como en la bina denotación y conotación, de usos objetivamente “legítimos” y de usos “emocionales”. En los *Lenguajes del arte* —y de ahí su afiliación nietzscheana y nominalista—, las relaciones de las cosas con el lenguaje e incluso las relaciones entre las cosas mismas dependen no de una idea de realidad o de una ontología sino de una pragmática que se consolida en una comunidad.

Goodman ejemplifica con las artes plásticas, en las cuales los signos (tal cuadro o tal escultura) podrían denotar de manera “natural” porque parece que son increíblemente similares (claro, desde ciertas escuelas). Sin embargo, muchos estudios del arte han establecido que la perspectiva no es una condición *sine qua non* de la representación, sino una forma de ella;⁵⁶ la escultura no es una copia exacta de un cuerpo tridimensional sino su imposible aprensión estática —re-

cuérdese los cuerpos pastiche del arte grecolatino—; o el cine, que para dar la idea del movimiento tiene que seccionarlo en cortes y encuadres.

Ya no significa que el habla literal tenga una referencia y que el habla metafórica carezca de ella, sino que su diferencia se da en el uso dentro del sistema de etiquetas en el cual está inmerso un discurso: dentro del lenguaje literal, las etiquetas se ordenan correctamente según un esquema tradicionalmente aprobado.⁵⁷ Este nominalismo es deudor de Nietzsche y estriba en una correlación entre el uso y la verdad: la verdad es aquello que se ha cristalizado según una costumbre de aplicación. Esto sería la aplicación literal de etiquetas.

La aplicación metafórica es cuando se designan las etiquetas fuera del “esquema” tradicional y, por tanto, son literalmente impertinentes esos usos. Un cuadro puede ser literalmente gris pero no triste porque las etiquetas de tipo emocional sólo se aplican a personas —tal vez animales—, nunca a objetos inanimados. Sin embargo, es perfectamente aceptable que alguien aplique la etiqueta “triste” a un cuadro. Esta segunda posesión o característica del cuadro es metafórica y no le pertenece sino metafóricamente.⁵⁸

La aplicación metafórica de etiquetas no es una mentira simple y llana sino un uso que cae fuera de la tradición del sistema de aplicación. La novedad del uso y la impertinencia permiten a la metáfora distinguirse de la mentira puesto que esta novedad e impertinencia

muestran “nuevos trucos” a las palabras,⁵⁹ hacen una redistribución de relaciones entre las etiquetas y las cosas: “Mientras que la falsedad depende de la mala atribución de una etiqueta, la verdad metafórica depende de la ‘reatribución’”.⁶⁰

Esta innovación del lenguaje se puede entender más fácil si se toma en cuenta la historia de las palabras. “Diletante”, por ejemplo, indicaba en el siglo XIX a quien no se comprometía en ninguna actividad y sólo exploraba entre distintas disciplinas sin profundizar. Sin embargo, “diletante” en el siglo XX pasó a determinar una persona que se interesa por el fenómeno musical sin ser él músico, una especie de sinónimo de “melómano”.

Otro ejemplo: “laico” hoy significa “no religioso”. Se puga idealmente por una educación laica, que permita aprender sin tener en cuenta morales restrictivas. Sin embargo, dentro del sistema social cristianismo, “laico” se refiere a las personas religiosas que no están dentro de ninguna orden sacerdotal: laico no se opone a secular, sino que lo complementa.

En ambos ejemplos no se podría decir que sean aplicaciones metafóricas, sino que, por su uso tradicional, ambas son aplicaciones literales. Sin embargo, en un inicio, cuando se empezó a gestar el cambio de significado, la atribución de la etiqueta se presentaba como novedosa, *ergo*, como metafórica

Así, hay dos tipos de verdad: la literal, que es una correspondencia de las etiquetas con un esquema de

Sobre la metáfora

aplicación tradicional, y la metafórica, que es la inventiva-creativa de la atribución de etiquetas.

El uso metafórico no es una actividad aislada que transporte una sola etiqueta a una nueva situación. La metáfora requiere comprender que las etiquetas se “arrastran” juntas.⁶¹ Una palabra no existe atómica de las demás, sino que sobrevive y se entiende en sus relaciones. La innovación de aplicación de etiquetas es una innovación de aplicación de campos de etiquetas.

Es evidente que cuando una palabra se redistribuye, trae consigo muchas otras que modificarán tanto el campo de origen como el de destino. En el ejemplo del cuadro, el campo de origen de las “etiquetas emocionales” serían los seres animados y con conciencia; el campo de destino son los cuadros o seres inanimados.

Si un cuadro puede ser metafóricamente triste, otro podría ser alegre o enojado o melancólico o fúrico. Goodman le llama a esta coexistencia de las etiquetas “reino”:⁶² el de las etiquetas de emociones, el de los colores, el de los nombres de las notas musicales, etcétera. La metáfora es cuando una etiqueta pasa de un reino a otro (y con ella muchas otras). Se podría decir que la metáfora es la transición o fusión de dos reinos, donde el primero, ya ordenado según usos tradicionales, es reorganizado por el segundo.

Un ejemplo es la fusión entre el reino de las alturas físicas (alto, bajo, etcétera) y el reino de los sonidos musicales (que hoy día ya son también sonidos altos y bajos, a saber, agudos y graves). “Lo que ocurre es la

transferencia de un esquema, una migración de conceptos, una alienación de categorías”.⁶³

La metáfora —que ahora puede definirse como el traspaso de un reino a otro— no es sólo una figura del discurso, sino la actividad fundamental del lenguaje.⁶⁴ Es por esta transferencia y fusión de reinos que el lenguaje se crea y se amplía: la confusión de las etiquetas matemáticas a las etiquetas de la física o la confusión de los predicados emocionales a la plástica.

Al aplicar la teoría del símbolo de Goodman a la literatura, Ricœur extrae tres conclusiones:⁶⁵

1. La connotación y la denotación, lo emocional y lo objetivo, comparten el concepto de referencia, sin embargo, refieren al mundo de manera diferente (por medio de distinta aplicación de etiquetas, en palabras de Goodman). La metáfora exige una “referencia de segundo grado”.

2. La connotación, más que ser adorno del discurso, es parte integral del sentido del lenguaje. Estos *sensa*, como les llama Ricœur, son indispensables de la actividad lingüística.⁶⁶

3. Las transferencias metafóricas entre los reinos sirven para configurar el mundo de maneras nuevas e innovadoras, por tanto, lo complejizan y lo recrean al hacer surgir nuevas perspectivas o incluso nuevas situaciones. La metáfora, como operación fundamental del lenguaje, no es sólo y nada más una reasignación de palabras sino una creación de realidad al proponer re-descripciones de ésta.

Sobre la metáfora

Sobre la tercera conclusión, Ricœur remite a otro texto, *Modelos y metáforas*, en el que su autor, Max Black, lleva al campo científico esta relación entre re-descripción de la realidad y su recreación. Pero antes, una pequeña discusión sobre la teoría de las etiquetas.

El mayor problema de la teoría de Goodman es su extremo nominalismo,⁶⁷ pues si éste por un lado muestra cómo las etiquetas se mueven de un reino a otro y reestructuran campos completos, no puede establecer cuál sería la diferencia o la característica de aquellos juegos que parecen mostrar un grado muy alto de precisión⁶⁸ o de éxito en la comunidad lingüística.

Goodman no acepta un regreso del mundo al lenguaje y, por tanto, tampoco acepta un verdadero cambio del mundo a través del lenguaje. La innovación semántica también es influenciada por el mundo, que regresa y entra al lenguaje gracias a esta innovación. El propósito de Ricœur será radicalizar a Goodman, ontologizar la metáfora y hacer un juego de dos vías entre mundo y lenguaje.

Max Black clasifica como modelo a todo aquel objeto o sistema que vale por otro, ya sea por analogía, ya sea por identidad,⁶⁹ y los clasifica en tres.

El primer tipo es el modelo a escala, el cual, en proporciones distintas, reproduce un objeto y se vuelve su simulacro. El uso de éste es trasladar al mundo de los espacios medios lo inaprensible por su pequeñez o por su desorbitado tamaño.⁷⁰ Un globo terráqueo o la foto de una ameba comparten ciertas características: son

reproducciones de algo más; son medios y no fines; su principal objetivo es acentuar alguna característica del original y que en el modelo pueda ser directamente observada; y hay unas reglas de interpretación que permiten identificar “qué es lo que dice”.⁷¹ La regla de oro de estos modelos es el respeto de las proporciones —aunque será siempre tendrá un grado de distorsión al no ser una copia del mismo tamaño; de serlo, ya no sería un modelo—. ⁷²

El segundo tipo es el modelo análogo, el cual designa cualquier objeto, sistema o proceso destinado a reproducir la estructura o trama de relaciones de un original pero en un medio distinto.⁷³ En mayor medida que el modelo a escala, el análogo está sometido a reglas de interpretación estrictas que permiten hacer el intercambio entre relaciones y procesos. El modelo a escala se apoya en una identidad, mientras que el modelo analógico busca reproducir la estructura; por tanto, debe haber reglas de traducción entre un modelo y otro que permitan mantener que un cambio en *a* signifique tal cambio en *b*. Debe haber entre el original y su modelo analógico un isomorfismo,⁷⁴ una misma configuración de relaciones.

El tercer tipo de modelo son los teóricos, que comparten con los análogos el isomorfismo, sólo que en este nivel el modelo no se construye y compara sino que se describe.⁷⁵ No son objetos sino un hablar de cierta forma:⁷⁶ “No son cosas en absoluto; más bien introducen un lenguaje nuevo, como un dialecto o un

idioma, en el que el original se describe sin ser construido”.⁷⁷ El ejemplo que pone Black es el fluido perfecto de Maxwell: una entidad imaginaria que tenía como propósito ser una herramienta mnemotécnica para captar relaciones matemáticas de fluidos reales. Black les llama también “ficciones heurísticas”:⁷⁸ construcciones lingüísticas hipotéticas e inéditas que amplían el horizonte y permiten solucionar un problema o encontrar nuevos caminos de solución al no constreñirse a un campo que aparece cerrado.⁷⁹

El camino de construcción de los modelos teóricos se da de la siguiente manera: 1. hay un campo determinado donde se identifican ciertas regularidades; 2. hay una necesidad de explicar esas regularidades pero el corpus de conocimiento existente no alcanza a esclarecerlas, por tanto se busca ampliar el corpus a base de conjeturas o de vincularlo con otros campos; 3. se describen unidades o procesos que pertenecen a otro campo de conocimiento que sea más familiar o que esté mejor organizado que aquellas irregularidades que se quieren explicar o comprender; 4. se disponen de reglas de traducción que permitan verter enunciados desde el campo secundario o más familiar al otro primario o problemático; 5. con reglas de correlación, se hacen inferencias en el campo secundario y se contrastan con el campo primario.⁸⁰

Esto se asemeja al esquema de los modelos analógicos. La diferencia es que el segundo campo que se propone (el que soluciona) es sólo un modelo descrito

y por tanto se resalta únicamente lo que interesa y se ignoran datos impertinentes. Se le controla “a voluntad” pues se le ha creado *ad hoc*: un líquido perfecto, un gas totalmente estable, un cero absoluto, etcétera.

En los modelos teoréticos, el campo secundario no es literalmente real sino que tiene una existencia metafórica: es de naturaleza lingüística y no física. Esta imaginación, que pareciera no ser válida ni racional permite (y ha permitido) “ver nuevas conexiones por el rodeo de esta cosa descrita”.⁸¹ Las cosas son “vistas como” si el modelo fuese real, se identifican de un modo no precisado o todavía no explicitado en el carácter descriptivo del modelo.⁸²

El modelo teorético es un ejercicio imaginativo que, en estructura, se parece a la metáfora. En ambos hay un proceso mental que requiere una transferencia analógica de vocabulario,⁸³ en la cual se vislumbren nuevas conexiones que se hayan pasado por alto en el uso tradicional.

Ricouer recoge lo que se ha ganado para la la metáfora a través de la teoría de los modelos de Black.

1. Ni el modelo teórico ni la metáfora son sólo una conjunción de dos palabras que se enfrentan sino toda una serie de correlaciones imaginarias. Para compararlos realmente, se tendría que hablar de metáforas grandes y complicadas, compuestas a su vez de metáforas más pequeñas que formen un todo, a saber, una red metafórica; a estas metáforas Max Black les llama arquetipos.⁸⁴ Lo que se debe tomar en cuenta cuando

se hable de la relación entre mundo y metáfora son las grandes y correlacionadas construcciones metafóricas y no sólo una palabra, una frase o un nombre.

2. El modelo no es una construcción azarosa sino sistemática, que cubre un “área de hechos o fenómenos”. La metáfora es igual: las grandes redes metafóricas se construyen a consciencia (piénsese en una novela, por ejemplo, donde ciertas tramas abiertas al principio son resueltas al final, aunque en el medio se hayan olvidado). Las uniones de las metáforas dentro de los arquetipos se corresponden y se mantienen entre ellas.

3. El modelo teórico tiene una función de redescipción de un sistema dado según otro más conocido. Su lógica interna no es un mero juego de autodescripción sino que opera hacia el exterior y realiza un cambio en la percepción del mundo, lo cual permite soluciones creativas a través de la imaginación científica.⁸⁵ El modelo tiene un carácter denotativo y refiere a elementos fuera de él. La red metafórica presenta un comportamiento similar: el *mood* de Frye no se opone de manera simple al movimiento centrífugo del habla literal, sino que propone una manera diferente de acercamiento al mundo (una manera imaginativa y redescipitiva). La estructura hipotética del cuento (el sucede “como si”) indica que se debe suspender la referencia usual del habla descriptiva cuando se trata con el habla metafórica⁸⁶ e indica cómo no se debe interpretar el cuento, a saber, como si fuera lenguaje

descriptivo⁸⁷ (así como no se puede juzgar el modelo teórico como algo que se demuestra, sino como algo que permite mostrar).

A partir del terreno ganado, Ricœur identifica tres tensiones que ocasiona la metáfora en el lenguaje:

1. A nivel del enunciado, donde una palabra se conjunta impertinente con otra, según un esquema tradicional de uso de etiquetas.

2. A nivel de la interpretación, en el cual la interpretación literal se hace imposible y se tiene por fuerza que interpretar en función de redescrición.

3. Una tensión entre un ser y un no ser en la cópula metafórica.

Sobre esta tercera tensión, Ricœur considera que si en la metáfora se entiende la cópula como un puro ser, se estaría cometiendo un error de “vehemencia ontológica de la metáfora”. Si “McFly es una gallina” se lee como un puro ser, entonces se habla de un heredero de los grandes saurios al que se le ha puesto el nombre de “McFly”. Si se lee “MacFly es un gallina (pero realmente no lo es)”, se carga de no ser a la cópula entre “McFly” y “gallina” y no se afectando ni a “McFly” ni a “gallina”. Ambas posturas tienen que ver con una lectura literal del verbo ser.

Lo que se debe hacer con la metáfora es leer la cópula “es” metafóricamente, como un “ser como” que modula y tensiona entre el ser y el no ser. La oración “tu mejillas son rosas” se leerá “tus mejillas son como rosas”. A través de la metáfora, se crea un tercer ele-

mento, la “mejilla-rosa”, que existe sólo y a través del enunciado metafórico “tus mejillas son rosas”.⁸⁸ Esta “mejilla-rosa” funciona como una tensión entre “mejilla” y “rosa” y permitirá descubrir (y crear) nuevas relaciones entre los dos polos de la metáfora. Esto sólo es posible si se elimina la vehemencia ontológica del puro ser (es decir, creer que las “mejillas-rosa” existen extrametáfora) y de la crítica desmitificante de la lectura literal del puro no ser (al creer que las “mejillas-rosa” no tienen ninguna repercusión en el mundo extratextual).⁸⁹

Tiempo de éxtasis

Tiempo: entre metáfora y narración

La metáfora innova y transforma el mundo por medio de la pertinencia semántica inédita: un nuevo despliegue de etiquetas abre posibilidades de entendimiento ausentes de construcciones anteriores.

Desde la teoría de Ricoeur en *Metáfora viva*, el estudio de la metáfora va más allá de pensarla como un tropo literario y pasa a ser un problema de filosofía del lenguaje: el problema de la referencia y el de la pretensión de verdad del discurso.⁹⁰

Paralela a esta reflexión, Ricoeur aborda la narración⁹¹ y defiende, en su libro *Tiempo y narración*, la tesis

que hará más fuerte la relación entre lenguaje y realidad, pues concede al primero la fuerza ontológica de transformación de la segunda.

Esta transformación es la conversión del tiempo en tiempo humano. El enunciado a demostrar es: a través de la narración, el tiempo entra en la dimensión de sentido. O una variante: a través de la narración, el tiempo es inteligible y, por lo tanto, humano.

Un supuesto de esa tesis es que la narración es el medio privilegiado para entender el tiempo, que no el único. Una propuesta excluyente requeriría descalificar con vehemencia toda propuesta (fenomenológica, dialéctica, científica) que se proponga investigar el tiempo. Ricœur defiende algo más específico pero más fructífero: a partir de las aporías de la experiencia del tiempo que descubrió Agustín, el filósofo francés propone a la narración como el medio más apropiado para resolverlas no especulativamente sino poética/creativamente; más que solucionarlas, las clarifica puesto que las incorpora a la vida humana y les da un sentido.⁹²

La elección de Agustín como inicio no es accidental. En el libro XI de sus *Confesiones*, el obispo de Hipona piensa el tiempo de una manera inédita en el mundo griego y en el romano, además de que su análisis es de los más agudos en la historia de la filosofía: el tiempo no es externo sino un movimiento del espíritu.

La solución no está libre de problemas (aporías) y frente a ellos, Ricœur propone el esquema de orden

lógico de la trama aristotélica. Aunque en su *Poética*, el estagirita se centra casi en exclusiva en la trama trágica, Ricœur considera que a partir de los apuntes de Aristóteles se puede obtener una teoría más universal de la trama que caracterice a toda narración, ya sea histórica o de ficción.

Del encuentro de Agustín y Aristóteles, Ricœur derivará su famosa teoría de la triple mimesis, que es una propuesta específica a la pregunta por la manera en que el tiempo se vuelve humano e inteligible a través de la narración.

Agustín, las aporías y la *distentio animi*

En el libro XI de sus *Confesiones*, Agustín aborda el problema del tiempo. En la práctica, no es un problema: “Este pastel no estará listo sino hasta en la noche” o “Fuimos muy felices mientras vivimos en la casa de Sauces 8” son enunciados entendibles y sus repercusiones en la vida práctica son efectivas.

Pero en la teoría, cuando uno se pregunta por los eventos pasados y futuros, no se sabe lo qué es el tiempo. ¿Cómo o dónde existe ese pastel que todavía no es y que estará listo hasta en la noche? ¿Cómo es posible esa oración que propone una vivienda en una casa que ya no se habita?

“¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé. Sin embargo, con toda seguridad afirmo saber que, si nada pasase, no habría tiempo pasado, y que si nada sobreviviese, no habría tiempo futuro, y que si nada hubiese no habría tiempo presente”.⁹³

Tiempo de éxtasis

Agustín inicia el abordaje del problema según la experiencia común: el tiempo se mide (las cosas duran poco, duran mucho; espero poco, espero mucho) y tienen consecuencias prácticas y reales; por lo tanto, el tiempo debe existir de la alguna forma, pues no se podría medir lo que no es.

El obispo de Hipona empieza por lo que tiene un más ser: el presente. Parece que, aunque tiende a desaparecer y convertirse en pasado, porta una fracción de existencia. Es necesario que el presente sea un momento indivisible, porque si no lo fuera, tendría pasado y futuro, y, por tanto, no ser.⁹⁴ Por ejemplo, un año no está todo presente, sino sólo un mes de él, por lo tanto, hay meses que son futuros; un mes, tampoco está todo presente, sino sólo uno de sus días, pero el día tampoco está todo presente, etcétera.

El presente debe ser un instante indivisible, pero si es indivisible, ¿cómo existen el pasado y el futuro si no pueden ser partes de él? ¿Cómo es que algo indivisible pasa a ser algo medible (pasado) o contiene en sí la posibilidad de ser medido (futuro)?

Agustín tiene que distinguir entre tiempo y duración. La duración es la existencia de los objetos en el tiempo. El tiempo no es una cosa entre otras, sino un marco de existencia de ellas.

Frente a estas dificultades, Agustín propone que el tiempo es una característica interna del espíritu y, siguiendo la tesis de que sólo el presente es, propone que el tiempo es un puro presente: el presente de

las cosas pasadas es la memoria de ellas; el futuro de las cosas por advenir es la espera de lo que serán. Ambos existen en el presente en la forma de huellas que han dejado en el espíritu lo que sucedió y de signos de reconocimiento de las cosas futuras.⁹⁵ Así, la casa “en la que fuimos muy felices” existe en la memoria y el pastel que “no estará listo sino hasta en la noche” existe en forma de signo, que permite reconocer cuando un pastel está preparado. Agustín conceptualiza el presente como la operación de convertir los signos y la espera de las cosas en la huella y memoria de ellas; el obispo de Hipone le llama “atención”.⁹⁶

El tiempo es una distensión del alma (*distentio animi*),⁹⁷ que se extiende hacia el pasado (es decir, la memoria se va haciendo más grande) mientras acorta la espera. Así, las duraciones se miden como el espacio de las huellas que hay en el espíritu y como el espacio de los signos que existen como prepercepción de los objetos.⁹⁸

Para Agustín, se ha solventado la cuestión del ser del tiempo, pero se han abierto otras aporías: esta distensión del espíritu es también un “desparramamiento”, una desordenación y un desfase del espíritu consigo mismo (es decir, un problema de identidad): “Me he desparramado en tiempos, cuyo orden desconozco, y las tumultosas variaciones desgarran mis pensamientos”.⁹⁹

Ricœur enumera los supuestos agustinianos:

1. Lo que se mide no son cosas sino su impresión en el espíritu (su espera y su recuerdo).

Tiempo de éxtasis

2. Estas impresiones son medibles e intercambiables entre sí, es decir, son del mismo género.

3. Las huellas y signos (memoria y espera) son contrapartes pasivas a la actividad del espíritu (la atención); es como si presente y pasado fueran repositorios a disposición del sujeto y no tanto el sujeto mismo.

4. La actividad del espíritu en relación con el tiempo, entre más activa es, más lo dispersa y lo hace menos unitario.¹⁰⁰

A partir del señalamiento de estos cuatro supuestos, se pueden exponer cuatro problemas:

1. ¿Cómo medir la duración de la huella o del signo en el espíritu sin tomar en cuenta las cosas externas? O, desde otro lado, ¿hay experiencia del tiempo sin objetos externos que la provoquen? Podría adelantarse que el sueño y la reflexión también entran en la dinámica del tiempo y no corresponden de manera estricta al modelo de actividad (atención) que transforma la pasividad (espera, memoria).

2. ¿Cómo es posible medir esas duraciones? ¿Cuál es la unidad o referencia para decir este es un tiempo más corto o largo que este otro?

3. ¿La memoria y espera son repositorios del sujeto? El problema aquí es que memoria y espera no existen más que cuando actúan, es decir, cuando el sujeto, a través de la atención, transforma espera en memoria. Pero si sólo existen en la actividad, ¿dónde están cuando el espíritu no está atento? ¿Está siempre atento el espíritu?

4. Así como lo sospechaba Agustín, la teoría del tri-

ple presente problematiza la unidad del sujeto. ¿Cuál es el límite de la memoria? ¿O es que la espera es lo primero y luego, a través de la atención, se crea la memoria?

A partir de estos cuatro roblemas, se pueden plantear más preguntas: si la espera y la memoria son siempre presente ¿de dónde surgen?, ¿hubo un grado cero donde empieza la memoria y empieza el ciclo de huella, atención y espera? ¿Cómo podría haberlo si los tres modos del presente sólo coexisten en la atención? ¿Cómo es la dinámica entre una actividad (atención) y dos pasividades?¹⁰¹ ¿Cuál es la diferencia entre huella y signo? ¿Cuáles son los límites de la memoria y la espera? ¿Cómo diferenciar mi memoria y espera de la de otro individuo? Si no se diferencian, ¿se debe proponer una memoria y una espera colectivas? ¿Cómo es posible la coexistencia temporal de los espíritus?

El problema es que el esquema agustiniano peca de simpleza (que en otros contextos sería una bendición). La manera en que se relacionan los tres presentes es lineal, no toma en cuenta la posible diferencia radical entre memoria y espera, no se detiene en pensar si la memoria no afectará la espera o viceversa,¹⁰² tampoco se establece cómo puede ser posible que la atención sea distinta en cada espíritu (de no serlo, todo humano tendría la misma memoria y la misma espera).

Ricœur le llama “enigmas” a estos problemas¹⁰³ y, al renombrarlos así, el filósofo francés propone que no existen soluciones especulativas para estos problemas,

sino soluciones poéticas que ponen en práctica estos enigmas: más que darles una respuesta, los clarifican al donarles sentido humano. Para el Ricœur, el mayor logro de Agustín fue unir la distensión del alma al desfase del tiempo cuando se habla de presente, pasado y futuro. Es decir, Agustín propone que, dentro del caos que aparece cuando se piensa el tiempo, existe un marco englobador, el espíritu, quien “ve nacer y renacer la discordancia de la propia concordancia de los objetivos de la expectación, la atención y la memoria”.¹⁰⁴

Ricœur intenta responder las interrogantes que surgen del tiempo como distensión del alma desde la perspectiva de la lógica de la narración a partir de lo expuesto en la *Poética*, de Aristóteles.¹⁰⁵

Aristóteles, *mythos* y lógica de la narración

Para Ricœur, la teoría del *mythos* (trama)¹⁰⁶ y de la mimesis expuesta por Aristóteles en la *Poética* es el reverso de la *distentio animi* de Agustín. Si la segunda era una concordancia (sujeto, espíritu, yo) que era desarticulado por la discordancia (el “derrame del espíritu en múltiples y azarosos tiempos”), la primera es un despliegue de elementos heterogéneos que se contiene según una lógica: una concordancia que ordena la discordancia.

A partir de una categoría como “ordenación lógica”, las aporías agustinianas sobre la duración de las impresiones, la comparación entre ellas, la coexistencia temporal entre los individuos, pueden ser respondidas

poéticamente (clarificadas por darles sentido humano) desde la “autocorrespondencia”; es decir, desde la lógica interna de un relato se pueden establecer las duraciones de los momentos, sus diferencias sustanciales, su ordenación y las comunicaciones entre los protagonistas porque hay un marco de referencia que permite hacerlo: el relato como un todo.

Al hablar de las partes de la tragedia, la *Poética* señala nociones como “magnitud”, “término”, “todo”, las cuales carecen de sentido si no son autorreferidas. En otras palabras, un relato tiene una magnitud correcta sólo en relación consigo mismo; un relato termina sólo desde y por sí mismo, etcétera.

Para evitar un problema de circularidad de la teoría del *mythos* (es decir, una lógica que sólo responde y atañe a sí misma), Ricœur apela a otro concepto de Aristóteles, mimesis, cuya significado es complejo, pues podría apelar tanto a la imitación creativa como a la representación. El punto de este concepto es establecer las relaciones entre el *mythos* y el mundo, de subrayar que hay una conexión entre trama y realidad.

El *mythos* es lo que caracterizará a toda narración y la *mimesis* la forma en que se conecta la narración y el mundo, en especial, en el eje de la experiencia humana del tiempo.

Para Ricœur, los problemas de la relación entre Aristóteles, Agustín y el tiempo son dos:

a) La *Poética* no tiene una intención temporal; sólo trata de describir las condiciones de una buena trage-

dia, cuáles son sus partes, sus modelos, sus necesidades formales, etcétera. No hay una preocupación ontológica sobre el tiempo y la experiencia humana de él.¹⁰⁷

b) La noción de *mythos* (trama), tal cual y la elabora Aristóteles, sólo compete a la tragedia. La pregunta de Ricœur es si desde la *Poética* es posible obtener un concepto de *mythos* que apoye al género narrativo.¹⁰⁸ Este concepto sólo conservará su función rectora en las relaciones entre tiempo y narración si superara los contraejemplos del relato moderno de ficción (la novela) y de la historia contemporánea (la historia no narrativa). El concepto aristotélico de construcción de la trama no es más que el germen de un desarrollo que busca hacer lo más extensivo posible las bases propuestas por el Estagirita.¹⁰⁹

Otra precisión: *mythos* y mimesis deben ser entendidas como procesuales. No son elementos de prescripción sino descripción de operaciones.¹¹⁰ En sentido estricto, no se habla de “catálogos de tramas” o de formas “pertinentes” de conexión entre narración y realidad, sino de caminos activos del imitar o representar (mimesis) y caminos activos de ordenación de lo diverso (*mythos*).

La insistencia en el dinamismo de estos conceptos aboga por la primacía de la comprensión narrativa sobre la explicación sociológica o historiográfica (en cuanto al relato histórico) y sobre la explicación estructuralista estática (en cuanto al relato de ficción). La creación de tramas permite comprender mejor la ex-

perencia humana del tiempo que la disección de los elementos de ese mismo proceso narrativo.¹¹¹

Ricœur no abordará la mimesis hasta después de su estudio sobre la *Poética* y las reflexiones sobre la estructuración del *mythos*. Desde los apuntes de Aristóteles, el filósofo francés encontrará una preocupación por un momento antes de la configuración de la trama (qué se extrae del mundo o presupone de él para crear una trama) y un momento después de ella (los efectos de esta trama sobre el espectador o lector). Es decir, mimesis es un proceso en tres partes: antes, durante y después de narrar.

Los señalamientos del Estagirita sobre estos dos momentos (antes y después) son escasos —pues la *Poética* es un tratado de composición y no de recepción—, sin embargo sirven a Ricœur para construir la teoría de la triple mimesis.

Entre mimesis y mythos

El concepto englobador de la *Poética* es el de mimesis, cuya definición es “imitación de acción”. Lo que se imita o representa del mundo a través del lenguaje son las diversas facetas de la acción humana. Esta imitación se da a través de una disposición lógica (*mythos*) de elementos heterogéneos.

Si bien parecen identificarse *mythos* y *mimesis*, la diferencia se mostrará como extensiva: *mythos* es sólo una parte de la *mimesis*, aquella que cuenta efectivamente la historia.

La mimesis aristotélica no es imitación a la Platon, como copia de segundo grado, sino *poiesis* (creación): “La imitación o la representación [aristotélica] es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama”.¹¹² Lo que Aristóteles establece es que se imita la acción humana construyendo otra acción humana (la que se configura con el *mythos*) con contornos similares. La creación de la mimesis en la *Poética* es una de imitación, sí, pero al estilo de un mimo que parodia a alguien que camina: al copiar sus movimientos, crea otros.¹¹³

Aristóteles divide la mimesis según tres categorías: en cuanto a qué imita-reproduce (la acción humana), en cuanto a los objetos que imita-reproduce (seres humanos mejores, peores o iguales de lo que son en la cotidianidad) y en cuanto a cómo lo hace (si es en verso, en prosa, con armonía, con ritmo, con imágenes).¹¹⁴

En cuanto al qué, la imitación es de humanos en acción (*mimesis praxeos*).¹¹⁵ Éste “qué” es el eje rector de la mimesis. La diversificación de los medios y los objetos es una derivación secundaria.

La tragedia —la imitación por la palabra de mayor rango, según Aristóteles— se compone de seis partes: la trama (*mythos*), los caracteres (personajes), el recitado, las ideas, el espectáculo y el canto.¹¹⁶ De estas partes, el recitado, las ideas, el espectáculo y el canto son partes no fundamentales de la tragedia, mientras que los caracteres y el argumento (*mythos*) representan el

corazón de la tragedia.

Lo anterior no significa que sean partes dispensables e incluso depurables para lograr una gran tragedia. En esta parte, Aristóteles está pensando en la primacía de lo general frente a lo particular: al ser comunes a la tragedia, a la epopeya y a la comedia los caracteres (personajes) y el *mythos* (trama), estos dos se perfilan como el correlato de la *mimesis praxeos*: la acción humana se imita-representa al hacer interactuar, dentro de marcos de acción, a personajes.¹¹⁷

Lo anterior permite distanciar la mimesis platónica de la mimesis realizada por la tragedia.

En la primera, la imitación era poco fructífera y engañosa, por la simple razón de que desviaba del conocimiento de las ideas. ¿Para qué gastar el tiempo en un relato sobre la bondad de un campesino si se podía conocer, a través de la filosofía y la razón, lo Bueno?

Esta hipersimplificación del pensamiento platónico hace contrastar los postulados de ambos pensadores. En Platón, al tener dos mundos —y uno de ellos en franca insuficiencia ontológica—, descubrir la verdad era elevarse de los restos de ella que existen en este mundo. En Aristóteles, los accesos a la verdad son mucho más abiertos, *i. e.*, será difícil no hablar del mundo. Recuérdese la sentencia del libro II de la *Metafísica*: si sólo hay un mundo por conocer (éste), entonces, todo lo que existe en él tiene que ver con la verdad y “¿Quién no clava la flecha en una puerta?”.

Desde la perspectiva aristotélica, la imitación de

algo tendrá que ver con eso que se imita.¹¹⁸ La *mimesis praxeos* se relaciona con la *praxis* (acción) del mundo pues ambas son producciones: el resultado de la *mimesis praxeos* por medio de la palabra es justo otra *praxis*, a saber, este o aquel *mythos* específico.

La tarea que se propone Ricœur es establecer las relaciones entre estas dos *praxis*, en específico, cómo la *mimesis praxeos* (cuyo corazón es el *mythos*) clarifica o permite otra perspectiva de la *praxis*.

Desde esta perspectiva es que Ricœur enuncia los dos problemas —1. hacer que la *Poética*, que no toca la problemática temporal, sirva para algunas soluciones de la ontología del tiempo; 2. extender las condiciones miméticas del *mythos* trágico a toda narración— que han de resolverse al pensar la teoría de la *Poética* en referencia al mundo de la acción humana.

El segundo de ellos (hacer que el *mythos* trágico se convierta en *mythos* sin más) tiene que solventarse al superar tres restricciones:¹¹⁹

1. Eliminar la diferencia entre los géneros narrativos que expone Aristóteles: comedia, epopeya y tragedia. La distancia entre éstos es el modo en que se imita a los caracteres que aparecen según criterios éticos.

2. Eliminar la superioridad de la tragedia y la comedia a causa de la representación escénica. Pareciera que la epopeya adolece frente al arte de representación dramática porque hay un narrador que interviene la acción y no deja “hablar y actuar” a los personajes.

3. Subordinar los caracteres a la acción y hacer del

mythos el único elemento realmente común a todo género narrativo.

La primera y tercera restricción se resuelven juntas. Si el eje de análisis de la mimesis no es el modo en que se presenta la acción ni sus objetos (los personajes) sino el qué (la acción), entonces, los caracteres de alguna manera deben subordinarse a la acción. Es necesaria una argumentación que deje como secundario el que los personajes que aparecen en una narración sean mejores, iguales o peores moralmente que los que existen en la vida cotidiana.

En 1450a, Aristóteles establece que la parte más importante de la tragedia es el *mythos*, ya que lo que se imita no son tanto caracteres sino lo que estos caracteres hacen. Esta proposición se deriva de que el carácter deriva de las acciones efectivamente realizadas: ser mejor, peor o igual que en la vida cotidiana tiene que ver con lo que se hace; lo que el ser humano es (cómo se es) sólo se enuncia a partir de las acciones. Uno es bueno si realiza acciones buenas, uno es mezquino si realiza acciones mezquinas: “Sólo mediante las acciones [los personajes] adquieren carácter. Luego, actos y trama son el fin de la tragedia”.¹²⁰

La diferencia en cuanto al objeto de la tragedia, la epopeya y la comedia es secundaria, pues las tres imitan a “actuales” y no simplemente a “personas”. Las diferencias morales de los personajes son sólo especies del género mayor de “humanos en acción”.

En cuanto a la segunda objeción, el argumento em-

pieza igual que el de la primera y la tercera. Si el eje rector del análisis de la mimesis es qué imita-representa, entonces, el modo en el cual se imita-representa es secundario.

Dejar que los personajes hablen y actúen por sí mismos —es decir, que dramaticen— parecería estar más cercano a un humano en acción que tener por intermediario un narrador que dice qué y cómo actúan los personajes.

Aquí Ricœur hace una precisión terminológica: le llama a la tragedia y a la comedia “relato dramático” mientras que a la epopeya le denomina “relato diegético”.¹²¹ Esto tiene la facilidad de, por un lado, distinguirlos con palabras contemporáneas y, por otro, establecer una afiliación entre ambos modos de narrar.

Esta afiliación está señalada desde Aristóteles cuando ensalza a Homero, el cual, a pesar de ser un narrador, tiene la capacidad de perderse en otro y, por tanto, “llena la escena”, es decir, su virtud es dejar que los personajes hablen a través de él aunque no “tomen la palabra”.¹²²

En el fondo, ambos relatos son similares, pues imitan de distinto modo humanos en acción a través de una trama (*mimesis praxeos* a través de un *mythos*).

Si Aristóteles hace del relato dramático el modelo del diegético, también reconduce la tragedia a la epopeya: al establecer que lo rector de entre las partes de la representación trágica es el *mythos*, establece que, incluso sin el espectáculo,¹²³ la calidad de la tragedia

puede ser vista con el texto solo.¹²⁴

Antes de pasar al análisis del *mythos*, conviene recordar que esta “reducción” a lo general no anula lo particular. Como diría Aristóteles en la *Metafísica*, un ente no existe separado de forma, materia y sus características secundarias (el *hypokeimenon* es resultado de un ejercicio intelectual de abstracción y nunca se le podrá encontrar “solo” en la naturaleza). Una manzana nunca es una manzana en abstracto, sino con todas sus características secundarias (como sabor, olor y color) y tal vez éstas son las que más importen.

Lo mismo sucede con la tragedia, que en términos contemporáneos puede ser traspuesta en el teatro. Al teatro no es que le sobre la representación escénica (posiblemente es lo esencial en él y sin lo cual simplemente no es), sino que no es en la escena donde se conecta con otros géneros narrativos y, por tanto, no es en allí donde se puede anclar alguna relación entre narración y tiempo humano. El concepto de *mythos* (trama) existe como lo que permite la representación escénica en el teatro.

Por el momento, baste decir que *mythos* sólo apela a una síntesis de elementos heterogéneos según una lógica particular y única a cada *mythos*.

En lo siguiente, seguiré la argumentación de Ricoeur sobre la lógica del *mythos*, que tiene que ver con la duración de los elementos de un relato, sus límites y el concepto de todo y, por tanto, de final.

La ordenación de la trama

El *mythos* es un paradigma de orden e implica tres rasgos: totalidad, plenitud y extensión adecuada.¹²⁵

La noción de totalidad (*holos*) tiene que ver con los principios, medios y finales. Sólo dentro de una lógica interna del relato se puede establecer una situación como principio (lo que no necesita un antecedente) o como final (la no necesidad de sucesión). Los medios serán los momentos que apelan a una causa de ellos y los que tienen consecuencias.

Ricœur establece que la noción de totalidad del *mythos* es posible sólo porque estas categorías no se toman de la experiencia: “[Inicio, medio y fin] no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema”.¹²⁶

Por ejemplo, ¿cuándo empieza un portero a jugar un partido de fútbol? Se podría decir que con el silbatazo inicial, aunque también es posible aducir que el concepto de “práctica” asegura que el jugador empezó el partido desde mucho antes, con los simulacros que significan los entrenamientos. ¿Cuándo empieza a hablar un niño? ¿Al decir su primera palabra, su primera sílaba, cuando puede articular una oración o sostener una conversación?

El inicio no es una acción que tenga en sí la característica de “no necesitar un antecedente”, sino que se establece desde una decisión lógica (es decir, de auto-correspondencia de las partes) que ese momento no necesita un antecedente.

Con el final pasa lo mismo. ¿Qué es en la vida un verdadero final? Se podría decir que la muerte, aunque a esto se le puede oponer, por ejemplo, el caso del fumador que cede al cáncer de pulmón: su muerte podría haber empezado con el primer cigarrillo que encendió o con la vigésima cajetilla que compró. Por otro lado, desde ciertas perspectivas religiosas, la muerte no es un final, sino el medio para acceder a una segunda vida.

El punto de estos ejemplos es que la acción cotidiana no ofrece asideros para no exigir antecedentes o no permitir consecuencias. Final, medio e inicio sólo tienen sentido dentro de una configuración de la trama, dentro de un esquema de lógica propia que establece que esto será un final y aquello un principio.

La historia puede ser sometida al mismo juicio. ¿Cuándo empieza la Primera Guerra Mundial? Se diría que con el primer ataque militar entre potencias europeas o con el asesinato del archiduque Francisco Franco de Francia o incluso que los propios ideales de la Ilustración francesa fueron los causantes de la necesidad expansionista nacional europea y, *ergo*, del conflicto armado.

El concepto de extensión adecuada responde al mismo esquema. Cuando Agustín se preguntaba sobre la medida del tiempo y cómo era posible decir que una duración era corta y otra larga, se exigía una cierta unidad base que permitiera establecer magnitudes. La extensión adecuada —que tiene que ver con censurar

extensiones más largas o cortas de lo debido— sólo tiene sentido cuando se le propone dentro de una lógica de la trama. Que una acción tenga un contorno bien definido y sea una es posible únicamente cuando se le nombra como tal. Al igual que en la totalidad, tampoco la acción cotidiana tiene contornos establecidos. ¿Cómo establecer que un asesinato es una acción de, por ejemplo, John Wayne Gacy Jr. y no una consecuencia de un proceso de exclusión y discriminación social? La extensión tampoco es una cualidad interna de la vida cotidiana, sino que sólo tiene sentido a partir de una composición de un *mythos*.

El vínculo interno de la trama es más lógico que cronológico, pero no se menciona de qué tipo. No es la del *Organum* aristotélico y no representa “el sentido común”, sino que el *mythos* exige y propone su propia lógica, una que surge con cada trama individual y se agota en ella. No es que el término medio de la extensión o la no necesidad de proponer un antecedente a alguna acción (y, por tanto, hacerla un inicio) se juzguen según un elemento externo, sino que cada trama individual es su propio “tipo”, su modelo a seguir.¹²⁷

El problema es la circularidad. Si un inicio o una extensión adecuada sólo son posibles dentro de una lógica interna que propone una trama, y si esa trama es su misma regla, entonces, ¿cómo es posible su conexión con el mundo exterior? Si cualquier ordenación de la acción es su propia totalidad, la referencia al mundo sobra, pues no puede “completar” o sumar

nada al mundo con su noción de *mythos*. Si la regla es el proceso y si el resultado es idéntico a éstos, ¿qué toma el *mythos* de la realidad y qué le aporta?

De ser el caso, la intención ricœuriana de humanizar el tiempo por la narración es fallida porque el concepto de *mythos* es, por un lado, tremendamente incluyente consigo mismo y, a la vez, excluyente con el mundo de la acción efectiva.

La respuesta a esta tautología es la teoría de la triple mimesis, la cual convierte la circularidad viciosa del *mythos* en una circularidad de comprensión. Según Ricoeur, esta salida es posible porque se puede demostrar que, desde la concepción aristotélica, la trama exige un “momento antes” y uno “después” de la composición y que éstos pertenecen al mundo de la acción cotidiana y son fundamentales para la composición.

