

## NARRACIÓN DE FICCIÓN Y VER COMO

Marta Cecilia Betancur. Universidad de Caldas<sup>1</sup>

**Resumen:** El «ver como» de la narración de ficción. 2. «Ver como» y temporalidad. 3. La narración como mimesis. 4. Conclusiones.

**Abstract:** Fiction recite and «see as». 1. The «see as» of the fiction recite. 2. «See as» and temporality. 3. The recite as mimesis. Conclusions.

El artículo que presento a continuación es resultado de mi experiencia académica con el filósofo maestro Jorge Vicente Arregüi. Sus contribuciones en tópicos teóricos, en la generación de destrezas de trabajo y en el campo personal fueron definitivas para el desarrollo de mi trabajo en Filosofía.

La aportación teórica se ve reflejada en la capacidad para articular corrientes filosóficas que hasta hace unos 30 años parecían irreconciliables y cuyos puntos de vista parecían imposibles de articular mediante el debate filosófico. La formación de Jorge Vicente en la tradición analítica, el profundo conocimiento de Wittgenstein y de los discípulos suyos dedicados a profundizar en los aportes de la segunda teoría del lenguaje, además de su convicción, desprovista de dogmatismos, de que era posible conversar con la hermenéutica y la fenomenología, le permitieron orientar su producción filosófica y la influencia sobre algunos de sus alumnos, en el desentrañamiento de las contribuciones más profundas de Wittgenstein y en la investigación de problemas a la luz del encuentro entre esas corrientes filosóficas, que se ven hoy enriquecidos por pensadores como Charles Taylor, Anthony Kenny, Ernst Tugendhat e Hilary Putnam, y que promete gran fecundidad para sacar a la filosofía del callejón sin salida en que estaba sumida.

Sin embargo, el aporte de Jorge Vicente no fue sólo teórico. Dado que en él la filosofía era la vida, esa vocación quedaba marcada en nosotros e impregnaba un carácter filosófico crítico, disciplinado, y riguroso. La corrección extrema de nuestros escritos en los aspectos teóricos y formales, que en ocasiones nos exacerbabá, nos volvía más exigentes y rigurosos con nuestro trabajo. Sabía equilibrar la exigencia con el reconocimiento de nuestro trabajo y estimularnos a continuar adelante. Para él, la filosofía era una actividad de reflexión, de investigación y de crítica. Nos invitaba a superar la concepción de la filosofía como una repetición paquidérmica del pensamiento de los otros filósofos y nos enseñó a arriesgarnos a asumir posiciones y a defenderlas de manera argumentada y responsable. La huella ha quedado grabada y sus enseñanzas han de verse reflejadas en nuestros escritos, de los que el siguiente ejemplar pretende ser una muestra.

En el primer tomo de *«tiempo y Narración»*, Ricoeur afirma que la narración de ficción es una forma privilegiada de «ver como» la temporalidad humana. La ponencia tiene por fin analizar esta afirmación de Ricoeur que se apoya en un estudio llevado a cabo por Wittgenstein en el epígrafe 11 de la 2ª parte de las *Investigaciones Filosóficas* de lo que está en juego cuando al observar una imagen expresamos «veo esto como un rostro humano» o «como un entresijo de ramas sin forma». Se trata de analizar si es adecuada la apropiación hecha por Ricoeur de la fórmula de Wittgenstein y la forma como la aplica a la narración de ficción. Para ello, el texto se divide en tres secciones: la primera, busca dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué significa afirmar que la narración de ficción es una forma de «ver como»?; la segunda intenta comprender por qué se refiere especialmente a la temporalidad humana y explicar cómo es posible y por qué razón la narración está en capacidad de «ver como» y de proponer una forma de «ver como» la temporalidad y, finalmente,

---

<sup>1</sup> El artículo fue presentado como ponencia en el I Congreso Nacional de Filosofía organizado por la Sociedad Colombiana de Filosofía SCF.

la tercera, analiza las ventajas de considerarla de esta manera.

### 1. *El ver como de la narración de ficción.*

El estudio de Ricoeur al discurso literario está orientado por la convicción de que éste es un «ver como» la vida humana. El filósofo está convencido de que el discurso literario es un medio de acceso privilegiado para la comprensión de los rasgos más profundos del hombre, a los cuales es difícil acceder de otra manera. «El discurso poético – afirma Ricoeur – transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que solo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica, y la trasgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras» (1995. p. 33).

Esta posición de Ricoeur está emparentada con la idea de Wittgenstein en su obra madura, donde considera que existen experiencias de la vida humana que no se pueden comprender mediante los métodos de la psicología y la antropología experimental, dado que deben ser abordadas en el contexto, teniendo en cuenta las circunstancias que las rodean y el juego de lenguaje en el cual se dan. Son experiencias en las que están ligadas la sensibilidad, la imaginación, la afectividad la voluntad y el intelecto. Wittgenstein plantea el problema mediante la fórmula de «ver como» o «percibir aspectos», cuya investigación señala una nueva forma de abordar el conocimiento, como algo no meramente intelectual, sino en el que se tienen en cuenta la relación del hombre con el medio y la intervención de varias facultades. Wittgenstein aborda esta forma de conocimiento a través del análisis de un tipo de juegos de lenguaje que deben dar luz sobre la experiencia y la vivencia que están ligadas a ese juego<sup>2</sup>.

