



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO
EN FILOSOFÍA**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**LINEAMIENTOS HERMENÉUTICOS PARA
UNA ESTÉTICA EN LA FILOSOFÍA DE
PAUL RICOEUR**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA:
JOEL HERNÁNDEZ OTAÑEZ**

**TUTORA:
DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL**

COTUTORES:

**DR. RAÚL ALCALÁ CAMPOS
DR. MAURICIO BEUCHOT PUENTE**



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

SEPTIEMBRE 2010



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.

A Nora

Agradezco la amabilidad, conocimiento e interés para la realización del presente trabajo a los doctores:

María Rosa Palazón Mayoral.

Raúl Alcalá Campos.

Mauricio Beuchot Puente.

Julieta G. Lizaola Monterrubio.

Rebeca Maldonado Rodriguera.

Es necesario, pues, destruir ser y dejar manifestarse nuestra pertenencia primordial a un mundo que habitamos, es decir, que al mismo tiempo nos precede y recibe la huella de nuestras obras. En una palabra, es preciso, restituir a la hermosa palabra "inventar" su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear.

Paul Ricoeur

Y quien no se deje ilusionar jamás sabrá qué es la experiencia estética.

María Rosa Palazón Mayoral

De modo que, al infiltrarse la ficción en la vida, ésta se logra moldear creadoramente.

Luz María Álvarez Argüelles.

Índice

Introducción.....	p.6
Capítulo primero. Mimesis I o prefiguración. Lo previo a la creación.....	p.11
I. Teleología y arqueología en la conciencia.....	p.13
1.1 Percepción, verbo y sentimiento.....	p.13
1.2 <i>Ananke</i> : la necesidad de crear.....	p.25
Capítulo segundo. Mimesis I: prefiguración y melódica.....	p.39
II. Temporalidad humana y narración.....	p.40
2.1 <i>Distentio animi</i>	p.42
2.2 El <i>Mythos</i>	p.47
2.3 La <i>Melódica</i>	p.52
2.4 La textualidad de la acción.....	p.55
Capítulo tercero. Mimesis II o configuración. Lo literario.....	p.60
III. La <i>Melódica</i> y la configuración.....	p.61
3.1 La Mimesis y el <i>Mythos</i>	p.63
3.2 El mundo de la obra.....	p.70
3.3 Configuración y temporalidad.....	p.78
3.4 Ejemplo hermenéutico.....	p.84
Capítulo cuarto. Mimesis II o configuración. Lo poético.....	p.93
IV. La metáfora vs el tropo literario.....	p.94
4.1 Metáfora y retórica.....	p.95
4.2 Metáfora y ontología.....	p.100
4.3 De lo ontológico del arte a la sugerencia metafísica.....	p.106
Capítulo quinto. Mimesis III o refiguración. La experiencia estética.....	p.117
V. Refiguración y experiencia estética.....	p.118
5.1 Comportamiento estético.....	p. 118
5.2 <i>Fenomenología del hombre capaz...</i> de crear y contemplar.....	p.123
5.3 Lo ético de lo estético.....	p.129
5.4 Hermenéutica y estética.....	p.134
Conclusión.....	p.145
Bibliografía.....	p.150

INTRODUCCIÓN

La obra de Paul Ricoeur no se caracteriza por ser un sistema donde cada una de sus ideas converja en un *corpus* único y delimitado. No es un sistema en el sentido kantiano o hegeliano. Esto no significa que su filosofía carezca de una sistematicidad. Su teoría hermenéutica se aboca al análisis de temas específicos y diversos entre sí, tales como lo lingüístico, lo político, lo ético, lo religioso, entre otros. Cada uno de sus textos propicia vetas de investigación que fomentan la riqueza interpretativa del lector. Algunas de sus obras se abocan al problema de la narración literaria y la metáfora poética; empero, en su filosofía no existe una estética como tal. Alude y sugiere algunas ideas al respecto, pero no desarrolla una teoría estética. Nuestro trabajo de investigación, como su título lo indica, busca especificar los lineamientos hermenéuticos que conduzcan a una propuesta estética. Esto no quiere decir que pretendamos erigir, de manera definitiva y concluyente, *la estética en Ricoeur*. No se trata de plantear el tema de un modo único y hegemónico. Nuestra propuesta es sólo una interpretación entre otras. Buscamos ser consecuentes con la hermenéutica misma: interpretar textos para explicar, comprender y proponer ideas. Intentamos abrir una vertiente interpretativa que no cancele otras interpretaciones al respecto.

La estética es una de las áreas de la filosofía que no cesa de incorporar nuevas ideas y posturas. Esto no sólo por las aportaciones teóricas de los especialistas en la materia, sino por los cambios mismos que ha sufrido el arte. Las llamadas “Bellas Artes” coexisten con nuevas formas de representar estéticamente la realidad. El *happening*, el *performance*, el *body art*, por mencionar algunos, se han incorporado al campo del “arte”. Las diversas expresiones artísticas suponen nuevas formas de interpretación, pero también exige delimitar el papel de la hermenéutica en la estética en general y en el arte en particular. No sólo se trata de señalar que el arte requiere ser interpretado, sino de explorar cómo la hermenéutica (en específico la de Ricoeur), puede contribuir a una mejor comprensión de la estética.

Nuestro trabajo consiste en proponer lineamientos hermenéuticos para una estética en Ricoeur. Dichos lineamientos se abocan en definir qué se entiende por estética y cómo podría concebirse la idea de arte en el hermeneuta francés. Hablamos de lineamientos porque nos parece que esta investigación sólo cumple una parte de lo que implica una discusión sobre lo estético y artístico. Desde nuestra perspectiva el desarrollo de una estética en dicho autor supone dos niveles de investigación: el primero es delimitar e interpretar las ideas que sean susceptibles de una estética en la teoría del filósofo francés. El segundo es vincular la hermenéutica ricoeuriana a diversas formas de expresión artísticas, por ejemplo la pintura, la música, el cine, entre otros. Nosotros nos hemos comprometido solo al primer nivel de investigación. El segundo es una veta pendiente que no podría realizarse sin la primera. Pensamos que es necesario definir qué entiende Ricoeur por estética y arte para posteriormente interpretar el sentido hermenéutico de los diversos géneros artísticos. Nuestro trabajo se limita a explicar cómo concibe Ricoeur la narración literaria y la metáfora poética orientadas a una propuesta estética. Al final de la investigación sugerimos cómo la hermenéutica ricoeuriana puede contribuir a la discusión sobre el sentido y la posible referencia en la música.

Es importante aclarar que hablamos de “estética” y no de “filosofía del arte”. Ricoeur propone en *Tiempo y narración* que la obra de arte está antecedita por una capacidad creativa que le da origen y, por ende, de un proceso de apreciación o contemplación que la hace permanecer. La configuración artística supone un momento anterior y posterior, es decir, lo prefigurativo y lo refigurativo. Nuestra investigación se orienta a explorar estos tres momentos con la finalidad de proponer una estética. La dialéctica de la triple mimesis (prefiguración, configuración y refiguración), implica un tratamiento que no se reduce a una filosofía del arte pues no sólo se limita a hablar de la obra, sino del momento previo y posterior de su concepción. Aunado a esto, el campo de la estética es más amplio que el artístico, es decir, el arte cobra vida porque le antecede una

capacidad estética en el ser humano. La obra de arte es un punto culminante que alude a la dimensión estética del hombre en el mundo.

Los capítulos de este trabajo se estructuran a partir de la dialéctica de *la triple mimesis*. La idea de prefiguración es abordada en los capítulos I y II. En el primer capítulo nos detenemos a explorar cómo la fenomenología da cuenta del carácter teleológico de la conciencia y, a su vez, cómo el psicoanálisis freudiano desentraña la dimensión arqueológica del ser humano. Ambas dimensiones analizadas desde la hermenéutica de Ricoeur. La dialéctica entre arqueología y teleología nos permitirá delimitar aspectos fundamentales que intervienen en el proceso creativo. Admitiendo que la conciencia como intencionalidad y el inconsciente como recinto de las pulsiones, no son excluyentes. El capítulo segundo complementará algunas ideas respecto a lo prefigurativo en el arte, tales como el aspecto mimético y narrativo del hombre, es decir, de cómo estas condiciones ontológicas son implícitas en el proceso creativo y no sólo relevante en la obra terminada. En los capítulos tercero y cuarto nos detendremos en la configuración literaria y poética respectivamente. La referencia a la literatura nos permitirá comprender que el carácter narrativo funge como expresión artística porque alude a una dimensión ontológica en el hombre. Dimensión que permite comprender de mejor manera el problema del tiempo vital, la identidad humana y el vínculo entre la ficción y el mundo empírico. Por otra parte, abordar el problema de la metáfora enfatiza que ésta no se reduce a un mero tropo, por el contrario, la metáfora enriquece el discurso sin reducirse a él, otorga conocimiento por ser informativa, se erige como una dimensión ontológica que permite comprender al hombre, al mundo y la idea del ser. La metáfora se despliega de manera virtuosa en la poesía y, al mismo tiempo, nos otorga una visión estética extralingüística. Finalmente en el capítulo quinto abordamos la refiguración mediante una preocupación específica: la experiencia estética. En este último capítulo argumentaremos la relación entre hermenéutica y estética. Analizaremos la dimensión ontológica y no sólo epistemológica del arte. Finalmente aludiremos al aspecto ético que entraña la estética en Ricoeur.

Estructurar nuestro trabajo desde los tres momentos miméticos que plantea el hermeneuta francés nos pareció un paso necesario. El orden de los capítulos no es fortuito, sino que presupone que la estética admite un análisis gradual que inicia en el momento previo a la creación, alude a la obra como un fenómeno en el mundo y, por ende, insiste en la dimensión contemplativa e interpretativa del público receptor. Lo que antecede al acto creativo, la obra como referente fenoménico y el modo como nos afecta como espectadores, son dimensiones ineludibles para comprender el campo de lo estético y artístico.

La hermenéutica de Ricoeur considera que reflexionar sobre el hombre implica la explicación de las obras que ha construido en el mundo. Del ser humano logramos saber sólo refiriéndose a sus creaciones, textos, monumentos y vestigios. Lo construido por la acción humana da cuenta, de algún modo u otro, de qué y quién es el hombre. Por consiguiente, el arte es una de las manifestaciones que pueden orientarnos sobre la reflexión de la condición humana y de su relación con el mundo. El arte tiene esta doble vertiente: se manifiesta como una propuesta particular y específica y, además, alude al sentido de lo humano y del arte en general. Esto exige de una labor hermenéutica puesto que no se atiene a datos unívocos que se traducen y describen en una sola lectura, sino que el arte suscribe el carácter textual y simbólico que obliga a la interpretación. El arte genera interpretaciones porque es una entidad hermenéutica. La obra lleva implícita la necesidad de ser interpretada. Cada interpretación, para ser pertinente, debe fungir como un modo de explicar y comprender el sentido de la obra. No es la ocurrencia fortuita lo que caracteriza una buena labor hermenéutica, sino el ejercicio riguroso de desentrañar los significados del fenómeno artístico. Empero, la hermenéutica de Ricoeur no se limita a enfatizar la importancia que tiene el dar cuenta de una obra o texto, sino que reitera que al hacerlo, se va descubriendo el sentido de lo humano y del mundo. El arte no sólo habla de sí. No se reduce a la parte configurativa, sino que exige la dimensión prefigurativa y refigurativa.

La hermenéutica concibe a los textos como entidades abiertas a interpretaciones pertinentes. En este sentido nuestra labor será desentrañar qué

nos dice la teoría de Ricoeur sobre la estética y el arte, es decir, qué aporta su obra a dicho campo de estudio. Pensamos que una aportación no es sinónimo de novedad absoluta. No se trata de aludir a la novedad o a la originalidad como si una reflexión filosófica no tuviera antecedentes teóricos, por el contrario, la hermenéutica de Ricoeur aborda diversos problemas considerando autores como Aristóteles, San Agustín, Kant, Freud, entre otros, es decir, su innovación reitera a la tradición. En este sentido, la teoría ricoeuriana contribuye al debate en torno a lo estético y lo artístico como una forma de reiterar el aspecto dialógico de la filosofía y, por redundante que parezca, el carácter interpretativo de la hermenéutica.

Ahora bien, los límites y aportaciones de esta investigación resultan evidentes a lo largo de su desarrollo. No nos alejamos de la teoría ricoeuriana respecto al discurso literario y la metáfora poética, aunque señalamos ciertas ideas estéticas que podrían ser pertinentes a toda forma de arte. Nuestra investigación cuida las fronteras conceptuales de Ricoeur, pero al mismo tiempo sugiere algunos tópicos que buscan enriquecer su teoría. Siendo consecuentes con la hermenéutica, buscamos interpretar. Si asumimos que la interpretación es una manera de explicación porque intenta dar razones y, al mismo tiempo, es una forma de comprensión porque estas razones se convierten en un modo de concebir al mundo, podemos afirmar que la presente investigación cumple su cometido. En suma, este trabajo reitera la idea de que interpretar es una forma de apropiación.

CAPÍTULO PRIMERO.

MIMESIS I O PREFIGURACIÓN. LO PREVIO A LA CREACIÓN

Cuando hablamos de lineamientos hermenéuticos para una estética en Ricoeur resulta necesario partir de una exégesis que involucre a la conciencia y su relación con el mundo. Pensamos que el problema de la estética en Ricoeur no puede ser abordado directamente, sino que tiene que haber un recorrido de la problemática conciencia-mundo y las implicaciones que de ello se derivan. Como veremos, la interioridad humana es intencionalidad hacia el mundo. Esta orientación, en nuestro trabajo, no es una elección fortuita, sino que se ajusta a la idea de que la conciencia supone una mediación para dar cuenta de sí. Este camino que pretende emular la “vía larga” a la que se apegaba el autor de *Finitud y culpabilidad*, nos permitirá un acercamiento a los aspectos pre-reflexivos, reflexivos y afectivos que caracterizan a una conciencia sin consistencia inmediata. Inconsistencia que vislumbra, entre otras necesidades, la del arte.

Nuestro primer paso será un análisis de la dialéctica arqueología-teleología en el campo de la conciencia para encontrar los elementos básicos que nos orienten a una discusión respecto a la estética. No partir de tal aspecto nos relegaría a una mera descripción de lo que dice Ricoeur respecto al arte y lo estético; implicaría desarrollar ideas sin el antecedente de quien hace posible que se erija lo estético en el mundo, es decir, el hombre.

Cuando pretendemos desarrollar una estética en Ricoeur partimos de, por lo menos, dos presupuestos: que tal pretensión es posible en dicha filosofía y que tenemos una idea generalizada de lo estético que nos permite dicho objetivo. Ambos presupuestos tendremos que irlos justificando a lo largo de nuestra investigación.

Ahora bien, toda labor hermenéutica parte de una interpretación y, en particular, de la interpretación de textos. Nosotros iniciaremos con la obra de *Finitud y culpabilidad* para abordar la ya mencionada dialéctica conciencia-mundo. Una vez enfatizado el carácter teleológico del hombre nos detendremos en el aspecto arqueológico. La figura de *Ananké* permitirá comprender cómo el

inconsciente contribuye en el proceso de creatividad. *Freud: una interpretación de la cultura* será la obra central para ello.