El *mythos* puede seguir siendo un concepto vigente, según lo que expondré a continuación. Lo que busco demostrar, junto con Ricoeur, es que, incluso en narrativas que parecen no tener tramas (como en *Agua viva*), sí las hay, sólo que no son como las del siglo XIX, responden a otros valores pero conservan, en su centro, lo que para el filósofo francés es ineludible: configuran (crean) el tiempo y lo vuelven humano.

La discordancia en la trama

La *distentio animi* de Agustín era un esquema que creaba discordancia a partir de concordancia: el orden que representaba la teoría del triple presente ocasionaba

una *distentio*, un caos a partir del orden. Si la teoría de la *mimesis* y del *mythos* es el reverso del esquema agustiniano, es necesario incluir la discordancia dentro del modelo de orden que es el *mythos*. Sólo si se logra mostrar que la trama es una efectiva síntesis de lo heterogéneo (de lo discordante) se empezarán a contestar las preguntas que surgen a causa de la *distentio* de Agustín.

En el apartado anterior abordé la totalidad y la extensión adecuada de las acciones en la trama; faltó la tercera característica que menciona Aristóteles: “Llevar la acción a buen término”.¹²⁸

Este “buen término” no es otra cosa que la puesta de las acciones dentro de un esquema causal. Cuando habla de las tramas episódicas, Aristóteles no las desdén porque no tienen la comprensión de la tragedia (que es mucho más efectiva porque “puede abarcarse de una sola mirada”) sino porque acentúan el polo del aglutinamiento (poner acciones después de acciones) en vez del de causalidad (una acción a causa de otra).¹²⁹

Lo discordante está del lado de lo inesperado: los cambios de fortuna —que surgen a través de las acciones de los personajes— aparecen como sorprendentes; sólo en un examen retrospectivo de la obra se revela el encadenamiento causal de estos cambios.

Los resultados de las acciones, que pudieron haber sido otros (por ejemplo, la decisión de Edipo de arrancarse los ojos bien pudo no haber sucedido), amenazan con perturbar el equilibrio de la trama al presentarse como posibilidades que sorprenden. El *mythos* aparece

hasta este punto como síntesis de lo heterogéneo: la trama es la presentación de movimientos y cambios inesperados para hacerlos converger en una línea de sentido (que desde el principio se insinuaba).

Para Aristóteles, la elaboración de la sorpresa sucede dentro del *mythos* y no tiene que ver tanto con un conocimiento anterior de lo que acontece en la trama: “Y puesto que la imitación tiene por objeto no sólo acciones completas no también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento”.¹³⁰

Ricoeur también pregunta por la dinámica de lo sorprendente. ¿Será que *El hombre que fue jueves* se arruina (*i. e.*, ya no vale la pena leerlo) si se sabe desde antes que Domingo es el Dios cristiano? ¿La capacidad de lo sorprendente dentro de un *mythos* y, por lo tanto, la síntesis de lo heterogéneo se rompe por el conocimiento del desarrollo tramático? Sí, según el filósofo francés, si lo sorprendente se considera un paso epistemológico del no saber al saber; si al final del día las historias se leen sólo para obtener un conocimiento del contenido de los hechos que se narran.

Aristóteles niega esta lectura en la *Poética* al proponer que “lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento” porque, según el Estagirita, el obje-

tivo del *mythos* trágico es, por un lado, cumplir el placer de reconocimiento¹³¹ y, por otro, purgar las emociones del espectador.

Lo sorprendente surge en el tejido del *mythos*, es decir, la trama propone sus mismos mecanismo de espera y de preparación para lo sorprendente, por lo tanto, no importa que se conozcan de antemano los elementos de un *mythos*; si acaso éste es bueno, tendrá en sí mismo las condiciones de provocar lo sorprendente. La espera (o la intriga) son cuestiones de planteamiento estructural e interno.¹³² Por eso, los niños gozan de oír una y otra vez la misma historia o ver la misma película: no esperan descubrir qué pasa, sino volver a sentirse en medio de la intriga que se propone desde la trama.

El *mythos* es el juego entre el azar y la necesidad, entre el cambio de fortuna y la dirección de este cambio, entre espera, sorpresa y resolución necesaria. La trama es un modelo de concordancia que une elementos discordantes.

Faltan los otros tres elementos de la sorpresa que propone Aristóteles dentro de lo que llama el *mythos* complejo: peripecia (cambio de la situación en sentido inverso), agnición (reconocimiento de estos cambios de fortuna) y lance patético (acciones destructoras o dolorosas).¹³³ Así como el temor, la compasión y la espera deben surgir de la trama misma, así estos tres elementos sólo pueden ser convincentes si surgen de la necesidad que propone el *mythos*.

La pregunta de Ricœur es si es posible seguir manteniendo los esquemas de espera y de sorpresa con otros elementos que los que menciona Aristóteles y, por lo tanto, engendrar un *mythos* más amplio que el trágico.¹³⁴ Si peripecia, agnición y lance patético son dispositivos no excluyentes en la creación de la sorpresa en el espectador, han dado la vara con la que cualquier otro dispositivo similar ha de ser medido: tensionar lo paradójico (las acciones) y el encadenamiento causal; entre más estrechos estén atados uno con otro pero entre menos se note “la mano del artífice” en este anudamiento mejor será el *mythos*.

Aristóteles ha constreñido su concepto de *mythos* sólo al trágico pero en este movimiento de hiperespecialización le ha dado la posibilidad de apertura a un *mythos* de la narración en general.

Possibilidades del antes y después del mythos

El creador del *mythos* construye una acción “como si”; sus personajes, aunque estén basados en personas existentes, son “como si” hubieran vivido según las acciones que se proponen en la trama. La *Poética* aristotélica es emblema de una desconexión con el mundo: una cosa es la *praxis* y otra la imitación de esta práctica, *mimesis praxeos*. Si bien ya no se trata de una relación de dependencia unilateral platónica, el puente entre estas dos *praxis* queda todavía por aclarar.

Para que la relación entre éstas dos sea efectiva, es necesario abordar cómo la *mimesis praxeos* “imita”

o “representa” (en sentidos creativos) y, por lo tanto, cómo es que la poética pertenece al mundo de la acción humana.

Algunas anotaciones de la *Poética* establecen formas de conexión entre ella y el mundo, tanto en una referencia al antes de la composición (de dónde viene y cómo es posible) como en un después (el fin del texto poético es un elemento externo: el lector o espectador).¹³⁵

La inteligibilidad y el poder para hacer comprender del *mythos* no sólo están centrados en el respeto a su propia lógica y a su ordenamiento interno, también se relacionan con su capacidad mediadora: la trama es el paso/transformación de una precomprensión de la acción cotidiana hacia un lector o espectador real, quien termina por darle el punto final a la composición poética.

Éste es el ciclo de la *mimesis* que Ricoeur diseña para hablar de las relaciones entre narratividad y tiempo.

Antes de seguir, señalo que Ricoeur no está haciendo teoría literaria, sino teoría del tiempo, es decir, ontología. Su búsqueda va más allá de ella. Según la concepción del filósofo francés, la fenomenología del tiempo ha llegado a un límite (con Heidegger) y la exploración del devenir parece muy tortuosa (tal vez, infructífera) desde esa perspectiva. La estrategia de Ricoeur es pensar el área de saber humano que ha llevado el pensamiento sobre el tiempo mucho más lejos: la narrativa, y en especial, la novela.

a) El antes del *mythos*

La precomprensión es una especie de “punto cero” de la acción, es decir, cómo es posible reconocer que algo es una acción. El punto es qué se asume como axioma compartido entre la *praxis* del mundo cotidiano y la *mimesis praxeos* cuando se habla de entender la acción.

Según Aristóteles, la trama toma como modelos a “hombres en acción”; los personajes nunca son estáticos sino “actuantes”: “Los imitadores reproducen por imitación hombre *en acción*, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados o buenos o viles y malos”.¹³⁶

Cuando se piensa un ser humano, se le piensa haciendo algo y, por tanto, se le califica éticamente. De ahí la proposición de que la imitación que realiza el *mythos* sea de humanos “mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros”.¹³⁷

Las coordenadas de la ética pertenecen al mundo de la *praxis*,¹³⁸ preexisten a la composición poética así como un mundo preexiste a la trama (por eso es posible que el *mythos* imite/represente, pues no imita/representa de la nada sino que recrea). El movimiento que realiza la composición poética es rescatar, si no el esquema exacto de la práctica ética, sí la posibilidad de juicio ético; en otras palabras: lo que propone cualquier *mythos*, incluso antes de estructurarse en concreto, es que habrá en él “actuantes” (humanos en acción) y que éstos serán susceptibles de clasificación ética.¹³⁹

El *mythos* exige el “momento antes” de su configuración a través del concepto de “verosimilitud”. Para Ricœur, el campo narrativo no sólo se encuentra categorizado (léase, categorías de lo que es una acción) desde antes de que una cierta trama sea creada, sino que existe ya una cierta formalización narrativa (léase, qué formas o “movimientos” de esta acción son “válidos” según qué tradición cultural).

Cuando Aristóteles habla del oficio del compositor de tramas en el capítulo IX dice: “Resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad”.¹⁴⁰ A esta sentencia, el Estagirita suma el concepto de “credibilidad”.¹⁴¹

Para Ricœur, la triada “credibilidad”, “verosimilitud” y “necesidad” tiene que ver con la tradición. El filósofo francés interpreta en Aristóteles un reconocimiento de “los mitos heredados” (y no es casualidad que muchas tragedias griegas provengan de una sabiduría anterior a Sófocles o Eurípides) como “el inagotable manantial de violencia [...] que el poeta transformará en efecto trágico”.¹⁴²

Estos mitos heredados proporcionarán una formalización narrativa a partir de la cual el compositor de tramas podrá distanciarse o sumarse: podrá utilizar los nombres reales que la historia le ha legado o podrá inventarse otros; en ambos casos, los conceptos de verosimilitud, necesidad y credibilidad siguen rigien-

do la selección: “La conexión lógica de lo verosímil no puede, pues, separarse de las coacciones culturales de lo aceptable”.¹⁴³

b) El después del *mythos*

En los conceptos de credibilidad y verosimilitud, Ricoeur encuentra la pista para continuar en el “después” de la composición de la trama.

El criterio de verosimilitud implica que el compositor diferencia su obra de la tradición: la hace funcionar dentro de marcos de lo aceptable, pero su trama es distinta a las que ha heredado. Por lo tanto, hay una cierta abstracción de cuáles son estos marcos de lo aceptable. De no haberla, no sería posible crear tramas que, a pesar de su novedad, sean creíbles.

Esta abstracción apunta a la importancia del receptor/lector en cuanto a la configuración del *mythos*: los marcos de lo aceptable son los marcos de lo legible.

Ricoeur reconoce que la *Poética* casi no se preocupa del receptor, pero también intuye que un tratado de creación que hace hincapié en las estructuras internas del texto no puede encerrarse en sí mismo y, además, si estas estructuras no son un catálogo excluyente¹⁴⁴ sino procesos de estructuración, entonces la actividad del *mythos* sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o lector.¹⁴⁵

Lo anterior implica que el *mythos* no sólo tiene una función de corte, *i. e.*, ser distinto al mundo cotidiano, pues incluye dispositivos y medidas (los fines, las du-

raciones “correctas” o necesarias, personajes, etcétera) de los que la acción humana carece. La trama funciona también como el punto medio entre una precomprensión de la acción (un entendimiento de su lógica) y un reentendimiento de esa misma acción. El *mythos* es el paso intermedio entre dos dimensiones de la acción humana.

Para Ricœur, este triple esquema es la función de la *mimesis*, que incluye a la trama como el elemento central y mediador. Los otros dos —de dónde viene la trama (precomprensión) y cómo transforma/influye en el lector espectador (reentendimiento)— se transforman a través del *mythos*.

En el capítulo iv de la *Poética*, Aristóteles dice que la trama debe de ser llevada a su buen término, pero no sólo para obtener un efecto cualquiera sino su “placer propio”, su “efecto propio” o su “delectación”.¹⁴⁶ Como Aristóteles habla específicamente de la tragedia, el “placer propio” de ésta es aquel que permite reconocer el cambio de fortuna a infortunio. Lo importante de la formulación es que este placer o efecto se construye dentro de la trama (al llevarla a su término) y fuera de ella: en el lector (al reconocer que la trama llega a su término).

El placer o efecto propio de un *mythos* tiene una tendencia hacia lo extratextual: se incluye el mundo dentro del texto y viceversa al igualar el proceso de completitud del texto con una afectación en su lector.

Para establecer esta igualdad, hay que remitirse al

capítulo IV de la *Poética*, donde Aristóteles menciona que el humano imita por naturaleza (casi es su diferencia específica frente a otros animales) y que todos se complacen en tales imitaciones.¹⁴⁷ El Estagirita fundamenta estas tesis en una observación experimental: en la vida cotidiana, los muertos o la putrefacción desagradan y expulsan, mientras que contemplar sus representaciones agrada y, entre más exactas sean, mayor será el placer.¹⁴⁸

El último movimiento de este argumento se da en el placer de aprender: todo humano disfruta de encontrar semejanzas porque a partir de ellas le es posible aumentar su conocimiento. El nivel más básico de este aprendizaje es reconocer “esto es aquello”,¹⁴⁹ es decir, el conocimiento que otorga la identificación.

Según, la doble articulación del placer propio de todo *mythos* tiene su base en que la actitud natural del ser humano es gozar de las imitaciones a través de la identificación. Por un lado, lo “propio” del placer del texto se da en la consecución del entramado de acciones: de A a C por medio de B es una característica de la trama, *i. e.*, el paso de A por B hacia C se da efectivamente en el texto. Por otro lado, el placer o efecto de lo propio se da porque ese paso es un reconocimiento, que da placer porque es natural en el ser humano gozar de la identificación, de que desde A ya se vislumbraba C.¹⁵⁰

El placer de la trama también se juega en los marcos de lo creíble: el lector experimenta el efecto propio

del *mythos* si éste está dentro de sus códigos culturales de lo verosímil. Estos criterios de lógica de lo creíble están en el texto y a la vez en el espectador, quien juzga la calidad del *mythos* según sus parámetros de lo creíble. Tan intrincado es este doble juego entre el efecto propio del texto y lo verosímil que Aristóteles llega a enunciar que es preferible “lo imposible verosímil a lo posible creíble”.¹⁵¹

Por último, la doble articulación de lo propio del texto tanto en él como en el lector/espectador se da por medio de la “purificación” (*catharsis*). Aristóteles usa este término dentro de la definición de tragedias,¹⁵² en la cual los sentimientos de compasión y temor que siente el espectador frente a los hechos presentados por la trama son “purificados” dentro del espectador. Estos sentimientos de compasión y temor son experimentados por el lector pero surgen del entramado de hechos; el *mythos* trágico se configura para que tales hechos causen compasión y tales otros, temor.

Para Ricoeur, la relación con el mundo después del texto pasa por el entrecruce entre cultura y literatura:¹⁵³ que tal trama aparezca como verosímil, que tal acto genere temor o compasión sólo tiene sentido desde horizontes culturales específicos, sólo se torna racional si el texto está apelando a su surgimiento y busca un efecto o un destino.

La teoría de la triple mimesis

Después de la exposición de las aporías de Agustín y el tratamiento del *mythos* aristotélicos, Ricoeur propone la tesis que atravesará todo *Tiempo y narración*: “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación temporal cuando se convierte en una condición de existencia temporal”.¹⁵⁴

El sentido de la triple mimesis será la “mediación” que realiza una obra narrada (mimesis II) entre una lógica, una simbólica y una temporalidad de la acción humana (mimesis I) y entre la capacidad del receptor

de modificar su experiencia (mímesis III) con base en esta mediación.

Al contrario de la semiótica que se mantiene en la abstracción del texto narrado, la impronta de *Tiempo y narración* es hermenéutica: busca “reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar, del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”.¹⁵⁵

El problema entre tiempo y narración se subordina al de la relación entre estas tres facetas o tres niveles de la mímesis, en los que primero la narración se conecta con el mundo y después lo modifica. El problema es redoble de la solución aristotélica a las aporías agustinianas: al establecer el papel mediador de la trama (mímesis II) entre una experiencia del mundo que le precede (mímesis I) y otra que la sucede (mímesis II), la teoría ricoeriana pone “en práctica” la relación entre tiempo vivido y narración.

Desde esta perspectiva, el sentido de *Tiempo y narración* es clarificar la intersección entre tiempo humano y narración al demostrar el papel que tiene la ordenación que realiza la trama en este proceso de la triple mímesis.¹⁵⁶

Mímesis I

La mímesis I habla de una anterioridad del relato (prefiguración): cómo es posible que un relato sea inteligible. Este momento mimético se conecta con tres con-

ceptos: una lógica de la acción, la mediación simbólica de ella y sus características temporales. Entre estas tres coordenadas marcan la posibilidad del hecho denominado relato. Esta posibilidad se denomina verosimilitud y se puede definir como la característica que tiene un relato de ser lógicamente asumible por el lector, la capacidad que tiene el texto para penetrar en su receptor como algo similar a la vida cotidiana.¹⁵⁷

Mimesis I es el fundamento de la inteligibilidad de la narración. El primer concepto en el que se sostiene esto es la competencia que se tiene para diferenciar entre la acción y un mero hecho físico. Las acciones implican fines, agentes, motivos. Se podría definir a la acción como una actividad intencionada de un agente —con ciertos resultados planeados por el ejecutor de la acción— que se dirige hacia algo o alguien que el agente busca afecto. A esto, Ricœur le llama competencia práctica.¹⁵⁸

Esta competencia se realiza a diario: cuando se observa una hoja con un enunciado en una máquina de escribir, no se piensa que ese hecho tiene la misma cualidad que una manzana que cae de un árbol (algo que simplemente sucedió por regla de la naturaleza). Alguien debió haberlo escrito, debió haberlo hecho para alguien más y con alguna intención. La acción puede responder a las preguntas quién, cómo, porqué, contra qué, etcétera. No se tienen que saber los pormenores de la acción —quién hizo tal cosa, para qué hizo tal cosa, etcétera— para identificarla como tal.

Tiempo de éxtasis

Esta comprensión práctica es la capacidad de leer el lenguaje del “hacer” para reconocer los factores que determinan los marcos de la acción humana.

El segundo momento de Mímesis I se desdobra de la lógica de la acción: dentro de la competencia práctica, se está atravesados por una simbólica de la acción, es decir, no existen acciones vacías de carga cultural. Levantar una mano, eructar en la mesa o quitarse la vida son actos que se reconocen como acciones pero dependiendo de dónde se esté (o cuando) significan distinto.

Éstas acciones están ordenadas por una “sintáxis cultural”, una mediación simbólica que “añade los rasgos discursivos que la distinguen [a la narración] de una simple secuencia de frases de acción. Estos rasgos ya no pertenecen a la red conceptual de la semántica de la acción; son rasgos sintácticos, cuya función es engendrar la composición de las modalidades de discursos dignos de llamarse narrativos”.¹⁵⁹

Para distinguir entre estos dos niveles, Ricoeur propone que se haga una analogía entre el sintagma y el paradigma en lingüística.¹⁶⁰

La lógica de la acción se encuentra al nivel de lo paradigmático, es una red conceptual en la que la acción puede tomar diversos caminos: un agente hace una cosa, pero también podría hacer otra, con este fin o aquel. Desde esta primera la lógica, lo paradigmático es una sincronía de los elementos que conforman el contorno de una acción (agentes, motivos, fines, pacientes).

La teoría de la triple mimesis

Las mediaciones simbólicas aparecen como un orden sintagmático. La acción deja de ser potencia para pasar a ser acto; a través de una simbólica cultural, la red conceptual de la acción pasa a ser una secuencia de forma estricta: este agente específico tiene esta motivación concreta y quiere lograr este fin.

Con la conjunción de estos dos niveles es posible redefinir la trama como “el equivalente del orden sintagmático que la narración introduce en el campo práctico”.¹⁶¹

Esta relación entre lo pragmático de una lógica de la acción y lo sintagmático de las mediaciones simbólicas da la comprensión de un relato, que es tanto la comprensión del lenguaje del “hacer” y como la comprensión de una parte de la tradición cultural de donde proceden estos relatos: “Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*”.¹⁶²

Desde otra definición, la trama es la manera en que el relato narra un hacer, y el hacer siempre está mediado culturalmente. La mediación simbólica da al relato su legalidad; la posibilidad de su primera inteligibilidad es tarea de la lógica de la acción.

En cuanto al tercer nivel, el de la temporalidad de la acción, Ricœur establece: “La comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y con sus mediaciones simbólicas; llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen la narración”.¹⁶³

Primero, la acción es una paradigmática-lógica (las posibilidades) de los elementos que forman la circunferencia de lo que se entiende por acción; segundo, una regla sintagmática discursiva que carga las acciones de una mediación simbólica-cultural; y tercero, en la acción existen “inductores de la narración” que vienen implícitos en las mediaciones simbólicas.¹⁶⁴

Ricœur entiende esta estructura prenarrativa a partir de lo dicho por Heidegger en la segunda sección de *El ser y el tiempo*. Para el pensador alemán, la relación entre el humano y el tiempo está atravesada por dos líneas de entendimiento.¹⁶⁵

Una proviene de la cotidianeidad: la vida humana se orienta según expresiones de tiempo y encierra una regulación temporal. Los enunciados “yo creo que es tiempo de que te vayas a tu tierra”, “si no es ahora, será mañana” o “no tengo tiempo de cambiar mi vida” son frases cotidianas que evidencian qué tanto se “cuenta” con el tiempo para entender la existencia.

La segunda es un logro filosófico: desde Agustín, la filosofía ha pensado el tiempo como una característica del espíritu: el tiempo no es algo que le sucede al ser humano, sino que es parte de su configuración.

El *Dasein* (término técnico heideggeriano para referirse a la existencia humana)¹⁶⁶ puede ser propio o anónimo (impropio); en el primer caso será consciente de sí mismo y, por lo tanto, individual; en el segundo, genérico: hablará como se habla, actuará como se actúa, pensará como se piensa.¹⁶⁷

Heidegger lleva un paso más las tesis agustinianas y establece que el tiempo es el *Dasein*, que la existencia humana no cuenta con el tiempo sino que es tiempo.¹⁶⁸ Entonces, lo propio o lo anónimo de la existencia humana se configura con un vector temporal. La forma más propia (original) del *Dasein*, desde su perspectiva de tiempo, es cuando es consciente de su propia finitud (su muerte) y a partir de ella se mira así mismo y se entiende en su propio ser (la temporacidad [*Zeitlichkeit*]).¹⁶⁹ El mundo (en el cual el *Dasein* está ya siempre ahí; es decir, no hay algún momento en que el ser humano esté fuera del mundo y luego venga a él) deja de estar en un posición preponderante (qué se hará mañana, cuándo estallará la guerra) para pensarse el ser del *Dasein* a sí mismo en su máxima propiedad (*Ganzsein*).¹⁷⁰

En la intratemporacidad (*Alltäglichkeit*), que es el tiempo de la vida cotidiana, este pensarse a sí mismo del *Dasein* —que Heidegger llama cuidado (*Sorge*)— es sustituido en primacía por el pensamiento de las cosas del mundo y, entonces, este pensarse a sí mismo se convierte en un pensar las otras cosas —que Heidegger llama preocupación (*Besorge*)—. ¹⁷¹

Según Heidegger, el problema de pasar la primacía del propio *Dasein* a las cosas del mundo con las que se relaciona es que se puede caer en el anonimato, actuar, pensar y ser como se piensa, se actúa y se es y, entonces, el tiempo ya no es tiempo sino una sucesión homogénea de momentos. Es decir, se deja de pensar

el tiempo como una condición interna del *Dasein* (o su dimensión propia) para pensarlo como un elemento externo, como una propiedad física.¹⁷²

La razón de este resumen de cierta parte del pensamiento de Heidegger es llegar a la conclusión junto con Ricœur: la verdadera existencia temporal no está tanto en la temporacidad (la cual, según el pensador francés, desustancializa y pasado, presente y futuro desaparecen),¹⁷³ sino en la intratemporalidad, en el pensar sobre las cosas del mundo.

La tesis heideggeriana sostiene que la intratemporalidad es la más susceptible a ser convertida en una mera sucesión de ahora y por tanto es un nivel alejado de la experiencia temporal original o propia. Ricœur aduce que no es necesario ir tan abstracto como la temporacidad, sino que el tiempo de la vida cotidiana, el de ir a comprar las tortillas, el de regatear en el boleto de reventa de un concierto, tiene sus propias características temporales (prenarrativas) que le impiden caer en una normalización de simples ahora sucesivos: “La intratemporalidad, o el ser-‘en’-el-tiempo, manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal [el tiempo de sucesión de ahora anónimos; *i. e.*, que un minuto sea igual y sustituible por el siguiente y el anterior]. El ser-‘en’-el-tiempo es ya otra cosa que medir intervalos entre instantes límites. Ser-‘en’-el-tiempo es, ante todo, contar con el tiempo”.¹⁷⁴

Ricœur transporta la estructura de la temporalidad originaria (en donde el *Dasein* se piensa a sí mismo) a

la vida cotidiana: en toda actividad en donde el tiempo entre en juego el *Dasein* se ocupa de sí mismo, incluso cuando piensa el mundo —*Sorge* también se traduce por “cura”: el *Dasein* se cuida a sí mismo—, de la manera más radical, en un nivel que se podría llamar subconsciente, no totalmente explicitado para sí mismo. Expresiones como “Voy a perder el tiempo un rato en el *arcade*” son reveladoras hasta por su misma estructura de que el cuidado de sí del *Dasein* está presente en el más mínimo movimiento de él.

Ricoeur apuesta —y como no habría de hacer si su punto último son la literatura y la historia, que no hablan más que de lo concreto y, muchas veces, de lo nimio— por rescatar la mayor parte de la existencia del *Dasein*: el tiempo de “el trabajo y de los días”.¹⁷⁵

Mimesis II

La su característica principal de mimesis II es “hacer pasar” de mimesis I (el mundo de la acción y sus codificaciones), a través de una configuración, a mimesis III (de nuevo, el mundo de la acción humana, pero resignificada).

Este momento abre el reino del “como si” y pasa de un mapeo simultáneo del obrar humano en sus tres puntos principales (una semántica, una simbólica y una temporalidad; una paradigmática) a un entendimiento sintagmático y, a la vez, realmente efectivo.

Mimesis I es una precomprensión de la acción que sólo se entiende al actualizarse, es decir, si las posibili-

dades de la acción (qué semántica, qué simbólica y qué temporalidad) se convierte en una acción específica. Se entra entonces en el nivel de mimesis II, en el cual deja de haber categorías abstractas como agente, paciente, fines y agente, y toman su lugar nombres particulares: Madame Guermantes, resolver el misterio de las semillas en un sobre, Silvio Astier Drodman, etcétera.

Mimesis II es una elección (concretización) de entre las posibilidades de la lógica de la acción y un ordenamiento de ellas y, por lo tanto, una mediación: la creación de esta o aquella narración en específico.

Primero, mimesis II media entre acontecimientos particulares y la narración considerada como un todo, Es la transformación de una serie de acontecimientos en una historia: “Un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular. Recibe su definición de su contribución al desarrollo de la trama”.¹⁷⁶ Una narración no es la suma simple de sus elementos sino una totalidad inteligible que ordena y jerarquiza estos acontecimientos según las necesidades intrínsecas que la narración se establece a sí misma. Cada evento se convierte en una parte que, por su ubicación y la forma en que se presenta, se vuelve más que sí misma.

La primera oración de “Visceras”, de Chuck Palahniuk,¹⁷⁷ es “Respira”. Este enunciado se potencializa al conectarse con la última historia (la del chico atorado en la alberca) no sólo por su contenido o su forma, sino también por su colocación. “Respira” es más que ella misma al ser una parte del todo, que es “Visceras”.

La teoría de la triple mimesis

En segundo lugar, mimesis II integra elementos tan heterogéneos como agentes, pacientes, medios, fines, lugares, etcétera. Es el elemento que permite unir esos factores y los convierte en acontecimientos que a su vez conforman la historia. Es el paso de una paradigmática (un campo de posibilidades) a una sintagmática (una ruta específica) de la historia. Por ejemplo, habría que pensar que mimesis II une a dos hermanos con una casa que está siendo invadida por algo desconocido en “Casa tomada”, de Cortázar. La casa y los hermanos son elementos disímiles entre sí, que pertenecen a distintos “campos”, pero coexisten juntos en una historia.

En tercer lugar, mimesis II es la solución poética a las paradojas del tiempo. Se mediatiza y se configuran los acontecimientos según una lógica, hay un vector de ordenación que hace “tomar juntas” las acciones de la historia y las propone como tal, “extrae una figura de la sucesión”.¹⁷⁸ Una narración es la creación de una unidad temporal, lo larga o corta que se quiera.

Una historia es “cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, deben ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos”.¹⁷⁹

Mimesis II es la solución poética a las aporías de Agustín en el sentido no que las resuelve sino que las pone en práctica; el correlato de esta práctica es la capacidad que se tiene de seguir una historia.¹⁸⁰

El relato es una totalidad significativa con un principio, un medio y un fin (todos estos conceptos en sen-

tido lógico y no cronológico). Se impone en la historia el sentido de un punto final como aquel desde el cual se pueden ver los acontecimientos anteriores como necesarios para llegar al punto final, pero también los puntos intermedios se ven encaminados a esa conclusión. Es un movimiento de ida y de regreso, de proyección hacia al final y de retrospección hacia inicio. Comprender una historia es poder seguir este camino bilateral.

Este sentido del final de la historia conlleva una concepción temporal: no se está más en un tiempo lineal y sucesivo (un tiempo “físico”), sino en uno narrativo y lógico, con sus propias reglas de conjugación de los acontecimientos, los personajes, los fines, los medios, etcétera. Ya no es un pasaje del pasado al futuro, mediado por el presente, sino una historia con un inicio, un medio y un final, según una lógica propia.¹⁸¹

Ricœur establece que la forma de “resolver” las paradojas agustinianas es convertirlas en “dialéctica viva”, hacer que estas aporías se conviertan en generadoras de historias.¹⁸²

Para María Antonia González Valerio, estas tres mediaciones se implican entre sí puesto que hacen referencia a la capacidad de la trama de organizar los acontecimientos en una lógica-poética.¹⁸³ Mímesis II es un corte que organiza los acontecimientos “de otro modo” y los transforma en unidad, “en un todo que concatena los sucesos de manera verosímil y de modo tal que el encadenamiento pueda ser seguido por el

lector”.¹⁸⁴ La capacidad de seguir una historia no es sólo poder colocar un hecho después de otro (o de entender tal colocación), sino entender que la lectura opera en el juego de ida y regreso entre el final y el inicio, de forma total, y entre las partes con el todo, de forma parcial.¹⁸⁵

Además de estas tres mediaciones, Ricoeur propone en mimesis II dos conceptos que preparan el camino para mimesis III: la tradición y el esquematismo.

El esquematismo, un término prestado de Kant, habla no de un conjunto de reglas de lo que debe de ser, por ejemplo, una novela épica o un cuento negro, sino que es una matriz generadora de tales reglas. En la *Crítica de la razón pura*, Kant propone que los conceptos puros del entendimiento (tiempo y espacio) y las intuiciones sensibles (los fenómenos) son heterogéneas y para que estas dos se comuniquen (que las primeras puedan informar a los segundos), es necesario un tercero que sea homogéneo con ambos.¹⁸⁶ Así, el esquematismo es un conjunto de reglas (o de las posibilidades de éstas) de aplicación de un concepto a los fenómenos y, por lo tanto, permiten decir “esto es un triángulo” o “esto es una suma”, por ejemplo, cuando vemos un triángulo o una suma escritas en un pizarrón.

Maria Antonia González Valerio recuerda que el esquema kantiano es homogéneo con la intuición pura —pues es a priori y universal (es decir, son reglas del entendimiento humano que están más allá de la subjetividad y la historia)— pero también lo es con el fenómeno, pues está presente en toda representación empírica.¹⁸⁷

Ricœur retoma este tercero kantiano desde la perspectiva histórica de la tradición, que une a su vez narraciones particulares con lo que se ha establecido como “géneros”, así como une las lecturas particulares con la historia de lectura de los grandes textos.¹⁸⁸

La tradición no debe ser entendida como un depósito inerte de obras heredadas sino como un corpus vivo que se reactiva constantemente por el trabajo literario y por la lectura.¹⁸⁹ Este concepto se tensiona entre la innovación y la sedimentación. Ésta última debe ser entendida como toda la constelación paradigmática que constituye la tipología de las tramas,¹⁹⁰ es decir, los géneros en los que se han legado las configuraciones narrativas. Esta tipología es la aglomeración de las posibles corrientes narrativas que confluyen e influyen unas sobre otras. El paradigma se crea a través de configuraciones literarias específicas. Por un lado, surgen obras cumbres (los clásicos) que regresan y se releen una y otra vez: *La Iliada*, *Las mil y una noches*, la Biblia. Por el otro, estos paradigmas (en su dimensión genérica y en su dimensión particular) son el resultado del trabajo de la imaginación creadora del ser humano¹⁹¹ y al mismo tiempo de la actividad lectora.

Tales paradigmas dictan lo que es o podría ser una novela de aventuras, por ejemplo, o lo que es una obra de teatro aristotélica. Pero lo dictan desde una perspectiva histórica, pues hacen que una obra proveniente de un contexto específico se convierta en un tipo (por ejemplo, el *Quijote*, sería el “tipo” de la novela de

aventuras), además de que la “vigencia” de este tipo dependerá de situaciones contingentes y no es atemporal

Estos tipos, que surgieron de un movimiento de innovación, establecen tanto las reglas de su seguimiento como las de su experimentación. La misma idea de sedimentación o tradición es la que permite un rompimiento.

La innovación es un correlato inherente a la sedimentación, pues cada obra, por más alineada que esté a un tipo, a un género o a una forma, es inédita en su particularidad. Estos paradigmas son una especie de gramática¹⁹² que regula la composición de obras nuevas y que dicen sólo si una obra está más cerca de un tipo o no. En realidad, ningún tipo, género o forma puede censurar una obra particular por no “estar alineada” con el canon.

La forma de experimentación o rompimiento nunca es total: se rige por las mismas reglas que establecen los tipos. Se despliega una multitud de soluciones de la obra particular: o el servilismo total al canon o la desviación calculada.¹⁹³

Estas desviaciones pueden ser respecto de los tipos (relatos que se alejan de las obras tradicionales), los géneros (mezclarlos o, más raro, inventar uno) o el principio formal de la trama de concordancia de la discordancia (lo cual es todavía más raro).

La historia de las desviaciones es la historia de las narraciones. El juego entre la tradición y la innovación es un ir y venir de conservar o romper con las for-

mas narrativas que se han heredado. En este juego es donde surge la obra particular, pues ninguna obra es totalmente servil ni totalmente heterogénea a alguna tradición.

El paradigma proporciona las reglas de experiencia de la obra específica. Por medio de la sedimentación (que siempre tiene que surgir de la innovación; el género épico no se inventó solo, por ejemplo), se identifica tal o cual obra como novela o tal como drama, aquella como tragedia, aquella como crónica, etcétera.

Junto con la sedimentación-tradición se presenta la innovación, que es la reactivación de la tradición. Sin la innovación, la tradición se estanca y pasa a ser un anticuario de recuerdos sin otra utilidad que la nostalgia

Cada obra nueva, se crea y se lee según los paradigmas de la tradición. La partícula “según” incluye la alineación y la disidencia. Una obra es o no es un género o es la mezcla de dos de ellos o es la redefinición de otro o una nueva creación que terminará siendo un género y que nuevas obras habrán de seguir o romper.

Sedimentación e innovación son dos procesos correlativos en la creación de narrativas. Uno es la razón de que el otro exista. La sedimentación da las coordenadas de lectura y creación, mientras que la innovación es el margen de libertad de la imaginación creadora.

Mimesis III

La teoría y el desarrollo de la triple mimesis son un intento de respuesta al problema de la relación entre

tiempo y narración. Sólo al término del recorrido ricœuriano tiene sentido la tesis de que el tiempo humano es siempre ya narrado o, en otras palabras, que la narración tiene un sentido ontológico.

La narración sólo llega a su plenitud si pone su acento en el tiempo humano, por tanto, en el tiempo que sigue a la obra narrada: aquel del “obrar y del padecer”.¹⁹⁴

Mimesis III es la intersección del mundo del texto con el mundo del lector o del receptor. En este cruce el mundo narrado tiene una verdadera relación con el mundo de la experiencia vivida y por lo tanto es cuando informa el tiempo y lo convierte en humano.

Ricœur desarrolla cuatro aristas de mimesis III.¹⁹⁵

1. Parecería que la teoría de la triple mimesis es un círculo: se empieza desde una precomprensión de la acción (de su semántica, significado y temporalidad básica o estructural) para llegar, de nuevo a la acción que ya se había precomprendido. La pregunta es si este movimiento tiene alguna progresión o enriquecimiento.

Ricœur acepta que el análisis sí es circular, pues se parte del mundo para regresar al mundo, pero que este círculo no es vicioso y más bien se asemeja a una espiral que pasa por los mismos puntos, pero a alturas diferentes.¹⁹⁶

Hay dos errores, según el filósofo francés, en los que se cae cuando se acusa al análisis de la Mimesis de ser circular.

El primero es que parece que se dice que el relato es una violencia contra el tiempo. El tiempo, según

esta acusación, es informe en su originalidad, lleno de *lapsus* y lagunas que no pueden ser solucionados y que la narratividad violenta, “normaliza” e imprime estas inconsistencias en un esquema de racionalidad que no corresponde a lo real.

Aquí se puede reclamar que esa noción de narratividad y de tiempo es demasiado parcial. Como si uno fuera el orden y otro el desorden. Este esquema no tiene en cuenta el factor dialéctico de la teoría de Ricoeur: ni el tiempo ni la narratividad son única y respectivamente concordancia y discordancia. Es un artificio considerar al tiempo y a la narratividad como uno sólo de estos movimientos.

Más bien, ambos son fuerzas complementarias. Tanto el tiempo se presenta discordante, desordenado, como coherente y racional; lo mismo con la narración. El relato no es siempre una “ordenación de mundo”, sino también —y esto se ve de manera más clara en el relato de ficción— un cortocircuito con la experiencia temporal. ¿Cómo se explicarían artificios literarios como el flujo de conciencia o el *cut-up* de Burroughs si la narración es sólo orden y coherencia? La violencia que parece ser la narratividad respecto al tiempo es sólo un derivado de la violencia de considerar al tiempo y a la narración como estructuras estáticas a las que les corresponde una única función.¹⁹⁷

Para Ricoeur, es más grave la acusación de redundancia en el análisis de la mimesis. Si hubiera redundancia, mimesis III sería un efecto de sentido de

La teoría de la triple mimesis

mimesis I, por lo que mimesis II no sería más que la restitución de la III a través de lo que tomó en la II. En otras palabras, si se continua la tesis de que toda experiencia humana es una experiencia narrada o que todo tiempo humano está ya narrado, se asoma como fútil investigar la relación entre experiencia y relato, pues siempre han sido lo mismo.

El triple esquema de la mimesis muestra cómo la acción humana está mediada simbólicamente; si la experiencia no demanda narración, sino que narración y experiencia son una sola, el esquema de la triple mimesis sería redundante: desde siempre ya el tiempo ha estado narrado.

Lo que le preocupa a Ricoeur de esta vehemencia ontológica de la narratividad es que hace imposible cualquier discusión acerca de ella. El pensador francés da un paso atrás y propone que la experiencia existe independiente de la narración y que la prima tiene una “narración incoactiva”: la experiencia contiene una estructura prenarrativa y para configurarse plenamente humana, necesita de la narración.¹⁹⁸ La experiencia no es narración pero sí la demanda para completarse.

Ricoeur propone dos situaciones en que se podría hablar de “historia potencial” o “historia no narrada” de experiencias que “demandan ser contadas”:¹⁹⁹ cuando el paciente llega a terapia psicoanalítica, carga consigo pedazos de sueño, recuerdos borrosos, palabras sueltas o tics; todos estos no son más que pedazos de una historia latente detrás de todos ellos, que el análisis

ta debe ayudar a construir. El otro caso tiene que ver con “estar enredados en historias”, como el juez, que de muchas acusaciones, pruebas o testimonios, debe obtener una narrativa, debe descubrir lo que sucedió. Pero esos fragmentos son fragmentos de una historia potencial, exigen, para tener significado y relevancia, ser narrados, crear una línea de orden y lógica.

Si se toma en cuenta que la narración puede esclarecer los hechos así como ocultarlos (en el caso de una historia oficialista que necesita eludir ciertos actores o acciones para instaurarse como institución), el concepto de “historia potencial” es pertinente: “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen ser narradas”.²⁰⁰

El análisis de la triple mimesis no es circular e infecundo, sino que regresa sobre los mismos puntos (la vida) para obtener de ellos relatos, los cuales responden a distintos intereses. La relación entre relato y experiencia, entonces, crea discurso.

2. Para pasar de mimesis I a mimesis III es ineludible la actualización de mimesis II: es necesaria la lectura de la fase mediadora para que el triple desdoblamiento tenga sentido. Habrá que esclarecer cómo se coloca la lectura (o la recepción) frente al texto y cómo lo modifica.

La dinámica entre innovación y sedimentación de mimesis II no tiene sentido *in abstracto* sino a través de la lectura: el juego de la tradición son las coordenadas para experimentar tanto la creación pero sobre todo

son las coordenadas de cómo se lee. Parece que un texto es sólo “un esbozo” para ella.²⁰¹ El acto de leer permite que el sentido creado por mimesis II, a partir de la lógica de mimesis I, llegue a su destinatario (la refiguración) en mimesis III.

El texto podría entenderse como un conjunto de instrucciones que el lector ejecuta de forma pasiva o activa;²⁰² a partir de tal instructivo, lo completa y le da su significación plena.

3. Al proponer que la narración modifica la experiencia y la vuelve tiempo humano a través de la lectura-recepción, se entra en el plano de la comunicación y de la referencia. Es necesario abordar la pregunta por la referencia narrativa; su homóloga es la que en *Metáfora viva* se llamó referencia metafórica o de segundo grado.

En el momento que el texto “va más allá de sí mismo” y se relaciona con y desde el lector, el problema de la referencia de la obra vuelve a asomarse.

Ricœur divide en tres niveles esta cuestión.

A) El de los discursos en general. La noción de lenguaje que maneja Ricœur tiene como presupuesto una impronta extralingüística: el lenguaje por sí mismo no configura un mundo sino que habla del mundo porque existe en él.²⁰³ Esta “atestación ontológica del lenguaje” sería un acto injustificado, según el pensador francés, si no se anclara en una moción previa y más originaria: la experiencia de estar en el mundo y su consiguiente necesidad de expresarlo.²⁰⁴

B) El de la literatura. Aquí se añade una segunda presuposición a la de la “atestación ontológica”: el lenguaje no sólo expresa al mundo de una manera descriptiva y empirista. Ricœur recuerda el supuesto del séptimo estudio de *Metáfora viva*, en donde abordó la posibilidad de pensar la referencia también como metafórica: la literatura (o el arte en general, según Goodman) habla del mundo por medio de metáforas que sobreviven en la impertinencia de la referencia literal. Las obras literarias “aportan al lenguaje una experiencia y así ven la luz como todo discurso”.²⁰⁵

Se puede negar el problema y decir que la literatura no tiene ningún efecto en la experiencia cotidiana, pero esto es sólo sostener el supuesto empirista del lenguaje y su consiguiente reduccionismo (muchísimos momentos del lenguaje no son descriptivos: las interjecciones, las fantasías, las propuestas, etcétera).