En las *I.F.* analizó la fórmula de «ver como» en relación con tres experiencias: la interpretación de la expresión de un rostro, la relación con objetos figurativos como una pintura y la interpretación de las palabras. El valor de la investigación de Wittgenstein está en que, como han señalado algunos pensadores, es posible entender el estudio de los símbolos, las palabras, el rostro humano y las obras de arte a diversas actividades que no se pueden abordar mediante el método empírico<sup>3</sup>. Precisamente, Ricoeur la aplica al estudio del acto de leer una obra literaria. En la *Metáfora viva* a la producción de una metáfora y en la trilogía de *Tiempo y narración* a la interpretación del acto de leer una obra narrativa. En estas obras tiene la convicción de que más que aplicarla a la producción de la obra es necesario hacerlo a la lectura, dado que es el lector quien culmina el proceso de la obra al interpretarla. De este modo, para Ricoeur leer una obra narrativa es un caso de «ver como».

En las *Investigaciones* Wittgenstein introduce el problema de «notar un aspecto» o «ver como» en relación con la experiencia de captar la semejanza de un rostro con otro. «Contemplo un rostro, y de repente, me percato de su semejanza con otro. Veo que no ha cambiado; y sin embargo, lo veo distinto. A esta experiencia la llamo observar un aspecto» (p. 451). La experiencia consiste en captar, de pronto, una semejanza que no se había captado, aunque ya se había percibido el mismo rostro. Aunque éste no ha cambiado, se ve de otra manera, semejante al otro. Wittgenstein se apoya también en la figura del pato-conejo. Es decir de la figura que puede verse como cabeza de pato o de conejo. En relación con la posibilidad de «ver como»,

<sup>2</sup> En esta postura hay una crítica implícita a la psicología experimental que estaba convencida de que debía seguir los pasos de la física, para alcanzar un desarrollo adecuado. La posición de la psicología fue criticada en las *Investigaciones filosóficas* donde afirma Wittgenstein que «en psicología existen métodos experimentales y confusión conceptual... La presencia del método experimental nos hace creer que ya disponemos de los medios para librarnos de los problemas que nos inquietan; cuando en realidad problemas y métodos pasan de largo sin encontrarse». (*I.F.* & XIV, p. 525-526). Así mismo hay una crítica a Frazer quien consideraba posible explicar los rituales separándolos del contexto en medio del cual se dan. Wittgenstein aborda mediante la fórmula de «ver como» o «percibir aspectos» el estudio de esas vivencias.

<sup>3</sup> Cfr. BUDD, Malcolm. *Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. Routledge. London and New York. 1989. Cap. 4. MULHALL, Stephen. *On Being in the World*. Routledge. London and New York. 1993. p. 28 y ss.

distingue tres matices distintos: percibir aspectos, percepción continua de aspectos y fulgurar un aspecto.

Percibir un aspecto es percibir una figura como, es decir, atribuyéndole una interpretación; es captar una pintura como la pintura de algo. Podemos percibir un cuadro como la pintura de un entresijo de ramas sin forma o viendo allí, en el fondo, un rostro humano. Frente a la doble posibilidad de la percepción de la figura P/C se pregunta Wittgenstein: «¿Qué es lo distinto, la impresión o la interpretación de la impresión? El cuadro no ha cambiado, sigue siendo el mismo; la cosa no cambia, pues nada ha de ocurrir en el objeto físico para que dejemos de verlo como un pato». La respuesta de Wittgenstein es contundente: cambian tanto la percepción como la interpretación. Y añade: «pero también podemos ver la ilustración unas veces como una cosa, otras veces como otra – o sea que la interpretamos y la vemos tal como la interpretamos». «Ver como» es una experiencia peculiar en la que se entrecruzan ver e interpretar. Sin embargo, no es un ver al que se le añada el interpretar, sino que se dan simultáneamente, al ver se interpreta. Wittgenstein hizo mucho énfasis en esto, y consideraba que lo raro era que las pensáramos como añadidas y separadas<sup>4</sup>. La interpretación es parte constitutiva de la experiencia. Son mitad percepción, mitad pensamiento. La interpretación se distingue de la percepción en que ver es algo que pasa, es un estado, e interpretar es una actividad, es hacer una conjetura, proponer una hipótesis sobre lo que significa ser. En palabras de Wittgenstein «Interpretar es un pensar, un actuar; ver, un estado» (I.F. p. 487).

Ahora bien, ésta no es una experiencia rara y ocasional en el hombre; lo normal y lo común en la vida social e intersubjetiva es que el hombre se enfrente a las figuras, interpretándolas, esto es, viéndolas como, puesto que percibimos e interpretamos los rostros como si expresaran tristeza o alegría; se lee y se interpreta una grafía, una palabra y una frase en cuanto expresión de un significado, etc.

¿Qué sucede cuando pasamos de ver una cosa de un modo, para verla de otro? Es posible que una cosa la veamos siempre de cierta manera. Es posible que la figura se vea siempre como un pato y nunca como un conejo, pero es posible que de pronto, un día, la percibamos como un conejo. La experiencia de ver una figura de una manera y, de pronto, pasar a verla de otra, es lo que llama Wittgenstein el «fulgurar de un aspecto». Es un cambio súbito que supone la sorpresa y el reconocimiento de algo nuevo.