I. Teleología y arqueología en la conciencia

1.1 Percepción, verbo y sentimiento

Para Ricoeur la conciencia es inconsistencia. El saber de sí y de las expresiones humanas exige de una hermenéutica. Lo indirecto y cifrado manifiesta el ser del hombre. La no-coincidencia de sí consigo mismo, afirma el autor en *Finitud y culpabilidad*, es el origen de la falibilidad humana, pero también de su creatividad. Para Ricoeur el hombre no es un ser de inmediatez, sino que es intermediario de sí a sí mismo. El hombre necesita mediar con los diversos ámbitos de la realidad para saber de sí. Existir es, ontológicamente, ser intermediario entre lo que está *dentro* y *fuera* de sí. La mediación es descubrimiento de lo que habita en el interior y el exterior de la complejidad humana. Esto supone que el hombre se ubica en el mundo: es facticidad. El acto de existir supone ubicación, perspectiva y mediación, no en el orden de lo reflexivo, sino pre-reflexivo. Antes de saber quién es uno y qué es el mundo, existe una pre-comprensión de ser-ahí que posibilita las diversas formas de conocimiento. Significa que hay un carácter pre-filosófico que orienta a la filosofía. A lo metódico le antecede lo pre-filosófico. Por eso la filosofía no es un comienzo radical, sino que le antecede un mundo que la hace posible. Todo método se inserta en una realidad previa, lo cual no significa que la filosofía, como método que pregunta o se admira (*taumaturgo*), carezca de una tendencia radical. El punto de partida no es método. Toda metodología es posterior a la condición fundamental de estar en el mundo percibiéndolo; de lo contrario, el saber filosófico (como la hermenéutica) sólo funcionaría como técnica o aportación teórica y no como modo de ser del hombre. La facticidad se muestra como el origen de la discusión de lo que llamamos conciencia y mundo.

El camino que toma el autor en *Finitud y culpabilidad* (particularmente en *El hombre falible*), es partir de una “empírica de la voluntad” para aventurarse al tratamiento del mal desde lo simbólico. Nosotros partiremos desde la misma *empírica*, sólo que en una dirección distinta: la creatividad estética. La llamada “empírica de la voluntad” exige no de una reflexión cualquiera, sino de una “reflexión trascendental”. Esta reflexión no parte inmediatamente del yo, sino del objeto que asalta a la conciencia. Se presenta como condición de posibilidad del conocimiento. Es un paso necesario, aunque no suficiente para el conocimiento de sí mediante el mundo. Es un primer momento que nos permite remitirnos al objeto que está ante la conciencia para hacer evidente no sólo nuestra facticidad, sino la “desproporción” en el percibir, hablar, actuar y sentir.¹ Esta reflexión trascendental parte del poder del conocer. No se trata de reducir al hombre al plano del conocimiento, sino que es un punto de partida, una localización necesaria –dirá Ricoeur–, para comprender que la desproporción humana implica un conocimiento atravesado por la acción y el sentimiento. Dicho trascendental nos vislumbrará dos elementos: que el conocer parte de la cosa y que la conciencia es inconsistencia.

Cuando decimos que la conciencia es inconsistencia de sí misma no debemos, precisamente por eso, detenernos en ella directamente, sino dar el rodeo hacia el objeto para esclarecer dicha inconsistencia y saber la vinculación que tiene con las cosas. La reflexión trascendental permite no sólo entender las condiciones de posibilidad de la estructura del objeto, sino la ubicación del sujeto como tal, lo que llamaré Ricoeur *síntesis del sujeto*. Partir de lo dado a la conciencia permite comprender el sentido que ella tiene. El rodeo hacia el objeto hace evidente que la noción de “reflexión” no es todavía introspección, sino exégesis de la cosa. La reflexión trascendental alude a la síntesis del objeto porque es intencionalidad proyectada hacia fuera. Es condición de objetividad y

¹ Elementos necesarios para el desarrollo de una estética en Ricoeur

posibilidad de captar un algo.² La influencia husserliana en Ricoeur resulta evidente: la posibilidad de dar cuenta de algo le antecede una conciencia intencional que capta aquello de lo que pretende dar cuenta. Lo primero que aparece en mí son las cosas, las personas y el mundo en general. Somos seres orientados hacia el mundo. Utilizando un término heideggeriano: ser-ahí es ser en-el-mundo. Pero si el mundo no es límite, sino correlato de la existencia, esto implica que lo que existe ante la conciencia (si bien es posibilitado por la reflexión trascendental), no se reduce al ejercicio epistémico. La reflexión trascendental posibilita al conocimiento sin reducirse a él. Lo trascendental hace que lo ontológico no quede relegado a lo epistemológico. De seguir el camino contrario se parcializaría la realidad: ser sería conocer. Por eso Ricoeur parte de un trascendental que hace evidente la condición de posibilidad de toda objetividad, pero especifica que, por una parte, no da cuenta de la conciencia como un todo o un *holon* y, por otra, hace palpable que la reflexión como labor epistémica es fundamental pero parcial. La reflexión trascendental nos muestra que la conciencia es intencionalidad pues su sentido viene de fuera. El mundo es apertura. Y esta apertura impide caer en un subjetivismo o en un *reduccionismo* epistémico.

La reflexión trascendental es necesaria pero insuficiente. Es el inevitable punto de partida, pero no la explicación suficiente de todo lo que implica estar “frente” al mundo. Es punto de partida pero no de llegada respecto a la condición humana. Esto se manifiesta en que estar en el mundo es captar las cosas desde una limitada perspectiva. La visión de..., se vuelve punto de vista sobre...³ Es lo que Ricoeur denominará *finitud de mi punto de vista*.⁴ Las cosas se muestran desde un aspecto. Es una propiedad insuperable de aquello que existe como objeto para una conciencia. El objeto nos remite a la condición perspectivista de la percepción. Percibir es un recorte. Esto supone la inadecuación misma de la conciencia como percepción. Esta inadecuación posibilita que lo captado pueda

² La condición de posibilidad de la objetividad es un primer momento pues es insuficiente para dar cuenta de la conciencia como conciencia de sí. Ubica al objeto, pero no a la conciencia como persona. La conciencia como para-sí es un momento posterior.

³ Cf. Paul Ricoeur, “El hombre falible”, en *Finitud y Culpabilidad*, p. 38

⁴ *Idem*

ser corroborado o invalidado. Es certeza de que es o existe, no de *lo que es o entraña*.⁵

Estar ante las cosas ratifica, por una parte, que toda conciencia es conciencia de algo, y por otra, que el sujeto es facticidad. La corporeidad se hace imprescindible. La conciencia no es una entidad abstracta, sino un cuerpo consciente que posibilita cualquier abstracción. Hablamos del cuerpo porque su cambio de posición altera la percepción que se tiene de las cosas. Cambiar de sitio hace que el aspecto de lo captado se modifique. Lo captado supone alteridad, pues se origina desde la posición corporal que se tiene. El punto de vista como finitud exige de un cuerpo que mira, escucha o toca. Corporeidad es *aisthesis* (percepción sensible). Los sentidos, como elementos esenciales de una conciencia que capta y siente, vislumbra la posibilidad de que estos sean consolidados en el despliegue de la actividad estética y creatividad artística. También permite ir acentuando la idea de que los sentidos no son meramente receptivos, sino generadores o creadores. Por ende, deben ser concebidos no como ajenos o subordinados a la razón o al conocimiento, sino sinérgicos a la complejidad humana.⁶

Dijimos que la receptividad es parcial porque la perspectiva es punto de vista. Tal delimitación (por no llamarla limitación), es finita. La percepción es, por esencia, inadecuación. Somos siempre un punto de vista móvil. La posición modifica el perfil de lo captado. El punto de vista es el necesario estrechamiento de vérmelas con la apertura de lo que es. Receptividad es apertura y cierre. La perspectiva muestra y acota. Y este carácter perspectivista de la percepción lo genera la cosa misma. El objeto siempre se muestra desde una cara y luego otra.

⁵ No olvidemos que en dicha exégesis Ricoeur pretende abordar el problema de la falibilidad humana, sin embargo, como veremos más adelante, dicha inconsistencia perceptual será, desde nuestra investigación, propiciatoria de la creatividad. La finitud de la percepción es también un valuarte creativo, por ejemplo, en la pintura impresionista lo que importa es cómo se nos presenta el objeto y no como es en sí. Al respecto señala Estela Ocampo “El dibujo preciso es seco y ahoga la impresión del conjunto, destruye todas las sensaciones. No hay que cerrar el contorno de las cosas; es la mancha justa de valor y de color la que debe proporcionar el dibujo.” Estela Ocampo, *El impresionismo*, p. 35

⁶ La dialéctica entre apertura y cierre en la percepción será una de las características de la *mimesis 1* o prefiguración.

La cosa impone la perspectiva al mismo tiempo que la transgrede. Posibilita lo que capto sin reducirse a lo captado, de lo contrario, el ser de la cosa quedaría limitado a la percepción.

A la parcialidad perceptual se suma el hecho de que la reflexión como ejercicio epistémico, escinde. Hace de la cosa objeto de conocimiento. Sin embargo, el hombre no sólo es percepción y reflexión, sino que es lenguaje. El decir se muestra como un modo de trascendencia porque incorpora en el mundo, lo que no se ve perceptualmente. Involucra las caras no vistas en el objeto. Lo lejano, tanto espacial como temporalmente, queda resarcido por el discurso. En términos sartreanos: incorpora lo que se hurta. Significar trasciende la cosa. Sintetiza en la medida que rompe la finitud del punto de vista del percibir. El decir sobrevuela la parcialidad de lo percibido para mostrar lo que no se ve en ese momento. Es intencionalidad que descubre y desvela lo que no logra la percepción. Transgrede lo percibido, significándolo. Hablar es enunciar las caras no percibidas de las cosas, es hacer de su ausencia, presencia. Es, incluso, crear lo no existente desde lo existente. En suma, el lenguaje desborda la perspectiva puesto que no se atiene a la mera recepción. Hace que la perspectiva se vea *atravesada* por la intención discursiva: “el lenguaje transfiere la intención, no la visión”.⁷ El lenguaje transmite el sentido, puesto que es intención que rebasa la intencionalidad de la perspectiva finita. Incluso, como veremos más adelante, el trascender del decir no sólo afecta a lo percibido, sino al decir mismo como algo dicho. La intencionalidad en el hombre se presenta como conciencia que refiere al mundo y como lenguaje que transgrede la parcialidad de lo percibido. El lenguaje surge como el excedente de sentido copresente a la intencionalidad de la conciencia. Desborda lo percibido generando otras dimensiones de lo real. Por eso afirma Ricoeur: “digo más de lo que veo cuando significo”.⁸ La denominación trasciende la aparición, de lo contrario, sólo podríamos hablar de lo presente. Cabe aclarar que trascender lo percibido mediante el lenguaje, es reconocer que

⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 45

⁸ *Idem*

la percepción misma es significativa. El lenguaje no se agrega a la percepción como si ésta careciera de importancia significativa, sino que la trasciende precisamente porque lo dado no es lo único que significa para el hombre. Decir sobre-significa. Que la significación trascienda la percepción implica reconocer, por una parte, que el habla desborda la perspectiva y, por otra, que hace posible la reflexión misma sobre el punto de vista. Aún más, cuando el lenguaje se *pone en marcha* no sólo ubica, refiere, añade, sino que abre la posibilidad de afirmar o negar sobre aquello de lo que hablamos. El discurso es afirmación o negación, reiteración o equivocación. Incluso, reflexionar la finitud implica desbordarla mediante el lenguaje. La trasgresión de la finitud hace posible la discusión sobre la finitud misma. El decir abarca y trasciende la finitud del percibir. El lenguaje rompe la posibilidad de que el hombre quede atrapado en un mero perspectivismo perceptual; o incluso, que dicha idea sobre el perspectivismo quede reducida a un punto de vista. La reflexión sobre el punto de vista no es punto de vista.⁹ Así pues, con el significar se da un nuevo sentido a lo percibido. Hablar es hablar de lo visto y no visto de la cosa. El decir colma al percibir. Esta colmadura del decir, como la llama Ricoeur, genera nuevos sentidos. Su despliegue no sólo afirma o niega, sino crea. Cabe aclarar que el trascender del decir no niega su carácter ostensivo. Parte de lo dado para señalarlo o para rebasarlo. En la dialéctica del percibir y del decir se manifiesta la dialéctica de lo finito-infinito. Sin embargo, la trascendencia de la significación, no ha revelado aún el momento infinito del habla. La reflexión sobre la trascendencia del habla nos conduce, añade Ricoeur, al problema del verbo. Por una parte, el verbo designa un tiempo; por otra, añade sentido porque hay una atribución del predicado al sujeto. El verbo asume ambas funciones: designa tiempo y atribuye al sujeto un predicado. Refiere a un algo y retrotrae hacia el sujeto la predicación. Pero esta doble intención del verbo hace que significar pueda acertar o errar. “Al declarar al ser, introduce la frase humana en el reino ambiguo de lo verdadero y lo falso.”¹⁰ Por medio del verbo afirmamos o negamos algo de algo. Con la afirmación y la negación aparece no sólo la

⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.* P. 44

¹⁰ *Ibid.* P. 50

trascendencia respecto a lo percibido, sino respecto al habla como contenido significativo; de lo contrario, el habla no sería capaz de debatir, dialogar o autocorregirse. Afirma Ricoeur, siguiendo a Aristóteles, que hay un cuádruple poder del verbo. Lo que muestra Aristóteles no sólo es el poder de la designación, sino la capacidad de oposición entre afirmación y negación, es decir, la lógica de la contradicción.¹¹ La relevancia del verbo no sólo es trascendencia, sino afirmación, negación e, incluso, contradicción. “Ambas dimensiones de la verdad, existencial y relacional, están, pues, implicadas en el verbo.”¹² Incluso, sabemos que el problema de la verdad y la falsedad no son elementos ajenos al campo de lo artístico y lo estético, por lo menos desde dos lineamientos: 1. el arte como desvelación del ser de la cosa al representarla; y 2. las afirmaciones pertinentes o impertinentes respecto a la explicación e interpretación de una obra determinada. La primera se ubica en el plano de lo ontológico, la segunda en el plano de lo epistemológico. Ambas han jugado un papel importante en el campo de la estética.

Hasta ahora hemos señalado que la síntesis de la conciencia se da a partir de la cosa, generando la objetividad. La cosa remite al hombre como punto de vista (finitud) y como habla (infinitud o trascendencia). La conciencia es intencionalidad, verbo y percepción. Este recorrido respecto a la conciencia y la cosa, permite a Ricoeur, entre otros elementos, hacer evidente el carácter objetual de la cosa. La objetualidad de la cosa manifiesta la relación ontológica con el ser. Esta relación ontológica nos asegura no caer en un psicologismo. En este sentido, el rodeo hacia el objeto resulta no sólo una exigencia metodológica, sino ontológica. Sin embargo, trastocar al ser como cosa mediante la perspectiva y el habla, no conduce inmediatamente a la conciencia de sí o a un saber de sí como persona. Es un primer nivel que se ubica en el anonimato de cualquiera. Es, como dice Ricoeur, “conciencia en general, es decir, puro y simple proyecto de objeto”¹³.

¹¹ El verbo no sólo afirma y niega, sino que genera una afirmación verdadera, una afirmación falsa, una negación verdadera y una negación falsa.