La referencia desde la literatura o el arte surgirá al conjugar el mundo del texto con el mundo del lector a través de la lectura y la recepción. El postulado aquí es que no se trata de restituir la intención del autor sino a “explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo”.²⁰⁶

C) El de la narración como una posibilidad literaria entre otras. Si la literatura habla del mundo más allá de la pura descripción, la narrativa lo hace desde una lógica y ordenación de la acción que imita la acción humana (*mimesis praxeos*). “La narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el mundo del obrar hu-

mano”.²⁰⁷ La referencia narrativa es de amplio alcance y de doblez metafórico en el sentido de red metafórica, de Max Black: si la narrativa habla del mundo, lo hace en un nivel no descriptivo, en la impertinencia de la referencia literal y en la resignificación del quehacer humano (previamente significado en una semántica, simbólica y una temporalidad prenarrativa).

4. Al modificar la experiencia temporal, la pregunta sobre el uso que hace la teoría ontológica narrativa de la fenomenología del tiempo es pertinente. La circularidad sospechada entre mimesis I y III se vuelve radical: la relación de las aporías de la experiencia del tiempo con la narración como elemento ontológico se convierte en que la segunda será la “solución” poética a las primeras.

Para Ricœur, el papel de fenomenología del tiempo es suscitar aporía tras aporía: éste es el precio que tiene que pagar una impronta de “mostrar el tiempo mismo”. Si esta tesis fuera cierta, la sospechada circularidad entre Mimesis I y III se vuelve fructífera: de mimesis I se tiene “el tiempo en sí”, el tiempo como le sucede al humano, *i. e.*, una fenomenología pura del tiempo que no cesa de construir aporías; del otro lado, está mimesis III, que a partir de mimesis II, soluciona estas aporías, es decir, las pone en práctica y les imprime un sentido y una referencia que van más allá del sentido descriptivo que tendría mimesis I.

Cada trama es una solución *ad hoc* a las aporías del tiempo, un subterfugio que sólo funciona dentro de

ese mundo narrado específico y que al mismo tiempo ilumina los problemas de mimesis 1. Si se habla de solución, Ricoeur se cuida de añadirle el adjetivo “poética”. La solución no clausura el problema sino que lo vuelve productivo, poiético: la aporía se vuelve la tierra de la que se obtienen obras narrativas específicas, que de algún modo y otro permiten lidiar con el tiempo.

Ahora es posible concluir que la relación entre tiempo y narración es una de cuño ontológico. Pero hay que tener en cuenta que no es como si el acto de narrar fuera un esquema ordenador que se aplica a un tiempo bruto, sino que, como en la relación entre sustancia y accidentes de Aristóteles, en realidad siempre están unidos y es sólo mediante el pensamiento que se pueden separar. Sin embargo, Ricoeur aborda dos tipos de narraciones: las históricas y las de ficción. Como sólo me interesan en esta tesis las segundas, pasaré a definir las.

Qué es la ficción

Ricœur señala que por narración se refiere tanto a la de ficción como a la histórica. Son ellas juntas (en lo que al final de *Tiempo y narración* llamará “referencia cruzada”) las que serán la “solución completa” a las aporías de la fenomenología del tiempo.

Aunque comparten la estructura triple de la mimesis y la noción de narrativa como una sucesión lógica de acciones, historia y ficción son asimétricas por su pretensión de verdad: la primera busca un pasado efectivo (el “tal y como pasó”) y su referencia debe ser soportada por el archivo.

En el capítulo sobre la metáfora, mencioné que la referencia de la ficción es un desdoble que suspende la referencia literal y permite un “ver-como” desde la construcción ficcional que se conjuga con un “ser-como”. Es una manera de ver el mundo que se convierte en un ser del mundo: se crea un tipo de identidad entre configuraciones perceptivas de la realidad y la realidad en sí.

En su ensayo “Relato histórico y relato de ficción”, Ricoeur aborda el problema desde una doble perspectiva: qué comparten ambos tipos de relato y hasta dónde lo comparten y así encontrar su distancia. El pensador francés encuentra que la “comunidad estructural de ambos” es la trama como concepto que engloba acciones dentro de una línea de acción, personajes y situaciones heterogéneas en un todo orgánico (es decir, las características de mimesis II).²⁰⁸

Desde la teoría de Claude Bremond, Ricoeur planteó su concepto de precomprensión de la acción en mimesis I: existe un léxico de papeles narrativos que conforma una lógica de acción, es decir, hay una serie de asociaciones entre actantes (aquel que hace una acción, aquel que recibe una acción) y acciones (qué motivación tiene tal para hacer aquello, cómo reacciona éste frente a la acción que sufre).²⁰⁹

Esta precomprensión de la acción no se desentien-
de del “sentido común”, es decir, de la comprensión habitual del obrar humano en la vida diaria.²¹⁰ Por lo que, además de este léxico narrativo, existe una espe-

cie de “gramática de la acción” que no permite ciertas combinaciones, por ejemplo, “acción sin agente” o “acción sin consecuencia”.²¹¹

Si bien el sentido común es extraño en su concepto pues nunca es tan evidente como quiere ser, se le podría definir según dos coordenadas culturales: la primera, cuáles son los papeles de actantes y de acciones que tienen sentido dentro de una cultura y, segunda, cuáles son las reglas gramaticales de combinaciones válidas para esa cultura. Ricoeur llama a esto “grado cero de la narratividad”²¹² o el punto que permite saber qué tanto un relato se aleja o reinventa la gramática y léxico del lenguaje y la comprensión común.

Según este esquema, una diferencia entre ficción e historia es progresiva: entre un relato más se apege a este léxico y gramática del lenguaje ordinario más “histórico” será y viceversa. Esto no es una regla sino una descripción de lo que sucede con los textos. *México armado*, de Laura Castellanos, respeta la gramática y el léxico de la comprensión ordinaria de la acción, no los violenta ni presenta ningún tipo de papel que no sea el que se encuentra en la vida cotidiana; a este texto se le denomina histórico-periodístico. *Cien años de soledad*, por el otro lado, se aleja más de los papeles tradicionales y propone acciones sin aparente actor —como la elevación de Remedios la bella por medio de una sábana y unas mariposas amarillas—; se le denomina ficción porque reinventa los papeles narrativos —como “elevarse al cielo a través de una sábana”—.

La ficción tiene la posibilidad de inventar papeles narrativos que no tendrían sentido en el mundo del habla ordinaria. Desde la perspectiva cultural de la semántica y la sintaxis de la acción, movimientos como la de Remedios la bella son sinsentidos, no son enunciados pertinente dentro de un periódico (cuyo referente es directo, cuenta “lo que realmente pasó”) o un libro histórico.²¹³

El problema es que obras como *En busca del tiempo perdido* o *Muerte en Venecia* —cuyo juego con los papeles narrativos corresponde de manera muy cercana al grado cero de narratividad— son denominadas ficción (o, del lado de la historia, *La posesión de Loudun*, de Michel de Certeau, narra acciones fuera de la lógica de la acción común actual —monjas voladoras, diablos apuestos, apariciones de sacerdotes muertos—). Ninguna de estas dos obras (e incontables más) presentan acciones transgresoras como las de *Cien años de soledad*. Sin embargo, se les clasifica ficción.

La pregunta es si existen marcas de la ficción que sean imposibles en la historia o en todo texto que exija una referencia literal o directa.

La lógica de la literatura

Lógica de la enunciación

Según Käte Hamburger, pueden identificarse marcas textuales de la ficción. En su libro *La lógica de la literatura* intenta situar a la literatura dentro del sistema del lenguaje y encontrar su diferencia específica:

Qué es la ficción

La lógica de la literatura o del lenguaje literario no significa crítica del lenguaje en el sentido de Wittgenstein, sino algo que puede designarse más exactamente como *teoría del lenguaje*: una teoría que investiga si el lenguaje que produce las formas literarias (por hablar aún en términos generales) se diferencia desde un punto de vista *funcional* del que usamos en nuestra vida al pensar y comunicarnos, y de ser así, en qué medida.²¹⁴

Hamburger postula que no es posible reducir el lenguaje a juicios aseverativos,²¹⁵ es decir, aquellas formas que pueden ser o verdaderas o falsas. Las formas “un pájaro entró por mi ventana anoche” o “la molécula de agua tiene dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno” (formas “s” es “p”) no agotan el lenguaje. Un gran número de oraciones que no son susceptibles de ser verdaderas o falsas suceden y actúan en el lenguaje y el mundo: las exigencias, los ruegos, los regaños o las formas performativas (bautizar algo o pronunciar a dos personas esposos, por ejemplo).²¹⁶

Para abrir una teoría del lenguaje más allá de una teoría de juicios lógicos Hamburger propone una teoría de la enunciación. Según Hamburger, lo que los teóricos lógicos dejan de lado es la parte subjetiva de incluso los juicios aseverativos (“*yo enuncio* que un pájaro entró por mi ventana anoche” o “*yo enuncio* que la molécula de agua tiene dos átomos de hidrógeno por uno de oxígeno”). Es sintomático que las formas dejadas de lado por la lógica tengan como parte inseparable un “yo” (como comodín de la “él”, “ella”, etcétera). El ruego o la exigencia postulan siempre un “enunciador” y desde ese enunciador se piensa la oración. En “no vayas por ese camino” se tiene que tomar en cuen-

ta preguntas como ¿quién lo dice?, ¿a quién?, ¿con qué objetivo? En formas de ruego o exigencia impersonales, como “no matarás” (reglas morales), las preguntas son iguales sólo que su cariz es indeterminado: ¿desde qué cultura se dice?, ¿a quienes?, ¿cuál es el origen de la prohibición?, ¿qué sentido tiene tal regla?

Este concepto de enunciador no atañe a la psicología sino que atiende las condiciones de la enunciación del sujeto, fija su atención no tanto en el juico (si es verdadero o falso) sino en el acto de juzgar. Este sujeto es como el kantiano, sólo que el segundo es epistemológico (qué condiciones tiene el sujeto para conocer el mundo) y el primero corresponde a la teoría del lenguaje (qué condiciones tiene el sujeto para enunciar el mundo).²¹⁷

La enunciación es al mismo tiempo sujeto y objeto. Si las condiciones trascendentales y las categorías en Kant dan forma y existencia válida a los objetos (lo que sean en sí mismos no afecta al sujeto, por lo menos en la primera *Crítica*), la enunciación sólo se tendrá en cuenta a sí misma y no la correspondencia con la realidad. Así como el sujeto en *La crítica de la razón pura* es a la vez su objeto, en la teoría de Hamburger, la enunciación también es doble: “Es la enunciación lo que se presenta como estructura sujeto-objeto. Ese concepto por tanto no es gramatical ni pertenece a la lógica del juicio, sino a la teoría del lenguaje, en tanto abarca el sistema de *todas* las oraciones, todas las modalidades de oración”.²¹⁸

Sujeto de la enunciación

Hamburger identifica tres posturas del sujeto de la enunciación: el histórico, el teórico y el pragmático.

En el primero, la situación histórica concreta del sujeto influye sobre su objeto de enunciación (o, como son lo mismo, sobre la enunciación), la persona individual es esencial a aquello de lo que se enuncia.²¹⁹ Las cartas, los diarios o las confesiones tienen siempre necesidad de postular a su autor pues la enunciación habla del sujeto mismo. Por más que el contenido de una misiva sea “objetivo” (que informe sobre hechos ocurridos efectivamente en el mundo), ésta es una ventana a la interioridad de la persona que la escribió.

La postura teórica se diferencia de la histórica porque no viene al caso el individuo: “El lector sólo toma el contenido objetivo, sin relacionarlo con el autor como en el caso de la carta”.²²⁰ Las circunstancias personales no son relevantes en enunciados como “El espíritu es un hueso” o “Pi es un número irracional”. Esto no significa que no exista sujeto enunciativo sino que éste se vuelve indeterminado: puede ser cualquier ser humano quien la enuncia y no habría modificación en la enunciación (cosa que sí sucede, por ejemplo, si una carta que se le atribuyó a Goethe resulta que es realmente de Rilke; la enunciación se modificaría porque la carta no está hablando de Goethe sino de Rilke y su contenido enunciativo sería otro).

Las dos posturas tienen en común que sus objetos de enunciación son estados de cosas ya dados o afir-

maciones.²²¹ De alguna manera se asimilan al concepto de juicio como aquello que puede ser susceptible de verdad o falsedad. Por otro lado, la postura pragmática de la enunciación son todas aquellas oraciones que no entran en esa categoría: los ruegos, la interrogación, las exclamaciones y todas aquellas que se encaminan, más que a la información o la comunicación, a la creación de un efecto.²²² “El sujeto enunciativo que pregunta, ordena o ruega *quiere* algo en relación con el objeto de enunciación. Quiere que el estado de cosas contenido virtual o intencionalmente en la pregunta, orden o ruega se vea respondido, realizado o cumplido”.²²³

Estas posturas se resumen en la distancia del sujeto de enunciación y el objeto de enunciación o, mejor dicho, en la amplitud de la enunciación: en el caso histórico, el objeto se ve a través del sujeto histórico específico que ha enunciado tal o cual; en el caso teórico, el sujeto que enuncia, al no ser ninguno en particular, no tiene incidencia en el objeto de enunciación. La postura paradigmática varía el esquema de la distancia: aquí el objeto de enunciación es de cualidad distinta, pues no es el señalamiento de un estado de cosas ya dado sino la búsqueda de un efecto; su objeto es la reconfiguración de un cierto estado de cosas.

Parecería que la enunciación de la realidad se carga del lado de la postura teórica, puesto que los elementos que menciona (cuántos átomos de oxígeno tiene el agua o a cuántos kilómetros está la Tierra del sol) existen independientemente de que estén enun-

ciados. Sin embargo, el carácter de “enunciación de la realidad” tiene que ver con el sujeto y no con su objeto porque “la enunciación es siempre enunciación *de* la realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque sólo establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real”.²²⁴

Lo fundamental aquí es el cambio de uso en la partícula “de”, que debe entenderse más que como referencia (se habla de algo) como pertenencia (el habla de alguien). Si el sujeto es real, entonces, hay enunciación del sujeto y, por tanto, enunciación de (desde) la realidad.

Para Hamburger, no hay otro criterio que demuestre la realidad del sujeto de la enunciación que la posibilidad de plantear preguntas por su posición en el tiempo-espacio, incluso cuando estas preguntas no puedan ser contestadas o carezcan de importancia.²²⁵

El sujeto enunciativo histórico es el más accesible, pues responde de manera directa sobre su ubicación temporal: puesto que es individuo, sus cartas, diarios o confesiones pueden ser fechadas.

El sujeto teórico es susceptible de ser cuestionado por su posición temporal específica; tan es así que la primera formulación del principio de contradicción se atribuye a Aristóteles o que la enunciación de la velocidad de la luz fue enunciada por primera vez por Maxwell. Sin embargo, tales posicionamientos históricos específicos son irrelevantes para el contenido enunciativo teórico.²²⁶

En el caso del sujeto pragmático también es irrelevante la pregunta por el sujeto específico. De manera más exacta, es redundante pues tales oraciones (preguntas, ruegos, performativas, etcétera) suceden siempre en el presente, su sujeto de enunciación está *de facto* ya enmarcado en coordenadas temporales específicas. No tiene sentido pensar que al día siguiente de su ejecución, alguien ruega porque no lo maten.²²⁷

Marcas textuales de la ficción

El análisis de la enunciación es la herramienta que Hamburger utiliza para encontrar las diferencias específicas de la ficción a través de un proceso de negación, *i. e.*, la ficción es aquello que se contrapone al sistema de la enunciación o que lo excede.

Para su estudio, Hamburger establece una limitante: la ficción en tercera persona (ficción épica) ocupa la posición decisiva en el sistema de la literatura y en el del lenguaje es “la divisoria que separa el género mimético o de ficción del *sistema enunciativo* del lenguaje”.²²⁸

La teórica alemán le llama a las marcas textuales de la ficción “síntomas” que permiten identificar un fenómeno desde la superficie. Estos procedimientos se vuelven imposibles o sinsentidos cuando se les quiere pensar desde el sistema de enunciación de la realidad, pero aparecen constantemente en las obras que se han denominado como “ficción”.

La apuesta de Hamburger es escapar de la asociación entre ficción y engaño. Para ella, de la estética del

Qué es la ficción

“como si fuera real” —que propone una sustitución y se mantiene mientras el otro no se dé cuenta—²²⁹ se pasa a la estética de “como lo real”. La diferencia es que lo segundo siempre recuerda su procedencia: “El como si contiene en su significado un aspecto de engaño, y por ello, de referencia a la realidad, que se formula como subjuntivo precisamente porque la realidad como si no es la que pretende ser. En cambio parecer como real es apariencia, ilusión de realidad, y eso significa enajenación de realidad, o ficción”.²³⁰

Para establecer la base de “como lo real”, Hamburger modifica el término “sujeto de la enunciación” por el de “yo de origen real”, que abarca algunas implicaciones epistemológicas que quedaban fuera del sistema de enunciación pero que aparecen como necesarias al enfrentarse al fenómeno literario.

El yo de origen designa “el punto cero ocupado por el yo, vivencial o enunciado, origen del sistema de coordenadas espacio temporales que por tanto coincide con el aquí y ahora o es idéntico a él”.²³¹

A partir de este punto ubicable en el tiempo y el espacio, el sistema de enunciación tiene sentido y realidad. También es a partir de este yo de origen real que se puede proponer, dentro de la literatura, el yo de origen ficticio o incluso la disolución de cualquier yo.

1. El pasado de la ficción

El uso del pasado dentro del sistema de enunciación se refiere a todo elemento que ya no es en el presente

del yo de origen o que no se especifica si ya terminó la acción pero su inicio no es en el presente.²³² El uso gramatical de estos tiempos se corresponde con una fenomenología del tiempo: lo que ya no es se designa con pasado y la única forma de denominar que algo ya no es es comparándolo con el presente del yo de origen real.

Se puede decir que lo que hace el yo de origen real con el uso de cualquier tiempo gramatical pasado es marcar la distancia espacio temporal con otro suceso. Para establecer con exactitud esta distancia se usan adverbios o complementos de tiempo (deíticos de tiempo): “ayer”, “el día anterior”, “hace dos horas”, “etcétera”. “En una enunciación de realidad el pretérito significa que aquello de lo que se informa es pasado, o lo que es igual, que un yo de origen lo conoce como tal”.²³³

El pretérito en ficción pierde su función gramatical de designar elementos pasados. De alguna forma, lo que se narra siempre es una presencia —una presentación— de los personajes y situaciones. Tomaré un fragmento de *Tadeys*, de Osvaldo Lamborghini:

Como mamá, mami, desde que era niño se lo había prometido, ya llegaría el Hombre que convertiría a Ser en una reina, en una señora. En su caso era un triunfo, una gloria: distinta, opuesta a la del tendero convertido en simple puto. *Aunque ahora que se detenía a pensarlo*, el ex dependiente (de su madre) y luego tendero y de aire bien paterno, tenía: una piel blanquísimas casi lampiñas, y meneaba por el mundo unas nalgas bien redondas, como tartas.²³⁴

La oración “Aunque ahora se detenía a pensarlo” es ejemplo de cómo el pretérito deja de ser una función para señalar el pasado y se vuelve una forma de “hacer

presente” los hechos de la narración. La pregunta por cuándo es “ahora” queda sin respuesta si se le piensa en conjunto con los demás elementos de la oración desde la enunciación de realidad. Desde un yo de origen real la conjugación de un “ahora” con un verbo en pasado (“se detenía”) es un sinsentido. Como deítico, “ahora” se vuelve inteligible en su relación con la oración completa pero (y sobre todo) por su relación con el sujeto que la enuncia. El ahora del yo de origen real sólo puede ser el presente. El “ahora” de ayer se convierte, hoy, en un “entonces”, en “anoche”, “ayer”, etcétera.

La oración de Lamborghini muestra un síntoma gramatical objetivo que prueba que el pretérito de la narración de ficción no es enunciación del pasado.²³⁵ Ni por asomo construcciones de este tipo son escasas en la narrativa ficcional.²³⁶

El “ahora”, “mañana” o “ayer” sólo tienen sentido relacional y la única relación que les puede dar sentido correcto dentro del sistema de enunciación es la posición espacio-temporal del yo de origen real. Cuando se habla de un yo de origen ficticio (los personajes) su “ahora”, a pesar de que esté una indicación de pasado (el verbo), es el momento de la lectura, por así decirlo.²³⁷ Las acciones de la narrativa ficcional suceden en el momento en que se leen o son presentadas “como sucediendo” aunque tengan forma de pasado.²³⁸

Desde el punto de vista teórico, la ficción se define por no contener “yoes de origen real y por contener, de manera necesaria, yoes ficticiales, que nada tiene

que ver temporal ni epistemológicamente con un yo real que viviera de algún modo la ficción, ni el del autor ni el del lector”.²³⁹

2. Verbos de interioridad en tercera persona

Ciertos verbos aparecen muy naturales en la ficción en tercera persona que, con pensarlos un poco, se vuelven complicados o imposibles dentro de la enunciación de la realidad. Son verbos de “acción interna”, que describen procesos subjetivos imposibles de observar. “Pensar”, “maldecir (en silencio)”, “calcular”, “imaginar” y todo verbo de este tipo es imposible de experimentar por una tercera persona que no sea quien los ejecuta. Se pueden intuir (que de paso, también es verbo de acción interna) tales estados pero nunca se podrá tener certeza absoluta de ellos más que en uno mismo.

En una situación de enunciación de realidad, si alguien dice: “Lo que Juanita pensó es que yo le era infiel”, en realidad se entiende “Lo que creo que Juanita pensó es que yo le era infiel”, porque si se preguntara cómo podía saber de forma exacta qué pensó Juanita, la respuesta sería un balbuceo o se tendría que matizar: se supone qué pensó Juanita a través de lo que Juanita dijo en voz alta o hizo perceptiblemente.

El inicio de “Fotos” de Roberto Bolaño puede ilustrar esto:

Para poetas, los de Francia, *piensa* Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma, qué hijos de puta, *piensa* sentado en el suelo, un suelo como de arcilla roja pero que no es de arcilla”.²⁴⁰

¿Cómo sabe el que narra lo que piensa Arturo Belano? De haber un enunciado similar en un libro de historia o en un reportaje, se habrá de cuestionar la objetividad del escritor. Es posible deducir o suponer qué piensa o pensó un individuo; el único coto donde es posible conocer y describir lo que otro piensa de manera válida es en la ficción: “Que alguien haga algo aprisa o despacio es cosa que puede comprobarse mediante observación. Pero que al hacerlo piense aprisa o despacio se sustrae a toda observación, lo que tiene por efecto que aun separada de su contexto la frase pueda reconocerse de inmediato como parte de una novela, de una ficción”.²⁴¹

En esta veta, uno de los recursos más completos es el discurso indirecto libre: seguir el pensamiento de un yo de origen en tercera persona con sus matices y reportar el flujo del pensamiento de otro *qua* otro es una de las especificidades de la ficción narrativa.²⁴² Éste recurso hace evidente el proceso lógico y semántico de la ficción: el significado de los deíticos de tiempo ya no tiene que ver con un centro real, que sería el sujeto de enunciación (o deixis), sino con un centro ficcional y el pasado gramatical deja de ser una función para ubicar la distancia temporal que ese centro tiene con ciertos acontecimientos; se desplaza el sistema de referencia espacio-temporal real y se le sustituye con otro ficticio en el que la conjugación en pretérito no indica cosas pasadas sino presencia o “performatividad” de los hechos.²⁴³

Hamburger señala que, si ya no hay lugar para el pasado en una ficción, tampoco se debe sustituir por el presente. La forma de presencia de la literatura tampoco es una copia del presente de la enunciación real.²⁴⁴ El “presente” de la literatura se parece más a la cualidad estática de la pintura o la escultura: están ahí siempre, sin realmente “suceder” o, si acaso suceden, están en un plano distinto e inconmensurable con el tiempo de la enunciación de realidad.²⁴⁵

3. La disolución del sujeto enunciativo

Se puede pensar que el sujeto enunciativo de una ficción es su autor material, que Felisberto Hernández es el yo de origen de la frase “Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vio a su mujer detenida en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomada la baranda, recogía el vestido”.²⁴⁶

Si seguimos la lógica de Hamburger, cabría preguntar por la posición espacio-temporal del sujeto de enunciación: Felisberto Hernandez, Montevideo, *circa* 1945. A excepción del verbo “le pareció”, ese párrafo de “Las hortensias” se asemeja bastante a enunciaciones del tipo teóricas, aquellas que describen un estado de cosas cuya existencia es independiente de la enunciación de ellas. Cabría preguntar entonces si existió esa mujer de la que se habla, a quién se le heredó “el gran

Qué es la ficción

vestido de mármol” y qué noche de otoño vio el hombre a su mujer. También se podría preguntar si Felisberto Hernández fue testigo de esa acción, si la vivió o quién se la contó.

Cuando se toma en cuenta que la frase forma parte de una ficción, esas preguntas pierden sentido y se evidencia que los hechos existen porque son narrados. El sujeto del sistema de la enunciación empieza a disolverse en la función narrativa.

Ni el hombre ni la mujer ni el vestido de mármol existen fuera de la narración de “Las hortensias”. Es un sinsentido buscar el referente de ese fragmento como se buscaría el referente de un proceso histórico o de la noticia de un periódico.

Lo que sucede es que, mientras la enunciación hace referencia a un estado de cosas preexistente e independiente a ella (aunque cabría cuestionar si ese estatus corresponde al tipo pragmático), la narración ficcional es una función que produce sus contenidos (sus objetos) al tiempo que se despliega, es una “función narrativa de que el autor dispone como el pintor de pinceles y colores. Es decir, el escritor narrativo no es un sujeto enunciativo, no cuenta de personas y cosas, sino que cuenta personas y cosas”.²⁴⁷

A través del uso de verbos de acción anímica y de recursos narrativos como el discurso indirecto libre, la ficción es el único espacio en el sistema del lenguaje y en la epistemología en el que se puede hablar de la interioridad de otro ser humano (u otro sujeto) en sen-

tido estricto.²⁴⁸

Dentro del sistema enunciativo, el sujeto está encerrado en sí mismo, sólo puede hablar de los otros en cuanto objetos: lo que percibe de ellos exteriormente o lo que esos sujetos expresan de su interioridad. Sin embargo, el sujeto enunciativo está siempre “dentro de sí mismo”, de la única subjetividad de la cual puede estar segura es de la propia.

Si el autor material de una novela es el sujeto que enuncia las frases de ella, ¿cómo puede conocer la interioridad de los yoes de origen ficticio? No se puede establecer que somete a sus personajes a pruebas psicológicas y extrae de ellas un perfil que plasma en su narración ni que los observó detenidamente hasta obtener su carácter. El autor los creó o más bien creó una narrativa en donde estos personajes surgen.

Es posible pensar que la narrativa no la narra nadie (sobre todo la que está en tercera persona) sino que se despliega y en éste despliegue crea los yoes de origen ficticio que la componen y que las “valoraciones” o adjetivaciones de la ficción no son juicios subjetivos de un supuesto narrador, sino parte integral del mundo ficticio que se construye al mismo tiempo que narra.²⁴⁹

Es necesario poner en paralelo los conceptos de subjetivo y objetivo de la enunciación de realidad con lo que tradicionalmente se ha llamado ficción subjetiva y ficción subjetiva. Sólo en su disparidad se mostrará que la ficción ya no tiene un sujeto enunciativo o un yo de origen real.

Pongo dos extractos, uno de Brautigan:

Cuando era un niño tuve un amigo que se convirtió en un borracho de Kool-Aid cuando se rompió una pierna. Su familia, de origen alemán, era muy grande y pobre. Sus hermanos mayores tenían que trabajar en el campo; pizcaban frijoles por dos centavos y medio la libra para mantener a la familia. Todos trabajaban menos mi amigo, que no podía porque se había roto una pierna. No tenían dinero para una operación, ni siquiera tenían suficiente para comprarle un cabestrillo.²⁵⁰

Y otro de Durrell

Aquel año las naranjas fueron más abundantes que de costumbre. Centelleaban en los arbustos de bruñidas hojas verdes, chisporroteaban entre la arboleda bañada de sol. Parecían ansiosas por celebrar nuestra partida de la pequeña isla; el tan esperado mensaje de Nessim había llegado ya, como una cita al Submundo. El mensaje que en forma inexorable me haría regresar a la única ciudad que para mí había flotado siempre entre lo ilusorio y lo real, entre la sustancia y las imágenes poéticas que su sólo nombre me evocaba.²⁵¹

En caso de que estos fragmentos fueran enunciación de realidad, cabría decir que el de Brautigan es parco, sin juicios personales de por medio y mucho más objetivo e informativo que el de Durrell, el cual se centra en las actitudes y consideraciones del narrador y, por tanto, subjetivo. Dentro de la enunciación de realidad, el primer fragmento serviría para conocer el objeto de la enunciación y en el segundo para conocer a quien habla sobre su objeto.

En la enunciación de realidad, la distancia entre objetividad y subjetividad se basa en la exterioridad de la enunciación: su referente. La diferencia entre el tipo histórico y el tipo teórico de enunciación de Hamburger establece la pertinencia y necesidad del filtro (sujeto) para conocer un objeto. La enunciación de realidad

se basa en los tipos contraposiciones y distancias entre el que enuncia y lo que enuncia.

Si se piensa en los dos fragmentos anteriores de ficción, queda claro que no existe una exterioridad a la cual el supuesto sujeto enunciativo se esté refiriendo. ¿Dónde estuvieron las “naranjas centelleantes” de Durrell y quien era “el borracho de Kool-Aid” de Brautigam? ¿Cuáles son las coordenadas espacio-temporales de esos elementos?

El ámbito de la ficción nunca puede ser subjetivo u objetivo, sólo exterior o interior. Se puede narrar la interioridad de un personaje o la exterioridad de sus acciones, pero nunca se podrá decir que una u otra aproximación es más subjetiva y objetiva.²⁵² La razón es que ya no existe algo externo a la ficción con el cual compararla y así medirla en su necesidad de un filtro (el sujeto) o no para conocer esta exterioridad. Ni las naranjas centelleantes ni el borracho de Kool-Aid existen o existieron en la realidad y por eso no es posible proponer un acercamiento ya sea subjetivo u objetivo a ellos, es decir, que sea necesario el filtro del sujeto o no para entender esos enunciados.

Lo que se tiene de las naranjas y del borracho son narraciones que crean sus objetos con diferentes estilos o recursos. En el caso de Durrell, la adjetivación delinea más el personaje que la situación, mientras que en Brautigam la intención del fragmento es establecer las condiciones externas del borracho de Kool Aid. Entre ellas son inconmensurables, no hay una cuestión

de grado para establecer cuál de las dos se mantiene “fiel” a su objeto.

Esta disparidad de presentación es diversidad estilística. Cuando Hamburger establece que se escriben cosas y personas y no de cosas y personas, señala que no se están haciendo “testimonios” referenciales de una exterioridad, sino que en el acto de narrar se crea lo narrado y se le crea según estilos, según maneras internas o externas, de maneras detalladas o parcas.

Hamburger señala la misma dirección cuando habla de los procesos anímicos de los personajes: “Las interpretaciones de esos procesos anímicos *son* esos procesos anímicos, y una interpretación distinta creará otros diferentes, como ya señalábamos antes desde la vertiente opuesta del fenómeno. Pues sólo existen en virtud de ser narrados. El narrar es el acontecer, el acontecer es el narrar. Y esto rige lo mismo para procesos internos que externos”.²⁵³

Narración en primera persona

La teoría de Hamburger se cumple a cabalidad en narraciones ficcionales en tercera persona. La suspensión del uso gramatical del pasado, el camino de los verbos de acción interna y la escritura ficcional como función que produce lo narrado más que enunciarlo se tambalean cuando se habla de una narrativa en primera persona, es decir, un “yo” que cuenta su vida.

Para Hamburger, la narración en primera persona no es ficcional sino fingida: se finge un yo de origen

real que cuenta su pasado. De cierta forma, este tipo de narrativa se alinea con el tipo histórico de enunciación. Los otros yo de origen (interlocutores del narrador en primera persona) vuelven a aparecer como objetos, pues sólo se les conoce desde la subjetividad que presenta el relato: se intuyen según exterioridades o conjeturas. El único yo de origen al que se tiene acceso en la lectura es al del narrador.

La relación que surge entre lo narrado y quien narra vuelve a ser la de enunciación: relación de sujeto con un objeto. La primera persona vuelve a subsumirse a las reglas gramaticales y temporales de la enunciación de realidad: “El yo narrador no genera lo que narra, nos narra *de* ello al modo de la enunciación de realidad: como de algo que es objeto de su enunciación y sólo puede exponer como tal”.²⁵⁴

Aunque la narración en primera persona tiende a derivar hacia la tercera persona (por ejemplo, cuando se citan diálogos o cuando se empiezan a contar historias a la manera de la tercera: con verbos de acción anímica y suspensión del pasado), no puede salirse de los límites de la enunciación de realidad y tiene que conservar su estatus de “fingimiento” sin violentar la estructura que se propuso a sí misma.²⁵⁵

Para Hamburger, la narrativa en primera persona no es mimesis, no se distingue lógicamente de la enunciación de la realidad y su lugar en el sistema de lenguaje es mostrar cómo el discurso puede ser permeable y permanecer en zonas crepusculares entre los

dos polos claros del sistema: la enunciación de realidad y la narrativa en tercera persona (la ficción).

En sentido estricto, una narración con un yo de origen “fingido” no podría distinguirse lógicamente de una autobiografía real. Habría que apelar al contenido y, dentro del sistema de Hamburger, eso pasa a un segundo plano y no corresponde a la lógica.

Si bien es cierto que este tipo de narración no contiene un núcleo inconfundible que la separe de la enunciación, sí es posible distinguirla de un documento histórico por medio de marcos que vayan más allá de la lógica. La propuesta de Hamburger presenta aquí sus límites: al pensar la literatura sólo desde la lógica se obvia el contenido, su contacto con el mundo y las relaciones temporales que reinventa y que, por lo menos para Ricœur, son la parte fundamental de toda narrativa.

Sobre la autobiografía y la primera persona

Falta en la perspectiva de Hamburger la relación del lenguaje con la realidad. Si se entiende ficción no sólo como una lógica sino como una “interpretación/refiguración” de la realidad, la primera persona también ofrece posibilidades de lo que Ricœur llama “juegos con el tiempo”, los cuales permiten experimentar formas del tiempo que son inaccesibles desde la experiencia fenomenológica real que se tiene de él (lineal, progresivo, personal y siempre hacia adelante) y de la que derivan las aporías agustinianas.

Dorrit Cohn, narratóloga canadiense que se ha dedicado a seguir la línea de Hamburger, propuso, en “Vidas ficcionales vs. vidas históricas”, primer capítulo de *The Distinction of Fiction*, que el análisis de la biografía, la autobiografía y sus contrapartes literarias puede arrojar luz sobre el problema de la relación entre mundo y literatura y de paso señala la gran falta que los estudios sobre la literatura han tenido al no poner la biografía y la autobiografía como un elemento central de la teoría del lenguaje.

Para Cohn, la biografía ficcional y la histórica se distinguen bastante bien desde el esquema de Hamburger: mientras que la primera puede entrometerse en la conciencia de sus personajes (o por lo menos del personaje principal) en calidad de sujeto, la segunda sólo puede hacerlo conjeturalmente o usando textos autobiográficos (cartas, por ejemplo).

Desde la perspectiva de la narratóloga canadiense, incluso corrientes como el “nuevo periodismo” o las “novelas de no-ficción”, que pugnaban por deshacer la frontera entre la factual y lo ficcional, evidencian la distinción que el lector realiza entre ambas. Se sabe que es imposible acceder a la conciencia de otro más que mediado por un extremo de elementos autobiográficos; o se accede a ellos a través de la ficción. Por más que se quiera asegurar lo que pensó Napoleón en la derrota de Waterloo, el biógrafo no puede pasar de elucubraciones, basadas más o menos en recursos de primera mano de Napoleón que puedan servir para

apoyar una tesis de su estado mental de ese momento, tesis que se vuelve indemostrable.

Para Cohn, la autobiografía es un género referencial. Si bien sus contenidos no pueden ser “probados” de la manera en que se podrían probar las afirmaciones de una biografía (con un archivo), la referencialidad habla de estados mentales y juicios de un sujeto real: el referente es el pensamiento de uno sobre sí mismo.

Incluso si hay un autoengaño o una tendencia a homogeneizarse como sujeto, la autobiografía se refiere a un pasado real aunque imaginario, en el sentido de que el recuerdo del sujeto sobre sí mismo no funciona como “baúl” de sus experiencias y sensaciones sino que es una especie de material flexible que delinea un yo que se juzga y configura a sí mismo desde el presente.

La aseveración de verdad de la autobiografía no garantiza que sus contenidos sean “reales”. Lo que sucede es que se hace un pacto implícito con el lector: “La autorrepresentación conlleva siempre cierto grado de representación errónea”.²⁵⁶ Lo que interesa de una autobiografía no es tanto la revelación de datos sino la apertura de una “verdad personal” del autobiógrafo sobre sí mismo. Así, los autoengaños y las mentiras son referenciales también en el sentido que dicen algo de la psique de quien las dice.

La autobiografía ficcional es un simulacro de este género referencial.²⁵⁷ A eso se refiere Hamburger con la conciencia fingida (y no ficticia) de la narración en

primera persona: hay aquí un intento de copia y presentación de un elemento ficcional de la misma manera que se presenta un elemento real.

Al tener en cuenta la forma de referencialidad de la autobiografía real, la diferencia entre ella y una ficticia es mucho más clara de lo que parecía con Hamburger y se relaciona con el estatus ontológico del narrador: si éste se identifica o no con la persona bajo cuyo nombre ha sido publicada la autobiografía.²⁵⁸

En cuanto el hablante de la autobiografía es nombrado y distanciado del autor, entonces se puede estar seguro el terreno ya es la ficción. Las marcas que permiten la delimitación de los discursos ya no son lógicas sino extratextuales, tienen que ver con el mundo y con la recepción y lectura de la obra.

La diferencia no es polar: la separación entre autor y narrador en cualquier narración en primera persona se inclina hacia uno de los extremos sin renunciar al otro. Esta distancia es movable desde la lectura, aunque no por eso se vuelve indeterminada: “Las narraciones en primera persona regularmente no se escriben ni se leen como semiautobiografías o como medias novelas. Se ofrecen y se toman como unas u otras”.²⁵⁹

La intención de Cohn es crear una demarcación fuerte entre autobiografía ficcional y real. La primera es una copia de la segunda, aunque no por ser copia (fingida) crea problemas de ambigüedad en su recepción: o se lee como ficción o se lee como factual. Por más que ciertos textos contemporáneos quieran bo-

rrar la frontera (nuevo periodismo, el gonzo o la novela no ficcional), desde la lectura ficción y realidad se distancian de manera clara y sus identificadores son un más evidentes de lo que se piensa.

La ficción como juego temporal

Con Ricœur abordo el último argumento de este capítulo. Para el pensador francés, la manera en que el tiempo se hace humano es a través del cruce comprensivo entre historia y ficción. Mediante el relato en sus dos grandes vertientes la temporalidad supera poéticamente sus aporías en el sentido amplio de inventar sus soluciones.

La función de la literatura en este cruce es proveer de juegos temporales imposibles desde una perspectiva real del tiempo. Tales juegos permiten experimentar un “estar en el mundo” imposible, tanto en su vertiente ontológica (experiencias negadas —por el momento— al ser humano, como la experiencia de la muerte, los viajes en el tiempo, el contacto con civilizaciones extraterrestres) como personal (conocer exactamente qué piensa y cómo lo piensa otro, conocer a alguien más de manera más exacta que a uno mismo).

A partir de estas variaciones y divergencias con la experiencia normal o fenomenológica del tiempo, la ficción aparece no sólo como parte bien delimitada de una lógica sino como un elemento que permite refigurar el tiempo y al unísono al sí mismo.²⁶⁰

Para esto, Ricœur busca demostrar que los tiempos

gramaticales en la ficción no hacen una referencia más que metafórica a la experiencia del tiempo común. La división clásica del tiempo (presente, pasado y futuro; o con Agustín, recuerdo, atención y espera) no se corresponde con la división gramatical de los tiempos pasados, presentes y futuros. Es decir, no hay una relación de paralelismo entre la manera que se vive el tiempo y los tiempos verbales.

El primer paso, con Hamburger, Benveniste y Weinrich, es demostrar la distancia; con Müller, Ricoeur establece el puente entre tiempos verbales y tiempo a través de una referencia al “tiempo del mundo” al estilo como la ficción abrevia de la lógica de la acción (mímesis I). El último paso, con Genette, demuestra que los tiempos verbales sí hacen referencia (metafórica) a la manera en que se vive el tiempo.

Por más autónomos que sean los tiempos verbales de la experiencia fenomenológica del tiempo, no rompen totalmente con ella, sino que de ella vienen y a ella regresan.²⁶¹

1. Primer paso: tiempos verbales

Hamburger establece que el pasado en ficción no tiene un uso gramatical. El uso del pasado es sólo una modalidad de la ficción y no tanto un señalamiento temporal. La narratóloga alemana afirma que la ficción está destemporalizada: ni el pasado ni el presente ni el futuro que se usan en literatura tienen que ver con el pasado, presente y futuro que se usa en la enunciación.²⁶²

Qué es la ficción

En un intento paralelo, Émile Benveniste distingue que los tiempos gramaticales sirven no para establecer relaciones temporales sino de distancia del sujeto de enunciación (la primera persona gramatical “yo”) con lo que enuncia.

Las dos posturas fundamentales para Benveniste son el discurso y la narración. El discurso es una enunciación cercana al sujeto, que tiene que ver con él y se compromete con su estructura y posicionamiento espacio temporal. Como el correlato de un yo gramatical es siempre un tú, la enunciación también pasa por el tamiz de la influencia: el yo, a partir del discurso, busca influir en el tú.²⁶³ El tiempo gramatical por excelencia de este compromiso es el presente y su marca son las partículas del lenguaje que hacen referencia al punto espacio-temporal en que la enunciación y sujeto de la enunciación coincidan: hoy, ayer, pasado mañana, etcétera.

Por otro lado, está la narración (o enunciación histórica),²⁶⁴ cuya intencionalidad es despegar el sujeto de su enunciación. La estructura no está comprometida sino que se relaja: el sujeto habla de algo que no está relacionado de manera intrínseca con su posición espacio-temporal (aunque sí puede estar imbricado en él social o personalmente; pero esas relaciones no se tienen en cuenta dentro de esta parte de la lingüística de Benveniste). Como estableció Hamburger en su teoría de la enunciación, parecería que nadie habla y que los hechos se cuentan solos. El tiempo gramatical

por excelencia es el pasado: cuando enuncia “yo hice”, por ejemplo, el sujeto se objetiva a sí mismo y por medio del “yo” se identifica con ese otro que “hizo”.