El fulgurar de un aspecto se caracteriza por la necesidad sentida del observador de emplear una representación que pueda expresar la experiencia visual. Es un juego de lenguaje concreto en el que se emite una expresión en medio de la vivencia: «ahora lo veo como un conejo», «veo una expresión de tristeza en tu rostro». Por ello para comprenderla se debe estudiar la expresión acompañada de la vivencia, es indispensable el contexto. Wittgenstein subrayó que estas expresiones no pueden entenderse como la información de una percepción ordinaria, sino como la exclamación de una vivencia, lo cual la convierte en una expresión primaria<sup>5</sup>. En términos de Wittgenstein: «Ante él (el dibujo de un triángulo) puedes pensar una vez como *esto* otras veces como *aquello* y lo verás unas veces *así*, otras *así*». Pero ¿Cómo? No hay especificación ulterior». (Witt. P. 461)

Por otra parte, el fulgurar de un aspecto supone la percepción continua de aspectos, es decir, supone una actitud del hombre hacia ciertos objetos que funcionan como objetos figurativos en cuanto el hombre los asume como cargados de significado. Wittgenstein plantea la diferencia entre fulgurar un aspecto y la percepción continua de aspectos, de la siguiente manera: «Y tengo que hacer una distinción entre el «ver continuo» de un aspecto y el «fulgurar de un aspecto» – puede que me hubiera sido mostrada la figura, y que yo, nunca hubiera visto en ella otra cosa que un conejo. En este punto es útil introducir la noción de objeto figurati-

<sup>4</sup> Witt. Cuestiona la tesis de la gestalt que pensaba que esta experiencia consiste en ver más interpretar. Para Witt. La interpretación no se da separada del ver; no se da primero el ver al que se añade el interpretar, sino que se dan juntos: ¿es el llamar la atención resultado de mirar más pensar? No. Aquí se cruzan muchos de nuestros conceptos» (I.F. p. 485)

<sup>5</sup> Para ver la diferencia entre descripción y expresión, cfr. Wittgenstein. *Últimos Estudios sobre Filosofía de la Psicología*. Tecnos, Madrid. Vol. 2. 1949-1951. &13 p. 24.

vo» (I.F. p. 447). Un objeto figurativo es un objeto hacia el cual el hombre asume una actitud especial, la actitud de enfrentarse a ellos en cuanto portadores de significado. Wittgenstein está reconociendo una especificidad antropológica, la actitud especial del hombre hacia el rostro, las palabras y las pinturas. Pues sólo es capaz de captar el fulgor de un aspecto quien posee la actitud de «percepción continua de aspectos». Esta es una actitud del hombre hacia objetos figurativos en el sentido de que el hombre reacciona y actúa ante ellos como si fueran la representación de algo. Su *estatus* significativo no está en duda, se da por admitido.

La actitud hacia los objetos figurativos como cuadros y pinturas se hace evidente en el papel que desempeñan en la vida del hombre y en la manera como son colgados para ser admirados y contemplados. La percepción continua de aspectos es una relación típica del hombre con el lenguaje, que consiste en la capacidad de vivenciar el significado de las palabras. «La importancia de este concepto – afirma Wittgenstein – radica en la conexión entre los conceptos «ver un aspecto» y «vivir el significado de una palabra». Pues queremos preguntar: «¿qué le faltaría a quien no vive el significado de una palabra?» (I.F. p. 491). La actitud del hombre frente al lenguaje es la de captar las frases como cargadas de significado. Quien nota que una palabra puede perder su significado, carecer de él o tener el significado adecuado en el contexto, tiene una actitud de percepción continua de aspectos; y quien no está en capacidad de asumir esta actitud frente a las palabras, como quien no tiene la capacidad de gozar y comprender un poema, tiene para Wittgenstein la actitud de «ceguera de aspectos».

Hay otra indicación importante de Wittgenstein sobre esta experiencia. En los diversos matices de «ver como» se entrecruzan varias facultades humanas. Ya se ha dicho que es un ver que se da acompañado del interpretar. Además incluye la voluntad, el sentimiento y la imaginación. En el «ver un aspecto» está incluida la voluntad porque al notar el cambio del objeto tenemos que ocuparnos de él, nos detenemos en él. Roderick Chisholm<sup>6</sup> usa un término del inglés para indicar el papel de la voluntad: «attend to». Es prestar atención a unos rasgos y desestimar otros, es realizar la selección y la organización de rasgos en la figura. Chisholm señala que «atender a» una figura es una mezcla entre una sensación y una interpretación, en cuanto es percibir la figura y proponer una interpretación.

En la vivencia está incluida también la imaginación, pues no es posible ver una cosa de forma nueva sin recurrir a la imaginación. Es la fantasía la que permite fulgor de un aspecto. Es el papel de síntesis de la imaginación el que permite relacionar una figura con otro objeto o ser. Ver la figura como de pato, es compararla y relacionarla con un pato. Ver un rostro como expresión de tristeza es compararlo y relacionarlo con las expresiones de tristeza y con otras expresiones del rostro. Además, ella incluye también el sentimiento. Una pintura, una melodía musical, al «verse como» se siente. Esto es claro para Wittgenstein especialmente en el caso del lenguaje. El hombre «vive» el significado de las palabras en cuanto puede afirmar que una palabra queda mejor que otra, que hay una que se adecúa más al contexto. La literatura da los mejores ejemplos de que el hombre vive el significado de las palabras. En los contextos de la literatura la palabra impresiona al hombre de manera semejante a como lo hace un cuadro o una pintura. «Las palabras pueden algunas veces provocar una manifestación de su significado, ser una encarnación viviente del sentimiento o pensamiento que ellas expresan»<sup>7</sup>. En el lenguaje literario las palabras tienen una relación especial con los pensamientos y sentimientos que expresan. Esto lo expresó claramente Wittgenstein en el siguiente texto: «Cuando leo con sentimiento un poema, una narración, ocurre sin duda algo en mí que no ocurre cuando sólo leo el texto por encima en busca de información – ¿a qué procedimientos estoy aludiendo? Las oraciones *suenan* distintas. Pongo mucha atención en la entonación. A veces, una palabra está mal entonada, se oye demasiado o demasiado poco. Lo noto y mi rostro lo expresa... También puedo darle a una palabra una entonación que haga resaltar su significado de entre los demás, casi como si la

