



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

EL CARÁCTER ONTOLÓGICO DEL RELATO DE FICCIÓN: LA RELACIÓN ENTRE
MIMESIS Y MUNDOS POSIBLES DESDE LA ONTOLOGÍA HERMENÉUTICA DE
PAUL RICŒUR

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ELVIA JOANA JACOB BUENAVENTURA

TUTORA: DRA. GRETA RIVARA KAMAJI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, CD. MX., NOVIEMBRE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Para ti, mamita linda.
Ya no alcanzaste a ver este logro,
te fuiste sin saber que había entrado al posgrado;
pero he continuado por ti.
Cada triunfo, cada meta cumplida será en tu honor.
¿Nos reencontraremos algún día?
Yo pienso y espero que sí.
Mientras tanto, seguiré creciendo,
para que cuando te cuente cómo me fue
después de que tus pies dejaron de pisar la tierra,
te sientas contenta y orgullosa de mí.

Para mi papá,
que siempre me ha apoyado y que,
gracias a su esfuerzo y trabajo de muchos años
he tenido la oportunidad de llegar aquí.

Para mis hermanos: Nancy, Eugui y Ulises,
porque siempre han creído en mí y sus presencias
han sido y serán un pilar fundamental en mi vida.

Para mis amigos,
que siempre me han acompañado
y me han levantado de los peores momentos.

Para Greta, mi tutora y amiga.
Gracias a su confianza, apoyo y tiempo,
he logrado concluir este proyecto.

Para la Universidad, que,
afortunadamente,
nunca me ha dejado salir de su territorio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I. El ser como lenguaje: ecos de la ontología heideggeriana del lenguaje y del arte en la filosofía de Paul Ricœur.....	7
1.1 La relación ser-lenguaje-poesía según Martin Heidegger.....	14
CAPÍTULO II. La “triple mimesis” ricœuriana y su relación con el estatuto ontológico del relato de ficción.....	33
2.1 Mimesis I: la <i>pre-figuración</i> del mundo.....	41
2.2 Mimesis II: la <i>con-figuración</i> del relato.....	50
2.3 Mimesis III: la <i>re-figuración</i> : el mundo de la obra.....	57
CAPÍTULO III. <i>Pedro Páramo</i> desde la ontología hermenéutica de Paul Ricœur.....	70
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	94

INTRODUCCIÓN

Escribe Greta Rivara que “desde Nietzsche, autores como Heidegger, Gadamer y la propia [María] Zambrano han dirigido su mirada al arte, específicamente a la poesía, para encontrar ahí una dimensión del saber, un modelo de conocimiento a partir del cual construir [...] otras racionalidades”.¹ En efecto, hace ya tiempo que la filosofía ha tenido que voltear su rostro hacia otras disciplinas para replantearse algunas de sus problemáticas más importantes y reformular desde allí otras posibilidades para pensarlas; trazar otros caminos para enriquecer el conjunto de perspectivas que nos constituyen y nos orientan en el mundo. La literatura, al ser una expresión tanto artística como poética e incluso filosófica en sí misma, ha sido una de estas disciplinas en las que la filosofía ha encontrado una forma “otra” de conocimiento y de la que se ha valido para extender sus horizontes más allá de las dimensiones de la razón.

En este panorama contextual se inscribe la presente investigación, la cual, busca recorrer una de estas otras vías posibles para pensar y problematizar una de las cuestiones más importantes de la filosofía occidental: la pregunta que interroga por el sentido del ser. La propuesta concreta de este proyecto consiste en que el relato de ficción posee un estatuto ontológico por medio del cual puede ofrecer una “respuesta” a dicha pregunta, pues, como bien señala Paul Ricœur, uno “se comprende ante el texto”, “recibe del texto un yo más vasto”,² con lo que, en efecto, a partir de su hermenéutica ontológica, es posible apostar por un estatuto ontológico en el relato de ficción. Ahora bien, el hecho de que podamos afirmar dicho estatuto ontológico encuentra su fundamento, a mi juicio, en la categoría de mimesis, es decir, es gracias a que el relato de ficción se configura a partir de un proceso mimético que podemos reconocer en él dicho estatuto. Por supuesto, en este punto es necesario aclarar, en primer lugar, que la definición de mimesis que aquí tomo es la que Paul Ricœur desarrolló en su monumental obra *Tiempo y narración*, específicamente su propuesta de la “triple mimesis”. El motivo de dicha elección se debe a que considero que este “arco hermenéutico” es el que mejor logra acercarse a la categoría de mimesis que aquí quiero utilizar, pues el filósofo francés toma como antecedente los planteamientos que Aristóteles desarrolló en su momento sobre el tema. Recordemos que las dos principales vertientes que sobre la mimesis

¹ Greta Rivara, “María Zambrano y la condena platónica de la poesía”, p. 136.

² *Cfr.* Paul Ricœur, “La función hermenéutica del distanciamiento”.

podemos reconocer son la platónica y la aristotélica, pero, al ser la primera aquella que piensa a la mimesis como imitación en el sentido de una copia que no logra aportar ninguna clase de conocimiento, queda descartada.

Una vez dicho lo anterior, y pese a las muchas adversidades que cualquiera pueda señalar, esta investigación inicia su recorrido en Martin Heidegger no por mero capricho, sino porque, a mi parecer, existen ciertos ecos heideggerianos que podemos identificar en la obra de Paul Ricœur. La perspectiva sobre el lenguaje, por ejemplo, al cual ninguno de los dos consideraba como un mero instrumento de comunicación; o su visión del mundo, al que ni uno ni otro concebía en términos ónticos; incluso la cuestión del lenguaje poético es otro punto en el que los dos filósofos coinciden, pues más allá de limitarlo a una función ornamental, para ambos el lenguaje poético tiene la capacidad de crear, de instaurar sentidos en el mundo. Asimismo, pienso que no debe ignorarse el hecho de que, en el terreno de la ontología, la obra de Heidegger es quizás la más importante del siglo XX por distintas razones: por su decisiva crítica a la metafísica y a las nociones modernas de sujeto y conocimiento; por haber traído al terreno ontológico la discusión sobre el lenguaje; o por replantearse la pregunta que interroga por el sentido del ser, la cual, buscó responder más allá de la tradición metafísica.

En efecto, la presencia heideggeriana no está de sobra en esta investigación porque, como se verá en el primer capítulo, Ricœur coincide con Heidegger en ciertos puntos que, de hecho, resultan fundamentales en la obra del filósofo francés. Ya mencionamos algunos. Sin embargo, lo que considero aún más significativo es que, desde mi punto de vista, podría intuirse una especie de continuidad entre el pensamiento de ambos autores en el sentido de que los planteamientos que Heidegger desarrolló para la poesía, Ricœur los extendió hasta identificarlos en el relato de ficción. Por ejemplo, Heidegger atribuye a la poesía la facultad de decir quién es el hombre, además de tener la capacidad de *instaurar* mediante la palabra. Ricœur por su parte –y con el apoyo de las teorías de la recepción– sostiene que el relato de ficción funda mundos posibles en los cuales se despliega “la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”.³ En ambos casos, tanto Heidegger como Ricœur buscan arribar al mismo sitio: intentar dar cuenta del sentido del ser que, en cada caso, somos nosotros mismos.

³ Paul Ricœur, *Tiempo y narración 1*, p. 153.

Esto, desde luego, permite descubrir un estatuto ontológico en el relato de ficción, sin embargo, hace falta demostrar por qué y cómo el relato mismo logra sostener dicho estatuto. Es, por tanto, en el segundo capítulo donde la categoría de mimesis constituye el eje sobre el cual se fundamenta el carácter ontológico del relato de ficción, pero ello sólo es posible gracias al círculo mimético ricœuriano que comprende los momentos de mimesis I, mimesis II y mimesis III, los cuales se identifican, respectivamente, con una *pre-figuración* del mundo de acción humana enfocada en una *precomprensión* de sus estructuras inteligibles, sus rasgos simbólicos y su carácter temporal; una *con-figuración* que equivale a la “construcción de la trama” del relato de ficción, es decir, de qué elementos narrativos y narratológicos se vale la narración para *reconfigurar* el mundo; y, finalmente, una *re-figuración* en la que culmina el recorrido mimético al ocurrir una apertura de nuevos sentidos y una transformación tanto del mundo como de nosotros mismos a través de la lectura, pues, como se explicará en este apartado, el papel del lector, así como el horizonte en el que éste se encuentra inscrito, son determinantes en este proceso. Así, el relato de ficción es capaz de responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser en la medida en que parte del mundo real para configurarse y regresa a él en el acto de lectura para aportar nuevos significados y sentidos tanto al mundo real como a nuestra propia experiencia en el mundo.

Finalmente, el tercer apartado de esta investigación busca analizar –a la manera en que el propio Paul Ricœur lo hace en *Tiempo y narración II*– un relato que haga latente ya no sólo el hecho de que el relato de ficción posee un estatuto ontológico, sino más bien cómo lo consigue gracias a sus características estructurales, narratológicas, hermenéuticas e incluso lingüísticas mediante las cuales *re-configura* la discordancia propia del mundo y de la experiencia humana. Para tal tarea, elegí la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. A lo largo de este capítulo veremos cómo esta obra es rica en elementos que la convierten en un perfecto anclaje ontológico no únicamente para aterrizar los planteamientos teóricos aquí estudiados, sino también para ofrecer una forma “otra” de preguntar y responder por el sentido ser, porque proyecta el caos de la vida (mimesis I) en una narrativa fragmentada (mimesis II), y es gracias a la lectura (mimesis III) que esta novela se vuelve inteligible en la medida en que aporta sentido al mundo y a nuestra experiencia en el mundo, lo que confirma el estatuto ontológico del relato de ficción.

CAPÍTULO I

EL SER COMO LENGUAJE: ECOS DE LA ONTOLOGÍA HEIDEGGERIANA DEL LENGUAJE Y DEL ARTE EN LA FILOSOFÍA DE PAUL RICŒUR

Sobra decir que, a lo largo de la historia del pensamiento, las relaciones entre filosofía y literatura han sido permanentes así como de diversa índole. Dentro de las humanidades, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad se han convertido en conceptos fundamentales para entender y explicar el conjunto de perspectivas que constituyen nuestro acontecer. Por esta razón, considero que el hecho de realizar una investigación que reúne ambas disciplinas –literatura y filosofía– puede derivar en sustanciales reflexiones que logren cuestionar no sólo a una obra literaria en sí, sino también al mundo en el que ésta se inscribe así como al lector que se apropia de ella, otorgando una mayor comprensión –como ya ha señalado oportunamente Paul Ricœur– de la realidad, del otro y de nosotros mismos.

En este proyecto de investigación me propongo problematizar la relación que existe entre la ontología hermenéutica de Paul Ricœur –heredera, a su vez, de la filosofía de Martin Heidegger–, la triple mimesis ricœuriana y la fundación de los mundos posibles creados a partir del relato de ficción para con ello demostrar por qué es posible encontrar otra forma de preguntar y “responder” a la pregunta que interroga por el sentido del ser en el relato de ficción. Parto del presupuesto de que es por la mimesis que el relato de ficción posee un estatuto ontológico con respecto a dicha pregunta. En otras palabras: podemos encontrar una “respuesta” a la pregunta que interroga por el sentido del ser dentro del relato de ficción sólo gracias a que éste fue configurado mediante la mimesis. Los mundos fundados por la ficción surgen a partir de un proceso mimético que consiste no en una copia, sino en la *prefiguración*, *configuración* y *refiguración* de ciertas estructuras de nuestro mundo de acción humana, como ya pertinentemente han indicado Paul Ricœur y también Luz Aurora Pimentel.⁴ En este sentido, la mimesis constituiría el eje sobre el cual se fundamenta el carácter ontológico del relato de ficción, y ello sólo es posible gracias al círculo mimético ricœuriano que comprende

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

mimesis I, mimesis II y mimesis III. De esta forma, el relato de ficción es capaz de responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, ya que parte del mundo real para configurarse y regresa a él mediante el acto de lectura para aportar nuevos significados y mundos de sentido.

No obstante, considero que existen dos requerimientos indispensables para que el relato de ficción pueda cumplir con este cometido: el primero consiste en la exigencia de que su estructuración no busque órdenes lineales y, el segundo, que tampoco se valga únicamente del lenguaje “ordinario”, éste entendido como aquél que se rige estrictamente por la gramática. El relato de ficción –el cual trataré en la dimensión filosófica que le da Ricœur con el apoyo de la narratología– debe poseer técnicas narrativas que le permitan representar la discordancia propia del mundo y de la experiencia humana, así como hacer uso de un lenguaje que no limite su capacidad para cumplir con este objetivo; por lo que, una vez realizado lo anterior y con los elementos teóricos que nos da Ricœur, procederé –como él mismo lo hizo en *Tiempo y narración* con autores como Virginia Woolf, Thomas Mann y Marcel Proust– a ejecutar las nociones acuñadas directamente al relato de ficción. En este punto, me parece legítimo concentrarme en una obra como *Pedro Páramo* debido a que sus niveles de estructuración y su tratamiento de la temporalidad y de la experiencia la vuelven una novela que ofrece elementos indiscutibles para una ontología del relato de ficción. Asimismo, porque *Pedro Páramo* es una de esas obras que, como dijese Ricœur, ontológicamente son de mayor relevancia para configurar otra forma de preguntar por el sentido del ser. Esta novela de Juan Rulfo va adquiriendo un mayor grado de complejidad mientras transcurre su lectura. Quizá el rasgo más característico es su estructura hecha a partir de fragmentos. Es evidente que la fragmentariedad de la novela refleja –en términos de Ricœur– una trama metamorfoseada; sin embargo, ello no quiere decir que la novela sea un sinsentido. Rulfo mismo señala que la fragmentación es la mejor manera de representar la realidad, ya que:

La vida es caótica. No tiene secuencia lógica. Cualquiera de nosotros sabemos que nuestras vidas, por pequeñas, o tristes, o desesperadas, o insignificantes que sean jamás siguen una línea lógica, una secuencia. No es el uno, dos, tres, de una secuencia cinematográfica, sino que hay lagunas. Hay enormes lagunas en que no nos sucede nada. Entonces, el escritor trata de aprehender aquellas cosas, se puede decir, anedócticas que le den el material para narrar. Hay personas que quizá a los sesenta

años no les haya sucedido nada en su vida, y, de pronto, en los diez siguientes, les suceden infinidad de cosas. Entonces, ese caos, esa falta de secuencia es tan lógica como la vida [...]. La narrativa actual no es consecuencial [...], sino que es una vida que va a saltos, en etapas. [...]. Al romper una tradición, el artista ha llegado un poco más a su verdadera realidad, que en sí es una propiedad de su personalidad o es una cosa particular de su propia índole humana.⁵

Es en este sentido que afirmamos que el caos de la vida (mimesis I) se representa en una narrativa fragmentada (mimesis II) y será con la lectura (mimesis III) que esta novela adquiera plena inteligibilidad y aporte sentido al mundo, demostrando así el estatuto ontológico del relato de ficción.

Si bien es cierto que ha habido una notoria evolución en la configuración del relato de ficción, y que se hizo patente principalmente en el siglo XX, ha sido porque la existencia misma ha sido pensada de modo más complejo. En este caso, ha sido la hermenéutica filosófica y el impacto que ella ha generado en la teoría literaria con Hans-Georg Gadamer, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser y la teoría de la recepción –y fundamentalmente la narratología, cuyas implicaciones filosóficas son esenciales, como ha señalado Ricœur– que se han reposicionado al relato, a la narrativa y a la ficción como problemas filosóficos.

Ahora bien, en el largo camino del pensamiento filosófico de Occidente, la pregunta que interroga por el sentido del ser ha sido uno de los problemas que ha suscitado, quizás, las más complejas reflexiones sobre cómo debemos no sólo pensarnos a nosotros mismos, sino también sobre cómo pensar a los otros y al mundo. Dicha pregunta ha tratado de ser “respondida” a partir de diversos modelos de racionalidad de los que han surgido categorías tales como la esencia, el yo, el sujeto, sea cual sea el tipo que se haya formulado: trascendental, cartesiano, la consciencia, la autoconsciencia, entre otros; es decir, en todas sus acepciones metafísicas –siguiendo a Nietzsche–, las cuales han permeado a lo largo de la tradición filosófica. No obstante, pese al innegable aspecto fundamental de estos conceptos, también es verdad que en cierto momento ellos mismos llevaron a la filosofía a acorralarse en problemáticas que se volvieron circulares. Basta con recordar la “crisis de la razón”, momento en el que la filosofía tuvo que voltear su rostro hacia otras áreas del saber con la intención de construir nuevos modelos de racionalidad y encontró en el arte una luz que

⁵ “Juan Rulfo” en *Cormorán, revista mensual de arte, literatura y ciencias sociales*, p. 5. Resulta curioso y significativo que, al hablar de fragmentación, haya, por un lado, un rompimiento con la tradición filosófica, pero también con la tradición literaria.

iluminó el camino del entendimiento en la relación ser-mundo al aportar elementos nuevos o diferentes para pensar, desde una perspectiva más enriquecedora, aquellas problemáticas circulares –como bien Nietzsche había señalado y, posteriormente, haría Heidegger– en el sentido de que así las filosofías de corte pretendidamente anti-metafísico, resultaban enteramente “más metafísicas”.

Esto último que acabo de exponer de manera muy sucinta será ampliado a lo largo de la tesis que a continuación presento. Tomaré como eje conductor la obra del filósofo francés Paul Ricœur y ello esencialmente por dos razones: en primer lugar, porque logra ir más allá en algunas cuestiones que Martin Heidegger problematizó y que me interesa incluir aquí, principalmente en lo que al lenguaje, a la poesía y al arte se refiere. Pretendo señalar las semejanzas que existen entre los dos filósofos en estos puntos en particular para luego explicar el avance conceptual ricœuriano. En segundo lugar, porque el autor de *La metáfora viva* también realiza aportaciones fundamentales con respecto a la crítica de la tradición del *cogito*, pero desde otras perspectivas, como son, por ejemplo, las ontologías sobre el lenguaje y el tiempo. Ambos aspectos de su obra han permitido que Ricoeur conciba otras formas de preguntar y de responder por el sujeto, así como también de la forma en la que éste se comprende a sí mismo. Un horizonte tal de pensamiento implica, entonces, que además de los modelos de racionalidad filosóficos heredados de la tradición de Occidente, existen también maneras distintas desde las cuales puede abordarse la relación ser-mundo y que no necesariamente significa que se trate de “modelos no racionales”, sino que simplemente son vías distintas para aprehender un mismo problema y cuya racionalidad es igualmente válida y rigurosa, tal y como veremos a lo largo de las siguientes páginas.

La presente investigación busca centrarse, precisamente, en uno de esos modelos distintos de racionalidad para pensar y entender la relación ser-mundo. Se trata de la vía ontológica-hermenéutica desarrollada por Paul Ricœur y aplicada al relato de ficción, cuyo enfoque se encuentra articulado entre la literatura y la filosofía. El postulado concreto que guía el desarrollo de esta tesis es: ¿por qué es posible encontrar otra forma de preguntar y “responder” a la pregunta que interroga por el sentido del ser en el relato de ficción? Desde la formulación de la pregunta misma queda establecido que, en efecto, según la obra ricœuriana y su proyecto ontológico, el relato de ficción –desde una dimensión filosófica– ofrece una “respuesta” a tal pregunta. Mi objetivo reside en dilucidar por qué y cómo lo logra.

La solución eventual que propongo a dicho planteamiento consiste en que es indefectiblemente por medio de la mimesis que el relato de ficción puede ofrecerse como una vía para pensar la pregunta que interroga por el sentido del ser así como su estar en el mundo, ya que parte del mundo real para configurarse y regresa a él mediante el acto de lectura para aportar nuevos significados y mundos de sentido a través del “círculo mimético” –o “arco hermenéutico”– ricœuriano, el cual se constituye por tres momentos. A grandes rasgos, diré que mimesis I se trata de una *precomprensión* del mundo de acción humana enfocada en sus estructuras inteligibles, sus rasgos simbólicos y su carácter temporal; por su parte, mimesis II consiste en lo que Ricœur llama la “construcción de la trama” del relato de ficción, es decir, de qué elementos se vale la narración para *reconfigurar* el mundo; finalmente, mimesis III es donde culmina el recorrido mimético al ocurrir una *refiguración* mediante el acto de lectura con el cual se aperturan nuevos sentidos y se transforma tanto el mundo como nosotros mismos. Pero dichos planteamientos teóricos sólo han podido surgir gracias a que el mismo Ricœur ha forjado con su filosofía una vía distinta⁶ para tratar de dar cuenta del sentido del ser. Así, nuestro autor afirma que:

Contrariamente a la tradición del *cogito* y a la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por intuición inmediata, hay que decir que sólo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos el *yo*, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la *literatura*?

[...] comprender es *comprenderse ante el texto*. No imponer al texto la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse al texto y recibir de él un yo más vasto, que sería la proposición de existencia que responde de la manera más apropiada a la proposición de mundo.⁷

⁶ Se trata de la llamada hermenéutica de la “vía larga”. De acuerdo con Ricœur, el sujeto no puede conocerse a sí mismo directamente, sino sólo a través de un rodeo hermenéutico por símbolos, textos y otros elementos culturales de cuya interpretación se va constituyendo el sentido del ser. Para Ricœur, más que señalar que toda interpretación surge de una comprensión pre-reflexiva, tal y como lo hace Heidegger, resulta más importante explicar el proceso de expresiones religiosas, históricas, políticas, culturales, artísticas, entre otras, en las cuales se constituye el sentido de dicha interpretación. Asimismo, para Ricœur es fundamental explicar cómo una interpretación ha llegado a adquirir el sentido que tiene a través de distintas ramificaciones simbólicas.

⁷ Paul Ricœur, “La función hermenéutica del distanciamiento”, p. 109. Las cursivas son mías. Decir que “comprender es comprenderse ante el texto” es un ejemplo de la “vía larga”, pues lo que tal afirmación revela es que uno se comprende y se dota de sentido por y mediante el texto, y no por “intuición inmediata” o por una comprensión pre-reflexiva que el sujeto posea en sí mismo.

El siglo XX vio nacer lo que se conoce como el “giro lingüístico” en el cual –luego de la crítica a la metafísica– el lenguaje es colocado en el centro de las reflexiones filosóficas, de manera que el horizonte para pensar el sentido del ser ya no se sitúa en el punto de vista del conocimiento o de la fundamentación última de conocimiento, sino en la relación entre ser-lenguaje, lo que se traduce en el hecho de que la pregunta que interroga por el sentido del ser ya no buscaría ser respondida desde las filosofías del conocimiento –o “filosofías de la reflexión”, como las llamó Gadamer– sino desde la apertura lingüística al ser, es decir, desde el ser que se manifiesta como lenguaje / en lenguaje / gracias al lenguaje; pero sin que el lenguaje se vuelva un instrumento de conocimiento. Nada más alejado de esta idea. Lo que verdaderamente ocurre es que el lenguaje adquiere un posicionamiento ontológico dentro del terreno filosófico, o, mejor dicho, el lenguaje puede considerarse como un terreno filosófico –y bastante fértil– desde el cual se pretende dar cuenta del sentido del ser. De acuerdo con María Antonia González Valerio:

la hermenéutica filosófica ocupa un lugar fundamental, en tanto principal representante de la corriente que ve en el lenguaje una función particularmente ontológica, y que, por ende, defiende que el lenguaje no es sólo el modo de ser del mundo y de nosotros mismos, sino que además el ser se manifiesta como lenguaje. El enigma que representa el lenguaje es, a su vez, el enigma de la existencia y del ser, de modo tal que preguntar por el lenguaje es preguntar directamente por nosotros, por nuestra apertura al ser y por nuestra experiencia del mundo.⁸

Dos cuestiones valiosísimas pueden destacarse de la cita anterior. La primera es, por supuesto, el hecho de que preguntar por el lenguaje sea lo mismo que preguntar por nosotros y por nuestra experiencia en el mundo. Si preguntar por nosotros y por nuestra experiencia es sinónimo de preguntar por el lenguaje, ello sólo puede significar que el lenguaje, en efecto, posee un estatuto ontológico desde el cual no sólo intenta responder a esto que se le pregunta, sino que además lo logra: responde a su modo. La segunda consiste en el papel decisivo que juega la hermenéutica filosófica en esta apertura lingüística al ser. En este sentido, no hay duda en afirmar que son las filosofías hermenéuticas de Ricœur y Gadamer, herederas indiscutibles de la hermenéutica de Heidegger, las que mejor logran abordar el estatuto ontológico del lenguaje.

⁸ María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 20.

Una vez dicho lo anterior, es necesario señalar que el lenguaje, desde su trinchera ontológica, es fundamental en la obra de Paul Ricœur, pues, a grandes rasgos, lo considera como una *triple mediación* a través de la cual podemos comprender al mundo, a la alteridad y a nosotros mismos. Ahora bien, es precisamente en la cuestión del lenguaje donde me parece que existe cierta coincidencia entre Ricœur y algunas de las reflexiones de Martin Heidegger, aunque, paradójicamente, mucho se haya discutido ya sobre las discordancias entre el pensamiento de ambos autores. Cuando Heidegger da el giro (*Kehre*) hacia el lenguaje, lo que busca en realidad es una manera de avanzar con respecto a los planteamientos desarrollados en *Ser y tiempo*, y es gracias a la apertura lingüística⁹ del ser que –de acuerdo con Heidegger– el mundo puede desplegarse como una plétora de significados posibles para el *Dasein*, significados nuevos que son capaces de brindar otras dimensiones de sentido para construir otras posibilidades para la experiencia y, con ello, extender la respuesta de la pregunta que interroga por el sentido del ser. El lenguaje –como ya señalaba Nietzsche– es creación de sentidos, los cuales no vienen de la nada, sino que provienen de horizontes de sentido que hemos heredado. Dicho esto, considero que no puedo pasar de largo el tema sobre la ontología del lenguaje sin antes hacer una sucinta mención de las reflexiones que sobre el tema hizo Heidegger, pues, me parece, que desde muchas perspectivas podríamos señalar que en el terreno de la ontología la obra de Heidegger es quizás la más importante del siglo XX en distintos niveles: ya sea por su contundente crítica a la metafísica, por el rompimiento con las nociones modernas de sujeto o conocimiento, por haber puesto en el centro de la ontología el tema del lenguaje –lo cual fue notorio en la relevancia que la obra heideggeriana tuvo tanto en las hermenéuticas como en los autores del lenguaje del siglo XX–, o por el replanteamiento de la pregunta que interroga por el sentido del ser, la cual, intentó responder más allá de la tradición metafísica. Son justamente estos últimos dos aspectos de la obra heideggeriana los que me interesan para mi investigación, ya que ellos me permitirán entrelazar los conceptos teóricos y narratológicos que sobre relato de ficción me propongo analizar.

⁹ A lo que Gadamer llamó “tradición” u “horizonte” y que, como veremos, luego Ricœur le llama “arco hermenéutico”.

LA RELACIÓN SER-LENGUAJE-POESÍA SEGÚN MARTIN HEIDEGGER

La relación ser-lenguaje ha ocupado un lugar esencial a lo largo del pensamiento heideggeriano. Para el filósofo alemán, el lenguaje no se caracteriza por ser un instrumento cuya función primera se limite a la comunicación. Tampoco lo concibe como una mera capacidad, de entre muchas otras, que posea el humano; sino que Heidegger aborda al lenguaje desde una perspectiva ontológica y lo propone como un modo en el que se halla la experiencia originaria del ser, es decir, es mediante el lenguaje que el hombre se relaciona con la verdad del ser, pero también con el mundo. Así lo han señalado autores como Eusebi Colomer o Tatiana Aguilar-Álvarez Bay. El primero señala que:

Existe una cierta analogía entre la relación del hombre con el lenguaje y su relación con el mundo. Así como, existiendo, estamos en el mundo, pensando, estamos en el lenguaje. El lenguaje, como el mundo, no es ningún objeto, ni la suma de todos los objetos, sino el horizonte abierto en el que ha de entrar todo lo que deviene para nosotros objeto de pensamiento. Como ente que piensa el hombre habita en el lenguaje. Por eso denomina Heidegger al lenguaje casa del ser y morada del hombre.¹⁰

Por su parte, Tatiana Aguilar-Álvarez sostiene que “dentro de la analítica de la existencia, el lenguaje es uno de los modos, junto con el ‘encontrarse’ y el ‘comprender’ desde los que se entiende la originaria vinculación del *Dasein* y el mundo”.¹¹

Dicho lo anterior, resulta evidente que el lenguaje como fenómeno lingüístico o como objeto gramatical es en realidad irrelevante para Heidegger. Lo verdaderamente significativo para el autor es reconocer que existe una función de *relación* en el lenguaje que vincula a los entes del mundo y, de esta manera, establecer el carácter ontológico del lenguaje, porque ello implica que, además de que el lenguaje acerca al hombre a la verdad del ser, es asimismo un “modo de ser-en-el-mundo”, de ahí la famosa expresión “el lenguaje es la casa del ser y morada del hombre”. Una cuestión que aquí sobresale es que Heidegger estaría señalando que el ser no *es*, como ha dictado la tradición metafísica desde siempre, sino que el ser se *da*, *sucede*, *acontece* como lenguaje y en el lenguaje. Por eso el lenguaje en Heidegger es fundamentalmente ontológico. Si bien es cierto que fue hasta después de la famosa *Kehre*

¹⁰ Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, tomo III, pp. 596-597. Colomer señala, además, que es en el lenguaje y en el pensamiento donde se lleva a cabo la relación entre la verdad del ser con la esencia del hombre.

