

EL CARÁCTER ONTOLÓGICO DEL RELATO DE FICCIÓN:
UNA APROXIMACIÓN DESDE MARTIN HEIDEGGER Y PAUL RICŒUR

THE ONTOLOGICAL CHARACTER OF FICTIONAL NARRATIVE:
AN APPROXIMATION FROM MARTIN HEIDEGGER AND PAUL RICŒUR

Joana JACOB BUENAVENTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: joana.jacob88@gmail.com

Resumen

El presente artículo se inscribe en un horizonte interdisciplinario entre la literatura y la filosofía y busca justificar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico mediante el cual es posible preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, porque, al ser abordado desde la ontología, el relato de ficción puede constituir un modelo de racionalidad para enfrentar algunas de las problemáticas filosóficas más importantes dentro del pensamiento de Occidente. Se propone que el modelo de “la triple mimesis”, desarrollado por el filósofo francés Paul Ricœur en su monumental obra *Tiempo y narración*, constituye el eje sobre el cual se fundamenta dicho carácter ontológico, debido a que los actos de prefigurar, configurar y refigurar anclan el relato de ficción al mundo fáctico. Sin embargo, existe un primer anclaje ontológico del relato en las reflexiones que Martin Heidegger hace sobre el lenguaje, el arte y la poesía, pues el filósofo alemán considera que el vínculo entre estos tres conceptos tiene un papel fundamental en la problemática del ser en la medida en que reconoce el poder de revelación de la verdad del ser en el arte, el lenguaje y la poesía, así como la instauración y fundación de sentidos.

Abstract

This paper is located in an interdisciplinary horizon between literature and philosophy and it seeks to justify that narrative fiction has an ontological status by which it is possible to ask and “to answer” the question about the sense of Being because, by thinking of the narrative fiction from Ontology, this one constitutes a model of rationality to face some of the most important philosophical problematics in the Western philosophical thought. The approach is that the “triple mimesis” model, developed by Paul Ricœur in one of his most important philosophical works, *Time and Narrative*, constitutes the axis on which the ontological character is based due to the *prefigure*, *configure* and *refigure* human actions. This means that the narrative fiction is always a seek for saying to Being and, in this way, for saying to all of ourselves too. Nevertheless, there is in Martin Heidegger’s reflections about language, art and poetry a first ontological anchorage to the extent that Heidegger knows about the revelation of the truth of the Being in these three categories. This fact is also observed by Ricœur and he extends these heideggerian proposals to narrative fiction. The ontological character provides to fictional narrative new perspectives from which it is possible to open unprecedented discussions about the tie between literature and philosophy.

Palabras clave: *Literatura* || *Filosofía* || *Relato de ficción* || *Identidad en la literatura* || *Mimesis en la literatura*

Keywords: *Literature* || *Philosophy* || *Fictional Tale* || *Ontological Character* || *Mimesis in literature*

A lo largo de la historia del pensamiento, las relaciones entre literatura y filosofía han sido permanentes, así como de diversa índole. Dentro de las humanidades, la interdisciplinariedad se ha convertido en un concepto fundamental para entender y explicar el conjunto de perspectivas que constituyen el propio acontecer en el mundo. Por esta razón, el conjuntar ambas disciplinas puede derivar en sustanciales reflexiones que logren cuestionar no sólo la obra literaria en sí, sino también el mundo en el que ésta se inscribe, así como al lector que se apropia de ella.

Dentro de este contexto interdisciplinario se inscribe el presente artículo, el cual pretende mostrar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico mediante el que es posible preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser. Se propone que el modelo de “la triple mimesis”, desarrollado por el filósofo francés Paul Ricœur en *Tiempo y narración* (1987), constituye el eje sobre el cual se fundamenta dicho carácter ontológico; sin embargo, existe un primer anclaje ontológico del relato en las reflexiones que Martin Heidegger hace sobre el lenguaje, el arte y la poesía, pues el filósofo alemán considera que estos tres conceptos tienen un papel fundamental en la constitución del ser. De este modo, al ser el relato de ficción una categoría artística, poética y lingüística, que además surge del mundo para regresar a él y resignificarlo, se verá cómo las propuestas de ambos autores contribuyen a situar, en el terreno ontológico, al relato de ficción y pensarlo como un modelo de racionalidad desde el cual es posible adquirir conocimiento y que, además, permite dar cuenta de la experiencia propia al apegarlo al modelo mimético ricœuriano.