<sup>6</sup> CHISOLM, Roderick. Act. Content and the Duck Rabbit. In: Wittgenstein's Intentions. Edited By John V. Confield et Stuart G. Garland Publishin. New York & London 1993 p. 94-95.

<sup>7</sup> Mulhall. Op. Cit. P. 39.

palabra fuera una figura de la cosa. Cuando, en una lectura expresiva, pronuncio esta palabra, está completamente llena de su significado» (*I.F.* p. 491).

Sin embargo esto no es exclusivo del lenguaje literario. También en la vida cotidiana el hombre trata las palabras con familiaridad. El ser humano se familiariza con las palabras. Wittgenstein indicó esta característica del lenguaje humano mediante la metáfora «la fisonomía de las palabras», que en analogía con la fisonomía del rostro, contienen y exhiben el significado. «Siento como si el nombre de Schubert concordara con la obra de Schubert y con su rostro» afirma Witt. (*I.F.* p. 493).

En síntesis, Wittgenstein ha utilizado la fórmula de «ver como» para explicar una experiencia humana específica, que consiste en percibir ciertos objetos o figuras en cuanto cargados de significado. Consiste en percibir una cosa como otra. En esta experiencia se da un entrecruzamiento entre las facultades humanas de percibir, imaginar, sentir, ocuparse de, interpretar y asumir una actitud. Además, en la experiencia de ver como se supone una actitud frente a objetos figurativos como son el rostro humano, el lenguaje, el arte y los símbolos, según la cual se enfrenta a ellos dando por sentado que encarnan y expresan un significado. Ahora bien, vemos en qué medida puede aplicarse esta fórmula al acto de leer una obra narrativa de ficción.

Leer una obra narrativa es un caso de «ver como» en cuanto es leer unas grafías asumiendo que están cargadas de significado. En la lectura de una obra de ficción es claro el ejercicio de la voluntad y «asumir la actitud de», puesto que para emprender ese tipo de lectura, asumimos que su significado es distinto, dado que no esperamos que nos cuente una historia real en la que se describen los hechos tal como sucedieron, sin que por ello supongamos que carece de significado. El lector se dispone a aceptar como verosímil la historia narrada y a tratar de comprender lo que el narrador le cuenta. Pone en suspenso una referencia al mundo real y busca una nueva referencia. Está dispuesto a pensar como posible el mundo que el narrador le propone en su obra. El papel del sentimiento y la imaginación es evidente. La obra literaria nos propone imaginar un mundo y unos personajes. Propone figuras de mundo y de personajes y nos invita, nos seduce a compararnos con ellos. En este sentido la obra literaria es un ver como el hombre, y la vida humana. Lleva al lector a imaginarse, sentirse e interpretarse como el personaje de la obra y le genera sentimientos de aceptación y de rechazo. En este sentido, la obra literaria nos lleva a pensar.

Leer por primera vez una obra literaria es un Caso de fulgurar un aspecto porque es ver de una nueva forma la vida humana, de acuerdo con la figura que nos plantea el autor. Es ver, pensar e imaginar la vida humana tal como el autor nos la propone, a través de la figura que él crea para el lector.

## 2. «Ver como» y temporalidad.

El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula sobre un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. Ricoeur. *H y N.* p. 183.

Para Ricoeur no es suficiente afirmar que la narración de ficción es una forma de «ver como» la vida humana, pues considera que el aspecto más específicamente abordado mediante la narración es la experiencia temporal del hombre, lo cual busca probar mediante dos argumentos: A. El hombre vive la vida de manera temporal, temporalizando su relación con el mundo, con los seres que lo rodean y con los demás hombres. Esa experiencia temporal se constituye a través de la narración. La vida se expresa de manera narrativa. Y, B. La narración se arraiga y se construye a partir de la vida. Nace en la vida temporal del hombre y vuelve a ella. Esta idea se desarrolla a partir de la teoría de la triple *mimesis*. Ahora bien, los dos argumentos de Ricoeur se apoyan en y buscan dar contenido a la afirmación de Wittgenstein de que todo juego de lenguaje corresponde a una forma de vida y toda forma de vida está ligada y se da en medio de un juego de lenguaje. La idea de Ricoeur es que el juego de lenguaje implícito en la forma de vida temporal del

hombre es la narración. Analicemos los dos argumentos.