¹¹ Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, *El lenguaje en el primer Heidegger*, p. 18.

que insistió de manera más ostensible en el tema del lenguaje, “desde el inicio de su trayectoria, Heidegger establece que lenguaje y ser han de abordarse paralelamente, esto es, que el lenguaje [ya] forma parte del repertorio de cuestiones que incumben a la metafísica. En *Ser y tiempo* esta relación se formula mediante la noción de *habla*, modo originario de apertura que pertenece a la estructura misma del Dasein”.¹²

Ahora bien, las líneas finales de la *Carta sobre el humanismo* siempre me han parecido una manera de resumir cómo el mismo Heidegger llega a concebir su propio pensamiento. “Trazar surcos con paso lento” inevitablemente resuena a abrir otros caminos, encontrar otras vías, distintas posibilidades para aprehender una misma problemática, tal y como ocurre en su obra con la pregunta que interroga por el sentido del ser. De acuerdo con Gianni Vattimo, la *Kehre* dentro del pensamiento heideggeriano “no se manifiesta como un abandono de las posiciones de *Ser y tiempo*, sino que se revela –como el mismo Heidegger la entiende– como una continuación y una profundización del discurso iniciado en aquella obra”.¹³ Lo que Vattimo señala es que, a pesar de que pareciera que hubo un cambio temático, en realidad el filósofo alemán no se aleja de su objeto de estudio fundamental, simplemente busca una vía distinta para abordarlo. En palabras del propio Heidegger, “dicho giro no consiste en un cambio del punto de vista de *Ser y tiempo*, sino que en él es donde ese pensar que se trataba de obtener llega por primera vez a la dimensión desde la que se ha experimentado *Ser y tiempo*”.¹⁴

En efecto, la pregunta que interroga por el sentido del ser es aún la cuestión central en el pensamiento heideggeriano, incluso cuando pareciera que sus reflexiones se volcaron hacia el tema del lenguaje. Lo que ocurre es que a partir de la *Kehre* Heidegger plantea que esta nueva “dimensión” a la que su pensar “ha llegado por primera vez” consiste en el desvelamiento del ser como lenguaje, es decir, en el hecho de que el ser acontece en el lenguaje y se da como lenguaje. Pero tales reflexiones, de hecho, tienen ya un antecedente en el párrafo 34 de *Ser y tiempo*, donde Heidegger aborda brevemente el tema del lenguaje y el habla. Como ya vimos con Eusebi Colomer y Tatiana Aguilar, desde entonces Heidegger señala que el lenguaje ocupa un lugar ontológico dentro de la estructura del ser del “ser ahí”, es decir, que el lenguaje es fundamental en el “ser ahí” en el sentido, precisamente, de

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, p. 95.

¹⁴ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, p. 38.

fundamento; el lenguaje forma parte de su estructura, y esto porque “el hombre se manifiesta como un ente que habla”.¹⁵ Es en este sentido que tanto el lenguaje como el habla forman parte constitutiva de la estructura del “ser ahí”.¹⁶ En palabras del propio Heidegger, el lenguaje “tiene sus raíces en la estructura existencial del ‘estado de abierto’ del ‘ser ahí’”.¹⁷ Ahora bien, al igual que el habla, el “comprender” y el “encontrarse” son también existenciales fundamentales del ser del “ser ahí”, y lo son por el hecho de que ambos pueden ser *interpretados*. El “comprender” –agrega Heidegger– es aquello que se articula en el habla, es decir, hablamos o expresamos en el lenguaje aquello que comprendemos. Pero el alcance de la comprensión no se limita únicamente a articularse en el habla, sino que se trata de una relación básica del *Dasein* respecto al mundo, es decir, en la medida en que comprendemos un horizonte de posibilidades de sentido, estamos en el mundo.

Una vez establecida la importancia ontológica y originaria del lenguaje en la obra heideggeriana, lo que justificaría el vínculo entre ser-lenguaje, hay que analizar la manera en la que la poesía se une a estas dos categorías para completar la visión heideggeriana del lenguaje como modo de ser, pero también de la poesía como un modo de ser del lenguaje. La razón por la cual me parece importante incluir este análisis es porque, como veremos en su momento, Ricœur comparte con Heidegger algunos planteamientos acerca del lenguaje, pero también sobre la poesía como *poiesis*, es decir, como creación.

Casi una década después de la publicación de *Ser y tiempo* salen a la luz dos conferencias donde, considero, Heidegger concentra sus reflexiones más sustanciosas en torno a la relación entre ser-lenguaje-poesía: “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”. El primer texto me parece un preámbulo fundamental para entender la relación que existe entre ser-lenguaje-poesía, pues lo allí expuesto por Heidegger desemboca en notables aportaciones que comienzan a esbozar la fuerza de la poesía a nivel ontológico, y, por lo tanto, ayuda a asimilar mejor el segundo texto, en el cual Heidegger está ya explícitamente enfocado en la poesía. Por ello me parece esencial dar un breve recorrido por “El origen de la obra de arte”, sólo para rescatar aquellas formulaciones que son

¹⁵ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 184.

¹⁶ Para Heidegger, la relación entre lenguaje y habla consiste en que el habla es el fundamento ontológico del lenguaje. En el mismo párrafo, Heidegger señala que para los griegos no hay diferencia entre habla y lenguaje, pues “comprendieron este fenómeno [el lenguaje] ‘inmediatamente’ como habla”. *Vid. Ser y tiempo*, p. 184.

¹⁷ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 179.

indispensables para comprender por qué la poesía es fundamental en la relación ser-lenguaje.¹⁸

“El origen de la obra de arte” es una conferencia que data de 1936 y en la cual Heidegger comienza por plantearse el tema acerca, precisamente, del origen de la obra de arte y del artista. De acuerdo con el autor, es al arte al que ambos deben su origen y sobre el cual se fundan, es decir, aunque existe una relación recíproca entre la obra y el artista en la medida en que el artista es el origen de la obra porque éste la *crea* y la obra también puede considerarse el origen del artista porque sin obra no hay artista; es en realidad el arte el origen tanto de la obra como del artista, pues ambos “le deben su nombre” al arte. Luego, busca establecer la diferencia entre una obra y una cosa: ¿qué vuelve obra de arte a algo que puede ser colocado en la pared al igual que, por ejemplo, una cortina? Si bien la obra posee, en efecto, un carácter cósmico que podría asemejarla a cualquier objeto material de los que hay en el mundo, la diferencia consiste en que la obra de arte “dice algo otro de lo que es la mera cosa. [...] La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría”.¹⁹ Esto “otro” revelado es, de acuerdo con Heidegger, *la verdad del ente*, lo que significa que en la obra de arte *acontece la verdad* en la medida en que ella hace patentente lo que los entes son: “En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. [...] La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente”.²⁰ En un objeto cualquiera no acontece la verdad, pero en una obra de arte sí porque ésta, al *decir* algo otro, dice la verdad. Por eso es significativa la famosa comparación hecha por Heidegger entre un par de zapatos de labriega cualquiera y el par de zapatos de labriega que aparecen en el cuadro de Van Gogh. En el sentido que ya explicamos, la diferencia en ambos casos es:

Sencillamente, que el cuadro de Van Gogh ha hablado. En su cercanía nos hemos encontrado de pronto donde habitualmente no estamos. La obra de arte nos ha revelado un mundo: el mundo ingenuo y denso de la campesina. Y al insertar el par de zapatos en ese mundo, la obra nos ha revelado a la vez lo que ellos son: un par de zapatos de labriega. He aquí la misión del arte: mostrarnos lo que cada cosa es en función de un

¹⁸ “El origen de la obra de arte” es un texto por demás sustancioso. Quiero aclarar que no entraré de lleno en él, ya que un análisis a profundidad implicaría rebasar los límites de esta investigación. Sólo retomaré los puntos que me parecen esenciales para el presente marco teórico. No obstante, me atrevo a remitir a dos textos que fueron fundamentales para comprender la conferencia heideggeriana, ya que abordan de manera muy clara y concisa las cuestiones planteadas en ella: “La verdad de la obra de arte”, de Hans-Georg Gadamer; y “La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer”, de Maria Antonia González Valerio.

¹⁹ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, pp. 40 y 41.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

mundo humano en el que encuentra su exacto significado y al que aporta un condimento enriquecedor”.²¹

Es esta cuestión sobre la “revelación de un mundo” la que más me interesaba traer a la presente investigación, ya que, más que una “revelación”, se trata en realidad de la “fundación” de mundos a partir de la obra de arte, o, en otras palabras, del carácter *poético* del arte.²² En este punto, me parece indispensable aclarar que Heidegger entiende la poesía no en un sentido poemático o literario, sino como *poiesis*, es decir, como creación, como un modo de ser del lenguaje que abre mundos de sentido. Es por tal razón que Heidegger afirma que el arte es poético en sentido, ya lo dijimos, no poemático, sino ontológico. Por eso la arquitectura es poética, la pintura, la escultura o la música también lo son en este aspecto. Así, el filósofo alemán entiende la poesía en un modo amplio, incluso se percibe cómo distingue entre poesía y Poesía. La primera es la estrictamente literaria, mientras que la segunda se refiere al modo *poiético*: “la Poesía está tomada aquí en un sentido tan amplio, y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía agotan la esencia de la Poesía”.²³

En efecto, para Heidegger la esencia del arte, desde la arquitectura hasta la poesía, es poética en la forma de Poesía con mayúscula inicial, es decir, de *creación*, de *instauración* de la verdad, de *fundamentación* de sentidos. La esencia del arte es la Poesía porque despliega mundos. De acuerdo con Colomer, “todas las artes, desde la arquitectura hasta la música, son en su raíz poéticas, ya que en todas ellas se lleva a cabo aquella instauración de la verdad que es la esencia misma del arte”.²⁴ Para Gadamer, es debido a esta nueva dimensión que el arte, la poesía y el lenguaje alcanzan en la obra Heideggeriana que dichas conferencias resultan extraordinarias, “porque el arte era incluido en el planteamiento hermenéutico fundamental de la autocomprensión del ser humano en su historicidad [...] porque [...] el arte era incluso

²¹ Eusebi Colomer, *op. cit.*, p. 604.

²² Más adelante se verá cómo esta misma idea tiene un equivalente en la ontología del lenguaje de Paul Ricœur, quien afirma que hay fundación de mundos y de sentido a partir del relato de ficción, el cual es, por supuesto, una forma artística.

²³ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 113.

²⁴ Eusebi Colomer, *op. cit.*, p. 607.

considerado como el acto fundante de mundos históricos totales”.²⁵ En palabras del propio Heidegger:

El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como poesía. [...]. El arte como instauración es esencialmente histórico. Esto no sólo significa que el arte tiene una historia en sentido externo, que en el cambio de los tiempos se produce al lado de muchas otras cosas y se transforma y parece ofreciendo a la historia cambiantes aspectos, sino que el arte es historia en el sentido esencial de que la funda.

El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instaure en la obra la verdad del ente.²⁶

Ahora bien, volviendo a la cuestión del carácter poético del arte, da la impresión de que Heidegger privilegia a la poesía literaria sobre la poesía que se halla en las otras manifestaciones artísticas. Ello es cierto en la medida en que el lenguaje mismo es poético en sentido ontológico –o en otras palabras y como ya lo hemos señalado, el lenguaje es un modo de ser en el mundo–. En este sentido, Colomer señala que aunque “el ámbito de realización de la poesía es el lenguaje, [...] no hay que entender la esencia de la poesía desde el lenguaje, sino, al revés, la esencia del lenguaje desde la poesía. La poesía no toma al lenguaje como un material preexistente, sino que es ella quien hace posible el lenguaje”.²⁷ Es dentro de este horizonte donde se inscribe el texto “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en cuyas páginas Heidegger busca revelar cómo el ser se manifiesta mediante la palabra del poeta, es decir, cómo la poesía es instauradora del ser y de la verdad del ser.

Adentrándonos ahora en el texto “Hölderlin y la esencia de la poesía”, encontramos que a partir de cinco “palabras-guía” extraídas de distintos textos de Hölderlin –entre los cuales se incluyen epístolas, bosquejos y poemas– Heidegger traza un recorrido muy claro en el cual se aprecia cómo es que el lenguaje poético dice quién es el hombre y cómo es que posee, además, la capacidad de *instaurar* mediante la palabra. De acuerdo con Heidegger, el lenguaje²⁸ no es solamente una cualidad o instrumento que posea el hombre de entre muchos

²⁵ Hans-Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, p. 170.

²⁶ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 118. Cuando Heidegger habla sobre los templos griegos, me parece que está mostrando justamente la historicidad del arte: gracias a esos templos se abre un mundo al que si bien nosotros no pertenecemos, podemos, sin embargo, acceder a él gracias a que fue abierto por el arte que existe en la arquitectura de dichos templos.

²⁷ Eusebi Colomer, *op. cit.*, p. 612.

²⁸ En la traducción de Samuel Ramos, «lenguaje» y «habla» son utilizados prácticamente como un caso de sinonimia conceptual. En el prólogo a esta edición, Ramos señala que “funcionalmente, pues, el habla y el

otros, “sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla [...]. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre”.²⁹

Me parece valioso destacar dos puntos del fragmento arriba citado: el primero consiste en que al afirmar que el lenguaje “garantiza la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes”, Heidegger se está refiriendo a que el lenguaje es aquello que nos da acceso a la posibilidad de *relacionarnos* con los otros *en* el mundo, de *comunicarnos* –si se quiere decir de este modo–, de establecer conexiones y vínculos unos con otros *en* el mundo, de llegar uno al otro *mediante* el lenguaje. De ahí que líneas más adelante haga hincapié en los muy oportunos versos de Hölderlin que apuntan que “nosotros los hombres somos un diálogo”.³⁰ El segundo punto es el que sugiere que el lenguaje es aquello que posibilita que el hombre *sea*. A partir de la afirmación hölderliniana de que “somos un diálogo”, Heidegger deduce que “el fundamento de nuestra existencia es un diálogo”,³¹ y que, además, “el habla es el acontecimiento más alto de la existencia humana”.³² De acuerdo con estas afirmaciones de Heidegger, me parece legítimo suponer que este sería el sentido en el que el lenguaje se estaría desempeñando como el fundamento ontológico del ente que pregunta por el ente que en cada caso somos nosotros mismos, pues el lenguaje se encuentra en la base del ser del “ser ahí” como parte constitutiva de éste.

Si bien desde *Ser y tiempo* ya se encontraba presente la tesis de que el lenguaje es uno de los existenciales fundamentales de la estructura del *Dasein*, es en este texto donde la idea tiene un mayor alcance, al punto de extenderse hasta el lenguaje poético. “Mas lo permanente

lenguaje son lo mismo que la conciencia” y añade que es el propio Heidegger quien identifica al «habla» como «conciencia humana». Esto justificaría el hecho de que en la traducción en español ambos términos aparezcan de manera indistinta, además de que, cabe recordar, para Heidegger el habla es el fundamento ontológico del lenguaje. No obstante, en el texto en alemán solamente se encuentra el término «Sprache», cuya traducción en español corresponde a «lenguaje», por lo que, respetando el texto en su idioma original, he decidido emplear en todos los casos únicamente el término «lenguaje», con excepción de los fragmentos citados textualmente.

²⁹ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, pp. 132 y 133.

³⁰ *Ibidem*, p. 134. A propósito de concebimos como un diálogo, Heidegger menciona también la importancia del “poder oír” y señala, en la misma página, que “el poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta. Poder hablar y poder oír son igualmente originarios”. Esta idea la desarrollará posteriormente en *De camino al habla*, donde precisamente ahonda en la relación lenguaje-ser como “acontecimiento del ser”. El lenguaje muestra, hace aparecer lo que llamamos mundo. El habla *habla* en tanto que dice (muestra); pero también el habla *habla* para responder algo ya dicho, pues, de acuerdo con Heidegger, el hablar humano tiene correspondencia con el decir originario. Es así como se efectúa el diálogo. Una vez más, es notoria la posición heideggeriana que va en contra de la instrumentalización del lenguaje.

³¹ *Ibidem*, p. 136.

³² *Idem*.

lo instauran los poetas”,³³ sentencia Hölderlin y, con base en ello, casi un siglo más tarde, Heidegger remata: “la poesía es instauración por la palabra y en la palabra. [...] el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra”.³⁴ Entonces, a decir de Heidegger, la poesía funda, instauro al ser, crea, nombra por primera vez al ente. El lenguaje de los poetas es “fundamentación de la existencia humana en su razón de ser”,³⁵ y precisamente es este el motivo por el que “la existencia es poética en su fundamento”.³⁶ Que la existencia misma sea “poética en su fundamento” otorga al lenguaje –y principalmente al lenguaje poético– un estatuto ontológico que en definitiva da una vuelta de tuerca tanto a la metafísica clásica como a toda la tradición del *cogito*. Como una vía para pensar una posible respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser, Heidegger afirmará que el ser se da *en* y *por* el lenguaje, por lo tanto, el ser es lenguaje.

La *Carta sobre el humanismo* es también, a mi parecer, un texto clave en cuanto a la articulación entre ser-lenguaje dentro del pensamiento de Martin Heidegger. Considero que aquí el filósofo plantea una estrecha relación entre el lenguaje y el ser en la medida en que es a través del lenguaje que se puede conocer la verdad del ser. Incluso, desde la primera nota introductoria del texto hecha por el propio Heidegger, el autor señala que lo que se dice en la *Carta* “no ha sido pensado solamente en la época de su redacción, sino que se basa en la andadura de un camino que fue iniciado en 1936, en el «instante» de un intento por decir sencillamente la verdad del ser”.³⁷

Si, como vimos, en el texto “Hölderlin y la esencia de la poesía” Heidegger logra concretar en el lenguaje un estatuto ontológico, es en la *Carta* donde sus reflexiones alcanzan una nueva dimensión al plantear que la auténtica esencia del lenguaje consiste en que éste es *la casa de la verdad del ser*, su “morada”, donde habita el hombre. Nuevamente, concede una labor fundamental a los poetas y, ahora también a los pensadores. Ambos “son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la

³³ Friedrich Hölderlin *apud* Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, p. 137.

³⁴ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, p. 137.

³⁵ *Ibidem*, p. 138.

³⁶ *Ibidem*, p. 139.

³⁷ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, p. 13. Quizás, el camino iniciado en 1936 son justamente los textos previamente analizados, “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”, pues las fechas coinciden.

medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian”.³⁸ En otras palabras, esto significa que, de acuerdo con Heidegger, son los pensadores y los poetas quienes logran que el ser se manifieste a través de su decir, esto es, mediante la poesía y la reflexión. De esta forma, el ser y la verdad del ser se manifiestan *en* el lenguaje y *como* lenguaje.

Al igual que en el texto dedicado al análisis de la poesía de Hölderlin, Heidegger no desaprovecha la oportunidad para refrendar en la *Carta sobre el humanismo* la cuestión acerca de que el lenguaje no es solamente una facultad más en el hombre de entre muchas otras, sino que, de hecho, es el individuo mismo el que pertenece al lenguaje en la medida en que el lenguaje es la casa del ser:

Se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, [...], esto es, como morada del ser humano.

Pero el hombre no es sólo un ser vivo que junto a otras facultades posea también la del lenguaje. Por el contrario, el lenguaje es la casa del ser: al habitarla el hombre ex-siste, desde el momento en que, guardando la verdad del ser, pertenece a ella.³⁹

Ahora bien, existe una característica en común en estos tres textos heideggerianos que, considero, merece una mención aparte: si bien es el lenguaje aquello que posibilita que tanto el ser como la verdad del ser se manifiesten, es esencial que el lenguaje se encuentre alejado de las estructuras gramaticales, es decir, el lenguaje tiene que poseer libertad para decir tanto al ser como a la verdad de éste, y Heidegger observa en la gramática una función limitante en este sentido. Desde el párrafo 34 de *Ser y tiempo* señala que, al tener su fundamentación en la lógica, la gramática se inscribe en la ontología de lo “ante los ojos”, por lo que resulta necesario emancipar a la gramática de la lógica.⁴⁰ En “Hölderlin y la esencia de la poesía”, por otro lado, al proponer a la poesía misma como instauración del ser, debe haber necesariamente en ella libertad, ya que “el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, [sino que] deben ser libremente creados”.⁴¹ Finalmente, en la *Carta* el autor es aún más claro al afirmar que la metafísica tradicional ha interpretado erróneamente al lenguaje bajo la forma de la lógica y la gramática, por lo que

³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁰ *Vid. Ser y tiempo*, p. 184.

⁴¹ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, p. 138.

habría que “liberar al lenguaje de la gramática para ganar un orden esencial más originario [lo cual] es algo reservado al pensar y al poetizar”.⁴²

Es justamente aquí donde, a mi juicio, cabe preguntarse si no se encuentra situada sobre esta línea de pensamiento la propuesta de Paul Ricœur sobre el carácter ontológico del relato de ficción. Lo que Heidegger encuentra en el lenguaje y en la poesía, Ricœur lo extiende y lo lleva al relato de ficción para proponer que a través de las grandes obras culturales de la humanidad es posible comprender *ante* ellas y *mediante* ellas al mundo, al otro y a nosotros mismos. En este sentido, la obra de Ricœur contribuye a aperturar otra posibilidad para pensar la respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser y, con ello, fundar nuevos sentidos en el mundo.

No obstante, de acuerdo con Manuel Maceiras, es fácil percatarse de que existe un cierto distanciamiento entre ambos autores en la medida en que, por un lado, Heidegger recorre una “vía corta”, que es precisamente la analítica del *Dasein*,⁴³ para tratar de llegar a la comprensión del sentido del ser; mientras que Ricœur, por su parte, ve necesario sustituir esta “vía corta” heideggeriana por una “vía larga”, la cual, implica un rodeo por el análisis del lenguaje y de ciertos símbolos culturales y cuyo destino de llegada es el mismo: la comprensión del sentido del ser. De este modo, para Ricœur “toda comprensión de *sí* deberá ir mediatizada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos en general. O sea, la comprensión ontológica queda pendiente de la interpretación hermenéutica”.⁴⁴ En este punto, me parece importante añadir que Heidegger y Ricœur piensan el “comprender” de modo distinto, pues mientras que para el filósofo alemán el “comprender” forma parte de la estructura misma del *Dasein*, para el filósofo francés éste se logra sólo mediante la interpretación hermenéutica: no hay otra forma de comprenderse sino únicamente a través del “análisis de los signos, los símbolos y los textos en general”.

En su texto “La tarea hermenéutica: desde Schleiermacher y desde Dilthey”, se encuentra un apartado que se titula “Martin Heidegger”, en el cual Ricœur subraya que “lo que está en juego en la filosofía hermenéutica [heideggeriana] será pues ‘la explicitación de

⁴² Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, pp. 16 y 17.

⁴³ En contraposición con la “vía larga” de Paul Ricœur, la “vía corta” heideggeriana entiende a la interpretación como una interpretación particular que sólo es “X”, y que no puede ser ni “Y” ni “Z”. En este sentido, Heidegger señala que toda interpretación procede de una comprensión pre-reflexiva, la cual se encuentra originariamente en el *Dasein*.

⁴⁴ Manuel Maceiras, “Presentación a la edición española” en *Tiempo y Narración 1*, p. 12.

este ente en relación con su constitución de ser' [por lo que] la cuestión de la comprensión [en Heidegger] está enteramente desligada del problema de la comunicación con el otro".⁴⁵ A pesar de que el filósofo francés logra percibir un desplazamiento que incluiría, si bien no la comprensión del *ser con*, sí la comprensión del *ser en*, es decir, la comprensión *en* el mundo, con lo que, de acuerdo con Ricœur, el comprender se *despsicologizaría* y se *mundanizaría*; me parece importante no perder de vista que el *Dasein* ya incluye dentro de su estructura orgánica al mundo. "Ser-en-el-mundo" es ya una unidad. En este punto, cabe recordar que Heidegger problematizó la cuestión del mundo en textos como *Ser y Tiempo*, *Hermenéutica de la facticidad*, o *Los conceptos fundamentales de la metafísica*, donde el mundo no es tratado en términos de "mundo óntico", es decir, como un lugar poblado de entes, sino que es comprendido desde la perspectiva de "ser-en-el-mundo", pues "el 'ser en el mundo' y por ende también el mundo deben venir a ser temas de la analítica dentro del horizonte de la cotidianidad del término medio como inmediata forma de ser del 'ser ahí'".⁴⁶ En este sentido, el mundo para Heidegger, podríamos decirlo así, es parte de la estructura ontológica, o *unidad compleja*, del "ser ahí", por lo que, aunque la comprensión sea comprensión *en* el mundo, en realidad nunca se sale de la esfera del *Dasein*, puesto que el *Dasein* es ya en el mundo, lo que evidentemente lo separa de la concepción ricœuriana de comprensión.

Ahora bien, quizás un primer punto de contacto entre ambos pensadores –según Maceiras– podría ser el común acuerdo sobre que es la temporalidad aquello que caracteriza a la experiencia humana. Y ahí está, justamente, *Ser y tiempo* para constatarlo. No obstante, Heidegger continúa situado dentro de esta "vía corta" de la analítica existencial del *Dasein* que Ricœur está intentando sustituir; por lo que el filósofo francés, en innegable y paradójica concordancia con Heidegger acerca de que es la temporalidad "el carácter determinante de la experiencia humana",⁴⁷ nuevamente hace un rodeo, esta vez, por el relato –tanto el histórico como el ficcional– para señalar que es en la narración donde la experiencia temporal se identifica y articula. Tal es la apuesta de *Tiempo y narración*, proponer al relato, en cualquiera de sus manifestaciones, como parte de la "vía larga" a través de la cual podría pensarse el sentido del ser. De este modo, resulta evidente que "Ricœur [...] no pretende

⁴⁵ Paul Ricœur, "La tarea hermenéutica: desde Schleiermacher y desde Dilthey", pp. 84 y 85.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, p. 77.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 25.

explicar [...] las estructuras del *cogito*, sino comprender el estar del hombre en el mundo y su relación con el ser”,⁴⁸ lo que subraya no sólo la importancia de la mediación por el lenguaje, símbolos y textos en la comprensión ricœuriana del yo, sino también un eco del pensamiento heideggeriano. De manera más específica, Maceiras señala que “*Tiempo y narración* va a concluir en una ‘identidad narrativa’ o ‘narrada’, puesto que la pregunta por el *ser del yo* se contesta narrando una historia, contando una vida. Podemos saber –en efecto– lo que es el hombre atendiendo la secuencia narrativa de su vida”.⁴⁹ En este sentido, el ser del yo puede saberse al narrarse, pero también al reconocerse en la “identidad narrativa o narrada” de los personajes que encuentra en los relatos que configuran su sentido mismo, pues “por el relato [...], es posible responder a la pregunta por un sujeto, por un hombre, por una identidad, pero de forma ‘narrativa’”.⁵⁰

De lo anterior, nuevamente se hace visible otro punto en común entre ambos pensadores: la crítica al *cogito* cartesiano. En “Heidegger y la cuestión del sujeto”, Ricœur no tarda en puntualizar que la crítica heideggeriana a la estructura sujeto-objeto es la base a partir de la cual la primacía del *cogito* queda puesta en cuestión. Asimismo, el filósofo francés admite que “la fuerza de la ontología puesta en práctica por Heidegger sienta las bases de lo que llamar[á] una *hermenéutica del ‘yo soy’*, que procede de la refutación del *Cogito* concebido como simple principio epistemológico”,⁵¹ y que derivará en “la figura de un *Cogito* militante y herido”.⁵² El propio Ricœur ha dejado bien en claro que la suya se trata de una “filosofía sin absoluto”, por lo que, en este sentido, sería contradictorio no dirigir sus críticas hacia las filosofías del sujeto, mismas que son el blanco de Heidegger. No es mi intención extenderme más allá de lo necesario en este punto, pero sí me interesa no omitirlo, ya que no son pocas las discordancias que existen entre el pensamiento de uno y otro; sin embargo, mi esfuerzo consiste en tratar de resaltar algunas de las similitudes filosóficas entre ambos, en captar los ecos heideggerianos en la obra de Paul Ricœur.