El hecho de afirmar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico ofrece nuevos horizontes desde los cuales es posible abrir discusiones inéditas en torno a la relación entre literatura y filosofía. Por ejemplo, en el caso de la filosofía, esto significa poder contar con otros modelos de racionalidad para reformular desde allí algunas de sus problemáticas más importantes y trazar otros caminos para enriquecer el conjunto de perspectivas que nos constituyen y nos orientan en el mundo.

Para la literatura, al pensar el relato de ficción desde la ontología, éste se reposiciona como una categoría filosófica capaz de constituir en sí misma un modelo de racionalidad que implique una forma *otra* de conocimiento.

Al ser la ontología el campo de conocimiento de la filosofía que busca responder a la pregunta por el ser y si, de acuerdo con Martin Heidegger (1986), ese ser por el cual se pregunta es, en cada caso, nosotros mismos, entonces, el relato de ficción sería una pregunta por nosotros y una respuesta, también, a nosotros mismos, al propio ser-en-el-mundo. Es por esta razón que una de las dos vertientes ontológicas de este texto es la heideggeriana, pues 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.¹ La segunda vertiente es precisamente la ontológico-hermenéutica de Paul Ricœur, pues su arco hermenéutico permite anclar el relato al mundo, para luego proyectar otras posibilidades tanto del mundo como del modo en que cada uno es en el mundo y que se refleja en la experiencia del lector al confrontar su mundo con el del texto.

La relación ser-lenguaje-poesía según Martin Heidegger

Heidegger ve en el arte, y principalmente en la poesía, un fenómeno ontológico que ocurre al relacionar tres categorías fundamentales: el ser, el lenguaje y la poesía. A partir de este vínculo, el filósofo alemán defenderá la idea de que el arte tiene la capacidad de fundar sentidos, de revelar la verdad, de decir al ente y de instaurar mundos. Casi una década después de la publicación de *Ser y tiempo*, salen a la luz dos conferencias donde se concentran sus reflexiones más sustanciosas en torno a la relación ser-lenguaje-poesía: “El origen de la obra de arte” (1935) y “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1936), los cuales revelan la fuerza del arte y de la poesía a nivel ontológico, algo que posteriormente resultará indispensable para

¹ Gianni Vattimo (2002) ha señalado oportunamente que Heidegger reivindica el carácter central del problema de la metafísica tradicional al reformular la pregunta que interroga por el sentido del ser y que ello es quizás la cualidad más destacable de la obra del alemán.

la propuesta de Ricœur en la medida en que lleva al campo narrativo algunas de estas reflexiones para mostrar cómo, a través del relato de ficción, es posible también fundar sentidos y decir de *otro* modo el mundo y la experiencia.

En “El origen de la obra de arte”² Heidegger (1980a) comienza por plantearse el tema acerca del origen de la obra de arte y del artista. De acuerdo con el autor, 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 de ambos, pues uno y otro “le deben su nombre” (37) al arte. Luego, busca establecer la diferencia entre una obra y una cosa: ¿qué vuelve obra de arte algo que puede ser colocado en la pared al igual que, por ejemplo, una cortina? Si bien la obra posee 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” (Heidegger, 1980a: 40-41). Esto “otro” revelado es *la verdad del ente*, lo que significa que en la obra de arte *acontece la verdad* porque ella hace patente 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” (Heidegger, 1980a: 63). En un objeto cualquiera no acontece la verdad, pero en una obra de arte sí, porque ésta, al decir algo otro, dice la verdad.