A. Ricoeur apoya el estudio ontológico del tiempo en Heidegger, recurriendo a la distinción que éste establece entre tres niveles del tiempo: la temporalidad, la historicidad y la intratemporalidad. La temporalidad es una de los rasgos específicos del hombre como ser ahí, como *dasein*, es uno de los existenciales del *dasein*, lo cual significa que el hombre es un ser temporal, que vive la vida ocupándose por el tiempo, preocupándose por él. El carácter humano de la temporalidad de debe a que es un ser para la muerte. Como dice Heidegger, el hombre es un ser mortal, porque tiene conciencia de que va a morir y se preocupa de su propia muerte. Tiene conciencia de que va a morir, por lo que la vida se le presenta como posibilidad y como proyección. Por esta razón, el movimiento de la vida tiende hacia el porvenir. El hecho de ser finito, o de ser un ser para el fin o para la muerte determina su carácter de posibilidad abierta hacia el porvenir. (*Ser y Tiempo*. &65 p. 258-259). Ahora bien, en el primer nivel, señalado por Heidegger el de la temporalidad profunda, se establece la unidad de los tres éxtasis, del porvenir, el haber sido y el hacer presente. Consiste en la posibilidad para el hombre de realizar la síntesis de los tres movimientos del tiempo, de unificar en un momento, el hacer presente, la proyección de futuro y la recuperación del pasado. Los rasgos de la temporalidad son el movimiento hacia el porvenir, la unidad de los tres éxtasis y la finitud.

Además el hombre vive la vida históricamente, es decir, en un lapso de tiempo comprendido entre la vida y la muerte. Para Heidegger se deriva de la temporalidad, dado que la muerte es la posibilidad que hace posible toda otra posibilidad, es la que abre el horizonte al «ser ahí». Es la posibilidad más propia, la inevitable, la que marca al hombre como posibilidad y como proyecto. De ella depende que el hombre se ocupe del transcurrir entre la vida y la muerte. Reconocer la muerte como la posibilidad más auténtica es el reconocimiento de que las demás posibilidades de la vida no son definitivas, por lo que la vida es un proceso de desarrollo abierto. Por eso, la anticipación de la muerte hace posible hablar de la historia o del desenvolvimiento de una vida unificada; ella nos permite hablar de la historia de una vida, e incluso pasar de la historia de una vida a la historia de una comunidad y de una nación. Heidegger deriva los rasgos de la historicidad a partir de la temporalidad a través de los conceptos de «prolongación», «destino», «suerte» y «repetición». (*Ser y Tiempo*)<sup>8</sup>. La prolongación es el alargamiento entre la vida y la muerte; es la cohesión de la vida expresada por Dilthey mediante el término *Zusammenhang des lebens*. La prolongación de la vida del hombre consiste en hacer la historia de su vida, proyectándose en sus posibilidades e integrando el pasado al futuro. Para Heidegger la condición de que el hombre sea un ser histórico socialmente, es que, individualmente, vive y hace la historia de su vida. Todo hombre vive su vida de manera histórica, como proceso y como desarrollo. En la historicidad se arraigan las siguientes características: la extensión, la primacía del pasado y su carácter ilimitado.

La «repetición» es la experiencia fundamental mediante la cual la extensión temporal se encuentra arraigada en la unidad del tiempo. El hombre nace en una tradición por la cual está determinado y, a partir de la cual, proyecta un futuro. Cada quien transmite de uno a sí mismo lo que recibe, los recursos que puede obtener. Cada quien trae consigo y arrastra una tradición. De esta manera el «haber sido» se conecta con el porvenir. La herencia es recibida, tomada a cargo, devuelta y transmitida. En este sentido el «haber sido» determina el porvenir.

La intratemporalidad consiste en que el ser humano vive en el tiempo y cuenta con él; se preocupa por el ahora y por el paso del tiempo. Se ocupa de sí mismo y de las cosas en el tiempo. La intratemporalidad es el tiempo de las preocupaciones y del mundo. Es el tiempo de los días y los trabajos. Es el tiempo del «ahora» y se expresa en locuciones del lenguaje ordinario como *ahora no quiero ir a clase, mañana traeré el libro, no pierdas tiempo*. La intratemporalidad no es la representación del tiempo lineal como sucesión abstracta de instantes, sino el tiempo de la vida, el contar con él y calcularlo de acuerdo con las necesidades. Aunque está próxima a la

<sup>8</sup> Cfr. También. Ricoeur. *Tiempo y narración*. Vol 3. 1985, p. 13.

linealidad no puede confundirse con ella. Por ser fechada y pública se acerca a la representación lineal, pero no se reduce a ella, es la apropiación de ella para nuestras necesidades e intereses. Es estar en el tiempo y contar con él, lo que es previo al medirlo. La medición ordinaria del tiempo es el día, pero no el día abstracto en cuanto número de horas, sino en cuanto ligado al cuidado y el recuerdo de las cosas. El ahora de la a preocupación consiste en «hacer presente» y en «presentar las cosas», por lo que se hace inseparable de la expectativa y la retención. Los rasgos propios de la intratemporalidad son la databilidad, la extensión y su carácter de públicos, rasgos que constituyen un puente con el tiempo ordinario.