¿Qué se puede decir con respecto a la visión que tanto Heidegger como Ricœur tienen sobre el lenguaje? Philip Clayton no duda en afirmar que:

⁴⁸ Manuel Maceiras, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 12. Las cursivas son del texto.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁵¹ Paul Ricœur, “Heidegger y la cuestión del sujeto” en *El conflicto de las interpretaciones*, p. 205.

⁵² Paul Ricœur, *Autobiografía intelectual*, p. 41.

Both thinkers share a similar view of language as involving the coincidence of disclosure and appropriation. For Heidegger it is the ‘lighting’, ‘house’ or ‘custodian’ of Being; we must learn to let language, from within language, speak to us. For Ricœur, language is concerned with ‘the eruption of the unheard in our discourse’, our task is to respond to this transcendent initiative by accepting and seeking to understanding.⁵³

Para reforzar esta afirmación de Clayton, me parece importante recordar que en “Hölderlin y la esencia de la poesía”, Heidegger habla de la capacidad que posee el lenguaje poético para instaurar mediante la palabra así como para “decir la verdad del ser”; lo cual tiene una evidente similitud con el carácter poético del lenguaje que Ricœur ha defendido a lo largo de su extensa obra. De acuerdo con Greta Rivara, “para Ricœur la característica principal del lenguaje es esta capacidad creativa, poética, lo esencial del lenguaje es entonces la posibilidad de producir algo inédito, lo que implica una transformación no sólo del mismo lenguaje sino también de la realidad”.⁵⁴ En palabras del propio Ricœur, “el lenguaje poético [es] revelador de valores de realidad inaccesibles para el lenguaje ordinario, directo y literal; la poesía [...] hace ver lo que la prosa no detecta”.⁵⁵ En este sentido, tanto para Heidegger como para Ricœur, el lenguaje poético posee una fuerza creadora capaz de revelar e instaurar tanto al ser como significados nuevos en el mundo.

Ahora bien, no es gratuito el hecho de que ambos especifiquen que es el lenguaje poético el que posee esta fuerza creadora e innovadora de sentidos. Ya vimos que Heidegger lo atribuye al hecho de que éste no se rige bajo estructuras gramaticales, pues “el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, [sino que] deben ser libremente creados”,⁵⁶ razón por la cual propone una liberación del lenguaje con respecto a la gramática. Ricœur, por su parte, señala que “el lenguaje más liberado de las restricciones prosaicas, el más inclinado por tanto a celebrarse a sí mismo en sus libertades poéticas, es el más disponible para intentar decir el secreto de las cosas. El lenguaje poético [...] contribuye a la redescipción de lo real”.⁵⁷ Los dos autores coinciden de manera casi idéntica en este punto, sin embargo, Heidegger no rebasa los límites de la poesía, mientras que Ricœur

⁵³ Philip Clayton, “Ricœur’s appropriation of Heidegger: Happy Marriage or *Holzweg*?”, p. 37.

⁵⁴ Greta Rivara, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricoeur”, pp. 108.

⁵⁵ Paul Ricœur, *Autobiografía intelectual*, p. 49.

⁵⁶ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, p. 138.

⁵⁷ Paul Ricœur, *Autobiografía intelectual*, p. 49.

extiende estos planteamientos hasta el campo narrativo, pues, como ya lo hemos mencionado, Ricœur voltea a una ontología del lenguaje desde el relato de ficción

Finalmente, si a los puntos anteriores añadimos el hecho de que –como adelanté al inicio del capítulo– para Ricœur el lenguaje consiste en una *triple mediación* sin que se reduzca a un mero instrumento; nuevamente resuena aquí un eco de la filosofía heideggeriana que señala que el lenguaje no es un instrumento más que posea el hombre de entre muchos otros, sino que el lenguaje es “la casa del ser”, y gracias a él existe una relación directa entre el ser y la verdad del ser. El estatuto ontológico que el lenguaje posee en el pensamiento de ambos filósofos es, además de fundamental, muy similar entre ellos; lo que hace innegable que en un inicio Ricœur concuerde con la visión heideggeriana del lenguaje, pero que también tenga presente al filósofo alemán –desde *Ser y tiempo*– a lo largo de su pensamiento. Incluso, Clayton señala en este mismo texto que la teoría narrativa de Paul Ricœur no lograría comprenderse del todo sin tener en cuenta los aportes heideggerianos sobre el *Dasein* y la historicidad:

Only narrativity expresses historicity as a basic feature of the human condition.

[...].

For Ricœur, what is revealed is in the final analysis *a possible world for a reader*. Inasmuch as ‘possible world’ here means for Ricœur a mode of being-in-the-world for the individual, the ontological hermeneutics of *Being and Time* clearly plays the decisive role in his thought.⁵⁸

No obstante, para Greta Rivara, aunque en un inicio Ricœur parte de las ontologías del lenguaje y hermenéuticas tanto heideggeriana como gadameriana, en realidad el filósofo francés realiza un “giro ontológico” al “[invertir] la tesis ‘la apertura del ser al lenguaje’ por ‘la apertura del lenguaje al ser’”,⁵⁹ con lo que, de acuerdo con la autora, el horizonte desde el cual Ricœur aborda el problema se transforma. De este modo, “si es el lenguaje el que se abre al ser y no viceversa, entonces el ser no se agota en el lenguaje, el ser no es únicamente lenguaje, [sino que] el lenguaje ha de hacer referencia a algo real, al mundo, a la alteridad; las palabras tienen un referente más allá del lenguaje: las cosas”.⁶⁰ Este “giro ontológico” ricœuriano, a decir de Rivara, se advierte precisamente en este punto en la medida en que:

⁵⁸ Philip Clayton, *op. cit.*, pp. 40-42.

⁵⁹ Greta Rivara, *op. cit.*, pp. 106 y 107.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 107.

El análisis heideggeriano desemboca en la tesis de que el mundo es lenguaje y nosotros mismos somos lenguaje, por ello puede afirmar que la relación entre mundo y lenguaje sería en última instancia un movimiento del lenguaje sobre el lenguaje mismo, y no una especie de ‘puente comunicativo’ que ponga en relación dos esferas escindidas. De hecho, parece que Ricœur habla a favor de este ‘puente comunicativo’ cuando afirma que ‘la interpretación se lleva acabo *mediante* el lenguaje en lugar de realizarse *sobre* el mismo’”.⁶¹

A partir de las afirmaciones tanto de Rivara como de Clyton, no me parecería ilegítimo afirmar que Ricœur no contradice del todo las tesis heideggerianas sobre el lenguaje, sino que, en realidad, encuentra la manera de enriquecerlas para, con ello, extenderlas hasta su teoría narrativa. Si bien, de acuerdo con el texto de Greta Rivara, Ricœur realiza un “giro ontológico” que va del lenguaje al ser y no del ser al lenguaje, es importante destacar que, incluso así, aún se encuentra como trasfondo el tema de la relación entre ser y lenguaje, o entre lenguaje y ser, si se prefiere el orden invertido de Ricœur. A mi parecer, es precisamente gracias a este “giro ontológico”, un tipo de *Kehre ricœuriana*, que la obra de Paul Ricœur supone un avance con respecto a la ontología del lenguaje de Heidegger. Clyton también lo ve de esta forma:

[Ricœur] travels his carefully constructed ‘long route’ to Being *via* a study of language informed by the exegetical disciplines. In particular, narrative theory allows Ricœur to take a step beyond Heidegger by incorporating detailed structural analysis of a literary genre which is (1) essentially analogous to the human condition (a reflection of it, perhaps constitutive of it), and (2) essentially temporal.

[...].

Ricœur’s ‘long route’ is a genuine advance beyond the later Heidegger, in that it allows for an authentically hermeneutical starting point to be supplemented, in theory, by a moment of critical evaluation.⁶²

Si bien son innegables las diferencias que existen entre el pensamiento de Martin Heidegger y Paul Ricœur, también es cierto que resulta imposible afirmar que no hay influencia del primero sobre el segundo. Desde mi punto de vista, ambos están intentando llegar al mismo sitio, a saber, a tratar de responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, pero con la diferencia de que deciden recorrer sendos caminos: Heidegger elige la “vía corta” de la analítica existencial del *Dasein*, mientras que Ricœur se aventura por la

⁶¹ *Ibidem*, p. 110.

⁶² Philip Clayton, *op. cit.*, pp. 44-45.

“vía larga” de la mediación por símbolos culturales y textos. Conuerdo totalmente con lo señalado por Clyton con respecto a que la propuesta de “mundo posible para el lector” es, en última instancia, un “modo de ser en el mundo”.

Otro punto que me atrevería a afirmar es que Ricœur, con su “giro ontológico”, logra complementar una línea de pensamiento que el mismo Heidegger dejaría abierta en relación con la apertura lingüística del ser, pues, a mi juicio, Ricœur fundamenta a su manera lo ya adelantado por Heidegger precisamente gracias a la mediación por símbolos, obras culturales y textos. Si bien Heidegger logra ver la importancia ontológica del lenguaje gracias a la poesía, terreno en el cual se mantiene; Ricœur lo extralimita y enriquece así este “surco apenas trazado” por Heidegger, hecho que resulta tan paradójico como conciliable. A mi parecer, más que oponer una “vía corta” frente a una “vía larga”, me atrevería a proponer colocarlas en un *continuum* conceptual, ya que ambas se complementan en el camino hacia el mismo destino.⁶³

Hasta ahora hemos realizado un recorrido por los planteamientos más significativos para esta investigación que sobre el lenguaje desarrolló el filósofo alemán Martin Heidegger con el objetivo de señalar las semejanzas que comparte con la ontología del lenguaje de Paul Ricœur. La intención de dicho recorrido se debe a que considero que Ricœur continúa y logra dar un paso más en el camino iniciado por Heidegger al extender al relato de ficción algunas problemáticas que Heidegger contempló en el arte y en la poesía. Como vimos, ambos autores coinciden en el modo en el que piensan el lenguaje, pues tanto para uno como para

⁶³ Vale la pena recordar que de acuerdo con Heidegger la separación de la filosofía trascendental entre *un* fundamento y *lo* fundamentado, o, en sus propios términos, el carácter onto-teo-lógico de la metafísica, debe ser cuestionable en la medida en que para el filósofo alemán no se trata de pensar, por un lado, al ser como el fundamento y, por otro, al ente como lo fundamentado, sino que para él el énfasis se halla en pensar la *diferencia* entre ser y ente en cuanto a su carácter de *diferencia*. De ahí que Heidegger mismo se distinga de Hegel al señalar que para este último el asunto del pensar es el “pensamiento como concepto absoluto”, mientras que para Heidegger el asunto del pensar es, justamente, esta diferencia, la cual, “ya no puede ser pensada desde el horizonte de la metafísica”. Cfr. Martin Heidegger, “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica”. Pero el peligro de la onto-teo-logía consiste, a decir de María Antonia González, en que “mientras prevalezca una onto-teo-logía, [...], el arte estará devaluado ontológicamente, porque si lo que verdaderamente es, es una instancia trascendente y atemporal que opera como fundamento, entonces opera una dicotomía que pone de un lado el Ser y de otro la apariencia, el devenir, lo fenoménico, lo creado, etc. [...]. El punto es claro, dentro de la onto-teo-logía, el arte tiene menos ser que lo real, sin importar si se trata del mundo de las Ideas, primer motor, Dios, la Naturaleza, el mundo de los hechos... A la devaluación ontológica se une la epistémica: el arte no puede ser verdadero, ni condición de verdad ni de conocimiento”. Cfr. María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 59. En este sentido, no me parecería ilegítimo afirmar que Ricœur, así como también Gadamer, tienen muy presente dicha inconveniencia de la onto-teo-logía a la hora de formular sus empresas filosóficas.

otro, el lenguaje posee un estatuto ontológico porque es *fundamental* en la acepción del término *fundar*, es decir, el lenguaje *funda* sentidos en el mundo. El capítulo básicamente se encuentra dividido en dos partes, la primera dedicada a Heidegger y la segunda a Ricœur, pero a partir de la semejanza que, a mi juicio, el filósofo francés mantiene con el pensamiento heideggeriano.

Así, en la primera parte del capítulo hemos tratado de analizar el poderoso vínculo entre ser-lenguaje-poesía edificado en la filosofía de Heidegger. De acuerdo con el filósofo alemán, el lenguaje no se reduce a un mero instrumento de comunicación entre los entes del mundo, tampoco se trata de una cualidad más que posea el ser humano de entre muchas otras, sino que el lenguaje se encuentra en relación con la verdad del ser porque el lenguaje es ya *per se* una manera de ser-en-el-mundo. En otras palabras, el ser *acontece* como lenguaje y en el lenguaje. Por eso Heidegger denomina al lenguaje “la casa del ser”. Como vimos, si bien es después de la *Kehre* que Heidegger problematizó de manera más explícita el tema del lenguaje, ya desde *Ser y tiempo* se encuentra esbozado, razón por la cual se considera que no existe un cambio de temática en la obra heideggeriana, sino que simplemente se abre una posibilidad más para tratar de responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser.

Posteriormente, se establece la manera en la que la poesía tiene lugar dentro de este vínculo. A través de los textos “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía”, vimos, en primer lugar, que es en la obra de arte donde acontece la verdad del ser porque el arte es poesía no en sentido literario sino como *poiesis*, es decir, como creación, ya que instauro la verdad y funda significados. En este sentido, son los poetas quienes, mediante su palabra, instauran al ser y la verdad de éste. Así, la existencia se vuelve “poética en su fundamento”. Ahora bien, una cuestión de suma importancia para Heidegger es que el lenguaje debe estar liberado de toda estructura gramatical, ya que si el ser se da como lenguaje, éste no puede encontrarse limitado a la gramática. El lenguaje debe poseer libertad para decir la verdad del ser y, en este sentido, el lenguaje poético es el único que puede emanciparse de la gramática.

La segunda parte del capítulo busca traer a este horizonte los planteamientos de Paul Ricœur. Así, encontramos que, aunque hay dos diferencias que no pueden negarse –la vía corta frente a la vía larga y la manera en la que ambos entienden la “comprensión”–, existen puntos en común que mantienen a Ricœur cerca de Heidegger, entre los cuales destacan la propuesta

de la temporalidad como aquello que caracteriza la experiencia humana, o la crítica al *cogito* cartesiano. No obstante, quizás las mayores semejanzas se encuentran en la visión que ambos tienen sobre el lenguaje. En primera instancia, podemos identificar la no instrumentalización del lenguaje al recordar que para Ricœur éste se trata de una *triple mediación* más que de un objeto de conocimiento o de un medio para conocer. Además, como ya vimos, si de acuerdo con Heidegger el lenguaje instaura, Ricœur dirá que el lenguaje crea, produce nuevos sentidos que antes no estaban en el mundo, en otras palabras, el lenguaje es también *poiético*. Al igual que para Heidegger, Ricœur señala que el lenguaje poético tiene un mayor privilegio frente al lenguaje ordinario en la medida en que no se rige bajo estructuras gramaticales, sino que posee mayor libertad. Desde mi punto de vista, lo que Heidegger ve en el lenguaje y en la poesía, Ricœur lo lleva al relato de ficción, así el relato se vuelve parte de este rodeo hermenéutico por el que Ricœur busca responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser.

Ahora bien, todo lo anterior se ha dicho porque mi intención es dirigirme hacia la propuesta de que, frente a las posturas metafísicas que han predominado en la historia de la filosofía occidental, el relato de ficción puede considerarse también como un camino para intentar dilucidar una respuesta en torno a la pregunta que interroga por el sentido del ser en la medida en que posee un estatuto ontológico. Tal afirmación encuentra sustento en dos razones, la primera es evidentemente la ontologización tanto del lenguaje como del arte. Si, como ya vimos con Heidegger, estamos en el mundo en el modo del lenguaje y el lenguaje es la “casa del ser” entonces, como señala María Antonia González, no hay lugar no lingüístico, puesto que desde el lenguaje preguntamos por el lenguaje.⁶⁴ Asimismo, si es en el arte donde se manifiesta la verdad del ser y el relato de ficción es una expresión tanto artística como lingüística; ello sólo puede significar que, en efecto, el relato de ficción es una vía ontológica posible que nos puede conducir hacia el sentido del ser. En este punto, no debemos olvidar la importancia que el lenguaje poético tiene en el pensamiento heideggeriano, pues si ya el lenguaje es poético en sí mismo en un sentido *poiético*, será el lenguaje Poético, en su modo artístico, el instaurador de sentidos inéditos en el mundo y por el cual dicha ontologización cobra sentido. Veremos cómo este planteamiento en particular tiene una importancia fundamental en la empresa de Paul Ricœur en la medida en que para

⁶⁴ Cfr. María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 23.

el filósofo francés el relato de ficción, al emanar del lenguaje Poético, abre “mundos posibles” en los cuales cada uno de nosotros *podría ser*.

La segunda razón por la que afirmamos un estatuto ontológico en el relato de ficción tiene que ver con la manera en la que éste nos conduce hacia ese punto de llegada, esto es, a través de la mimesis. Como ya hemos mencionado en páginas previas, es gracias a la categoría de mimesis que puede reconocerse dicho estatuto ontológico en el relato de ficción porque éste se configura mediante un proceso mimético que hace que indefectiblemente se encuentre anclado al mundo en el que llevamos a cabo nuestra cotidiana existencia, ya que de él parte para configurarse y a él regresa mediante el acto de lectura para fundar nuevos sentidos tanto en el mundo como en la experiencia del lector. De este modo, es la mimesis el puente mediante el cual no sólo se unen texto, mundo y lector, sino gracias al cual se abren estos “mundos posibles”.

Desde mi punto de vista, la triple mimesis de Paul Ricœur es la propuesta que mejor ejecuta el sentido de mimesis que aquí queremos utilizar, ya que la piensa no como la simple imitación o la copia provenientes de la tradición platónica, sino como una *prefiguración, configuración y refiguración* del mundo práctico. Veremos en el siguiente capítulo de manera detallada en qué consiste cada uno de estos momentos de la triple mimesis así como el vínculo ontológico y hermenéutico que ésta mantiene entre el texto, el mundo de la experiencia práctica y el lector para esclarecer por qué afirmamos que es mediante la mimesis que el relato de ficción adquiere un estatuto ontológico y cómo consigue transformar al mundo y al lector; logrando así posicionar al relato como un problema que debe ser abordado desde la filosofía. No está de más adelantar que el análisis de la propuesta ricœuriana será fundamental para el capítulo final, en el que pretendemos revisar una obra literaria a la luz de los planteamientos ontológicos que ya hemos trazado y los que están por problematizarse.

CAPÍTULO II

LA “TRIPLE MIMESIS” RICCEURIANA Y SU RELACIÓN CON EL ESTATUTO ONTOLÓGICO DEL RELATO DE FICCIÓN

En el presente capítulo nos enfocaremos en analizar minuciosamente la categoría de mimesis a partir de los planteamientos que Paul Ricœur ha desarrollado sobre ella en su obra, particularmente en el apartado “La triple mimesis”, del primer volumen de *Tiempo y narración*. El objetivo de este análisis consiste, en primer lugar, en poner de manifiesto el papel fundamental que tiene la mimesis en el vínculo que existe entre el relato de ficción y el mundo, a saber, que el relato, además de ser capaz de reconfigurar al mundo y a nuestra experiencia en el mundo, tiene un poder transformador que enriquece, precisamente, tanto al mundo como a nosotros y a nuestra experiencia al aportar nuevos sentidos que antes de la lectura no estaban. Así, dicho análisis nos ayudará a justificar cómo es que mediante la mimesis el relato de ficción adquiere un estatuto ontológico con el cual puede ofrecer otra forma de preguntar y “responder” a la pregunta que interroga por el sentido del ser, pues hacia allá es a donde se dirige esta investigación.

En efecto, para llegar al punto en el que plenamente podamos afirmar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico, es necesario pasar previamente por esta revisión detallada sobre la mimesis. Algunas preguntas que considero indispensable formular para demostrar dicho estatuto ontológico son ¿cómo debe pensarse la mimesis? ¿De qué manera se relaciona la mimesis con el mundo y con nosotros para que posteriormente se forje un vínculo con el relato de ficción? ¿Cómo lograría el relato transformar tanto al mundo como a nosotros y a nuestra propia experiencia en el mundo? Todas estas cuestiones nos ayudarán a revelar el estatuto ontológico que reclamamos para el relato de ficción, pues en la medida en que primero se logre ver de manera más clara la relación que existe entre mundo-nosotros-mimesis, será más sencillo comprender cómo posteriormente se añade el relato de ficción y cómo funciona a la hora de –en términos de Ricœur– *con-figurar* y *re-figurar* al mundo y a nosotros mismos. De este modo, en el presente capítulo, además de intentar elaborar un estudio lo más cabal posible de la triple mimesis, al mismo tiempo buscaremos sentar las bases para el tercer y último apartado, es decir, que lo que aquí se exponga será el fundamento

del análisis que tenemos contemplado para el cierre de esta investigación en la medida en que trataremos de dilucidar cómo el relato de ficción logra anclarse al mundo a través de la categoría de mimesis y, gracias a ello, obtener su estatuto ontológico. A lo largo de esta segunda sección, defenderemos la idea de que el relato se instaura gracias al mundo de la acción y a nuestra propia existencia, los cuales *re-configura, transforma y re-figura* para así engendrar nuevos sentidos que son develados por el acto de lectura. Esto nos ayudará a entender cómo es que una obra como *Pedro Páramo*, a pesar de su estructura fragmentada y de sus elementos narratológicos desapegados de las formas que podríamos considerar tradicionales, ejecuta a la perfección los conceptos ricœurianos de *pre-figuración, configuración y re-figuración*, los cuales, son los cimientos de la propuesta mimética del filósofo francés. En este sentido, vale la pena adelantar de una vez que la ayuda de la narratología será indispensable para el desarrollo de este cometido, sin embargo, no será sino hasta el siguiente capítulo que hagamos uso de ella plenamente, cuando intentemos seguir el camino que el propio Ricœur, apoyándose en la narratología, trazó al analizar imponentes obras de la literatura universal como *La señora Dalloway, La montaña mágica y En busca del tiempo perdido* para configurar una ontología del relato de ficción que nos permite afirmar que, en efecto, el relato puede proporcionar una “respuesta” a la pregunta que interroga por el sentido del ser.

Ahora bien, como ya señalamos, el análisis sobre la mimesis se hará específicamente a partir de la propuesta ricœuriana de la triple mimesis. Si bien existen incontables autores que han abordado la cuestión de la mimesis desde múltiples perspectivas,⁶⁵ la razón por la cual me parece imperioso apoyarme en Ricœur es porque considero que sus reflexiones sobre el tema son las más acertadas y las que mejor funcionan para ejecutar el sentido de mimesis que aquí queremos utilizar. Esto, sin embargo, no implica una visión reduccionista en cuanto a que se limiten las perspectivas desde la cuales podríamos pensar la categoría de mimesis; más bien, querría decir que intentamos delimitar el terreno de estudio para evitar, en la medida de lo posible, un desbordamiento temático que en nada contribuiría al eje de la presente investigación.

⁶⁵ Entre ellos, destaco a Erich Auerbach, quien, en su obra *Mimesis*, realiza una labor monumental al hacer un recorrido –que incluso podríamos calificar de “histórico”– de cómo la realidad ha tratado de ser representada en la literatura occidental a través del tiempo y desde diversos textos, entre los cuales se encuentran algunos pasajes bíblicos y obras de la antigüedad clásica como la *Odisea*.

Antes de entrar de lleno al análisis de “la triple mimesis”, considero que vale la pena mencionar, aunque sea de manera muy sucinta, que los estudios sobre la mimesis realizados por Ricœur se apegan a la tradición aristotélica. Recordemos que las dos principales posturas que sobre la mimesis hemos podido reconocer a lo largo de los siglos son la platónica y la aristotélica, contrapuestas una a la otra. Para Platón, por un lado, la mimesis se identifica con un mero acto de imitar, es decir, como una simple copia incapaz de aportar algún conocimiento o de *crear* algo nuevo. Ello significa que para Platón cualquier disciplina que se encuentre ligada a la imitación estará indefectiblemente alejada del ámbito de la verdad, pues lo que ofrece se trata únicamente de “apariencias”. Ahora bien, desde este ángulo, la poesía y toda expresión artística en general son artes imitativas –en este sentido de copia– por lo que en ninguna es posible hallar ni a la verdad ni al verdadero ser, ya que: “todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las que componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan [...]. El que hace una apariencia, el imitador, decimos, no entiende nada del ser, sino de lo aparente”.⁶⁶

Es en este sentido que el filósofo ateniense declara que tanto el arte como la poesía se encuentran a triple distancia de la verdad y del ser, pues con su famoso ejemplo de la idea de la cama que el artesano materializa para que luego el pintor la imite, logra degradar tanto ontológica como epistemológicamente al arte y a la poesía, condenándolos a ser considerados como un engaño no digno de ser admitido en su república ideal. Pero, ¿por qué motivo Platón se muestra tan hostil con respecto al arte y la poesía? “La razón –señala– nos lo imponía”.⁶⁷

⁶⁶ Platón, “Libro X” en *República*, pp. 343-344. Asimismo, *cfr. Ion*, diálogo en el que Platón señala que aquello que los poetas dicen “no es en virtud de una técnica”, sino que se debe a que “están endiosados y poseos”, de modo que en el poeta “no habita la inteligencia”. A decir de Platón, el poeta sería una especie de conducto a través del cual la divinidad le habla a los humanos, con lo que arrebató todo mérito al poeta, ya que “todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, [...] los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquél que los domine”, *Ion*, 534e. Incluso, en este diálogo Sócrates orilla al rapsoda mismo a considerarse también como un “hombre divino y poseoso”, pues le demuestra que tampoco posee las técnicas de un médico, de un auriga o de un general como para “saber” acerca de lo que habla. Aprovecho la nota para puntualizar que la interpretación de la condena platónica de la poesía en la que aquí me apoyo es la que María Zambrano desarrolla en su obra *Filosofía y poesía*, así como en la que Greta Rivara, siguiendo a Zambrano, expone magistralmente en su texto “María Zambrano y la condena platónica de la poesía”, ya que me parece que esta perspectiva es la más consistente y la que mejor se adapta a los propósitos de nuestra investigación. De acuerdo con Rivara: “según María Zambrano, en la visión platónica, al quedar la poesía al margen del conocimiento de las cosas, del ser, es condenada a vivir a espaldas de la razón, en sus ‘arrabales’, conviviendo con todo aquello que la filosofía calificó de irracional y de lo cual nada quiso saber: los instintos, las pasiones, la finitud, el delirio, el cuerpo, los abismos que habitan la vida y desgarran el alma humana”. p. 137.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 352.