¹² *Ibid.*, p. 54

¹³ *Ibid.*, p. 63

Es osamenta abstracta.¹⁴ Quedarse en este nivel para dar cuenta de la condición humana es, a propósito de una crítica a Sartre, una ontología fantástica del ser y la nada. La conciencia como síntesis no es todavía persona. Por el contrario, para concebir la noción de persona resulta necesaria la presencia de elementos afectivos y prácticos: el sentir y el actuar. Debemos afirmar que el hombre es percepción y habla, en la medida en que pone en funcionamiento su capacidad afectiva. La aportación de Heidegger aquí es relevante: ser en-el-mundo implica un estado de ánimo. La dialéctica de finitud-infinitud o percepción-habla supone la capacidad de sentir. Hay un segundo paso en la teoría de Ricoeur que va de la “síntesis trascendental” a la “síntesis práctica”. La condición de posibilidad de la síntesis objetual se ha mostrado ciega a sí misma, es decir, es intencionalidad pero no revelación de la persona. Si esta síntesis trascendental no es claridad de sí misma como conciencia de sí o persona, es necesario recurrir a la “síntesis práctica”. Allí emerge la sensibilidad y la acción. Es el paso a una teoría de la voluntad. Es partir de la reflexión hacia el querer, desear y poder. Por eso el hombre, analizado como totalidad o *holon*, no se resuelve en la síntesis trascendental. La reflexión trascendental ha partido de la cosa: es una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la objetividad de la cosa. Ésa es su aportación y su límite. Sin embargo, las cosas tienen que volverse un mundo habitable. A ese conjunto de cosas les hace falta el hombre que siente, actúa, crea, interpreta mitos, textos y obras. Ha sido necesaria la síntesis trascendental porque: “Una filosofía que comienza de modo trascendental no revela sólo la totalidad como problema, sino como término de aproximación.”¹⁵ Ahora es imprescindible el paso a la “síntesis práctica”. Este proceso gradual que lleva a cabo Ricoeur resulta necesario, puesto que aquello que llamamos “realidad” es precisamente una tarea, no una afirmación inmediata. Como señalábamos al inicio del presente capítulo, el saber de sí y de las cosas implica mediación. Ahora bien, ¿qué papel juega el plano afectivo y práctico en este acercamiento gradual?

¹⁴ *Ibid.*, p. 60

¹⁵ *Ibid.* P. 75

La perspectiva tiene un aspecto afectivo, aprehende las cosas como atractivas, amables, odiosas o repugnantes. La perspectiva afectiva, a diferencia de la síntesis trascendental, es apertura y no cierre. La afectividad abre perspectivas. Su intencionalidad bien puede traducirse como deseo. En el deseo estoy fuera de mí, lanzado a aquello que se me muestra como deseante. Es estar fuera y abierto al mundo. Ricoeur afirma que es claridad por ser deseo de..., impulso hacia... Nos abre un contorno del mundo hacia donde nos orientamos. La afectividad anticipa contornos y crea otros. Desvela imágenes que moldea, inventa o configura. Da formas a las formas. En la perspectiva afectiva y deseante nos encontramos lanzados hacia aquello que nos seduce, atrapa o sugiere atención y creatividad. Es prefiguración encaminada a la configuración. Su intencionalidad construye imágenes que iluminan dejando una impronta. Empero, esta infinitud de la afectividad como deseo tiene una inherente finitud. Es infinitud porque la afectividad trasciende la parcialidad de lo que aparece a la conciencia, es decir, la percepción de la cosa. Es finitud porque hay un lado infranqueable de la aspiración del deseo que no mira. Esta finitud puede volverse la atadura del deseo por el deseo. Estas precisiones que nos ubican más en una reflexión ética, no están al margen de una orientación estética. El deseo y la afectividad son modos de creatividad artística y apreciación estética. Cabe aclarar que en Ricoeur la reflexión no es excluyente de la afectividad, pese al tratamiento que por separado ha realizado en *Finitud y culpabilidad*.¹⁶ Para Ricoeur conocer es sentir. Se implican mutuamente. La reflexión no es neutralidad absoluta; de lo contrario, no podría la reflexión misma dar cuenta de la sensibilidad: se mostrarían como antípodas e incommunicables. La conciencia es conciencia de algo...sintiéndolo. Por eso el sentimiento es intencional; siendo el deseo un referente de dicha condición. El deseo implica la dialéctica de la intimidad. Desear es saberse deseante. El *logos* (reflexión, razón y discurso), implica *phatos* (pasión y sentimiento). La intencionalidad, decíamos, muestra la intimidad. Remite a la cosa aludiendo al individuo. Es el círculo donde lanzándose a la exterioridad se muestra

¹⁶ Ricoeur, en sus obras tempranas, le atribuye al conocimiento el carácter de separar y al sentimiento de unir o vincular. Posteriormente relacionará ambas dimensiones en una perspectiva dialéctica donde conocer es también sentir.

la interioridad del individuo. En la dialéctica de la intimidad el sentimiento no habita en la conciencia puesto que es intención; pero tampoco está en los objetos como una cosa entre las cosas. Es situación no situada en el interior ni en el exterior. Emerge de dicha relación: ésa es su paradoja. Designa un aspecto de la cosa y desvela la intimidad del “yo”. Es trascendencia *introyectada*. Lanzarse al mundo es afectar al yo. Es una relación centrífuga y centrípeta. La teleología implica arqueología. La oposición entre sujeto-objeto, por parte de la reflexión, queda resarcida por el sentimiento. Su cualidad es la adherencia. Y cuando el sentimiento es repulsivo a la cosa se debe a la previa vinculación que justamente le permite distanciarse. Por eso dice Ricoeur que el sentimiento es antepredicativo, pre-reflexivo y pre-objetivo. Más aún, es hiper-predicativo, hiper-reflexivo e hiper-objetivo. Aunque advierte que esta relación sólo puede alcanzarse indirectamente. “Este lazo de connaturalidad lo establecemos de forma silenciosa en todas las tendencias de nuestra vida.”¹⁷ Se bifurca adhiriéndose a las cosas. Por eso no la asimilamos como una parte ubicada en un todo, sino, como señala Ricoeur, un momento significativo del todo.¹⁸ De allí que el sentimiento y el conocimiento coexistan. No se oponen, sino que desde sus diferencias, se suponen uno al otro. Por eso resulta necesario el sentimiento en una exégesis de la reflexión, la percepción y el lenguaje. Incluso, podríamos decir que el sentimiento añade y contribuye a la interpretación y comprensión de sí y del mundo. Su contribución no es añadidura, sino aportación originada de nuestro ser.

Ahora bien, el sentimiento que despierta deseo implica la búsqueda de placer. El placer se muestra como plenitud cuando realmente lo adquirimos. Es un todo y no un camino. Es una perfección parcial y finita. Plena pero instantánea, perecedera y precaria. Su plenitud momentánea es su virtud y defecto. Pensemos, en específico, en el placer estético. Se lleva a cabo en momentos determinados y fugaces. Se contempla la obra siempre desde un acotamiento temporal y espacial que permite su disfrute. Más allá de la discusión respecto a cómo se contempla y

¹⁷ *Ibid.* P. 106

¹⁸ *Idem.*

qué factores sociales y culturales se hacen presentes en dicha contemplación, podemos decir que la perfección fugaz de la que habla Ricoeur al referirse al placer, enmarca lo que podríamos llamar una característica del placer estético: es plenitud momentánea. Es una experiencia finita, que a diferencia de otras, pretende ser perfecta.

Ricoeur relaciona y contrasta el placer con la dicha, siendo la dicha un modo de aspiración u horizonte que vislumbra el sentido de nuestros actos, sin reducirse a uno sólo de ellos; dejando el placer a nivel de parcialidad perfecta. El placer, como parte ontológica de lo humano, puede ser considerado como reflexión estética. Su vinculación con la contemplación y creatividad es fundamental: “así, lo vemos estetizarse con la percepción de las obras de arte, interiorizarse con el recuerdo del pasado, tornarse móvil con el encanto del gusto y del juego.”¹⁹ Su exteriorización, interiorización y movilidad nos hace ver que el placer no se reduce a ser un éxtasis informe, sino que puede ser un puente entre lo prefigurador, configurador y refigurador.

Dijimos que el placer es momentáneo, mientras que la dicha es la permanente aspiración a la que tiende toda vida; su relación estriba en que el placer se manifiesta como plenitud dichosa pese a su precariedad temporal. Este acercamiento y contraste nos parece relevante cuando pensamos en la actividad del artista o en el ejercicio de contemplación. Ambos, sobre todo el primero, pueden convertirse en modos de vida que no se agotan en los placeres momentáneos de la creación; no porque la momentaneidad sea inferior, sino porque su proceso de realización puede cobrar relevancia como aspiración de vida. Esto no significa negar, evadir o suprimir el sufrimiento o sinsentido existencial que llevan a muchos artistas a crear; de hecho a la falibilidad humana le es entrañable el padecer. Lo que Ricoeur afirma es que la dicha se caracteriza como una adherencia a la vida y aspiración de ser; elementos que, pensamos, parecen manifestarse en el quehacer estético. Los padecimientos ónticos no

¹⁹ *Ibid.*, p.115

desvirtúan la adherencia ontológica al ser; no en la filosofía de Ricoeur. Y es precisamente en el campo del sentimiento donde se nos hace palpable nuestra pertenencia al ser: “el sentimiento da testimonio de que, cualquiera que sea el ser, formamos parte de él.”²⁰ Y es precisamente el arte un modo de hacer que nos arraiga al ser. Hay, como señala Ricoeur, *philia*. El sentimiento como adherencia ontológica al ser permite separarlo de sentimientos atmosféricos como la irascibilidad, el desprecio o la envidia.

En este proceso, donde el sentir es parte del percibir, reflexionar y hablar, podemos ubicarnos no en la mera conciencia como intencionalidad, sino en la persona que vive, se esfuerza, crea y padece. Esto supone una vinculación no sólo con las cosas, sino con el otro. Somos seres con y para el otro. No hay conocimiento sin reconocimiento nos dice Ricoeur. El prójimo es ontológicamente mi próximo. No hay nada humano que me sea extraño. El otro es aquel que manifiesta mi humanidad en la medida en que yo muestro la suya. Es obvio que hay ciertas acciones u obras que dignifican más que otras, una de ellas es el arte. La obra de arte es una forma de manifestar la humanidad del hombre, al margen de la época o cultura.

Las “obras” de arte y de literatura así como, en general, las obras del espíritu, en la medida en que no reflejan sólo un medio o una época sino que investigan las posibilidades del hombre, son los auténticos “objetos” que manifiestan, con su universalidad concreta, la universalidad abstracta de la idea de humanidad.²¹

Si una obra, en este caso la artística, no desvelará de manera plena el rasgo de la humanidad, toda creación quedaría subordinada a la comprensión de su época o espacio geográfico. No podríamos hablar de lo artístico como un fenómeno universal. La exégesis interpretativa o hermenéutica perdería su carácter ontológico, e incluso, técnico. Ontológico, porque no fungiría como un modo de ser; técnico, porque si lo culturalmente extraño me es ontológicamente

²⁰ *Ibid.* P. 120

²¹ *Ibid.*, p. 141

ajeno, toda técnica interpretativa sería irrelevante. Esto no niega la historicidad, la acotación cultural y temporal de la obra. La hermenéutica ricoeuriana asume la vinculación dialéctica entre singularidad e universalidad. Por ende, de las obras de arte podemos afirmar que son singularidades que se universalizan. Se podría objetar que dicha condición se hace patente en otros objetos y no sólo en el arte, empero, en las obras artísticas es donde especialmente se potencializan las capacidades reflexivas, sentimentales, perceptivas, de lenguaje y expresión. Siguiendo el discurso de Ricoeur la *epithymía* (deseo) y el *timos* (corazón) hacen que las acciones y obras humanas, como el arte, cobren no sólo universalidad, sino intensidad vital en lo configurado. Más allá de las pretensiones particulares y temáticas de cada obra, el arte es un excedente de sentido, generado por unos cuantos y que se dirige a aquellos que tienen la inquietud de contemplar y descifrar la obra. El arte es, pues, una afirmación de sí en el mundo. Allí “el hombre es Alegría de sí afirmativo en la tristeza de lo finito.”²²

Este recorrido sobre la conciencia como intencionalidad, perspectiva, lenguaje, reflexión y sentimiento, resulta ser el punto de inicio hacia una estética en Ricoeur. Ahora debemos detenernos en la relevancia que cobra, desde la arqueología ricoeuriana, *Ananke* como necesidad de crear. Nuestra investigación reafirmará la dialéctica arqueología-teleología que da consistencia al momento *prefiguratorio* de la creación artística.

1.2 *Ananke*: la necesidad de crear

Existen varias razones para detenerse, aunque sea de manera muy general, en la teoría de Freud. Una de ellas es que Ricoeur dedica parte de su obra filosófica a dicho autor. Otra, es que las aportaciones sobre el inconsciente no pueden suprimirse cuando se habla de la creación artística. No pretendemos desarrollar la relación arte-inconsciente, pues esto supondría un tema distinto al que nos

²² *Ibid.* P. 159

compete aquí; buscamos referir algunas ideas respecto a la dialéctica arqueología-teleología que contribuyan al desarrollo de una estética en Ricoeur.

Partamos de un hecho: el arte es una forma de lenguaje. El psicoanálisis, para Freud, supone un debate sobre el lenguaje; debate que repercute en la concepción de cultura y arte. Empero el lenguaje supone deseo. Una instancia que se articula como lenguaje cifrado y entraña deseos, es el sueño. Por ejemplo, en el psicoanálisis se despliega un lenguaje interpretativo no sobre el sueño soñado, sino sobre el relato del sueño por parte del paciente.²³ El lenguaje del psicoanalista interpreta el lenguaje del paciente que alude a lo soñado. En este proceso el deseo cumple una función de enmascarar o simular. De allí la necesidad de una hermenéutica para dar cuenta del sueño y de los deseos que están implícitos. Las nociones de deseo, sueño, lenguaje, que implican lo simbólico, son una dimensión cifrada e inaprensible de manera directa, por eso se requiere de un ejercicio interpretativo. Para Freud estas instancias no son ajenas a la obra artística. El vínculo entre arte y psicoanálisis vislumbra la necesidad de interpretación. De primera instancia podemos afirmar que la arquitectura de sentido entre lo latente y lo manifiesto caracteriza a uno y otro campo. Por una parte el arte no está al margen de lo inconsciente; por otra el arte y el psicoanálisis suponen interpretación. Sin embargo, como veremos más adelante, para Freud lo latente y lo manifiesto se encuentran en la obra de arte, es decir, ésta habla de los “síntomas” del artista; en cambio para Ricoeur el vínculo entre lo latente y lo manifiesto sólo se da en el momento previo a la creación. La obra de arte, para el filósofo francés, no nos lleva a encontrar los deseos inconscientes del artista. Esto no niega que el arte mismo se ocupe del tema del inconsciente, lo onírico, lo irracional o el automatismo del sujeto, el ejemplo claro es el surrealismo. “Con el automatismo los surrealistas trataron, pues de resaltar y acrecentar los elementos irracionales o inconscientes que hay en las artes.”²⁴ Aunque también cabría

²³ Cf. Paul Ricoeur, *Freud: Una interpretación de la cultura*, p. 9

²⁴ María Rosa Palazón, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, p. 271.

señalar que el surrealismo hizo del inconsciente una instancia consciente al volverla tema de expresión artística.²⁵

Uno de los vínculos entre hermenéutica y psicoanálisis es que ambas suponen interpretación. Ubicarse en el terreno de lo cifrado y lo simbólico implica desentrañar niveles de sentido. De hecho, es parte de la condición humana la multiplicidad de sentidos; un ejemplo es el proceso de enunciación. “Si el hombre interpreta la realidad diciendo algo sobre algo, es que las verdaderas significaciones son indirectas; no alcanzo a las cosas sino atribuyendo un sentido al sentido.”²⁶ Si la enunciación es por sí misma indirecta y puede generar multiplicidad de sentidos, con justa razón lo será el arte como una forma de lenguaje y expresión. Por consiguiente, por muy sencilla o directa que quiera ser una obra artística, implica la apertura de sentidos y la necesidad de interpretación. Aunque pretenda reducirse a la sensación o a un sensualismo, su asimilación entraña una hermenéutica. Esto no implica que interpretar la obra intente descubrir los rasgos inconscientes del artista; por lo menos no para Ricoeur. Lo importante estriba en admitir que, por una parte, el proceso de creación supone elementos conscientes e inconscientes y, posteriormente, cuando la obra está terminada, ésta exige diversidad de interpretaciones. Incluso, podríamos afirmar que la mera descripción de sensaciones durante la experiencia estética es también interpretación.