La intratemporalidad tiene un vínculo fuerte con la narratividad en cuanto ésta es la capacidad de contar y de seguir una historia. El acto de contar una historia de manera sucesiva, en el tiempo, es cercana a la forma como el hombre organiza y proyecta su vida en la experiencia cotidiana; para Ricoeur el carácter temporal de la narración contribuye a formar la experiencia humana que organiza el tiempo según un antes y un después. Articulando un pasado a un presente y proyectando un futuro, el acto de narrar sitúa al hombre en el hacer presente, que recoge un haber sido y proyecta un porvenir; articula el triple presente de que hablaba Agustín. Además, el relato ubica al ser humano en el tiempo y a partir de allí le enseña a mirar hacia adelante y hacia atrás. Esta es la razón de que Ricoeur plantee que la vida se configura de manera narrativa, a través de las narraciones que construimos de nuestras propias vidas. Es a través del intercambio narrativo con los otros como organizamos el tiempo en un antes y un después. Del mismo modo que en la narración el hombre organiza episodios de su vida como totalidad. Los organiza y planifica articulando episodios que configuran una totalidad. La narración enseña al hombre a organizar la vida como totalidad.

### 3. La narración como mimesis.

B. El segundo argumento de Ricoeur da respuesta a la siguiente pregunta: ¿Por qué la narración puede o tiene la capacidad de mostrar el carácter temporal de la existencia humana? Lo que va a demostrar Ricoeur es que esto es posible porque la narración en cuanto construcción de la trama es *mimesis* de las acciones humanas. La narración está en capacidad de expresar y mediar la vida temporal del hombre gracias a que la narración se origina en la vida y vuelve a ella; por eso, puede ser una mimesis de la experiencia temporal del hombre.

Un aporte importante de Ricoeur es el cambio en la forma de abordar el problema al retomar la noción de mimesis en el sentido aristotélico de operación o actividad de imitación y de configuración, más bien que de producto o copia fija. Mimesis es el proceso y la actividad de configurar, por lo cual supone siempre la actividad y al sujeto la realiza. La actividad de mimesis no es puntual, es dinámica. Ricoeur sistematiza el proceso mediante las nociones de mimesis I, mimesis II y mimesis III para demostrar todo el trayecto que sigue la actividad de la producción de la obra narrativa. El proceso de imitación o configuración de la obra se da enraizado en un medio social y cultural que le brinda una serie de conocimientos previos que funcionan como 'competencias' en el momento de escribir la obra; pero la obra se escribe para un lector que también hace parte de un medio social y cultural y que relaciona la obra y la transporta a su mundo. «Seguimos pues el paso – dice Ricoeur – de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la medición de uno configurado»<sup>9</sup>.

Mimesis I es conocimiento previo o la precomprensión del mundo de la acción que tiene el hombre, tanto el escritor como el lector potencial. Esta precomprensión llamada también «competencia» es sistematizada en tres conceptos: la red conceptual del mundo de la acción, los recursos simbólicos y el carácter temporal que han recibido en su formación y en su vida social.

Mimesis II corresponde a la configuración de la trama o disposición de los hechos en la obra narrativa. En la narración literaria es el mundo de la creación o la ficción. «Es el sentido del *mythos* aristotélico»<sup>10</sup>. Pero en el sentido más general de

<sup>9</sup> RICOEUR. *T et R. I. Ibid.* P. 107.

<sup>10</sup> RICOEUR. *Ibid.* P. 126.

la narración que abarca tanto el relato de ficción como el relato histórico, el *mythos* es la configuración de la obra narrativa, la cual media entre la prefiguración de la narración por la ficción y la refiguración que el lector hace en el mundo. «Al situar *mimesis* II entre una fase anterior y otra posterior de la mimesis – dice Ricoeur – no sólo trato de localizarla y de enmarcarla. Quiero comprender mejor su funcionamiento de mediación entre el «antes» y el «después» de la configuración. *Mimesis* II ocupa una posición intermedia porque tiene una función de mediación»<sup>11</sup>. Este carácter de mediación está dado por la función de operación de la construcción de la trama y por su carácter dinámico que relaciona un antes y un después

La trama es mediadora por tres razones: porque «media» entre acontecimientos e incidentes individuales y una historia tomada como un todo; porque impone a la sucesión indefinida de incidentes un punto final y porque invierte el orden natural del tiempo. Primero, la trama «es una mediación entre acontecimientos e historia narrada»<sup>12</sup>, transforma los acontecimientos individuales y los organiza en una historia como totalidad; convierte los acontecimientos en partes importantes y que tienen un sentido en relación con la historia completa. En palabras de Ricoeur, «Por otra parte, una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie, ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de manera que se pueda conocer a cada momento, el tema de la historia. En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión, la configuración»<sup>13</sup>. Segundo, porque enlaza elementos heterogéneos, como agentes, pacientes, acciones, tiempos, espacios, etc. en una unidad. Y tercero porque se organiza en una unidad temporal, un principio y un fin.

Mimesis III es el cierre del proceso, es el cumplimiento del acto de escribir una obra que termina siempre en un lector. El acto de la lectura es el factor que opera la transición entre mimesis II y mimesis III. En Ricoeur el lector y el acto de la lectura son determinantes en el proceso de mimesis porque realizan el proceso dinámico de mimesis II a mimesis III, que consiste en la refiguración y aplicación del sentido de la obra al mundo del lector. La lectura es el acto que orienta, da sentido a la trama y la lleva de nuevo a nivel de la experiencia, porque el lector debe realizar de nuevo la configuración de la trama, realizar de nuevo el acto de «tomar juntos» y ordenar los elementos según un sentido y una dirección. El lector «recobra y concluye el acto configurante». También sintetiza, toma juntos los episodios enmarcándolos en una totalidad, ordena y reúne la diversidad. Por esta razón, Ricoeur afirma que el acto de la lectura es «el vector de la aptitud de la trama para modelar la experiencia»<sup>14</sup>.