Esta corta frase oculta un potente significado: la razón, o racionalidad, es aquello a lo que debemos atender. Ella se encuentra en el discurso filosófico, por lo que éste debe imponerse sobre cualquier otro tipo de discurso, pues en él hallaremos la verdad. De esta manera, Platón acentúa la antiquísima disputa entre filosofía y poesía. En efecto, sus intenciones eran que el discurso filosófico fuera el único verdadero, con lo que la filosofía habría de relacionarse con conceptos como conocimiento o verdad; mientras que el arte, la poesía y la literatura terminarían por quedar excluidas de toda pretensión de verdad y de conocimiento.⁶⁸

La postura aristotélica, por otro lado, es distinta y, como veremos, resulta mucho más provechosa para el proyecto ricœuriano. Desde el inicio de la *Poética*, Aristóteles define a la tragedia, la epopeya y la comedia como *reproducciones por imitación* que se reproducen –valga la redundancia– mediante la retórica. Ya desde aquí es notable una diferencia mayúscula entre imitar como “copia” e imitar como “reproducción”, pues, a mi parecer, esta segunda acepción, al tomar en consideración a la retórica, sugiere un proceso de *composición* más que de simplemente copiar algo. Tal especulación adquiere sustento en el mismo Aristóteles cuando señala que: “habría que dar el nombre de poeta a quien, *mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación*”.⁶⁹ En efecto, resulta significativo que Aristóteles utilice el término “componer” y no “copiar” para intentar referirse a la imitación, pues, de nuevo, sugiere una labor más “creativa” en la medida en que el poeta “imita componiendo”, mas no “imita copiando”.⁷⁰

⁶⁸ No obstante, la empresa platónica tenía un fin específico y muy importante que iba más allá del mero desprestigio de las artes, de la poesía y de los poetas: hacer que conceptos como la justicia, el hado, el orden e incluso algunos comportamientos éticos dejaran de pertenecer al ámbito de lo divino –tal y como se representaba en los géneros literarios de la antigüedad, a saber, la tragedia, la comedia y la epopeya– y recayeran en la esfera de lo humano. Esta era una manera de lograr que los seres humanos tuvieran una mayor responsabilidad con respecto a las acciones que cometían, pues ya nada se “justificaría” a partir de lo divino, sino que se “responsabilizaría” desde lo humano. Greta Rivara señala que: “la hazaña platónica en la *República*, declara Zambrano, consistía en dar al ser humano la posibilidad de poseerse a sí mismo, tener al fin algo suyo, algo propio bajo el peso de tanta divinidad. El hombre tenía ahora la justicia, ‘el correlato del ser en la vida humana’. De este modo, Platón lograba la humanización de la justicia, la arrancaba del mundo de los dioses, ahora era conquista humana, constructo del hombre con su razón. Esto representaba la independencia humana”. Cfr. “María Zambrano y la condena platónica de la poesía”, p. 143. Evidentemente, el tema es mucho más complejo de lo que yo aquí apenas esbozo, pero no ahondaremos más para respetar el marco teórico de la presente investigación.

⁶⁹ Aristóteles, *Poética*, p. 2. Las cursivas son mías.

⁷⁰ Recordemos brevemente que Aristóteles privilegia a la tragedia sobre la comedia y la epopeya por varias razones, entre ellas, algunas características formales, como la extensión o la magnitud; así como también por los caracteres éticos. Estos últimos son importantes en la medida en que, de acuerdo al filósofo estagirita, lo que imita la tragedia son hombres “valerosos” y “esforzados” *en acción*, es decir, que es la “acción” el verdadero objeto de la reproducción imitativa.

Otro punto que encuentro relevante dentro de la *Poética* es aquél que se refiere al *aprendizaje*. De acuerdo con Aristóteles, son dos las causas principales del origen de la poesía, la primera, que “ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; [...], y *hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación*”;⁷¹ la segunda, que “todos se complacen en las reproducciones imitativas”.⁷² Aquí se alcanza a divisar que, efectivamente, para Aristóteles la poesía se realiza primordialmente a través de la imitación, y es notable la diferencia con Platón con respecto a la función de la mimesis en la poesía, pues mientras que para el ateniense la poesía, por tratarse de una imitación-copia, estaba alejada de la verdad y por tal motivo no podía haber rastro alguno de conocimiento en ella; para el estagirita tanto a los filósofos como a todos los demás hombres “les resulta superlativamente agradable aprender [y] se complacen en la contemplación de semejanzas, porque mediante tal contemplación, *les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa*”.⁷³ Esto significa que para Aristóteles tanto aprender como conocer e incluso razonar son posibles no sólo gracias a la imitación, sino también a la poesía.

Finalmente, quisiera mencionar una última cuestión sobre la que merece la pena llamar la atención: la relación entre *verdad* y *verosimilitud*. La primera me parece que se identifica más con las ideas platónicas en el sentido de que para Platón conceptos como “conocimiento” o “verdad” eran fundamentales, por eso privilegiaba al discurso filosófico; mientras que Aristóteles, al hacer la distinción entre historia y poesía, prefiere hablar de “verosimilitud” para referirse a esta última, pues señala que el historiador “dice las cosas tal como pasaron y el [poeta] cual ojalá hubieran pasado. Y por ese motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y hálbase en *universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual”.⁷⁴ Esta distinción entre verdad y verosimilitud es la que, a mi parecer, resuelve la cuestión sobre el problema de la verdad en la ficción, ya que cuando nos enfrentamos a un relato de ficción estamos conscientes de antemano de que lo que allí se narra no se trata de sucesos acontecidos efectivamente a alguien en particular, sino de acontecimientos que “ojalá hubieran pasado” a cualquiera,

⁷¹ Aristóteles, *Poética*, p. 5. Las cursivas son mías.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Idem*. Las cursivas son mías.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 14. Las cursivas son del texto.

incluyéndonos a nosotros mismos. Por eso el relato de ficción –al igual que la poesía en tiempos aristotélicos– es verosímil y no verdadero; sin embargo, ello no tiene nada que ver con el hecho de que mediante el relato no sea posible, como Aristóteles mismo señala, “aprender y razonar sobre qué es cada cosa”,⁷⁵ pues, en este proyecto intentamos defender la idea de que el relato de ficción constituye una forma *otra* de conocimiento.

Una vez dicho lo anterior, debemos señalar en primer lugar que Ricœur se inclina hacia la postura de Aristóteles para desarrollar su propuesta mimética.⁷⁶ De hecho, podría decirse que son las hermenéuticas de Ricœur y Gadamer las que en el siglo XX rescatan los planteamientos del filósofo estagirita sobre la mimesis para repensar al arte –la literatura incluida– desde otras perspectivas y ofrecer, como ya lo hemos señalado, otras posibilidades de reflexionar sobre el mundo y nosotros mismos. Quizás, los conceptos más importantes heredados de la tradición aristotélica sean precisamente la *composición*, el *aprendizaje* y la *verosimilitud*, pues son fundamentales para la hermenéutica, pero también, como veremos más adelante, para la teoría del relato. Asimismo, estos tres conceptos son significativos en el terreno de la mimesis, pues permiten que dicha categoría pueda ser pensada no desde los límites de una simple imitación, sino como una fuerza *poiética* creadora de sentidos y transformadora de experiencias. Y es que la mimesis, al vincular de manera indefectible al mundo y a nuestra propia existencia con el arte, logra dar un estatuto ontológico a éste, al menos así lo han planteado tanto Ricœur como Gadamer, quienes también reconocen un estatuto ontológico en la mimesis. En este sentido, María Antonia González señala que:

Mimesis es *poiesis*, no quiere decir copia o imitación (como en el caso de cierto Platón, claramente en el libro X de *República*), sino una representación transformadora y creadora, inventiva, *i.e.*, el “de otro modo”. La obra tiene que ser mimesis/representación porque ha de decir el mundo (cotidiano, moral, histórico, religioso, pagano...) y vincularse con él.⁷⁷

⁷⁵ *Supra*, nota 73.

⁷⁶ En realidad, podríamos afirmar que todos los estudios ricœurianos sobre el relato de ficción se levantan sobre cimientos aristotélicos, pues desde que comienza por analizar la construcción de la trama en el relato de ficción, Ricœur menciona explícitamente que parte de la categoría de *mythos* aristotélico. Posteriormente, intentará “ensanchar, profundizar, enriquecer y abrir” dicha categoría para proponer las “metamorfosis de la trama” y validar la propuesta aristotélica sobre la trama incluso en la novela del siglo XX.

⁷⁷ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 71. Este texto será fundamental no sólo lo largo del presente capítulo, sino en todo el proyecto, pues considero que el estudio sobre la mimesis que realiza la autora es excepcional en muchos sentidos, desde la claridad de la explicación hasta la exhaustividad en la investigación de los temas que se abordan.

Esto nos recuerda en gran medida al Heidegger de “El origen de la obra de arte”, para quien “la verdad del ente se pone en operación en la obra de arte”, es decir, que es a través del arte que tenemos acceso a la verdad de los entes, con lo que “felizmente se supera” aquella visión de que el arte es una imitación-copia de lo real. Así, de acuerdo con Heidegger: “en la obra [de arte] no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas”.⁷⁸ A mi parecer, lo que Heidegger trata de expresar es que el arte no puede considerarse como una imitación en el sentido de simple copia por el hecho de que en él se halla *la verdad* del ente, mas no un ente vacío –por así decirlo– representado. ¿No es familiar a la perspectiva heideggeriana lo que tanto Ricœur como Gadamer apuntan en sus respectivas obras en relación a la función de la mimesis en el arte? Me parece que aquí encontramos otro punto de concordancia entre Heidegger y Ricœur. Del mismo modo, María Antonia González Valerio señala que “la obra, entonces, mimetiza el mundo, lo transforma, lo hace aparecer de otro modo, de un modo que sólo está y sólo puede estar ahí en la obra. Esta transformación del mundo por la obra es literalmente un ‘poner de relieve’ aquello que en la cotidiana existencia se pasa de largo”.⁷⁹

Ahora bien, recordemos que esta investigación se centra específicamente en la forma artística del relato de ficción; por lo que en adelante me referiré ya exclusivamente a él. En efecto, lo que ahora debemos tratar de esclarecer es la manera en la que se da la relación entre la mimesis y el mundo, así como con nuestra experiencia, para posteriormente analizar cómo se añade el relato de ficción. Para ello, resulta imprescindible apearse al llamado “arco hermenéutico” de Paul Ricœur, es decir, a su esquema de la triple mimesis, pues me parece que éste logra explicitar de una manera bastante precisa la relación mundo-nosotros-mimesis-relato en la medida en que evidencia la vinculatoriedad que existe entre todos estos componentes. Ricœur lo llama “arco hermenéutico” porque, como intentaremos exponer a lo largo del capítulo, los actos de *pre-figurar*, *con-figurar* y *re-figurar* que operan en el relato de ficción ocurren dentro del mundo, es decir, vienen del mundo para regresar nuevamente a él; en otras palabras, esto significa que el relato toma elementos del mundo efectivo así como de nuestra propia existencia, los reconfigura para decirlos “de otro modo” para posteriormente, en la *re-figuración*, reincorporarlos nuevamente al mundo, pero esta vez ya

⁷⁸ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 64.

⁷⁹ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 105.

transformados, *resignificados*, dotados de nuevos sentidos que, mediante el acto de lectura, enriquecen tanto al mundo como a nuestra propia experiencia. Aunque, si bien Ricœur señala al inicio del capítulo “La triple mimesis” que dicho esquema está pensado para reunir mediante esta categoría la teoría agustiniana del tiempo con la teoría aristotélica de la trama, puede verse también cómo se va configurando paralelamente una conexión entre el mundo, nosotros y el relato de ficción. En nuestro caso, tomaremos esta vía alterna y nos enfocaremos en la función de la mimesis como condición de posibilidad para demostrar que, en efecto, existe un estatuto ontológico en el relato de ficción gracias al cual éste es capaz de dar una respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser.

Como ya mencionamos, Ricœur toma partido por Aristóteles con respecto a su definición sobre la mimesis, por lo que entonces hay que tener presente que la posición de Ricœur es aquella que ve a la mimesis como *poiesis*, es decir, como una *creación*, una *reconstrucción* del mundo fáctico y de nuestra experiencia práctica que se materializa, por decirlo de alguna manera, en el relato de ficción y mediante la cual es posible no sólo llegar a una forma de conocimiento, sino también *transformar* tanto al mundo como a la propia experiencia. ¿Cómo ocurre esto? De acuerdo con Ricœur, primero hay que distinguir los tres momentos que ocurren en el proceso mimético: mimesis I, mimesis II y mimesis III, a los cuales identifica con *pre-figuración*, *con-figuración* y *re-figuración*, respectivamente. Cada uno de estos puntos se encuentra vinculado con los demás a tal grado que, si uno de ellos intenta omitirse, sencillamente el esquema ya no funciona.

De manera muy sucinta, adelantaremos que mimesis I se refiere a la *pre-figuración* del relato, a lo que hay “antes” de su configuración, es decir, aquello que opera como la “base” o el “modelo” para que el relato lo reconstruya a su modo. Mimesis II, por su parte, es precisamente la *con-figuración* del relato, el proceso creativo mediante el cual aquella “base” o “modelo” que busca ser mimetizado toma la forma de un texto. Aquí es imperativo señalar que mimesis II tiene que valerse de la narratología para estructurarse. Asimismo, hay que añadir que, a decir de Ricœur, mimesis II es “el eje del análisis” por dos motivos, el primero, porque aquí se “abre el mundo de la composición poética e instituye [...] la literalidad de la obra literaria”;⁸⁰ el segundo, porque mimesis II tiene una función de mediación entre mimesis I y mimesis III “que consiste en conducir del antes al después del

⁸⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 114.

texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración”.⁸¹ Finalmente, mimesis III o la *re-figuración* se trata del “después” del texto, es decir, aquella “base” o “modelo” que mencionábamos en mimesis I, la encontramos aquí de nueva cuenta, pero *re-figurada*, *re-significada*; en otras palabras, *transformada*, y dicha transformación ocurre cuando un lector se enfrenta al texto, es decir, mediante el *acto de lectura*. Como puede verse, el lector es una estructura fundamental dentro del proyecto ricœuriano, pues es por su intervención que mimesis II cobra sentido, con lo que se manifiesta la exigencia de la hermenéutica en la empresa de Ricœur, pues no en vano el autor afirma que:

incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por un autor al lector que la recibe y así cambia su obrar. [...]. La hermenéutica se ocupa de reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores.⁸²

Esto último que acabamos de decir es apenas un esbozo de lo que a continuación presentaré, pues la intención de este segundo capítulo es abordar con el mayor detalle posible cada uno de los tres momentos del arco hermenéutico ricœuriano para entender la estrecha relación que estos guardan entre sí y gracias a la cual podemos afirmar un estatuto ontológico en el relato de ficción.

MIMESIS I: LA *PRE-FIGURACIÓN* DEL MUNDO

Las líneas con las que Ricœur inaugura este primer apartado resultan bastante precisas a nivel general de lo que mimesis I es: “cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama *se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción*: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”.⁸³ En efecto, para Ricœur la *pre-figuración* significa *pre-comprender el mundo de la acción*, éste en el que ocurre nuestra propia

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibidem*, pp. 115-116. Las cursivas son mías.

existencia, pues, como iremos viendo a lo largo del recorrido por los tres momentos de la mimesis, las estructuras del mundo de la praxis funcionan como el *referente* del relato, y es en mimesis I donde ocurre su primer “anclaje”. Ya desde aquí Ricœur deja entrever que no importa cuán novedoso pueda ser un texto a nivel estructural, sintáctico o semántico; lo que éste proyecte se encuentra, desde siempre, anclado al hecho de *pre-comprender* el mundo fáctico. Pero, ¿cuál es la visión que Ricœur tiene del mundo? Al igual que Heidegger, el filósofo francés tampoco piensa al mundo en sentido óntico. En su *Autobiografía intelectual*, Ricœur señala que desde *La metáfora viva* “el mundo se manifiesta no ya como un conjunto de objetos manipulables, sino como el horizonte de nuestra vida y de nuestro proyecto, en resumen, como nuestro ser-en-el-mundo”,⁸⁴ es decir, para Ricœur el mundo no es ni una especie de contenedor de entes ni tampoco un mero objeto de conocimiento ya acabado que esté disponible para un sujeto; sino que el mundo es una estructura significativa que ya forma parte de nosotros, es el “horizonte” en el que nos movemos ya desde siempre y que, además, podemos ir resignificando en el transcurso de nuestra existencia. En el contexto de la triple mimesis, podemos decir que el mundo se va resignificando y transformando gracias a las aportaciones derivadas a partir del acto de lectura de los relatos de ficción. Así lo indica el propio Ricœur en *Tiempo y narración I* cuando apunta que:

para mí [Ricœur], el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*). En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia.⁸⁵

Ahora bien, el hecho de que Ricœur conciba al mundo como “el horizonte de nuestra vida y nuestro proyecto” tiene que ver precisamente con la cuestión de *pre-comprender* el mundo fáctico. *Pre-comprender* el mundo significa, de acuerdo con Ricœur, reconocer en él tres rasgos que se encuentran estrechamente relacionados no sólo entre ellos, sino también con nosotros mismos y que, además, funcionan como los “anclajes” que la teoría narrativa encuentra en el mundo de la praxis para comenzar a configurarse. Ricœur los clasifica en 1) las estructuras inteligibles de la acción, 2) las mediaciones o articulaciones simbólicas de la

⁸⁴ Paul Ricœur, *Autobiografía intelectual*, pp. 58-59.

⁸⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 152.

acción y 3) los caracteres temporales contenidos en la acción que pueden propiciar que dicha acción sea contada. Es fácil observar que todos estos rasgos están determinados por el concepto de acción, y ello se explica porque Ricœur tiene como base la teoría aristotélica de la trama, la cual, como ya vimos, señala que la trama es “imitación de hombres *en acción*”, en una palabra, de acciones: la trama imita y reconfigura acciones (*mimesis praxeos*). Por ello, Ricœur es muy exacto al delimitar estos tres rasgos al campo de la acción. En este punto, yo concuerdo con María Antonia González, quien encuentra un ligero inconveniente al estar tan ceñida la propuesta de Ricœur al modelo aristotélico, pues, a decir de la autora, la *pre-comprensión* no debería cerrarse a la acción, sino que debería incluir también “el modo de ser del ser-ahí”. Al igual que la autora, considero que la teoría ricœuriana sería mucho más fructífera si también el filósofo hubiera desarrollado plenamente la cuestión de la existencia como un “anclaje” de la mimesis y se hubiera basado en Heidegger para realizarla. La autora misma comenta que “si mimesis I ha de ser la pre-comprensión, yo me orientaría mucho más a entenderla desde los existencialistas heideggerianos del ‘comprender’, el ‘interpretar’ y el ‘encontrarse’”.⁸⁶ No obstante, me parece que si Ricœur “ensancha” la noción de trama en “Las metamorfosis de la trama” es porque él mismo descubrió los límites de su propuesta e intentó enriquecerla. Así también lo apunta González Valerio: “en *Tiempo y narración II* amplía el concepto de praxis para que incluya sentimientos y pensamientos con el fin de que la definición de *mythos* como *mimesis praxeos* siga operando para la ‘novela de carácter’ y la ‘novela de pensamiento’”.⁸⁷ Cabe mencionar, sin embargo, que Ricœur “no desarrolla ya ninguna ‘semántica de la acción’”⁸⁸ en relación a la definición de acción como pensamiento o sentimiento. Desde mi punto de vista, tanto los pensamientos como los sentimientos pueden considerarse como “preocupaciones” que forman parte de un “ser-en-el-mundo”, por lo que no me parecería erróneo sugerir que la existencia misma pueda considerarse uno de estos “anclajes” narrativos, aunque Ricœur ya no lo haya desarrollado en *Tiempo y narración*.

Ahora bien, el primero de estos tres rasgos de la *pre-comprensión* del mundo de la praxis, *las estructuras inteligibles de la acción*, se refiere a discernir lo que verdaderamente es una acción. Para Ricœur, la acción no se identifica con el movimiento físico, aunque el término mismo “acción” puede sugerir la idea de “movimiento”, en realidad son cosas

⁸⁶ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 322.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

distintas. Podríamos decir que el movimiento físico es aquel que, por ejemplo, ejecutan los planetas al girar tanto en su propio eje como en la órbita alrededor del sol. Los sacudimientos telúricos también podrían ser otra clase de movimiento físico. La acción, por su parte, es distinta en la medida en que ésta conlleva una *red conceptual* en la que se involucran varios factores: *finés, motivos, agentes, circunstancias*. Para empezar, la acción necesita de un *agente* que la realice o la padezca, además, dicho agente “actúa” o “padece” siempre en relación con otros. En este sentido, Ricœur señala que “obrar es siempre obrar ‘con’ otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha”.⁸⁹ Quizás sea esta “interacción con otros” una de las principales diferencias entre el simple movimiento físico y la acción. Luego, a este agente hay que reconocerle *motivos* que expliquen por qué se ve orillado a actuar o, si es el caso, a padecer de cierta manera; también, las acciones persiguen *finés*, cuyos resultados pueden o no ser los esperados; finalmente, las *circunstancias* se refieren a la situación en la que ocurren dichas acciones, las cuales, a decir de Ricœur, no pueden ser producidas, pero “pertenecen al campo práctico, precisamente en cuanto circunscriben su intervención de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos físicos y ofrecen a su acción ocasiones favorables o desfavorables”.⁹⁰ En efecto, la interacción e “intersignificación” en el campo práctico de todos estos elementos de la *red conceptual* es lo que hace que las acciones sean acciones y no simples movimientos o “acontecimientos físicos”. De acuerdo con Ricœur, cada uno de estos “miembros del conjunto” debe ser capaz de interpelar, por así decirlo, a los demás, de manera que todos ellos se encuentren interrelacionados y se signifiquen unos gracias a otros. Así, “dominar la red conceptual en su conjunto, y cada término como miembro del conjunto, es tener la competencia que se puede llamar *comprensión práctica*”.⁹¹

Ahora bien, para Ricœur es fundamental el hecho de comprender con precisión en qué consiste la teoría de la acción porque, como él mismo lo señala desde el inicio del capítulo, “la composición de la trama se enraíza en la *pre-comprensión del mundo de la acción*”, en otras palabras, es justamente en la *pre-comprensión* del mundo de la acción donde la teoría narrativa encuentra su primer “anclaje” para tomar forma. En este sentido, Ricœur aclara que la relación que se establece entre la teoría de la acción y la teoría narrativa

⁸⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 117.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

es de *presuposición y transformación*; la primera, en la medida en que toda narración *presupone* cierta familiaridad con la *red conceptual* de la acción que acabamos de describir, es decir que tanto el narrador como el lector deben *pre-comprender* lo que es la acción y para ello deben estar familiarizados “con términos como agente, fin, medios, circunstancia, ayuda, hostilidad, cooperación, conflicto, éxito, fracaso, etc[étera]”.⁹² De esta manera, cuando el lector se enfrente al texto será capaz de reconocer esta *red conceptual* de la acción y sentirse familiarizado, porque previamente la narración ya tuvo en ella su primer “anclaje”. Por otro lado, la relación de *transformación* tiene que ver con el uso de los *rasgos discursivos* que hacen que la narración no sea una simple “secuencia de acciones”, sino que posea *inteligencia narrativa*, esto es, que las acciones del relato se encuentren encadenadas de manera que entre todas conformen una unidad inteligible y significativa. Estos rasgos discursivos “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”.⁹³ La transformación ocurriría precisamente en la medida en que, gracias a estos rasgos discursivos, una acción, al ser llevada del campo práctico al terreno narrativo, puede ser dicha de otra manera, es decir, puede reconstruirse, *transformarse*.

Pasemos ahora al segundo de estos rasgos-“anclajes”: *las mediaciones o articulaciones simbólicas del campo práctico*. De acuerdo con Ricœur, “si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*”.⁹⁴ Para abordar la temática del símbolo, el filósofo francés opta por una “definición intermedia” entre un análisis muy reducido, como la “simple notación”, y uno muy vasto, como las “expresiones de doble sentido de la metáfora”. Según Ricœur, en primer lugar, es indispensable subrayar que en este segundo punto se trata no tanto de lo que un símbolo pueda significar, sino más bien de cómo existe una *mediación simbólica* gracias a la cual un sujeto puede articular su experiencia en el mundo. Ahora bien, el primer aspecto a considerar en esta mediación simbólica consiste en revelar que el símbolo posee un “carácter público” gracias al cual se vuelve “descifrable por los demás actores del juego social”,⁹⁵ quienes lo sitúan en una red simbólica cultural, es decir, lo contextualizan. De este

⁹² *Ibidem*, p. 118.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 120.

modo, Ricœur pone el ejemplo de que un mismo acto, como levantar la mano, puede tener distintas interpretaciones al supeditarse a un contexto determinado: votar, llamar a un taxi o saludar, de tal manera que “el simbolismo confiere a la acción la primera *legibilidad*”, es decir, dependiendo del significado que un símbolo pueda obtener a partir de su contexto, la acción adquirirá *legibilidad*. Continuando con el ejemplo de Ricœur, si yo levanto la mano en una avenida cuando un taxi va pasando, dicha acción significará que lo estoy llamando y, en consecuencia, el taxi se detendrá como resultado de la legibilidad de la acción; si levanto la mano cuando veo un rostro conocido, entonces significará un saludo, y aquella persona a quien va dirigido el gesto se acercará, también, como resultado de la legibilidad de la acción.

El símbolo conlleva, asimismo, la idea de *regla* en el sentido de *norma*, en la medida en que los códigos culturales pueden verse como “programas de comportamiento” y “dan forma, orden y dirección a la vida”.⁹⁶ En este sentido, “con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral”.⁹⁷ Me parece que aquí puede observarse claramente, tal y como Ricœur lo advirtió desde el inicio, que todas las acciones ya están mediatizadas simbólicamente debido a los códigos culturales que van rigiendo la vida y, en cierto sentido, nuestro comportamiento. Ahora bien, al parecer esta mediación simbólica en el sentido de “norma” se encuentra estrechamente ligada a los juicios de valor que califican a las acciones, pero también a los agentes que las realizan. Es justamente en este punto donde Ricœur encuentra el vínculo con la teoría narrativa al apelar a los caracteres éticos de la *Poética* de Aristóteles, donde los “mejores” se encuentran representados en la tragedia, mientras que los “peores”, en la comedia. A decir de Ricœur, esto indicaría que “la comprensión práctica que los autores comparten con su auditorio implica necesariamente una evaluación de los caracteres y de sus acciones en términos de bien y mal. No hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad”.⁹⁸ A mi entender, el “anclaje” –en esta descripción de símbolo como “norma”– se encontraría precisamente en esta escala de valores que comprende bondad y maldad, pues más adelante dirá Ricœur que “no hay acciones neutralmente éticas”. En otras palabras, lo que la teoría narrativa toma de esta acepción de símbolo pensada como “norma

⁹⁶ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ *Idem*.

de comportamiento” es dicha escala de valores mediante la cual se juzgan las acciones como “buenas” o “malas” por lo que, en este sentido y como ya se había anticipado, las acciones se encuentran “desde siempre mediatizada[s] simbólicamente”⁹⁹ por esta escala, la cual, se toma en cuenta al momento de construir una narración en el terreno de mimesis II.

Finalmente, el último de los rasgos de la *pre-comprensión* del mundo de la praxis considerados por Ricœur para ser fijados en la narración, se refiere a los *caracteres temporales de la acción*. Para explicar este punto, el filósofo francés recurre a la estructura de la *intra-temporalidad* de Heidegger,¹⁰⁰ pues considera que ésta es la que mejor define la temporalidad de la acción. Ahora bien, dicha estructura temporal encuentra una primera definición como “aquello ‘en’ lo que actuamos cotidianamente”,¹⁰¹ pero sin que llegue a identificarse ni con el tiempo lineal ni con –en términos heideggerianos– la concepción “vulgar” del tiempo; más bien “la *intratemporalidad* es definida por una característica básica del *cuidado*: la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas de nuestro *cuidado*. Este rasgo reduce el cuidado a las dimensiones de la preocupación”.¹⁰² Ricœur observa que Heidegger interpreta esto como “lo que decimos y hacemos con respecto al tiempo”, es decir, a la manera en cómo nos encontramos nosotros mismos dentro del tiempo, cómo *somos-“en”-el-tiempo*, cómo “medimos” y “hacemos cálculos” en relación al tiempo. Por eso, la *intratemporalidad* también es llamada *ser-“en”-el-tiempo*, porque describe la existencia *en* el tiempo, pero no en un sentido cronológico, sino más bien como si el tiempo fuera el *lugar* en el que acontecemos. En este sentido, expresiones del tipo “tener tiempo”, “tomar tiempo” o “perder el tiempo” son muy reveladoras para Ricœur, pues éstas logran expresar la forma en la que “contamos con el tiempo”, cómo lo calculamos con base en aquello que nos *preocupa*, así como los aspectos que son de nuestro *cuidado* en relación al tiempo. María Antonia González define la *intratemporalidad* en los siguientes términos:

⁹⁹ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰⁰ *Cfr. Ser y tiempo*, § 81, donde Heidegger habla sobre el concepto de *intratemporalidad*. Aprovecho la nota para señalar que conocemos la crítica que Ricœur hace a la interpretación del tiempo que Heidegger ofrece y, particularmente, al concepto de *intratemporalidad* en el tercer volumen de *Tiempo y narración*, en el capítulo “Temporalidad, historicidad, intratemporalidad”, donde el filósofo francés señala los límites heideggerianos que él pretende subsanar con sus propuestas. No obstante, para los fines de la presente investigación, quedémonos con esta parte en la que parece haber una concordancia entre el pensamiento de ambos filósofos.