El esquema de Benveniste se conjuga con el Hamburger: el tiempo gramatical no tiene que ver con el tiempo vivido en la experiencia cotidiana y, por tanto, la ficción tampoco. Hamburger llama a esto destemporización: el pasado épico nada tiene que ver con las posiciones de enunciación que hablan sobre el pasado vivido. Pero tampoco se habla de un presente de la narración que sea el presente de la experiencia fenomenológica. Hamburger y Benveniste concluyen que el tiempo de la ficción sólo se llama igual que el de la experiencia humana por un tipo de analogía mal llevada.

Harald Weinrich refuerza esta conclusión con un giro en el esquema de Benveniste. Para Weinrich, la marca más importante del lenguaje y por aquella que se tiene que entender sus fenómenos es la comunicación.²⁶⁵ Frente a esto, el lingüista alemán se pregunta por las marcas de los tiempos verbales: si la comunicación es lo más importante en el lenguaje, los tiempos verbales aparecen como redundantes e inexactos como marcadores temporales; hay otras instancias (las fechas) que podrían ocupar ese lugar y serían mucho más exactas.

Existen casos, como los rescatados por Hamburger y que son bien comunes en la literatura, donde el tiempo verbal entra en conflicto con otros elementos lingüísticos. Recuérdese el esquema de la unión de

los deíticos temporales y espaciales junto con verbos en pasado. Uno se podría preguntar qué sentido tiene que un texto de ciencia ficción, cuya acción sucede mucho más adelante que el día presente, esté mayoritariamente formado de verbos en tiempo gramatical pasado.

El cuento “Los motivos de Medusa”, de Gerardo Horacio Porcayo,²⁶⁶ trata de un hombre que despier-ta rodeado de máquinas y robots inservibles. En poco tiempo recuerda que él era un millonario que se congeló dentro de una nave espacial (tan grande como una ciudad) para sobrevivir a una enfermedad sin cura en su época. La congelación falla y el hombre despier-ta justo antes de que el universo llegue a su punto cero de entropía. El hombre despertó unos días antes del final del tiempo.

Si el texto habla de un tiempo del cual todo otro es pasado, ¿qué sentido tiene que esté narrado con usos de pasado perfecto e imperfecto?

De los tiempos gramaticales, Weinrich identifica dos grupos: el primero ronda el presente y el futuro; el segundo, el pasado. A partir de algunas estadísticas de textos en español y alemán,²⁶⁷ se hace evidente que según el tipo de texto, el uso de los dos grupos de verbos cambia. En narrativa (cuento y novela), la proporción de formas del pasado excede en un 30% las formas del presente; mientras que en un tratado filosófico como *Amor y mundo*, de Ramón Xirau, el presente excede en un 600% al pasado.

Weinrich propone que los tiempos verbales son marcas que indican al escucha qué tipo de situación comunicativa asiste y en qué cualidad debe de responder. Mientras que el grupo del pasado indica una actividad que narra, relajada, en donde los eventos que se abordan no atañen directamente al sujeto (aunque él los haya vivido), el grupo del presente indica una tensión.²⁶⁸

El escucha tiene a los verbos como una señal de respuesta: si es narración, podrá tomarse su tiempo para valorar lo que le dicen (o no valorar siquiera); en cambio si predominan los grupos del presente (que Weinrich le llama comentario), el escucha debe reaccionar mucho más rápido y entrar en tensión valorativa junto con el hablante.²⁶⁹

Esta división comunicativa de Weinrich abre otros dos ejes que sirven para desarrollar el concepto ricœuriano de juego con el tiempo. El primero es la perspectiva o distancia que pueden tener, en términos de Weinrich, el tiempo del acto y el tiempo del texto. El primero se refiere al tiempo del acto de la enunciación —que en cierto sentido siempre será presente— y el segundo al tiempo que contiene su enunciación.

La información que se da con tiempos gramaticales pasados se vuelve una retrospectión, una distancia entre el acto de decir y lo que se dice; la información que se da con tiempos gramaticales futuros es una prospección en el mismo esquema. El presente carece de marca pues coincide con la enunciación.²⁷⁰

Aquí no hay una entrada del tiempo fenomenológico porque sucedería que al hacer algo retrospectivo se le hace presente y al hacer algo prospectivo también se transporta al ahora de la enunciación (al estilo del triple presente agustiniano). Los tiempos verbales tienen la función de hacer que esta distancia tenga tres matices distintos: información adelantada, información al momento o información retenida.

Weinrich llama al otro eje de función de los verbos “poner de relieve” dentro de la posición narrativa, que consiste en “proyectar al primer plano ciertos contornos, relegando los demás al segundo”.²⁷¹ Para Weinrich, el pasado simple pasa a primer plano los hechos narrativos, mientras que el imperfecto los transporta al segundo plano.

La noción de velocidad de un texto depende de su saturación de primer plano (rapidez) o de su exploración del segundo plano (lentitud).²⁷² En un tipo de texto que se ha denominado históricamente como lento, una descripción, abundan los imperfectos pasados; mientras que en una narración rápida, los verbos tienden a estar en pretérito simple: “Poner de relieve es *la sola y única* función de la oposición entre imperfecto y pasado simple en el mundo narrado”.²⁷³

La distinción de narración y comentario, así como los ejes de distancia y de poner de relieve, tienen además una condición sintagmática y no sólo estructural: la mayoría de los textos se transportan del comentario a la narración (un discurso público en donde se cuente

a la mitad una anécdota infantil para soportar una tesis), de la narración al comentario (los diálogos dentro de un cuento); paso del relieve principal al secundario (concatenación de acción y descripción en una novela); y juego entre las distancias del acto de enunciar y lo enunciado (una retrospectiva o recuerdo de un personaje novelesco que incluya una prospectiva sobre su suerte en el casino al siguiente día).

El problema del esquema de Weinrich es que no logra establecer la total independencia entre los tiempos verbales y el tiempo fenomenológico. Y no lo logra según Ricœur porque la separación no es radical. Las funciones de los tiempos gramaticales son aquellas que Weinrich menciona (que encajarían con el corte del mundo en mimesis II) pero no sólo esas. La indicación temporal sigue latente: la condición de narración incoactiva de la vida cotidiana en mimesis I.

Para Weinrich, el pasado gramatical con el que inicia los cuentos tradicionales, por ejemplo, introduce una actitud (la relajación) frente a una situación comunicativa. Tal tesis no anula LA referencia del tiempo verbal pasado a un pasado fenomenológico. La relación entre tiempo fenomenológico y gramatical es oblicua, no pasa por una “copia” o trasposición uno a uno de la experiencia humana del tiempo, sino que los tiempos verbales son como la metáfora en el lenguaje: una referencia de segundo grado a tal experiencia.²⁷⁴ “La actitud de distensión señalada por los tiempos verbales de la narración no se limita, a mi entender, a sus-

pender el compromiso del lector con su entorno real. Suspende totalmente la creencia en el pasado como que ha sido, para trasladarlo al plano de la ficción [...] Así se presenta, por medio de la neutralización, la relación indirecta con el tiempo vivido”.²⁷⁵

La ficción no guarda sólo la huella de la lógica de la acción de mimesis I; también “reorienta” la mirada hacia los rasgos de la experiencia humana del tiempo que inventa, es decir, que descubre y crea a la vez. Los tiempos verbales “no rompen con las denominaciones del tiempo vivido más que para redescubrir ese tiempo con recursos gramaticales infinitamente diversificados”.²⁷⁶

2. Segundo paso: regreso del mundo.

Después de la ascética narratológica de Hamburger y Weinrich, Ricœur necesita demostrar la filiación mimética entre los tiempos verbales y el tiempo fenomenológico. Para esto, retoma a Günther Müller y su poética morfológica.

La poética morfológica es una continuación de la tradición goethiana del arte como referencia ineludible a la naturaleza.²⁷⁷ Para Müller, narrar es hacer presente acontecimientos al oyente de los cuáles no fue testigo, ya sean éstos reales o ficticios. En esta definición, se distingue el narrar (hacer presente) de lo que se narra (lo que se hace presente). Narrar es siempre narrar algo y este algo no es la propia narración.²⁷⁸

De esta diferencia entre el verbo y su objeto directo

en el acto de narrar se pueden derivar dos tiempos: el tiempo que se tarda en narrar y el tiempo que se narra. El primero es una medida literaria; el segundo sólo tiene sentido en relación al tiempo de la vida (el tiempo fenomenológico efectivo de la existencia).

Narrar (el tiempo que se tarda en narrar) consiste en una exclusión y selección de lo que se narra. Se elige decir tal o cual cosa y en favor de otra. Esta selección crea una distancia entre el tiempo narrado y el tiempo que se tarda en narrar: el primero es economizado en favor del segundo.

Por ejemplo, “*Visceras*”, de Chuck Palahniuk, tiene aproximadamente 30 páginas. En éste se narran tres historias: la de la masturbación a la árabe, la de la zanahoria y la de la alberca. El narrador se extiende y va y viene por las tres historias. Sin embargo, desde el principio la situación se propone como una historia que se cuenta bajo el agua. En sí, el mundo economizado, el tiempo narrado, es sólo lo que se pueda aguantar sin respirar.²⁷⁹

En *Los excluidos*, de Elfriede Jelinek, la escena final permite ver la distancia entre los dos tiempos:

Se quita el pijama empapado de sangre y se mete en la ducha. Luego recoge las armas, las mete en un maletín y abandona la casa con el tiempo justo para buscarse una coartada. También se lleva el pijama. Va en coche hasta la casa de un compañero de instituto para estudiar juntos y pedirle dinero para gasolina. Por el camino, desde cualquier puente, quiere tirar las armas a la corriente del Danubio, pero, desgraciadamente, a esa hora tan temprana hay demasiados paseantes inoportunos. Así que mete el arsenal, junto con el pijama, debajo de la rueda de recambio del maletero del coche.

Qué es la ficción

Después de estudiar y de que su compañero le prestara los quinientos chelines que tenía guardados en una cajetilla de tabaco, los dos se dirigen hacia Ketlassbrunn, en la Baja Austria, para visitar a un párroco, el antiguo catequista del colegio.²⁸⁰

La distribución desigual se denota en el contraste que se puede encontrar entre “se quita el pijama” (que podría durar en el tiempo fenomenológico de segundos a minutos) y el “después de estudiar” (que bien podrían ser horas). Ambas oraciones tienen una extensión más o menos similar (ocupan casi el mismo espacio en el texto) pero el tiempo que denominan es dispar.

El tiempo que se tarda en narrar es equivalente a la lectura, la cual no puede ser definida según una relación estricta sino un “tiempo de lectura estándar” o modelo. Lo importante no es encontrar una correlación exacta entre número de palabras y tiempo de lectura, sino que los tiempos que se tarda uno en narrar-leer no corresponden al tiempo que eso que narra representa. Sería casi imposible que en una empresa literaria el tiempo del narrar fuera el mismo que el tiempo que se narra justo por la no existencia de un tiempo de lectura objetivo. Se narran duraciones largas o cortas, uno no termina el *Ulises* en veinticuatro horas (lo cual podría tal vez hacerse) ni tampoco toma un siglo leer *Cien años de soledad*. El tiempo que se ocupa en la lectura no tiene que ver con las duraciones que se narran:²⁸¹ “Lo que se compara son duraciones de tiempo, tanto del *Erzählzeit* [tiempo que se tarda en narrar], que se hace mensurable, como del de el

tiempo narrado, también el mensurable en años, días y horas”.²⁸²

Esta diferencia entre tiempos no se trata solamente en aceleraciones o dilaciones narrativas, sino que consisten en saltarse los “tiempos muertos” o poco interesantes de una narración (las idas al baño, la apertura de una puerta, la introducción de una llave en el encendido del auto, el color de los calcetines; aunque otras narraciones eliden el nacimiento de los hijos, el primer orgasmo o la pérdida de los dientes de leche), los cuales se tornan sólo poco interesantes porque no están en la narración. Esta economía del tiempo narrado es una de sentido, una que crea una superficie y una profundidad y encamina intencionalmente la atención del lector.

La relación es ternaria: una relación del tiempo de la vida con el tiempo que se tarda en narrar a través del tiempo narrado. Según Müller, la ficción produce vivientes no tan complejos como los de la naturaleza pero totalmente significantes, los arranca de la indiferencia del mundo: “Mediante la economía y la comprensión, el narrador introduce lo que es extraño al sentido en la esfera del sentido; aun cuando la narración intente expresar el sinsentido y pone a éste en relación con la esfera de la explicación del sentido”.²⁸³

La definición de los juegos con el tiempo de Ricoeur se complementa desde esta perspectiva: son las relaciones que se pueden hacer entre tiempo narrado y tiempo que se tarda en narrar. El cariz de “juego”

se presenta como un reto: redoblar la vivencia temporal y hacer el tiempo narrado, a través del tiempo que se tarda en narrar, un suceso tan interesante como la vivencia temporal efectiva. El juego con el tiempo es crear un mundo que se pueda comparar (siempre de manera oblicua o metafórica) y que pueda enfrentarse al tiempo de la vida. Si la realidad siempre supera la ficción, el reto de la segunda es no quedarse tan atrás.

3. Tercer paso: el regreso de la enunciación

Análisis temporal: duración, orden, frecuencia

El modelo de Müller revela tres tiempos: con el que se narra, el que se narra y con el que se compara la narración. El primero es un tiempo de lectura y su equivalente son las páginas de un texto; el segundo se mide en años y días y tiene sentido al ser una economía del tiempo del mundo (el tercero), es decir, con el que se compara la narración a través del primero.

Según Ricoeur, este esquema adolece de simpleza y, sobre todo, entre los dos últimos niveles, Müller no parece hacer diferencia fuerte. La economía del tiempo del mundo narrado es equivalente al tiempo del mundo fenomenológico, como si la regla de la ficción fuera el mundo. Y lo es pero sólo en esquemas de pre-comprensión: como seguimiento de una lógica de la acción y como similitud con los tiempos largos y los tiempos cortos del mundo.

La diferencia, ya intuitiva por Müller, es que el mundo que se narra se crea a través de la narración pero es-

tos dos niveles siguen siendo distintos desde el análisis e incluso desde la experiencia de lectura.

Para paliar este problema, Ricœur recurre a Gérard Genette, que tiene también una estructura ternaria de la literatura, pero al seguir la impronta narratológica, niega la participación de cualquier elemento extratextual.

Genette distingue tres planos: la historia (el conjunto de acontecimientos que se cuentan), el relato (el discurso que los cuenta) y la narración (el acto real o ficticio que produce el discurso).

En un relato no ficticio, la historia es el conjunto de eventos que se narran a través de un relato (que, por tanto, es referencial de manera directa) y la narración es el acto ilocutorio que tiene un sujeto al referirse a tal conjunto de eventos.

En el orden de la ficción, el relato es el hecho textual (o grabado en cinta, por ejemplo) y como tal el único elemento existente. Tanto la historia como la narración son efectos de él, es decir, se producen al tiempo que el relato los produce.²⁸⁴ Por efectos, Genette quiere decir que, a partir de un discurso, se simula una situación de discurso de un sujeto (dimensión narrativa) que cuenta (a través del relato) una serie de acontecimientos (historia).

La triada de Genette se empata con la de Müller ya que relato se relaciona con el tiempo que narra y la historia con el tiempo narrado. La referencia al tiempo de la vida es eliminada en Genette, quien sólo busca

Qué es la ficción

marcas textuales sin tomar en cuenta la relación de la obra con el mundo, y le sustituye por la relación del discurso con su productor (real o ficticio).

La relación a la que se limitó Müller entre el tiempo que narra y el narrado fue de la correspondencia (o no) entre espacio de texto y espacio de tiempo fenomenológico representado. Para Genette, la relación entre historia y relato se convierte no sólo en una distancia sino en una distorsión que bajo tres especies reinventa el tiempo de la historia a través del tiempo del relato. Estas reinventiones no sólo son una estrategia estilística sino de sentido:

Duración: la distancia entre el tiempo que se ocupa en narrar y el tiempo que se narra. Frente a la imposibilidad de establecer un tiempo de lectura estándar, la relación que se pervierte es la de una hipotética constancia entre tiempos representados y espacios ocupados. El relato modelo sería aquel cuya representación de un día, por ejemplo, tomara siempre 500 caracteres; que el minuto fuera de 12 caracteres sin variación, etcétera. Esto marcaría una constancia de la velocidad,²⁸⁵ la cual el relato puede acelerar o ralentizar a discreción. Esta variación da como resultado “cuánto” le dedica el relato a cada una de sus partes y, por lo tanto, marca un viraje significativo.

Orden: toda historia puede ser reconstruida en su cronología del acontecimiento más viejo al acontecimiento más reciente; los relatos no funcionan necesariamente así. Hay disociaciones, elecciones en el

discurso que presentan lo más reciente primero en el orden y lo más viejo hasta el final. La decisión y distancia que es posible desde el ordenamiento y la presentación de la historia apunta a una decisión estratégica: la estructura de “El juramento”, de Eduardo Antonio Parra, presenta una estructura de la forma mencionada: el inicio se sitúa en el presente, a la mitad la narración vira hacia el pasado, y el final concluye la acción del inicio que se interrumpió. Este vaivén entre presente y pasado no puede más que ser leído para acentuar el asesinato de José a manos del Güero, su otrora amigo de la infancia, y la navaja como símbolo de su amistad perdida. Se producen unidades teléscópicas: ubicuidades temporales y espaciales.²⁸⁶

Frecuencia: entre la repetición de lo narrado (historia) y la repetición de los enunciados narrativos (relato) se pueden hacer relaciones *a priori*: lo que sucede una vez y se enuncia una vez, lo que se repite muchas veces y se enuncia varias veces (algún tipo de establecimiento de rutinas), lo que sucede una vez en la historia y se repite en muchos enunciados (rodeos que buscan “descubrir” el *quid* de un acontecimiento), y lo que sucede muchas veces en la historia y que se enuncia una vez. Estas relaciones de la frecuencia son elecciones significativas. Pueden apuntar a un machacamiento o a un tipo de constancia para descubrir algo, así como pelar una fruta es repetir el acto de quitar piel.

Estas relaciones entre historia y relato bien pueden ser llamadas temporales, pues modifican el flujo fe-

nomenológico del pasar, hay una cierta violencia que convierte el tiempo de la historia (seudotiempo, en términos de Genette) en un tiempo discursivo y significativo.

La pregunta es hacia dónde se dirigen tales virajes.

Dentro del esquema del relato no ficticio, esta cuestión se podría resolver con un análisis entre la narración —el acto de crear un discurso— y el discurso mismo. Por ejemplo, la intencionalidad política de una historia contada desde los vencedores o la intencionalidad soterológica del crecimiento de un santo desde la mirada creyente. El esquema ficticio es más problemático, por lo que Genette apela a dos conceptos más: voz y punto de vista.

Análisis enunciativo: voz, punto de vista

En un giro contrario a Hamburger, quien desaparece al sujeto de enunciación de la ficción, Genette propone complementar el esquema del relato por medio de un análisis de lo que el llamará voz ficcional y que no es otra que la simulación de conexión entre el relato y la narración, entre el discurso y su supuesto productor.

Para Ricœur, esto significa subordinar la técnica narrativa al objetivo que la lleva más allá del texto: construir una experiencia del tiempo fingida, que tenga valor de refiguración del tiempo de vida (a la Müller) del lector. Entonces, la principal dificultad estriba en mantener el tiempo de la historia de la ficción *qua* ficción sin desconectarlo tajantemente de las posibili-

dades que tiene una obra de ir más allá de sí misma.²⁸⁷

Cuando Genette estableció que sólo a través del relato ficticio se conocen (crean) la historia y la narración, se señalaba que todo relato tiene una “forma de mirar” y a partir de ella es como cuenta. No es posible concebir un relato total, puramente objetivo, pues como decía Thomas Mann, la literatura es una selección (*Aussparung*) que deviene en significación. La elección de tal o cual palabra, de enunciados cortos o largos, de división capitular, de establecimiento del lugar de la acción, etcétera, corresponden a una serie de posicionamientos que, aunque sólo existen a partir del relato y terminan con él, tienen que ver con la categoría de la narración, es decir, con la posición de enunciación. Genette la divide en voz y modo.²⁸⁸

Estas divisiones de la enunciación apuntan a la relación del discurso con su instancia de enunciación, *i. e.*, de producción, ya sean real o ficticia. Por ejemplo, en el discurso histórico, la relación de la triada genettiana viene por primacía de la historia (los hechos), después surge la narración (la posibilidad de producción de discurso: el historiador) y por último el discurso, que es la aplicación de la narración a los hechos, es decir, la manera en que el historiador entiende y ordena aquello que quiere contar.²⁸⁹

Este historiador (instancia de producción de discurso) tendrá un “estilo”, que se conformará con su posicionamiento o perspectiva de los hechos (sólo estudiará los cambios en la economía latinoamericana de

Qué es la ficción

1856-1860 y sólo en Quito) y su modo de hacerlo (por medio de un análisis marxista, de una cronología lo más desapegada posible a una ideología o a través de una metodología de investigación activista, etcétera).

En el orden de la ficción, la situación es distinta: el discurso crea su misma regulación de información narrativa que proporciona al lector y, en el juego de esta regulación, es como crea los otros elementos de la triada. Por ejemplo, en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, el discurso-texto cuenta que un oficial del ejército francés, durante el sitio de Zaragoza, encuentra unos cuadernos que son los que se presenta como el libro *Manuscrito...*, aquel que cuenta la historia de Alfonso van Worden y sus aventuras de fantasmas y moros. Esta artimaña, que busca crear un estilo de verosimilitud del texto (así como las películas actuales lo buscan con el “Basada en hechos reales”), hace una radiografía de la simulación de todo texto narrativo.

En el caso del *Manuscrito*, hay dos instancias de discurso: una que pasa por la “real” —el manuscrito encontrado— y la ficcional —aquella que dice “Le respondí que esa opción podía convenir a viajeros ordinarios” y que corresponde al narrador: Alfonso Van Worden—. La invención de la instancia de producción de discurso Alfonso Van Worden no existe más que a partir del *Manuscrito* (como sí existió Nietzsche independientemente de *El origen de la tragedia*). La simulación de la literatura es hacer creer que el discurso del *Manuscrito* es producido por Van Worden y que,

como discurso de una persona real, está afectado por sus preferencias y visiones del mundo, en este caso, por un exceso de valentía y una voluntad atrabancada del caballero.

La enunciación-narración tiene un punto de vista de acercamiento a la historia y una forma de transmitir lo que “alcanza a ver”, así como todo sujeto enunciativo real tiene un horizonte de percepción del mundo y un conjunto de valores y un “estilo” único de abordaje.

La enunciación-narración genettiana tiene una impronta casi contraria a Hamburger: no se trata de eliminar el sistema de la enunciación en la ficción sino de crear sujetos enunciativos ficticios.

La tarea del análisis de la enunciación-narración no es hacer una biografía de los narradores posibles que explicara por qué están presentadas así las narrativas (así como la biografía de un filósofo o un historiador no explica de forma total su producción). La división entre modo y voz y su consecuente análisis trata de estructurar las posibles posiciones narrativas: desde dónde se narra y cómo este “dónde” termina por configurar la obra.

El análisis entre discurso y narración permitirá abordar las distorsiones temporales que existen entre discurso e historia como una serie de estrategias para llegar de un inicio a una conclusión a partir de un eje de desarrollo que no puede ser más que intencional. Esta intencionalidad bien puede traducirse como la “comunicabilidad” del texto o el abanico de lecturas

del texto.

A partir del análisis de la perspectiva y la voz literaria, el pasaje u orden de los distintos acontecimientos, su repetición y su duración toman una dimensión no solamente temporal sino que adquieren sentido.

a. Modo o perspectiva

Luz Aurora Pimentel, en *Relato en perspectiva*, apunta que todo relato tiene un horizonte desde el cual selecciona (o más bien restringe) la información narrativa que proporciona. Siguiendo a Genette, Pimentel denomina “focalizaciones” a estos horizontes: “La focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.

La metáfora es exacta: todo relato tiene una guía o varias para distribuir la información narrativa —“luces” que permiten ver ciertas cosas—: ora es una guía exenta de casi cualquier restricción, que puede informar tanto de espacios y lugares disímiles como del pensamiento y el aspecto de distintos personajes (focalización cero); ora una luz que ilumina a través de la conciencia de un personaje, *i.e.*, se narra sólo lo que ese personaje (o un número de ellos) puede ver, sentir y conocer (focalización interna); ora es una luz que sólo ilumina el exterior de la acción y nunca descende a los pensamientos de los personajes (focalización externa).²⁹⁰

Es pertinente resaltar que un solo relato puede gravitar entre los diversos posicionamientos focales:

suele suceder que una narración tamizada por la conciencia de un personaje de repente se vuelva una mera enunciación de hechos externos (como una novela en primera persona al estilo de *El percherón mortal*, de Bardin) o que un narrador en focalización cero dedique el capítulo de una novela al tamiz de ciertas conciencias figurales (*Desayuno de campeones*, de Kurt Vonnegut).

A pesar de esta no pureza de los posiciones (que existe pero se da muy poco), estos focos siguen siendo bien distinguibles unos de otros.

Stanzel caracteriza este tipo de focalizaciones según otra tipología: la perspectiva del narrador, la de los personajes y la del yo. Las dos últimas bien pueden reducirse en una sola.²⁹¹ La diferencia entre estas perspectivas es de dónde emana el discurso y cuáles son sus limitaciones. No importa tanto la persona gramatical que se utilice, pues podría suceder que la focalización esté en un personaje pero contado desde la tercera persona (*El retrato del artista adolescente*) por lo que esta focalización entraría en el territorio de la perspectiva de los personajes. Lo fundamental es cuáles son los cotos que la propia narración se da a sí misma: desde donde puede mirar y qué acceso a los “datos” de la historia es válido.

Por otro lado, la perspectiva del narrador se mueve con libertad por todas las conciencias figurales y por todo el tiempo y el espacio diegético. Es una postura cercana a la focalización cero de Genette y Pimentel.

b. Voz

Si se sigue la analogía con la posición enunciativa del historiador, falta abordar el “estilo” con el que aborda el periodo al cuál se ha ceñido. En literatura, esto explica las diferencias entre textos del mismo tipo de focalización pero que abordan distintas conciencias figurales (por ejemplo, los tomos del *Cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell).

La voz no puede ser estudiada como una suerte de “prejuicio ideológico”, como los del historiador, sino que se define por la distancia que tiene el foco con la diégesis. Tal distancia establecerá la manera en que se relacionan: una postura distante tenderá a ser menos ambigua y más objetiva en sus juicios (*i. e.*, más despegada de la moralidad de una conciencia figural); una postura dentro de la historia (que narre aquel que encontró un libro, por ejemplo, *Casa de hojas*, Mark Z. Danielewski) o una postura que sea la historia (literatura focalizada desde una sola conciencia figural, por ejemplo, *Matadero 5*, de Kurt Vonnegut) tenderá a ser benévola consigo misma o por lo menos más ciega a sus motivaciones.

Toda narración que privilegie la perspectiva del narrador tenderá a estar fuera de la historia que cuenta. Es más, por no ser parte es por lo que puede moverse a voluntad en ella. A este narrador se le llama extradiegético y su tendencia es a ser calificativa, estricta y terminante. Por el contrario, si la perspectiva privilegiada es la de un personaje, la forma en que abordará

la narración dependerá de la cualidad de la relación que tenga con el héroe de la historia: si es su amigo o admirador, tenderá a disculparlo o ignorar sus errores; si es su contrario, tenderá a ver más defectos de los que efectivamente habría. A este narrador se le llama intradieгético.

Otra división de la voz la aporta Genette: si el narrador participa en la historia que cuenta (homodieгético) o si está ausente de ella (heterodieгético). Dentro de los narradores homodieгéticos, hay una subcategoría que se llama autodieгético: aquella narración donde el narrador es el mismo que el protagonista de la historia (*El tambor de hojalata*, de Günter Grass). También existe el narrador testimonial: el que narra la historia de otro (*Leviathan*, de Paul Auster).

Voz y perspectiva son los dos últimos factores que completan el modelo de Genette. De alguna manera, la relación que configuran (entre discurso y narración) tiene primacía sobre la relación entre narración y discurso, que es la que crea los juegos con el tiempo. Se podría decir que la primera relación crea la segunda o, mejor, que la intencionalidad de la primera relación obliga a que la segunda “juegue” con el tiempo y le haga hacer los malabares de repetición, rompimiento de orden cronológico y variación de duraciones.

***Agua Viva*, los juegos con el tiempo y el éxtasis**

Después de reconstruir el esquema ricœuriano de estudio de la ficción, abordaré *Agua viva*, de Clarice Lispector. Este capítulo será la aplicación del modelo de Ricœur para estudiar la ficción y funcionará como un ejemplo de cómo la literatura hace “juegos con el tiempo”: la solución poética a las aporías de Agustín.

Mi tesis es que *Agua viva* es también una “fábula del tiempo”: una novela en la que se muestra cómo la ficción vulnera las categorías del tiempo fenoménico para hacer un mundo propio y hablar de lo real.

Para estudiar *Agua viva*, es necesario hacer un tra-

bajo de clasificación, dividirlo para que sea accesible a una lectura crítica. La estructura del texto no ayuda mucho: aparentemente no hay divisiones temáticas ni capitulares. *Agua viva* son cerca de cien cuartillas en las que fluye una voz narrativa que dice “yo”.

Este capítulo tendrá dos momentos: primero, delinearé *Agua Viva* según sus categorías narratológicas para demostrar que no es posible clasificarla como un “monólogo interno” (por lo menos no en el sentido que lo define Dorritt Cohn) y por tanto se aleja de las improntas “miméticas” de Joyce, Wolf o Dujardin. Este intento pondrá sobre la mesa la intención comunicativa de la diégesis lispectoriana. A saber, en las categorías del monólogo interno, el discurso es interiorista, uno se asoma a él en un tipo de indiscreción imposible. Al no serlo, *Agua viva* retiene una estructura intencional de la narradora (es decir, la voz que dice “yo” busca comunicar algo).

En un segundo momento, seguiré de cerca a Revelles Arenas, quien establece que detrás de la aparente discontinuidad de *Agua Viva*, existen marcar temporales que funcionan como pausas y guías en el texto.²⁹² Sobre todo, tales marcas funcionan al estilo de los *kai-roi* de la tradición cristiana, desde la perspectiva de Kermode: puntos significativos del tiempo y no sólo marcas del pasaje temporal.

Esto servirá para abonar a mi tesis de que el juego temporal que propone *Agua viva* es el de reelaborar un itinerario místico y que tiene que ver con el uso del

lenguaje para deshacerse a sí y acceder a aquello que no puede ser apresado por las palabras. En la mística religiosa es Dios más allá de Dios (Eckhart), la luz fluyente de la divinidad (Matilde de Magdeburgo) o el Dios sin modo (San Juan de la Cruz); en la mística profana de Lispector, se revela como el “es”, el “plasma”, el “it”, el “instante-ya”, la parte más profunda de la existencia no sólo humana sino de todo ser.

Para tal intento no intentaré hacer una genealogía que lleve de los místicos cristianos a Lispector, en una suerte de solución de continuidad de una tradición. Más bien, intentaré mostrar, según categorizaciones de la mística propuestas por Juan Manuel Velasco, Michel Hulin y Sigmund Freud, que *Agua viva* está configurada como si fuera un texto místico, como si fuera el testimonio de una mujer que, después (o antes o durante) del rapto, intentará hablar y describir lo que ha vivido y de alguna forma regresar a él

La tesis es que *Agua viva* reelabora los procesos de un texto místico y su temporalidad —el día o la noche— como significaciones de la conciencia (al estilo de la “noche oscura del espíritu” sanjuanina)

Sobre la estructura de *Agua viva*

Breves apuntes sobre el contenido

Primero, el argumento: una pintora despierta en la madrugada y empieza a escribir una carta-diario a un ex amante. La causa eficiente del inicio de la escritura es un cuadro que recién terminó. La conjunción entre

el cuadro (que resulta ser una gruta: lo más profundo e íntimo de la tierra)²⁹³ y la decepción amorosa la llevan a una serie de reflexiones y digresiones que tienen como proyecto incesante acceder a la parte más interna de ella misma, que coincide con la parte más interna de toda la realidad. La narradora le llama indiferentemente “plasma”, “it”, “el es” o “el instante-ya”.

El argumento es similar a la novela anterior de Lispector, *La pasión según G. H.* En esta novela, la protagonista, anónima y frente a la partida de la mujer que le ayuda en la limpieza, el boceto de unas figuras humanas en el cuarto de limpieza y una cucaracha muerta, comienza a “desestructurar” sus conocimientos y certezas y busca el punto más íntimo de la realidad.

Ambas novelas son modelos ficcionales delineados según un raptó místico y tienen una concepción del tiempo que se asemejaba más al no tiempo místico y el lenguaje por el que tratan de expresar “lo que sucedió” es oximorónico y busca eliminarse a sí mismo. Estas novelas de Lispector abrevan semánticamente de la misma fuente que los místicos: la tradición de la teología negativa y la ultra negación del Pseudo Dionisio Aeropagita.

Breves apuntes sobre la estructura

Agua viva asemeja una corriente de agua continua. Se le ha clasificado como “novela lírica” con la estructura del monólogo interior.²⁹⁴ Su narradora es autodiegética y “oscila entre la perspectiva narratorial (el yo que

narra) y la perspectiva figural (el yo narrado)”.²⁹⁵ Otra característica, según Reveles Areneas, es que el texto se concentra en el acto de narrar: algunas frases del texto que se vuelven autoreflexivas. Si se siguiera esta perspectiva, cabría decir que *Agua Viva* es metanovelística.

Es complicado establecer que *Agua Viva* sea una novela de monólogo interno, puesto que no responde a las características de este esquema. Según Dorrit Cohn, la diferencia específica de esta forma es que, mientras en otros tipos de narración el tiempo se flexibiliza a través de las elipsis, en el monólogo interior el tiempo solamente avanza en y por la articulación de los pensamientos de la voz narrativa.²⁹⁶

El paradigma es la parte final del *Ulysses*, “Penélope”, en la que se sigue pormenorizadamente la actividad de la consciencia de Molly Bloom. Este fragmento pone una regla estricta al tiempo con el que se narra: debe emular (léase reinventar) la forma en que el pensamiento se mueve en el fuero interno. El monólogo de Molly Bloom no está puntuado, hay oraciones que se cortan, que se conectan más por analogía entre las ideas o entre los sonidos que por una línea argumentativa; no existe un tema unificador sino momentos que saltan, duran y aparecen y desaparecen “aleatoriamente”. Cohn dice que empieza *in mediam mentem*. El tiempo fluye parejo, no hay aceleraciones ni retardos y, sin embargo, no es posible calcular el tiempo que “dura” el monólogo, así como no es posible calcular el “tiempo de un pensamiento”.

Otro punto sobre el monólogo interno es que, si es un émulo del movimiento libre y aleatorio del trabajo de la consciencia, entonces, es un discurso que no se dirige a nadie; es pensamiento que se piensa a sí mismo.²⁹⁷ “Penélope” no reporta hechos —como sí lo haría una narración focalizada desde la consciencia figural que se narra a sí misma— sino que sólo presenta la manera en que las ideas de cortan y (des)articulan en la consciencia. Cohn establece que no es posible encontrar en “Penélope” un pronombre personal en primera persona con un verbo conjugado en presente (“yo tomo”, por ejemplo), pues eso sería introducir una dimensión de reportaje que el monólogo interno, por definición (es decir, por lo que busca como estructura), excluye: el mundo externo como tal.²⁹⁸

“Penélope” no es una exclusión solipsista del mundo, sino el trabajo de la consciencia en un momento de insomnio de Molly Bloom, un momento de reflexión desorganizada, por lo que sería inverosímil que una consciencia se dijera “tomo este perfume y me lo rocío en las manos”. La consciencia no se enuncia a sí misma lo que hace (a menos que haya una intención de autocontrol). El hecho exterior (tomar el perfume) está dado y la consciencia lo pondera según sus propias y subjetivas reglas subjetivas de asociación (subjetivas en cuanto a la persona real o en cuanto al personaje de ficción que se construye). Por lo mismo, la mayoría de los verbos usados eon de acción interna, como “asumir”, “pensar”, “suponer”, “creer”, “opinar”, etcétera.²⁹⁹

Estas características, que parece sólo cumplir a cabalidad “Penélope”, tienen algunas variaciones en otros textos que también se han clasificado de monólogo interior (formas menos perfectas, según Cohn), como *Han cortado los laureles* de Dujardin. Esta novela, contada desde la primera persona, no sigue tan estrictamente las reglas miméticas en comparación con “Penélope” al tener muchos “collages autoriales”,³⁰⁰ que, como *deus ex machina*, intentan rellenar la comprensión del texto al atraer la atención a lo que está detrás del monólogo interno (qué está haciendo el personaje, cuál es su motivación, en dónde está y cómo se ve el lugar donde está, cómo son las personas alrededor de él, etcétera).

Dujardin también emplea la “descripción ambulatória”,³⁰¹ en la cual la conciencia empieza a describir fragmentariamente y casi sin verbos el entorno, imitando una recepción (pasiva) de los sentidos: “Una tarde de crepúsculo, de aire lejano, de cielos profundos; y de muchedumbres confusas; de ruidos, de sombras, de multitudes; de espacios infinitamente extendidos; una vaga tarde”.³⁰²

Estos elementos de Dujardin (la “descripción ambulatória” y los “collages autoriales”) son, según Cohn, variaciones a la forma perfecta de “Penélope” (aunque *Han cortado los laureles* fue publicado antes que *Ulysses*). Sin embargo, mantiene, junto con otros ejemplos de monólogo interno,³⁰³ algunas características que *Agua Viva* no comparte:

Tiempo de éxtasis

1. El monólogo interno es una continuidad, un flujo de conciencia. Aunque no se pueda calcular el tiempo del monólogo, no hay elipsis ni separaciones. Las secciones de *Han cortado los laureles* no son saltos temporales: del punto del capítulo 1 al inicio del 2 no hay interrupción en la narración.

2. El mundo externo no entra descriptivamente sino intermediado por el flujo. La “descripción ambulatoria” de Dujardin describe el mundo exterior por casualidad. La “descripción ambulatoria” es un tipo de descripción muy específica en la que se busca una simple enumeración de percepciones que forzosamente están frente a la conciencia figural mientras las enuncia.

3. El monólogo interior no está destinado a nadie. La conciencia se habla a sí misma o, mejor, no se habla, sino que “refleja” la estructura y movimiento de esta conciencia. Dentro de la diégesis, el monólogo interior es inalcanzable para los demás personajes, no habría posibilidad de conocer un monólogo interno (funcionamiento y movimiento de la conciencia) más que cuando es plasmado por el escritor.

Comenzaré por el segundo punto. *Agua viva*³⁰⁴ tiene muchas descripciones puntuales que, más que enumeración de percepciones, son digresiones estructuradas sobre el mundo externo. La que aparece se centra en una pintura y o es un recuerdo o por lo menos no se especifica si la pintura está enfrente de la conciencia que narra en el momento en el que la describe: “Hoy he acabado el lienzo del que te hablé; líneas redondas

que se entrecruzan con trazos finos y negros, y tú, que tienes la costumbre de querer saber por qué —el por qué no me interesa, la causa es la materia del pasado— te preguntarás ¿por qué hice los trazos negros y finos?”.³⁰⁵

Aquí hay una descripción que deriva en una reflexión e incluso termina con una pregunta retórica. Hay un acto mucho más narrativo y reflexivo que las intenciones de copia perceptual del narrador de *Han cortado los laureles*. Otra de estas descripciones del mundo exterior está cuando la narradora describe los sonidos que entran por su ventana: “Estoy escuchando ahora una música selvática, casi sólo redoble y ritmo, que viene de una casa vecina donde jóvenes drogados viven el presente. Un instante más de ritmo incesante, incesante, y me sucede algo terrible”.³⁰⁶

En esta segunda cita hay una indicación muy precisa de lo que sucede en el mundo exterior mientras la conciencia se mueve, es más, se le complementa con un enunciado que sólo puede ser producto de una reflexión menos precipitada: la narradora complementa “música selvática” con “jóvenes drogados que viven el presente”.

¿Hay una conexión directa entre ambos? Más que un movimiento de asociación libre de la conciencia, hay un juicio meditado, sobre todo, cuando junta “drogados” con “viven el presente” —esta segunda conjunción habla bastante del carácter de la narradora-personaje—. Sería difícil de creer (inverosímil) que

una conciencia en su devenir se diga a sí misma “oigo música” y que la califique o que conjunte predicados tan articuladamente; por lo menos, no se articulan tan bien en el modelo clásico “Penélope” ni en *Han cortado los laureles*.³⁰⁷

En cuanto al punto número tres, a saber, que el monólogo interno no está dirigido a nadie, se podría ignorar ese “tú” al que tanto refiere la narradora y colocarlo como un desdoblamiento de ella. Cohn señala que en la gramática del monólogo interior a veces el narrador se desdoble y se crea su propio interlocutor. Ejemplos de estos son los monólogos internos de Mann y Schnitzler³⁰⁸ en los que hay un “doble esquizoide” (*squizoid split*) entre un ego y un alter ego que hace que el monólogo avance.

Considero que hay algunas evidencias en *Agua viva* que impiden la interpretación del “doble esquizoide” y todas están dentro del registro de lo escrito, es decir, la narradora hace referencia al acto de su escritura. La primera de éstas referencias: “Te escribo entera y siento un sabor en ser y el sabor-a-ti es abstracto como el instante. También con todo el cuerpo pinto mis cuadros y en el lienzo fijo lo incorpóreo”.³⁰⁹

Si no fuera por la referencia los cuadros de la narradora, ese “te escribo entera” podría pasar por una metáfora. Sin embargo, al hablar de la pintura y de los cuadros y empezar por un “también” se tiene que tomar ese “te escribo” en un sentido más literal: a lo que se enfrenta uno diegéticamente en *Agua Viva* es a un

escrito, una carta o tal vez un diario, pero su materialidad en el mundo de la historia es posible de acceder a otras supuestas conciencias figurales, *i. e.*, lo podrían leer y eso configura las condiciones de la escritura ficcional.

Más adelante la narradora dice: “Es por el mismo secreto que me hace escribir ahora como si fuera a ti”.³¹⁰ La conjunción de “escribir” y “ahora” acerca más a la tesis de que la forma de *Agua Viva* es un diario o carta que un monólogo interno. “Como si fuera a ti” en apariencia encamina hacia ese “doble esquizoide” del que hablaba Cohn, sin embargo, es más verosímil interpretar que la narradora no tiene intenciones de entregarle la carta o diario que está escribiendo a ese “tú” y que usa las referencias a la segunda persona —real dentro de la diégesis— como motor para escribir; puede haber un posible “doble esquizoide” pero no como motor de un diálogo interno sino como un catalizador de la escritura, es decir, ese otro al que le escribe es un personaje más al que nunca se le entregará el escrito que está haciendo la narradora.