El lector no sólo comprende el contenido o el sentido de la obra sino que además lo aplica a su propio mundo, también inscrito en un horizonte. El lector realiza un entrecruzamiento entre el mundo suyo, que no es interior ni privado, y el mundo de la obra: En esto consiste la referencia de la obra narrativa. (Obsérvese que se habla de «referencia» y no de «referente»; hablar de referencia supone la acción humana de «referir», o de aplicar un enunciado o un término a un hecho o un objeto del mundo).

La teoría de Ricoeur sobre la triple *mimesis* sostiene que toda narración se origina en la experiencia humana y vuelve a ella. El tiempo humano es posible, gracias a que se articula y se ordena en una narración. La narración constituye la posibilidad de la ordenación del tiempo humano; es la condición de la forma como se presenta el tiempo para la vida humana. Así mismo, la significación de la narración depende de y está determinada por su condición de dar significado a la experiencia temporal. Ahora bien, esta exposición de la relación de 'tiempo' y 'narración' la hace aparecer como un círculo vicioso, pero no lo es. Precisamente el estudio de la dinámica del proceso de mimesis I a mimesis III demostrará el carácter progresivo del círculo. La narración para Ricoeur es una configuración, una representación o una mimesis de la experiencia humana del tiempo. Mimesis es, pues, el elemento

<sup>11</sup> RICOEUR. *Ibid.*, p. 131.

<sup>12</sup> RICOEUR. *Ibid.*, p. 114.

<sup>13</sup> RICOEUR. *Ibid.*, p. 127.

<sup>14</sup> RICOEUR. *Ibid.*, p. 144.



mediador que sirve de vínculo y entrelazamiento entre la narración y el tiempo. Pero la intermediación no es realizada por un producto o un elemento terminado, sino por un proceso dinámico, que parte de la vida práctica y vuelve a ella.

#### 4. Conclusiones

Efectivamente, como plantea Ricoeur la lectura de una obra narrativa es un ver como la vida humana, y especialmente, la experiencia temporal del hombre. Y esta fórmula permite avanzar en la comprensión de la temporalidad humana, al sacarla de los límites tanto de la explicación fenomenológica, que logra explicar la forma como el hombre vive la experiencia temporal sin explicar el tiempo del mundo, como de la ciencia, que no logra explicar la forma como el hombre vive esa experiencia. La narración no explica de manera teórica la vida temporal sino que la muestra tal como la vive el hombre, en medio de una praxis vital y social, al mostrar al hombre en su vida práctica, en la realización de acciones.

De esa manera, la narración exhibe los tres niveles de la temporalidad. Se especializa en la intratemporalidad, en la medida en que aborda al hombre en su día a día, en las preocupaciones cotidianas. Es un laboratorio en el que se exploran diversas experiencias de la intratemporalidad. A través de la literatura se han abordado experiencias del tiempo, como la rapidez en que se viven los momentos más felices, la lentitud de las horas difíciles; el deseo sentido de detener el tiempo o alargarlo según las circunstancias, etc. La narración es un testimonio de la intratemporalidad. Pero eso no es todo, porque además enseña a inscribir la intratemporalidad en la historicidad, dado que los acontecimientos narrados en una obra se inscriben en un tiempo y un espacio públicos, históricos y sociales; la obra se ubica en un momento dado de la historia social de la humanidad. En este sentido, la narración enseña que el tiempo no es individual y meramente subjetivo, sino que se inscribe en el tiempo de la historia del hombre. Finalmente, la narración permite plantear problemas y enigmas filosóficos propios de la temporalidad como el anhelo humano de eternidad y los conflictos que la falta de ésta genera al hombre. La narración es una forma reconocida de exploración de problemas relativos al tiempo.

Un ejemplo ilustra la capacidad de la narración de explorar los problemas relativos al tiempo. «*El Incidente del Puente sobre el río del Búho*»<sup>15</sup> es un cuento que trata de lo que puede suceder en el pensamiento de un hombre, a punto de ser ahorcado, en los últimos minutos de su vida. En relación con el episodio, el cuento tematiza tres problemas relativos al tiempo: En primer lugar, explora la tendencia humana, hasta en los momentos más difíciles de la vida, de proyectar un porvenir. En el cuento, Peyton Farquhar, no obstante estar al borde de la ejecución, imagina la forma en que podría salir del impase y sueña con llegar al lado de su mujer, después de varias peripecias para escapar. En segundo lugar, Aborda la contradicción que se presenta en la vida humana entre el tiempo real, oficial, el de los relojes y el de la vivencia humana. En unos 5´ que tarda la realización de la ejecución, pasa más de un día en el imaginario del personaje. En este sentido explora una vivencia común en la vida del hombre que siente que en unos minutos de tiempo real transcurren un día, un mes o un año de su vida. En tercer lugar, el cuento articula la experiencia personal del personaje con la historia social del hombre. Varios incidentes tratan de ubicar al protagonista en la realidad, aunque al interior del cuento, no lo consigue. El tic tac del reloj, el sonido de los fusiles y el grito de las palabras castrenses incitan al lector y al personaje a aterrizar en la realidad. El tiempo oficial es el tiempo de los militares, del poder y de la historia. La articulación en la historia de la cultura se hace claramente al ubicar la narración en el momento de la guerra civil norteamericana de secesión entre el norte y el sur, ocurrida entre 1861 y 1865. Esta inscripción nos enseña que el tiempo de los conflictos y las vivencias personales está articulado en un tiempo de la historia y del mundo.