¹⁰¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración 1*, p. 125.

¹⁰² *Ibidem*, p. 127.

Es un tiempo “impropio” que se da en la cotidianidad de término medio y es un tiempo con el cual contamos y del que disponemos, es el tiempo datable, mensurable, el del reloj, el del calendario. Esto quiere decir, para Ricœur, que es el tiempo en el que se desarrolla la acción cotidiana, es el tiempo “de los trabajos y los días”. Y precisamente este tiempo es el que es susceptible de ser relatado y diversificado en y por el relato.¹⁰³

Una vez dicho lo anterior, resta preguntar ¿cuál sería, entonces, la relación entre los caracteres temporales de la acción y la teoría narrativa? Primero, hay que señalar que Ricœur dice explícitamente que “la ventaja del análisis de la intratemporalidad [...] reside en la ruptura que opera este análisis con la representación lineal del tiempo, entendida como simple sucesión de *ahoras*”.¹⁰⁴ Esto quiere decir que la *intratemporalidad* ofrece una perspectiva sobre el tiempo mucho más cuantiosa que una visión meramente cronológica o lineal, como él la llama, de manera que, trasladándola al plano narrativo, pueden incluirse efectos como *analepsis* y *prolepsis* derivados de la conciencia de un personaje sin que estos “juegos con el tiempo” impliquen que el relato sea ininteligible, al contrario, esto enriquece tanto a la narración como al concepto mismo de temporalidad. Ahora bien, es en este sentido que Ricœur agrega que “sobre el pedestal de la intratemporalidad se edificarán conjuntamente las configuraciones narrativas y las formas más elaboradas de temporalidad que les corresponden”.¹⁰⁵ Estas “formas más elaboradas” incluyen, además de los saltos en el tiempo que ya mencionamos (*analepsis* y *prolepsis*), el poder narrar, por ejemplo, la conciencia de los personajes, sus pensamientos y preocupaciones, “el hormigueo de los deseos no formulados”,¹⁰⁶ puntos de vista desde diferentes focalizaciones, etcétera. Esto lo veremos con mayor detalle en el último capítulo de la presente investigación, cuando sea el momento de que la narratología se integre a nuestro eje temático. Por ahora, nos quedaremos sólo con esta parte, y concluiremos que es la *intratemporalidad* el último “anclaje” que la teoría narrativa encuentra en la *pre-comprensión* del mundo de la praxis previo a la *configuración* del relato.

Hasta ahora, hemos intentado profundizar en el plano de mimesis I tal cual lo expone Paul Ricœur en su propuesta hermenéutica. De este análisis podemos resumir que mimesis I

¹⁰³ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 326.

¹⁰⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 129.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 387.

se identifica con el “antes” del relato en la forma de una *pre-comprensión* del mundo de la acción. A decir de González Valerio, “se trata de una pre-comprensión porque es la comprensión o competencia previa que tienen autor y lector antes de enfrentarse al binomio *mythos-mimesis praxeos*”.¹⁰⁷ Lo que se forja en el texto es, en efecto, la *pre-comprensión* que tenemos del mundo de la praxis, la cual está constituida por rasgos *estructurales, simbólicos y temporales*. A mi parecer, dichos rasgos son fundamentales en la medida en que gracias a ellos el mundo se revela como una estructura ontológica, es decir, el vínculo que existe entre estos tres aspectos y la manera en la que se relacionan con nosotros –además de la importancia que tienen para la teoría narrativa– hacen que el mundo se conciba en la forma de este “horizonte de nuestra vida y nuestro proyecto” más que como, en palabras de Heidegger, un lugar poblado de entes, lo que limitaría la definición de mundo a un espacio meramente óntico. Asimismo, debido a la mediación simbólica de las acciones, estos rasgos también pueden regir, por así decirlo, comportamientos que manifiestan el modo en el que estamos-en-el-mundo, el modo en el que nos comportamos-en-el-mundo. Lo mismo con la temporalidad: la *intra-temporalidad* hace que nuestra percepción del tiempo sea mucho más valiosa que si solamente consideráramos el tiempo en su carácter lineal. En este sentido, Ricœur concluye que:

la riqueza del sentido de *mimesis* I [reside en que]: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria [...] [pues] la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana.¹⁰⁸

Pero falta aún por revisar los dos momentos restantes del arco hermenéutico. Al final del recorrido, veremos cómo todos se complementan para ofrecer una definición de la categoría de mimesis que mejor conviene al relato de ficción para manifestar su estatuto ontológico. Por lo pronto, analicemos ahora el momento de la mimesis que funciona como “puente” entre mimesis II y mimesis III y que “abre el reino de la ficción”.

¹⁰⁷ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 327.

¹⁰⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, pp. 129-130.

MIMESIS II: LA CON-FIGURACIÓN DEL RELATO

En este segundo apartado, Ricœur se da a la tarea de describir el proceso de construcción de la trama, así como la función mediadora que caracteriza a dicha estructura. Hay que destacar que el análisis que Ricœur efectúa en esta parte del texto, aunque ya lo sitúa dentro de la esfera del relato de ficción, se presenta todavía en términos muy generales y aún no logra distanciarse por completo de la influencia aristotélica,¹⁰⁹ esto quiere decir que la configuración de la trama que aquí vamos a encontrar se explica desde rasgos que podríamos denominar –junto con el propio Ricœur– “gramaticales”, pero no en un sentido lingüístico, sino con relación al estudio de las reglas y principios de combinación y organización que vuelven a una estructura “inteligible y significativa”. Será hasta el segundo volumen de *Tiempo y narración* que Ricœur “ensanche” la noción de *mythos* y “enriquezca” la categoría de trama a tal punto que pueda encontrarla incluso en las formas más complejas de la narrativa de Occidente del siglo XX. Pero, por el momento, nos apegaremos al análisis de Ricœur tal cual él mismo lo expone en este capítulo y más adelante abordaremos el tema del ensanchamiento del *mythos*.

Para Ricœur, resulta indispensable distinguir desde el inicio del apartado dos acepciones del término “ficción”: “la primera, como sinónimo de las configuraciones narrativas; [...] la segunda, como antónimo de la pretensión de la narración histórica de constituir una narración ‘verdadera’”.¹¹⁰ Tal distinción tiene lugar en el hecho de que la empresa de Ricœur en *Tiempo y narración* va a desembocar en las dos grandes formas narrativas, a saber, la histórica y la ficcional; por lo que decide “reservar el término de ficción para la segunda de las acepciones”, para que en el desarrollo posterior de su obra no tenga dificultades al usar estas expresiones con respecto a los problemas de *referencia* y *verdad*. Éste es el motivo por el cual Ricœur prefiere denominar a mimesis II “el reino del *como si*” en lugar del “reino de la ficción”. Sin embargo, como en esta investigación no nos ocuparemos del relato histórico, tal distinción no posee una importancia mayúscula, ya que sólo nos referiremos a una sola de estas formas narrativas.

¹⁰⁹ Aunque el propio Ricœur señale que una de sus intenciones es precisamente separarse ya de Aristóteles, a mi parecer, este cometido no lo logra sino hasta el segundo tomo de *Tiempo y narración*, cuando propone “Las metamorfosis de la trama”.

¹¹⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 130.

Como bien sabemos, desde la perspectiva ricœuriana, la categoría de trama es la estructura principal de todo relato, ya que es el acto de tramar el que “extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes [...]; o que transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia”.¹¹¹ En otras palabras, “la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración”.¹¹² Por esta razón, para el autor es importante que los sucesos que conforman la narración no sean “meras ocurrencias”, sino que deben tener una función específica en el desarrollo de la trama. En este punto, concuerda con Aristóteles, quien señala en la *Poética* que todos los elementos que conforman la trama son parte de esa totalidad inteligible y que el hecho de poder prescindir de uno de ellos significa, entonces, que éste no formaba parte de la trama. Es en este sentido que para Ricœur todo lo referente al plano de mimesis II tiene un carácter dinámico, de operación, de *configuración*; es decir, es el sitio en el que ocurre un “dinamismo integrador” cuya función consiste en *mediar* los “factores heterogéneos” que conforman una narración, pero, además, mimesis II puede *mediar* fuera de su mismo campo entre mimesis I y mimesis III:

Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y –valga la expresión– la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.¹¹³

Ahora bien, este “dinamismo integrador”, al organizar todas las partes del relato, así como los acontecimientos narrados, logra conformar una totalidad inteligible y significativa. Para alcanzar tal cometido, éstos tienen que seguir una *lógica interna* que responde a un *encadenamiento causal* de las acciones de la historia, es decir, que los motivos por los que ocurren los sucesos de la narración deberán depender unos de otros y, además, ser explicados y justificados, pues de la *causalidad* resultará la *verosimilitud* de la historia. De este modo, el plano de mimesis II “integra juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados”,¹¹⁴ entre los que se origina una

¹¹¹ *Ibidem*, p. 131.

¹¹² *Ibidem*, p. 132.

¹¹³ *Ibidem*, p. 131.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

interrelación. Esto quiere decir que todos los elementos que forman parte del relato se encuentran vinculados por una relación que no es arbitraria, sino *causal*. Para Luz Aurora Pimentel, “estos acontecimientos interrelacionados se encuentran configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa”,¹¹⁵ asimismo, esta “síntesis de lo heterogéneo produce una significación narrativa entre la simple cronología y una temporalidad orientada por su construcción”.¹¹⁶

Con respecto a la estructura temporal de la trama, aquí Ricœur sí consigue separarse del paradigma aristotélico de la tragedia, pues, de acuerdo con el filósofo francés, Aristóteles no tuvo en cuenta ningún carácter temporal en su modelo de trama. Así, Ricœur propone combinar dos dimensiones: una *cronológica* y otra *no cronológica* o, esta última también llamada, *dimensión configurativa*. La primera “constituye la dimensión episódica de la narración y caracteriza la historia como hecha de acontecimientos”,¹¹⁷ podríamos decir que se trata de una representación lineal del tiempo narrativo porque tiene la forma de una secuencia que, de acuerdo con Ricœur, se identifica con expresiones del tipo “¿y luego?” o “entonces”. La *dimensión no cronológica o configurativa*, por su parte, “transforma los acontecimientos *en* historia”,¹¹⁸ una historia inteligible, orientada y significada. Es en esta dimensión donde ocurre la transformación de una “simple sucesión de acontecimientos” a la “totalidad significativa”. En términos de Ricœur, esta dimensión “hace que la historia se deje seguir”. Ahora bien, para realmente afirmar que la historia narrada es una totalidad, hace falta el “sentido de punto final”, pues éste es lo que le da a la narración, además de la pauta para concluir, el carácter de totalidad. Este “sentido de punto final” no se identifica con el término de las acciones narradas en los términos de inicio-medio-fin, sino que tiene que ver con el hecho de dar la impresión de haber concluido lo que se cuenta. En este punto es indispensable el acto de lectura, pero más adelante abordaremos con mayor detalle lo concerniente al plano de mimesis III.

Faltan aún por mencionar dos rasgos que, de acuerdo con Ricœur, “aseguran la continuidad del proceso que une mimesis III a mimesis II”:¹¹⁹ la *esquemización* y la

¹¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 19.

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 133.

¹¹⁸ *Idem*. Las cursivas son del texto.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 135.

tradicionalidad, los cuales, señala el filósofo francés, necesitan de la lectura para ir reactivándose en cada época. De acuerdo con María Antonia González “este par de categorías tiene por finalidad explicar la conformación de la trama según ciertas reglas, así como la variación y transformación histórica de las tramas y de las reglas”.¹²⁰ En efecto, estos rasgos –por paradójico que parezca– ayudan a ver con claridad cómo la categoría de trama se conserva dentro de la estructura narrativa de los relatos en la medida en que se “metamorfosea”, es decir, no importa que en la literatura del siglo XX no pueda reconocerse el modelo aristotélico de la trama, sin embargo, sabemos que dicha categoría está aún presente porque toda obra representa una totalidad inteligible y significativa que ha seguido su propia lógica interna y cuyos acontecimientos se encuentran dispuestos de manera causal y no secuencial. Son estas cualidades de la *dimensión configurativa* las que se identifican con la *esquemización*, pues, en última instancia, ellas se encuentran presentes en *todo* acto configurativo. Ahora bien, siguiendo a González Valerio, “el esquematismo, en tanto regla de síntesis, [...], no opera acrónicamente, sino que se inserta en el devenir histórico, en la tradición”.¹²¹ Ricœur entiende la tradición no como “la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino [como] la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético”.¹²² En este sentido, la tradición permite observar las variaciones que los paradigmas de la trama han tenido a lo largo del tiempo, pero, al mismo tiempo, demuestra que, en efecto, sigue existiendo un paradigma, *sea cual sea la forma en la que se presente*. Así, el filósofo francés introduce también los conceptos de *sedimentación* e *innovación* debido a que “los paradigmas, nacidos a su vez de una innovación anterior, proporcionan las reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo”.¹²³ Asimismo:

siempre hay lugar para la innovación en la medida en que lo que, en último término, se produce, en la *poiesis* del poema, es siempre una obra singular, esta obra. Por eso los paradigmas constituyen sólo la gramática que regula la composición de obras nuevas [...]. Así como la gramática de la lengua regula la producción de frases bien formadas, [...], la obra de arte [...] es una producción original, una existencia nueva en el reino del lenguaje.¹²⁴

¹²⁰ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 331.

¹²¹ *Ibidem*, p. 334.

¹²² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 136.

¹²³ *Ibidem*, p. 138.

¹²⁴ *Idem*.

En efecto, es gracias a categorías como “esquemmatización”, “tradicionalidad” o “paradigmas” que sabemos que la trama es una estructura aún vigente en el relato de ficción, por muy desviada que ésta se encuentre del modelo del *mythos* aristotélico. Así lo plantea Ricœur en “las metamorfosis de la trama”, donde busca “ensanchar, profundizar, enriquecer y abrir hacia el exterior la noción de construcción de la trama recibida de la tradición aristotélica”¹²⁵ para “mostrar la capacidad que tiene el *mythos* de metamorfosearse sin perder su identidad”,¹²⁶ así como para “explorar los recursos de la configuración narrativa que parecen propios del relato de ficción”.¹²⁷ De acuerdo con Ricœur, “las metamorfosis de la trama consisten en usos siempre nuevos del principio formal de *configuración temporal* en géneros, tipos y obras singulares inéditas”.¹²⁸ Tal definición sugiere la idea de que la trama permanece, pero no a costa de ser siempre reconocida como el *mythos* que Aristóteles desarrolló hace siglos, sino como ese “principio formal de configuración” que, como ya lo mencionamos, extrae una historia de una serie de acontecimientos diversos y logra conformar una totalidad inteligible y significativa. Esto es justamente lo que se hereda de la tradición aristotélica y es lo que logramos identificar aún en géneros recientes como la novela. Ahora bien, para Ricœur es precisamente en la novela donde ocurren los cambios más significativos a nivel de la trama, al grado de dudar si no habría incluso una “muerte de la trama” debido a la rapidez con la que ha cambiado la novela, y pone como ejemplos tres expansiones de dicho género, la *novela picaresca*, la *novela educativa* y la *novela de flujo de conciencia*. En estos tres casos ocurre un mismo fenómeno: parecería indicar que ahora son los caracteres la estructura principal del relato. Recordemos que, para Aristóteles, en el contexto de la tragedia griega los caracteres se subordinaban a la trama, pero en el terreno de la novela Ricœur observa que “la noción de carácter se libera de la trama, luego compite con ella e incluso la eclipsa totalmente”.¹²⁹ Así, en la *novela picaresca*, al haber una *ampliación de la esfera social*, los personajes ya no son héroes elevados y dioses, sino hombres y mujeres comunes y corrientes que se mueven en un contexto de “transformación moral”. La *novela educativa*, por su parte, hace surgir la trama a partir del “despertar a sí mismo del personaje principal”,

¹²⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 378.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 380.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 384-385. Las cursivas son del texto.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 386.

de su aprendizaje sobre la vida y su crecimiento, al tiempo que “entreteje complejidad social y psicológica” de los personajes. Por último, la *novela de flujo de conciencia* entraña los aspectos más complejos que quizás la narrativa de ficción haya podido formular, pues, a grandes rasgos, busca narrar la “diversidad de los planos de conciencia, subconciencia e inconciencia”, personalidades fragmentadas, deseos, pensamientos.¹³⁰ En estos términos, ¿se puede seguir hablando de *mimesis praxeos* cuando todo parecería indicar que ahora la trama se configura a partir de una profundización en los personajes? El filósofo francés responderá que:

nada escapa al principio *formal* de configuración y, por lo tanto, al concepto de construcción de la trama. [...] nada nos aparta de la definición aristotélica del *mythos* como la “imitación de una acción”. Con el campo de la trama se acrecienta también el de la acción. [...]. También es acción, en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado, el menos consciente que la introspección puede alcanzar.¹³¹

De esta manera, se justifica la permanencia de la trama en la medida en que se amplía la noción de acción recibida de la tradición aristotélica hasta el grado de entender la actividad de la conciencia como una “acción” que puede imitarse. Evidentemente, con esto también se logra un enriquecimiento dentro de la categoría de *mimesis* en el sentido de que la composición mimética es capaz de abarcar otras áreas que antes parecían más complejas de imitar –la misma actividad de la conciencia funciona de ejemplo–, con lo que se consigue que otro tipo de experiencias puedan ser llevadas al lenguaje. Asimismo, el hecho de haber accedido a estas *otras* experiencias sugiere que en algún momento fue necesario pensar al mundo y a nosotros mismos desde otras perspectivas, desde otro tipo de conocimiento. En este sentido –como lo anticipamos desde el inicio de la presente investigación– el relato de ficción, como una de entre tantas manifestaciones del arte, constituye una forma *otra* de conocer y conocernos y, de este modo, de preguntar y “responder” a la pregunta que interroga

¹³⁰ Para una revisión detallada sobre este tema, véase Paul Ricœur, “Las metamorfosis de la trama” en *Tiempo y narración II*, pp. 383-419.

¹³¹ *Ibidem*, p. 388.

por el sentido del ser y, en consecuencia, puede reconocerse en el relato de ficción un estatuto ontológico.

Ahora bien, ya mencionamos que es gracias a categorías como “esquemmatización”, “tradicionalidad” y “paradigma” que la trama es aún reconocible en la estructura del relato de ficción. Pero la importancia de los paradigmas no se queda ahí, sino que logra rebasar el campo de mimesis II e incluso puede reconocerse en mimesis III, ya que los paradigmas necesitan de la lectura para reactivarse en cada época:

Por un lado, los paradigmas recibidos estructuran las *expectativas* del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados por la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector. En una palabra: regulan la capacidad que posee la historia para dejarse seguir. Por otro lado, el acto de leer acompaña la configuración de la narración y actualiza su capacidad para ser seguida. Seguir una historia es actualizarla en lectura.¹³²

A mi parecer, mimesis II es el plano en el que precisamente se pone en juego el carácter *poiético* tanto del arte como del lenguaje para *crear* otros “mundos posibles” así como otras posibilidades de “ser-en-el-mundo”. Si, como hasta ahora hemos intentado demostrar, es cierto que tanto el lenguaje como el arte, al igual que la mimesis, poseen ciertas facultades ontológicas en la medida en que los tres tienen anclajes en el mundo y en la experiencia; entonces, podría considerarse legítimo afirmar que, en parte, es gracias a estas circunstancias que también el relato de ficción alcanza su propio estatuto ontológico. Y digo “en parte” porque no todo se concreta ahí: es, además, gracias al *acto configurante* que opera al interior del relato mismo que éste obtiene su correspondiente estatuto ontológico en la medida en que el relato de ficción posee su propia *dimensión poiética* al *re-configurar* el plano de mimesis I, esto es, al “decir de otro modo” al mundo y a nuestro ser-en-el-mundo.

Pero nos falta aún dar el último paso en este recorrido mimético. Observemos ahora cómo se incorpora el plano de mimesis III al arco hermenéutico ricœuriano y cómo el acto de lectura es fundamental para complementar los estadios previos de la propuesta del filósofo francés.

¹³² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 146.

MIMESIS III: LA *RE-FIGURACIÓN*: EL MUNDO DE LA OBRA

Eduardo Casar solía decirnos en clase de teoría literaria que “un texto no leído es un texto muerto”. Y tiene razón. Si no hubiera lector alguno que *reconociera* los “mundos posibles” que los relatos de ficción tienen la capacidad de proyectar, entonces ni la *pre-figuración* ni la *con-figuración* podrían ser *re-figuradas*, es decir, no existiría ese elemento que les diera sentido a los actos mismos de *pre-figurar* y *con-figurar*, que los enriqueciera con significados; en pocas palabras, no habría la necesidad de relatos e, incluso, quizás ni siquiera habría la necesidad del arte. En efecto, situándonos desde la teoría de Ricœur, el acto de *re-figuración* es aquél que complementa el arco hermenéutico, pero, en términos no ricœurianos, la parte receptiva sigue siendo fundamental a la hora de enfrentarnos a cualquier expresión artística, ya sea narrativa, pictórica, musical, escultórica, o de cualquier otra índole. El propio Heidegger ya advertía la importancia de la parte receptiva cuando señalaba que:

Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.

Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, *tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación*. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, *eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación*. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad. Aun el olvido en que pueda caer la obra no es la nada. Es todavía una contemplación que se alimenta de la obra. La contemplación de la obra significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en la obra. *Pero la estancia dentro de la contemplación es un saber*.¹³³

Este fragmento heideggeriano resulta bastante significativo principalmente por dos razones, la primera, porque ya anticipa que “de ninguna manera la obra es obra sin la contemplación”. En este punto, podemos reconocer el proceso ricœuriano de la *re-figuración* en la medida en que el filósofo francés señala que tanto la *pre-figuración* como la *con-figuración* están incompletas sin la parte en la que el mundo del texto y el mundo del lector se enfrentan, esto es, en la *re-figuración*. La segunda razón consiste en que Heidegger también advierte que “la estancia dentro de la contemplación es un *saber*”. ¿No podría

¹³³ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 104. Las cursivas son mías.

referirse esto justamente a lo que Ricœur –y en general todas las teorías sobre la recepción– defiende sobre el enriquecimiento mutuo que se produce en el encuentro entre obra-receptor o, en nuestro contexto, entre texto-lector? Un *saber*, una *verdad* –como el mismo Heidegger la llama– que localizamos en *otra* forma de conocimiento como lo es el arte y, dentro de éste, el relato de ficción. Acordémonos que Heidegger expresa claramente en “El origen de la obra de arte” que es justamente en el arte donde se manifiesta la verdad. Pero veamos ahora cómo expone Ricœur en sus propios términos la fase de mimesis III, la cual, como podemos apreciar con lo que acabamos de decir, es posible identificar también con la “recepción” o la “contemplación”.

En primer lugar, Ricœur nos recuerda que el objetivo de su estudio sobre la mimesis consiste en utilizar dicha categoría como el vínculo para reunir el tiempo (San Agustín) con la narración (Aristóteles), pues ésta es en realidad la finalidad de toda su empresa. Por tal motivo, el filósofo francés organiza este apartado con miras hacia la dialéctica entre el tiempo y la narración, encaminándose cada vez más hacia la problemática de la temporalidad. Esto justifica las secciones en las que se encuentra dividida la parte de mimesis III. En este punto, considero que no está de más, por nuestra parte, recordar que, en el caso de la presente investigación, más que centrarnos en la cuestión del tiempo, pretendemos encontrar en la mimesis la condición de posibilidad para justificar un estatuto ontológico en el relato de ficción. Si bien se trata de objetivos distintos, al final del recorrido veremos que la mimesis es capaz de cumplir con las expectativas de ambos.

Una vez aclarado lo anterior, Ricœur proporciona una primera definición de mimesis III como la fase que “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”.¹³⁴ Como ya lo mencionamos, podemos notar que desde aquí Ricœur empieza a abrir el camino hacia el tema de la temporalidad. Ahora bien, para abordar el tercer estadio de la mimesis, Ricœur procede en cuatro etapas: en la primera, busca responder a las objeciones de circularidad viciosa con las que su propuesta ha sido criticada. Tal crítica surge del recorrido mismo del esquema: partir de mimesis I, dirigirse a mimesis II y posteriormente a mimesis III para luego regresar de mimesis III a mimesis I. Como el propio Ricœur lo reconoce, es evidente una circularidad,

¹³⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 140.

pero ello no necesariamente implica que tenga que ser “viciosa”. La solución con la que el filósofo francés enfrenta esta contrariedad es, por demás, satisfactoria: “la acción demanda narración” y, en este sentido, también demandaría recepción. La narración, señala Ricœur, “da forma a lo informe”, pero no se limita sólo a ello: la narración es una manifestación de la exigencia tanto de la acción como de la propia experiencia para estructurarse y significarse. De acuerdo con Ricœur, existe una estructura *pre-narrativa* en la experiencia *temporal* que exige en sí misma ser contada, “una narratividad incoativa que no procede de la proyección –como se dice– de la literatura sobre la vida, sino que constituye una auténtica demanda de la narración”,¹³⁵ y esto en la medida en que toda experiencia está “ya mediatizada por sistemas simbólicos y, entre ellos, por narraciones”.¹³⁶ Ricœur se pregunta si acaso nuestras vidas no están repletas de “historias no narradas (todavía)”, de “historias potenciales”, y pone como ejemplo al psicoanálisis, en el que el paciente presenta al psicoanalista fragmentos de sueños, historias pasadas, entre otras, para que posteriormente se extraiga una narración “más insoportable y más inteligible”. Así, al demostrar que “contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse”,¹³⁷ esto es, al hacer de la narración una exigencia de la experiencia, queda justificada la circularidad “sana” –como Ricœur la llama– del análisis mimético, porque, en todo caso, lo circular no es el análisis, sino el proceso mismo entre la existencia-acción-narración. A esto, yo agregaría la necesidad de la recepción, es decir, aquella parte que “escucha” o, en su defecto, que “lee”. En este punto, no es difícil acordarse del “poder oír” heideggeriano¹³⁸ que, junto con el “habla” nos hacen “concebirnos como un diálogo” en la medida en que “el poder oír, en sí, está arreglado sobre la posibilidad de la palabra y necesita de ésta”.¹³⁹ Así, se observa que los tres estadios de la mimesis, al ser indisociables, se exigen unos a otros no de manera circular, sino en la forma de “una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente”.¹⁴⁰

La segunda etapa de mimesis III busca esclarecer la relación entre la *con-figuración*, la *re-figuración* y la lectura. De acuerdo con Ricœur, la transición entre mimesis II y mimesis

¹³⁵ *Ibidem*, p. 144.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹³⁸ *Supra*, capítulo I, nota 30.

¹³⁹ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, p. 134.

¹⁴⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 141.

III ocurre sólo mediante el acto de lectura, por ello este tercer estadio es fundamental para que el texto no sea un “texto muerto”. Como ya vimos, un texto puede ser escrito, pero sin la parte receptora no dice absolutamente nada a nadie, tampoco hay nada qué refigurar ni existe ningún enriquecimiento. “Mundo del texto” y “mundo del lector” necesitan confrontarse, y es en este choque cuando ambos cobran sentido y se significan mutuamente. Ahora bien, Ricœur propone a los rasgos de *esquematización* y *tradicionalidad* como parte elemental en esta transición de un plano mimético a otro. Si bien ya hemos demostrado la importancia de ambas categorías en el plano de mimesis II y cómo éstas operan allí, Ricœur señala que también en mimesis III tienen una relevancia significativa en la medida en que, al ser los paradigmas los que establecen las pautas de ordenamiento y de estructuración al interior del texto, es gracias a ellos que mediante el acto de lectura el lector puede tanto reconstruir la trama, porque reconoce dichos esquemas, así como también puede reconocer la tradición en la que está inserta la obra, es decir, puede situarla en cierto género literario, en la corriente a la que pertenece, etcétera. En palabras de Ricœur:

el acto de leer también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama. En dicho acto, el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el combate de la novela y de la antinovela, y en ello experimenta lo que Roland Barthes llamaba el placer del texto.¹⁴¹

Esto quiere decir que el lector es una parte efectiva del texto en la medida en que lo va construyendo mientras lo lee y va creando expectativas sobre la narración que se le presenta. En este sentido, me parecería legítimo afirmar que todo texto dirá algo a alguien y todo lector encontrará sentido en todos los textos, no importa que se trate de lectores no contemporáneos con la obra. Ricœur mismo habla de una trascendencia en la obra que la hace identificarse con diferentes lectores no sólo entre ellos, sino también entre épocas debido, justamente, a las mismas categorías de *esquematización* y *tradicionalidad*. Es cierto que hay obras que “funcionan” mejor, por así decirlo, dentro del contexto mismo en el que surgen. Basta pensar, por ejemplo, en el romanticismo mexicano, cuyas características fueron muy distintas en comparación con el romanticismo europeo –principalmente con el que

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 147.

surgió en Alemania y Francia— debido a que en México se vivía el periodo post-independentista y existía la necesidad de crear una identidad nacional. Por eso, *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, es quizás la obra cumbre del movimiento romántico en México, pues a lo largo de toda la novela el autor busca forjar una identidad nacional a través de rasgos morales, con la intención de “modelizar” a los ciudadanos de una nación recién independizada. Otro ejemplo lo podemos encontrar en la literatura gauchesca, cuyas características se encuentran muy enraizadas en la tradición y forma de vida de la figura del gaucho rioplatense. Sin embargo, el hecho de que ambas corrientes literarias se encuentren fuertemente enmarcadas en un determinado contexto, no significa que obras como *El Zarco* o *Martín Fierro* no puedan ser leídas en la actualidad, o que ya no sea posible que aprendamos nada de ellas. Lo mismo ocurre con *Don Quijote*, que no se limita a ser una “parodia del género caballeresco”. En última instancia, podríamos decir que estas obras son clásicos porque en ellas está en juego algo más universal: la existencia misma y el mundo en el que somos. Por eso todo relato siempre tendrá algo que decir y siempre habrá en él algo que reconocer.