Esta revelación de un mundo se trata en realidad de la fundación de mundos a partir de la obra de arte; en otras palabras, del carácter *poético* del arte. Ahora bien, Heidegger (1980a) entiende la poesía no en un sentido literario, sino como *poiesis*, es decir, como creación, como un modo de ser del lenguaje que abre mundos de sentido. Por tal razón, afirma que el arte es poético no en sentido poemático, sino ontológico. Así, la arquitectura es poética, la pintura, la escultura o la música también lo son en este aspecto. En efecto, el filósofo alemán entiende la poesía “en un sentido tan amplio, y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la

² “El origen de la obra de arte” es un texto por demás sustancioso, pero sólo retomaré los puntos que me parecen esenciales. No obstante, remito a dos textos fundamentales para comprender la conferencia heideggeriana: “La verdad de la obra de arte”, de Hans-Georg Gadamer (2006); y “La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer”, de María Antonia González Valerio (2010).

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” (113).³

No obstante, Heidegger privilegia la poesía literaria sobre la poesía que se halla en las otras manifestaciones artísticas porque el lenguaje mismo es poético en un sentido ontológico. Así, en el texto “Hölderlin y la esencia de la poesía”, encontramos que Heidegger (1980b) afirma que el lenguaje poético dice quién es el hombre y además posee la capacidad de *instaurar* mediante la palabra. Para Heidegger (1980b), el lenguaje⁴ no es solamente una cualidad o instrumento que posea el hombre, “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” (132-133).

Si ya desde *Ser y tiempo* Heidegger (1986) pensaba el lenguaje como fundamental en la estructura del *Dasein*,⁵ es aquí donde la idea tiene un mayor alcance, al punto de extenderse hasta el lenguaje poético: “[L]a poesía es instauración por la palabra y en la palabra. [...] [E]l 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” (Heidegger, 1980b: 137). A decir

³ Heidegger (1980a) incluso distingue entre poesía y Poesía. La primera es la estrictamente literaria, mientras que la segunda se refiere al modo *poiético*, es decir, en su sentido de creación.

⁴ En la traducción de Samuel Ramos (1980), *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 *lenguaje* son lo mismo que la conciencia” (29; cursivas mías) 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, se ha decidido emplear en todos los casos únicamente el término *lenguaje*, con excepción de los fragmentos citados textualmente.

⁵ Si bien la crítica fundamental de Heidegger hacia la metafísica tradicional se basa en que el ser ha sido pensado como ente y debido a ello surge la necesidad de replantear la pregunta por el ser en la medida en que el ser no es un ente, también es verdad que el propio Heidegger no puede evitar convertirse en objeto de críticas al proponer un “ser ahí”, o *Dasein*, el cual bien puede identificarse con una de aquellas categorías modernas de sujeto. No obstante, para Heidegger (1986) la diferencia consistiría, según señala él mismo en el párrafo 4 de *Ser y tiempo*, en que “el ‘ser ahí’” es un ente que no se limita a ponerse delante entre otros entes. Es, antes bien, un ente ónticamente señalado porque en su ser *le va* éste su ser. A esta constitución del ser del ‘ser ahí’ es inherente, pues, tener el ‘ser ahí’, en su ‘ser relativamente a este su ser’, una ‘relación de ser’. [...] A este ente le es peculiar serle, con su ser y por su ser, abierto éste a él mismo. *La comprensión del ser es ella misma una ‘determinación de ser’ del ‘ser ahí’*. Lo ónticamente señalado del ‘ser ahí’ reside en que éste es ontológico” (21-22). En este sentido, la pregunta por el ser es una pregunta por el ser del *Dasein*, pues mantienen una “relación de ser” que es óntica y ontológica.

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” (138), por ello “la existencia es poética en su fundamento” (139). 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*.

Así, Heidegger comienza a trazar otro modo de pensar la ontología, pues el afirmar que por medio del arte y de la poesía es posible acercarse y conocer al ser indica que hay otras maneras de *decir* al ser, de *responder* a la pregunta que interroga por el sentido del ser. En este orden de ideas, el relato de ficción puede considerarse también un camino para intentar dilucidar una respuesta en torno a dicha pregunta, de ahí que la propuesta de este texto sea defender un estatuto ontológico en el relato de ficción. Tal afirmación encuentra sustento en que, 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 conduce hacia el sentido del ser. Si, de acuerdo con Heidegger, 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.