La narración establece analogías en las que se comparan aspectos, cualidades y situaciones humanas. Propone figuras que funcionan como iconos, son símbolos

<sup>15</sup> Ambroce Bierce. *El Incidente en el Puente sobre el río del Búho*.

icónicos de diversos aspectos del hombre. En la narración se considera una situación a través de otra. Son iconos en cuanto basan su significado en la similaridad. En la narración literaria se establece la similaridad a través de la descripción del lenguaje, el icono se expresa verbalmente dando una regla para comprender el objeto o la situación. El símbolo icónico tiene la ventaja de que está a medio camino entre la sensibilidad y el entendimiento, entre el significado unívoco y multívoco. Esta es la razón por la cual el icono puede presentar hechos profundos de la subjetividad humana a través de descripciones lingüísticas que requieren de la imaginación y el entendimiento, pero que ensanchan la comprensión de nosotros mismos, por lo que nos lleva a pensar<sup>16</sup>.

La narración de ficción es un «ver como» al proponer iconos o figuras que simbolizan las formas de darse la experiencia temporal del hombre. Y al hacerlo nos las pone al frente a través de la lectura y nos da qué pensar. Puede hacerlo porque tanto el escritor como el lector son personas que habitan mundos sociales y culturales que tienen semejanzas y entre los cuales es posible la comprensión. El escritor realiza el proceso de la triple mimesis para entregar la obra a un lector, que de nuevo ha de realizar el proceso, partiendo de toda la información que el medio social y la cultura le ofrecen. La situación en la que se encuentra Peyton Farquhar es una situación típica en la vida social del hombre, en los casos en que se ha aplicado la pena de muerte. Fue usual en la guerra de secesión norteamericana. Y a través de esa situación se presenta una experiencia mucho más común en el hombre, como es la forma personal de sentir el paso del tiempo. Es como si el autor nos planteara el problema diciéndonos, «míralo así», «considéralo así».

Abordar el problema de esta manera nos permite analizar el tiempo a través de la obra como texto material, público, que puede ser compartido. Las imágenes y los iconos que se nos proponen requieren de la imaginación. Sin embargo, esa imagen no es libre, dado que está ligada a la figura propuesta, al contexto, al campo común de asociaciones históricas y al estilo y el sentido completo de la obra que sugiere el escritor. El poeta amarra el sentido mediante las imágenes que sugiere. Es decir, el significado de la obra, no es privado y netamente subjetivo. La lectura es una acción común propia de la vida social y cultural del hombre; leer una narración es «ver como». Es un «ver como» propuesto por un escritor a un lector que recupera la obra y a través de un proceso configura de nuevo el sentido propuesto por el escritor que lo lleva a través de los juegos literarios con el tiempo, a ver de cierto modo la vida temporal; a pensar en ella y a apropiarla al mundo en que vive. Esto lo constituye en un ejercicio colectivo, social e intersubjetivo. Así mismo, la narración pone en evidencia el carácter social del hombre. La trama se desarrolla siempre por la relación entre seres humanos. La proyección de un porvenir y la recuperación del pasado se hace siempre con los otros, lo que demuestra que la vida humana es desde siempre colectiva. Por ejemplo, el cuento que hemos tratado se desarrolla alrededor de un personaje solitario, pero es un personaje que se imagina enfrentándose a su agresor o escapando de él, y cuyo porvenir se centra en el reencuentro con su mujer. La vida temporal del hombre es vivida en simultaneidad con otros, recibiendo la herencia de los otros y proyectando un futuro con otros.

Finalmente, la propuesta de Ricoeur implica que la obra literaria es un recurso apropiado para acceder a la comprensión del hombre. El hombre se objetiva, se exhibe a través de la obra. Esta idea está íntimamente relacionada con la tesis de que el conocimiento de sí del hombre no se logra de manera inmediata y directa por introspección, sino que debe abordarse a través de los símbolos. El conocimiento de sí no es inmediato sino mediado por los símbolos, las obras, las acciones y su confrontación con el otro. El conocimiento de sí del hombre es un conocimiento reflexivo y es fruto de la interpretación de los símbolos y las acciones. El símbolo es un vehículo de comprensión de la situación del hombre en el mundo. De ahí que tenga pleno sentido el recurso de Ricoeur y el paso por la narración para la com-

<sup>16</sup> Múltiples obras demuestran ese papel de la obra literaria: Como afirma el P. Jacinto Choza, «Ulises» es un arquetipo o un icono para interpretar la condición humana. Cfr. J. Choza. *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona, Ariel, 1996. El Quijote expresa representa una conjunción entre la narración y la vida humana. El Quijote vive la vida entre la narración y la acción.

preensión de los rasgos más enigmáticos y profundos de la experiencia humana, como es el caso de la experiencia temporal. Esta teoría está muy cerca de la idea de Wittgenstein de que el estudio del ser humano no se debe abordar mediante la introspección y el lenguaje privado, sino a través del lenguaje como hecho público y social. Las obras narrativas son objetos materiales y públicos que pueden ser discutidos y comprendidos por una comunidad lingüística.

\* \* \*

Betancur García, Marta Cecilia  
Universidad de Caldas. Manizales,  
Sede Palogrande, Carrera 23 No. 58\_65  
Caldas, Colombia  
[martacb55@hotmail.com](mailto:martacb55@hotmail.com)