En general, las teorías de la recepción defienden la idea de que el lector es un elemento activo del texto, incluso, se ha llegado a sugerir la idea de que el lector es en sí mismo parte de su estructura en la medida en que todo texto, desde el instante de su creación, está destinado a ser leído y, por lo tanto, ya se encuentra dirigido a un lector. El propio Ricœur expresa que para autores como Roman Ingarden o Wolfgang Iser:

Es el lector el que remata la obra en la medida en que, [...], la obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso, como el *Ulises* de Joyce, desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. En este caso extremo, es el lector, casi abandonado por la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama.¹⁴²

Llegado el momento, veremos cómo *Pedro Páramo* es también una de estas obras que requiere una participación más aguda por parte del lector, ya que su estructura lo obliga a construir la trama de la historia a partir de los fragmentos desordenados y descronologizados —que incluso podríamos llamar atemporales— que integran el texto. Si bien

¹⁴² *Ibidem*, pp. 147-148.

es cierto que en el terreno de estas obras con estructuras tan discordantes existe también la discusión sobre un “lector ideal” cuyas características lo harían poseer la “competencia” requerida para aprehender “de manera adecuada” al texto; por mi parte, considero que el texto necesita inclusive de un “lector no competente”, porque de otro modo sería entonces “un texto muerto”. Es en este sentido que Ricœur señala que: “el texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor”,¹⁴³ lo que dejaría en claro el carácter esencial en la transición de mimesis II a mimesis III y lo que, al mismo tiempo, recuerda la importancia que Heidegger confiere a la contemplación de una obra, la cual, como ya vimos que el mismo Heidegger señala “no puede llegar a ser existente sin la contemplación”.

El tercer apartado se ocupa del problema de la *referencia* en la narratividad. Ésta es quizás una de las cuestiones con mayor peso no sólo en la fase de mimesis III, sino en el proceso mimético en conjunto, pues la pregunta por la referencia es una de las más recurrentes al momento de abordar el tema del relato de ficción. ¿Qué *dice*, que *refiere* el relato de ficción? De acuerdo con Ricœur:

lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, *el mundo que proyecta y que constituye su horizonte*. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo.

[...]

Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella.¹⁴⁴

En otras palabras, es *el mundo* aquello sobre lo que se funda el relato y es *un mundo* lo que proyecta, sin embargo, no se trata de proyectar en todos los casos el mismo mundo ya previamente fundado sin que exista ningún enriquecimiento, porque, de ser así, entonces sí estaríamos hablando de un “círculo vicioso” que no sería nada más que la repetición incesante de un movimiento que parte del mundo para regresar a él. La “espiral” que propone Ricœur –y que resuelve el problema de “círculo vicioso”– se forma gracias al horizonte del lector y a su “capacidad de acogida” del texto, es decir, dependiendo del horizonte en el que cada lector se encuentre inscrito, el mundo proyectado por cada uno será distinto en la medida de

¹⁴³ *Ibidem*, p. 148.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 148,150. Las cursivas son mías.

su *pre-comprensión*. Por eso, me parece más pertinente emplear el término “mundos posibles”, porque logra describir con mayor precisión esta circularidad no viciosa del arco hermenéutico. Aquí podemos apreciar con bastante claridad el recorrido mimético: el relato de ficción tiene como horizonte el mundo fáctico –y la existencia, agregaría yo– de donde parte para configurarse y después ser “acogido” por un lector situado en un horizonte particular quien, posteriormente, lo hará volver al mundo en la forma de nuevos sentidos y resignificaciones adquiridas en este enfrentamiento entre mundos, o, en términos de Gadamer, en la “fusión de horizontes”. En palabras del propio Ricœur, “la narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano. [...]. La acción humana puede ser sobresignificada porque ya es presignificada por todas las modalidades de su articulación simbólica”.¹⁴⁵

Todo parece indicar que para Ricœur los referentes más inmediatos del relato son el mundo y la experiencia, o quizás hasta sería legítimo afirmar que, en última instancia, el referente es nuestra experiencia en el mundo, nuestro propio “ser-en-el-mundo”. Ahora bien, el sentido que Ricœur le da aquí al término referencia es el mismo que en *La metáfora viva*, lo que quiere decir, entonces, que la referencia no *refiere* –permítasenos la expresión redundante– de manera *descriptiva*, sino *metafórica*. Esta distinción en el uso de la referencia es significativa en la medida en que, para el filósofo francés:

la referencia metafórica [...] consiste en que la supresión de la referencia descriptiva [...] se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa. Estos aspectos son apuntados, de modo indirecto, pero positivamente afirmativo, gracias a la nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal abolido por su propia impertinencia.¹⁴⁶

En términos un poco más simples, esto querría decir que el sentido de una referencia metafórica se revela al derrumbar el sentido inmediato de una *referencia descriptiva* que parezca, en primera instancia, incoherente. Así, surge una “nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 154.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 152. El propio Ricœur sugiere revisar el séptimo estudio de su obra *La metáfora viva*, “Metáfora y referencia”, para profundizar en la cuestión de la referencia metafórica. En la presente investigación nos limitaremos solamente a lo que el autor menciona al respecto en el apartado de mimesis III.

abolido por su propia impertinencia”.¹⁴⁷ Podríamos decir que para Ricœur ésta es un tipo de “regla general” –resumida en la forma de un “ser-como”– que opera en todo enunciado metafórico y gracias a la cual figuras retóricas como el oxímoron –por poner un ejemplo– adquieren pleno significado, aunque parecieran no tener sentido. Ahora, Ricœur pretende aplicar esta misma “regla” también en el relato de ficción, de manera que el “ser-como” se desempeñe aquí en la forma de un “decir de otro modo” el mundo y la experiencia. Esta también es la razón por la cual, al igual que en la metáfora, el lenguaje ordinario no logra cumplir con tales expectativas y se requiere, en ambos casos, el uso tanto de un lenguaje como de estructuras más elaboradas que alcancen tales dimensiones.

Para María Antonia González, la referencia metafórica propuesta por Ricœur resulta ser al mismo tiempo una *presuposición ontológica* en la medida en que:

La obra, gracias al poder de corte de mimesis II, abre y funda un mundo que al ser proyectado más allá de la obra se convierte en su referente. Tal proyección sólo puede ser comprendida por el anclaje de la obra en el mundo que se evidencia con la mimesis I, puesto que si la obra no estuviera ya siempre vinculada con el mundo de la praxis, si no lo llevara dentro de sí, el mundo del texto no podría ser proyectado hacia fuera, porque no encontraría lugar alguno en el mundo de la praxis en el que pudiera actuar, la ficción no sería más que ficción, el arte no sería más que arte, que se consumiría en el cerco de su autocontención.¹⁴⁸

A mi parecer, la autora expone en este fragmento de manera muy clara el eje ontológico que existe en todo el recorrido mimético, el cual, considero, logra trascender al relato de ficción porque éste es *mimesis praxeos*. En efecto, esto justificaría el estatuto ontológico del relato de ficción que defendemos en la presente investigación, ya que, como bien señala González Valerio, si el relato no estuviera ya desde siempre anclado al mundo, a una *pre-comprensión* del mundo, para decirlo con Ricœur, si el mundo fáctico y nuestro “ser-ahí” no fueran el referente del relato, ¿qué diría éste, entonces? ¿Qué proyectaría? ¿Podría cualquiera de nosotros reconocer y *re-figurar* lo que el relato proyecta si éste no estuviera ya desde siempre anclado a mimesis I? Asimismo, ¿podría también cualquiera de nosotros reconocerse y refigurarse en el relato sin dicho anclaje? En este sentido, para Ricœur: “lejos de producir sólo imágenes debilitadas de la realidad; [...], las obras literarias sólo pintan la

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ María Antonia González, *op. cit.*, p. 344.

realidad *agrandándola* con todas las significaciones que ellas mismas deben a sus virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama”.¹⁴⁹ Ahora bien, para que el relato de ficción pueda reclamar por completo para sí un estatuto ontológico es fundamental que también ocurra la intersección entre mundos que ya describimos, es decir, entre el mundo del texto y el mundo del lector; esto significa que es igualmente por el acto de lectura que el relato alcanza su estatuto ontológico, porque al enfrentarse el mundo del texto y el mundo del lector se da un “incremento de ser”¹⁵⁰ debido a que aparecen nuevos sentidos que no estaban ni en el mundo ni en la experiencia del lector. Así, de acuerdo con Ricœur, al *re-figurarse* el mundo fáctico a través de la lectura, el texto despliega “la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”.¹⁵¹

El último de los apartados en los que Ricœur dividió la sección de mimesis III se refiere a “los rasgos *temporales* del mundo refigurado por el acto de configuración”.¹⁵² De acuerdo con Ricœur, lo que en última instancia se refigura en el relato es la temporalidad de la acción. El filósofo francés no realiza en este breve espacio un análisis profundo sobre el tema anunciado, sino que solamente se limita a esbozar de manera general cómo a través de un diálogo entre la historia, la crítica literaria y la fenomenología del tiempo se llega a la dialéctica entre el tiempo y la narración, objetivo último, como sabemos, de los tres volúmenes de *Tiempo y narración*. Como la cuestión de la temporalidad no está contemplada en el eje temático de esta investigación, no la abordaremos.

Ricœur desarrollará hasta *Tiempo y narración III* un estudio mucho más exhaustivo sobre el acto de lectura al reunir algunos de los planteamientos más significativos de las distintas teorías de la recepción de autores como Roman Ingarden, Wolfgang Iser, Hans-Georg Gadamer o Hans-Robert Jauss. La intención del filósofo francés es muy clara: demostrar que sin el acto de lectura el texto sigue siendo *una trascendencia en la inmanencia*. ¿Qué quiere decir exactamente esto? A grandes rasgos, que por más que un texto ya haya sido escrito, configurado e, incluso, que dentro de su estructura misma exista ya una apelación hacia un potencial lector, éste sigue –en términos de Eduardo Casar– “muerto”,

¹⁴⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, pp. 152-153.

¹⁵⁰ La expresión es de Gadamer, pero yo la tomé del libro citado de María Antonia González, p. 349.

¹⁵¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 153.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 155-156.

porque no tiene ningún impacto si no es leído, “su estatuto ontológico queda en suspenso: en exceso respecto a la estructura, a la espera de la lectura. Sólo *en* la lectura, el dinamismo de configuración termina su recorrido. Y es *más allá* de la lectura, en la acción efectiva, ilustrada por las obras recibidas, donde la configuración del texto se cambia en refiguración”.¹⁵³ Esto refuerza la afirmación hecha desde el primer tomo acerca de que los significados que de la obra puedan surgir proceden necesariamente de la intersección entre el “mundo del texto” y el “mundo del lector”.

Ahora bien, Ricœur sugiere considerar tres momentos a la hora de abordar el acto de la lectura: 1) la estrategia en cuanto fomentada por el autor y dirigida hacia el lector; 2) la inscripción de esta estrategia en la configuración literaria y, 3) la respuesta del lector, considerado, a su vez, ya como sujeto que lee, ya como público receptor.¹⁵⁴ Este esquema revela que, en cierto modo, la lectura está considerada desde el origen mismo del fenómeno literario, es decir, que desde que un autor *crea* un texto, lo hace ya con miras hacia la parte receptiva e, incluso, apelando ya a que el lector cumpla con una función. En esto consistiría el primer momento, el de la *retórica* dentro de la *poética*, en el uso de estrategias por parte del autor para “guiar”, por decirlo así, la lectura del receptor. Esto sugiere la idea de que el lector mismo sería parte de la estructura del texto, pero al mismo tiempo se cae en la paradoja de que los sentidos que la obra pueda aportar están ya determinados desde la creación misma, a lo que Ricœur responderá que no es así, sino que la verdadera apertura de sentidos ocurre hasta que se da el confrontamiento entre el “mundo del texto” y el “mundo del lector”, lo que, de nuevo, nos regresa al punto en el que no podemos prescindir de un “lector de carne y hueso”, ya que un “lector hipotético” no ayuda en la parte de la *re-figuración*. Son muchas las obras que utilizan dichas estrategias. En el contexto latinoamericano, quizás *Rayuela* (1963) sea una de la más representativas, sin embargo, *Pedro Páramo* (1955) –obra que estamos ya próximos a analizar– requiere también, sin solicitarlo tan explícitamente, de una participación mucho más activa por parte del lector. *La Feria*, de Juan José Arreola (1963), es otro ejemplo destacado.

¹⁵³ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 866. Las cursivas son del texto.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 867.

El segundo punto se ancla aquí justamente, en el hecho de que no basta un lector prefigurado,¹⁵⁵ por así decirlo, sino que el lector que un texto necesita es aquel que en verdad lo enriquezca al encontrar en él sentidos que no estaban anticipados, pero también, aquel lector al que el texto mismo logre enriquecer, proporcionarle expectativas, situarlo en un horizonte de experiencia distinto al que se encontraba antes de enfrentarse a él. En este sentido, Ricœur señala que “sin lector que lo acompañe, no hay acto configurador que actúe en el texto; y sin lector que se lo apropie, no hay mundo desplegado delante del texto”.¹⁵⁶ En última instancia, lo que Ricœur busca en este punto es no hacer depender a la lectura de una posible retórica del texto, para que, de esta manera, de acuerdo con Ricœur, la lectura pueda abordarse desde una fenomenología o una hermenéutica.

El último aspecto considerado por Ricœur para abordar el acto de lectura tiene que ver con preferir una *estética de la lectura* en lugar de una *retórica de la lectura*. Basándose en Iser y Jauss, parece que Ricœur está de acuerdo en conciliar la propuesta de que tanto el texto tiene una “estructura de llamada”, como también que el lector completa el texto desde su propio horizonte de experiencia, pues, de acuerdo con el filósofo francés, sólo de esta manera un texto se convierte plenamente en obra, tal y como Heidegger también lo concebía. Esto es importante en la medida en que un texto puede volverse infinito en cuanto a los sentidos que en él puedan hallarse como en los que pueda aportar. Finalmente, Ricœur concluirá en que “todo texto, aunque sea sistemáticamente fragmentario, se revela inagotable a la lectura, como si, por su carácter ineluctablemente selectivo, la lectura revelase en el texto un lado no escrito. Es este lado el que, por privilegio, la lectura intenta *figurarse*. El texto aparece así, alternativamente, en falta y en exceso respecto a la lectura”.¹⁵⁷ Así, sólo de esta forma se puede lograr que la lectura sea una verdadera “experiencia viva”.¹⁵⁸

Hasta el momento, hemos intentado presentar el esquema de la triple mimesis de Paul Ricœur de manera que sea visible la forma en la que el relato de ficción se ancla al mundo a través de la categoría de mimesis. Al mostrarse los anclajes que el relato tiene en el mundo,

¹⁵⁵ Utilizo aquí el término no en el sentido ricœuriano de *pre-figuración*, sino en su sentido simple. Siempre que se mencione el término en sentido que le da Ricœur, será escrito en cursivas y con guion.

¹⁵⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III*, p. 875.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 883-884.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 884. Este capítulo de *Tiempo y narración III* es bastante extenso e incluye muchos temas de los que yo aquí he prescindido porque lo que me interesaba era rescatar los puntos más significativos que complementarían la exposición de mimesis III.

no sólo en la forma de las estructuras de la acción, los recursos simbólicos y los rasgos temporales del mundo práctico, sino también con el lector que *re-figura* lo *pre-comprendido*, me parece que no podría negarse el hecho de que esto constituye para el relato un estatuto ontológico. El relato dice el mundo y la experiencia, nuestra experiencia en el mundo, porque de ellos mismos toma su fundamento para configurarse y, en cierto modo, *configurarnos*. O *re-configurarnos*, puesto que su modo, el del relato, es ya *otro*. Lo que el relato dice es, en última instancia, a nosotros mismos, al mundo en el que nos encontramos insertos, pero nos lo ofrece de *otro modo*, del modo de la *posibilidad*, donde podemos proyectarnos y proyectar al mundo de infinitas maneras. Asimismo, si la mimesis es una categoría ontológica y el lenguaje poético tiene la capacidad de *crear* mediante la palabra, entonces, el relato de ficción no puede más que poseer un estatuto ontológico con el que intenta *ofrecer* una vía más para pensarnos, para preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser que, en cada caso, somos nosotros mismos, para decirlo a la manera de Heidegger.

En el próximo y último capítulo de la presente investigación, intentaremos defender, a partir de la obra literaria que elegimos, *Pedro Páramo*, cómo el relato de ficción –sin importar su estructura, los planos de conciencia de los personajes, los rasgos temporales, sus estrategias narratológicas, o cualquier otro de sus componentes que se encuentre vinculado al plano de mimesis II– es capaz de *re-configurar* lo *pre-figurado* para que, a su vez, sea *re-figurado*, pero trataremos de abordar la obra desde un punto de vista ontológico, intentando rebasar el plano meramente narratológico. Ello no significa que no vayamos a considerar los aspectos narratológicos de la obra, los cuales, por su puesto, son fundamentales a la hora de aprehender la novela de Juan Rulfo, sólo que trataremos de dar un salto más allá de lo puramente estructural, enriqueciendo así a la novela misma y adentrándonos en otras dimensiones de sentido de una obra de la que muchas veces la crítica literaria ha creído haber dicho ya todo.

Para alcanzar tal objetivo, tomaremos como hilo conductor el procedimiento que el propio Ricœur lleva a cabo en *Tiempo y narración II* para analizar las obras *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf; *La montaña mágica*, de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, procedimiento gracias al cual logró configurar una ontología del tiempo en el relato de ficción. Recordemos que uno de los fines últimos de la empresa ricœuriana en *Tiempo y narración* consiste en construir una ontología del tiempo derivada

tanto del *entrecruzamiento* entre el relato histórico y el relato de ficción –las dos formas narrativas fundamentales para el filósofo francés– como de la ontologización de la narratología, con lo que Ricoeur trata de demostrar que la ficción es el lugar privilegiado donde la discordancia temporal toma sentido, así como también que la ficción ofrece una amplia gama de elementos para refigurar la experiencia temporal. En este sentido, como habíamos adelantado al inicio de este capítulo, el apoyo de la narratología será indispensable, ya que sólo mediante el uso del universo conceptual narratológico será posible ofrecer un análisis sólido, a la manera en que lo hace Ricoeur, de *Pedro Páramo*, una obra de la literatura mexicana que cumple con las características más rigurosas de teorías que sobre la literatura y el relato de ficción se han formulado, lo que la ha llevado a encumbrarse como una obra universal.

CAPÍTULO III

PEDRO PÁRAMO DESDE LA ONTOLOGÍA HERMENÉUTICA DE PAUL RICŒUR

En los capítulos previos hemos intentado trazar un marco conceptual que comprenda algunas de las reflexiones más enriquecedoras que la filosofía, desde sus rigurosos modelos de racionalidad, ha aportado al terreno del lenguaje, del arte, de la poesía y del relato de ficción. Es esta la razón por la cual recurrimos primero a Heidegger, pues con el vínculo “ser-lenguaje-poesía” que analizamos al iniciar el primer apartado, logramos establecer la relación ontológica que existe entre estas tres categorías al revelar, en primer lugar, que el lenguaje no es un mero *instrumento* de comunicación entre los entes, sino que el lenguaje es un modo de *habitar en* el mundo. Después, vimos cómo es que en la obra de arte acontece la verdad del ser en la medida en que el arte es poesía en el sentido de *poiesis*, es decir, como *creación*, pues instauro la verdad del ser y logra fundar significados, por lo que, de acuerdo con Heidegger, serían los poetas quienes, mediante su palabra, fundan al ser y la verdad de éste, lo que subraya el carácter ontológico tanto del lenguaje como del arte y particularmente de la poesía. Posteriormente, intentamos aunar a este horizonte de pensamiento las reflexiones de Paul Ricœur que, a mi parecer, comparte con Heidegger, pero con las que además logra ir más allá al formular nuevos planteamientos que constituyen aportes significativos para la hermenéutica, por ejemplo, el extender al relato de ficción –con la ayuda de la narratología– lo que Heidegger delimitaba a la poesía.

Posteriormente, en el segundo capítulo nos dimos a la tarea de explicar de la manera más detallada posible la “triple mimesis” de Paul Ricœur, ya que, desde mi punto de vista, es gracias a la categoría de mimesis, tal como Ricœur la desarrolla, que el relato de ficción posee un estatuto ontológico con el cual puede ofrecer una “respuesta” a la pregunta que interroga por el sentido del ser. Como vimos, esto es posible gracias al llamado “arco hermenéutico” que consiste en los actos de *pre-figurar*, *con-figurar* y *re-figurar* mediante los cuales se vincula el relato de ficción con el mundo y con nuestra experiencia. En otras palabras, esto significa que el relato toma elementos del mundo efectivo, así como de nuestra propia existencia para reconfigurarlos, para decirlos “de otro modo” y, posteriormente, en la *re-figuración*, pueda reincorporarlos al mundo, pero esta vez ya resignificados, dotados de

nuevos sentidos que, a través del acto de lectura, transforman tanto al mundo como a nuestra experiencia.

Este marco conceptual que hemos desarrollado a lo largo de la presente investigación tiene como finalidad justificar el tema central de este proyecto: defender la hipótesis de que el relato de ficción, al configurarse mediante un proceso mimético, posee un estatuto ontológico gracias al cual es posible preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, precisamente porque el relato de ficción es una vía más para pensar nuestro ser-en-el-mundo, para significar y resignificar nuestra propia existencia, para transformarla cada vez que, en términos de Gadamer, nuestro horizonte de expectativas se enfrenta a los “mundos posibles” que nos ofrecen todos los relatos de ficción a los que les permitimos dicho confrontamiento.

Tal y como lo anunciamos desde las primeras páginas, en este último apartado intentaremos que el marco conceptual precedente cobre sentido en un relato de ficción específico: *Pedro Páramo*, del escritor jalisciense Juan Rulfo. Sobra dar extensas justificaciones del porqué de la elección de dicha novela, sin embargo, bien vale la pena recordar que se trata de una obra cumbre de la literatura mexicana no sólo del siglo XX, sino de todos los tiempos. Traducida a “unos cuarenta idiomas”¹⁵⁹ –entre ellos el náhuatl– la novela de Rulfo se posiciona ya dentro de la literatura universal por distintos motivos, empezando por la estructura misma de su composición hecha a partir de fragmentos –sesenta y nueve para ser precisos–, el empleo de técnicas narrativas que constituyeron un parteaguas para la literatura en México,¹⁶⁰ el manejo de la temporalidad en la historia, así como el uso de distintas estrategias narratológicas que consiguen darle una dimensión hermenéutica extraordinaria y gracias a la cual nos es posible descubrir un estatuto ontológico en ella, situándola dentro de una clase de relatos de naturaleza excepcional, tales como los que Ricœur analiza en *Tiempo y narración II*. De esta manera, una vez que hemos ya trazado el precedente marco conceptual construido principalmente a partir de la obra de Paul Ricœur, debemos reiterar que *Pedro Páramo* resulta ideal para el análisis que me propongo realizar,

¹⁵⁹ Víctor Jiménez, “Pedro Páramo: 60 años” en *Pedro Páramo: 60 años*, p. 9.

¹⁶⁰ De hecho, se considera que fueron Juan Rulfo, José Revueltas y Agustín Yáñez las tres figuras que renovaron las técnicas narrativas en México en el periodo posterior a la llamada “narrativa de la Revolución mexicana” y que fueron los precursores en México del famoso “Boom latinoamericano”. A mi parecer, autores como Efrén Hernández y Juan José Arreola merecerían también añadirse a esta lista.

pues además de poder encontrar ahí las formulaciones de Ricœur sobre la narración e incluso algunas sobre la temporalidad, es posible observar una propuesta hecha desde la narrativa de ficción para extraer una ontología –en los mismos términos del propio Ricœur– tanto de la categoría general de relato como de la obra de Rulfo en particular. Asimismo, estudiar esta novela a la luz de la ontología ricœuriana aportará otras perspectivas para reflexionar sobre ella, con lo que se pretende lograr un enriquecimiento mutuo en la medida en que *Pedro Páramo* se adapta perfectamente para ser estudiada desde la obra ricœuriana así como también la propuesta del filósofo francés se reconoce en la novela del jalisciense.

Antes de adentrarnos en el análisis de *Pedro Páramo*, me parece indispensable aclarar que los estudios hechos por Ricœur de las novelas de Virginia Woolf, Thomas Mann y Marcel Proust persiguen un fin muy específico: examinar cómo se configura la temporalidad en el relato para justificar por qué es la narración la solución de tipo “poética” a la aporética de la temporalidad. Ricœur mismo señala de manera explícita que las obras que eligió son todas “fábulas sobre el tiempo” precisamente porque tiene bien delimitado el objetivo hacia el cuál se dirige. Por mi parte, quisiera recordar que en esta investigación la temporalidad no tiene un peso fundamental –como sí es claro en *Tiempo y narración*–, por lo que dicha categoría no será como tal el eje del presente análisis. No obstante, aunque sí haremos mención de ciertas estructuras temporales identificadas en el relato, ello sólo tendrá intenciones estrictamente narratológicas. Nuestro enfoque estará más orientado a tratar de reflexionar sobre el proceso mimético de la novela, es decir, ¿dónde están las estructuras del mundo y de nuestro ser-en-el-mundo en *Pedro Páramo*? ¿Cómo esta obra en particular refigura al mundo y nos refigura a nosotros? ¿Cómo nos reconocemos y resignificamos a partir de *Pedro Páramo*? ¿Cuál es el papel del lector en la construcción de la obra y del sentido de ésta? ¿Es *Pedro Páramo* una respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser? Desde estas cuestiones, trataremos de encontrar el estatuto ontológico del relato que elegimos.