La triple mimesis ricœuriana y su relación con el estatuto ontológico del relato de ficción

Como se menciona en las primeras páginas, es también gracias a la categoría de mimesis que puede reconocerse el estatuto ontológico que aquí se defiende, ya que el relato de ficción se configura mediante un proceso mimético con el que se ancla al mundo en el que llevamos a cabo la cotidiana existencia, pues parte de él para configurarse y regresa mediante el acto de lectura para fundar nuevos sentidos tanto en el mundo como en la experiencia del lector. En este sentido, la triple mimesis de Paul Ricœur es la propuesta que mejor ejecuta el sentido de mimesis que aquí se utiliza, ya que éste la piensa no como imitación o copia, sino como una *prefiguración, configuración y refiguración* del mundo.

Como se sabe, las dos principales posturas sobre la mimesis son la platónica y la aristotélica. Para Platón (1988), la mimesis se identifica con un mero acto de imitar incapaz de aportar conocimiento o de *crear*, lo que significa que cualquier arte imitativo estará alejado del ámbito de la verdad. El filósofo ateniense declara que el arte y la poesía se encuentran a triple distancia de la verdad y del ser, con lo que logra degradarlos tanto ontológica como epistemológicamente y condenarlos al ámbito de las meras apariencias. Así, posiciona el discurso filosófico como verdadero; mientras que el arte, la poesía y la literatura terminarían por quedar excluidos de toda pretensión de verdad y de conocimiento.⁶

La postura aristotélica resulta más provechosa para el proyecto ricœuriano. En la *Poética*, Aristóteles (2000) define a la tragedia, la epopeya y la comedia como “reproducciones por imitación” (7-8) que se reproducen —valga la redundancia— mediante la retórica. Es ya notable la diferencia mayúscula entre imitar como *copia* e imitar como *reproducción*, pues esta segunda acepción al incluir la retórica indica un proceso de *composición*. Resulta significativo que Aristóteles utilice el término *componer* y no *copiar* para referirse a la imitación, pues sugiere una labor más creativa en la medida en que el poeta *imita componiendo*, mas no *imita copiando*.⁷

Ricœur (1995b) se inclina hacia la postura aristotélica, por lo que piensa la mimesis como *poiesis*, como una “creación”, una “reconstrucción” del mundo fáctico y de nuestra experiencia práctica que adquiere forma, por así decirlo, en el relato de ficción y mediante la cual es posible conocer —en sentido epistemológico— y transformar el mundo y la propia experiencia. ¿Cómo ocurre esto? Hay que señalar primero los tres momentos que acontecen en el proceso mimético: mimesis I, mimesis II y mimesis III, los cuales se identifican con *pre-figuración*, *con-figuración* y *re-figuración*, respectivamente.

⁶ 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.

⁷ Hay que recordar que Aristóteles (2000) 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 con el 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.

Mimesis I: la *pre-figuración* del mundo

Las líneas con las que Ricœur (1995a) inaugura el primer apartado resultan bastante precisas sobre 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” (115-116; cursivas mías). Para Ricœur la *pre-figuración* significa “pre-comprender el mundo de la acción”, éste en el que ocurre la propia existencia, pues las estructuras del mundo de la praxis funcionan como el *referente* del relato y es en mimesis I donde ocurre su primer *anclaje*. Pre-comprender el mundo significa reconocer en él tres rasgos que funcionan como los anclajes que la teoría narrativa encuentra en el mundo de la praxis para comenzar a configurarse. Ricœur (1995a) los clasifica en 1) las estructuras inteligibles de la acción, 2) las mediaciones o articulaciones simbólicas de la acción y 3) los caracteres temporales contenidos en la acción que pueden propiciar que dicha acción sea contada.

“Las estructuras inteligibles de la acción” se refieren a discernir lo que verdaderamente es una acción, la cual, no se identifica con el mero movimiento físico, sino que conlleva una “red conceptual” en la que se involucran varios factores. La acción necesita de un *agente* que la realice o la padezca, pero siempre en relación con otros, pues “obrar es siempre obrar ‘con’ otros” (Ricœur, 1995a: 117). Al agente hay que reconocerle *motivos* que expliquen por qué se ve orillado a actuar o padecer de cierta manera; también, las acciones persiguen *fines*, cuyos resultados pueden o no ser los esperados; finalmente, la acción ocurre en medio de *circunstancias*. Esta red conceptual permite hablar de acciones y no de movimientos físicos. Es en la pre-comprensión del mundo de la acción donde la teoría narrativa encuentra su primer anclaje para tomar forma. Así, cuando el lector se enfrente al texto será capaz de reconocer esta red conceptual de la acción y sentirse familiarizado.