La hermenéutica se vincula al arte desde diversos planos: a) como forma de lenguaje y expresión, b) como configuración de un género específico (música, pintura, poesía, literatura, entre otros), y c) como interpretación de una obra en particular. Esto nos aparta de la visión univocista de enfatizar que lo que “es” tiene un sólo significado. Como dice Ricoeur, citando a Aristóteles: “el ser se dice de muchas maneras”²⁷ Esta multiplicidad del decir se verá potenciada cuando el objeto en cuestión sea una obra de arte. El arte conlleva la exigencia interpretativa

²⁵ *Ibid.*, p. 285

²⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*. P. 24

²⁷ *Ibid.* P. 25

porque supone muchos sentidos. La labor hermenéutica le es implícita. Igualmente el momento que antecede a la obra creada exige de la interpretación de los elementos conscientes e inconscientes que llevan a alguien a crear de cierta manera.

Debemos señalar que la hermenéutica de Ricoeur no es la misma que la freudiana. No es la absoluta desmitificación como es el caso de la *escuela de la sospecha* (Marx, Nietzsche y Freud), ni la mera *restauración de sentido* como ocurrió en la hermenéutica religiosa en tiempos de Schleiermacher. Esta dicotomía entre sospecha y fe, que se vislumbra como opuesta e irreconciliable, es matizada por el filósofo francés. Para él, la desmitificación y la restauración de sentido juegan un papel de cooperación y no de exclusión. Aún sabiendo que en ciertos ámbitos un polo puede dominar más que otro, no se sigue la anulación o exclusión definitiva. En el caso del arte, que es aquí lo que nos interesa, puede ser vehículo para dicha dialéctica. En lo temático puede enfatizar, conmemorar, ejemplificar; o bien, puede denunciar y negar ciertos ámbitos de la realidad. Puede ser consecuente con lo establecido o puede ser contestatario. Aunque en un caso y en otro, no sólo como temática sino como fenómeno en el mundo, la obra de arte es innovadora. Innovación que se refleja no necesariamente por ser original, sino por tener el carácter creativo o *poiético*. Esta innovación supone una sedimentación, por ende, una adherencia al mundo.

Ahora tenemos que referirnos, de manera más específica, a la teoría freudiana y el campo del inconsciente. Lo primero es ubicar al inconsciente dentro de la primera tópica de Freud: inconsciente, preconsciente, consciente. La tópica es la representación del aparato psíquico que, a su vez, lleva implícita una teoría económica y energética. Las nociones económicas son inversión, emplazamiento y desplazamiento de energía. Estas relaciones de fuerza son, para Ricoeur, necesariamente datos que requieren de una hermenéutica puesto que implican relaciones de sentido. La cantidad de energía se rige bajo el principio de constancia que Freud retoma del principio de inercia. Significa que el sistema

psíquico tiende a reducir sus propias tensiones o a descargar cantidades. Reduce sus tensiones sin eliminarlas. Por consiguiente, el aparato psíquico no se caracteriza por ser un caos, sino tiene un orden que lo determina y regula.

Uno de los elementos que subyace en la tónica freudiana y que resulta particularmente interesante a Ricoeur por su carácter interpretativo, es el sueño. El sueño no es un lenguaje desarticulado o azaroso de representaciones, sino que conlleva elementos olvidados, reprimidos o rechazados. El sueño es relevante porque, desde la perspectiva de Ricoeur, no sólo supone lo regresivo o lo arcaico del sujeto, sino que implica elementos simbólicos y textuales. Simbólicos, porque atañe a formas cifradas que requieren ser desentrañadas. Textuales, porque el sueño se anuncia como un relato que es interpretado por el discurso del psicoanalista. La sobredeterminación exige interpretación.²⁸

Para Freud, lo que el sueño vislumbra son los elementos reprimidos que “habitan” el inconsciente. En el inconsciente moran las pulsiones bajo el modo de representación. Éstas son inaccesibles directamente; sólo se indican representándose. Por consiguiente, del inconsciente sabemos sólo desde la conciencia. Por eso Ricoeur denomina a la pulsión como trascendental, pues es inaccesible en sí misma. Ahora bien, lo reprimido en el inconsciente, dice Ricoeur, no está nunca suprimido, sino que se mantiene en estado de latencia.²⁹ Al igual que Freud, Ricoeur asume que la conciencia no es certidumbre, sino un devenir. Esto implica romper con la dualidad sujeto-objeto que, por cierto, el mismo Heidegger ya había planteado a lo largo de su filosofía. Para Freud tanto el sujeto como el objeto son distribuciones o variables de la función económica. La pulsión es anterior a la relación sujeto-objeto. Ambos son un constructo al que les antecede la pulsión como actividad. Incluso, debemos entender a la tónica no como un lugar anatómico, sino psíquico. La conciencia busca reconocerse mediante un trabajo y una técnica en la medida en que se desconoce a sí misma.

²⁸ Que el sueño se valga de lo simbólico no significa que lo simbólico se agote en lo onírico.

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 105

Esto significa que la conciencia y el inconsciente no son absolutamente instancias opuestas, sino que comparten “una comunidad estructural”.³⁰ La tónica, en su dinámica, las vincula por medio de la pulsión. La relación entre ambas es generada por la pulsión como realidad psíquica o fuerza en busca de sentido. Pulsión que nunca conocemos como fuerza desnuda, sino como una fracción de actividad que es conocida como representación. Como bien señala Freud, no hay efectos inconscientes, sino representaciones inconscientes.³¹

En el caso del arte, Freud dirige su reflexión al proceso de la creación. Ésta es concebida como balance económico de la pulsión. De hecho, los fenómenos culturales en general, son “realizaciones” de los deseos. El deseo, en ellos, cobra corporeidad. De tal modo que la obra de arte, para Freud, puede “hablar” de los elementos reprimidos del artista. Se puede aplicar en la obra una exégesis psicoanalítica. Como sabemos, todo individuo en la teoría freudiana, está atrapado en su infancia. En el caso del arte encontramos a un artista (o adulto), entregado a la fantasía. El niño juega, mientras que el adulto fantasea. La obra de arte, es pues, un abandonarse a la fantasía. Los deseos insatisfechos del artista se encaminan a la creación. En ella se da el placer que procura la técnica empleada para dar forma al “objeto” artístico. El arte libera las resistencias. Hace que las fantasías se manifiesten sin escrúpulos o trabas morales. Por eso dice Ricoeur que hay una relación entre técnica y hedonística, conexión que revela, a su vez, los límites de la propuesta estética de Freud. El hermeneuta francés comparte la idea que hay siempre una sobredeterminación en toda obra artística, en la medida en que la obra dice más de lo que muestra. Aunque esto no significa reducir la labor interpretativa a un psicoanálisis de la obra. Mientras que el análisis pretende encontrar los conflictos psíquicos del artista; para Ricoeur la obra no puede ser pretexto (o pre-texto) para encontrar los momentos traumáticos del artista. La obra, para el filósofo francés, es por sí misma texto; y no remite a psique alguna. No hay psique del artista detrás de la obra. En cambio para Freud, el trabajo

³⁰ *Idem.*

³¹ Sigmund Freud “Metapsicología”, en *El malestar en la cultura*, p. 178

creador o creativo es una derivación de deseos sexuales. En el arte la libido abandona la represión y se sublima. La obra de arte es un derivado psíquico de representaciones pulsionales. “La obra de arte es a la par síntoma y curación.”³² El arte en particular, y las manifestaciones culturales en general, son resultado de la condición ontogenética y filogenética.³³ El hombre está determinado por su infancia, mientras que la historia de los hombres lo está por la prehistoria (el parricidio original y el arrepentimiento del mismo). Hay un destino universal y un determinismo individual que dan por resultado la cultura. De allí que la cultura sea un conflicto permanente. No olvidemos que el concepto de cultura cobra relevancia no en la primera tópica (que refiere a las localidades psíquicas), sino en la segunda tópica (que alude al yo, ello y superyó). En esta segunda tópica la persona está insertada en la cultura, ha interiorizado sus mandatos y tabúes.

Habría que hacer la distinción entre idealización y sublimación. La idealización aumenta las exigencias del yo, es decir, su represión. En cambio la sublimación implica una conversión de la pulsión que la reorienta.³⁴ La ilusión no libera, incluso puede volverse delirio. La sublimación logra encontrar una forma que “destensa” al individuo; tal es el caso del arte: “la satisfacción estética asegura una mayor interiorización de la cultura, experimentada como deseo sublimado y no simple prohibición.”³⁵ El ámbito de la sublimación, al que nos volveremos a referir más adelante, implica una relación con lo cultural o, mejor dicho, participación activa en el quehacer cultural. Habíamos dicho que el paso de la primera tópica (inconsciente, preconsciente, consciente) a la segunda tópica (ello, yo, superyó), implicaba la apertura a lo cultural; y es en ese campo que la noción de Eros, Tánatos y Ananke cobran relevancia. Freud pasa, según Ricoeur, de un discurso científico mecanicista a un romanticismo que alude a figuras míticas para explicar el mundo.

³² *Idem*

³³ Cf. *Ibid.*, pp. 27-42

³⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p.185

³⁵ *Ibid.* P. 215

Tánatos es pulsión de muerte. Pone en cuestión la teoría de un aparato psíquico sometido al principio de constancia. La hipótesis de constancia suponía un aparato psíquico autorregulado. Señalábamos que la pulsión, como concepto energético, sólo podía ser reconocida como representación pulsional. Esto conlleva el paso de una visión energética a una hermenéutica, pues como afirma Ricoeur: “Una pulsión nunca es otra cosa que una realidad descifrada (descifrada en sus “representaciones pulsionales”).³⁶ En el caso de la pulsión de muerte, ésta se vuelve una de las instancias hegemónicas en el campo de la cultura. Eros y Tánatos se presentan, en la teoría de Freud, como modos de concebir, interpretar y explicar no sólo la psique, sino el mundo. La muerte como impulso o pulsión se caracteriza como un deseo de suprimir la vida. Es una tendencia a la repetición de lo reprimido o de lo vivido, es decir, de lo pretérito. Sin embargo, la repetición no ubica el pasado como pasado. Hay un deseo de muerte que se manifiesta de diversas maneras, pero se lleva consigo de manera discreta, secreta o casi imperceptible. Es el castigo interior mediante el sufrimiento, la culpa, la neurosis obsesiva, la resistencia a la cura por parte del paciente. Es la lucha permanente contra la vida o contra Eros. En contraparte, Eros es búsqueda o afirmación de la vida y del mundo. Luego entonces, la vida consiste en la lucha entre Eros y Tánatos (vida y muerte); empero, quien triunfa es Tánatos, pues la guerra entre ambos es precisamente guerra, es decir, muerte. La pulsión de muerte es destino inevitable para Freud, a nivel biológico, psicológico y cultural.

Para Freud este destino trágico puede ser mitigado por el arte. Mitigado más no resuelto. La obra artística puede hacer de lo reprimido una manifestación cultural. Puede ser vehículo que permita tomar conciencia o aceptar lo reprimido pues sus modos de representación aluden a lo no resuelto. Incluso el autor de *El malestar en la cultura* encuentra similitud entre la repetición pulsional (¡*Fort-Da!*: *Fuera/ahí*) y la obra de arte. El desaparecer-aparecer se confirma mediante la creación artística. Por eso afirma Ricoeur que en la teoría freudiana la creación de una obra es un perder-reencontrar. No trata de negar lo arcaico para superarlo,

³⁶ *Ibid.* P. 222

sino tan sólo para sustituirlo. El arte no remedia nada, sólo aligera lo no resuelto por el individuo. En dicho proceso la pulsión de muerte no es destrucción absoluta, sino sustitución o simbolización lúdica. El placer estético reduce la tensión. Aunque cabe aclarar que la reducción de tensiones vislumbra, a su vez, el regreso de lo viviente a la quietud absoluta o a lo inorgánico. Por consiguiente, la pulsión de muerte no deja de ejercer su labor, a pesar de que Eros se mantiene como afirmación constante de la cultura. Lo cultural es manifestación humana sin que prescinda de la pulsión de muerte. Allí estriba su contradicción: afirmación de sí es represión. La cultura es manifestación humana que reprime al hombre: “la cultura nos mata para hacernos vivir”.³⁷

Ricoeur intenta encontrar una mediación entre estas figuras antagónicas. Plantea que Ananke viene a ser una mediación importante para romper con esta visión polarizada de Freud. Ananke representa la figura mítica de la necesidad-muerte-destino, que tiene como hijas a las Moiras, las cuales se dedican a tejer e hilar la vida hasta que algún día la cortan. Ananke es una deidad o potencia que no tiene estatuas, porque, paradójicamente, su omnipresencia la hace menos susceptible a ser representada. Domina a los dioses y a los hombres, pues como enfatiza Calasso: los dioses la utilizan y la sufren, mientras que los hombres sólo la sufren.³⁸ Es la necesidad de la muerte que va forjando nuestro destino. Es un vínculo necesario, simbólico y mítico, porque “las historias míticas siempre son fundadoras”³⁹. Es la necesidad que vislumbra lo irremediable de la muerte.

Para Ricoeur dicho personaje mítico contraviene la hegemonía de Tánatos. Asume que la muerte es la eminente necesidad, pero no por esto implica la negación de nuestro transitar por la vida. Es asumir que la vida exige la muerte: que el límite de la vida es su conclusión. Pero al asumir que la vida es necesariamente muerte, no supone negarla. Ananke se une a Eros e invoca el compromiso de afirmar la vida mediante la cultura. La finitud humana no juega

³⁷ *Ibid.* P. 280

³⁸ Cf. Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, p. 93

³⁹ *Ibid.* P. 105

aquí el papel meramente destructivo como Tanatos, sino que implica la creatividad y la afirmación de sí. Puesto que no somos eternos, creamos. Nuestra finitud nos compromete a la vida puesto que algún día no estaremos más. Incluso, Ananke rompe las posiciones ilusorias o paliativas, pues asume el azar, la contingencia y la resignación de morir. Se vuelve, para Ricoeur, una visión de mundo y no sólo una función psíquica. Ananke se vale de Eros porque afirma a los hombres como entes, que al dejar de ser en cualquier momento, tiene la necesidad de reafirmar su paso por la vida. Lo inexorable se vuelve inspiración y creatividad. Esta *dureza de la vida*, como el hermeneuta francés la llama, rompe con el narcisismo y la supuesta superioridad del hombre frente a las cosas del mundo. Ananke nos hace evidente nuestra precariedad, pero al mismo tiempo hace que el hombre, al saberse finito, se realice mediante la relación y la cooperación intersubjetiva. Rompe el egoísmo pues vislumbra la resignación de que nadie será por siempre. Incluso, dice Ricoeur, dicha resignación incorpora la necesidad de morir al deseo. Pone la muerte en las expectativas de la vida.⁴⁰ Reconocer la muerte es reconocer la vida. No negarla como hace Tánatos.⁴¹ Aceptar la muerte no es admitirla en la inmovilidad, sino en la praxis. La creatividad juega aquí un papel fundamental. El arte irrumpe como despliegue vital que no se desdice de nuestra condición mortal. Por consiguiente, la diferencia entre el arte concebido como resultado sustitutivo de la pulsión de muerte y el arte como manifestación de nuestra finitud (Ananke), estriba en que la segunda instancia no se confronta con Eros, sino que implica su participación. Por ende, Ananke manifiesta una postura progresiva y no meramente regresiva como la pulsión de muerte. Por paradójico que parezca, su irremediabilidad se vuelve posibilidad.