Para comenzar, es necesario señalar que la narratología tiene un papel imprescindible en la dimensión ontológica del relato de ficción¹⁶¹ en la medida en que, por un lado, contribuye en su configuración a nivel estructural, pero también la narratología permite – junto con el lenguaje, claro está– que una experiencia sea representada en la ficción de la

¹⁶¹ Aquí me refiero al relato de ficción como categoría general, no específicamente a la novela de Juan Rulfo.

forma más cercana a la cual se experimenta en la facticidad. No en vano las obras que poseen las estrategias narratológicas más complejas son las que mejor proyectan la estructura *pre-narrativa* de la experiencia.¹⁶² El propio Rulfo lo sabía, por ello cuando le preguntaban acerca de la “falta de una secuencia convencional” en *Pedro Páramo*, el jalisciense respondía:

Tiene usted razón en hacer hincapié sobre la falta de secuencia. Yo también noté eso. Pero hice mis cálculos y llegué a la conclusión de que sólo en el cine hay secuencias. En la vida no las hay, porque se vive a saltos, con grandes lagunas... Y si se trata de narrar sólo hechos, éstos jamás son continuos. Puede suceder que a un hombre no le acontezca nada en los primeros 49 años de su vida y al llegar a los cincuenta se le suelte la cuerda de los acontecimientos, y luego otra vez la nada, como si él mismo desapareciera de la escena del mundo para volver a surgir años después.¹⁶³

Esta es, en efecto, una de las razones que justifica la estructura fragmentada de *Pedro Páramo*, rasgo por demás analizado por la crítica literaria desde la aparición de la novela en 1955, porque es el que más ha causado desconcierto. Hubo, por supuesto, opiniones encontradas al respecto, como la del crítico literario José Rojas Garcidueñas, quien no dudó en clasificar a la novela como un “tipo de literatura sórdida”, cuya estructura “se encuentra deliberadamente desquiciada y confusa” en la medida en que los fragmentos están, según él, “barajados y colocados arbitrariamente”;¹⁶⁴ o como la de Gabriel García Márquez, el Premio Nobel de Literatura que “luego de conocer *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* [...] ya no pudiera acercarse aquel año a ningún otro escrito”.¹⁶⁵ Resulta claro que Rojas Garcidueñas no había leído a Paul Ricœur. De otro modo, hubiera conocido “Las metamorfosis de la trama” y hubiera sabido que la de *Pedro Páramo* es una trama metamorfoseada, pues recordemos que la totalidad de una trama se logra cuando ésta es una unidad inteligible y significativa, sin la necesidad de exigir un orden episódico ni cronológico, ya que, de acuerdo con Ricœur, “nada escapa al principio formal de configuración de la trama”, por muy discordante que la estructura de un relato nos pueda parecer. Además, ya vimos en el capítulo

¹⁶² Recordemos que para Ricœur, así como también para Luz Aurora Pimentel, hay una exigencia de narración que proviene de la experiencia misma, lo que llamábamos con Ricœur la *narratividad incoativa*.

¹⁶³ “Entrevista a Juan Rulfo” en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, pp. 406-407. De acuerdo con la información ofrecida en la biografía del escritor, cuya autoría es de Alberto Vital Díaz, el periodista argentino Máximo Simpson envió a Rulfo un cuestionario de 34 preguntas alrededor de 1970. Rulfo sólo respondió algunas de ellas, pero no envió jamás sus respuestas a Simpson.

¹⁶⁴ Cfr. George Ronald Freeman, *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and Structural Unity*, p. 0/13.

¹⁶⁵ Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, p. 19.

anterior que la trama tiene la obligación de metamorfosearse porque no puede pretender “decir” ni la experiencia ni el mundo a través de modelos narrativos esquemáticos limitados y cerrados. Para poder *re-configurar* “nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda”,¹⁶⁶ es indispensable contar con tramas discordantes. Ya también dijimos que lo discordante no necesariamente carece de sentido. Luz Aurora Pimentel ha expresado sobre *Pedro Páramo* que se trata de un:

relato notable por el alto grado de fragmentación vocal [...], en cuyos laberintos no sólo se fragmentan y multiplican los tiempos y lugares, embrollándose los unos con los otros, sino que también se embrollan y multiplican las voces que narran. Pocos relatos acusan una situación narrativa tan inestable y cambiante, porque casi todos los personajes, principales y secundarios, asumen el acto de la narración para ofrecer un fragmento de información sobre este mundo, de tal manera que, sobre el laberinto espaciotemporal, se teje otro, de voces; más insidioso éste por ir en juego la identidad del que narra, así como la inteligibilidad misma del relato. Es tan alto el grado de indeterminación e inestabilidad narrativas, que uno de los grandes retos en la lectura de esta obra es el tener que decidir a cada paso quién habla, dónde ocurren los acontecimientos, cuándo y a quién.¹⁶⁷

Adentrándonos más en la compleja estructura de la novela, hay que decir que se distinguen dos líneas narrativas, dos historias entrecruzadas que van configurando una unidad al intercalarse. La primera se trata de la historia de Juan Preciado; la segunda, la de Pedro Páramo. José Carlos González Boixo ha distinguido dos niveles de la narración: el nivel A, que aborda el relato que Juan Preciado le hace a Dorotea acerca de cómo llegó a morir a Comala; y el nivel B, que trata completamente la historia de Pedro Páramo.¹⁶⁸ Conuerdo plenamente con González Boixo en la propuesta de estos dos niveles en la estructura narrativa. Ahora bien, partiendo de este presupuesto, debemos que señalar que cada uno posee elementos narratológicos distintos, pues se cuentan como dos historias diferentes que no dejan de tener un vínculo en común: el propio Pedro Páramo. Como sabemos, el libro comienza con la ya mítica frase “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre,

¹⁶⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 34.

¹⁶⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 146.

¹⁶⁸ González Boixo realiza un análisis bastante exhaustivo sobre estos dos niveles narrativos, donde señala qué fragmentos pertenecen a cada nivel. Asimismo, también identifica la presencia de cinco unidades dentro de estos dos niveles, las cuales representan momentos específicos de la narración: a) la infancia y adolescencia de Pedro, b) el asesinato de Toribio Aldrete, c) la historia de Miguel Páramo, d) el regreso de Susana San Juan a Comala y e) la muerte de Pedro Páramo. Remito aquí al estudio introductorio que Boixo hace de *Pedro Páramo* en la edición de Cátedra.

un tal Pedro Páramo”. Deben notarse algunos aspectos importantes respecto al nivel A de la narración, el primero, que quien toma la narración es un personaje. Este hecho nos lleva a reconocer inmediatamente ciertas características: una historia en primera persona, un narrador intradieético, limitado en ciertas cosas en comparación con un narrador omnisciente en tercera persona, pero que, sin embargo, puede proporcionarnos un interesante juego de perspectivas “desde dentro” de la historia. Por ejemplo, cuando Juan Preciado llega a Comala “con los ojos de su madre”, espera encontrar un Comala casi idílico, pero en su lugar encuentra un pueblo vacío, hueco, muerto. También está el fragmento de cuando describe desde su propia visión a Eduviges Dyada:

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: «Refugio de pecadores.»¹⁶⁹

Es curioso que Juan Preciado piense que Eduviges “debió haber pasado por años difíciles” y al mismo tiempo se percate del letrero «Refugio de pecadores», pues esto cobra sentido para nosotros, los lectores, cuando los remordimientos acosan al padre Rentería y entonces nos enteramos de que Eduviges se suicidó (fragmento 16), información que Juan no llega a saber.¹⁷⁰ Volviendo al tema de las perspectivas, considero que, difícilmente, un narrador en tercera persona podría ofrecernos una descripción como esta, pues aquí interviene ya el juicio del propio personaje y hace valer, digámoslo así, su independencia con respecto a las cosas que observa, piensa o especula.

Otro punto importante que debemos considerar con respecto al nivel narrativo correspondiente a Juan Preciado es que la historia se centra en la búsqueda de su padre, en “ese mundo que se le fue formando alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo”, y en esa búsqueda encontró la muerte. Este hecho resulta significativo al

¹⁶⁹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 79.

¹⁷⁰ En el fragmento 5 hay una insinuación de la propia Eduviges sobre su suicidio cuando le dice a Juan Preciado: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el Cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga”. Esto, sin embargo, es sólo una insinuación que ni el propio lector llega a comprender bien en ese momento, sino hasta cuando el Padre Rentería rememora el diálogo que tuvo con María Dyada.

compararlo con el nivel B de la historia, pues este último se encarga de darnos a conocer la historia de Pedro Páramo, es decir, los objetivos en cada narración son distintos, sin embargo, ello no evita que la novela siga siendo una unidad inteligible y significativa, aun cuando se estructure a partir de dos líneas narrativas que, pese a que ambas se encuentran vinculadas gracias al propio Pedro Páramo, las historias no llegan a cruzarse, porque Juan nunca conoce a su padre. Ahora bien, desde que la novela comienza Juan Preciado ya está muerto, pero esto no es revelado sino hasta el fragmento 36, cuando leemos: “—Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos”. A lo largo de este fragmento Juan Preciado hace un recuento de todo lo acontecido luego de que abandona la casa de Eduviges, hasta que se encuentra ya en la sepultura. Este recurso funciona perfectamente para acentuar el hecho de que Juan Preciado está muerto desde el principio, incluso, cuando Dorotea le pregunta “¿qué viniste a hacer aquí?”, Juan responde: “—Ya te lo dije *en un principio*. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión”. Es claro que este “ya te lo dije en un principio” se refiere al inicio del relato, lo que confirma que desde entonces Juan está contando su historia desde el féretro.

Una cuestión más para tomar en cuenta dentro de la historia de Juan Preciado es la temporalidad. Si están todos muertos, ¿de qué temporalidad se trata? ¿De un tiempo eterno? ¿De un “no-tiempo”? En cualquiera de los dos casos, algo está claro: no es un tiempo cuantificable ni semejante al fenomenológico. Con esto quiero decir que, aunque se trata de un tiempo de ficción, la “medida” no es similar a la del “tiempo de los vivos”. Lo mismo ocurre con la espacialidad del relato. No obstante, es posible percatarnos de algunas marcas “espaciotemporales”. Por ejemplo, en el fragmento 38 Juan Preciado dice: “*Allá afuera* debe estar variando el tiempo”; o en el fragmento 42 Dorotea apunta: “lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto *les llega* la humedad comienzan a removerse. Y despiertan”. “*Allá afuera*” indicaría una doble espacialidad en la historia, el lugar en el que están Juan y Dorotea enterrados, esto es el tiempo y el espacio de los muertos, en relación con el “*allá afuera*”, el lugar y tiempo de los vivos. Cuando Dorotea dice que la humedad “les llega”, se deduce exactamente lo mismo: la humedad “les llega” de “*allá afuera*”, de la espaciotemporalidad de los vivos. Esto se asemeja en gran medida al fenómeno que Ricœur observa en *La montaña mágica*, donde el filósofo francés distingue un “tiempo de los de arriba” y un “tiempo de los de abajo”. “Los de arriba” se rigen por “*la abolición del sentido*

de las medidas del tiempo [...] del modo de existir y vivir de los internos del Berghof, el sanatorio de Davos”.¹⁷¹ A decir de Ricœur, “los de arriba” están situados en un “fuera-del-tiempo”, al igual que los personajes del nivel A de *Pedro Páramo*. Por otro lado, “los de abajo” son “los del país llano, que vagan al ritmo del calendario y de los relojes”.¹⁷² Ahora bien, en el nivel A de la novela de Rulfo no es posible identificar plenamente a “los de afuera”, puesto que desde el inicio todos están ya muertos y enterrados. Si acaso, quizás los niños que Juan Preciado ve jugar en Sayula (fragmento 3), pues, cronológicamente, estos niños aparecen antes de que Juan llegue a Comala:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, *todavía ayer*, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.¹⁷³

Las marcas de tiempo aquí empleadas determinan a la vez la doble espacialidad de este nivel de la narración: “todavía ayer” se refiere a cuando Juan *todavía* estaba en el mundo de los vivos; mientras que “ahora estaba aquí” indica su pertenencia al mundo de los muertos. Otro elemento que indicaría esta doble espaciotemporalidad es la lluvia, pues es por ésta que “los muertos viejos” se “remueven” y “despiertan”. Asimismo, me atrevería a insinuar que todo el nivel B de la novela se sitúa en el espacio-tiempo de “los de afuera”, pero en un tiempo pretérito, ya que la línea temporal en la que ocurren estos acontecimientos es anterior a la historia de Juan Preciado y se sitúa en la época en la que Pedro Páramo, así como todas las demás conciencias figurales, están vivas, pues es posible advertir que los personajes del nivel B “actúan”, es decir, se narran sus acciones directamente; en cambio, el nivel A se trata de la narración que Juan le hace a Dorotea acerca de cómo llegó a Comala, lo que le sucedió y cómo murió. Sería algo así como un recuento de lo acontecido más que de acciones propiamente llevadas a cabo en el *presente de la narración*. Siguiendo a Ricœur y a Pimentel,

¹⁷¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 554. Las cursivas son del texto.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 69. Las cursivas son mías.

el presente de la narración o *tiempo del narrar* es aquel tiempo en el que la voz narrativa cuenta lo sucedido en el relato. Se distingue del *tiempo narrado* en la medida en que éste último es el tiempo donde ocurrieron efectivamente las acciones y que ya quedó atrás. Así, el *presente de la narración* del nivel A de la novela de Rulfo sería el momento en el que tiene lugar el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea, mientras que el *tiempo narrado* se constituye por todos los acontecimientos que le cuenta, acontecimientos que *ya ocurrieron*.

Otro de los aspectos de la novela que ha sido bien acogido por la crítica es la cuestión acerca de una polifonía en *Pedro Páramo*. A mi parecer, existe dicha polifonía, sin embargo, no me atrevería a afirmar que toda la novela es polifónica, ya que considero que sí son muy claras las dos voces narrativas principales: Juan Preciado y el narrador en tercera persona del nivel B que nos da acceso al mundo de Pedro Páramo. En relación a esto, Luz Aurora Pimentel ha observado que:

Se alternan, por una parte, dos narradores extradiegéticos: uno en primera persona, Juan Preciado; el otro en tercera persona, voz que se encarga del relato de la evolución de Pedro Páramo y de todos sus asociados y víctimas (Fulgor Sedano, el padre Rentería, Toribio Aldrete, etc.). Pero, por otra parte, los dos narradores en constante alternancia no constituyen juntos una fuente *única* de información narrativa; una y otra vez los personajes, ya constituidos como tales, asumen el acto de la narración para colmar los infinitos huecos de esta historia.¹⁷⁴

En efecto, varias de las conciencias figurales, a quienes plenamente ya identificamos, repentinamente toman la voz narrativa. Esto podemos verlo en las evocaciones de Susana San Juan, por ejemplo, como en el soliloquio en el que habla sobre la muerte de su madre, fragmento 41, o el fragmento 52, donde añora su época en el mar. También está el fragmento 10, donde Eduviges Dyada rememora el día que Dolores Preciado se fue para siempre de Comala, la misma Dolores deja escuchar su voz a través de su hijo en las varias interpolaciones —en términos de González Boixo— donde presenta un Comala idílico y que incluso son fáciles de identificar porque aparecen en cursivas dentro del texto. Pero también existen partes donde otras conciencias figurales desconocidas toman la voz narrativa, tal es

¹⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 156. Las cursivas son del texto. La autora menciona que se trata de dos narradores *extradiegéticos*, sin embargo, por mi parte no considero que Juan Preciado sea un narrador extradiegético como tal, sino que solamente es ajeno al mundo de Pedro Páramo en la medida en que no pertenece a su época; sin embargo, si consideramos que el término *diégesis* se refiere al mundo de ficción construido en su totalidad, Juan sigue perteneciendo al universo diegético de *Pedro Páramo*.

el caso de los fragmentos 25, 26, 27 y 28, correspondientes, precisamente, a los murmullos que matan a Juan Preciado. Asimismo, en el fragmento 42, cuando Juan Preciado y Dorotea están tratando de escuchar lo que dice Susana San Juan, intercede una voz que no es posible identificar con algún personaje específico:

«... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo dos meses antes. El día de San Cristóbal. En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba entre mi sangre y le preguntaba: “¿En cuál boda, don Pedro?” No, no, don Pedro, yo no estuve. Si acaso, pasé por allí. Pero fue por casualidad... Él no tuvo intenciones de matarme. Me dejó cojo, como ustedes ven, y manco si ustedes quieren. Pero no me mató. Dicen que se me torció un ojo desde entonces, de la mala impresión. Lo cierto es que me volví más hombre. El Cielo es grande. Y ni quien lo dude.»¹⁷⁵

El desconocimiento de la conciencia figural que toma la voz se acentúa más cuando inmediatamente después de que interviene, Juan pregunta “¿quién será?”, a lo que Dorotea responde: “—Ve tú a saber”. Esta polifonía, a mi parecer, es más explícita en el nivel A de la narración, pues todas las características de este nivel permiten que sea más natural utilizar aquí estas habilidades narratológicas en la medida en que, al estar todas las conciencias figurales ya sepultadas, no es posible que se establezca una interacción entre ellas sino sólo a través de sus voces, pues no hay otra voz narrativa que pueda mediarlos, como sí ocurre en el nivel B de la historia.

Pasemos ahora al nivel B de la narración. Hasta cierto punto, podríamos decir que éste resulta menos problemático en comparación con el nivel A en el sentido de que podemos identificar fácilmente un narrador en tercera persona y extradiegético, un tiempo pretérito, así como también que podamos notar el hecho de que esta parte de la historia busca darnos a conocer quién fue Pedro Páramo y qué hizo para entender por qué desde el principio uno de sus propios y tantos hijos lo describe como un “rencor vivo”. No obstante, este nivel de la narración es también prolífico en cuanto al uso de recursos narratológicos, pues emplea estrategias como las que Paul Ricœur encuentra en los relatos que analiza. Así, es posible identificar aquí algunos “juegos con el tiempo” —en términos del filósofo francés— que

¹⁷⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 136.

rompen con una cronología o linealidad en el relato. Un ejemplo muy claro, y que incluso localizamos en un mismo fragmento, es el fragmento 10, el cual empieza con el recuerdo que Eduviges tiene de cuando Dolores se va de Comala, pero inmediatamente después de que Eduviges piensa “no regresará jamás; no volverá nunca”, comienza un diálogo entre un Pedro Páramo muy joven y su abuela, el cual termina con la sentencia: “—¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo”. La complejidad de este fragmento reside en que aquí se mezclan dos temporalidades distintas sin que haya una señal que lo indique, pues entre el recuerdo de Eduviges y el diálogo entre Pedro y su abuela no existe ninguna continuidad temporal. Otro ejemplo mucho más problemático es el famoso diálogo entre Pedro Páramo y *el Tilcuate*, en el fragmento 66:

El Tilcuate siguió viniendo:

—Ahora somos carrancistas.

—Está bien.

—Andamos con mi general Obregón.

—Está bien.

—Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

—Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

—Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?

—Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

—Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

—Entonces vete a descansar.

—¿Con el vuelo que llevo?

—Haz lo que quieras, entonces.

—Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.

—Haz lo que quieras.

Este fragmento ha sido de gran interés dentro de la crítica literaria por la admirable forma en que se representa un extenso periodo de tiempo de la historia de México en lo que aparenta ser un diálogo fluido, pues se abarca la oposición de Venustiano Carranza al gobierno de Victoriano Huerta, en 1913, y la Guerra Cristera, llevada a cabo de 1926 a 1929. Luz Aurora Pimentel ha anotado dos cosas sobre este particular fragmento, la primera, que, más que identificarse con una narración de acontecimientos, se trata de una “acción en proceso” sin mediación alguna, al igual que en el discurso figural directo del drama. La segunda, que aquí se “traza[n] perspectivas temporales, cognitivas e ideológicas” por la “perspectiva temporal tan abierta que propone”, volviéndolo un “diálogo en el tiempo”.

Asimismo, éste refleja “una progresiva divergencia de puntos de vista entre el amo y el subordinado: al principio el amo sanciona la convergencia con un reiterado ‘está bien’; en la segunda parte del diálogo el amo se desentiende, deslinda su posición de la del *Tilcuate* con un lacónico ‘haz lo que quieras’. El referente histórico le da la razón al amo”.¹⁷⁶

Como lo acabamos de mencionar, el nivel B posee un narrador en tercera persona que se sitúa fuera de la diégesis. Entra y sale de la mente de los personajes, sabe lo que piensan, lo que sienten, lo que esperan, lo que recuerdan; sin embargo, no llega a emitir juicios o a manifestar alguna postura ideológica, estas funciones se encuentran delegadas directamente a las conciencias figurales. El narrador se encarga de darnos acceso a la historia de Pedro Páramo, de permitirnos conocer ciertos aspectos de su vida, desde su infancia hasta su muerte. Existen ejemplos de sobra que corroboran estas funciones, como el fragmento 40, que narra la noche en la que el padre Rentería no pudo dormir por el remordimiento de haber dado la bendición a Miguel Páramo, quien acababa de morir, y fue a Contla a hacer confesión general con el cura; o el fragmento 6, en el que Pedro es un joven y está en el excusado pensando en Susana, cuando “volaban papalotes en la época del aire”. También, cuando el licenciado Gerardo Trujillo fue a decirle a Pedro Páramo que se iría a Sayula y esperaba que el patrón le diera una recompensa como agradecimiento por todos los líos de los que había librado a los Páramo, desde don Lucas hasta Miguel. Pero a cambio de la suma que ya imaginaba, recibió un “ve con Dios, Gerardo” (fragmento 57). No obstante, como bien apuntó Luz Aurora Pimentel, este narrador no es la única fuente de información, ya que la perspectiva de las conciencias figurales contribuye enormemente en la construcción de Pedro Páramo, así como también las propias acciones cometidas por él. Todos, de alguna manera, tienen algo que decir sobre el cacique, por lo general algo negativo, lo que completa la visión del atroz personaje. Otra función muy importante que posee el narrador de este nivel de la historia es la descripción que hace de lugares o de situaciones específicas y que coadyuva en la ambientación de la novela. Un fragmento extraordinario por el uso de esta técnica es el 47, donde se narra cuando bajan los indios de Apango, “con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo”. También, el fragmento 65, cuando las campanas repicaron tres días por la muerte de Susana San Juan, y esto atrajo a gente de pueblos vecinos, quienes hicieron un jolgorio pese al luto de Pedro Páramo. En ambos casos, las descripciones son tan

¹⁷⁶ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 88, 119-120.

precisas que podemos formar imágenes muy detalladas, como si se tratara, incluso de una fotografía.

Este nivel narrativo de la historia posee un recurso que me parece semejante al que Ricœur identifica en *La señora Dalloway*. Cuando el filósofo francés analiza la obra de Virginia Woolf, encuentra en las campanadas del Big Ben no un recordatorio del tiempo cronológico “que suena al mismo tiempo para todos, sino la *relación* que los diversos protagonistas establecen con estas marcas del tiempo”,¹⁷⁷ relación que no debe reducirse a “una oposición simplista entre tiempo de los relojes y tiempo interior, sino en la variedad de las relaciones entre la experiencia temporal concreta de los diversos personajes y el tiempo monumental”.¹⁷⁸ Ahora bien, considero que en la novela de Rulfo podemos encontrar una situación parecida en la lluvia de estrellas fugaces que acaece la noche del entierro de Miguel Páramo. La primera vez que se menciona la lluvia de estrellas es en el fragmento 15, cuando tiene lugar un diálogo entre Terencio Lubianes, su hermano Ubillado y unos tales Isaías y Jesús, quienes ya no vuelven a aparecer. En esta conversación los personajes platican “como se platica en todas partes, antes de ir a dormir”, hablan sobre lo mucho que han “trafagueado” ese día, sobre la muerte de Miguel, intercambian chismes que llegan de la Media Luna y de Contla. Hacia el final del fragmento, el narrador puntualiza: “Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbré”. Terencio también señala la lluvia de estrellas, por lo que el acontecimiento lo sabemos tanto por el narrador como por una conciencia figural. El fragmento continuo empieza con la frase “Había estrellas fugaces. [...]. El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir”. Esta también es una acotación hecha por el narrador. Del mismo modo, casi al finalizar el fragmento, leemos que el padre Rentería: “Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto”. Al igual que en el caso anterior, la lluvia de estrellas es mencionada desde fuera, esto es, desde la perspectiva del narrador extradiegético, así como desde dentro de la historia, es decir, desde la perspectiva de una conciencia figural. La lluvia de estrellas es la misma que Terencio y el padre Rentería ven y, al igual que en la novela de Woolf, las relaciones que ambos personajes establecen con respecto de ella son distintas: mientras que Terencio, despreocupado, dice “Miren nomás el borlote que se traen allá arriba”, el padre

¹⁷⁷ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 542. Las cursivas son del texto.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 546.

Rentería, que se revolcaba en su cama por los remordimientos, lamenta ese “borlote”, pues él “hubiera querido ver un cielo quieto”.¹⁷⁹

Hasta ahora, hemos intentado trazar un análisis narratológico de *Pedro Páramo* –un análisis muy sucinto diría yo– porque queríamos ilustrar cómo la narratología contribuye en el proceso mimético a la hora de configurar un relato de ficción. El propio Ricœur reconoce que fue gracias a la narratología que pudo enriquecer la noción de trama. Me interesaba hacer notar que a través de ciertas estrategias narrativas una historia puede representarse de manera que se distinga como una unidad inteligible y significativa, aun cuando su estructura parezca ser discordante en extremo. Es el caso de esta novela, aunque hemos distinguido dos niveles narrativos con historias distintas qué contar, e incluso sendos narradores, al intercalarse inteligiblemente ambas líneas narrativas, se logra formar una unidad significativa. La narratología, en efecto, permite observar las múltiples formas en las que la experiencia puede ser llevada a la ficción. Por ejemplo, con la noción de “perspectiva”, nos es posible adentrarnos en las distintas honduras que un mismo acontecimiento puede significar para diferentes conciencias figurales. Lo mismo ocurre, sobra decirlo, en la experiencia fáctica. Es por esta razón que decidí orientar mi análisis desde las conciencias figurales, pues, aunque hay muchos otros enfoques desde los cuales se puede abordar la novela, este recurso resulta bastante *ad hoc* para advertir cómo es posible construir una ontología del relato con la ayuda de la narratología, pues, a mi parecer, la interiorización en las conciencias figurales revela distintas perspectivas sobre el mundo narrado, pero, al mismo tiempo, se puede construir desde allí una visión de nuestro mundo de acción humana. Igualmente, los fragmentos citados

¹⁷⁹ No debe confundirse la lluvia de estrellas con *la estrella junto a la luna*, otra imagen que utiliza Rulfo varias veces en el momento en el que está próxima la muerte de Juan Preciado y que, de hecho, sólo este personaje puede ver. Dicha “estrella vespertina” representa un simbolismo de la cultura mexicana, pues, de acuerdo con Víctor Jiménez, encarna la figura del dios Xólotl, quien “adoptaba la forma de un perro y bajo esta figura se convertía en el conductor de las almas de los muertos hacia su última morada en el Mictlán, que sólo él, entre las deidades del exterior, podía visitar. [...]. En sus representaciones gráficas suele aparecer Xólotl con numerosos atributos, como es común en estos casos; su rostro es el de un perro y lleva en la cabeza, como remate, dice [Salvador] Mateos Higuera ‘el ojo-estrella cercado por la oscuridad nocturna y un gran jade, símbolo de lo precioso, porque preciosa era la luz que el perro Xólotl, hecho visible como Estrella Vespertina, despedía en determinadas tardes en seguimiento del sol que descendía por el Occidente, para cumplir su misión de alumbrar tenuemente a los difuntos, que estaban bajo tierra en el Mictlán, Lugar de los Muertos’”. Cfr., Víctor Jiménez, “Una estrella para la muerte y la vida”. Asimismo, el autor señala que el hecho de que sea Juan Preciado el único que ve la estrella simboliza la presencia de Xólotl en la novela, quien aparece para guiar al personaje en su muerte. De hecho, antes de titular a su novela *Pedro Páramo*, Juan Rulfo había pensado llamarla *Una estrella junto a la luna*. De acuerdo con Jiménez, así se lo comunica el jalisciense a Clara Aparicio, su entonces novia, en las cartas que le envió el 1 de junio y el 28 de agosto de 1947 y las cuales pueden consultarse en el epistolario *Cartas a Clara*.

fueron elegidos no con la intención de contar la historia, sino, justamente, para ver las características que, considero, coadyuvan en la edificación de una ontología del relato desde el empleo de la perspectiva narrada. Es este uno de los sentidos por los cuales afirmamos que el relato de ficción puede adquirir dimensiones ontológicas, porque logra dar cuenta de ciertas circunstancias que, en una primera instancia, no notamos o en las que no reparamos mientras acontece nuestra experiencia en el mundo. Por eso hablamos de “otra posibilidad” de ser-en-el-mundo dentro del relato de ficción, porque en él encontramos “otro mundo posible”, así como “otra posibilidad” de ser en él, de “ser-ahí”, como diría Heidegger. En el relato de ficción podemos proyectar otras posibilidades de nosotros mismos, porque, en palabras de Ricœur, las obras de ficción amplían nuestro horizonte de existencia.