“Las mediaciones o articulaciones simbólicas del campo práctico” señalan que, si “la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*” (Ricœur, 1995a: 119). De acuerdo con Ricœur, el símbolo posee un “carácter público” gracias al cual se vuelve “descifrable por los demás actores del juego social” (120), quienes lo sitúan en una red simbólica cultural, es decir, lo contextualizan. De este 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. El símbolo conlleva, asimismo, la idea de *regla* en el sentido de *norma*, con la cual “las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral” (120) y que se encuentra estrechamente ligada a los juicios de valor que califican a las acciones y a los agentes que las realizan.

Finalmente, para explicar los “caracteres temporales de la acción”, Ricœur (1995a) apela a la *intra-temporalidad* de Heidegger. Dicha estructura se refiere a “aquello ‘en’ lo que actuamos cotidianamente” (125), pero sin que se identifique con el tiempo lineal; 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” (127). Ricœur observa que Heidegger interpreta esto como la manera en la que nos encontramos dentro del tiempo, cómo *somos-en-el-tiempo*, cómo “medimos” y “hacemos cálculos” en relación con el tiempo. La *intratemporalidad* también es llamada *ser-en-el-tiempo*, porque describe la existencia *en* el tiempo, pero no en un sentido cronológico, sino 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 expresan la forma en la que *contamos con el tiempo*.

En el plano narrativo, la intratemporalidad ofrece una perspectiva sobre el tiempo mucho más cuantiosa que una visión meramente cronológica o lineal. Así, pueden explicarse efectos como la *analepsis* y la *prolepsis*, derivados de la conciencia de un personaje, sin que ello implique que el relato sea ininteligible, al contrario, esto enriquece tanto a la narración como al concepto mismo de temporalidad. En este sentido, Ricœur (1995a) agrega que “sobre el pedestal de la intratemporalidad se edificarán conjuntamente las configuraciones narrativas y las formas más elaboradas de temporalidad” (127), las cuales pueden incluir efectos como la psiconarración, la perspectiva o las distintas focalizaciones que orienten un relato. Así, Ricœur (1995a) concluye que:

[L]a 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. (129-130)

Mimesis II: la *con-figuración* del mundo

Mimesis II se identifica con la construcción de la trama, proceso que se entiende a partir de rasgos que podrían denominarse —como señala el propio Ricœur (1995a)— “gramaticales”, pero no en un sentido lingüístico, sino en relación con el estudio de las reglas y principios de combinación y organización que vuelven una estructura “inteligible y significante”.

Para Ricœur (1995a), la trama es la estructura principal de todo relato, pues 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” (131). Los sucesos que conforman la narración no son “meras ocurrencias”, sino que tienen una función específica en el desarrollo de la trama, pues mimesis II tiene un carácter dinámico, de operación, de *con-figuración*; es decir, es el sitio en el que ocurre un “dinamismo integrador” que hace que la trama se estructure en una totalidad inteligible y significativa y cuya *lógica interna* responda a un *encadenamiento causal* de las acciones de la historia, es decir, los motivos por los que ocurren los sucesos de la narración dependerán unos de otros y serán explicados y justificados, pues de la *causalidad* resultará la *verosimilitud* de la historia. Esto significa que los elementos del relato están vinculados no arbitrariamente, sino de manera *causal*. Para Luz Aurora Pimentel (1998), “estos acontecimientos interrelacionados se encuentran configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa” (19).

Ahora bien, 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 es verdad 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 sería legítimo afirmar que, en parte, es gracias a estas circunstancias que también el relato de ficción alcanza su propio estatuto ontológico. Y, 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”.