Puede que *Agua Viva* sea un monólogo, pero la forma de enunciación es escrita y no hablada, mucho menos pensada —como es el caso del monólogo interior—. Es entonces una novela que imita una carta o mejor un diario. Considero que la parte más franca para apoyar esta interpretación de la obra se encuentra a un tercio de la novela: “He empezado estas páginas también con la finalidad de prepararme para

pensar”;³¹¹ otra más adelante: “Pero ahora ha llegado la hora de parar la pintura para recuperarme, me recupero en estas líneas”;³¹² más todavía: “Quiero la experiencia de una falta de construcción. Aunque este texto mío esté atravesado completamente, de punta a punta, por un frágil hilo conductor, ¿cuál?, ¿el de la inmersión en la materia de la palabra?, ¿el de la pasión?”;³¹³ “Este texto que te doy no es para ser visto de cerca, obtiene su secreta redondez antes invisible cuando se ve desde un avión en vuelo alto”.³¹⁴

Agua viva: marcas temporales

¿Qué consecuencias tiene que *Agua Viva* sea una novela epistolar o en forma de diario? Para empezar, se pierde la libertad del monólogo interno en la que las ideas parecen “montarse, caminar, saltar y volar”³¹⁵ unas sobre otras. Por otro lado, se gana la conexión, es decir, la secuencia de los temas en *Agua Viva* y la forma en que está escrita la novela no puede ocultarse tras el velo de una libertad total: hay una selección que tiene que ver con la distancia temporal (léase también, distancia reflexiva) entre escribir y pensar.

No es que “Penélope” haya sido escrita acríticamente por Joyce, sino que la intención de “Penélope” es tratar ficcionalmente de eliminar la selección de la escritura y moldear un carácter a través de la incoherencia y de los saltos de su conciencia; hay, pues, una selección de Joyce para que dé la impresión de que no hay selección, sólo asociación libre.

Las marcas temporales que señala Reveles Arenas sirven en su interpretación como descanso y como una manera de hacer coincidir el presente de la lectura con un supuesto presente de la escritura (lo cual le sirve para argüir que el “tú” que se menciona en la novela es un doblete entre el ex amante y el lector). Esta interpretación ignora algunos pasajes en donde el texto exige una pausa y esa pausa no puede ser pensada más que como una de escritura por parte de la narradora. A saber, hay momentos en que es posible defender que la escritura se suspende y, por tanto, hay una elipsis. La distancia entre escritura y lectura se ahonda.

La estructura de la novela no ayuda. En la versión portuguesa los párrafos están a línea seguida, mientras que la edición en español (Siruela), los párrafos están separados por una línea en blanco. Una mezcla de ambas ediciones podría haber hecho más claras estas pausas.

La primera de estas pausas ellas la encuentro en el segundo tercio de la novela: “Ahora voy a encender un cigarrillo. Quizás vuelva a la máquina o quizás me pare aquí mismo para siempre. Yo, que nunca soy adecuada [espacio seguido y sangría en la versión portuguesa; espacio en blanco en la versión española] He vuelto. Estoy pensando en tortugas. Una vez dije...”³¹⁶

¿Qué función tiene ese “He vuelto”? Si se piensa desde el torrente ininterrumpido de una escritura, se está frente a un narrador bastante torpe que enclava un fragmento totalmente informativo en su texto. Un

fragmento así sólo tiene sentido si el texto efectivamente se detuvo y después continuó.

Otra pausa la encuentro en ese mismo tercio: “Ahora tengo miedo. Porque voy a decirte una cosa. Espera que se me pase el miedo [espacio seguido y sangría en la versión portuguesa; espacio en blanco en la versión española] Ya se me ha pasado. Es lo siguiente...”³¹⁷

De creer que la escritura es un flujo que sucede mientras se lee, si esa fuera la intención del texto, ese fragmento sonaría infantilizado, demasiado condescendiente y sobre todo sin tiempo para desarrollar lo que el mismo texto propuso: “Espera a que se me pase el miedo”. Es necesaria una transición, que se elide estratégicamente para hacer una sección del texto.

Puede que la supuesta estructura de flujo ininterrumpido y la consonancia entre estructura y lectura (que sí se busca en el monólogo interno) hayan sido causadas sólo por un descuido editorial —o un descuido de la misma Lispector—. Sólo pondré dos menciones más de este mecanismo en *Agua viva*: “Pero voy a tener que parar porque estoy tan y tan cansada que sólo morir me aliviaría en este cansancio. Me voy [espacio seguido y sangría en la versión portuguesa; espacio en blanco en la versión española] He vuelto. Ahora intentaré actualizarme...”;³¹⁸ y “Pero de paso quiero haber tocado realmente el monumento. Voy a parar porque es sábado [espacio seguido y sangría en la versión portuguesa; espacio en blanco en la versión española] Sigue siendo sábado”.³¹⁹

Si éstos no son saltos, convierten a la narración de *Agua viva* (y al estilo de Lispector) en inelegante, ineficiente, bien poco digno de una escritora tan reconocida. Si se renuncia a la tesis de flujo continuo y se entiende la novela con saltos que no están indicados tipográficamente pero sí semánticamente, entonces, es posible leer *Agua viva* como un diario o un larga carta que nunca se entregará. Y entonces, el texto toma una dimensión que le conviene mucho más.

Si *Agua Viva* está más cerca de la novela de diario o epistolar, existe una distancia diegética entre reflexión y escritura: el pensamiento que se escribe está tamizado, seleccionado y ordenado por la reflexión que exige la escritura. La conclusión de esto es que la narradora de *Agua Viva* tiene una intención al escribir.³²⁰ Tal intencionalidad no se puede atribuir a Molly Bloom, pues se está “entrando sin permiso” a su interioridad y se asiste al hilar de sus pensamientos sin ningún orden ni propósito de la conciencia figural.

Esta selección y ordenamiento de *Agua Viva* tiene otra consecuencia. *Agua Viva* se plantea como reconstrucción de una experiencia o, de manera más exacta, el llegar a una experiencia: la del “es”, “it”, “el plasma”, etcétera. Es la narración de un itinerario entre las idas y venidas de ese núcleo duro de la realidad. Es un recuento de tales experiencias y su consiguiente confesión a otro.

El tema no es nuevo en la bibliografía de Lispector. *La pasión según G.H.* abre de la siguiente manera: “Es-

toy buscando, estoy buscando. Intento comprender. Intento dar a alguien lo que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido. No sé qué hacer con ello, tengo miedo de esa desorganización profunda”.³²¹ El personaje de la novela más famosa de la escritora brasileña cuenta —en esta ocasión sin la intermediación de la escritura dentro de la diégesis— el derrumbe de su mundo y su acceso a “aquello” que no se nombra pero desarticula todo lo que ella es. La cucaracha, el dibujo en la pared, la vista de su departamento y la partida de la criada son las palancas de Arquímedes que la llevan a un viaje imposible en la desestructuración de todo lo que la protagonista es.

Agua Viva, el texto que Lispector escribió después de *La pasión*, tiene el mismo impulso (el límite total al que se ha llegado), sólo que, si *La pasión* es el descenso, *Agua Viva* es el intento de regresar, el proyecto para iniciar y la estancia: un trayecto místico.

Regresaré a la tesis de Reveles sobre las marcas temporales, aunque esta argumentación a ella le sirva para demostrar la supuesta continuidad temporal de *Agua Viva* y la coincidencia entre la escritura y la lectura. Reveles propone que las marcas temporales que aparecen en la novela (todas aquellos enclaves de tiempo, ya sean horas exactas o periodos como “por la mañana”, “al anochecer”, etcétera) funcionan para que el lector siga una secuencia y se ubique dentro del mundo que propone *Agua Viva*. Por medio de estas marcas, es posible dar cuenta del paso del tiempo

diegético (mas no de medirlo con exactitud) y a la vez estructurar la dimensión temporal de lo que se relata. Reveles propone que también separan “episodios temáticos” y que, al estar en presente indicativo, estas marcas intensifican el efecto de simultaneidad entre escritura y lectura que busca crear el texto.³²²

Por un lado, es adecuado señalar que las marcas de tiempo dividen episodios temáticos; por otro, cuando se analizan las marcas temporales de *Agua viva* lo último en lo que se puede pensar es en una simultaneidad entre lectura y escritura: a Reveles *Agua Viva* le aparece como un texto que quiere cerrar la brecha entre “tiempo narrado” y “tiempo del narrar”,³²³ pero su intención es abrir lo más posible esta brecha. Si uno se detiene en la conexión de las marcas temporales, a través de su contradicción y de su inconsistencia, más que un pasaje de “tiempo físico” dentro de la diégesis (es decir, que se puede comparar con reloj y calendario), indican un pasaje de tiempo de conciencia y de significado.³²⁴

La continuidad del monólogo interno, por lo menos en el modelo “Penélope”, es una necesidad mimética de la forma, puesto que se busca retratar el pensamiento y éste es continuo, es un flujo de conciencia que no entiende de elipsis. El monólogo interno de “Penélope” es la intención de hacer presente, de traer a la superficie, toda esa estructuración y asociación del pensamiento que sucede sin que uno, en su fuero interno, le prestemos atención.

En cuanto a otro tipo de narraciones, la elipsis, por

más corta sea, implica un salto que se hace obligatorio, pues lo que importa es lo que se enuncia y no el “texto intermedio”. Se puede pensar en una concatenación bastante corta entre los pensamientos de un personaje de ficción: “Es imposible decir cuándo fue que entró esa idea en mi cabeza; pero, una vez concebida, me persiguió día y noche. No había ninguna razón. No había ninguna pasión. Quería al viejo. Él nunca me había hecho ningún mal”.³²⁵

En estos breves pensamientos del narrador del *El corazón delator*, se expresan muchas ideas que están separadas por punto y seguido (“pasión”, “querer”, “hacer”, “hacer mal”, etcétera) y que además, están concatenadas temáticamente. Parece que aquí no hay elipsis o salto de información, pero sí que la hay: ¿cómo es que el narrador pasa de la idea de que “no había ninguna pasión” a “quería al viejo”? Entre esas dos aseveraciones hay un proceso intermedio de pensamiento que para fines narrativos de *El corazón delator*, no vienen a cuento, es decir, no se detecta una falta narrativa entre las ideas. Por el contrario, el monólogo interno sería intento de recrear (dígase, mimetizar) estos procesos y asociaciones, de llenar los pasajes “insignificantes”.

Las elipsis son saltos de información hacia adelante o hacia atrás de una línea cronológica narrativa y dan efectos de sentido. Las separaciones capitulares son elipsis en una narración,³²⁶ por lo tanto, es posible decir que lo que pasa entre capítulos de una novela no es importante para fines de la historia que se quiere

contar. Acciones humanas comunes, como ir al baño, abrir una puerta, respirar, etcétera, están elididas de muchísimas narraciones a menos que sirvan para algún desarrollo narrativo. “Penélope” busca rescatar estas “inutilidades” narrativas dentro de la forma del monólogo interno.

Esto no quiere decir que el monólogo interno pueda ser medido con reloj y que su duración coincida con la duración del pensamiento, pues en sentido estricto, el pensamiento no se puede medir según el tiempo físico. La duración de la remembranza, de la nostalgia o del recuento de una lista de supermercado no se mide en minutos o segundos. Diríase que el monólogo interno tiene una duración *ad hoc*, como el pensamiento, y que su regla es la no interrupción (de ahí que se le adjetive como flujo). Por lo tanto, cuando se habla de la duración de “Penélope”, se le nombra como una “noche de insomnio” de Molly Bloom, sin referencia al tiempo que dentro de la diégesis estuvo insomne. Pudieron ser horas, minutos o segundos, ya que el pensamiento también se mueve de una manera diferente al de la lectura (con la cual tampoco se podrá medir el tiempo de “Penélope”).

Regresaré a las marcas temporales de *Agua Viva*. La primera de éstas es: “Ahora está amaneciendo y la aurora es de neblina blanca en las arenas de las playas”.³²⁷ Este momento, el amanecer, no ese encuentra al inicio de la novela, sino unas páginas después. Por lo tanto, el inicio —“Es con una alegría tan profunda. Es una ale-

luya tal. Aleluya, grito, aleluya que se funde con el más oscuro alarido humano de dolor de separación pero que es un grito de felicidad diabólica. Porque ya nadie me ata”³²⁸— surge o es escrito por la narradora-personaje desde una zona crepuscular.

Al principio, la situación de la conciencia que narra (que va a narrar) es ilocalizable; la pintora de Agua Viva empieza desde sí misma, sin la mediación de un pasado (que se revela parcialmente en la novela). Al inicio, la conciencia debe surgir desde sí, inmediata y totalmente. El inicio temporal de *Agua viva* no es momentos (horas o minutos) antes del amanecer; el inicio temporal de *Agua Viva* es cuando la conciencia habla y dice: “Es con una alegría tan profunda”. Pareciera que al enunciado le falta algo, lo que está antes del “Es”. Pero no falta nada, porque antes de eso no pude haber nada de *Agua Viva*.

Esta novela se relaciona con el mito fundamental de la creación semítico. El Génesis dice: “En el principio, era Dios”. Ambos textos modulan y crean su propio inicio material (las primeras palabras que se leen) y su propio inicio mítico: el primero, con Dios que ya estaba y está; el segundo, con una sola palabra “Es”³²⁹ y la autojustificación de una conciencia que habla o piensa o escribe.

La siguiente marca temporal está unas páginas después, cuando la narradora dice: “Ahora es pleno día y, de repente, otra vez domingo en irrupción inesperada”.³³⁰ El “pleno día” bien puede referirse al medio

día. Lo más curioso es que se indica el día exacto de la semana (más adelante, la narradora-personaje dirá la fecha exacta de la “escritura”).

Ya más entrada la novela, la narradora confiesa que la escritura comenzó en la madrugada: “A las tres y media de la madrugada me he despertado. Y, elástica, salté enseguida de la cama. He venido a escribirte, es decir, a ser. Ahora son las cinco y media de la mañana”.³³¹ ¿Quiere decir esto que la expresión de la cita anterior “pleno día” se refiere a las cinco y media de la mañana, que en sentido estricto sería más bien el inicio que la plenitud?

Hay que recordar que, según la argumentación que sostengo, las indicaciones temporales de la novela no sólo son indicaciones según un reloj sino que aportan un significado, aportan indicaciones sobre el carácter de la narradora-personaje a través de los predicados que le da a esa hora. Por ejemplo, si se conecta el “pleno día” con las “cinco y media de la mañana” y con lo que sigue del párrafo —“Estoy pura. No te deseo esta soledad. Pero yo misma estoy en la oscuridad creadora. Lúcida oscuridad, luminosa estupidez”—³³² es más sencillo encontrar que el significado de “pleno día” se conecta directamente con un estado en donde los contrarios se unen, un estilo de *docta ignorancia* que durante todo *Agua viva* se busca resaltar como el origen de la sabiduría.

La narradora-personaje enuncia: “No controlo nada, ni mis propias palabras. Pero no es triste, es una

humildad alegre. Yo, que vivo al margen, estoy a la izquierda de quien entra”,³³³ “Te escribo porque no me entiendo”,³³⁴ o “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras”.³³⁵ La narradora confiesa que de ella no emana el conocimiento, sino que anda en búsqueda y, desde y por su búsqueda, va perdiendo todo aquello que tenía por dado, pero sólo por esta pérdida puede ganar “eso”.

Páginas más adelante, la narradora vuelve a hacer referencia al momento en el que está escribiendo: “Ahora de madrugada estoy pálida y jadeante y tengo la boca seca ante lo que alcanzo”,³³⁶ en la siguiente página: “Ahora es de nuevo madrugada”,³³⁷ y de nuevo en la siguiente: “Continúa la luna llena. Los relojes se han parado y el sonido de un carillón ronco se desliza por la pared”.³³⁸

Estas tres indicaciones crean una línea temporal poco clara. ¿Por qué en la segunda cita decir “de nuevo”? ¿Acaso entre ambas pasa un día entero? Hay sólo un párrafo entre estas dos líneas y este párrafo no es “diacrónico” sino “sincrónico”, es decir, no se desenvuelven hechos en este párrafo y hay tan sólo una reflexión sobre la naturaleza.³³⁹ Si ahora consideramos la tercera cita (“Continúa la luna llena”), que está dos páginas más adelante, se vuelve problemático ubicar la secuencia temporal. La “luna llena” indica un apogeo (sería el espejo del “pleno día”), sin embargo, la “madrugada” o “el amanecer” es un momento crepuscular, donde tanto el día como la noche no están plenos sino

que uno está muriendo (la noche y por tanto no podría haber “luna llena”) y otro nace (el día).³⁴⁰ ¿O ha pasado casi un día y está en ese momento en la noche del domingo que páginas antes acaba de empezar?³⁴¹

La siguiente marca está a más de treinta páginas de distancia: “Son las cinco de la mañana. Y la luz desmayada de la aurora frío acero azulado, con la amargura y la acidez del día que nace de las tinieblas”. ¿Son las cinco de la mañana del lunes? Aquí, la lectura no sorprende tanto, pues “el tiempo del narrar” ha sido muy largo (de la página 47 a la 78, según la edición de Siruela) y no es sorprendente que el “tiempo narrado” haya sido medio día.

Esto no busca una regla de correspondencia exacta entre “tiempo del narrar” y “tiempo narrado”, sino una mera aceptación incómoda o cómoda entre los dos —o como diría Ricœur, la correlación entre estos dos tiempos no es constante o está siquiera cerca de serlo en *Agua viva*—: a final de cuentas, en esas páginas de *Agua Viva* se ha dado “espacio”, se ha dejado respirar al tiempo por medio de muchas reflexiones, por lo tanto, no sería nada extraño pensar que en un “tiempo normal de reflexión” (un “tiempo estándar” que también se mediría con un reloj, es decir, el tiempo que “permanecemos callados”, por así decirlo) y, teniendo en cuenta las múltiples reflexiones de esas páginas, que sea verosímil que hayan pasado doce horas o un lapso considerable entre la simultaneidad de la escritura y la lectura. Es decir, si la hay una cierta intención de

performatividad (se escribe en el mismo tiempo que se lee), no se siente extraño el paso del tiempo que las dos marcas temporales anteriores indican (desde la luna llena hasta la madrugada, del apogeo a la muerte). Es el único paso “normal” del tiempo.

La narradora escribe más adelante: “Porque a las cinco de la madrugada de hoy, 25 de julio, he caído en un estado de gracia”.³⁴² Por mucho, ésta es la parte que más se presta a especulaciones sobre el “tiempo físico” de la diégesis y sobre la coincidencia entre éste y el tiempo físico del mundo externo.

Para empezar, parece haber un regreso. Habíamos llegado a las cinco de la mañana del lunes y ahora se marca, según un calendario, las cinco de la mañana de un domingo 25. Lispector publicó *Agua Viva* en 1973. En 1973, el 25 de julio fue un miércoles. El año anterior más cercano en que un 25 de julio sea domingo es 1971. No es improbable que Lispector escribiera o hubiera empezado a escribir *Agua Viva* en ese año; con esa fecha parece que el texto se inserta en una la cronología el mundo exterior. Sin embargo, lo importante es que esta marca temporal, junto con las dos últimas (“Hoy es sábado” y “sigue siendo sábado”³⁴³), marcan el aproximado “tiempo físico de la diégesis”: la acción diegética de *Agua Viva* sucede sólo en la madrugada de un sábado.

¿Qué sucede con todas estas marcas de “amanecer”, “anochecer”, “madrugada”, “luna llena”, etcétera? Mi respuesta es que las marcas temporales indican

más el paso del estado de la conciencia que el paso del “tiempo físico” de la diégesis. El tiempo que propone *Agua Viva* es “tiempo de éxtasis”, en el cual “amanecer”, “madrugada” y “pleno día/noche” son especificaciones del estado de conciencia frente a sí misma, frente a sus propias reflexiones y digresiones.

Tiempo significado vs tiempo del pasar

La principal implicación de la tesis de que *Agua viva* no es un monólogo interno sino que se dirige a un “tú” fantasmal es que se vuelve imposible proponer un traslape uno a uno del “tiempo narrado” con el “tiempo del narrar”. No me suscribo a esas interpretaciones de *Agua Viva* como la de Travasso, que dice: “En este texto existe una sola dimensión espacio-temporal. El espacio se da a través de la geometría interior y el tiempo de la lectura, atemporalmente, coincide con el tiempo de la escritura”,³⁴⁴ ni considero que sea una novela de monólogo interno.

Desde esta perspectiva (la no performatividad de la lectura), habrá que abordar aquellos fragmentos en que la narradora usa deícticos de tiempo (“ahora”, “hoy”, “en este momento”, etcétera) o el participio presente, que aparentemente anclan la lectura en esta unidimensionalidad de la escritura y la lectura.

Los deícticos y el participio presente aparecen bastante en la novela: “*Hoy* he acabado el lienzo del que te hablé”;³⁴⁵ “*He empezado* estas páginas también con la finalidad de prepararme para pintar”;³⁴⁶ “*Estoy es-*

cuchando ahora una música selvática, casi sólo redoble y ritmo, que viene de una casa vecina donde jóvenes drogados viven el presente”;³⁴⁷ “Porque *ahora* te hablo en serio, no estoy jugando con las palabras”;³⁴⁸ “No sé sobre qué *estoy escribiendo*; soy oscura para mí misma”;³⁴⁹ “Hablo *hoy*, no ayer ni mañana, pero *hoy* en este mismo instante precedero”;³⁵⁰ “Te *estoy hablando* y me arriesgo a la desconexión”;³⁵¹ “*Estoy respirando*. Arriba y abajo. Arriba y abajo”.³⁵²

Tales citas no hacen referencia al presente la diégesis en su pasar, sino en su pasado, es decir, cuando la narradora habla del cuadro o el inicio de la escritura que se refiere a la novela, se refiere a un “tiempo físico” de la diégesis que ya ha sucedido. No hay simultaneidad entre “*Hoy* he acabado el lienzo del que te hable” con el término de este; la última pincelada del cuadro se dio antes del inicio de la novela. La narradora informa a su interlocutor de hechos pasados y los retoma para convertirlos en parte de su reflexión. Esta información tiene un objetivo en la narración que se revela cfundamental para entender su estructura: las marcas temporales son marcas cualitativas que convierten el pasar del tiempo en tiempo significativo.

En *El sentido de un final*, Frank Kermode propone que las ficciones son funciones operativas que “sirven” para dotar de sentido al mundo³⁵³. Kermode utiliza el ejemplo de la onomatopeya “tic-tac” del reloj. Para él, éste es un ejemplo de trama y construcción de sentido: el intervalo entre el sonido que establecemos como

principio (“tic”) se conecta con el final (“tac”) por medio de un intervalo ficcional. Entre ese “tic” y ese “tac”, se escucha la vida y muerte de un segundo; el sentido siempre es así, desde el principio al final. Se está “humanizando el tiempo”,³⁵⁴ pues a algo que no tiene ningún sentido (es más, “tic” y “tac”, por ser onomatopéyas, son ya un trasporte al lenguaje humano) se le confiere la estructura del inicio y del final, se organiza el tiempo en una unidad de sentido: el segundo.

El tiempo es lo que se extiende entre “tic” y “tac”, entre dos sonidos diferenciados que hace un reloj (otra humanización del tiempo) y que en sentido estricto no dicen nada. Pero la ficción del inicio y del final entre esos dos sonidos permite hacerlos inteligibles: “Tic” anticipa su “tac” y “tac” requiere del “tic”. Sin esta relación recíproca se pierde el sentido. Para que lo humano (el sentido) surja, esos dos sonidos deben despojarse de su “cronicidad”³⁵⁵ o su mera secuencialidad muda y convertirse en “estaciones significativas”:³⁵⁶ deben convertirse en momentos en los que se puedan dar asideros de sentido.

El sentido, incluso en su acepción física de “el sentido de una calle”, necesita por fuerza un punto desde el cual se extienda para llegar a otro punto, su meta. Sin esta extensión entre dos puntos no hay sentido (ni de calle ni de lo humano). A estos puntos, Kermode los llama “kairós”.³⁵⁷ Siguiendo los modelos de los teólogos cristianos Tilich, Cullman y March, Kermode designa esta palabra como una estación, “un punto en el tiem-

po lleno de significado” que propone una direccionalidad, es decir, un final.³⁵⁸ El kairós se diferencia del mero “pasar del tiempo” porque afecta los elementos que tenga cercanos o lejanos. Es decir, en una construcción de sentido, los distintos kairoi afectan el pasado, que deja de ser una mole inamovible para convertirse en un mar de significados que se actualizan desde los distintos momentos significativos del presente.

Desde el cristianismo, por ejemplo, la llegada de Cristo dota de un nuevo sentido al Viejo Testamento; lo convierte en una anticipación del Cristo y hace que entre los profetas y Jesús haya una relación de concordancia: por un lado, Elías y los viejos padres anunciaban la venida de “el hijo del hombre” y, por otro, Cristo actualizó la anunciación y cumple la promesa de Dios a su pueblo: “El kairós transforma el pasado, da validez a los tipos y profecías del Viejo Testamento, establece la concordancia con los orígenes y los fines”.

En la vida cotidiana y la literatura estos momentos existen. No es casualidad que un hijo con vocación de escritor busque en su árbol familiar algún pariente que con esas mismas inclinaciones. De alguna manera, el aspirante, desde su kairós (conciencia de una vocación), trata de relaborar el pasado (no falsearlo) para que tenga sentido su camino descubierto. También dotará a su pasado personal de kairoi que anunciaban su culminación en la conciencia de ser escritor: lecturas infantiles, admiración por un maestro, la formación escolar. *Retrato de un artista adolescente* es la estructuración de

momentos en la vida de un muchacho (Stephen Dedalus) que termina siendo escritor. Al finalizar el libro, no queda otra opción más que pensar que todos los eventos que fueron narrados tenían una dirección: hacer entendible la vocación de Stephen Dedalus.

En otro ejemplo, si una madre, con un hijo médico, cuenta que a los tres años él entró en un consultorio y lo primero que hizo fue ponerse el estetoscopio, se está evidenciando el recurso humano a los *kairoi* o, mejor dicho, se evidencia cómo es imposible no pensar el pasado como desbordante de significado y la vida, con sentido. Para la madre, ese acto de un infante de tres años prefiguraba la profesión de su hijo, sólo que en ese momento, cuando el hijo entró al consultorio, la mujer no lo podía tener claro. Hasta que el hijo entró en la facultad de medicina, la madre pudo establecer cómo ese momento prefiguraba el presente. La relación es recíproca: ambos *kairoi* se complementan y forman ese vector de sentido que son “tic” y “tac”.

Kairoi en Agua viva

Es posible resumir los *kairoi* de *Agua viva* en dos grandes grupos: los de día, que tienen que ver con una proyección o plan y con una luminosidad del entendimiento; y los de la noche, que son cuestionamientos, decepciones y dolor. Lo que se encuentra de la novela entre cada marcaje tiene el tono y la intención del *kairós* correspondiente, que se modifica cuando entra otro marcador temporal.

La alternancia de estos momentos es: día (“Ahora está amaneciendo y la aurora es de neblina blanca en las arenas de la playa”, p. 16) – día (“Ahora ya es pleno día y de repente otra vez domingo en erupción inesperada”, p. 19) – noche (“Y cuando el día llega a su fin oigo los grillos y me vuelvo repleta e ininteligible”, p. 21) – noche (“Estoy dentro de los grandes sueños de la noche; porque el ahora-ya es de noche”, p. 26) – día (“Ahora son las cinco y media de la mañana. No tengo ganas de nada, estoy pura”, p. 38) – noche (“Y en mi noche siento el mal que me domina”, p. 42) – noche (“La alta noche viene a encontrarme exangüe. La alta noche es grande y me come”, p. 43) – día (“Ahora de madrugada estoy pálida y jadeante y tengo la boca seca ante lo que alcanzo”, p. 44) – noche (“Que Dios me ayude; no tengo guía y otra vez está oscuro”, p. 49) – día (“Hoy es domingo en la mañana. En este domingo de Sol y Júpiter, estoy sola en casa, p. 71) – noche (“Hoy es una noche con muchas estrellas en el cielo, p. 90”) – día (“Porque a las cinco de la madrugada de hoy, he caído en estado de gracia”, p. 91).

1. Día (pp. 16-19)

Los “tic” y los “tac” de *Agua viva* son identificables con las marcas temporales. Ellas indican un sentido no de acción narrativa sino de quiebres o “sabores” de la reflexión. La primera de estas marcas es “Ahora está amaneciendo”³⁵⁹ y comienza una reflexión-ascenso.

Apenas toco los alimentos, no quiero despertarme más allá del día [...] Voy creciendo con el día que al crecer me mata cierta

Agua viva, los juegos con el tiempo

vaga esperanza y me obliga a mirar cara a cara al duro sol. El vendaval sopla y desordena mis papeles. Oigo ese viento de gritos, estertor de pájaro abierto en oblicuo vuelo. Y yo aquí me obligo a la severidad de un lenguaje tenso, me obligo a la desnudez de un esqueleto blanco que está libre de humores. Pero el esqueleto está libre de vida y mientras vivo me estremezo toda.³⁶⁰

En su *Diccionario de símbolos*, Juan Cirlot caracteriza la aurora como lo que concierne a todo principio o despertar y una función naciente.³⁶¹ En *Agua viva*, este momento marca el inicio por medio de una purificación o de la imagen de lo vacío —“la desnudez de un esqueleto blanco que está libre de humores”—; inicia con una analogía de la estructura del cuerpo, cuyo primer anclaje es el esqueleto, pues a partir de él y por sus límites es como se fija la carne, los órganos y la piel. Como la aurora, el esqueleto es el principio de reconstrucción de aquello que está buscando la narradora-personaje. Es de notar que se menciona un “mirar cara a cara al duro sol”. En este enunciado se remarca el inicio, lo que es necesario hacer para iniciar: mirar directamente lo que da luz, lo que permite ver.

Este inicio de *Agua viva* no sólo tiene que ver con una hoja en blanco en donde se escribirá aquello que se descubra. No sólo está la narradora-personaje a la espera de que “é”, “it” o “instante ya” se “realicen. También, el inicio es acumulación:

Dentro de la caverna oscura centellean colgados esos ratones con alas en forma de cruz, los murciélagos. Veo arañas peludas y negras. Ratones y ratas corren asustados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras el escorpión. Cangrejos, iguales a sí mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, que parecerían bestias amenazadoras si fuesen del tamaño

Tiempo de éxtasis

de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran en la penumbra. Y todo eso soy yo. Todo está cargado de sueño cuando pinto una gruta o te escribo sobre ella.³⁶²

La acumulación se refiere a la totalidad del encuentro: si acaso la narradora personaje se enfrentará al mundo, lo hará de forma cabal, frente a cada una de las cosas, las grandes y las pequeñas, las que importan y las que no. Sucede una sinécdoque ontológica: el fragmento por el todo y el todo por el fragmento.³⁶³

2. Noche (pp. 21-37)

En su *Diccionario de símbolos*, Jean Chevalier señala que “entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno”.³⁶⁴

Con la primera mención de la noche en *Agua viva* (p. 21), las confesiones de la narradora cambian de tono. De una preparación y luminosidad, se llega a declaraciones como: “Y cuando el día llega a su fin oigo los grillos y me vuelvo repleta e ininteligible [...] Y que se derramen zafiros, amatistas y esmeraldas en el oscuro erotismo de la vida plena; porque en mi oscuridad tiembla por fin el gran topacio”³⁶⁵ o “Es por culpa del ritmo en su paroxismo que pasaré al otro lado de la vida. ¿Cómo decírtelo? Es terrible y me amenaza. Siento que no puedo parar y me asusto”.³⁶⁶

No podría no haber temor: la narradora se enfrenta a lo desconocido y no sólo a una cosa u otra aún por descubrir, sino a lo totalmente otro, lo que no la acep-

tará como “es” (como una configuración individual) sino que la obligará a ser difusa, permeable: “Y canto el paso del tiempo; todavía soy la reina de los medas y de los persas y soy también mi lenta evolución que se lanza como un puente levadizo hacia un futuro cuyas nieblas blanquecinas ya respiro hoy. Mi aura es el misterio de la vida. Yo me sobrepaso abdicando de mí y entonces soy el mundo: sigo la voz del mundo; yo misma de repente con voz única”.³⁶⁷

El sufrimiento no es tanto la disolución sino la perspectiva, existir entre dos órdenes: el que se ha vivido, que tiene que ver con las cosas del mundo y sus preocupaciones, y ese otro en el que nada de eso importa. Esta indecisión se expresa en preguntas:

¿Será que sin darme cuenta he pasado al otro lado? El otro lado es una vida latentemente infernal. Pero existe la transfiguración de mi terror; entonces me entrego a una densa vida llena de símbolos densos como fruta madura. Escojo parecidos equivocados pero que me arrastran a lo enmarañado. Una parte mínima de recuerdo del sentido común de mi pasado me mantiene rozando todavía el lado de acá. Ayúdame porque algo se acerca y se ríe de mí. Deprisa, sálvame.³⁶⁸

3. Día (pp. 38-42)

En este ciclo, la narradora menciona por tercera vez el “it”. Esta repetición conjuga ese núcleo duro con tres símbolos fundamentales:

Yo soy puro it que late rítmicamente. Pero siento que dentro de poco estaré preparada para hablar de él o de ella. No te prometo ninguna historia. Pero tiene it. ¿Quién lo soporta? It es blando y es ostra y es placenta [...] La mano posa en la tierra y escucha cálido un corazón que late. Veo el gran gusano blanco con senos de mujer: ¿es un ente humano?³⁶⁹

Tiempo de éxtasis

Placenta, ostra y gusano son la triada que se empareja en este fragmento. Sobre el tercero, Cirilot establece que es una muerte relativa y “un exponente de la energía reptante y anudada”.³⁷⁰ Es la vida que renace de la podredumbre y de la muerte, la transición de la tierra a la luz, “de la muerte a la vida, o del estadio larvario al vuelo espiritual”.³⁷¹ La ostra va de la mano con la perla, que simboliza la humildad verdadera que se gesta dentro de uno y que es fuente de la perfección. La ostra representa al sabio y al santo: “Éstos no hacen más que abrirse al Sol y acumular riquezas interiores, sobre las cuales se encierran cuidadosamente, para que de ninguna manera sean profanadas”.³⁷² La placenta son las aguas primordiales y la tierra; el “caldo de cultivo” donde surge la vida y se desarrolla.³⁷³

Esta triada es una continuidad luminosa: de la noche de sufrimiento se inicia una vida, aunque será nueva en sentido radical. Aquí no hay un ciclo sencillo de vida y muerte biológica o vida y muerte social, sino una transfiguración extrema: la narradora, muerta en su pasado, en lo que ya no puede habitar porque se ha mostrado insuficiente ante el impacto de eso, ahora es gusano y ostra y revolotea en la placenta, que es el it, que también es ella y es la ostra y es el gusano.

4. Noche (pp. 42-43)

Otra de las variaciones de la noche en *Agua viva* es que comienza a adherir a sí (o a convertirse) en su dolor, en el noche, en el sufrimiento:

Agua viva, los juegos con el tiempo

En mi noche idolatro el sentido secreto del mundo. Boca y lengua. Y un caballo suelto de una fuerza libre. Guardo su casco con amoroso fetichismo. En mi profunda noche sopla un loco viento que me trae briznas de gritos [...] Y en mi noche siento el mal que me domina [...] Yo, yo soy mi propia muerte. Y nadie va más lejos. Lo que hay de bárbaro en mí busca al bárbaro cruel fuera de mí.³⁷⁴

Esta unión en *Agua viva* es un claroscuro: ora luminoso, amable y deseable; ora, repulsivo y destructor. Ambas caras implican que la narradora desaparezca como es y ambas son una amenaza. En este momento de noche, la narradora evidencia como ese punto gravitacional que es el it (o instante-ya o placenta, etcétera) la absorbe: “La alta noche es grande y me come. El vendaval me llama. Lo sigo y me despedazo”.

Esta dualidad se retoma a través del caballo:

“Una creencia que parece anclada en la memoria de todos los pueblos asocia originalmente el caballo a las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida.”³⁷⁵

Cirlot recupera un significado similar: el caballo se asocia a ritos de entierro y como un símbolo de los movimientos cíclicos.³⁷⁶ El it, esa cuestión íntima del mundo, la verdad de él, se muestra como dual: día y noche, destructor e integrador. El miedo es inevitable en cualquiera de sus facetas.

5. Día (pp. 44-48)

Tal vez la gran diferencia entre los ciclos de día y de noche es que, durante los primeros, la narradora todavía está presente en una suerte de voz volutiva; dice,

espera, repite, quiere y proyecta: “Me hundí en mí y encontré que quiero vida sangrienta, y el sentido oculto tiene una intensidad que tiene luz”³⁷⁷ o “Quiero un manto tejido con hilos de oro solares. El sol es la tensión mágica del silencio”.

Pudiera ser que en vez de día-noche, la dualidad de *Agua viva* pueda ser entendida como un ciclo de actividad-pasividad: del deseo del it al ataque del it. Pero este deseo-actividad en *Agua viva* no es un deseo intelectualizado, teológico o científico, sino emocional, visceral. La sangre (“vida sangrienta”) también puede ser entendida como aquella que “corresponde al calor vital y corporal, opuesto a la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. En la misma perspectiva, la sangre, principio corporal, es el vehículo sangriento de las pasiones”.³⁷⁸ También la sangre, junto con la tierra (cuerpo con cuerpo; aunque el segundo es cuerpo de principio pasivo) da paso a los metales y a las plantas: “El riesgo; me estoy arriesgando a descubrir tierra nueva. Donde nunca ha habido seres humanos. Antes tengo que pasar por el vegetal perfumado”.³⁷⁹

6. Noche (pp. 49-50)

El encuentro con el it vuelve como desaparición de lo humano para dar paso a “eso” que siempre ha pulsado: “Me siento tan perdida. Vivo de un secreto que irradia rayos luminosos que me ofuscarían si yo nos los cubriese con un denso manto de falsas certezas. Que el Dios me ayude; no tengo guía y otra vez está oscuro”.³⁸⁰

Agua viva, los juegos con el tiempo

Se redobla la creación que significa el encuentro con el it y que paradójicamente es el it mismo. Es una especie de autofecundación, de ser su propio padre (la relación trinitaria cristiana resuena aquí):

Y andar en la oscuridad completa en busca de nosotros mismos es lo que hacemos. Duele. Pero es el dolor del parto; nace algo que es. Se es. Es duro como una piedra seca. Pero su núcleo es it blando y vivo, precedero, frágil vida, de materia elemental.³⁸¹

El peligro del parto es la contraparte del sacrificio: la narradora, así como cualquier mujer encinta, puede morir a causa del alumbramiento, puede que lo que va a dar a luz la asesine por la fuerza con la que viene al mundo. Según Chevalier, estas mujeres están junto a los guerreros, pues como ellos antepusieron la vida de la tribu, de la nación y de la familia a la de ellas. La narradora intuye que a través y después de ella, el orden del it, el centro de todo lo que es, reinará; busca “morir con vida” y después, “será el monólogo. Después el silencio. Sé que habrá un orden”.³⁸²

7. Día (pp. 71-75)

Una de las marcas temporales más claras de *Agua viva* se da a tres cuartos de la novela: “Hoy es domingo por la mañana. En este domingo de sol y de Júpiter estoy sola en casa. Me he doblado de repente en dos y hacia adelante como con un profundo dolor de parto y he visto que la niña dentro de mí moría”.³⁸³

La claridad y la actividad están representadas de manera fragante por el símbolo del sol (máximo mo-

vimiento de actividad heroica, triunfo, supremacía, objetivo último, principio activo en contraposición a la pasividad de la tierra).³⁸⁴ El simbolismo de Júpiter tal vez haya que explicitarlo: en la mitología grecorromana, Júpiter (Zeus) es la virtud suprema del juicio y la voluntad; sus atributos son el rayo, la corona, el águila y el trono, símbolos a su vez del hacer, de la unidad y del principio activo.³⁸⁵

Ese núcleo duro de lo real —lo más real— es también principio de aglutinamiento e inicio de toda actividad. No se puede despegar su poder destructor, su poder de causar miedo, de aquel que unifica y crea comunidad. Esa dualidad se presenta en la forma de dos párrafos continuos, cada uno califica lo mismo (la vida, el it) pero desde laderas opuestas; el primero sería el resumen de los ciclos diurnos y el segundo de los nocturnos:

Y conozco también un modo de vida que es suave orgullo, gracia de movimientos, frustración leve y continua, con una habilidad para esquivar que procede de un largo camino antiguo. Como señal de revuelta sólo una ironía sin peso y excéntrica. Hay un lado de la vida que es como en invierno tomar café en una terraza expuesta al frío y envuelta en lana.

Conozco un modo de vida que es sombra leve desplegada al viento y que se balancea levemente en el suelo; una vida que es sombra flotante, levitación y sueños en el día abierto; vivo la riqueza de la tierra.³⁸⁶

Otra figura cierra este ciclo: “Sólo por pura bondad soy buena. Derrotada por mí misma. Que me llevo a los caminos de la salamandra, el genio que gobierna el fuego y en él vive. Y me entrego como ofrenda a los muertos”.³⁸⁷

Agua viva, los juegos con el tiempo

Era creencia popular que la salamandra era de fuego y, por tanto, vivía en ese elemento. Su simbolismo, está pegado al elemento sutil: energética espiritual, superioridad y mando, pero también germen en el que se reproducen las vidas y mediador entre la desaparición y aparición. El fuego supremo es el sol y, como él, la salamandra representa el triunfo y el objetivo supremo. También, al ser donador de luz, el fuego es claridad misma.

El it de *Agua viva* bien podría ser resumido en el fuego y el sol: quema si uno se acerca demasiado, chamusca si se está demasiado tiempo frente a él. Tal vez de aquí derive la simbólica de la alternancia de ciclos: quien se acerca demasiado al sol, como Ícaro, termina cayendo en la oscuridad marina, porque acercarse a la fuente primigenia es por necesidad perder la individualidad, desaparecer y no ser más testigo del núcleo de lo real, sino ser lo real mismo.

8. Noche (p. 75)

El último ciclo de noche empieza. La narradora, ya sin ambages, compara su situación y contacto con el it en relaciones de oscuridad y miedo: “Mis raíces están en las tinieblas divinas. Raíces soñolientas. Vacilando en la oscuridad”.³⁸⁸ Acontece la insuficiencia del lenguaje: “Sé que tengo miedo de momentos en los cuales no uso el pensamiento y es momentáneo estado difícil de ser alcanzado y que, del todo secreto, ya no usa las palabras con las que se producen los pensamientos”.³⁸⁹

Tiempo de éxtasis

La conversión de la luminosidad de los ciclos del día a la oscuridad y tinieblas de la noche no sólo redundaba en el miedo, también en el dolor, que también es inexpresable:

“Quien no está perdido no conoce la libertad y no la ama. En cuanto a mí, asumo mi soledad. Que a veces se extasía como ante los fuegos artificiales. Soy sola y tengo que vivir una cierta gloria íntima que en soledad puede convertirse en dolor. Y el dolor, en silencio”.³⁹⁰

9. Día (pp. 91-resolución final)

Agua viva termina en un ciclo luminoso. En el último tercio de la novela y a páginas de acabar, la narradora anuncia que ha caído en estado de gracia y que esta ha sido una sensación súbita pero “dulcísima”,³⁹¹ en la que la luminosidad “sonreía” y se refiere a ella como una “felicidad suprema”.

Este ciclo tiene la característica de denotar un final como un sinsentido: este estado de gracia no le “sirve” a la narradora, no es una salvación o un premio. Simplemente es un estado en el que se toma conciencia de que “se existe realmente y que existe el mundo [...] hay una lucidez que llamo leve sólo porque en la gracia todo es leve”.³⁹²

Las implicaciones que tiene que *Agua viva* termine luminosamente se podrán explicar a partir de crear el modelo del “tiempo de éxtasis” que anuncié al principio de este capítulo.