Decíamos que Freud atribuye a la condición artística el placer entre técnica y fantasía. Una especie de satisfacción sustitutiva que, como el neurótico, se aparta de la realidad; sólo que, a diferencia del neurótico, el artista regresa a la realidad creando otra mediante su obra. Sin embargo, para Ricoeur esta postura

⁴⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.* p. 285

⁴¹ Cabría preguntarse si es posible una comparación entre concepto del “ser para-la-muerte” de Heidegger y la figura de Tánatos en Freud.

no tiene mayor alcance, pues no implica una visión estética del mundo.⁴² En cambio para el autor de *Tiempo y narración*, el arte puede generar una concepción del mundo. La estética puede enriquecer nuestra visión de lo simbólico, lo creativo y lo temporal. El arte es, pues, vida y necesidad (Eros y Ananke). No es mera regresión, sino progresión y afirmación de sí en el mundo. Esto no significa negar lo regresivo, pues para Ricoeur lo teleológico sólo se concibe dialécticamente con lo arqueológico. El camino regresivo que apela a las pulsiones y al inconsciente, viene a complementar lo que la fenomenología ya no puede explicar. Recordemos que mientras la fenomenología se atiene a la exégesis de lo que aparece como fenómeno, en el psicoanálisis no hay propiamente hechos. Sin embargo, ambas comparten un principio fundamental: la conciencia nunca es una conciencia inmediata de sí. En ambas, el saber de sí es un trabajo, una tarea, es decir, una hermenéutica. La intencionalidad de la conciencia (fenomenología) y la auscultación del inconsciente (psicoanálisis), ratifica que la conciencia es mediación. Esto contraviene a la postura cartesiana de concebir la existencia de sí como sustancia indudable y autopoeseída. Incluso, para Ricoeur no hay un paso inmediato entre “saber que somos pensantes” y la “autoposición de sí”. La apodicticidad de nuestro pensamiento no se traduce en una adecuación absoluta de la conciencia de sí respecto a sí misma; por ende, es necesario: “disociar en forma definitiva la apodicticidad de la reflexión y la evidencia de la conciencia inmediata”.⁴³ Si el “pienso, luego, existo” se constituyera como fundamento y solución, entonces la dialéctica entre arqueología y teleología serían meros apéndices de una instancia original. La conciencia no es punto de arranque, sino de llegada. Por eso afirma Ricoeur que hay “cogito proferido, pero no poseído”.⁴⁴ Hay sentido antes de que yo lo piense.⁴⁵

⁴² Ricoeur afirma que la teoría de Freud es el análisis de la estructura psíquica del sujeto. Esa es su aportación pero también su límite. Esta hermenéutica de las expresiones psíquicas no es filosofía del fundamento. No es una hermenéutica del sentido o del problema radical del origen de las cosas. Cf. Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, pp. 133-135

⁴³ Paul Ricoeur, *op. cit.* P. 376

⁴⁴ *Ibid.* P. 384

⁴⁵ *Idem.*

Dijimos que la creación artística implica a Eros y Ananke, es decir, necesidad y apego a la vida, en tanto que busca sedimentarse innovando modos de concebir, analizar, proponer, sugerir, representar o cuestionar el mundo. Es el esfuerzo de realizar algo mediante un lenguaje específico. Es un hacer que dice. Esto manifiesta una manera de preservación del ser y de nuestro ser. Es una especie de *connatus* en el sentido de Spinoza, es el esfuerzo de todo ente de conservar su ser. Análogamente la creatividad artística, al ser objetivada en determinada obra, implica un modo de “fidelidad” al ser. Por eso para Ricoeur el arte no puede ser ni exclusiva ni absolutamente pulsión de muerte. El arte es afirmación de la vida asumiendo lo irremediable de la muerte. El tránsito hacia lo regresivo y la apertura de posibilidades en lo progresivo, permite que las expresiones artísticas sean comprensibles como necesidad interna y manifestación externa. De esto no se sigue que la psique del artista se encuentre en el contenido de la obra. Reconocer que toda obra es resultado de una interioridad humana que busca manifestarse de manera específica en el mundo, no significa encontrar la psique del autor en la obra.

Dijimos que la sublimación funciona más como desviación del fin de la libido y no como sustitución. Esta desviación, en el caso del arte y según Freud, se manifiesta en el placer sensorial de tocar, mirar, ocultar, mostrar, escuchar, entre otros.⁴⁶ Esta desviación es lo que permite hablar de la labor estética. Aunque dijimos también que Freud asume que la obra artística funciona como análogo del paciente y refleja elementos no resueltos del artista que habitan en el inconsciente. En cambio, para Ricoeur, podemos aceptar que el inconsciente juega un papel importante en la realización del arte, pero de esto no se sigue que el mecanismo que llevó al artista a crear siempre está presente en el contenido de la obra. En el objeto artístico no está su autor. Lo inconsciente participa de la creación, pero una vez manifestado en la obra, cobra su propia relevancia textual y simbólica. Relevancia que no habla necesariamente del artista, sino del mundo que propone el “objeto” artístico.

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p.424

Para Ricoeur la dimensión humana es arqueológica porque es teleológica: se proyecta considerando su interioridad. La dialéctica entre ambos supone un punto de conexión: el símbolo. Lo simbólico emerge como punto nodal en la creación artística. La condición simbólica es la intersección entre la arqueología y la teleología del hombre. La dialéctica entre *arche* y *telos* se da en el llamado por Ricoeur: “mixto” concreto. El símbolo es el momento concreto de esa dialéctica. En esa concreción se anuncia lo simbólico como reenvío de sentido que exige ser interpretado. El símbolo es un elemento necesario de la creatividad. Aunque Ricoeur especifica que hay distintos niveles de creatividad simbólica:

1. El primer nivel es el más bajo; obedece a lo estereotipado, gastado e, incluso, olvidado. Para Ricoeur aquí se instala el sueño, pues no es una forma privilegiada del símbolo a pesar de lo que sostiene Freud. La aportación del sueño es muy importante, pero no reveladora de toda la complejidad cultural, artística y humana.
2. El segundo nivel se refiere al símbolo en su función usual. Es erigido en el pasado, pero sigue teniendo funcionamiento en el presente. Tal es el ejemplo de las tradiciones, ciertos ritos o prácticas religiosas. Exigen una labor interpretativa y de reconocimiento, aunque no son estrictamente innovadoras.
3. El tercer nivel (superior a los anteriores), alude a los símbolos prospectivos. Son creaciones de sentido que parten de tradiciones, pero innovan. El arte se inserta en ese nivel. Es aportación y creatividad, muchas veces innovadora, que puede dar lectura de las tradiciones en las que surge. “Es en esa objetividad de nueva índole –la objetividad de los objetos propiamente culturales- donde continuamos la prospección de las posibilidades humanas.”⁴⁷

⁴⁷ *Ibid.* P. 446

El arte, y toda su complejidad simbólica, ponen en marcha elementos arqueológicos, pero al ponerlos en marcha cobra relevancia la progresión, innovación, recreación, es decir, el proceso teleológico de reconocerse mediante lo creado por uno mismo o por el prójimo.

El arte no es sólo regresión como piensa Freud. No son sólo resultado de conflictos del artista, sino esbozo de solución. [...] El arte es también un “símbolo prospectivo” de la síntesis personal y del porvenir del hombre, y no sólo un sistema regresivo de sus conflictos no resueltos.⁴⁸

La creatividad es la manifestación de nuevas formas de representar al mundo y de afirmarse, no sólo estética, sino ontológicamente a sí mismo y al hombre en general. El arte, al ser afirmación de sí, del otro y del mundo, hace más estrecho el vínculo entre Eros y Ananke.

⁴⁸ *Ibid.* P. 456

CAPÍTULO SEGUNDO.

MIMESIS I. PREFIGURACIÓN Y MELÓDICA

II. Temporalidad humana y narración

Hemos señalado que en la filosofía ricoeuriana el concepto de símbolo es más amplio que la referencia a lo onírico. La riqueza de lo simbólico no sólo estriba en su condición de doble sentido, sino que está relacionada con la idea de textualidad. Texto y símbolo reiteran la exigencia hermenéutica respecto a la realidad.

El capítulo anterior nos ha permitido entender a la conciencia como una instancia que requiere de un proceso de mediación para saber de sí misma. Podemos afirmar que en *El hombre falible* Ricoeur ha incorporado la *reflexión trascendental* en un sentido Kantiano, es decir, como condición de posibilidad de la objetividad; pero se ha distanciado del autor alemán al admitir que la realidad no se reduce al plano del conocer, sino del ser, fungiendo como antecedente a cualquier conocimiento. La dimensión fenomenológica resulta imprescindible para Ricoeur. Aunado a lo anterior, se ha insistido en la necesidad de una *condición proyectiva*, que en un sentido hegeliano, admite que todo saber de sí requiere de distintos momentos para ir dando cuenta de su ser. Aunque se aparta de Hegel al no pretender llegar a un Absoluto. Esta vinculación entre lo trascendental y lo gradual será una constante en obras posteriores del autor francés. Respecto a Freud, Ricoeur reconoce el papel nodal del inconsciente, pero no acepta una visión meramente regresiva y tanática de la realidad. Tampoco concibe a la obra de arte como un “espacio” sintomático de las pulsiones sublimadas. No en el sentido de aceptar que “detrás” de la obra están las represiones del artista.

La dialéctica entre teleología y arqueología, tal como lo señalamos, nos parece una vertiente fundamental para la llamada por Ricoeur, “prefiguración”. De hecho, la triple mimesis implica que el hombre incorpore elementos proyectivos y regresivos: teleológicos y arqueológicos. Sin embargo, para tener una visión más amplia de la condición mimética, en específico de la mimesis I, es necesario

considerar el papel de la acción como textualidad y la importancia que juega la narración y el tiempo en este despliegue vital.

La prefiguración supone una conciencia fáctica e intencional. La reflexión, el sentimiento y la palabra son elementos ontológicos que caracterizan al hombre como un ente capaz de prefigurar la realidad. La mimesis I implica una perspectiva, postura, contorno, perfil o figura que, en ciertos casos, puede devenir en configuración artística. La pre-figuración es ya figuración sin ser aún creatividad u obra hecha. Esto lo decimos porque existe una dialéctica entre prefiguración configuración y refiguración (*mimesis I, II y III*). Se implican porque la existencia de una sugiere y supone a las otras. La prefiguración es, hasta cierto punto, figuración que puede posibilitar la creatividad; pues de no haber una figura previa o acotación de lo que llamamos mundo, la creatividad surgiría sin antecedente alguno. Sería incongruente hablar de mimesis o imitación creativa desde lo dado. La incongruencia estribaría en que la obra creada resultaría opuesta o ajena a toda preconcepción por parte del individuo. La creación no sería, como hemos dicho, a partir de lo dado. Incluso, no la podríamos explicar como procedente de un sujeto, que siendo en el mundo, es perceptivo, reflexivo, emocional, discursivo y actuante. Por lo tanto, a la configuración le antecede la prefiguración. Aunque el paso de una instancia a otra no supone progresión en el sentido de superación, sino una relación dialéctica que ya habíamos señalado al decir que el saber de la existencia es gradual.

Para esclarecer el concepto de mimesis Ricoeur se aboca a la relevancia que tiene la narración o el *Mythos*. Empero, sólo podemos comprender de manera plena la narración si consideramos la temporalidad. El autor nacido en Valence expone dicha dificultad desde dos vertientes filosóficas: la *distentio animi* sustentada por San Agustín y la *trama poética* en Aristóteles.

2.1 *Distentio animi*

La exégesis ricoeuriana sobre Agustín se ubica en el libro XI de las *Confesiones*, capítulo que aborda el problema del tiempo. La discusión sobre el tiempo en el autor de *La ciudad de Dios*, antecede a la teórica de la triple mimesis de Ricoeur.

El libro XI de las *Confesiones* son una reflexión y, digámoslo así, una narración respecto al problema del tiempo. El privilegio de lo narrativo no sólo estriba en tratarse de una confesión del propio San Agustín, sino que hay una referencia constante a la escritura y la palabra como elementos que permiten descifrar el problema del tiempo a la par de vincularse con la idea de Dios (el Verbo y las Escrituras).⁴⁹ San Agustín plantea, como primera preocupación, el origen de lo que existe. La necesidad de recurrir a una causa primera no es un mero recurso, sino una necesidad ineludible. En este sentido el conocimiento requiere de una justificación. Lo infinito y eterno sólo puede ser accesible desde una explicación que ubique razones, límites y la clara alusión a un Origen. Sin embargo, para llegar a esta justificación metafísica, que pasa por la razón o el pensamiento, hay que partir de una primera evidencia: las cosas existen. A diferencia de Descartes que duda de las cosas, San Agustín no duda de ellas pese a que éstas no se explican a sí mismas. Cualquier cosa que existe, para el teólogo de Cartago, requiere de justificación divina. Nada de lo que existe puede crearse a sí mismo. Lo dado es necesariamente creado. Idea que, por cierto, invierte Ricoeur desde un plano ontológico (que no metafísico), al decir que lo creado es desde lo dado; de lo contrario, no habría mimesis. San Agustín concibe al Verbo como creador del mundo; mientras que Ricoeur plantea que la palabra es *poietica* y, por eso mismo, trascendente de lo dado. En ambos filósofos, aunque en planos distintos, la palabra es creatividad. También resulta relevante que San Agustín no sólo se aboque a la importancia del Verbo, sino en particular, a la

⁴⁹ Existe incluso, el recurso metafórico para referirse a Dios. No olvidemos que la discusión sobre la metáfora será uno de los temas centrales en Ricoeur que incorporaremos a nuestra investigación.

palabra humana; incluso alude a ella como métrica y canto. Una diferencia entre palabra y Verbo es que la primera está en el tiempo, mientras que el Verbo crea la temporalidad. Ateniéndonos a esto, debemos señalar que la voluntad creativa del hombre y de Dios es antagónica. En Dios no surge la voluntad de crear, sino que ésta es anterior a toda creación y es parte de su Sustancia. Dios siempre tuvo la voluntad de crear el mundo. Por consiguiente, sólo la creatividad que se suscribe en el tiempo, es la humana. La creatividad se inserta en la temporalidad. Crear, en el hombre, es hacerlo en el tiempo. Incluso, la creación narrativa o literaria nos mostrará formas temporales que la reflexión especulativa no puede explorar. Podemos aventurar que la obra artística emerge del tiempo enriqueciéndolo, por lo menos, en dos sentidos: a) como temática al sugerir nuevas maneras de concebir la temporalidad; b) como permanencia frente a culturas temporalmente distantes.