Un aspecto sumamente fundamental de mimesis II es que en el acto de configurar una trama no sólo se consideran las acciones en el sentido de realización de hechos, sino que el concepto de *acción* se enriquece y también abarca la actividad de la conciencia. Esto queda muy claro cuando Ricœur (1995b) habla sobre la “novela de flujo de conciencia”, ya que ésta 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” (387), personalidades fragmentadas, deseos, pensamientos.⁸ Así, el filósofo francés concluirá que:

[N]ada 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. (388)

Al ampliarse 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, se logra un enriquecimiento en la categoría de mimesis en la medida en que la composición mimética se extiende hacia 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. El hecho de haber accedido a estas otras experiencias sugiere que en algún momento fue necesario pensar el

⁸ Para una revisión detallada sobre este tema, véase el capítulo “Las metamorfosis de la trama”, en *Tiempo y narración II* (Ricœur, 1995b).

mundo y a nosotros mismos desde otras perspectivas, desde otro tipo de conocimiento. En este sentido, el relato de ficción constituye una forma *otra* de conocer y conocer-nos y, de este modo, de preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, por lo que puede reconocerse en el relato de ficción un estatuto ontológico.

Mimesis III: la re-figuración del mundo

Eduardo Casar (2011) ha señalado 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*; en pocas palabras, no habría la necesidad de relatos e, incluso, quizás ni siquiera habría la necesidad del arte. En efecto, desde la teoría de Ricœur, el acto de *re-figuración*, o mimesis III, es aquél que complementa el arco hermenéutico, incluso en términos no ricœurianos, la parte receptiva sigue siendo fundamental a la hora de enfrentarse a cualquier expresión artística. El propio Heidegger (1980a) ya advertía la importancia de la parte receptiva cuando señalaba que:

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*. (104; cursivas mías)

Este fragmento resulta bastante significativo por dos razones, la primera, porque ya anticipa que “de ninguna manera la obra es obra sin la contemplación”. En este punto, es posible 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, que Heidegger advierte que “la estancia dentro de la contemplación es un *saber*”. ¿No podría 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 este contexto, entre texto-lector? Un *saber*, una *verdad* que localizamos en *otra* forma de conocimiento como lo es el relato de ficción. Esto también demostraría la capacidad ontológica del relato no sólo de configurar el mundo (mimesis II) sino también de refigurarlo (mimesis III), pero desde la posibilidad surgida a partir de cada lector y su horizonte de expectativas, como se verá a continuación.

Ricœur(1995a) define 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” (140). De acuerdo con Ricœur, la transición entre mimesis II y mimesis III ocurre sólo mediante el acto de lectura, por ello este tercer estadio es fundamental para que el texto no sea un “texto muerto”. “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 la *esquemización* y la *tradicionalidad* como parte elemental en la transición de un plano mimético a otro 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 el lector puede reconstruir la trama, porque reconoce dichos esquemas así como 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 (1995a), “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” (147). Esto significa que el lector es una parte efectiva del

texto en la medida en que lo construye mientras lo lee y va creando expectativas sobre él. En este sentido, es 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 y épocas.

El problema de la *referencia* en la narratividad es quizás una de las cuestiones con mayor peso, 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 (1995a):

[L]o 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 (148, 150; cursivas mías).

En otras palabras, es el mundo aquello sobre lo que se funda el relato y es un mundo lo que proyecta; sin embargo, no proyecta en todos los casos el mismo mundo ya previamente fundado sin que exista ningún enriquecimiento, sino que, dependiendo del horizonte en el que cada lector se encuentre inscrito, el mundo proyectado será distinto en la medida de la *pre-comprensión* del lector. Por eso, resulta más pertinente emplear el término *mundos posibles*, porque logra describir con mayor precisión este fenómeno. Aquí se aprecia con bastante claridad el recorrido mimético: el relato de ficción tiene como horizonte el mundo fáctico —y la existencia— 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”.

Quizás sería legítimo afirmar que, en última instancia, el referente es la propia experiencia en el mundo, nuestro propio “ser-en-el-mundo”. Esto justificaría el estatuto ontológico del relato de ficción que defendemos, ya que si el mundo fáctico

y nuestro *ser-ahí* no fueran el referente del relato, ¿qué diría éste, entonces? ¿Qué proyectaría? ¿Podría cualquiera reconocerse y *re-figurar* lo que el relato proyecta si no estuviera anclado a mimesis I? Asimismo, ¿podría también cualquier lector reconocerse y refigurarse en el relato sin dicho anclaje?