Mi tesis es que *Agua viva* emula un texto místico al tener polos similares de producción (unión-separación con lo “divino” o sentimiento oceánico —como

le llama Freud—, dolor-alegría del encuentro, disolución de la individualidad: “Ser agua en el agua”, insuficiencia del lenguaje pero necesidad de que la palabra sea —experiencia inefable que exige ser narrada— e incluso algunos símbolos comunes (la noche-día, el espejo, las flores, los animales).

La gran diferencia es que si a un místico la tradición le otorga una experiencia real (es decir, le imputa una especie de “verdad” de la cual se deriva la escritura), *Agua viva*, al ser ficción, inventa tal experiencia y una voz que tiene como objeto recuperar aquello que vivió y hablarlo, meterlo en la posibilidad de la palabra y de la comunicabilidad.

La diferencia textual no podrá ser claramente ubicada. Se podrían pensar que *Agua viva*, al igual que mucho del corpus lispectoriano y sobre todo *La pasión según G. H.*, son en verdad experiencias místicas contemporáneas, expresadas en un lenguaje profano y, si no anticlerical, sí agnóstico.

Lo siguiente será tratar de definir esquemáticamente la mística y sus “polos de producción” y, por otro lado, definir si acaso puede existir algo así como una mística profana.

Tiempo de éxtasis

Cuando digo que el tiempo que propone *Agua viva* es “tiempo de éxtasis”, es necesario referirse al segundo volumen de *Tiempo y narración*.³⁹³ En el capítulo “Experiencia ficticia del tiempo”, Ricoeur dice:

Tiempo de éxtasis

...es sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto. Así es como la obra literaria, librando su propio cierre, se relaciona con..., se dirige hacia; en una palabra: es respecto de... Más acá de la recepción del texto por el lector y de la intersección entre esta experiencia viva del lector, el mundo de la obra constituye lo que llamaré una *trascendencia inmanente* al texto”³⁹⁴

Ricœur ejemplifica esta “trascendencia inmanente” y la “experiencia ficticia del tiempo” en tres obras (*La señora Dalloway*, *La montaña mágica* y *En busca del tiempo perdido*) que, para el teórico francés, son “fábulas del tiempo”, es decir, textos en donde el tiempo se experimenta de forma totalmente imposible en una experiencia cotidiana. Éstas obras son “variedades de la experiencia temporal, que sólo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con objeto de refigurar la temporalidad ordinaria”.³⁹⁵ Para Ricœur, los textos que analiza en este capítulo navegan los confines de la experiencia temporal lineal y exploran diferentes planos que pueden estar ocultos a la experiencia de la temporalidad ordinaria.

Considero que *Agua viva* entra perfectamente en esta categoría de textos que exploran los límites de una experiencia ordinaria del tiempo. La no linealidad de esta novela de Lispector, su casi total desaprensión de lo que podríamos clasificar como “acción narrativa” y la marcas temporales que propone (las cuales no pueden ser pareadas con un tiempo físico que coincida con reloj y calendario) hacen pensar que este texto puede ser leído según una forma de entender el tiempo muy específica que llamaré “éxtasis”.

Esta palabra pertenece a un contexto religioso y hace referencia a experiencias místicas o experiencias en las cuales se entra al estado “más alto de conciencia: una percepción autotransformadora de la unión total con el infinito. Se encuentra más allá del espacio y del tiempo. Es una experiencia de intemporalidad, la eternidad, y de una unidad ilimitada con toda la creación”.³⁹⁶ Juan Martín Velasco, en su libro *El fenómeno místico*, designa este término como “experiencias interiores, inmediatas, frutivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que erige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en que se la viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu”.³⁹⁷ Zaehner la considera una toma de conciencia de la unión con algo infinitamente mayor que el yo y Mcguinn dice que la mística es una conciencia directa de la presencia de Dios.³⁹⁸ Juan Antonio Rosado la define como “la unión más allá del límite que fija la identidad para perderse en una continuidad trascendente con lo otro”.³⁹⁹ Ramón Xirau, en su *De mística*, dice que el misticismo “anula toda significación y racionalidad porque éstas [las místicas] pretenden recuperar la totalidad en la otredad como misterio”.⁴⁰⁰

Hay otro grupo de definiciones que observan no tanto el momento de unión sino el tránsito a ella o el camino de reestructuración de esta experiencia. Michel de Certeau dice que para los místicos: “Lo Uno ya

no está. ‘Se lo llevaron’, dicen muchos cantos místicos que inauguran con el relato de su pérdida la historia de sus retornos a otro lugar y de otra manera, con modos que son más bien el efecto y no la refutación de la ausencia”.⁴⁰¹ Para Zenia Yébenes, la mística es más un camino o un proceso que un momento de encuentro: “Sólo ahí puede buscarse el núcleo duro de la llamada cuestión mística, su especificidad y su riqueza, porque sólo ahí, podemos ver todas las implicaciones vitales y significativas que tiene la experiencia”.⁴⁰²

Éstas definiciones le parecen a sus autores meros esbozos y acercamientos a fenómenos tan diversos que sólo por analogía se les asigna el mismo nombre. Sin embargo, es posible encontrar elementos que se repiten: absoluto, universo, unión con algo infinitamente más grande, conciencia de la unión, anulación, camino, reestructuración, etcétera.

Para una definición operativa, recurriré de nuevo a Juan Martín Velasco, quien esquematiza el proceso místico y sus etapas en tres grandes rubros, a partir de la *Jerarquía celeste* del Pseudo-Dionisio Aeropagita: purificación, iluminación y unión.⁴⁰³

El primero consiste en una práctica de condiciones morales que suponen una vida religiosa ya aceptada (una ascética) y en el desarrollo de métodos para disponer a la mente y la voluntad del sujeto para la nueva forma de conciencia.⁴⁰⁴ Esta etapa busca superar la ocupación del ser humano por los bienes materiales o los bienes “inmanentes” para que empiece a focalizar

su atención en un nivel superior al mundo,⁴⁰⁵ se tiene que superar la forma ordinaria de pensar y sentir, la forma ordinaria de desear. La purificación tiene como finalidad el paso “de la exteriorización del sujeto a su interiorización; de su dispersión a su unificación; de su disposición, a su concentración; de su pérdida en lo mundano y material, a la recuperación de su espiritualidad”.⁴⁰⁶

El segundo paso es la iluminación: un grado de conciencia que se obtiene cuando las potencias del ser humano se encaminan a otro lugar que el mundo. Aquí, el místico se da cuenta de cómo son realmente las cosas. Hay una conciencia del todo: “La experiencia se vive, pues, como totalizadora, en el doble sentido de vivir la presencia de la naturaleza como un todo y sentir al propio sujeto hecho esa totalidad, totalmente integrado con ella”.⁴⁰⁷

La experiencia de unión todavía no se da, sino que la mente religiosa está preparada, por lo menos esquemáticamente,⁴⁰⁸ para lo que será esa unión con el todo, el uno, incluso la nada. Se empiezan a tender puentes que separan y diferencian la experiencia mundana de la mística, se afirma la persona en un sentido mucho más “oceánico”: “Purificado de la tendencia centrífuga de ser aislándose en el ejercicio de su individualidad, coincide con las fuentes de las que surge el impulso que le hace ser plenamente y ser persona”.⁴⁰⁸ Hay una oposición entre el ser verdadero y el ser aparente y un ansia de regreso al núcleo original.

El maestro Eckhart lo dice así: “[Las creaturas] claman por volver de nuevo [al interior] de donde han fluido. Toda su vida y su ser es un clamor y un ansia por regresar a aquel del que han salido”.⁴⁰⁹ Por su parte, Teodoro H. Martin-Lunas, en su introducción a las *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, clasifica el estado de iluminación como la contemplación de las formas o perfecciones a imitar; la analogía que pone Martin-Lunas es la de abrir los ojos del alma “que, como ventanas abiertas, se iluminan. Esto es contemplar: mirar lo Uno”.⁴¹⁰

El tercer estado es el más complicado de describir, pues la unión, al ser tan elevada, se juega entre lo infame y lo incommunicable. Aldous Huxley la caracteriza de la siguiente forma: “Es la experiencia en que se trasciende la relación sujeto-objeto y en la cual hay un sentimiento de completa solidaridad entre el sujeto y otros seres humanos y con el universo en general”.⁴¹¹

La unión se da en las coordenadas de lo indiferenciado: si el lenguaje sólo puede ser posible por una diferenciación entre un yo —interior— que habla de un exterior (los propios pensamientos pueden ser considerados una exterioridad del yo), entonces, en el contexto de la desaparición de la división entre sujeto-objeto, se pierde la posibilidad de decir algo.

Esto no detiene a los místicos en su intento de nombrar aquello que vieron o aquello con lo que se unieron, por lo menos un momento. Beatriz de Nazareth, mística del siglo XIII, describe el momento de

la unión de esta manera: “[El alma] abismada tan tiernamente en el amor, es arrastrada con tal fuerza por su anhelo que su corazón estremecido se consume de impaciencia, su espíritu enloquecido no puede ya contener el impulso interior. En el exceso de amor el alma se deshace, se desvanece, el espíritu cede todo entero al furor de los ardientes deseos”.⁴¹²

La relación entre estos tres escalones no es tiene un orden necesario; bien podría ser que después de la unión se dé una separación, la cual devenga una purificación, o que la unión no tenga como consecuencia la iluminación, incluso, se podría pensar que la iluminación no lleva necesariamente a la unión (ni qué decir que la relación entre purificación e iluminación tampoco es necesaria).

A esta falta de causalidad entre los diferentes estados místicos, Juan Martín Velasco caracteriza este proceso como pasividad: el sujeto es *llevado* a través de las cimas místicas.⁴¹³ Esto es lo mismo que decir que no existe una receta para llegar a la unión mística o para convertirse en místico.

Grandes espiritualidades han sospechado de aquellos métodos que aseguran llevar a una experiencia de este tipo (ya sea por medio del exceso o por medio de la ascética), como Matilde de Magdeburgo:

“Se engañan quienes imaginan que están escalando las alturas [del amor, de la contemplación mística] con esfuerzos aborrecibles e inhumanos, aun cuando sus corazones están llenos de rencor. A ellos les falta las santas y humildes virtudes que guían el alma a Dios”.⁴¹⁴

La ascética, que bien pudiera entenderse como un movimiento total de voluntad, que contraría incluso las disposiciones naturales, es sólo una preparación pero no da garantías. Matilde advierte: “Dios mismo es testigo de que ni con la voluntad ni con el ansia le pedí que me diera las cosas que están escritas en este libro”.⁴¹⁵ Para Juan Martín Velasco, la experiencia mística es algo que acontece, sorprende al sujeto sin que este pueda estar realmente preparado, hay “una clara independencia en relación con el esfuerzo voluntario y la búsqueda de razones”.⁴¹⁶

Mística profana

No es mi intención aquí retomar la confesión religiosa que tuvo Clarice Lispector o los elementos de su literatura que abreen de sus herencias judías.⁴¹⁷ Lo que busco es interpretar *Agua viva* según un esquema de las etapas místicas y leer esta novela como una lectura o vivencia del tiempo distinta a la experiencia cotidiana del tiempo. El marco que le he dado a esta lectura es demasiado religioso (y demasiado cristiano), por eso es necesario desmarcar la mística de su contexto clerical para descubrir si acaso existe fuera de un cuerpo doctrinal algún tipo de experiencia análogo a la que se presenta en el misticismo religioso.⁴¹⁸

Frente a esta interrogante, Juan Martín Velasco propone tres unidades de la mística profana:⁴¹⁹

A) Fenomenológica: todas estas experiencias refieren a una ruptura del mundo ordinario; el entorno

inmediato se vuelve extraño o insuficiente para comprender o comunicar lo que se ha vivido. El sujeto es llevado (o recuerda que fue llevado) a un nivel de conciencia de la realidad que le “arruina” la vida hasta ese momento; hay dificultad de readaptación y a las condiciones normales de existencia, hay un “sinsabor” del mundo y de lo que ofrece.

B) Temática: se dan tres aspectos dominantes: la existencia social y el mundo común se revela como “un teatro de sombras”, las necesidades mundanas se reintegran o reordenan según una perfección superiores y hay una intuición de una única emoción eterna, que es lo que hace moverse a este mundo de lo sensible.

C) Intencional: la existencia individual y su defensa se presenta como el error más grande, que debe ser superado para que la plenitud, que de alguna manera ya está en el sujeto antes de la experiencia, aflore en la conciencia.

Según Velasco y Hulin, se rompe la estructura cotidiana con la que el sujeto se categorizaba a sí mismo (relaciones éticas, políticas, estéticas, etcétera) y se abre un horizonte de comprensión por medio del cual se vislumbra la realidad sensible pero con una “nueva luz” y la conciencia se modifica sustancialmente: ya no puede regresar a los esquemas anteriores más que con una sensación de incomodidad, de no encajar del todo. Se tiene la convicción de “haber entrado en contacto con algo definitivo”.⁴²⁰

El sujeto logra intuir su propio fondo o justificación vital, el cual se extiende a toda particularidad: no hay realmente división sujeto-objeto ni diferencia entre yo-mundo. Esa indiferenciación se traduce en un movimiento de regreso, pues se propone que la no distancia entre sujeto-objeto era la relación primordial; es una nostalgia del origen que se vislumbra de nuevo por unos instantes.

Para Prince y Savage, esta experiencia es un proceso al servicio del ego y los estados místicos son una regresión hacia la primera existencia de la lactancia.⁴²¹ Aunque tal tesis me parece reduccionista, indica el objetivo último de la mística, que Hulin, junto con Freud, llama “sentimiento oceánico”. El lenguaje se convierte en una herramienta para llegar a él así como el caldo de cultivo de donde nacerá.

El sentimiento oceánico; embriología del yo

El primer capítulo de *El malestar de la cultura*, Freud hace referencia a un amigo (Jean Rolland) quien le señaló que, si bien compartía la tesis freudiana de que la religión era ilusoria, no había dejado de sospechar la existencia de un marco del que emanaba toda confesión religiosa: el sentimiento de estar en el mundo y con el mundo sin división. Rolland le llamó un sentimiento “como oceánico”. Freud se declara incapaz de encontrar ese “sentimiento” dentro de sí mismo pero reconoce que algunos sujetos podrían experimentarlo a causa de rasgos vestigiales de estados psíquicos ante-

riores a la edad adulta; estos rasgos pertenecerían a la etapa primera de la configuración del yo.⁴²²

Para sustentar esto, Freud propone una dialéctica de la configuración psíquica humana. En el origen (el recién nacido, incluso condiciones intrauterinas), la persona no puede distinguir entre su yo y lo que no es su yo. Es más, todavía no hay un concepto operativo de esta distinción; el niño se considera el todo en el sentido de que no hay otra cosa para él que no sea él. La consolidación del yo maduro, consciente de no ser el todo y de diferenciar entre un afuera y un adentro (entre el sujeto y el objeto), es resultado de una serie de expulsiones y condicionamientos a través del principio de realidad. El feto sólo se tiene a sí mismo y, por lo tanto, sólo se ama y se basta a sí mismo; sólo él es fuente de sensaciones agradables. En principio, no hay dolor o desagrado en el primer estado del yo, puesto que serán precisamente las sensaciones contrarias al placer las que obligarán al yo a expulsarse de su autosuficiencia y redefinir sus límites.

El yo diluido es arrancado de su autarquía por la violencia que el exterior le impone. La primera violencia será el hambre. Al ya no estar completo (en el útero, pareciera que el feto no se alimenta, sino que la necesidad o el concepto de comer no existe), tiene entonces que refugiarse en elementos externos que lo completen de nuevo (el seno materno) pero el vuelco libidinal a esta exterioridad siempre será parcial y condicional y esto es lo que, para Freud, demostraba

su experiencia la clínica: allí donde la investidura libidinal con los objetos externos no se da en buenas condiciones (o mejor, en las mejores condiciones posibles dada la violencia de “venir al mundo”), se asiste a un reflujo de los intereses libidinales sobre el sujeto mismo (neurosis narcisistas e histerias).

La imagen que Freud usa en *Introducción al narcisismo* para ilustrar esto es la un animal protoplásmico:⁴²³ el animal cede una parte de su masa central para crear pseudópodos que le permitan caminar. Estos pseudópodos interactuarán con el espacio exterior al organismo y lo usarán como palanca para moverse y alimentarse, aunque en sentido estricto, el animal protoplásmico no se haya dividido ni salido de sí mismo. La metáfora implica que la investidura libidinal sobre lo externo nunca es objetiva, siempre es un simulacro de la primera autoinvestura. Los objetos libidinales permanecen afuera, sin nunca ser parte integrante del sujeto, y de ahí el sufrimiento cuando desaparecen, etcétera.

En *Pulsiones y destinos de pulsión*, Freud hace variaciones sobre ese esquema.⁴²⁴ Al principio, el yo está autoinvestido libidinalmente y sólo hasta cierto es capaz de satisfacerse a partir de sí mismo. El mundo exterior está para el yo de manera fantasmal y el niño, más que una fortaleza autosuficiente, vive un estado de impotencia o desvallecimiento: el mundo exterior le arroja sin cesar objetos y no puede dejar de experimentarlos, por un tiempo, como sensaciones de displacer, pues al final del día son no yo y perturban su unidad. Después,

el niño empieza a distinguir que los objetos exteriores son diversos: algunos causan placer, otros displacer. En su configuración, el yo expulsa los segundos e introyecta los primeros. Se transforma en un “yo placer” que divide el mundo en una parte que le es similar y familiar, y otra, que sería lo ajeno, lo extraño a sí mismo: el dolor. El yo crea un canal de comunicación con el exterior. De un solipsismo autocentrado pasa a crear el esquema funcional de exterior e interior con base en el dolor y el placer.

Los sujetos abiertos al misticismo son de alguna manera inmaduros en su desarrollo del yo y conservan huellas del estado preyoico, en el que las barreras entre lo externo y lo interno realmente no existen y el individuo se basta a sí mismo (incluso con esta sensación de impotencia y desvallecimiento); la barrera entre el exterior y el interior es difusa en el sentido que no hay una conciencia de qué es lo externo y qué lo interno. Para Freud, esto explica por qué Rolland le llamó “oceánico” a este sentimiento: el mar no tiene partes, es complicado diferenciar una ola de otra o del conjunto total del océano. Su naturaleza fluida, como la del recién nacido, ignora las divisiones.

La esencia de la mística sería entonces un fenómeno regresivo, como lo establecieron Prince y Sauvage, y su valoración, a pesar de no ser patológica, tampoco es positiva. La pregunta es si acaso habría algún tipo de beneficio en la desaparición relativa de las barreras del yo.

Freud cataloga la mística y el sentimiento oceánico como una búsqueda de refugio que ofrecería una fuga nostálgica hacia un paraíso perdido,⁴²⁵ en el que la amenaza del mundo externo sería aniquilada desde el principio: nada puede dañarme si no soy nada o soy uno con lo que me daña. Es una derivación del desvanecimiento primordial y, por tanto, una de las formas de evocar la necesidad de protección del padre.

Para Hulin, lo sorprendente del esquema freudiano es que por primera vez en la historia de occidente el yo es definido no según posturas epistemológicas (el *cogito* cartesiano o la unidad a priori de la apercepción kantiana) o volutivas (Nietzsche, Schopenhauer o Hegel, incluso Platón), sino afectivas: el yo es el lugar del goce, el yo es goce.

En la experiencia mística, la conciencia de sí, lejos de diluirse o extenuarse, se reviste de una intensidad particular y el mundo exterior no se desvanece. Tanto el yo que observa como lo que es observado “brillan”, están aureolados, “se les ve por primera vez”: “Mucho más que una mítica confusión entre el yo y el no yo, es el sentimiento de una copertenencia esencial entre el yo mismo y el universo ambiente lo que ahí se despliega”.⁴²⁶

La consecuencia es que se rompe la dicotomía sujeto-objeto pero no por una disolución de sus elementos (lo externo y lo interno de la conciencia) sino que la relación se modifica: lo externo ya no está ahí para ser internalizado por el sujeto ni el sujeto internaliza como tarea extenuante lo exterior. Simplemente se

está, en convivencia, en copertenencia y sin ningún tipo de vasallaje epistemológico. El mundo pierde importancia pero no porque el místico se fugue de él, sino que se fuga de la relación que tenía con él. Las relaciones cotidianas de sujeto-objeto se convierten en distracciones para la estancia compartida y plena entre la conciencia y el mundo.

Lo que sucede es una desinversión afectiva, como “si el yo se percatara súbitamente —¿guiado por qué indicios?— que él encarna ya la quintaesencia de todas esas satisfacciones que se ha visto obligado a esperar de una multitud de objetos externos”.⁴²⁷ Es un movimiento de “liberación”: si el yo adulto descubre que ya ha alcanzado de antemano aquello en lo que se ocupaba toda la vida, las cosas sensibles ya no se degradan a utensilios y recuperan su dignidad de ser al no estar al servicio de un yo y de un conocer. El estado del yo del niño se revela sólo como un estado que, a través del principio de realidad, superar para integrarse al mundo adulto. En la perspectiva de Hulin, puede que en este estado haya un indicio de verdad definitiva.⁴²⁸

Según la perspectiva freudiana, por insuficiente, este yo-placer sería superado en condiciones normales y convertido en un yo que se guía por el principio de realidad; si acaso sobrevive el yo-placer, se convierte en un vestigio de un crecimiento inmaduro. Desde la perspectiva mística y de Hulin, el yo original (yo-placer) sobrevive a todas las modificaciones exteriores y permanece en el núcleo del sujeto: “El yo social es, por

lo tanto, como soñado por el yo original, que, sin embargo, puede a veces sospechar que sueña y después tratar de despertarse, y ese es el sentido de la vida mística”.⁴²⁹

El sentimiento oceánico de *Agua viva*

La obra de Lispector está llena de este sentimiento oceánico. Y no sólo hay menciones sino que es uno de los focos de producción del discurso de *Agua viva*. Desde el mismo título de la novela se anuncia esta impronta. *Agua viva*, en portugués, significa “medusa”.

El significado del título de la novela de Lispector apunta a un doblete de eliminación de las fronteras: por un lado, un agua viva sería la conjunción entre el mundo mineral y el mundo orgánico, es la fluidificación de ambos extremos (lo pasivo-mineral y lo activo-animal). Por otro lado, el aguamala o medusa es un animal que casi se confunde con su entorno, que no es más que una transparencia que se mueve. Las fronteras entre su exterior y su interior son fluidas, es un animal permeable que se mueve según las corrientes. No requiere de órganos para respirar ni tiene un sistema nervioso central. Se asemeja más a una piel que a un organismo cerrado y diferenciado del mundo. Sus fronteras son débiles.

Dentro del taxón de las medusas existe una, *Turritopsis dohrnii*, que es virtualmente inmortal: cuando enferma o envejece, regresa a su estado primigenio; crece de nuevo y se reproduce. Cuando vuelve a enve-

jecer, regresa y nace otra vez. Está viva, por supuesto, pero su ciclo de muerte-vida no corresponde a ninguna otra criatura; no está sujeta a las condiciones mortales de otros animales. Se parece más a los ciclos de las mareas (que no mueren ni desaparecen) o a los movimientos terrestres (que tampoco mueren, pues no están vivos).

Agua viva es este núcleo de todo lo existe y, al ser omni abarcativo, no puede excluir nada de lo que es: al ser le es indiferente si está vivo o no, simplemente es. Es it, es el instante-ya, es el ser, el no-ser: “Esta es la vida vista por la vida. Puedo no tener sentido pero es la misma falta de sentido que tiene la vena que late”.⁴³⁰

La falta de sentido no es una falla de ese núcleo de todo lo que existe. Más bien, el sentido es una parte de él: el sentido es el centro del ser humano, pero al no ser el humano el centro del it, el sentido se convierte también en periférico. Las concepciones y aspiraciones para darle sentido a eso se vuelven fútiles, se tiene que reconocer, como Silesius, que “Una rosa es sin porqué”.

Y este sin porqué lleva a la narradora a preguntar sobre su pertinencia como especie. O mejor dicho, a su pertinencia. Se evidencia una miopía de lo que el ser humano cree de sí mismo; cree ser un ser cerrado, una monada personal y, al mismo tiempo, una mónada de especie. Nada le corresponde más que lo humano. Sin embargo, “En ese núcleo tengo la extraña impresión de que no pertenezco al género humano”.⁴³¹

La mudez y su consecuente desesperación no tardan: “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido”.⁴³²

Pero este decir ya no es racional, ya no es un discurso; es un discurso de la presencia. Se habla no desde una racionalidad humana, sino desde el eco del es: “Pero la palabra más importante de la lengua tiene solo dos letras: es. Es. Estoy en su meollo. Todavía estoy. Estoy en el núcleo vivo y blando. Todavía (...) En el centro donde me encuentro, en el centro del Es, no hago preguntas. Porque cuando es, es”.⁴³³

Dice la narradora: “La trascendencia dentro de mí es el it vivo y blando y tiene el pensamiento que una ostra tiene. ¿La ostra cuando es arrancada de su raíz siente ansiedad? Se inquieta su vida sin ojos. Yo solía escurrir limón sobre una ostra viva y veía con horror y fascinación cómo se retorció”.⁴³⁴

La ubicuidad del it es su marca principal. Atraviesa tanto a una ostra como a la narradora; uno y contrarios. Es lo indeterminado pero no porque no tenga forma. Más bien es lo ultra determinado: es todo al mismo tiempo. Es el *apeiron* pero en acto; todas las formas, las que fueron, son y serán al mismo tiempo. Es un tipo de filiación ontológica; es la muestra de que todo lo que es, siempre ha tenido un núcleo que está en todos y cada uno de los entes. La visión de la narradora se torna clara y alcanza a intuir ese fondo, esa última

verdad: “Y estaba comiéndome el it vivo. El it vivo es el Dios”.⁴³⁵

Pero *Agua viva* no es simple es su planteamiento. El it es de alguna forma lo auténtico, una aspiración a lo original en el doble sentido de la palabra, es la libertad. La narradora cuenta un sueño:

Entonces soñé una cosa que voy a intentar reproducir. Se trata de una película que estaba viendo. Había un hombre que imitaba a un artista de cine. Y todo lo que ese hombre hacía era a su vez imitado por otros y otros. Cualquier gesto. Y había un anuncio de una bebida llamada Zerbino. El hombre cogía la botella de Zerbino y se la llevaba a la boca. En el centro el hombre que imitaba a un artista de cine decía: esto es un anuncio de Zerbino y Zerbino en realidad no vale nada. Pero no era el final. El hombre volvía a coger la botella y veía. Y así lo hacían todos; era inevitable. Zerbino era una institución más fuerte que el hombre. Las mujeres en ese momento parecían azafatas. Las azafatas estaban deshidratadas; es necesario añadirles bastante agua para que se vuelvan leche. Es una película de personas automáticas y que no hay escapatoria. El Dios no es automático: para el cada instante es. Él es el it.⁴³⁶

Este tópico libertario se anuncia no cómo mera plenitud, luz y confianza; sino como un momento oscuro y de desconocimiento. Porque la libertad del it es radical. No es libertad humana, es libertad sin más:

“¿Soy libre? Hay algo que todavía me ata. ¿O me ato yo a ello? También es así, no estoy suelta del todo porque estoy en unión con todo. Además una persona es todo. No es pesado cargar con uno mismo porque simplemente no se carga se es todo. Me parece que por primera vez sé las cosas. La impresión es que si no me acerco más a las cosas es ólo para no sobrepasarme. Tengo un cierto miedo de mí, no soy de confianza y desconfío de mi falso poder”.⁴³⁷

El lenguaje y el misticismo en *Agua viva*

Dentro del contexto místico que dibujado, el lenguaje —no en sentido metafísico ni analítico, sino en términos ontológicos— es un factor nodal. Por un lado, está la tentación del silencio: ¿cómo hablar de lo que está más allá de toda palabra, de aquella experiencia de unión primordial, en donde las distinciones y las barreras son más bien permeables y momentáneas? En *Agua viva*, al ser una ficción, la importancia se duplica y el problema también es doble. Mi tesis aquí es que hay un tratamiento del lenguaje que busca, como el lenguaje místico (según la óptica de Bataille y Michel de Certeau), ser un lenguaje performativo, que “se hagan cosas con palabras”, en este caso, la experiencia misma de la “deestructuración”, “del olvido de sí”.

En otras palabras, un texto místico busca recrear en el lector esa experiencia mística —según el sentido en que vengo trabajando estos términos— no a través de un relato racional (o no principalmente), sino a través de dispositivos que hagan de la lectura *esa* experiencia. En *Agua viva* el objetivo es crear una aparato ficcional que funcione de manera parecida a esos oxímorones místicos y sus giros y modificaciones impertinentes de la gramática y la semántica, que más que transmitir un conocimiento completo, buscan deshacerlos, que hagan “caminar al espíritu quitándole sus objetos”.⁴³⁸

Dentro de la tradición cristiana de occidente, uno de los pilares de este vaciamiento es el pseudo Dionisio Aeropagita, quien en su *Teología mística* propuso

las dos vías clásicas para hablar de Dios, la positiva y la negativa. Ambas son coexistentes y la mayoría de los discursos espirituales cristianos hacen uso indistinto de ellas.

La vía positiva consiste en atribuir predicados a Dios de super abundancia: Dios es todopoderoso, Dios es omnipresente, suprabuena, “Afirmar es ir poniendo cosas a partir de los principios, bajando por los medios y llegar hasta los últimos extremos”.⁴³⁹ El tratado donde más se abunda en esta vía es *Los nombres de Dios*, donde Dionisio establece que toda designación de la divinidad se deriva de la revelación bíblica. La idea que Dionisio quiere establecer es que todo nombre positivo de Dios está dado por el mismo y por su palabra, “El es el Supraser. Por no ser una vida, es la Vida [...] el Bien Supraesencial”.⁴⁴⁰ Nada es predicable de Dios más que en superlativo, un movimiento de “sobre afirmación” de lo más alto que se puede alcanzar con el lenguaje humano: “las cosas más antas y sublimes percibidas por nuestros ojos y razón son apenas medios por los que podemos conocer la presencia de aquel que todo lo trasciende”.⁴⁴¹

La vía negativa está en relación con la vía afirmativa. Cuando estamos en la máxima hipérbole de la atribución, “Por la negación, en cambio, es ir quitándolas [las designaciones que se le dan a lo divino] desde los últimos extremos y subir a los principios”.⁴⁴² La vía negativa es un movimiento contrario, pero a manera de complemento. Negar nombres de lo divino es un nivel

más arriba de lo que llegaba la atribución. En estas alturas, o pretensión de ellas, las palabras comienzan a sobrar o a volverse mucho más inexactas: “cuanto más alto volamos, menos palabras necesitamos, porque lo ininteligible se presenta cada vez más simplificado. Por tanto, ahora, a medida que nos adentramos en aquella Oscuridad que el entendimiento no puede comprender, llegamos a quedarnos no sólo cortos en palabras. Más aún, en perfecto silencio y sin pensar en nada”.⁴⁴³

En este movimiento dionisiaco se juegan el intento de comunicación y la insuficiencia de las palabras para con esa experiencia. Sin embargo, la vía negativa no es sólo una negación de la palabra frente a este absoluto que inunda la experiencia. La *Teología Mística* del areopagita, junto con muchos otros textos que se adhieren a la tradición negativa, se desdobla en sus funciones. Una, claro está, es la intencionalidad comunicativa (cortada desde el principio por un silencio) y otra tiene que ver con una performatividad del texto –en el sentido que J.L. Austin le da a este término en su texto *Cómo hacer cosas con palabras*–. De estas dos funciones, tal vez otras tenga, considero que la principal o, mejor, la más evidente es la performativa. Los textos místicos intentan hacer algo o crear un efecto en el lector durante la lectura. Éste es un espejo de aquella experiencia unitiva.

A partir de esta performatividad del texto, De Certeau, en *La fábula mística*, defiende que la mística, en el contexto del siglo XVI-XVII, se define como un *modus*

loquendi, como un catálogo amplio y potencialmente inagotable de ciertos giros del lenguaje y ciertos usos que lo transportan a un nivel distinto de la vida cotidiana.

La palabra herida en De Certeau⁴⁴⁴

El debate sobre la mística en la Modernidad se concentra en los giros o usos de lenguaje que corresponden a una práctica diferente de la lengua. Los místicos no son tanto los que tienen o claman tener experiencias unitivas con la divinidad, sino aquellos que expresan tales experiencias en una práctica diferente de la lengua, es decir, hablar de manera distinta a como la teología venía haciéndolo desde el establecimiento institucional del cristianismo. Se trata de una lengua artificial, producida, que permite otro funcionamiento y responde, más que a la descripción de un estado de cosas, a las variaciones en las operaciones del espíritu.⁴⁴⁵

La necesidad se sobreviene a la regla. “No me mandes más mensajeros, que no saben decirme lo que quiero”. En esta frase, Juan de la Cruz refleja el sentir místico del lenguaje dado y la necesidad de quebrarlo, hacerlo decir lo que no dice.

Hay entonces un proceso de fabricación de los giros místicos. Es una práctica de desapego

que desnaturaliza la lengua, pues la aleja de la función que pretendía una imitación de las cosas [...] una práctica que atormenta a las palabras para hacerles decir lo que, literalmente, no dicen, a tal punto que llegan a ser, en cierta forma, la escultura de las tácticas de las que son instrumento.⁴⁴⁶

Pero la lengua artificial no es un capricho o una construcción de absoluta libertad (como si se quisiera crear un nuevo idioma) sino el trabajo de rompimiento de la lengua heredada, un trabajo de tergiversación que hace que la palabra y su nuevo uso permanezcan como una ruina de sí misma (incompletitud en su nuevo designo) y de su pasado (quedan trazas de cómo era usada antes de ser “mística”).

El dispositivo por excelencia es el oxímoron: dos conceptos impertinentes entre sí o irrepresentables en la vida práctica son llevados a una cópula imposible. Tal combinación no crea un tercero sino en ausencia, presenta este término o uso, que en teoría sintetizaría hegelianamente ambos momentos, como un agujero, un “lugar de lo indecible”. “Es un lenguaje que tiene a un no-lenguaje [...] En un mundo al que suponemos escrito y hablado, y por consiguiente capaz de expresarse en un léxico, abre el vacío de algo innombrable”.⁴⁴⁷

De Certeau propone cuatro reglas de producción de esta palabra mística.

1. La unidad hendida. Hay una cicatriz inicial en el lenguaje. El místico la crea, pero también la recuerda. Como si todo el andamiaje histórico de la lengua, su potencia de ser heredada, no fuera total sino que siempre se señala como insuficiente: desde el origen y a causa de ese origen, el lenguaje abre en sí mismo un vacío innombrable. Señala su propio fracaso incluso en sus construcciones más sólidas.⁴⁴⁸

2. El signo opacado. El signo lingüístico es transparente y opaco a la vez: transparente en cuanto se le toma como aquello que señala el mundo y se vuelve tan transparente en la ostentación que desaparece. La cosa a la cual refiere “consume” la palabra que lo designa. Por el otro lado, es opaco cuando se le presta atención a su “coseidad”, es decir, cuando al lenguaje se le concede un estatus ontológico similar a su referente, se hace denso. El análisis fonológico o gramatical es un ejemplo de éste. La palabra no desaparece en la referencia, pues el mundo que debería ostentar desaparece por inútil en este momento (recuérdese cómo Saussure omite de su lingüística la parte referencial del signo).

3. La indecencia. Existe dentro de los usos místicos una apología de lo imperfecto y una retórica del exceso y la repetición. En las frases hay un cierto impudor que se relaciona con un santo exceso de la locura y el desorden. Según De Certeau, esta indecencia es léxica y estilística. La licencia gramatical está unida a un efecto. Una de las principales armas de los místicos es el solecismo o el barbarismo, que tienen una función propia: señalar el exceso que es el sujeto sobre la lengua: “La impetuosidad de una enunciación (o una inspiración) resquebraja el orden de los enunciados”.⁴⁴⁹

Este mal uso de la lengua, barbárico, que suena más a un gruñido que a una articulación coherente, es un exceso que pretende hacer creíble la presencia de lo otro (lo realmente otro, Dios). Se crea un esque-

ma de verosimilitud: “Cada falta gramatical señala el punto de un milagro en el cuerpo de la lengua, es un estigma”.⁴⁵⁰

4. Desemejanza. La superioridad que el Aeropagita atañe a la vía negativa sobre la positiva es que la primera no detiene al espíritu en “analogías engañosas”. La palabra contradictoria, impertinente y desemejante no le permite al individuo detenerse en lo que dicen ni lo nombran. Es decir, no son ni referenciales ni coherentes con un sistema heredado.

A través de una combinación nueva y de los préstamos entre campos distintos de la lengua (recuérdese los préstamos de etiquetas de Nelson Goodman), las palabras se desanclan de su sentido y se convierten en operadores de separación: “Ya no dan un objeto mental a la inteligencia; hacen caminar al espíritu quitándole sus objetos; son una dinámica que no obedece al principio del símbolo medieval, de tipo epifánico y ontológico. Funcionan como el símbolo científico moderno; producidas por un espacio de ficción (una escena artificial de nombres), se caracterizan por lo que permiten hacer [son] una palabra que sería esencialmente dolor de lenguaje, un cuerpo lesionado”.⁴⁵¹

5. El sustituto de un origen. La imposibilidad de un origen o un centro como principio y fundamento del lenguaje se expresa como un perpetuo deslizamiento de las palabras. Las palabras nunca dejan de irse, algo ajeno (incluso a su locutor) las trabaja y ocupa. Una método (deshacer las palabras en su relación a otras)

sustituye el origen, una operación sustituye a los nombres. “Desde este punto de vista, la frase mística es un artefacto del silencio. Produce silencio en el rumor de las palabras, de la misma manera en que un “disco de silencio” marcaría la interrupción en los ruidos de la sala de un café”.⁴⁵²

Haré una revisión de una parte de la teoría de Georges Bataille. Su uso me parece pertinente en este momento de la argumentación porque, a pesar de que la “experiencia interior” (mística) batailleana es muy *sui generis*, conlleva toda una impronta de vacío que la conecta con la tradición de la teología negativa. Este pensador francés es un clásico del siglo xx sobre la reflexión mística no confesional. Él se declaró, junto con Maurice Blanchot, la “nueva teología mística” en fuerte referencia al Aeropagita. Además, Bataille pone como fundamental de su “experiencia interior” el concepto de “palabra deslizante”, que es de algún modo una elaboración paralela y mucho más vivencial que académica que la palabra herida de De Certeau.

La conjunción de ambas posturas me permitirá abordar *Agua viva* como una emulación de la performatividad que es un escrito místico.

Bataille y la experiencia interior

Para el pensador francés, la experiencia mística (que él llamará “interior” para evitar cualquier tipo de clericalismo) es aquella que pone en cuestión “lo que un hombre sabe por el hecho de vivir”. Es una experiencia que

lleva a un sin-sentido y a un no-saber. Tal experiencia no revela nada ni puede fundar creencia sobre nada.⁴⁵³

La experiencia interior es una negación pura y sin reposo admisible. Tener algún consuelo (salvación, bienaventuranza, felicidad, recompensa de otra vida) es fallar en esa experiencia. Bataille busca conducirse en ella a donde ella misma lleve, sin proponerle motivos ulteriores. Lo que descubre es que no lleva a nada más que a la negación misma. Es una experiencia del no saber total.⁴⁵⁴

El pensador francés se separa de algunas tradiciones del silencio místico y establece que no se le traiciona si se habla de ella, pero justo el tratar de abordarla es inútil, pues vacía al espíritu de las seguridades que ya tenía. “La experiencia no revela nada y no puede fundar la creencia a partir de ella”.⁴⁵⁵

La experiencia es su única autoridad entonces. No valen los textos canónicos y tradicionales para interpretarlos, como si el Corán o el Tao Te Kin tuvieran la clave para interpretarla. Más bien, la experiencia interior está más allá de ellos. El objeto de esta experiencia y el sujeto que la experimenta son similares: el primero es lo desconocido; el segundo, está desprovisto de saber, es una presencia opaca. Tan similares son que terminan por borrar las barreras entre sí.

Ahora bien, si hablar de ella no traiciona a la experiencia, entonces, hablar la palabra puede crear una comidad, pero una imposible (al estilo de Blanchot).

Esta comunidad tendrá características dramáticas.

Así como las religiones heredadas dramatizan la existencia (la hacen tener un sentido histórico y salvífico), como el cristianismo, la experiencia interior también dramatiza la vida, pero lo hace desde la negación total: la experiencia muestra (y es) la falta de todo referente y de todo consuelo. Es el reconocimiento de la orfandad completa: “Estado de desnudez, de súplica sin respuesta en el que, sin embargo, advierto esto: que se affera a la evitación de todo subterfugio. De tal suerte que, permanenciento tales los conocimientos particulares, menos el suelo, su fundamento, que les falta, me apercibo hundirme que la única verdad del hombre, finalmente entrevista, es ser una súplica sin respuesta”.⁴⁵⁶

La comunidad será, entonces, una de humanos huérfanos, hermanos en no soportar nada que los consuele. Hermanos de la herida y la falta. Sin embargo, Bataille se cuida de llevar su pensamiento al extremo: también palabras como herida, falta, desnudez son nociones añadidas, que proporcionan un cierto saber, lo cual está negado en la experiencia interior.

El punto de Bataille y de la comunidad que busca crear es aquella donde se reconozca que “la palabra silencio es también un ruido. Hablar es en sí mismo imaginar y conocer y para no conocer haría falta no hablar ya”.⁴⁵⁷

Sin embargo, el esquema no es simplemente callarse de lo que no se puede hablar. El problema es que la palabra adviene sin control a las personas. Callar efectivamente es tal vez lo más difícil que el ser hu-

mano pueda hacer. Las palabras, que no son más que distractores, deben ser usados de forma distinta que en la lógica del conocimiento y de “llenar”. Deben ser usadas para reenviar a la propia huida de la palabra. El objetivo del lenguaje interior (para hacer un juego con experiencia interior y experiencia mística) es encontrar métodos del lenguaje que permitan destruirlo.

Para esta destrucción, Bataille propone encontrar palabras que sirvan de aliento a la costumbre y a inescapable necesidad humana de hablar pero que no aparten de los objetos que nombran. Es decir, convertir el lenguaje es sólo lenguaje y no hacerlo diluirse en la referencialidad. Hacer de la palabra algo denso pero no profundo; algo opaco que permita su propia borradura.

Para esto, Bataille propone la “palabra deslizante”, aquella que se parece más al silencio que al ruido. Aquella palabra que pueda captar la atención para conducirla a la experiencia interior y abandonarse ahí. Es necesario una palabra punzante, que se repita hasta el hartazgo para romper el ciclo de conocimiento del lenguaje y convertir el ruido en silencio, justo como De Certeau proponía: “El silencio es una palabra que no es palabra”.⁴⁵⁸

La palabra deslizante y herida de *Agua viva*

Para la narradora de *Agua viva*, la palabra es un cebo, que pesca lo que no es palabra: “Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando

se ha epscado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra”.⁴⁵⁹ Esta impronta de uso recuerda a Wittgenstein y su escalera. La diferencia es que, mientras que el esquema filosófico, al llegar a la comprensión, se desecha a sí mismo (porque lo importante era comprender), la fábula literaria-mística de Lispector se mantiene. Por más que la narradora pugne por la no-palabra, no hay otro camino ni destino que la palabra.