La pregunta central del libro XI de las *Confesiones* plantea: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé.”⁵⁰ Ricoeur señala que en San Agustín el tiempo es enigma pero no ignorancia. Reflexionarlo implica suponerlo. Siguiendo el discurso ricoeuriano, hay una condición pre-reflexiva del tiempo en la teoría de San Agustín. Sabemos del tiempo aún si nadie nos lo pregunta. Algo debe ser el tiempo, insiste San Agustín, puesto que nos valemos de él y aludimos a su existencia. Por consiguiente, el tiempo “es”. Nos referimos a él como *pasado*, *presente* y *futuro*. Sin embargo, el tiempo se nos presenta como sucediéndose constantemente, es decir, su fugacidad nos revela que ya “no es” o que “todavía no es”. Hay, pues, un “no-ser” del tiempo. Esta paradoja la expresará San Agustín no sólo a nivel reflexivo, sino como preocupación existencial. Ahora bien, ¿cómo nos damos cuenta del tiempo? San Agustín nos dice que su duración nos desvela su existencia, aunado a que el tiempo no sólo se sucede, sino que se alarga o se acorta para nosotros. Ubicarnos en un momento determinado implica anterioridad y posterioridad. En términos ricoeurianos el recorte temporal es necesario para la prefiguración. Para San Agustín el tiempo no es espacializado, sino que emerge

⁵⁰ San Agustín, *Confesiones*, p. 478

de la interioridad humana; por eso no sólo lo medimos, sino que lo sentimos. El tiempo se mide porque fundamentalmente se siente. No se capta desde el exterior mediante los sentidos. No es algo fuera de nosotros. Pregunta San Agustín, ¿dónde está lo que se sucede?, ¿dónde están las cosas pasadas y futuras? El pasado existe en la memoria al hacerse presente. Lo mismo ocurre con el futuro que premeditamos o esperamos desde el presente. El pasado deja huellas, el futuro tiene signos.⁵¹ Tenemos que la propuesta agustiniana refiere a un triple presente: el presente de las cosas pasadas (memoria), el presente de las cosas presentes (visión) y el presente de las cosas futuras (expectación, espera o esperanza). Sentir lo que sucede nos lleva al triple presente. El tiempo es cierta distensión que nos permite medirlo. Por ejemplo, medimos la extensión de los poemas, la duración de las sílabas largas o breves. Esto depende de que la voz concluya en un momento determinado; si perdurara siempre no podría haber medida. La voz avanza y las sílabas se suceden hasta que dejan de ser. Su conclusión y acotación nos otorga su medida. Su preteridad y anticipación permite su comprensión. Sin memoria y expectativa no habría discurso alguno, ni poesía o canto. Olvidaríamos la sílaba anterior; mientras que la que está por llegar nos parecería absolutamente inconexa a las anteriores. Memoria, visión y espera resultan fundamentales no sólo en el plano de la temporalidad, sino como posibilidad de discurso. El alma espera, atiende y recuerda, su distensión produce la temporalidad. Esta sucesión exige evidentemente de unidades. Si el tiempo no implicara un recorte, unidad, acotación o prefiguración, sería inconcebible la delimitación y el lenguaje que refiere a las cosas. Por eso afirma San Agustín: “todo ansía la unidad”.⁵² Y esta unidad está implícita en la distensión del alma que permite la extensión del tiempo. De hecho, la extensión ya supone medida o cierta unidad, de lo contrario, sería imperceptible.

⁵¹ No olvidemos que las huellas y los signos son elementos prioritarios para el quehacer hermenéutico

⁵² San Agustín, *De música*, p. 262

Esta referencia a la voz, incluso al canto y la poesía, no sólo son tratadas en las *Confesiones*, sino también en la primera obra del autor nacido en Cartago: *De música*.⁵³ El tiempo interiorizado no está al margen de la creatividad. San Agustín afirma que las cosas hechas han de guardar medida. Un ejemplo de medida es la modulación. Se entiende por modulación la destreza respecto al movimiento de algo: hacer que algo se mueva bien. El teólogo se refiere, en particular, a la música. Encontramos una vinculación entre la idea del tiempo y la música: ambas son reflexionadas y comprendidas desde la razón. Definir a la música requiere de un conocimiento o una ciencia, no de mera imitación. De hecho, el que toca el instrumento está al margen de dicha ciencia, pues sólo se reduce a tener una habilidad manual. El músico es mero ejecutante; mientras que la ciencia de la música requiere de la razón y no de la simple habilidad. Los movimientos de la música se hacen mediante una medida numérica, es decir, mediante el razonamiento. Evidentemente en aquella época se consideraba como expresión musical fundamentalmente al canto litúrgico, mientras que la ejecución instrumental era de una importancia secundaria o, incluso, despreciable. La voz humana era tratada como instrumento mediante oraciones, lecturas y cantos.⁵⁴ Ahora bien, el canto requiere de una tonalidad que se sucede en el tiempo. Por ende, otra vinculación entre tiempo y música es que la segunda sólo se da a partir del primer elemento. La música es movimiento o sucesión en el tiempo; luego entonces, implica el triple presente. Pero esta triada es también característica de la tonalidad que consta de principio, medio y fin.⁵⁵ Aquí encontramos una analogía con Aristóteles respecto a la trama: ésta supone principio, medio y fin.

Decíamos que la ciencia de la música implica una medida racional y ritmo de voces puesto que las sílabas tienen relación numérica. Las sílabas que suenan

⁵³ Obra escrita en forma de diálogo por la enorme influencia que tenía San Agustín de la filosofía de Platón.

⁵⁴ San Agustín fue testigo del nacimiento del himno de culto cristiano o himnodia: salmos, himnos y cánticos espirituales. Cf. Giulio Cattin, *Historia de la música, El medioevo*, tomo 2, CONACULTA.

⁵⁵ El número tres era un número perfecto para San Agustín, perfección que se ubica en la concepción religiosa de la Santísima Trinidad.

en el tiempo están en movimiento.⁵⁶ Todo esto con la finalidad del deleite de los oídos. Pero lo escuchado no es exclusivo de los sentidos, sino que requiere ser pensado para ser retenido por la memoria. No es la relevancia de los sentidos lo que importa aquí. El carácter racional de la música estriba en que permanece en la memoria y no en la simple recepción auditiva. Por eso afirma el obispo de Hipona que los ritmos que son juzgados por la razón son superiores a los apreciados por los sentidos. Incluso, la música al ser escuchada, genera imágenes. Las imágenes generan fantasías, aunque las imágenes de las imágenes construyen fantasmas. En todo esto participa la memoria. La alusión a la imagen es importante porque San Agustín no está pensando en la música sólo como vinculada al tiempo, sino como generadora de imágenes o formas mentales. Esta relación entre apreciación e imagen estará presente a lo largo de nuestra investigación por ser una característica fundamental en la estética.

Para Ricoeur la idea del tiempo en San Agustín muestra ciertas problemáticas no resueltas. Una primera objeción es que el tiempo, al provenir del alma o la interioridad, genera el problema de cómo podemos medirlo sin considerar el cambio físico o espacial de las cosas. Otra objeción estriba en que el triple presente, al dejar el soporte del tiempo precisamente en el presente, no resuelve el problema de la temporalidad, sino que hace más palpable su paradoja. Si el presente está siendo, no puede fungir como plataforma fija que opere en el triple presente (memoria, visión y espera). A estas objeciones podríamos agregar el desasosiego existencial que provoca el tiempo, y que muy bien logran identificar Ricoeur y el mismo Heidegger. La angustia existencial se hace manifiesta cuando un ser finito pretende pensar lo eterno. La *distentio animi* es contraste con lo eterno. Esto supone colocarse en una idea límite: referirse desde el tiempo a lo que está fuera de él. Incluso, a nuestro modo de ver, se abre otra paradoja existencial respecto a lo finito y lo eterno: el contraste entre la eternidad de Dios y la finitud del hombre lo padece sólo éste último.

⁵⁶ El *pie* es la agrupación de una sílaba larga y una breve. La combinación de *pies* construyen versos. El número de sílabas que consta un verso es el metro.

En conclusión, San Agustín plantea que el tiempo surge de la interioridad humana, e incluso, se involucra con la poesía y el canto. La distensión del alma permite concebir la extensión del tiempo como memoria, visión y esperanza. Este desgarramiento, como lo llama Ricoeur, hace evidente las paradojas de la temporalidad. Para el filósofo francés la concepción del hombre como mera distensión requiere de unidad. Si bien señalamos que la idea de unidad se vislumbra como necesaria en San Agustín, ésta termina siempre subordinada a la distensión y extensión. El suceder del tiempo entreve el desgarramiento del hombre. Se requiere una síntesis que atorgue consistencia a esta heterogeneidad. Dicha síntesis la encuentra Ricoeur en la noción de trama en Aristóteles. El *mythos* trágico otorgará configuración a la distensión del alma.

2.2. El *Mythos*

Aristóteles aporta, desde la óptica de Ricoeur, elementos fundamentales a la problemática acentuada por San Agustín respecto a la temporalidad. Uno de ellos es dar unidad y magnitud a la distensión que padece el hombre por ser temporal. El *mythos* o trama será un elemento fundamental para reorientar la idea del tiempo agustiniano.

Aristóteles, en su *Poética*, nos habla de los elementos que constituyen una obra creativa como la tragedia. Cuando Aristóteles analiza el proceso creativo, el filósofo griego no está pensando exclusivamente en la técnica que se aplica para hacer algo. Desde la perspectiva aristotélica, la técnica supone fines útiles y no la finalidad de expresar una idea que propicie la contemplación. Sin excluir a la técnica, una obra no puede reducirse a ella. Por lo tanto, lo artístico (donde se suscribe la tragedia), no es un quehacer subordinado al fin útil. En esto coincide con San Agustín en su análisis de la música: la idea está por encima de la ejecución o la mera practicidad. El arte supone una idea que domina una técnica. Si ésta última predominara sobre lo artístico quedaríamos arraigados, como

señala García Bacca, a un academicismo.⁵⁷ La creatividad sería tan sólo un mecanismo. La distinción entre ambas no supone la exclusión. La *Poética*, como explica García Bacca, no es el análisis de las obras trágicas como tales, sino la reflexión sobre la técnica poética.⁵⁸

Lo primero que debemos señalar es que la creación poética se ubica en el campo de lo artificial y no de lo natural.⁵⁹ La obra es artificial y el artista funge como el artífice en la medida en que propone algo distinto a lo que ocurre en el ámbito natural. En la obra trágica se imitan las acciones de los hombres mediante la invención artística. La imitación o mimesis actúa como una reproducción creativa, como una *poiesis*. Se reproducen o imitan acciones mediante la trama, argumento o *mythos*. Para Aristóteles la epopeya, la tragedia, la comedia y la poesía ditirámbica, son imitación. Incluso, nos habla de tres formas de reproducir por imitación: imitar géneros diversos, imitar objetos diversos e imitar objetos de manera diversa a lo que son. Para conseguirlo la tragedia se vale, entre otras cosas, de un discurso que implica ritmo, melodía y métrica. El discurso debe tener una manera bella de ser dicho. Entiéndase lo bello como equilibrio, proporción y armonía, no en lo que se dice, sino en cómo se dice.

Para Aristóteles la tragedia imita a los hombres mejores en acción; a diferencia de la comedia que representa a los peores. Lo relevante estriba en el carácter imitativo de la acción y no de los individuos, de lo contrario se perdería la universalidad del significado. Si la acción quedara subordinada al individuo, la representación trágica sería una descripción psicológica de los personajes. La imitación y la acción son pues, los puntos relevantes en la creación trágica. Por lo tanto, al hablar de mimesis, Aristóteles está pensando en una cualidad ontológica. Asume que desde niños tenemos la tendencia a reproducir imitativamente, tal es el caso del aprendizaje que opera en gran medida por la imitación. Imitar supone,

⁵⁷ Cf. García Bacca, Introducción a la *Poética*, p. XVIII.

⁵⁸ *Ibid.* P. XIX

⁵⁹ Una cosa será natural cuando lleve implícitas las cuatro causas: material, formal, eficiente y final. En el ámbito de lo artificial estas cuatro causas no están implícitas.

primordialmente, contemplar las semejanzas desde las diferencias de lo captado. Pero imitar no es copiar o atenerse a un ajustamiento del original, sino generar una asimilación que prescribe una orientación creativa. Mimesis es *poiesis*. En este proceso, como hemos señalado, la acción, la imitación y el discurso cobran relevancia. “Es pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas en deleitoso lenguaje...”⁶⁰ Tal finalidad se consigue gracias a la trama, es decir, mediante la disposición de acciones que van construyendo una historia. La imitación de acciones entrelazadas en la trama, implica desvelar un carácter determinado en los personajes. Si la trama es representación de acciones, éstas manifestarán el carácter del sujeto.⁶¹ El decir de la acción se configura en el carácter de cada personaje. Para conseguirlo, el mismo actor debe tener cierta disposición imitativa y creativa. Los actores, mediante acciones encausadas, imitan acciones. Tanto en el actor como en el personaje se vislumbra un *ethos*: un modo de ser. Que la tragedia imite acciones, es concebir a éstas como enteras, perfectas y con magnitud.⁶² Mediante la magnitud y la perfección se manifiesta el orden, es decir, lo bello. Es evidente que la trama no reúne todas y cada una de las acciones de un personaje, sino que elige, acota o configura. La trama es un *holon* que está constituido de acciones acotadas y relacionadas.

Es importante señalar que la tragedia es concebida por Aristóteles como una manifestación de lo que nos hubiera gustado que fueran las cosas. Lo preferible y no lo sucedido (que es el caso de la historia), es lo que constituye a la tragedia.⁶³ Decir que la poesía se ubica en cómo nos hubiera gustado que ocurrieran las cosas implica, no sólo una condición figurativa, sino una preferencia valorativa copresente a la creatividad. Entiéndase creatividad desde lo creíble o lo verosímil. A nuestro modo de ver, la tragedia como representación artística, tiene un doble

⁶⁰ *Ibid.* P. 8

⁶¹ Imitar a los hombres mejores exteriorizando su carácter o *ethos* implica, precisamente, no apartarse del vínculo ético respecto al artístico.

⁶² Entero es lo que supone principio, medio y fin. *Principio* es lo que surge sin que le anteceda cosa alguna; *medio*, lo que sigue a otro o es seguido por otro; *fin*, lo que sigue necesariamente de otra cosa para concluirla. Cf. Aristóteles, *Poética*.

⁶³ La separación que hace Aristóteles entre historia y ficción Ricoeur la invierte al hablarnos de un entrecruzamiento de la historia y la ficción.

acercamiento con la valoración ética: por una parte, se genera la vinculación entre los padecimientos del personaje y la credibilidad del espectador; por otra, es ejemplar al manifestar dichos avatares mediante hombres mejores. Esta relación entre ética y estética sólo puede ser comprendida desde un antecedente ontológico: la imitación creativa se despliega desde lo dado. La imaginación creativa siempre parte del mundo, de lo contrario, no habría modo de comunicarnos y comprender las propuestas artísticas. Si fueran inconexas a la realidad, serían simplemente incomprensibles. La ficción es tal, por su relación con el mundo. Su contraste es su vinculación. La con-figuración es pre-figuración y re-figuración. Esto es lo que permite un reconocimiento del espectador hacia lo representado; por eso se habla de *catarsis* en la tragedia. *Catarsis* que no es ajena al proceso de *anagnórisis* por parte del personaje. Lo acontecido le afecta.⁶⁴ La *catarsis* y la *anagnórisis* se mantienen como una constante en el campo de la tragedia; Incluso, pueden estar implícitas en el arte en general, aún sabiendo que muchas obras no tienen dicha pretensión. Son pues, la *anagnórisis* y la *catarsis*, dos elementos relevantes en la representación trágica. Podemos señalar la relación entre ética y estética en la tragedia desde tres dimensiones: como temática de la obra, como disposición frente a ella y como acciones orientadas para encarnar a los personajes.

Cuando hablamos de peripecia o cambio de fortuna en el *mythos* trágico, supone considerar que el personaje padece dicho infortunio desde el error o la ignorancia de sus actos, nunca desde la perversidad; de lo contrario, no generaría compasión, ni sus acciones se erigirían como ejemplares. El personaje logra conmover por su inocencia existencial. Por eso la mención aristotélica de que el carácter debe ser bueno, apropiado, semejante y constante; de no ser así, las acciones no mostrarían una unidad en el personaje; no sería la mismidad en quien recaen las vicisitudes de la trama. Por eso la peripecia funciona como la orientación que desvela el cambio de circunstancias y el modo de actuar sobre

⁶⁴ No olvidemos que los acontecimientos en la tragedia suponen un paso de la ventura a la desventura, es decir, hay peripecia.

ellas respecto al personaje. Sin dicha peripecia la representación o espectáculo trágico no sería tal. Para Aristóteles la peripecia es la inversión de las cosas para adquirir un sentido contrario; pero también es la inversión de la ignorancia al reconocimiento de sí por parte del personaje. Cabe aclarar que la peripecia funciona en la medida en que le antecede cierto orden; en la contingencia absoluta no sería perceptible el cambio de fortuna. En este sentido, la trama debe ser necesaria y verosímil.