Ahora bien, para que el relato de ficción pueda reclamar por completo un estatuto ontológico es fundamental que también ocurra la intersección entre mundo del texto y 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”⁹ debido a que aparecen nuevos sentidos que no estaban ni en el mundo ni en la experiencia del lector. Así, de acuerdo con Ricœur (1995a), 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” (153).

Finalmente, valdría la pena intentar formular una respuesta a la hipótesis central del presente texto: *¿puede el relato de ficción constituir una forma de preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser?* Si, como señala Aristóteles (1994) en el Libro VI de la *Metafísica* “lo que es’ [...] se dice en muchos sentidos” (270), y la filosofía por su parte ha intentado “decirlo” desde sus distintos modelos de racionalidad, la misma máxima aristotélica invita a buscar *otras* posibilidades de decir el ser. Es aquí donde las reflexiones tanto de Heidegger como las de Ricœur resultan obligatorias, pues ampliar el horizonte ontológico hacia otras formas de conocimiento como el arte, la poesía y el relato de ficción implica enriquecer las posibilidades de aproximarse a la categoría del ser. En este sentido, y conforme a lo que se desarrolló sobre la triple mimesis, el relato de ficción posee infinitas maneras de proyectar posibilidades de ser y de “ser-en-el-mundo”, las cuales se muestran principalmente en la *con-figuración* y la *re-figuración*, de tal manera que el relato de ficción constituye en sí mismo una manera *otra* de pensar al ser, de decirlo, de preguntar por él y, en última instancia, de responder por el ser que, a decir de Heidegger, es en cada caso nosotros mismos. En esta misma línea de pensamiento, el relato de ficción tiene con todo derecho un estatuto ontológico que lo posiciona como una categoría que puede y debe abordarse también desde la filosofía, pues constituye una vía para pensar nuestro “ser-en-el-mundo”, para significar y resignificar la propia existencia, para transformarla cada vez

⁹ La expresión es de Gadamer, pero ha sido tomada del libro citado de María Antonia González Valerio (2010).

que, en términos de Gadamer, algún horizonte de expectativas se enfrente a los “mundos posibles” que ofrecen los relatos de ficción, pues 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” (Ricœur, 1995b: 627; cursivas mías).

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. (1994). Tomás Calvo Martínez (Introd., Trad., y Not.). Gredos.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (2000). Juan David García Bacca (Introd., Vers., y Not.). UNAM.
- CASAR, Eduardo. (2011). *Para qué sirve Paul Ricœur en crítica y creación literarias*. Universidad Iberoamericana.
- GADAMER, Hans-Georg. (2006 [1960]). “La verdad de la obra de arte”. María Antonia González Valerio (Trad.). En Paulina Rivero Weber (Coord). *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer* (pp. 165-184). UNAM / Ítaca.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2006). “La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer”. En Paulina Rivero Weber (Coord). *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer* (pp. 151-164). UNAM / Ítaca.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder.
- HEIDEGGER, Martin. (1980a [1935]). “El origen de la obra de arte”. (Samuel Ramos, Trad.). En *Arte y poesía* (pp. 35-123). Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin. (1980b [1936]). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En Samuel Ramos (Trad.). *Arte y poesía* (pp. 125-148). Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin. (1986 [1927]). *Ser y tiempo*. José Gaos (Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos IV República* (pp. 457-497). Conrado Eggers Lan (Introd., Trad., y Not.). Gredos.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI / UNAM.
- RAMOS, SAMUEL. (1980). “Prólogo”. En Martin Heidegger, *Arte y Poesía* (pp. 7-34). Fondo de Cultura Económica.

- RICŒUR, Paul. (1995a [1985]). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Agustín Neira (Trad.). Siglo XXI.
- RICŒUR, Paul. (1995b [1984]). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Agustín Neira (Trad.). Siglo XXI.
- VATTIMO, Gianni. (2002). *Introducción a Heidegger*. Alfredo Báez (Trad.). Gedisa.