Es lo que Bataille y De Certeau clasificaban como el habla mística, su tropo: hacer del lenguaje un no lenguaje, hacer silencio al hablar. El pseudo Dioniso legó la herramienta principal para lograrlo: el oxímoron. La palabra deslizante se puede lograr a través de una figura retórica que une contrarios y, por tanto, los deshace manteniéndolos. Es un ansía arqueológica, enamoramiento de la ruina de los significados.

¿A qué apunta la “música callada” de San Juan, por ejemplo? A un rompimiento del esquema de entendimiento para acceder a esa “otra cosa”, un “no sé que quedan balbuciendo”. Pero ese rompimiento siempre tendrá como lastre la palabra, aunque ese lastre sera de una cualidad extraña: es lo esencial, punto de ida y retorno.

La narradora lo dice muy bien. Ella quiere decir el it, el es, el instante-ya, pero se enfrenta a la oscurad: “No sé qué estoy escribiendo; soy oscura para mí misma. Sólo tuve inicialmente una visión lunar y lúcida, y entonces capturé para mí el instante antes de que muriese, que perpetuamente muere. No es un

mensaje de ideas lo que transmito y sí una instintiva voluptuosidad de lo que está escondido”.⁴⁶⁰

Las construcciones contradictorias de *Agua viva* buscan que el lenguaje lleve a una igualación, es decir, hay un intento de que suceda esa falta de sentido en la lectura, que se hagan equivalentes ese núcleo duro de lo real (el it, instante-ya) y la materialidad de la novela: “Lo que te digo nunca es lo que te digo y sí otra cosa. Capta esa cosa que se me escapa y sin embargo vivo de ella y estoy sobre su brillante oscuridad”.⁴⁶¹ No es de sorprender que la narradora-personaje use construcciones oximorónicas como “brillante oscuridad” para describir esa base imposible de la cual quiere escribir y hacia la cual quiere llegar con el inicio, con el amanecer de un “esqueleto blanco que está libre de humores”. Estos destellos dan la “guía de lectura” de novela: “Escucha sólo superficialmente lo que digo y de la falta de sentido nacerá un sentido”.⁴⁶²

Agua viva es una onomatopeya, una “convulsión del lenguaje”, en palabras de su narradora, que no transmiten una historia, sino palabras que viven del sonido. Y el ejemplo es “tronco lujurioso”.

Esta palabra herida no es exactamente un oxímoron, no hay contradicción semántica obvia, pero sí tiene impertinencia lingüística: ¿cómo algo inanimado puede sentir lujuria? Es la misma dinámica dual de lo pasivo-activo que es el origen, el instante ya: la palabra deslizante es su reflejo y encarnación. El lenguaje no es nuevo, no hay un ansia de inventar un nuevo códi-

go (piénsese en *Finnegan's Wake*) sino de estrujar el ya existente para que “diga lo que no dice”: “Hay muchas cosas que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido”.⁴⁶³

El lenguaje es el lugar del encuentro místico: ahí, el “espiritual” se desprende o tiene una unión de ruptura. Cuando este lenguaje se escribe, la experiencia es accesible al lector. Este es un movimiento extraño: a partir de decir la incomunicabilidad, se crea un puente de experiencia, se inaugura un territorio compartido, esa de “humanos huérfanos y hermanos en la herida” que tanto buscó Bataille.

Los ejemplos de *Agua viva* fluyen: “Quiero morir con vida”, “Desearía tanto morir de salud”, “El coraje de vivir; dejo oculto lo que necesita estar oculto y necesita propagarse en secreto”, “He comprendido la fatalidad del azar”, “Es necesario experiencia o valor para revalorizar la simetría cuando se puede imitar fácilmente lo falso asimétrico, una de las originalidades más comunes”.

Del otro lado, está la necesidad de hablar, de hacer que ese ítem llegue, acontezca. Pero el impulso vital es, a fin de cuentas, un vaciamiento, una contradicción y oxímoron como el contenido de este mensaje. Casi al final de la novela, la narradora enuncia la obligación imposible: “Tengo que hablar porque hablar salva. Pero no tengo ninguna palabra que decir. ¿Qué es lo

que en la locura de la franqueza una persona se diría a sí misma? Pero sería la salvación”.⁴⁶⁴

La postura vital es, entonces, como el contenido del decir: contradicción. Es una pasividad activa, un silencio que se habla fuerte, es ser el heraldo de un “Dios” que sólo se comunica con silencios. No le queda la narradora que dobletear esta función de estandarte con la de testigo de sí misma, de su experiencia imposible, que no sirve para nada, según Bataille, aunque tenga los dispositivos de desgarre e identificación-fusión con lo originario que menciona De Certeau. Para la narradora es claro esta dualidad: “Lo que estoy diciendo es que el pensamiento del hombre y la manera cómo ese pensar-sentir puede lелgar a un grado extremo de incomunicabilidad que, sin sofisma o paradoja, es al mismo tiempo, para ese hombre, el punto mayor de comunicabilidad”.⁴⁶⁵

Y aquí el círculo se cierra: estructura, narración, lenguaje y narradora de *Agua viva* terminan siendo autosimilares, son un fractal místico: contradicción, vaciamiento, imposibilidad de callar sin tener qué decir. La narradora-personaje lo resume con el sintagma con el que Lispector, en borradores, se refería a esta novela:

Quisiera que fuera un objeto. Soy un objeto. Que crea otros objetos y la máquina nos crea a todos nosotros. Ella exige. El mecanismo exige y exige mi vida. Pero yo no obedezco del todo; si tengo que ser objeto que sea un objeto que grita. Hay algo dentro de mí que duele. Ah, como duele y cómo grita pidiendo socorro.⁴⁶⁶

Ensayo final

Hay estudios filosóficos que entienden la literatura como un recipiente de ideas que le falta “ponerse en orden”. Y aquí es donde entraría la filosofía: aclara el revuelco literario.

Tiempo y narración contiene un gran trabajo del pensamiento del siglo XXI y consiste justo en restituir a la literatura un valor independiente de lo que otras disciplinas tengan que decir sobre ella. La impronta ricœuriana es pensarla como cocreadora, junto con la historia, de una forma fundamental de ser humano: el tiempo.

La cuestión aquí es que Ricœur no se refiere a la literatura como tal, sino a la narrativa. La poesía, aunque se haga referencia a ella como el conjunto de todo arte de la palabra, no viene mucho al caso según el esquema que se propone en *Tiempo y narración*. También podría preguntarse por el ensayo literario (muy distinto al ensayo filosófico académico).

No creo que sea una falta, como si se pudiera criticar esta obra al aducir que Ricœur no compuso un “esquema total de la literatura”. Si alguien quiere mostrar cómo la poesía configura el mundo del lecto a la Ricœur, que establezca su propio sistema. Algo de ello ya está adelantado en la *Lógica de literatura*.

Lo que sí es posible criticar del esquema de Ricœur es un *handicap*: su preferencia textual está muy marcada por etiquetas como “difícil” o “vanguardista”, que “rompe esquemas”.

Las tres obras literarias que Ricœur analiza tienen este cariz: son complejas de leer y cada una, a su manera, subvierte una tradición. Hay una parte en *Tiempo y narración II*, en la que se habla de las novelas corales (como *Mrs. Dalloway*), en la que ya no hay atisbos de un centro narrativo tradicional, sino distintos núcleos de donde surge el relato. Es decir, una obra bastante alejada de lo aristotélico.

Como expone Ricœur en “Las metamorfosis de la trama”, es posible encontrar una continuidad entre el esquema del Estagirita y las novelas más experimentales del siglo XX. Eso podría señalarse como un prejuici-

cio, una manera de evitar el cambio de paradigma, de reducir lo nuevo a lo ya dado.

Esta tesis va en sentido contrario a esto último: Ricoeur establece un pasado de esas obras. Una tradición de largísima duración las introduce al gran canon de la literatura. Al establecer su dinámica entre sedimentación e innovación, el pensador francés crea puentes para poder comprender y no sólo deslumbrarse con lo nuevo.

Este intento es loable pero, de nuevo, evidencia un *handicap* que va conectado con aquel uso que ha hecho de la literatura un depositario de ideas filosóficas no desarrolladas. Al privilegiar (elegir es privilegiar) literaturas difíciles de leer, tortuosas, que exigen una atención celosísima del lector, que obligan a la relectura de ciertos pasajes; al establecer que esas tres obras son “grandes construcciones metafóricas del tiempo” se implica que hay otras menores y que esas otras también contienen la potencia de las grandes pero que son aburridas filosóficamente hablando, fáciles de domar.

Lo que sucede aquí es un juego donde se vuelve a establecer el uso (en su sentido negativo) filosófico de la literatura. ¿Por qué elegir obras como la Proust y no, por ejemplo, de Altamirano?

Si esta tesis comparte mucho del esquema hermenéutico interpretativo de *Tiempo y narración*, no está de lado un prejuicio: las narrativas simples, sin grandes innovaciones tipográficas; cuentos claros, con una estructura clásica; o las que expresan situaciones y es-

quemadas de situaciones muy similares a la vida no son tan importantes desde el punto de vista de las “grandes metáforas del tiempo”.

Ese prejuicio era también mío, tanto que elegí un texto igual de complejo en su relación con la tradición como es *Agua viva*.

¿Por qué quise estudiar ese texto, el más raro de una escritora de por sí ya rara? Porque consideraba que la narrativa simple no tiene mucho que decir más que contar historias. Porque creí que si un texto no exige estarse regresando a cada rato para comprender, porque si no hay un esfuerzo diligente para saber qué dice ahí (incluso literalmente), entonces no vale la pena.

Todavía creo que *Agua viva* tiene un gran potencial para ser configuradora de tiempo (la prueba de que sí la considero así es esta tesis).

Lo que quiero decir es que hay otras novelas a las cuales filosóficamente no se les pone mucha atención porque son sencillas.

Pero la sencillez no es sinónimo de levedad.

Las cosas sencillas pueden ser las más complejas. La obra de Lispector, con su buena herencia hasídica, va de eso.

Si hoy hiciera esta misma tesis, analizaría *Desayuno de campeones*, de Kurt Vonnegut, una novela demencial sobre la función del narrador y sus personajes, pero tan bien escrita y ordenada —tan pensada para que el lector comprenda— que se va como agua. La haría de “La tierra baldía”, de Philip K. Dick (para también es-

capar a la dictadura del texto largo); de “Visceras”, de Chuck Palahniuck; de *Cosmos*, de Gombrowicz; de *The road*, de Cormac McCarthy; de *El ejército iluminado*, de David Toscana. Hay un enorme etcétera.

Agua viva es un gran texto, pero ahora pienso que no es el que, honestamente, puede tener los mejores elementos para ser una gran metáfora del tiempo. La fuerza que Ricœur encuentra en la narrativa no la veo en esas obras sesudas y bien complicadas de leer (como el *Ulises*, tal vez el libro que todo estudiante de filosofía conoce y que ha empezado alguna vez, pero que nunca termina). La fuerza de la que habla Ricœur, a contrapelo de su propia decisión, la encuentro en las historias simples, las que siempre se recuerdan. Está en “*Ómnibus*”, de Cortázar o en el *Juguete rabioso*, de Arlt. Esas obras que a las que los estudiantes de filosofía nos negamos porque son sencillas de leer.

Como si eso fuera un defecto.

Supongo que hay un vicio intrínseco a la academia de filosofía: entre más oscuro, más contenido. Es la lógica cristiana del esfuerzo que permea a la institución: si no es un intento inhumano comprender, no vale la pena.

Releí hace unos años mi tesis de licenciatura. Me abruma lo mal que escribía, es decir, lo abigarrado de las oraciones. Parece que tengo un rechazo natural a la simpleza de “sujeto + verbo + predicado”, como si la subordinada fuera el escondite del pensamiento. Los párrafos de más de una cuartilla y el montón de notas

al pie (esta tesis está igual o más de citas) la vuelven bastante aburrida. Aunque sí me tengo que defender: tampoco es tan barroca la escritura. Para ser una tesis, creo que está contenida.

Sólo señalo algunas frases que denotan mi predilección por una oscuridad, es decir, enunciados que no dicen mucho. Los pongo como testigos de lo que creo que no es pensamiento filosófico válido, es decir, es palabrería. Espero que esta tesis tenga mucho menos de ella.

Es un texto que no se deja atrapar; es más, redondearlo en conceptos estables es fallar al libro mismo. La imposible tarea de un lector de Matilde es expresar su increíble movilidad, donde las palabras son acercamientos, sombras, simulacros... ¿pero de qué?”

La pregunta retórica habla por sí misma de qué tan vacía está.

Hay una clausura, un silencio que no será posible descifrar; la distancia insalvable entre un texto escrito y el lector.

¿Cuál distancia? El texto es cercano, se puede leer.

Aquí confundo autor con texto.

La dificultad que se encuentra para definir de manera satisfactoria todos estos pasos y revoluciones entre desierto e interioridad es que la propia Matilde no busca definirlos, su objetivo es otro. Tratar de ubicarlos es una violencia que se ejerce de manera necesaria sobre el texto para, así, poder leerlo desde cierta perspectiva, la filosófica”

Aquí creo que se gestó un poco la idea que expongo en estas conclusiones.

“El modo en que intenté acercarme a este libro, porque esto no es más que un intento, un ensayo —como llamo a este escrito—, una exploración de la cual no creo que sea posible obtener algo listo y terminado. El porqué de la fragmentación viene directamente del objeto de estudio”.

Ensayo final

Mentira el último enunciado: el problema fue mío.

Las conclusiones intentan ser una unión de los últimos dos capítulos. Si son pertinentes o no, corresponderá al lector decidirlo.

Lapidario a mis veintiún años. Me encanta.

Por último, dejaré constancia de las dos partes más divertidas de mi tesis de licenciatura, lo que más disfruté de ellas. Ninguno de mis lectores me hizo observaciones sobre éstas. Supongo que eran sólo juegos. Por alguna razón, para mí son lo más importante de aquel trabajo.

Primero, el epígrafe de la bibliografía. Sí, de la bibliografía:

Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple que crea que de todos os habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más, que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguisteis o no los seguisteis, no yéndole nada en ello.

Miguel de Cervantes

Luego, la nota de mi introducción. Nótese el uso de mayúsculas y el uso del plural de la primera persona para hablar de mí.

Algunas palabras se convierten en comodines. Tal es el caso de Dios, Filosofía, Metafísica, Karma, por nombrar sólo unos. Pareciera que hoy en día es posible utilizar esos términos para cualquier cosa: “yo no soy religioso, pero creo en Dios”, “la filosofía de nuestra empresa es tal”, “la metafísica 4 en 1 le ayudará

a resolver sus problemas”, “creo que mi karma me está castigando”. Es tarea de todo pensador analizar estos usos comunes y descubrir si tiene algún sentido cualquiera de estos enunciados. Este ensayo fue hecho como un lipograma. Omitimos sistemáticamente no una letra, sino una palabra. Una palabra difícil y oscura, pero también usada indiscriminadamente. Tanto que llegó a significar todo y nada. Esa palabra fue evitada en todo el texto, excepto en la bibliografía. La omisión, además de una licencia literaria, sirvió de detonante. Reflexiones que pudieron haberse solucionado por el camino fácil, tuvieron que ser pensadas con otras palabras, fue necesario un rodeo en más de una ocasión. Gracias a esa omisión el ensayo pudo completarse. Ese término está en el título de la obra de De Certeau, la cual seguí muy de cerca. El jesuita francés hace un trabajo intelectual enorme para justificar el uso de esa palabra. Yo tuve que hacer otro intento enorme para no usarla y evitar caer en una resolución fácil de mi ensayo –no porque en sí la palabra sea un recurso cómodo, sino porque en mi caso servía de excusa para no ahondar más en el asunto-. Los defectos están también a la vista. Otros términos, el ejemplo más evidente es “experiencia”, fueron indispensables, aunque podrían someterse al mismo juicio que aquí presento.

Bibliografía

- Agustín de Hipona, *Confesiones*, México: Porrúa, 2003.
- Aristóteles, *Poética*, México: UNAM, 2011.
- Beatriz de Nazareth, *Los siete modos de amor*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2011.
- Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1981.
- Benveniste, Émile, *Curso de lingüística general*, tomo II, México: Siglo XXI, 1999.
- , "The correlation of tense in the french verb", en *Problems in General Linguistics*, Miami: Miami University Press, 1971.

Tiempo de éxtasis

- Black, Max, “Modelos y arquetipos”, en *Modelos y Metáforas*, Madrid: Técnos, 1966.
- Brautigan, Richard, *Trout fishing in America*, Nueva York: Dell Publishing, 1972.
- Certau, Michel de, *La fábula mística*, México: UIA, 1993.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986
- Cirlot, Juan Carlos, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2010.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- , “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato*, México: UNAM, 2009.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, cap. XIV. Disponible en: www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014
- Dujardin, Edouard, *Han cortado los laureles*, Madrid: Alianza, 1973
- Durrell, Lawrence, *Clea*, Barcelona: EDHASA, 1975.
- Eckhart, Johannes, “Dios es un verbo que se habla a sí mismo”, en *El fruto de la nada*, Madrid: Siruela, 1998.
- Frege, Gottlob, “Sobre sentido y referencia”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100. Disponible en www.scribd.com/doc/38973107/Sobre-Sentido-y-Referencia-Gottlob-Frege
- Freud, Sigmund, *Introducción al narcisismo*, en *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 1986

Bibliografía

- _____, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- _____, *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986
- Frye, Northop, *Anatomy of criticism*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1983.
- _____, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998.
- González Valerio, María Antonia, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México: Herder, 2010.
- González Valerio, María Antonia y Greta Rivara Kama-ji, “Nota introductoria a ‘Subjetividad e intersubjetividad, sujeto y persona’ de Hans-Georg Gadamer”, en María Stoopan (coord.), *Sujeto y relato*, México: UNAM, 2009
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Hamburger, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995
- Heidegger, Martin, *El concepto de tiempo [Tratado de 1924]*, Barcelona: Herder, 2008.
- _____, *El ser y el tiempo*, México: FCE, 1971.
- Hulin, Michel, *La mística salvaje*, Madrid: Siruela, 2007
- Jacobson, Roman, “El carácter doble del lenguaje”, en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ayuso, 1973
- _____, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel, 1981.
- Jelinek, Elfriede, *Los excluidos*, Barcelona: De Bolsillo,

Tiempo de éxtasis

2006.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México: Taurus, 2006.

Kermode, Frank, *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa, 2000

Lamborghini, Oswaldo, *Tadeys*, México: Conaculta, 2009.

Lispector, Clarice, *Agua viva*, Madrid: Siruela, 2004.

-----, *Aqua viva*, Sao Paulo: Circulo do Livro, 1973.

Maldonado, Rebeca, “Para una hermenéutica de la vacuidad: María Zambrano y Clarice Lispector”, en María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (coords.), *Verdad ficcional no es oxímoron: relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*, México: UNAM-Ítaca, 2010.

Maura, Antonio, “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”, *Revista de filología romanánica* 14(2), pp. 77-80

Matilde de Magdeburgo, *The flowing light of the Godhead*, Nueva York: Paulist Press, 1998.

Nietzsche, Frederick, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Técnos, 1996.

Palahniuk, Chuck, “Visceras”, en *Fantastamas*, Barcelona: De bolsillo, 2012.

Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, México: Siglo XXI, 1998.

Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 2011.

Poe, Edgar Allan, “El corazón delator”, en *Cuentos*, Madrid: Alianza, 1970.

Bibliografía

- Porcayo, Gerardo Horacio, “Los motivos de Medusa”, en *Antología de ciencia ficción y fantasía: Y si todo cambiara...* México: PRD-DF-Para leer en libertad A. C., 2011.
- Pseudo-Dionisio Aeropagita, *Obras completas*, Madrid: BAC, 1990.
- Rampo, Edogawa, *La bestia ciega*, Madrid: Ediciones Jaguar, 2010.
- Rosado, Juan Antonio, *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México: Práxis-UACM, 2005
- Reveles Arenas, Martha Patricia, *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Agua viva de Clarice Lispector* (tesis de maestría), UNAM, 2010
- Ricœur, Paul, *Metáfora Viva*, Madrid: Trotta, 2001.
- _____, “Relato histórico y relato de ficción”, en *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós, 1999.
- _____, *Tiempo y narración*, México: Siglo XXI, 2008.
- Rivara Kamaji, Greta, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”, en Paulina Rivero Weber (coord.), *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer*, México: UNAM-FFYL, 2006.
- _____, “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur”, *Intersticios* 11 (25), pp. 93-103.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945.
- Stoopen, María, *Sujeto y relato*, México: UNAM, 2009.

Tiempo de éxtasis

- Velasco, Juan Martín, *El fenómeno místico*, Madrid: Trotta, 2009.
- Weinrich, Harald, *Estructura y función de los tiempos verbales*, Madrid: Gredos, 1974.
- White, John (ed.), *La experiencia mística y otros estados*, Barcelona: Kairós, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza, 2012.
- Yébenes, Zenia, *El cuerpo místico: una interpretación desde Las moradas de Teresa de Ávila*, Morelia: Red Utopía A. C.-Jitanjáfora, 2006
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México: FCE, 2005.

Notas

¹ El término de María Zambrano “poesía” indica una actitud vital con la cual se enfrenta el humano a lo real y se deriva del termino griego *poesis*. Por mi parte, consideraré “literatura” como la palabra que denomina cierto espectro de las producciones materiales poéticas —*i. e.*, las que utilizan la palabra como vehículo— porque *poiesis* hay en muchos medios y soportes. “Filosofía” expresa otra actitud vital y sus productos materiales son los tratados o ensayos; también es una actividad del lenguaje hablado. En este primer capítulo, conservo los términos de Zambrano. En los siguientes, como hablaré de producciones específicas, usaré el término “literatura”.

² María Zambrano, *Filosofía y poesía*, México: FCE, 2005, p.16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Ver la nota 1. Aquí sí uso literatura porque hablo de las producciones materiales específicas de la poesía-*poiesis*.

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza, 2012, 6.54.

Tiempo de éxtasis

⁷ Aunque esta afirmación no es total. Para los románticos, vale; pero para los griegos, la poesía era parte de la *paideia*; para los soviéticos (véase toda la producción de Dziga Vertov), un medio de ideologización.

⁸ Constriño método a aquel usado desde la Ilustración y que tiene como heraldo la sistematicidad y la totalidad. A finales del *xix* y principios del *xx*, surgieron filosofías asépticas a esta concepción, como Nietzsche o Cioran, que intentaban reflejar, por medio de la forma, un contenido (el aforismo es metonimia del fragmento en el que se ha convertido el ser humano, por ejemplo). Cuando digo, junto con Zambrano, que la poesía es ametódica, me refiero a que lo es en contraposición a un sistema como el hegeliano o el schopenhaueriano. No es ametódica en cuanto a sus formas de producción. Véase, por ejemplo, “La filosofía de la composición”, de Poe; o los datos sobre los rituales de creación de los escritores, desde la disciplina de ocho horas diarias de producción, de Stephen King, hasta la escritura de pie, mañanera y en sobriedad total, de Ernest Hemingway.

⁹ Entiéndase, los filósofos sistemáticos, cuya idea del método consiste en una herramienta ineludible (y paradójicamente desechable) en el camino hacia el saber. Otros filósofos —Kierkegaard me viene a la mente— están más del lado del juego del método: cada fragmento filosófico, cada aforismo o entrada de diario requiere su juego, su reinención del método.

¹⁰ *Fedro*, 245a.

¹¹ Zambrano, *op. cit.*, p. 27.

¹² *Id.*

¹³ El cuento “Famigerado”, de Guimarães Rosa, me parece un ejemplo casi metatextual de esta impronta.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38

¹⁵ *Poética*, 1451b.

¹⁶ A saber, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust; y *La montaña mágica*, de Thomas Mann.

¹⁷ Nótese la diferencia con Hegel, que la pone, dentro del rubro del arte, en el pináculo —el espíritu absoluto— de la *Fenomenología del espíritu*, junto a la religión y la filosofía.

¹⁸ Este problema es una discusión permanente en la historia de la filosofía, desde el *Cratilo*, pasando por las discusiones nominalistas, hasta las aortaciones de Frege y Wittgenstein

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Técno, 1996, p. 21

²⁰ *Cfr. Cratilo*, en donde Sócrates entiende la “propiedad del nombre” como la que se adecúa a la naturaleza de lo que se habla; por ejemplo, los nombres de los dioses son propios porque condensan las características de los dioses pero la propia palabra que describe una cualidad no tiene necesidad. Esto se perfila al final del diálogo, cuando Sócrates se pregunta por las palabras primitivas (aquellas de las que ya no es posible encontrar que son una derivación de

otras): “La naturaleza no ha dado nombre a ninguna cosa: todos los nombres tienen su origen en la ley y el uso; y son obra de los que tienen el hábito de emplearlos”. Saussure, en su *Curso de lingüística general*, propone esto mismo como una de las características principales del signo lingüístico (la palabra) y le llama “arbitrariedad”. Aunque Saussure habla más bien de la relación entre significado y significante, sin tomar en cuenta la referencialidad (el señalamiento al mundo), sí se puede leer una relación de convención entre prácticas lingüísticas y su “expresividad” en el mundo —como las reglas protocolarias frente a un emperador, por ejemplo—. También, con los conceptos de inmotivación, mutabilidad e inmutabilidad, se entrevé el entendimiento de Saussure del signo según un origen social y no natural (Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945, pp. 130-133, especialmente, p. 131). Este asunto es central en el ensayo de Nietzsche, a quien le importan las consecuencias morales del asunto, no tanto un acercamiento “biológico” a la cuestión.

²¹ Esto queda más claro cuando se toma en cuenta que una palabra —“libro”, por ejemplo— no designa un solo objeto, sino un concepto que abarca innumerables particulares. Para Saussure, ésta es la parte del signo lingüístico que denomina “significado” (*ibid.*, p. 128).

²² Nietzsche, *op. cit.*, p. 25.

²³ Puede entenderse esto con Kant: las intuiciones de la sensibilidad y las categorías no son el mundo, pero sí los elementos que permiten ver un mundo. La variación que hay que hacer es la neokantiana, a la Thomas Kuhn, y aceptar que las intuiciones y categorías se modifican históricamente.

²⁴ En la *Poética*, Aristóteles definió la “metáfora” como “traslación del nombre ajeno” (*Poética*, 1457b8), decir una cosa por otra, hacer un préstamo de la especie al género, de especie a especie o por analogía. Esta tesis, que hablaba más bien de un uso o una aplicación del lenguaje (concepto que retomará Nietzsche), se interpretó mayoritariamente desde una perspectiva platónica y de un uso inédito, refrescante y estratégico para crear un efecto en el que presencia y oye la tragedia, se le convirtió en mentira. La intención de Ricoeur es regresar a Aristóteles a pesar de Platón y recuperar el concepto de “efecto” (ontológico) para categorizar la metáfora. Más adelante en este capítulo, abordo la reflexión de corte nominalista de Nelson Goodman y su definición de metáfora como “préstamo de nombres”, muy cercanas a la definición de El Estagirita.

²⁵ Las palabras originales que usa Frege son *Sinne* y *Bedeutung*, que pueden ser traducidas también como sentido y significado, respectivamente. Desde esta traducción, es posible acercar un poco más el análisis fregeano al de Saussure.

²⁶ Gottlob Frege, “Sobre sentido y referencia”, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, p. 7. Disponible en www.scribd.com/doc/38973107/Sobre-Sentido-y-Referencia-Gottlob-Frege

Tiempo de éxtasis

²⁷ Gran documental de Michel Gondry, por cierto.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ Cfr. Paul Ricœur, *Metáfora Viva*, Madrid: Trotta, 2001, p. 290.

³⁰ *Ibid.*, p. 291.

³¹ *Ibid.*, p. 292.

³² *Ibid.*, p. 293.

³³ *Ibid.*, p. 299.

³⁴ Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel, 1981.

³⁵ *Ibid.*, pp. 353, 360.

³⁶ *Ibid.*, p. 360; Ricœur, *Metáfora viva*, p. 294.

³⁷ Jakobson, “Lingüística y poética”, p. 358.

³⁸ Jakobson habla de “fragmento poético” porque el estudio de función poética no sólo se limita a la literatura. Es posible estudiar qué relaciones o qué efectos tiene la función poética en hechos verbales cuya función principal es otra; por ejemplo, en los eslóganes políticos o comerciales, la función principal es la connotativa (tener un efecto vocativo o imperativo en el destinatario), pero la función poética, en su carácter secundario, refuerza la “contundencia y eficacia” del eslogan. La rima en ofertas comerciales o la resonancia acústica en las frases de campaña política son elementos que pueden hacer que el efecto sobre el destinatario sea más fuerte.

³⁹ *Ibid.*, p. 360; Ricœur, *Metáfora Viva*, p. 295; Roman Jakobson, “El carácter doble del lenguaje”, en *Fundamentos del lenguaje*, Madrid: Ayuso, 1973, p. 105.

⁴⁰ Entrecomillo porque no se puede decir que sea un movimiento totalmente voluntario. La lengua en la que se nace ya nos precede con una lista de nombres apropiados para los fenómenos del mundo. Sin embargo, sigo usando ese verbo porque las decisión de qué palabras usar, sobre todo cuando se habla, es casi instantánea e incluso inconsciente, se podrán rastrear costumbres y, por ejemplo, ver que alguien dice “chanchito” en vez de “cerdo” y, como son sinónimos, el eje de elección (sea consciente o no) es uno de las marcas del habla —que es el ejercicio personal que hace cada uno de la lengua que se le ha heredado—

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² Aclaro que, tanto Jakobson como Ricœur y Frye, cuando usan las palabras “poesía” o “poema”, no hablan exclusivamente del género literario lírico. Usan el término a manera de sinécdoque y a lo que se refieren con ella es a las estructuras verbales hipotéticas que construye la literatura. Por qué poesía es la sinécdoque de la literatura se me escapa. Supongo que se indica muy veladamente que estos autores consideran a la poesía como la expresión más literaria de la literatura. No comparto su opinión, y sería un ejercicio divertido sustituir sistemáticamente “poesía” por “cuento” u “obra de teatro”, para ver si las tesis se sostienen.

⁴³ Jakobson, “Lingüística y poética”, p. 360.

Notas

⁴⁴ *Ibid.*, p. 361. Pondré otro tipo de ejemplo: en el caso de un cuento, la elección de qué tipo de narrador funciona como sinonimia de forma. Las elecciones son equivalentes, en el sentido de que cumplen la misma función dentro del texto: la forma y el foco en que se despliegan los hechos. Es lo mismo que decir que “chancho” o “cerdo” cumplen la misma función dentro de la frase pero revelan matices distintos.

⁴⁵ Ricœur, *Metáfora Viva*, p. 297-298.

⁴⁶ Cfr. Northop Frye, *Anatomy of criticism*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1971.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77. Frye establece que la literatura es muda. La crítica, sea especializada o no, es la que hace hablar a estas estructuras verbales, la que llega a interpretaciones de “aquí dice esto o lo otro”. Algunas de estas críticas llegan a enraizarse tanto que se confunden con la obra literaria. Véase la introducción a *La anatomía de la crítica*.

⁴⁹ Ricœur, *Metáfora viva*, p. 299.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁵¹ *Ibid.*, p. 299.

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁴ “El hecho puro y simple es que un cuadro [a saber, un signo], para que represente un objeto, tiene que ser símbolo de éste, tiene que estar en lugar suyo, referirse a él; ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación de referencia precisada” (Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 23).

⁵⁵ *Ibid.*, 48.

⁵⁶ Goodman dedica un capítulo de su libro a derrumbar el supuesto de que la perspectiva es algo inherente a la realidad (*ibid.*, pp. 28-36). Para otra opinión sobre cómo la perspectiva es una forma de representar y no una reproducción fiel de lo real, cfr. Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, que desde el título ya adelanta las conclusiones a las que llegará.

⁵⁷ Ricœur, *Metáfora viva*, p. 313.

⁵⁸ Goodman, *op. cit.*, p. 83

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Id.* “La verdad metafórica concierne a la aplicación de predicados o propiedades a algo y constituye una especie de transferencia, como, por ejemplo, la aplicación de una cosa coloreada de predicados tomada del reino de los sonidos” (Ricœur, *Metáfora viva*, p. 306).

⁶¹ Goodman, *op. cit.*, p. 85.

⁶² *Ibid.*, p. 86.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴ Ricœur, *Metáfora viva*, p. 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁶⁶ “Las cualidades en este sentido [las ‘connotaciones’] no son menos reales que los rasgos descriptivos que el discurso científico articula;

Tiempo de éxtasis

pertenecen a las cosas antes de ser efectos subjetivamente experimentados pos el aficionado en poesía” (*id.*).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 316.

⁶⁸ *Id.* Con el término “precisión”, Ricœur se refiere a ciertos sistemas de aplicación de etiquetas que tienen una fuerza organizativa superior a otros. ¿Se puede atribuir el “éxito” o “precisión” de un sistema de etiquetas sólo a una coincidencia? Tampoco defiende que porque el cristianismo, por ejemplo, haya sido mucho más dominante en Latinoamérica que el islam algo dentro del primero es “mejor” o más cercano a lo real (que contenga un núcleo indiscutible de verdad). Matizo: lo que Goodman no especifica es por qué ciertos sistemas de etiquetas arraigan más en una cultura que otros (la razón podría ser sólo histórica). Tal vez no haya que explicarlo, sino que, a partir de un hecho dado (que cierto sistema de etiquetas es dominante), se busquen problemáticas y soluciones.

⁶⁹ Ricœur define los modelos como: “Un instrumento heurístico que intenta romper, por medio de la ficción, una interpretación adecuada y abrir el camino a otra más apropiada” (Ricœur, *Metáfora viva*, p. 317).

⁷⁰ Max Black, “Modelos y arquetipos”, en *Modelos y Metáforas*, Madrid: Técnos, 1966, p. 218.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁷² *Synechdote New York*, primera dirección de Chalie Kaufmann, trata este tema: un cineasta busca filmar su vida y Nueva York lo más fielmente posible. Termina por construir todo Nueva York, hasta el último detalle, en un estudio. la reproducción deviene copia, como un mapa que tuviera el mismo tamaño que el territorio que presenta. “Del rigor de la ciencia”, de Jorge Luis Borges, trata el mismo tema: cartógrafos tan exigentes que terminaron por hacer mapas de un país del tamaño exacto de ese país.

⁷³ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁵ Ricœur, *op. cit.*, p. 318.

⁷⁶ Black, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁷ Ricœur, *op. cit.*, p. 318.

⁷⁸ Black, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁹ “Nos vemos obligados a emplear modelos cuando, por la razón que sea, no podemos dar una descripción directa y completa en el lenguaje que usamos normalmente. Por lo regular, cuando las palabras nos fallan, recurrimos a la analogía y a la metáfora, el modelo funciona como un tipo más general de metáfora” (*ibid.*, p. 231). La descripción de las ondas gravitacionales era un modelo teórico (lingüístico y matemático) que permitió el descubrimiento de las ondas gravitacionales. El gravitón continúa siendo un modelo teórico, hasta que permita el descubrimiento del gravitón.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 226-227.

⁸¹ Ricœur, *op. cit.*, p. 320; Black, *op. cit.*, p. 233. “Cuando tenemos una

Notas

metáfora, tenemos dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es el resultando de su interacción” (*ibid.*, p. 49). Black no señala que los modelos sean una invención “loca” de científicos no serios, sino que son intentos imaginativos que conjuntan invención y conocimientos establecidos, imaginación con hechos. Los dos campos, lo ya dado y lo creado, no son cosas independientes en la teoría de los modelos, sino que, en su interacción (como en la metáfora), se da un tercer significado o una tercera solución que permite salir de los atolladeros de un campo. La metáfora también podría entenderse como la salida a la oposición de dos palabras que, de leerse literalmente, chocarían (el oximoron, por ejemplo), pero que en la lectura metafórica se salvan en un tercer significado. “Ricardo es un león”, leído metafóricamente, no dice que se deba tomar o Ricardo o a león ni interpretar que Ricardo es valiente (como un león), sino un tercer término, Ricardo-león que, a pesar de existir sólo lingüísticamente a través de la metáfora, permitirá ver nuevas conexiones en lo que se piensa de Ricardo, del león y de la relación entre el león y Ricardo.

⁸² Ricœur, *op. cit.*, p. 320. El caso del flogisto es interesante. El flogisto fue una entidad que explicaba la combustión de los cuerpos. Aunque esta teoría fue sustituida por la química del oxígeno de Lavoiser, no es descabellado imaginar que, aunque la teoría flogistiana estaba equivocada, contenía *in nuce* y a grandes rasgos el comportamiento básico del oxígeno. Es decir, la lógica del comportamiento de un fenómeno fue descubierta gracias a un recurso imaginario, a un modelo que fue más bien descrito y propuesto, antes que comprobado y demostrado.

⁸³ Black, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁵ Ricœur, *op. cit.*, p. 324.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 327.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 336. Será vehemencia ontológica creer que Marcel, el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, tiene su clave en el Marcel Proust-histórico y será una crítica desmitificante desconectar a Marcel-personaje del Proust-histórico al creer que Marcel-personaje no tiene más implicaciones que dentro de *En busca del tiempo perdido*. Aquí se trata no de encontrar claves en Proust-histórico que expliquen a Marcel-personaje (o viceversa), sino considerar que Marcel-personaje no existe más que a través de *En busca del tiempo perdido* y sin embargo, a partir de esta existencia textual, reconfigura y habla de elementos extratextuales: la condición humana de sufrimiento, el funcionamiento de la memoria, la creación del mundo y la identidad por medio del recuerdo, etcétera.

⁹⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, México: Siglo xxi, 2008, p.

33.

⁹¹ El paso por la metáfora y su referencia era esencial para Ricœur, pues sin haber demostrado que el lenguaje puede hablar del mundo de otras formas que desde la literalidad, no se podría iniciar la pregunta por cómo la narración se relaciona con el tiempo. Entonces, la narración es una aplicación particular de la referencia metafórica a la esfera de la acción humana (*id.*).

⁹² *Ibid.*, p. 43.

⁹³ Agustín de Hipona, *Confesiones*, libro undécimo, cap. XIV, 17.

⁹⁴ *Ibid.*, libro undécimo, cap. XVI, 21.

⁹⁵ *Ibid.*, libro undécimo, cap. XVIII, 24.

⁹⁶ *Ibid.*, libro undécimo, cap. XX, 26.

⁹⁷ *Ibid.*, libro undécimo, cap. XXXIII, 30

⁹⁸ “No es largo ese futuro que no es, sino que un futuro largo es una larga espera del futuro. No es largo tampoco ese pasado que no es, sino que un largo pasado es una larga memoria del pasado” (*ibid.*, libro undécimo, cap. XXVIII, 37); “No mido, pues, las sílabas mismas, que ya no existen, sino algo en mi memoria, que allí aparece fijo” (*ibid.*, libro undécimo, XXVII, 35); *Cfr.* Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 50.

⁹⁹ Agustín, *Confesiones*, libro undécimo, cap. XXIX, 39

¹⁰⁰ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 64.

¹⁰¹ *Tiempo y narración*, p. 64.

¹⁰² Un gran ejemplo de cómo puede afectar la espera a la memoria —en forma de poética y no de solución especulativa— es la película *Walz with Bashir*. Aquí, frente al trauma que ocasionó una masacre, el protagonista se da cuenta que su espera (lo que quiere de su vida) modificó su memoria a tal grado que cierta parte de ella desapareció. Una de las temáticas de *Walz with Bashir* es que la memoria no es sólo un cajón de recuerdos; al contrario, se presenta plástica y responde no a un esquema de “grabación” de la vida, sino a uno de narración que permita el sentido y la sobrevivencia del sujeto. Otra línea de reflexión de *Walz...* es la “intermemoria” o cómo a través de los demás se construyen los recuerdos personales y de una cierta manera el yo.

¹⁰³ La forma en que Ricœur problematiza los supuestos de Agustín es ligeramente distinta a la mía. *Cfr.* Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 64.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁵ Frente a la dispersión del alma, Agustín toma la opción de la fe en Dios, quien para él es el mediador y solucionador de este problema: desde las cosas terrenales y su tiempo que tiende al no ser y que desparrama al sujeto, el obispo de Hipona se dirige hacia el Eterno, donde estos problemas pierden sentido: “Así, olvidando el pasado, vuelto, no hacia las cosas futuras y transitorias, sino hacia las que están delante y hacia las cuales estoy, no distendido sino extendido, prosigo, en un esfuerzo no de distensión sino de intención, mi ca-

mino en pos de la palma a la que he sido llamado de lo alto, para oír allí la voz de la alabanza y contemplar tus delicias, que no vienen ni se van. Ahora, empero, transcurren mis años en gemidos, y tú eres mi consolación, Señor, tú eres mi Padre eterno. Yo, en cambio, me he desparramado en tiempos, cuyo orden desconozco, y las tumultuosas variaciones desgarran mis pensamientos, las íntimas entrañas de mi alma, hasta que llegue a confluír en ti, purificado, derretido con el fuego de tu amor” (Agustín, *Confesiones*, libro undécimo, cap. xxix, 39). Comprendo esta actitud desde dos polos. Agustín, antes que filósofo, fue creyente y depositaba su confianza vital última en una inteligencia más allá de la humana, que en su plan divino resolvería los problemas humanos. Segundo, durante todo el libro undécimo, Agustín, al llegar a una encrucijada filosófica que no puede resolver, clama a Dios (cap. v, 7; cap. iii, 5; cap. vii, 9; por ejemplo); esto puede entenderse como una respuesta irónica, como una manera de decir “no sé” sin sonar demasiado dudoso de Dios. El párrafo final del libro undécimo apoya ambas tesis: “Confíesete el que esto comprende. Confíesete también el que no lo comprende. ¡Oh, cuán excelso eres! Y son los humildes de corazón tu casa. Porque levantas a los caídos y no caen aquellos cuya elevación eres tú” (cap. xxxi, 41).

¹⁰⁶ La decisión Ricoeuriana de traducir *mythos* por “trama” puede verse en *Tiempo y narración*, vol. I, p. 83, n. 4.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁸ Uso el verbo “apoyar” porque la estrategia ricoeuriana no es trasladar sin más el concepto aristotélico, en una impronta de normalización, sino que se tiene que adaptar. La ventaja del *mythos* es su riqueza conceptual, que le permite ser plástico y “apoyar” o “hacer conexiones históricas” con construcciones narrativas que parecen huérfanas (entiéndase, obras de gran experimentación estilística, aparentemente fuera de todo canon). La apuesta narratológica tiene la misma tesis de comunicación histórica —pero con otros matices—: ya no se estudia la literatura según poéticas, sino esquemáticamente, narratológicamente.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹¹² *Ibid.*, p. 85.

¹¹³ Si se continúa esta metáfora, Ricoeur llegaría a decir que la parodia del mimo, al recrear un acto tan común como caminar, lo clarifica y permite entenderlo mejor.

¹¹⁴ *Poética*, 1447a, 16-17; 1448b, 24

¹¹⁵ *Poética*, 1450b, 3.

¹¹⁶ *Poética*, 1450a, 8-10.

¹¹⁷ *Poética*, 1450a, 1.

¹¹⁸ Éste es el supuesto básico de toda la construcción ricoeuriana de la relación entre metáfora, literatura, tiempo y narración. La tarea es demostrar cómo sucede esa conexión.

Tiempo de éxtasis

¹¹⁹ Ricœur *Tiempo y narración*, vol. I, pp. 87-91.