Ahora bien, como hemos defendido a lo largo de esta investigación, estamos convencidos de que la categoría de relato de ficción posee un estatuto ontológico que ha alcanzado debido a que se configura a través de un proceso mimético. Es momento ahora de preguntarnos ¿cuál podríamos decir que es el proceso mimético llevado a cabo en *Pedro Páramo*? ¿Qué estructuras del mundo y de nuestro ser-en-el-mundo están *re-figuradas* en esta novela? Recordemos que, de acuerdo con Ricœur, la configuración de la trama tiene sus raíces en la *pre-comprensión* del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. Asimismo, también debemos tener presente que es en la novela moderna –género en el que podemos inscribir a *Pedro Páramo*– donde Ricœur observa un ensanchamiento en el campo de la acción. Menciono esto porque, en un primer momento, podría pensarse que del plano de mimesis I la novela retoma elementos como la búsqueda del padre, o incluso un referente histórico que perfectamente podemos identificar con la Revolución mexicana por el tema del cacicazgo, el reparto de tierras, el levantamiento cristero, etcétera; sin embargo, pienso que éstas pueden ser temáticas un tanto aparentes, por llamarlas de algún modo, pues, a mi parecer, la novela de Rulfo conlleva, además, otros elementos que la sacan del contexto revolucionario o posrevolucionario para situarla dentro de un horizonte más universal, común y reconocible para cualquiera de nosotros: las desazones de la propia existencia. El mismo Rulfo expresó esto sobre su obra:

Hay ocasiones en que uno desearía saber dónde se oculta aquello que causa a veces tanto daño. [...]. Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que este planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*; pero yo le digo que sí, que allí está

desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? Y hablo de miseria con todas sus implicaciones.¹⁸⁰

Por esto es tan significativa, por poner un ejemplo, la pérdida de la esperanza y de las ilusiones a lo largo de toda la novela. Desde el principio, leemos a un Juan Preciado movido por la esperanza de conocer a su padre, un Juan Preciado que empezó a llenarse de sueños, “a darle vuelo a las ilusiones”, de modo que “se [le] fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo”, pero apenas unas páginas adelante, nos enteramos de que Pedro Páramo ya está muerto. Posteriormente llegamos a conocer tanto a Pedro Páramo que terminamos por comprender que no hay manera de depositar en él ninguna esperanza y que, incluso, fue mejor para Juan Preciado no haberlo conocido. Estas reticencias sobre la pérdida de las ilusiones son constantes en el relato. Otro ejemplo podemos encontrarlo en *Dorotea*, cuando Juan Preciado le dice que llegó a Comala porque lo trajo la ilusión, ella responde: “—¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo”.¹⁸¹ Más adelante *Dorotea* vuelve a decir: “Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del Infierno, más vale no haber nacido”.¹⁸² El mismo Pedro Páramo, que esperó treinta años por Susana San Juan, cuando por fin regresa, sólo puede mantenerse al margen de su locura y observar cómo lentamente va muriendo. El amor hacia Susana, en palabras del propio Juan Rulfo era “lo único limpio en aquella existencia tan trafagueada [la de Pedro Páramo]. [...]. Susana San Juan era el único símbolo de redención que le quedaba [...]. Ella significaba su perdón, así que al perderla se sintió el más desventurado de los seres humanos”.¹⁸³

Existen muchas más puntualizaciones a lo largo de la obra en las que podemos identificar la pérdida de la ilusión y de la esperanza y que poco a poco nos introducen en un ambiente desolado, sombrío. Un universo diegético desesperanzador que nos transmite la sensación de que ya no hay nada más por hacer. Pero ¿por qué Rulfo nos ha hecho esto? De

¹⁸⁰ “Entrevista a Juan Rulfo” [con Máximo Simpson] en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, p. 400.

¹⁸¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 119.

¹⁸² *Ibidem*, p. 124.

¹⁸³ “Entrevista a Juan Rulfo” [con Máximo Simpson] en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, pp. 403-404.

acuerdo con el propio autor, “la esperanza es uno de los más grandes resortes del mundo y todos nos entregamos a ella en algún momento. Tiene, según yo pienso, el mismo valor de la ilusión, y cuántos no vivimos en ese estado permanente, sólo que a veces no queremos reconocerlo”. Y ¿qué nos vuelve más *humanos* –en el sentido de seres ordinarios– que perder aquello de lo que nos valemos, ese “resorte del mundo”, para no “caer de bruces”, como Miguel Páramo en su caballo?

Quizás llame la atención el hecho de que hemos estado recurriendo constantemente a Juan Rulfo para tratar de comprender los aspectos de la obra que hemos mencionado. Quizás lo que más desconcierte es el hecho de que habíamos defendido la cuestión de la *poiesis*. No olvidemos, en primer lugar, que el relato tiene sus anclajes en el mundo real. Pero la presencia del autor en este punto la justifico a partir de otra enseñanza de los cursos de Teoría Literaria de Eduardo Casar: la estructura Autor-Obra-Lector. Para aprehender el fenómeno literario, nos decía, es indispensable considerar estos tres aspectos, porque si alguno de ellos falta, los demás se vuelven carentes de sentido. Esto recuerda a la necesidad que señalaba Heidegger acerca de la contemplación de la obra, esto es, que la obra *es* en la contemplación (en la lectura, diríamos en este contexto). Sin embargo, ¿cómo surgiría la obra, o el relato, sin su autor? A mi parecer, los tres elementos son igual de imprescindibles. Por ello mismo considero valiosas las aportaciones que el propio Rulfo pueda ofrecernos sobre su obra, porque, debido a la complejidad que caracteriza a esta novela, lo que él mismo tenga que decir al respecto resulta bastante iluminador, porque nos da más herramientas para enriquecer el horizonte de la obra y, con ello, el nuestro. Incluso Paul Ricœur refiere a los diarios de Virginia Woolf cuando analiza *La señora Dalloway*, también hace mención, aunque sea para decir que no se detendrá en ella, de la “confusión disipada por la crítica” sobre una supuesta “autobiografía disfrazada de Marcel Proust” y el Marcel ficticio de *En busca del tiempo perdido*, no obstante, este último ejemplo no cobra aquí tanta relevancia porque Rulfo mismo ha dicho que “nada hay de autobiográfico en esa búsqueda del padre por el fulano ese que va a Comala, ni mucho menos. Mis propias experiencias las dejé muy aparte cuando me sumergí en el remolino de la novela”.¹⁸⁴ En todo caso, para decirlo con Ricœur, el estatuto ontológico

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 405.

de un relato se debe “sólo a la *composición narrativa*, que proyecta un mundo”,¹⁸⁵ no a si el relato se encuentra configurado a partir de experiencias reales.

Esto último sirve para introducir otra cuestión importante: el hecho de que podamos reconocer un periodo histórico real en la novela, esto es, la Revolución mexicana, ¿contribuye en alguna medida en el carácter ontológico de esta obra en particular? A mi parecer, no. En primer lugar, hay que aclarar que *Pedro Páramo* no pertenece a la narrativa de la Revolución, como sí lo hace, por ejemplo, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, que sí aborda plenamente el conflicto armado. Es cierto que la novela de Rulfo menciona características que podemos ubicar de inmediato en esta etapa, sin embargo, ello aparece apenas de fondo y no es el tema principal. El propio Rulfo aclaró que nunca tuvo la intención de hacer literatura de la Revolución, sin embargo, es cierto que la novela sí refleja una situación de poder –el cacicazgo– pero ello no hace que la obra caiga en una literatura de contenido social, la llamada literatura *ancilar*, para usar el término de Roberto Fernández Retamar, teórico de la literatura de origen cubano. En este sentido, el estatuto ontológico del relato no tiene que ver ni se debe a la temática que aborde, ya que, digámoslo nuevamente, es gracias al *acto configurante* que opera al interior del relato mismo que éste alcanza su estatuto ontológico en la medida en que el relato de ficción posee su propia *dimensión poética* al *re-configurar* el plano de mimesis I, esto es, al “decir de otro modo” al mundo y a nuestro ser-en-el-mundo. Es más, podríamos incluso decir que la temática ni siquiera contribuye mínimamente, porque, como ya lo dijimos, el mundo que el relato proyecta mediante la ficción no es el mundo real, sino un “mundo posible” que, además, culmina en y por el acto de lectura, el cual, como también ya explicamos, sí juega un papel fundamental en el estatuto ontológico del relato de ficción.

Ahora bien, lo que sí considero probable es que la temática de la Revolución, aunque apenas se vislumbre, haga que *Pedro Páramo* genere más cercanía con nosotros, los mexicanos, quizás por alguna cuestión de identidad. En este sentido, Alberto Vital observa que “la ficción del jalisciense registra flujos subterráneos de México: captura los sedimentos, los cauces profundos por donde pasan mitos que nos animan”.¹⁸⁶ Desde mi punto de vista, el lenguaje empleado por Rulfo también cumple con una función de cercanía. Expresiones

¹⁸⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 583. Las cursivas son del texto.

¹⁸⁶ Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, p. 22.

como: “Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona”, “Por algo mi madre me curtió bien el pellejo para que se me pusiera correoso”, “ve tú a saber”; construcciones perifrásticas como “vino a dar”, “vamos rezando”; palabras como “gentío”, “usté”, “usufruto”, “conchabar”, “diyitas”; representan magistralmente el habla de las regiones rurales de México. Sin embargo, la función de esta oralidad en la obra de Rulfo va más allá de una simple representación lingüística de ciertas áreas geográficas. De acuerdo con Françoise Perus:

Ninguna de las obras de Rulfo se reduce a la *imitación* del habla de sectores rurales mantenidos en el atraso, como tampoco se limita a la *estilización* de un habla –y una visión del mundo– a las que cierta “modernidad” hubiera relegado al pasado. Dicha estilización es innegable, pero forma parte de *una concepción poética mucho más actual y novedosa*, en cuyo marco la *oralidad consiste en un efecto de la escritura*. [...] En este marco, la estilización de lenguajes sociales [...] convierte la forma, los registros y los movimientos de la atención perceptiva [del] sujeto [de la enunciación] en los aspectos primordiales que han de orientar al lector en sus intentos por lograr entrar en sintonía con la obra que tiene entre manos.¹⁸⁷

En efecto, a partir de lo que señala Perus, puede establecerse que el lenguaje utilizado por Rulfo no es una simple imitación, sino una *creación*, una *poiésis*, porque se trata propiamente de un efecto de la configuración del relato y no de copiar los registros lingüísticos. De este modo, el lenguaje ayuda a configurar la realidad de ficción de la novela, pero esto no necesariamente quiere decir que también contribuya en el carácter ontológico del relato. Recordemos que el lenguaje es ya *poiético per sé*, y es ahí, desde el lenguaje, donde comienza la instauración ontológica del relato.

La aseveración de Perus nos lleva también a pensar en la parte receptiva de la novela: si la oralidad utilizada por Rulfo ha de orientar al lector para entrar en sintonía con la obra, esto querría decir entonces que para el autor la parte receptiva era también fundamental, pues buscaría la manera de que el lector “entrara en sintonía con la obra”. Esto de nuevo nos remite a la cuestión de la contemplación en Heidegger, así como a la mimesis III de Ricœur, cuyos planteamientos indican que la obra no culmina y no cumple su función sin la parte receptiva. Es asimismo el planteamiento de Eduardo Casar acerca de que “un texto no leído es un texto muerto”. Ya en el capítulo anterior demostramos cómo y porqué el papel del lector es

¹⁸⁷ Françoise Perus, “De cómo la oralidad atañe a la novela de Juan Rulfo” en *Pedro Páramo: 60 años*, p. 118. Las cursivas son del texto.

fundamental para el texto, pues es en la lectura donde se *re-figura* lo *pre-figurado*. Ahora bien, hemos dicho ya repetidamente que la estructura de *Pedro Páramo* es compleja, lo que exige, además de varias lecturas, una participación mucho más proactiva y atenta por parte del lector en cada relectura, pues en un primer acercamiento al texto la obra es confusa y no es posible reconstruir la historia adecuadamente. Es el mismo fenómeno que Ricœur observaba en *La montaña mágica*, obra que, desde la perspectiva del filósofo francés, fue hecha para la relectura. *Pedro Páramo* también fue escrita para releerla.

De esta manera, el papel del lector rulfiano no se reduce a leer en el sentido de enterarse de una serie de acontecimientos que le ocurrieron a uno o varios personajes, sino que el lector de *Pedro Páramo* tiene la importante labor de reconstruir las historias a partir de los fragmentos que el texto le ofrece, a partir de las voces que toman la palabra; su deber es saber distinguir qué narrador le da acceso a qué historia y en qué momento, como dice Pimentel. El lector de *Pedro Páramo* no tiene permitido distraerse, porque puede de pronto perderse entre las voces del relato. Tiene la importante tarea de darle sentido a la obra y darse sentido a sí mismo a través de la obra. Tiene el compromiso de significar el texto y significarse a sí mismo. Es un compromiso porque él mismo decidió confrontar su horizonte con el de esta obra en particular. Y es en este choque, en este enfrentamiento, cuando el “mundo del texto” y el “mundo del lector” cobran sentido y se significan mutuamente, cuando ambos logran enriquecer al otro. Por ello es indispensable, si bien no un “lector hipotético”, como el de la retórica de la lectura, o un “lector modelo”, como el que hubiera querido Umberto Eco, sí se necesita un “lector real”, un lector atento “de carne y hueso”. Escribe Víctor Jiménez: “A Juan Rulfo le gustaba acercarse a alguien que estuviese cerca, por ahí, cargando un libro, para preguntarle: ‘¿qué está usted leyendo?’ Lo hacía con una sonrisa amistosa, y ésta era para él la mejor manera de iniciar una conversación”.¹⁸⁸ Quizás por esta razón Rulfo conocía otros senderos para acercarse a su lector, porque, de alguna manera, ya había conversado con él.

Para dar por terminada esta investigación, hace falta realizar una pregunta obligada: ¿es *Pedro Páramo* una respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser? De acuerdo con todo lo que hasta ahora hemos expuesto, debemos contestar afirmativamente. Lo es, en primer lugar, porque todo relato de ficción posee un estatuto ontológico que se

¹⁸⁸ Víctor Jiménez, “Pedro Páramo: 60 años” en *Pedro Páramo: 60 años*, p. 9.

fundamenta en un proceso mimético mediante el cual el relato de ficción se configura y que hace que el relato parta del mundo para regresar a él, aportando nuevos sentidos y transformando tanto al mundo como a la experiencia del lector. Ahora bien, si estamos de acuerdo en que el relato es *mimesis praxeos*, necesitamos entonces para esta obra en particular “ensanchar, profundizar, enriquecer y abrir hacia el exterior la noción de acción”, pues, en palabras de Ricœur:

La novela moderna exige de la crítica literaria mucho más que una formulación más refinada del principio de síntesis de lo *heterogéneo*, [...]; engendra, además, el *enriquecimiento* de la propia idea de acción, proporcional al de la noción de trama. [...]. La novela contribuye precisamente a un auténtico enriquecimiento de la idea de acción. [...] decir es también hacer, aunque el decir se refugie en el discurso sin voz de un pensamiento mudo que el novelista no vacila en *narrar*.¹⁸⁹

En este sentido, lo que encontramos en *Pedro Páramo* –la fragmentación, dos niveles narrativos, las dos temporalidades, una atemporal y otra pretérita, así como también las dos espacialidades, el “tiempo de los vivos” y el “tiempo de los muertos”– se adecua a los planteamientos de Paul Ricœur en la medida en que se trata de una novela que busca decir de “otro modo” al mundo y a la experiencia, así como también intenta llegar al lector de “otro modo”. Por eso su configuración misma es también “otra”. Esto último es, de hecho, una exigencia: su configuración necesita ser “otra”. No obstante, pese a todas las discordancias que podamos identificar, debemos tener siempre presente que lo que un relato nos ofrece es invariablemente una manera “otra” de “habitar el mundo proyectado por la obra literaria en virtud de su poder de autotranscendencia”,¹⁹⁰ una forma “otra” de “ser-en-el-mundo” para la cual hay que, en palabras de Heidegger, “trazar surcos con paso lento”, abrir otros caminos para comprender y comprendernos.

Por otro lado, si, de acuerdo con Ricœur y su *vía larga*, sólo llegamos a conocernos a través de los signos depositados en obras culturales, una obra literaria en definitiva nos ayuda en este camino de la comprensión del mundo y la comprensión de nosotros mismos. A mi parecer, este planteamiento ricœuriano se encuentra próximo a la visión de Heidegger acerca de que el arte y la poesía son instauradoras del ser y de la verdad del ser en la medida

¹⁸⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II*, p. 621. Las cursivas son del texto.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 626.

en que hacen surgir la verdad, pero “verdad” no en sentido epistémico o metafísico, sino en los propios términos de Ricœur, es decir, si de acuerdo con el filósofo francés el ser acontece en el modo de la temporalidad, es entonces la narración la que logra que se articule en una experiencia temporal, pues, como ya mencionamos, la narración brinda una “solución poética” al problema del tiempo. Ahora bien, una vez pensada así la instauración del ser, es posible afirmar que surgen horizontes de sentido desde el relato de ficción al ser éste una de las dos grandes formas narrativas propuestas por Ricœur, pues la ficción deja surgir verdades en la medida en que construye universos de sentido, es decir, la “verdad” aquí está pensada como los mundos de sentido que descubrimos y habitamos gracias al relato de ficción. De esta manera, *Pedro Páramo*, al ser al mismo tiempo una obra cultural y artística configurada a partir de la experiencia y del mundo y al estar destinada a proyectar en ella nuestro ser-en-el-mundo, nos ofrece otro camino, otra perspectiva para intentar responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, un ser que, en cada caso, somos nosotros mismos. Así, la mimesis ha cumplido con su función en el estatuto ontológico del relato de ficción. El arte y el lenguaje también. Al igual que las obras de las que se vale Ricœur para construir su ontología, la novela de Rulfo es también icónica por las mismas características, pues ella es ejemplo de una ontología del relato, así como de la narratología ontologizada por Ricœur.

Finalmente, valdría la pena preguntarse: ¿qué aporta *Pedro Páramo* tanto al mundo como a la experiencia misma? ¿Cómo logra enriquecer-*nos* y transformar-*nos*? Esa respuesta, me parece, le corresponde encontrarla a cada lector. Más que sólo decirnos que no hay esperanza ni ilusiones, más que sugerirnos que nuestro propio acontecer en el mundo es fragmentado, problemático y discordante, debe haber algo más. De qué modo nos signifiquemos y reconozcamos por la obra dependerá de nuestro horizonte de experiencia y de nuestro horizonte de expectativas. Porque nadie más que nosotros mismos conoce, como diría Rulfo, nuestra existencia tan trafagueada. Quién sabe si, después de unas cuantas lecturas caigamos, como Pedro Páramo, “suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra”. Tal vez también nosotros nos desmoronemos, como si fuéramos un montón de piedras. No lo sabremos. Pero, para descubrirlo, ahí estará el “*mundo del texto*, a la espera de su complemento, *el mundo de vida del lector*, sin el cual es incompleta la significación de la obra literaria”.¹⁹¹

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 627.

CONCLUSIONES

Esta tesis buscó defender la idea de que el relato de ficción posee un estatuto ontológico con el cual es posible encontrar en él una vía distinta para pensar una de las problemáticas más importantes de la filosofía occidental: la pregunta que interroga por el sentido del ser. Desde mi punto de vista, el eje sobre el que se fundamenta este carácter ontológico del relato es la categoría de mimesis, pero no la que ha sido definida como imitación-copia, sino aquella que ha sido pensada como *poiesis*, es decir, como creación. Por tal motivo fue indispensable recurrir al modelo de la “triple mimesis” propuesto por Paul Ricœur, pues a través de éste es posible, en primer lugar, reconocer dicho estatuto ontológico y, en segundo lugar, explicar cómo el relato logra afirmarlo. Asimismo, para esta investigación se consideró pertinente analizar una obra literaria que permitiera ver cómo consigue dicho estatuto ontológico gracias a sus características narratológicas, estructurales, hermenéuticas y lingüísticas. Las razones del tema de esta investigación encuentran su justificación en el hecho de que el trabajo realizado por Paul Ricœur en *Tiempo y narración* ha contribuido enormemente en el terreno tanto de la literatura como de la filosofía en la medida en que, como ya vimos, se puede extraer, con la ayuda de la narratología, una ontología del relato de ficción.

Debido a los objetivos planteados por la presente tesis, fue necesario, en primer lugar, establecer la relación que existe entre ser, lenguaje y poesía, ya que gracias a este vínculo pudimos comenzar a trazar el recorrido ontológico del relato. Por tal razón, recurrimos en el primer capítulo a la filosofía de Martin Heidegger, pues quién mejor que él para ofrecer los cimientos ontológicos de este vínculo. Cabe aclarar que la presencia de Heidegger se hizo a la luz de la obra de Paul Ricœur, es decir, sólo se mencionaron aquellos puntos en los que ambos filósofos coinciden con respecto a un mismo tema. De esta manera, fue posible comenzar a dirigirse hacia la propuesta de que, frente a las posturas metafísicas predominantes en la historia de la filosofía occidental, el relato de ficción podía considerarse también como un camino para intentar dilucidar una respuesta en torno a la pregunta que interroga por el sentido del ser en la medida en que posee un estatuto ontológico. Por ello, el rodeo por Heidegger no sólo fue bastante fructífero, sino que fue imperioso.

En el segundo capítulo, una vez ya delimitado el terreno al relato de ficción, fue preciso apearse al círculo mimético de Paul Ricœur, es decir, a los conceptos de *pre-*

figuración (mimesis I), *con-figuración* (mimesis II) y *re-figuración* (mimesis III) del mundo de acción humana y también de nuestra propia experiencia para explicar cómo es que el relato posee los anclajes suficientes para pensarse desde una dimensión ontológica. Se demostró cómo por medio del relato es posible ofrecer una respuesta a la pregunta que interroga por el sentido del ser en la medida en que todo relato de ficción, sin importar sus niveles de estructuración, parte del mundo real para configurarse y regresa a él mediante el acto de lectura para aportar nuevos significados y sentidos al mundo y a nuestra experiencia en el mundo. Este enriquecimiento, no obstante, puede variar, por así decirlo, de acuerdo al horizonte en el que cada lector se encuentre inscrito, es decir, un texto puede proyectar infinidad de posibilidades, dependiendo de los muchos horizontes de los lectores con los que se entrecruce. Así, vimos que el papel del lector es imperativo en el “arco hermenéutico” de Ricœur, ya que es en el acto de lectura donde ocurre este entrecruzamiento entre el “mundo del texto” y el “mundo del lector”.

Por último, el propio recorrido que Paul Ricœur hace en el segundo tomo de *Tiempo y narración* no sólo nos permitió, sino que nos exigió analizar una obra literaria para justificar el objetivo principal de esta investigación. Así, en el tercer capítulo, vimos con *Pedro Páramo*, cómo, en efecto, un relato de ficción posee sobrados recursos para ser estudiado desde una perspectiva filosófica orientada por una ontología hermenéutica, justamente como la de Ricœur. Vimos además cómo la compleja estructura de esta obra cumbre de la literatura mexicana no vuelve ininteligible a la obra, al contrario, sus niveles de fragmentación y recursos narratológicos son los que, de hecho, favorecen a una mejor *re-configuración* del mundo de acción humana en la medida en que, como señala el propio Juan Rulfo, “la vida es caótica”, lo que entonces conduce a la afirmación de que son las narrativas discordantes las que mejor logran representar nuestro acontecer confuso y problemático.

Una consideración final que me gustaría agregar es que el panorama en el cual se inserta esta investigación permite dejar abierto el camino para intentar buscar otros horizontes a partir de los cuales la pregunta que interroga por el sentido del ser, que en última instancia es la pregunta por nuestra propia existencia y por nuestra propia experiencia en el mundo, pueda ser reformulada desde otras perspectivas que nos permitan encontrar otras posibilidades de “ser-el-mundo”, un mundo en el que –insistimos con Ricœur– “yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR-ÁLVAREZ BAY, Tatiana, *El lenguaje en el primer Heidegger*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ARISTÓTELES, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. México: UNAM, 2000.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, I. Villanueva y E. Ímaz [traductores]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1950].
- CASAR, Eduardo, *Para qué sirve Paul Ricœur en crítica y creación literarias*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- CLAYTON, Philip, "Ricœur's appropriation of Heidegger: Happy Marriage or *Holzweg*?" en *Journal of the British Society for Phenomenology*, 20:1, 1989, pp. 33-47.
- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, tomo III. Barcelona: Herder, 2002.
- DOLEZEL, Lubomir, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez [traductor]. Madrid: Arco libros, 1999.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- FREEMAN, George Ronald, *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca: Cuadernos, 1970.
- GADAMER, Hans-Georg, "La verdad de la obra de arte" en *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer*, María Antonia González Valerio [traductora], Paulina Rivero Weber [coordinadora]. México: UNAM / Ítaca, 2006, pp. 165-184 [1960].
- GONZÁLEZ BOIXO, "Introducción" en *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2011.
- José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León, 1983.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, "La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer" en *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer*, Paulina Rivero Weber [coordinadora]. México: UNAM / Ítaca, 2006, pp. 151-164.
- *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder, 2010.

- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Helena Cortés y Arturo Leyte [traductores]. Madrid: Alianza Editorial, 2000 [1947].
- “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, Samuel Ramos [traductor]. México: Fondo de Cultura Económica [Breviarios], 1980 [1935].
- “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, Samuel Ramos [traductor]. México: Fondo de Cultura Económica [Breviarios], 1980 [1936].
- “La constitución onto-teo-lógica de la metafísica” en *Identidad y diferencia*, Helena Cortés y Arturo Leyte [traductores]. Barcelona: Anthropos, 1988.
- *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo. Finitud. Soledad*. Alberto Ciria [traductor]. Madrid: Alianza Editorial, 2007 (1929).
- *Ser y tiempo*, José Gaos [traductor]. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1927].
- JIMÉNEZ, Víctor, “Pedro Páramo: 60 años” en *Pedro Páramo: 60 años*, Víctor Jiménez [coordinador]. México: Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2015.
- “Una estrella para la muerte y la vida” en *Pedro Páramo: 60 años*, Víctor Jiménez [coordinador]. México: Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2015.
- “Juan Rulfo” en *Cormorán, revista mensual de arte, literatura y ciencias sociales*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, año 1, no. 2, octubre de 1969, p. 5.
- MACEIRAS, Manuel, “Presentación a la edición española” en *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 1995 [1987].
- PERUS, Françoise, “De cómo la oralidad atañe a la novela de Juan Rulfo” en *Pedro Páramo: 60 años*, Víctor Jiménez [coordinador]. México: Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2015.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI / UNAM, 1998.
- “Paraíso perdido: *Pedro Páramo* y los espacios de la añoranza” en *Pedro Páramo: diálogos en contrapunto*. México: El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2008.
- PLATÓN, *República*. México: UNAM, 1972.
- “Ion” en *Platón. Diálogos*, Emilio Lledó Íñigo [traductor]. Madrid: Gredos, 2018, pp. 69-86.

- RICŒUR, Paul, *Autobiografía intelectual*, Patricia Willson [traductora]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007 [1995].
- *El conflicto de las interpretaciones*, Alejandrina Falcón [traductora]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003 [1969].
- “La función hermenéutica del distanciamiento” en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Pablo Corona [traductor]. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1986], pp. 95-110.
- *La metáfora viva*, Agustín Neira [traductor]. Madrid: Cristiandad, 1980 [1975].
- “La tarea hermenéutica: desde Schleiermacher y desde Dilthey” en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Pablo Corona [traductor]. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1986], pp. 71-94.
- *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira [traductor]. México: Siglo XXI, 1995 [1985].
- *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira [traductor]. México: Siglo XXI, 1995 [1984].
- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira [traductor]. México: Siglo XXI, 1996 [1985].
- RIVARA KAMAJI, Greta, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur” en *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer*, Paulina Rivero Weber [coordinadora]. México: UNAM / Ítaca, 2006, pp. 105-114.
- “María Zambrano y la condena platónica de la poesía” en *Verdad ficcional no es un oxímoron*, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber [coordinadoras]. México: UNAM / Ítaca, 2010, pp. 135-149.
- ROCHA DE LA TORRE, Alfredo, “Más allá de las palabras: El lenguaje en la filosofía de Heidegger” en *Revista de Filosofía*. Maracaibo: vol. 23, núm. 49, enero 2005, pp. 5-27. Disponible en: <http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000100001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0798-1171. [Fecha de consulta: 08 de diciembre de 2021].
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2011.
- VATTIMO, Gianni, *Introducción a Heidegger*, Alfredo Báez [traductor]. Barcelona: Gedisa, 2002.

- VITAL DÍAZ, Alberto, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México: CONACULTA, 1993.
- “Mundo y tierra en *Pedro Páramo*. La violencia verbal en la destrucción de Comala” en *Pedro Páramo: 60 años*, Víctor Jiménez [coordinador]. México: Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2015.
- *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*. México: Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2017.