Mencionamos que uno de los elementos fundamentales es el papel que juega el discurso en la representación. El lenguaje, señala el filósofo griego, pone las cosas ante los ojos. El discurso, implícito a la representación o espectáculo, pone ante los ojos ideas o emociones que se pueden traducir en imágenes; de allí la importancia que juega la metáfora como plasticidad mental. La imagen no sólo es lo visto en el espectáculo, sino lo escuchado por los espectadores. La metáfora es, para Aristóteles, la transferencia del nombre de una cosa a otra, de un género a la especie o viceversa; siendo dicha relación discursiva respaldada por la analogía. El carácter metafórico, que es señalado en la *Poética*, servirá de eje temático en algunas de las obras del propio Ricoeur, y por ende, nos permitirá, a lo largo de nuestro trabajo, asimilarlo como un elemento fundamental en el campo de la estética.

La trama o *mythos* es para Ricoeur la inversión de la *distentio animi* de San Agustín: es la concordancia sobre la discordancia. Pero también es enfatizar que la mimesis otorga nueva profundidad a la temporalidad humana. Ricoeur señala que Aristóteles da relevancia a la trama sin concederle una función temporal, mientras que San Agustín habla del tiempo sin atender la cuestión narrativa. Es Ricoeur quien hace de la aportación aristotélica y agustiniana una vinculación que cobrará dinamismo mediante la triple mimesis.

Dentro de la prefiguración, y al margen de su posibilidad artística o configuradora, el *mythos* se erige como una condición ontológica del hombre. Es

una dimensión de lo humano y de lo artístico. Si el *mythos* no tuviera una condición ontológica, entonces la trama quedaría reducida a una propuesta expresiva de carácter óntico. La trama funge a nivel ontológico porque redimensiona la temporalidad humana. Contamos historias para saber de nosotros y del mundo. Arqueología y teleología requieren de narratividad. Este carácter narrativo sólo puede cumplir su función en la medida en que la presencia humana tiene la capacidad ontológica de ser mimética. El *mythos* implica mimesis.

Este recorrido general sobre la *Poética*, que parecería más pertinente para el capítulo sobre la configuración, resulta o ha resultado necesario para resaltar la importancia del *mythos*. Concepto que, como señalábamos, viene a otorgar la unidad que la *distentio animi* agustiniana no ha logrado dar. Sin este antecedente la prefiguración en particular y, la triple mimesis en general, no serían comprensibles. Incluso, admitiendo que la relación de la triple mimesis es dialéctica, no podríamos aludir a uno de los elementos de la tríada sin visualizar a los otros.

2.3. La Melódica

El binomio *mythos-mimesis* es lo que Ricoeur denominará la *melódica*, la cual se presenta como una dimensión de nuestro ser que cobra relevancia en la operatividad y creatividad. Mimesis y *mythos* son estructuras operativas que constituyen al sujeto en la medida en que es un ser productivo y creativo. Es un modo de ser desde el hacer. Mimesis es imitación productiva; mientras que *mythos* es orientación de lo dado hacia lo narrativo.⁶⁵ *Mythos* y mimesis emergen desde la prefiguración y por eso pueden propiciar la configuración artística. Luego, no es casual, señala Ricoeur, el carácter dinámico que sugiere el título de la obra de Aristóteles: la *Poética* (que alude más a lo adjetivo que a lo sustantivo). En el campo de la tragedia el binomio *mythos-mimesis* adquiere una condición global.

⁶⁵ Ricoeur lo denomina como *pragmaton-syntaxis*. Cf. *Tiempo y narración II*.

La representación (mimesis) y disposición de los hechos (*mythos*), hacen posible la “escenificación” trágica. Por eso afirma Ricoeur que Aristóteles hace una doble jerarquización. La primera: el “qué” (intriga, carácter y pensamiento) de la tragedia, respecto al “por lo que” (expresión y canto) y al “cómo” (espectáculo); la segunda: dentro del “qué”, situar a la acción por encima de los caracteres y pensamientos. Esta relevancia de las acciones imitadas y entrelazadas se presenta como condición de posibilidad de la obra trágica y como dimensión originaria del ser y el hacer en el hombre.⁶⁶ Incluso, debemos señalar que en la *Poética* el “qué” tiene prioridad respecto al “quién”; mientras que en Ricoeur se equiparan ambos elementos mediante la *identidad narrativa*.

El vínculo *mimesis-mythos* es el núcleo ontológico que permite la triple mimesis y, por consecuencia, la creación artística. No es arriesgado pensar que dicho binomio pueda ampliarse a otros géneros artísticos: pintura, escultura, fotografía, cine, entre otros. Consideramos que es posible desplazar el estatuto de la *melódica* no sólo a la actividad literaria, sino a otros modos de creatividad artística. Nuestra labor será señalar de qué manera la *melódica* puede ser estética. Labor que corresponderá a los siguientes capítulos.

Toda prefiguración parte de la facticidad y toda facticidad es perspectivista, por eso puede imitar, entramar o crear arte. La prefiguración se constituye de percepciones, sentimientos, ideas, discursos, acciones, tanto conscientes como inconscientes, que anteceden a una obra determinada. La presencia del hombre tiene una orientación perceptiva, discursiva, racional y sentimental, que funge como condición *sine qua non* de la creatividad artística. En dicha dimensión ontológica, la *melódica* resulta necesaria en la creación. Más allá de estilos, corrientes, escuelas o géneros artísticos, el hombre es una entidad con capacidad mimético-narrativa. Sólo se puede crear en la medida en que se está en el mundo bajo cierta ubicación y afectado de determinada manera. La creatividad es desde

⁶⁶ El énfasis de Aristóteles respecto a la acción contribuye, a nuestro modo de ver, a la propuesta de Ricoeur sobre la textualidad de la acción.

la facticidad y la facticidad supone un acotamiento perceptual. Si la conciencia no fuera conciencia de algo (desde cierta perspectiva), la creación artística sería imposible. Esto no quiere decir que la obra de arte no pueda oponerse, renunciar, modificar o alterar la visión de aquello que llamamos mundo; pero dicha pretensión supone necesariamente un entorno del que se parte. El distanciamiento óptico de una obra no afecta su adherencia al ser. Es desde el ser donde se puede innovar. Innovación que surge a partir de un esbozo determinado. La acotación que implica la creatividad se da desde la prefiguración. Ahora bien, ¿cómo funciona la *melódica* en la prefiguración?

Dijimos que el *mythos* subraya la concordancia en la dispersión de los actos. Conlleva la idea de *holon*, pues propicia la unidad mediante el ordenamiento de lo disperso. En dicha integración la capacidad mimética está implícita. La melódica es operatividad; por consiguiente, el concepto de acción es el que ahora debemos trabajar.

La trama no es sólo una estructura lógica, sino cronológica. La trama entrelaza acciones dispersas para otorgarles una magnitud determinada. No es la mera sucesión lo que cobra relevancia, sino la relación causal.⁶⁷ La trama propicia concordancia a la discordancia.⁶⁸ Entrelazar las acciones mediante una trama supone para Ricoeur, no sólo una capacidad mimética, sino la pre-comprensión de la acción a nivel estructural, simbólico y temporal. Somos seres actuantes que tenemos una pre-comprensión de la acción. Antes de cualquier definición de lo que es la acción, tenemos una intuición de ella. Esto se asemeja a lo dicho por San Agustín respecto al tiempo: es paradoja pero no ignorancia. La pre-comprensión de la acción supone el llamado por Ricoeur: *anclaje estructural*. Hay una red conceptual implícita en la acción que manifiesta agentes, motivos y fines.

⁶⁷ Oponerse a la mera sucesión episódica como un movimiento lineal muestra cierta analogía con el distanciamiento que hace Heidegger entre el tiempo vulgar que supone una sucesión de “ahoras” abstractos y la temporalidad profunda. Ricoeur otorga a esta temporalidad profunda una expresión enriquecida, no desde el ser-para-la-muerte, sino desde la actividad narrativa.

⁶⁸ No olvidemos que el *mythos* en la tragedia griega otorga concordancia pero sin prescindir de la discordancia. Esta discordancia se manifiesta en la peripecia.

Esto permite interrogar por el “¿por qué?” y preguntar por el “¿quién?”. Cabe aclarar que llegar al “quien” no cierra la problemática del “¿por qué?”, sino que traslada la interrogante a otro nivel: la discusión arqueológica del *saber de sí*. Lo que resulta imprescindible, en un caso o en otro, es la referencia a un agente. Agente que no sólo actúa, sino que padece circunstancias que no ha creado. La facticidad no es elección, sino condición de ser. A esto se debe añadir que la acción nunca es al margen de los otros. Siguiendo a Heidegger: ser-ahí es ser-con. Ninguna acción humana nos es ontológicamente extraña. Su dificultad óptica sólo se vislumbra desde la vinculación ontológica.

2.4. La textualidad de la acción

Partiendo de la facticidad, la narración añade rasgos que la acción por sí misma no necesariamente muestra. Hace de la acción, composición. Reorienta lo sucedido en una historia específica. Esta orientación de la acción vislumbra lo fundamental que resulta el orden sincrónico y diacrónico. Sin diacronía o temporalidad la red conceptual de la acción sería pura taxonomía; pero a su vez, sin sincronía, la narración quedaría reducida a un mero fluir sin acotación alguna. A la precomprensión de la acción se suma la condición simbólica. La acción no es un evento neutral, sino que articula signos, reglas, normas y prejuicios, es decir, “desde siempre está mediatizada simbólicamente”⁶⁹ En el plano ontológico ninguna acción humana es insignificante. No hay actividad que opere desde la transparencia o neutralidad, ya no digamos en el sentido ético o estético, sino fenomenológico. La mediación simbólica está implícita en la acción; por eso puede volverse lectura o interpretación, es decir, hermenéutica. “Antes de ser texto, la mediación simbólica tiene textura”.⁷⁰ La legibilidad no sólo está en la obra hecha, sino en el momento previo a toda creación. La prefiguración es ya una lectura hermenéutica. Por eso podemos entender a la acción como cuasi-texto. Si la

⁶⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 119

⁷⁰ *Ibid.*, p. 121

acción no significara nada por sí misma, no podría, entre otras cosas, afirmarse o resignificarse estéticamente en una obra de arte. No valoraríamos el hacer en lo hecho. Lo simbólico y significativo de la acción implica, a su vez, valoración. Incluso, podríamos decir que la acción de crear arte, aunada a la obra misma, no puede reducirse a la valoración estética, sino que supone la ética. El arte no sólo puede ser atractivo, sugerente o bello (por utilizar una categoría estética), sino que puede ser resultado de la acción creativa considerada como ponderable, valiosa o buena. No olvidemos que la acción creativa o creadora de arte, no ha sido considerada de la misma manera, sino que ha cambiado según la época; ha tenido una valoración política, o religiosa, o bélica, o todas ellas. Ha pasado de ser parte de un oficio rutinario a ser resultado del genio creativo.⁷¹

La acción implica una precomprensión simbólica y temporal de agentes, fines y motivos. Esta estructuración cobra relevancia desde la mimesis I, pues el carácter textual es coextensivo al hecho de que la facticidad es interpretación. La *Auslegung* es el concepto abarcante en la dialéctica comprender-explicar como también lo es del binomio *mythos-mimesis*. La capacidad interpretativa cobra relevancia tanto en lo epistemológico como en lo ontológico. En la medida en que la realidad se nos presenta mediante signos, es susceptible a ser considerada como texto. Aunque sabemos que la lectura de lo textual adquiere mayor complejidad cuando se refiere no sólo a signos, sino a símbolos. El símbolo no se reduce a la traducción, sino a la interpretación. Tanto el discurso como la acción mantienen esa mediación con los signos y los símbolos; y en esa mediación se pueden innovar o crear nuevos sentidos, tales como la configuración artística. Si atendemos lo que señala Descomber entre lo que “puede” ser interpretado (texto interpretable) y lo que “debe” ser interpretado (texto interpretativo), tendríamos que decir que el arte se muestra como esa entidad que exige de una interpretación para descifrar su propuesta temática y sensible⁷². El hecho de que se trate de una obra de arte ya implica la mediación interpretativa. Cuando decimos que algo es

⁷¹ Cf. Adolfo, Sánchez Vázquez; *Invitación a la estética*, p. 52

⁷² Cf. Carlos Emilio Gende, *Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur*, p. 39

arte no es señalado como mera presencia objetual, sino como una manifestación peculiar que implica un sentido a desentrañar o disfrutar. El arte lleva implícita la necesidad interpretativa. Interpretación que, como veremos en capítulos posteriores, no es mera traducción o descripción unívoca, ni tampoco mera equivocidad. La interpretación artística es siempre desde la multiplicidad de sentidos. Este carácter interpretativo que cobra relevancia en el arte está, como señalábamos, desde el plano mismo de la prefiguración. Si la acción misma no tuviera el carácter de lectura y textualidad, la interpretación sería un agregado a la condición humana y no un vínculo ontológico. Habría una disonancia ontológica entre la acción creativa y la obra creada. Podemos señalar que la textualidad es una noción abarcante que puede ampliarse al campo de la acción y, en particular, a la acción creativa y a la obra de arte. Por consiguiente, la textualidad antecede a la obra, en la medida en que se incorpora a ella para generar interpretaciones preferentemente estéticas. Por eso habla Ricoeur de una dialéctica entre prefiguración y configuración.

La intencionalidad de la conciencia no sólo es tener el dato de un fenómeno, sino aquello que nos desvela y sugiere su percepción. No es un mero apuntar hacia las cosas. El ente percibido es acotación y unidad de sentido. Las cosas se ubican desde una textualidad que orienta, descubre, rechaza o acepta, ideas y discursos sobre ellas. La captación es interpretación. La decibilidad supone una adherencia a lo que le es previo. De la certeza ontológica de la cosa adviene la labor epistémica de descifrar los signos, los símbolos o la textualidad en general; al hacerlo, el lenguaje se manifiesta como estructura, acontecimiento y apertura de sentido. Por ende, podemos señalar que el lenguaje no sólo refiere a la realidad, sino que la recrea. El ejemplo más contundente es el arte.

La construcción o intriga que está implícita en la textualidad no es exclusiva, como señalábamos, de la composición literaria, sino de una condición ontológica del hombre que orienta la aporética de la temporalidad. Luego entonces, la realidad humana conlleva la condición de textualidad. La acción no sólo es un

suceso en el mundo, sino que su componente narrativo y textual le otorga inteligibilidad y unidad a su heterogeneidad. Esto permite la comprensión o desciframiento de agentes, fines, circunstancias y resultados. El carácter textual no sólo definirá a la acción, sino generará el vínculo con el nivel configurador. La vinculación entre el carácter textual de la acción y, por ende, de la obra, hace más evidente la relación entre mimesis I y mimesis II. Incluso, Ricoeur llega a señalar que la ficción esclarece a la acción puesto que la imita creativamente. Pero esa imitación es posible porque existe, como decíamos, una dialéctica entre mimesis I y II. La textualidad prefigurativa antecede a la configurativa. En este sentido, comprendemos a la ficción porque mantenemos una pre-comprensión de la acción. La ficción rehace lo pre-comprendido, es decir, el mundo circundante. La legitimidad ontológica de la configuración viene desde la prefiguración. Comprender un hecho o una acción, es hacer latente sus múltiples posibilidades. Nunca se le observa como algo inerte, sino como un elemento potencialmente interpretativo. Por eso la acción, como texto, es acotación, lectura e interpretación. Es texto que implica inicio y cierre.⁷³ Por consiguiente, comprendemos a la acción como estado inicial y de cierre, tanto en el sentido cotidiano como en la elaboración artística. “Actuar siempre es hacer algo de manera que alguna otra cosa acontezca en el mundo”⁷⁴ Y el privilegio del artista es hacer de su intervención en el mundo, un producto que modifica lo dado y lo acontecido. Innova proponiendo ideas, sentimientos o nuevas formas de expresión. Su acción, y el resultado de la misma, es textualidad.