¹²⁰ *Poética*, 1450a, 21-22

¹²¹ Ricœur *Tiempo y narración*, vol. I, p. 88.

¹²² *Poética*, 1448a, 21-23.

¹²³ *Poética*, 1450b, 17-19.

¹²⁴ *Poética*, 1462a, 12.

¹²⁵ *Poética*, 1450b, 23-25.

¹²⁶ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 93.

¹²⁷ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 95.

¹²⁸ *Poética*, 1050b, 23-25.

¹²⁹ *Poética*, 1451b, 35-37.

¹³⁰ *Poética*, 1452a, 1-5.

¹³¹ *Poética*, 1448b, 10-15.

¹³² *Poética*, 1452a, 15-10; Ricœur, *Tiempo y narración*, p. 99, n. 26.

¹³³ *Poética*, 1451b, 22-1452a, 13.

¹³⁴ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 99.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁶ *Poética*, 1448a, 1.

¹³⁷ *Poética*, 1448a, 6-7.

¹³⁸ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 105.

¹³⁹ La sentencia de Aristóteles sobre las calificaciones éticas es fruto de su contexto histórico. Lo que importa es que el Estagirita distingue entre “el mundo como es” y “el mundo como podría ser” (la composición poética). Del “mundo como es”, el “mundo como podría ser” hereda las calificaciones éticas: aunque se subvierta la ética en la composición, no es posible quitar de la mesa el concepto de “valoración ética”, pues ella es un movimiento vital. Lo que también se hereda de la *praxis* del mundo cotidiano es la imposibilidad de no tener calificaciones éticas: las personas y las cosas del mundo tienen una distancia diversa con el posicionamiento ético personal

¹⁴⁰ *Poética*, 1551a, 37-39.

¹⁴¹ *Poética*, 1451b, 16.

¹⁴² Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 106.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ Por un lado, se dice que la *Poética*, al hablar no de estructuras sino de estructuración, no es un catálogo excluyente de tramas; por otro lado, se dice que la *Poética* apela a tradición y a “esquemas de legibilidad” y una cierta “formalización” de las tramas. Parece que hay una contradicción. Más adelante, cuando Ricœur hable del diálogo entre “sedimentación” e “innovación” en su teoría de la mimesis I se podrá ver más claro que no hay una real contradicción, sino simplemente un “relevo” de momentos: a veces se sigue la tradición, a veces se le rompe. Seguir la tradición o romperla la implica. En otras palabras: la tradición (lo “verosímil” y “creíble”) no excluye la innovación (incluso tal vez la incite), pues no es un catálogo finito y fascista de composiciones; la innovación no es una ruptura y olvido con la tradición, sino un entendimiento distinto de ella.

Notas

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 107

¹⁴⁶ *Poética*, 1453b11, 1452b30.

¹⁴⁷ *Poética*, 1448b5

¹⁴⁸ Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión*, juega con el concepto de “abyección”, que se juega en los mismos términos en los cuales Aristóteles habla de la representación. Lo curioso es que Kristeva también hace referencia a la literatura como el “arma por excelencia” contra lo abyecto.

¹⁴⁹ *Poética*, 1448b15

¹⁵⁰ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, pp.108-109.

¹⁵¹ *Poética*, 1460a26-27.

¹⁵² *Poética*, 1449b21-28.

¹⁵³ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, p. 111.

¹⁵⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, p. 113.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ Coleridge, en 1817, propuso un concepto llamado *suspensión of disbelief*, el cual establece que si el escritor introduce en su ficción —no importa que tan “sobrenatural sea”— elementos de interés humano con suficiente parecido a los que suceden en la vida diaria, el lector o espectador está dispuesto a ignorar que, por ejemplo, el mago corte en dos a una chica sin que esta muera o que un ser humano se congele hasta despertar en el fin del universo (cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, cap. xiv. Disponible en: <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>). Parece que esta *suspensión* es necesaria en toda narrativa de ficción, y no sólo aquella que es fantástica; la ficción realista también tiene que lograr que el lector suspenda su incredulidad y, por ejemplo, aunque sepa que Marcel, Albertine o Elstir no fueron individuos históricos (o, por lo menos, no existieron exactamente como se propone) y que *En busca del tiempo perdido* no es una autobiografía de Proust, podrá disfrutar la “vida interior” de personajes inventados. Para Coleridge, la *suspensión* tiene que ser “creada” desde el texto, no es una donación gratuita del lector. La *suspensión* es un entendimiento del escritor de ciertas lógicas de la vida cotidiana, tanto que puede reproducirlas incluso fuera de los marcos realistas.

¹⁵⁸ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, p. 116.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶⁰ Saussure explica la diferencia de estos dos órdenes en el capítulo v de su *Curso de lingüística general*: “De un lado, en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Los elementos se alinean uno tras otro en la cadena del habla. Estas combinaciones se apoyan en la extensión se pueden llamar *sintagmas*. El sintagma se compone, pues, de dos o más unidades consecutivas [...] Colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque al que le precede o

Tiempo de éxtasis

al que le sigue o a ambos.

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas. Así, la palabra francesa *enseignement*, o la española *enseñanza*, hará surgir inconscientemente en el espíritu un montón de otras palabras (*enseigner*, *renseigner*, etc., o bien *arment*, *changement*, etc., o bien, *éducation*, *apprentissage*); por un lado y por otro, todas tienen algo de común.

Ya se ve que estas coordinaciones son de muy distinta especie que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro, y forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos *relaciones asociativas* [o paradigmáticas]” (Saussure, *op. cit.*, pp. 207-208). Piénsese en la diferencia entre un mapa como nivel paradigmático y una ruta como nivel sintagmático. El mapa de una ciudad contiene todos los posibles caminos y las posibles relaciones (qué calles entroncan o cruzan con cuáles, dónde están los parques o los aeropuertos); el mapa presenta todas éstas relaciones de manera simultánea. La ruta, en cambio, es una decisión de tomar tal o cual calle para llegar a tal o cual lugar; se componen de pasos que deben seguirse en orden. Si el mapa son todas las opciones pero sin ser ninguna, la ruta es la negación de todas las posibilidades por una.

¹⁶¹ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, p. 119.

¹⁶² *Ibid.*, p. 119.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 124

¹⁶⁵ Martin Heidegger, *El concepto de tiempo [Tratado de 1924]*, Barcelona: Herder, 2008, pp. 25-27. Al ser una obra temporalmente próxima con *El ser y el tiempo* (1927), no es descabellado pensar que ambos textos están pensados según los mismos conceptos y términos. *El concepto de tiempo* me parece una introducción esquemática y resumen de los temas que tratará Heidegger en su *opus magnum*. Si se compara el índice, el único gran tema faltante de *El concepto de tiempo* es la intratemporalidad. Saltaré de uno a otro texto por la concreitud con la que Heidegger esquematiza en *El concepto...* lo que desarrolla *in extenso* en *El ser y el tiempo*.

Ibid., p. 28.

¹⁶⁷ “En cuanto cotidiano ‘ser uno con otro’ está el ‘ser ahí’ bajo el *señorío* de los otros. No es él mismo, los otros le han arrebatado el ser. El arbitrio de los otros dispone de las cotidianas posibilidades de ser del ‘ser ahí’. Mas estos otros no son *determinados*. Por lo contrario, puede representarlos cualquier otro” (Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, México: FCE, parag. 27).

¹⁶⁸ Heidegger, *El concepto de tiempo*, 80.

¹⁶⁹ “El tiempo es originalmente como temporación de la temporalidad que hace posible la constitución de la estructura de la cura [...] La temporalidad hace posible la unidad de la existencia” (Heidegger,

Ser y tiempo, parag. 65).

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ En alemán, *die Sorge* viene del verbo *sorgen*, cuya traducción es preocupar o cuidar. El alemán tiene la posibilidad gramatical de agregar el prefijo “be” a muchos de sus verbos y convertirlos en transitivos. La diferencia entre *sorgen* y *besorgen* (ambos se pueden traducir igual al español) es que en el primero, al ser intransitivo, lo importante es el sujeto: *¿quién se preocupa?* —tanto que el verbo exige una preposición para introducir los elementos de los que se preocupa el sujeto, por ejemplo *für* (por quién se preocupa) o *um* (por qué cosas se preocupa)—; mientras que el segundo, al ser transitivo, lo importante es el predicado: *¿de qué se preocupa?* (y, por ende, no se usan preposiciones). El acento de *sorgen* es el sujeto; el acento de *besorgen* es el predicado.

¹⁷² “El tiempo se da inmediatamente como ininterrumpida secuencia de horas. Todo ahora es también ya un “hace un instante” o “dentro de un instante”. Si la caracterización del tiempo se atiende primaria y exclusivamente a esta secuencia, no cabe, radicalmente, encontrar en ella en cuanto tal ningún principio ni fin. Cada último ahora es *en cuanto* ahora siempre ya un ‘dentro de un instante ya no’” (Heidegger, *El ser y el tiempo*, parag. 81). De cierta manera, esto implica el fin de lo humano. Para el mundo, el *Dasein* es un proceso más y no le es necesario para seguir existiendo. El *Dasein* tiene que habitar el mundo, hacer su espacio en él, es decir, hacerse humano. Si ya no hay más que sucesión de horas idénticos, éstos se vuelven sustituibles y, si el *Dasein* es anónimo, da igual que desaparezcan millones de ellos, pues son genéricos e intercambiables.

¹⁷³ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. 1, p. 126.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷⁵ María Antonia González Valerio explica el giro ricœuriano: “No es la temporalidad lo que preocupa a Ricœur, porque al tener como horizonte la *mimesis praxeos*, no se trata tanto de la constitución temporal y finita de la existencia, como de la constitución de la praxis que se da en la cotidianidad de término medio [...] Como el centro de la argumentación no es la existencia sino la praxis (aunque en el fondo sean indisolubles), ubicará el problema del tiempo del lado de la intratemporalidad para hacer de la representación de la acción temporal en el relato una configuración de la experiencia del tiempo” (María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, México: Herder, 2010, p. 326).

¹⁷⁶ Ricœur, *Tiempo y Narración*, vol. 1, p. 132.

¹⁷⁷ Chuck Palahniuk, “Visceras”, en *Fantastamas*, Barcelona: De bolsillo, 2012.

¹⁷⁸ Ricœur, *Tiempo y Narración*, vol. 1, p. 133.

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ Éste es el paso entre mimesis I y mimesis II. Mientras la primera

Tiempo de éxtasis

se centra en la lógica del obrar humano, la segunda tiene su foco en la lógica del relato.

¹⁸² *Ibid.*, p. 135

¹⁸³ González Valerio, *op. cit.*, p. 328.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 329

¹⁸⁶ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, A 138, B 177.

¹⁸⁷ González Valerio, *op. cit.*, p. 332

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 334.

¹⁸⁹ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. I, p. 136.

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹² *Ibid.*, p. 138

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹⁷ Ricœur se pregunta si esta atribución de orden y desorden a la narratividad y al tiempo respectivamente no es un derivado de la “fascinación por lo informe” que caracteriza al pensamiento contemporáneo (*ibid.*, p. 141).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² *Ibid.*, p. 148

²⁰³ *Ibid.*, p. 149.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 153. Anoto esto porque, hacia donde voy con esta tesis, es hacia una narrativa que parece romper todos los esquemas. Ricœur, junto los narratólogos que cito aquí, buscan otras formas de definir, otras formas del ser de la trama y, por tanto, otras formas del ser temporal humano.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁸ Paul Ricœur, “Relato histórico y relato de ficción”, en *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 158.

²⁰⁹ *Id.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 173

²¹¹ *Id.*

²¹² *Ibid.*, p. 174.

²¹³ Este rechazo tiene razones culturales. Para coordenadas cristianas, la transustanciación es un hecho. Para la cultura occidental actual, este hecho está fuera de su semántica y su léxico, por lo que lo rechaza o lo incluye sólo desde sus parámetros cientificistas, es decir, si se puede comprobar que hay moléculas de carne entre las moléculas de pan de la ostia.

Notas

²¹⁴ Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor, 1995, p. 10. Como vas adelante lo veré desde otras perspectivas con Cohn, Genette y Pimentel.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 25-28.

²¹⁶ Ver J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*.

²¹⁷ Hamburger, *La lógica de la literatura*, p. 29.

²¹⁸ *Ibid.*, 30. Hamburger adelanta: “Sólo esta fórmula de carácter estructural permite reconocer que en ella se describe no sólo un caso ni un tipo particular de enunciación, sino toda la vida manifiesta en lenguaje. Y si en este momento señalamos ya el único caso en todo el ámbito del lenguaje en que tal fórmula no es válida, a saber, la narración literaria, esa excepción no hace como se verá sino reforzar la validez de la fórmula para el restante ámbito del lenguaje, en el que se incluye también la lírica” (*id.*).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 32

²²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²²¹ *Ibid.*, pp. 34-35

²²² *Ibid.*, p. 35.

²²³ *Id.*

²²⁴ *Ibid.*, p. 39

²²⁵ *Ibid.*, p. 39.

²²⁶ A pesar de que no importa mucho para el contenido de la teoría de la percepción humeana que Hume la haya establecido, es necesario establecer que alguien la postuló. Que haya sido Hume no es forzoso. Ahora bien, una carta de Hume —por fuerza y de no serlo cambia su contenido— tiene que haber sido escrita por Hume. La diferencia entre enunciación teórica e histórica es el acento en uno de sus polos de tensión: el sujeto o el objeto.

²²⁷ Hamburger aclara que las posiciones pragmáticas son casi exclusivas del habla y la interacción cotidianas. De aparecer en la escritura, lo hacen a manera de preguntas retóricas, que no son otra cosa que posiciones de sujeto teóricas o históricas enmascaradas. La pensadora alemana señala que estas posiciones pragmáticas sólo tienen un espacio de escritura en el que aparecen a placer: la literatura (*ibid.*, p. 40).

²²⁸ *Ibid.*, p. 50. “Es sólo la ficción épica, no la dramática, la que revela todos los fenómenos que pueden permitir demostrar esto [la estructura ficcional] plena y concluyentemente. Pues sólo el problema de la narración permite señalar todas las relaciones que distinguen ficción de realidad, lógica y epistemológicamente, por un lado, y gramaticales y semánticas por otro. Sólo en la literatura narrativa y no en la dramática vive y trabaja el lenguaje en su totalidad, sólo en ella puede mostrarse qué significa que el lenguaje produzca una vivencia de ficción y no de realidad. Es decir, sólo se puede elaborar la estructura lógica de la ficción mediante la diferencia entre enunciación y narración de ficción” (*ibid.*, p. 52).

²²⁹ Cfr. H. Vainiger, *La filosofía del como si*,

Tiempo de éxtasis

²³⁰ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 49.

²³¹ *Ibid.*, p. 50.

²³² En español hay más formas del pasado que en alemán, lengua en que fue escrita *La lógica de la literatura*, pero estos dos que menciono (el pretérito y el perfecto) son ejemplares para la explicación.

²³³ *Ibid.*, p. 57.

²³⁴ Oswaldo Lamborghini, *Tadeys*, México: Conaculta, 2009, p. 112. El subrayado es mío

²³⁵ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 58.

²³⁶ Abrí el primer libro que vi sobre mi escritorio, *La bestia ciega*, de Edogawa Rampo. En la tercera página que abrí al azar encontré una construcción de este tipo: “De repente, aquella repulsiva sensación le recordó lo sucedido días antes en el museo. Aunque podía haber sido simplemente su imaginación, creía que si hubiera estado ella en lugar de la estatua, *habría experimentado exactamente las mismas sensaciones que hoy cuando el masajista había recorrido su cuerpo con las manos*” (Edogawa Rampo, *La bestia ciega*, Madrid: Ediciones Jaguar, 2010, p. 24). El subrayado es mío. ¿Cuándo es ese “hoy” que se menciona junto con un pasado (“había”)? Rampo murió en 1965, así que, si fuera una enunciación de realidad, ese “hoy” tendría que ser antes de esa fecha y después de 1894 (cuando nació). Se ve de inmediato el sinsentido que resulta de tratar de entender la relación del deíctico con el verbo dentro de la ficción de la misma manera que se entiende esta relación en el sistema de enunciación. El “hoy” de Rampo se refiere al “hoy” del yo de origen ficticio de Ranko, una de las primeras víctimas de otro yo de origen ficticio, el asesino ciego Moju. A la siguiente cuartilla, está la frase: “*La noche siguiente*, cuando a la hora habitual llegó el joven masajista al que tan bien conocía, la mujer se quejó” (*ibid.*, p. 25). En una enunciación de realidad “la noche siguiente” sólo tiene sentido hoy; si es mañana, se convierte en “esta noche”. Dentro de la ficción se habla de la “noche siguiente” en que Ranko piensa sobre el masaje que le dio Moju. Siempre será “la noche siguiente” porque en el momento de la lectura se está asistiendo al presente de Ranko.

²³⁷ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 59.

²³⁸ *Ibid.*, p. 62.

²³⁹ *Id.*

²⁴⁰ Roberto Bolaño, “Fotos”, en *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 197.

²⁴¹ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 70. Como muestras de esto, las dos citas anteriores de Rampo también contienen verbos de acción interna que se atribuyen a terceras personas.

²⁴² Casi cualquier parte de *El retrato del artista adolescente*, de Joyce, es muestra de este recurso.

²⁴³ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 69. El cine podría ilustrar cómo el pasado se convierte en una presentación de la presencia: cuando un personaje rememora en el “presente” cinematográfico, la

cámara empieza a mostrar los hechos del pasado pero, a la vez, suceden en el presente de la cámara. No se perciben como hechos pasados sino como hechos que están sucediendo frente a nosotros. En *El despojo*, de Reynoso y con guión de Juan Rulfo, la acción narrativa, al momento de la muerte del protagonista, regresa “al pasado”, que explica cómo llegó a su muerte. Difícilmente se podría decir que lo que vemos en pantalla después del minuto 3:00 no sea una presencia; aunque haya pasado antes, el cortometraje hace presente la situación, los hechos no son pasados en el sentido de la enunciación de realidad, sino que se hacen presentes [https://www.youtube.com/watch?v=ts5_NGG7zL4]. Entonces, se podría entender toda película de rememoración como películas de viajes en el tiempo.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁴⁶ Felisberto Hernández, “Las hortensias”, en *Las hortensias y otros cuentos*, Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010, p. 19.

²⁴⁷ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 97.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁴⁹ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 101

²⁵⁰ Richard Brautigan, *Trout fishing in America*, Nueva York: Dell Publishing, 1972, p. 8.

²⁵¹ Lawrence Durrell, *Clea*, Barcelona: EDHASA, 1975, p. 11.

²⁵² “Y lo único decisivo a la hora de emplear y valorar uno u otro medio estilístico es si se ve y se presenta a los personajes desde afuera o desde dentro” (Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 105).

²⁵³ Hamburger, *Lógica de la literatura*, p. 120.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 212.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

²⁵⁶ Dorrit Cohn, “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, en *Sujeto y relato*, México: UNAM, 2009, p. 437.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 436.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 437.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 442.

²⁶⁰ Ver nota 49 de este capítulo.

²⁶¹ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 489.

²⁶² “Quisieramos mostrar que este término de *tiempo* [gramatical] cubre representaciones muy diferentes, que son otros tantos modos de plantear el encadenamiento de las coas, y quisieramos mostrar sobre todo que la lengua conceptualiza el tiempo de muy otro modo que la reflexión” (Hamburger, *op. cit.*, p. 72)

²⁶³ Émile Benveniste, “The correlation of tense in the french verb”, en *Problems in General Linguistics*, Miami: Miami University Press, 1971, pp. 208-209; Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 471; Émile Benveniste, *Curso de lingüística general*, tomo II, México: Siglo XXI, 1999, p. 70; “Todo hombre se plantea en su individualidad en tanto que yo la relación con tú y él” o en I: “La conciencia de sí no es posible más que en contraste. No empleo yo sino dirigiéndome a

Tiempo de éxtasis

alguien, que será en mi alocución un tú” (*ibid.*, p. 181).

²⁶⁴ Benveniste, “The correlation of tense in the french verb”, p. 206.

²⁶⁵ Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos verbales*, Madrid: Gredos, 1974, p. 36.

²⁶⁶ Gerardo Horacio Porcayo, “Los motivos de Medusa”, en *Antología de ciencia ficción y fantasía: Y si todo cambiara...* México: PRD-DF-Para leer en libertad A. C., 2011, pp. 75-96.

²⁶⁷ Weinrich, *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁶⁸ “Hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendido como relato” (*op. cit.*, p. 67).

²⁶⁹ “Como nota general de la situación narrativa hemos señalado la actitud relajada que, respecto del cuerpo, sólo es signo exterior del relajamiento del espíritu y del discurso. Valga, a la inversa, la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa. En ella, el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente” (*ibid.*, p. 69)

²⁷⁰ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 483

²⁷¹ *Ibid.*, p. 484.

²⁷² *Ibid.*, pp. 484-485.

²⁷³ *Ibid.*, p. 485.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 489. Cabe señalar que, en este movimiento de “reorientar la mirada”, sólo la literatura ha llegado tan lejos en el estudio (léase también, experimentación) del tiempo; sólo la narrativa ha trabajado con tanto éxito el ser temporal del hombre.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 490.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 492.

²⁷⁷ Para Goethe, el arte es “otra naturaleza”. Citado en *ibid.*, p. 494.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 494.

²⁷⁹ Palahniuk, *op. cit.*

²⁸⁰ Elfriede Jelinek, *Los excluidos*, Barcelona: De Bolsillo, 2006, p. 248.

²⁸¹ Aquí se podría recordar la noción de rapidez de Harald Weinrich, que no tiene que ver con el mucho tiempo que se narra sino en el tiempo verbal del narrar: el pretérito tenderá a comunicar que el tiempo pasa más rápido; el copretérito lo alenta. No es casualidad que el segundo tiempo verbal se use mayormente en los pasajes descriptivos.

²⁸² Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 496.

²⁸³ *Ibid.*, p. 498.

²⁸⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1983, p. 83; Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 502; Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 13

²⁸⁵ Genette, *Figuras III*, pp. 145-146.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 130-131

²⁸⁷ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 512.

Notas

²⁸⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 513. Ricœur nombra al “modo” como “punto de vista”.

²⁸⁹ En la ficción la pregunta sobre quién narra no puede ser solucionada con un elemento extratextual, pues en sentido estricto el autor es quien escribe e inventa un narrador (o una instancia narrativa, en el caso de la tercera persona) para desplegar lo que escribe. Esto evita atribuir al autor los juicios presentes en su literatura; ellos pertenecen a la invención narrativa y a sus personajes (o al narrador) y puede que el autor sea incluso contrario a esos valores. No es posible conectar (ni desconectar) de forma total al autor de narrativa ficcional de sus producciones. La confusión de estos niveles causó, por ejemplo, el encarcelamiento del Marqués de Sade como un depravado sexual.

²⁹⁰ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México: Siglo XXI, 1998, pp. 99-101.

²⁹¹ Pimentel sintetiza la perspectiva de los personajes y la del yo en una sola (pues la diferencia sólo es de persona gramatical) y añade dos: la perspectiva de la trama y la perspectiva del lector. No abordo estas dos pues me parece que complican demasiado el esquema, aunque aportan la inclusión (un poco forzada) de la ficción dramática dentro del esquema narratológico. La perspectiva del lector es una perspectiva similar a lo que Ricœur nombra como mimesis III, por lo que la considero no una categoría narratológica sino de teoría de la recepción.

²⁹² Martha Patricia Reveles Arenas, *Una lectura del tiempo: un estudio comparativo de Farabeuf de Salvador Elizondo y Agua viva de Clarice Lispector* (tesis de maestría), UNAM, 2010, p. 94.

²⁹³ “Veo arañas peludas y negras. Ratones y ratas corren asustados por el suelo y por las paredes. Entre las piedras el escorpión. Cangrejos, iguales a sí mismos desde la prehistoria, a través de muertes y nacimientos, que parecerían bestias amenazadoras si fuesen del tamaño de un hombre. Cucarachas viejas se arrastran en la penumbra. Y todo eso soy yo” (Clarice Lispector, *Agua viva*, Madrid: Siruela, 2004, p. 17).

²⁹⁴ Reveles Arenas, *op. cit.*, p. 80.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁹⁶ Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 219.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 225.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 227.

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ *Ibid.*, 236.

³⁰¹ *Ibid.*, 235.

³⁰² Edouard Dujardin, *Han cortado los laureles*, Madrid: Alianza, 1973, p. 27.

³⁰³ Cohn cita a Mann, Schnizel y De Beauvoir

³⁰⁴ ¿Por qué Lispector? Elegí a la narradora brasileña porque creo que

Tiempo de éxtasis

la escritura lispectoriana tiene una impronta mucho más “mundana” que otros escritores. Los problemas de Lispector en la superficie son nimios (recuérdese la cucaracha y el cuarto limpio de *La pasión según G.H.*), pero su reflexión va hasta el punto último de las cosas (el *it*, de *Agua viva*). Esta impronta de descubrir el camino hacia lo más interno del ser a través de lo más sencillo, de lo que “menos es”, me parece algo poco explorado, un camino que Lispector toma de su herencia hasídica, pero no sólo eso, sino que se convierte en su proyecto literario. La gran parte de la obra lispectoriana busca el camino de lo que está ahí arriba y parece un conflicto soso: un libro prestado, la mirada de un bisonte, la mencionada cucaracha muerta, un huevo, una gallina. Son en estos pequeños fenómenos, en estos que “casi no tienen ser” donde se revela lo más potente de él. De alguna forma, creo que se compagina con una intención de rescatar el todo en sus detalles, justo como Zambrano pensaba que la poesía quería hacer. Los libros de Lispector son una especie de muestrario de los detalles, de las cosas pequeñísimas, y de cómo, a pesar de su tamaño y si se les logra ver de manera correcta, brillan.

³⁰⁵ Lispector, *Agua viva*, p. 13.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁷ Parece que estas pruebas no son suficientes para descartar a *Aqua Viva* de la familia del monólogo interior o que sólo señalan una distancia de *Aqua Viva* con la forma “canónica” del monólogo interior (“Penélope”) y se vuelve una variación más de esta familia de textos. Sin embargo, creo que es necesario distanciar a *Agua Viva* de este tipo de escritos para acceder a la interpretación que propongo. A falta de argumentos fuertes, la digresión irá por otro lado: primero, se distanciará *Aqua Viva* del monólogo interior y, después, mostraré cómo es mucho más cercano a la novela epistolar o, en menor medida, a una memoria novelesca (ambas son categorías de Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, p. 213-218).

³⁰⁸ A saber, el capítulo siete de *Lotte in Weimar*, de Mann y *Fräulein Else* de Schnitzel. *Cfr.* Cohn, *op. cit.*, p. 245.

³⁰⁹ Lispector, *Agua viva*, p. 12.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹¹ *Ibid.*, p. 21.

³¹² *Ibid.*, p. 26.

³¹³ *Ibid.*, p. 29.

³¹⁴ *Id.*

³¹⁵ Cohn, *Transparent minds*, p. 208.

³¹⁶ Lispector, *Agua viva*, p. 59.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

³²⁰ Cohn señala que las novelas epistolares o de diario rompen una y otra vez las reglas miméticas del género, es decir, describen (escriben) situaciones en el mismo momento en el que pasan o intentan

crear la ilusión de que se puede escribir tan rápido como se piensa. Cohn también señala que no se intenta crear un formalismo mimético estricto en estas novelas. La ficción, gracias a su poder de reinterpretar la realidad, puede crear una lógica propia en la que “la simultaneidad del lenguaje y la acción ayuda a crear y sostener la ilusión de cita mental” (Cohn, *Transparent minds*, p. 215). Si se sigue la regla de la ficción de la “lógica interna”, se podría establecer que *Agua Viva* es un ejemplo de monólogo interior *sui generis*, que es una variación de la forma perfecta de “Penélope”, pero ¿qué se gana con esto? ¿Por qué forzar de tal manera la novela? Tal vez la crítica se haya sentido tentada a incluir a *Agua Viva* dentro de esta innovadora tradición para subsanar algún tipo de inventada insuficiencia. Si *Agua Viva* es un monólogo interno, entonces, las letras iberoamericanas ya tienen un integrante más en las filas de las grandes invenciones literarias del siglo xx. Esa inclusión en un movimiento universal, más que beneficiar *Agua Viva*, la constriñe y no deja que las interpretaciones fluyan, pues se le hipercodifica y se ignoran muchísimos elementos de la novela. Si se está consciente que *Agua Viva* no es un monólogo interno, si se deja de pensarla como una variación de “Penélope”, entonces, se accede a otras visiones interesantes del texto.

³²¹ Claricie Lispector, *La pasión según G. H.*, Buenos Aires: Cuenco de plata, 2010, p. 11.

³²² La tesis de Reveles se centra en la faceta de pintora de la narradora y, a partir de las éfrasis que encuentra, hace una lectura intermedial (dígase también, interdisciplinaria) de la novela según el concepto-frase *ut pictura poesis* de Horacio y que trabaja de Wendy Steiner (Cfr. Reveles Arenas, *op. cit.*, p. 98). Considero que Reveles Arenas deja de lado el tratamiento temporal que tiene *Agua Viva*, pues su interés no es ahondar en estructuras del tiempo sino en hacer una lectura transdisciplinaria.

³²³ Recuérdese los tres tiempos de Müller.

³²⁴ Estos pasajes de significado bien pueden ser igualados a los “episodios temáticos” de Reveles Arenas.

³²⁵ Edgar Allan Poe, “El corazón delator”, en *Cuentos*, Madrid: Alianza, 1970, p. 25.

³²⁶ Como menciona Cohn, las separaciones capitulares de *Han cortado los laureles* responden más a una herencia de esquema de la literatura del siglo xix que a la elipsis. La obra de Dujardin es un continuo: no hay pausas reales en la diégesis.

³²⁷ Lispector *Agua viva*, p. 16

³²⁸ *Ibid.*, p. 11

³²⁹ Es de notar, que la novela inicia con “Es”, en portugués “É”, que es el “aqua viva”, “o protoplasma” y “o it”. Todas estas palabras dominarán el núcleo último de lo real, hacia el cual la narradora pulsa o se aleja. Será el punto de fuga hacia donde se decanta la narradora en sus intentos, a donde quiere ir una y otra vez, de donde quiere “alimentarse”. Este punto de fuga o “profundidad profundísima” es un

Tiempo de éxtasis

concepto más bien vacío y comodín. No refiere a nada o, como con el Areopagita, refiere a algo tan alejado de lo humano y del lenguaje que es mejor negarle cualquier predicado, positivo o negativo, que se le quiera dar. A este “o it” le corresponde enunciados del tipo “no es ni eso, sino más allá, pero tampoco eso”. *Agua viva* tiene muchas oraciones oximorónicas, al estilo de “Lo que digo nunca es lo que digo sino otra cosa” (*ibid.*, p. 32). Más adelante las abordaré en la impronta autófaga lingüística de la novela.

³³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³³¹ *Ibid.*, p. 38.

³³² *Id.*

³³³ *Ibid.*, p. 36.

³³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³³⁵ *Id.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³³⁸ *Ibid.*, p. 47.

³³⁹ Este es un ejemplo de cómo *Aqua Viva* rompe con la simultaneidad escritura-lectura y propone más bien saltos o compresiones temporales externas al servicio de extensiones temporales internas. Éste sería el tiempo del éxtasis, donde el tiempo externo es regido por las reflexiones internas (o viajes) de la conciencia. El tiempo externo sólo son anclajes e indicaciones (es de día—tiempo interno de reflexión—sigue siendo de día—tiempo interno de reflexión—es de noche) o motivos de significación (la madrugada es el inicio crepuscular; la noche, la suspensión; el día, la plenitud). Un ejemplo de esta temporalidad extática es el comentario a *Noche Oscura* de San Juan de la Cruz, en donde “la noche” es primero la de los sentidos (su suspensión) y después la noche del alma en aras de dar paso al siguiente “día-plenitud” de Dios, el cual nunca se presenta o nunca se dice que se presenta o que se tiene seguridad de que se presentará. *Noche oscura* y el comentario terminaron con un “Entre las azucenas olvidada” y nada más.

³⁴⁰ Sobre esto, no hay que olvidar lo que sigue del párrafo: “Los relojes se han parado y el sonido de un carrilón ronco se desliza por la pared. Quiero ser enterrada con el reloj en la muñeca para que en la tierra algo pueda pulsar el tiempo” (*id.*).

³⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁴² *Ibid.*, p. 91.

³⁴³ *Ibid.*, p. 99, 100.

³⁴⁴ Citado en Reveles Arenas, *op. cit.*, p. 94.

³⁴⁵ Lispector, *Agua Viva*, p. 13.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 17

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 21. Esta cita es interesante, puesto que la narradora hace referencia a acciones externas e independientes de ella. Dice que escribe, piensa, ve y en este caso escucha. La conciencia aterrizza y se evidencia una perogrullada fundamental: la conciencia nunca pien-

sa desencarnada.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

³⁵² *Ibid.*, p. 34.

³⁵³ Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa, 2000, p. 46

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁵⁵ *Id.*

³⁵⁶ *Id.*

³⁵⁷ *Id.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 53. Las relaciones entre *chronos* y *kairós* son cercanas a las reflexiones de Heidegger entre “tiempo común” y “tiempo originario”.

³⁵⁹ Lispector, *Agua viva*, p. 16.

³⁶⁰ Lispector, *Agua viva*, p. 16.

³⁶¹ Juan Carlos Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2010, p. 101.

³⁶² Lispector, *Agua viva*, p. 17.

³⁶³ Ricoeur pone en tela de juicio que narrar fragmentariamente sea una cosa negativa (como para la filosofía en cierto periodo fue negativo; el fragmento en filosofía trata de explicar el ser fragmentado). Ricoeur está notando una ontología en la literatura de principios de siglo: un reflejo del ser del ser humano ahí donde la filosofía ya no pudo.

³⁶⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p.754

³⁶⁵ Lispector, *Agua viva*, p. 21

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

³⁷⁰ Cirlot, *op. cit.*, p. 239.

³⁷¹ Chevalier, *op. cit.*, p. 547.

³⁷² *Ibid.*, p. 791.

³⁷³ Cirlot, *op. cit.*, p. 840.

³⁷⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

³⁷⁵ Chevalier, *op. cit.*, p. 202

³⁷⁶ Cirlot, *op. cit.*, p. 117.

³⁷⁷ Lispector, *Agua viva.*, p. 44.

³⁷⁸ Chevalier, *op. cit.*, p. 910.

³⁷⁹ Lispector, *Agua viva*, p. 48.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

³⁸¹ *Id.*

³⁸² *Ibid.*, p. 50.

³⁸³ *Ibid.*, p. 71.

Tiempo de éxtasis

- ³⁸⁴ Cirlot, *op. cit.*, p. 422.
- ³⁸⁵ *Ibid.*, p. 271.
- ³⁸⁶ Lispector, *Agua viva*, pp. 73-75.
- ³⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.
- ³⁸⁸ *Ibid.*, p. 76.
- ³⁸⁹ *Id.*
- ³⁹⁰ *Id.*
- ³⁹¹ *Ibid.*, p. 91
- ³⁹² *Ibid.*, p. 92.
- ³⁹³ Ricœur, *Tiempo y narración*, vol. II, p. 534.
- ³⁹⁴ *Id.*
- ³⁹⁵ *Ibid.*, p. 534.
- ³⁹⁶ John White (ed.), *La experiencia mística y otros estados*, Barcelona: Kairós, 2005 p. 9.
- ³⁹⁷ Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico*, Madrid: Trotta, 2009, p. 23.
- ³⁹⁸ White, *op. cit.*
- ³⁹⁹ Juan Antonio Rosado, *Erotismo y misticismo: la literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*, México: Práxis-UACM, 2005, p. 268.
- ⁴⁰⁰ *Id.*
- ⁴⁰¹ Michel De Certau, *La fábula mística*, México: UIA, 1993, p. 12.
- ⁴⁰² Zénia Yébenes, *El cuerpo místico: una interpretación desde Las moradas de Teresa de Ávila*, Morelia: Red Utopía A. C.-Jitanjáfora, 2006, p. 10.
- ⁴⁰³ Velasco, *op. cit.*, p. 303.
- ⁴⁰⁴ *Id.*
- ⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 305.
- ⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 308.
- ⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 322.
- ⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 324.
- ⁴⁰⁹ Johannes Eckhart, “Dios es un verbo que se habla a sí mismo”, en *El fruto de la nada*, Madrid: Siruela, 1998, p. 85.
- ⁴¹⁰ Pseudo-Dionisio Aeropagita, *Obras completas*, Madrid: BAC, 1990, p. 10.
- ⁴¹¹ Velasco, *op. cit.*, p. 73.
- ⁴¹² Beatriz de Nazareth, *Los siete modos de amor*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2011, p. 54.
- ⁴¹³ Velasco, *op. cit.*, pp. 305, 324
- ⁴¹⁴ Matilde de Magdeburgo, *The flowing light of the Godhead*, Nueva York: Paulist Press, 1998, p. 69.
- ⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 139.
- ⁴¹⁶ Velasco, *op. cit.*, p. 326.
- ⁴¹⁷ Las cuales serían claramente hassidicas: una mística de la actividad cotidiana, casi como lo que intenta Levrero en su *Novela luminosa*. Cfr. Antonio Maura, “Resonancias hebraicas en la obra de Clarice Lispector”, *Revista de filología romanánica* 14(2), pp. 77-80.

⁴¹⁸ Considero que este es el objetivo del libro *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la mística, la estética y el pensamiento contemporáneo*, de Zenia Yébenes, quien realiza acercamiento de fenómenos aparentemente tan disímiles como el Pseudo-Dionisio Areopagita y Maurice Blanchot, San Juan de la Cruz y Anselm Kiefer y Angela de Foligno y Marguerite Duras. No creo que la dra. Yébenes diga que Blanchot, Kiefer o Marguerite Duras sean místicos, pero sí conecta las experiencias de estos contemporáneos con aquellas que han sido clasificadas históricamente como místicos. Si acaso la tesis no es dicha directamente, la propuesta del libro puede dar intuiciones sobre esto: “A la luz de mi insistencia en esta conjunción entre la reflexión y práctica de la teología apofática, las formas de representación negativa, y la reflexión en torno al arte y la escritura contemporánea, el lector puede legítimamente preguntar si lo que pretendo entonces es mostrar que las tradiciones místicas y apofáticas no hacen sino tomar a un Dios incognoscible, pero siempre deseado, por un sujeto deseante y humano que permanece irremisiblemente opaco a sí mismo y a los demás. A la luz de las reflexiones expuestas, mi respuesta, sin embargo, es que esta pregunta puede ser contestada —o mejor dicho, suspendida y abierta— sólo si podemos señalar un punto en el que la lógica negativa de la mística apofática revele una analogía forzosa con la figura de eso *imposible* que marca los discursos contemporáneos. En esta analogía apofática (*de relación*, que no de atribución), nos ancláramos en la *indeterminación radical* que atrapa a toda experiencia de representación y lenguaje en torno al Dios inefable de los místicos, al *desierto* de Anselm Kiefer, al *afuera* de Maurice Blanchot, o a la *destrucción* de Marguerite Duras, como figuras, ni distintas ni idénticas, de lo imposible” (Zenia Yébenes, *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la mística, la estética y el arte contemporáneo*, Barcelona-México: Anthropos-UAM, p. 27). Mi tesis tiene dos palancas de Arquímedes metodológicas: por una parte, busco aplicar el esquema ricœuriano de leer la narrativa de *Agua viva* como una “fábula del tiempo”, que propone su propia experiencia temporal (“tiempo de éxtasis”); por otra, el acercamiento que hago entre Lispector y la mística no es otra cosa que un posible anexo al libro de la dra. Yébenes, pues como ella (aunque lo honesto es decir “a partir de ella”), intuí una relación entre los discursos místicos y el “imposible” de Lispector en *Agua viva* (a saber, el “it”, el “é”, el “instante-ya”). Otro libro que intenta conectar la mística con contextos seculares (en este caso, el contexto filosófico occidental) es *Viento de lo absoluto*, de Alois Maria Haals

⁴¹⁹ Velasco, *op. cit.*, p. 102. Por su parte, Prince y Savage proponen los siguientes, que de alguna manera pueden coincidir con los de Velasco: “1) Renuncia a los apegos mundanos como preludio. 2) La infabilidad de la experiencia misma. 3) La calidad poética. 4) El sentimiento extático. 5) La experiencia de fusión” (White, *op. cit.*, p. 118).

⁴²⁰ Velasco, *op. cit.*, p. 103.

Tiempo de éxtasis

- ⁴²¹ White, *op. cit.*, p. 118.
- ⁴²² Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, vol. XXI, Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 69.
- ⁴²³ Sigmund Freud, *Introducción al narcisismo*, en *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 73.
- ⁴²⁴ Sigmund Freud, *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 129-130.
- ⁴²⁵ Freud, *El malestar en la cultura*, p. 72-73
- ⁴²⁶ Michel Hulin, *La mística salvaje*, Madrid: Siruela, 2007, p.48.
- ⁴²⁷ *Ibid.*, p. 52.
- ⁴²⁸ *Ibid.*, p. 53.
- ⁴²⁹ *Ibid.*, p. 54.
- ⁴³⁰ Lispector, *Agua viva*, p. 15.
- ⁴³¹ Lispector, *Agua viva*, p. 31.
- ⁴³² *Id.*
- ⁴³³ *Ibid.*, p. 30.
- ⁴³⁴ *Ibid.*, p. 32.
- ⁴³⁵ *Id.*
- ⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.
- ⁴³⁷ *Ibid.*, p. 36.
- ⁴³⁸ De Certeau, *op. cit.*, p. 179
- ⁴³⁹ Aeropagita, *op. cit.*, p. 374.
- ⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 293.
- ⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 373.^{t442} *Id.*
- ⁴⁴³ *Ibid.*, p. 376
- ⁴⁴⁴ *La fábula mística* tiene una intención histórica muy clara: entender la mística europea de los siglos XVI y XVII. Como buen historiador, De Certeau no pronuncia una univeralidad o ahistoricidad de sus esquemas y construcciones teóricas. Quien hace ese movimiento, tal vez desautorizado, soy yo. Creo que es posible transportar algunas conceptualizaciones de la mística moderna al entendimiento de *Agua viva* como un texto místico ficcional. Si acaso se pierde todo el andamiaje explicativo de De Certeau (la mística como el lugar de la nueva institución, muerta con el fin de la Edad Media), se gana amplitud.
- ⁴⁴⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. 162.
- ⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 171.
- ⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.
- ⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 175.
- ⁴⁴⁹ De Certeau, *La fábula mística*, p. 177.
- ⁴⁵⁰ *Id.*
- ⁴⁵¹ *Ibid.*, pp. 179-181.
- ⁴⁵² *Ibid.*, pp. 181-82. Uso a Georges Bataille por su importancia en cuanto a la revisión "filosófica" de la mística. Si bien parecía que los momentos extáticos habían quedado del lado de lo religioso a través de cierta positividad religiosa, el pensador francés retoma este espacio del vivir humano como uno válido para la reflexión universal.

Notas

Si bien es cierto que las conclusiones a las que llega no son filosóficas en el sentido de una filosofía sistemática, sí hay una impronta (fallida) de racionalización. Esta impronta es el concepto de “palabra deslizante”.

⁴⁵³ Georges Bataille, *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1981, pp.13-14

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵⁹ Lispector, *Agua viva*, p. 23-14

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 27

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 91.

Tiempo de éxtasis