El curso de las cosas y de la acción humana se entrelaza en la noción de “intervención”; la cual viene a potencializarse tanto en la acción creativa como en la obra de arte. El hombre interviene en el mundo para modificar y crear. Su actuar tiene significado por la dimensión textual. La magnitud de la acción mantiene cierta analogía con la obra artística: emerge como unidad fenoménicamente delimitada; sólo que en el arte la delimitación se da respecto otras obras y, al mismo tiempo y

⁷³ No olvidemos que en Aristóteles el *mythos* trágico se refiere a acciones y que la obra misma tiene inicio, medio y fin. *Infra*, p. 44

⁷⁴ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, p. 161

por ser ficción, respecto al mundo empírico. Entendiendo, claro está, que delimitación no es oposición ontológica.⁷⁵

En resumen, la acción se vislumbra como texto por su pre-comprensión temporal, simbólica y enunciativa de agentes, fines, circunstancias, entre otros. El autor especifica dicha textualidad señalando que: a) la acción queda fija y exteriorizada como la escritura en un texto; b) toda acción se vuelve autónoma respecto al agente que la provocó, en la medida en que deja marcas, rastros, o trazos en el mundo; c) al igual que la obra literaria, no se reduce a su inmediatez, sino que tiene repercusiones y abre nuevos contextos; d) incorpora múltiples interpretaciones apelando a una pertinencia hermenéutica; e) alude a la dialéctica comprensión-explicación que conlleva, como concepto abarcante, a la interpretación. A esto debemos añadir las llamadas, por el filósofo francés, *variaciones imaginativas*. Éstas se hacen manifiestas porque la lectura de la acción no se reduce a una mera descripción, sino que supone una aportación hermenéutica. Es obvio que dichas variaciones cobrarán mayor relevancia en el plano de la configuración artística, aunque no dejan de estar presentes desde la prefiguración. Debemos afirmar que el carácter textual y simbólico, es decir, hermenéutico, cobrará mayor privilegio y profundidad en la dimensión configuradora donde la obra artística adquiere “corporeidad”.

⁷⁵ Esta idea será desarrollada en el Capítulo tercero: “La configuración: lo literario”. *Supra*, p. 72

CAPÍTULO TERCERO.
MIMESIS II O CONFIGURACIÓN. LO LITERARIO

III. La *melódica* y la configuración.

El filósofo alemán Baumgarten denominó, por primera vez, como “estética” a la ciencia del conocimiento sensible cuyo objeto es lo bello.⁷⁶ Estética o *aisthesis* (percepción sensible) es el nombre destinado al campo de la apreciación y sensibilidad frente a lo considerado bello.⁷⁷ Sin embargo, el concepto de “estética” ha tenido variantes a lo largo de la historia, no sólo desde su aparición en el siglo XVIII, sino respecto a las atribuciones que se han dado a obras creadas con anterioridad a la época mencionada. Así, por ejemplo, se habla de estética de la Grecia antigua, estética de la Edad Media, del Renacimiento, Prehispánica, entre otras. Hay diversidad e historicidad en la idea de lo estético. Aunque existe una constante al hablar de dichas manifestaciones: la preocupación, como común denominador, acerca de esos fenómenos llamados estéticos.

Antes de sugerir una estética en la filosofía de Ricoeur, debemos dar una delimitación sobre aquello que denominamos estético. Para esto nos parece pertinente la acotación que hace Sánchez Vázquez al decir que la noción de lo estético tiene un campo más extenso que el artístico. Estéticos pueden ser elementos de la naturaleza (paisajes, animales, plantas, el físico de las personas), industriales (máquinas, herramientas, medios de transporte como aviones, trenes, barcos, autos, entre otros), ornamentales (vestimenta, bisutería, adornos en general) y, por supuesto, artísticos (en especial las llamadas Bellas Artes, sin dejar fuera las artesanías u objetos que fueron hechos con una finalidad extra-estética y que ahora cumplen la “función estética”). Por consiguiente, lo estético es un campo más amplio que el artístico. Funge como una condición ontológica que adquiere expresiones específicas, tales como el arte.

⁷⁶ Baumgarten concibió a la *estética* respecto a aquello que la razón comprende. Como la razón se enfrenta a otras formas de conocimiento supuestamente más rigurosas y profundas, la estética quedó subordinada a otras ciencias.

⁷⁷ Nos referimos en específico a la categoría de lo bello por ser la referencia de lo estético en el siglo XVIII. Por ejemplo, para Winckelmann la belleza presupone la imitación de un modelo original, en este caso el proveniente de la Grecia antigua: “El buen gusto, que se extiende más y más por el mundo, comenzó a formarse por primera vez bajo el cielo griego.” J. J. Winckelmann “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura” en *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, p. 79

Por nuestra parte, sólo nos abocaremos al campo de lo artístico, en específico lo literario y lo poético, sin que por esto dejemos fuera reflexiones sobre otras formas de arte. Sabemos que esta acotación no es todavía una definición; sin embargo, resulta necesaria para evitar extravíos en el presente trabajo.

Es en el campo de la narración, en particular, de la literatura y la poesía donde se desarrolla la estética de Ricoeur. Como se sabe, es la exégesis de lo narrativo y lo temporal lo que da forma a la trilogía de *Tiempo y narración*. El aspecto narrativo, a lo largo de estas obras, no sólo enfatiza la importancia de la creatividad literaria, sino la relación de ésta con el tiempo y, por ende, con la constitución ontológica del hombre en el mundo. Cuando hablamos de narración partimos de que esta condición pertenece, como decíamos, al orden de lo ontológico. El hombre configura su ser narrándolo. Entre las disciplinas narrativas encontramos la literatura y la historia. Nosotros nos abocaremos sólo a la primera, y en conformidad con los planteamientos de Ricoeur, nuestra preocupación será el relato de ficción.

En la ficción la imaginación deviene creatividad. La imaginación creativa implica, para Ricoeur, ampliar la noción de “trama” sustentada por Aristóteles, no ajustarla sólo al campo de la tragedia, sino a las expresiones literarias como el cuento y la novela. La narración está en la creación literaria y es uno de los medios de expresión de la condición ontológica del hombre (la vinculación entre ambas es la que dará forma a la triple mimesis). El mundo de la obra, el modo de habitarla e incorporarla a nuestra cotidianidad, son características que revelan el vínculo ontológico entre literatura (ficción) y el mundo empírico del hombre (“realidad”). Este vínculo significa que *ser* en el texto y en el hombre supone narrar. Sólo mediante una historia narrada cada quien descubre quién es.

Como dijimos, Ricoeur toma como paradigma la idea de *trama* aristotélica para extenderla a otras formas creativas de la ficción. La concibe como un

dinamismo integrador que extrae una historia de un conjunto de incidentes.⁷⁸ Esta condición esencial de integrar y extraer lo disperso en la dinamicidad de una historia determinada es lo que se denominará *configuración*. Dicha configuración adquiere formas, tipos y géneros diversos dentro de la creación literaria. Al igual que Aristóteles, para Ricoeur la trama es un concepto que tiene el significado de abarcar. Mientras que para Aristóteles la trama es una noción abarcante en la construcción de la obra trágica, para el hermeneuta francés dicha amplitud incorporará otras formas literarias: la trama será una constante respecto a las variables de la creatividad artístico-literaria.

3.1 *La Mimesis y el Mythos.*

La configuración es creación. El binomio mythos-mimesis (la melódica) pasa del plano prefigurativo a la forma específica, creativa y enriquecedora de la obra de arte. La llamada *imaginación creadora* hace de la prefiguración y de la comprensión pre-narrativa, una obra específica. Obra que propiciará la dialéctica entre comprensión y explicación que caracteriza la labor interpretativa.

Crear supone innovar desde lo sedimentado. Es un acto mimético-poiético. Es hablar del mundo generando otros. Es lo que Ricoeur llamará el *mundo de la obra o la trascendencia del texto*. La melódica, que inicialmente se muestra como ontología prefigurativa, logrará desde la praxis configuradora, propiciar el arte. El paso de la prefiguración a la configuración supone el carácter dinámico de la mimesis y la trama. Cabe aclarar que la capacidad mimética, entendida como creatividad y no como simple re-presentación (en el sentido de volver presentar lo ya dado), no siempre ha sido concebida de este modo. Tal como sucede con el concepto de hermenéutica, la mimesis también ha tenido variaciones históricas.⁷⁹

⁷⁸ Cf. Paul Ricour, *Tiempo y narración II*, p. 384

⁷⁹ Ricoeur otorgó amplitud ontológica a este concepto. Incorporó, como hemos señalado, la idea aristotélica de mimesis como acto creativo. Creatividad que tiene como soporte la capacidad ontológica de que el ser-ahí es interpretación, tal y como lo señaló Heidegger en *Ser y tiempo*.

En Grecia, en la época de Platón, se le llegó a concebir como mera copia o analogía comparativa, afectando la noción de creatividad. Previamente a Platón, hubo diversidad de interpretaciones respecto a lo mimético y, por ende, lo literario. Nos señala Neus Galí que la poesía en particular se fue desacralizando con el paso de los siglos, hasta volverse *techné* y profesión. Esta desacralización bien pudo haber sido fomentada, sostiene la autora, por el paso de la oralidad a la escritura. Mientras que el *aedo* era la voz mediadora entre el mensaje divino y el público, el poeta lírico se volvió propietario de su voz al concebirse como creador o compositor. La escritura difundió la literatura, pero modificó la concepción de lo poético y lo literario. El registro desplazó a la memoria.⁸⁰ La objetivación de la palabra como escritura cambió el vínculo que se tenía con la apreciación sonora de la voz. “La utilización de la escritura hace que la palabra pierda su carácter acústico puro.”⁸¹ La sonoridad se vio afectada por la fijación de la escritura, al tiempo que la presencia de los *aedos* (como mediadores del mensaje divino), cedieron su paso a los denominados *autores*.⁸² La autoría se convirtió en el privilegio del poeta. Con el proceso de desacralización mediante la autoría y la escritura, el campo de la *techné* fue acentuándose como el criterio de hacer bien las cosas. Se convirtió en una habilidad específica del especialista en turno. Este nivel productivo, que no cognoscitivo, es el que lleva a Platón a identificar a la poesía y pintura como imitaciones que no proporcionan conocimiento.⁸³

Para Platón la mimesis es imitación. La poesía se presenta, al igual que la pintura, como formas opuestas al conocimiento. El artista es un generador de artificios. Platón, en el *Libro X* de la *República*, señala que el fabricante construye cierto tipo de objetos a partir de una idea; por eso se especializa en un oficio en particular. El artista, por el contrario, es capaz de representar todo tipo de objetos.

⁸⁰ Cf. Neus Galí, *Poesía silenciosa, poesía que habla*, p. 35

⁸¹ *Ibid.*, P. 37

⁸² Parece ser que en el siglo VII y VI a C. empieza aparecer la autoría, particularmente en la escultura y la poesía. Arquíloco es el primer denominado *autor*.

⁸³ Recordemos que es en el siglo V cuando surge la sofística, este contexto influyó para que autores como Simónides de Ceos se vincularan con la poesía como escritura por encargo a cambio de beneficios económicos. Cf. Alicia Montemayor “El legado de Simónides”, en María Rosa Palazón M. (compiladora), *Antología de la estética en México: siglo XX*, pp. 521-534.

Sin embargo, esta capacidad extensiva de representar los diversos entes del mundo no se erige como una virtud, sino que tiene la limitante de representar cosas aparentes. Mientras que el fabricante de camas construye o imita a través de una idea, el poeta (al igual que el pintor), es imitador de la imitación. No imita lo real tal y como es, sino lo aparente tal y como aparece a su mirada o perspectiva; por eso puede generar engaño o ilusión. La parcialidad de la percepción, señala Platón, es un detrimento más de lo que nos aleja del mundo de las ideas. El artista está a triple distancia del ser: imita la imitación.⁸⁴ Si el artista tuviera conocimiento de las cosas, sabría fabricarlas y no simplemente imitar lo previamente imitado de la idea. Por ende, el poeta no da razones de las cosas de las que habla: se vale de la medida, ritmo y armonía para crear artificios que generan encanto. Su musicalidad sólo se dedica a extraviar a la razón. Se ubica en la irracionalidad de lo emocional. Aunado a esto, el poeta representa a los hombres y sus actos esforzados con ejemplos que él mismo no soportaría vivir. Representa acciones que el artista no consentiría realizar o padecer. Para Platón los poetas no contribuyen al conocimiento de las ideas, sino que engañan mediante artificios emocionales. Es evidente que la postura platónica no sólo se opone a la de Ricoeur respecto a la noción de mimesis, sino al modo en que desacredita la parte emocional del ser humano.

Sabemos que para los griegos no existía la noción de arte como un concepto que definiera ciertas prácticas o manifestaciones humanas. No había propiamente artistas. El “arte” era la labor de los artesanos como destreza que se desempeñaba mediante un oficio. No fungía como una actividad a la que se le atribuyera la cualidad de explicar el mundo o transmitir conocimientos, sino un demiurgo o práctica derivada. La labor artesanal era una actividad manual y, por ende, vulgar o poco apreciada.⁸⁵ El dominio de la técnica era inferior a las actividades que implicaban conocimientos y argumentación. Tal y como señalábamos con el ejemplo de San Agustín y la música, la teoría estaba al

⁸⁴ Cf. Platón, “libro X”, *La república*, pp. 347-621

⁸⁵ Recordemos que Fidias fue de los pocos artistas que adquirió renombre como escultor en Grecia

margen y por encima de la práctica.⁸⁶ Las prácticas poética, pictórica y escultórica se les eximían de antecedentes teóricos. El dominio de la técnica no se caracterizaba por ser un conocimiento superior. En este contexto histórico-cultural, y concibiendo el mundo terrenal como copia del *Topos Uranos*, Platón redujo la pintura y la poesía a engaño y artificio. Cabe aclarar que en la época pre-platónica, la mimesis no era una copia opuesta a un modelo original. No era un híbrido de alguna esencia o copia de un modelo, sino una reproducción o representación. Sin embargo, es hasta la teoría de Aristóteles que la mimesis y, por ende, la poesía, se concibe como un espectáculo digno de ser contemplado, estando la mimesis vinculada a la creatividad. Por su parte para Ricoeur la mimesis adquiere el carácter ontológico, creativo e interpretativo, destinado a estar presente antes, durante y después de haberse creado la obra artística. El distanciamiento de concebir la mimesis como imitación estriba en que, para el hermeneuta francés, la mimesis es disposición en el mundo que deviene innovación, sobre todo cuando hablamos de la labor artística. Incluso, cuando hay la intención de imitar, supone una postura determinada frente a aquello que busca imitarse. Postura que no puede mantenerse al margen de la interpretación y cierta innovación. Imitar supone interpretar y, por ende, reorientar lo imitado. Incluso, pretender que dos entes o acciones tuvieran idénticos modos de ser, implicaría una previa diferenciación entre dichos entes y, además, la inevitable consideración entre la anterioridad de aquello que busca imitarse y la posterioridad de la imitación. La distancia temporal entre lo que se pretende imitar y la imitación misma, aunado a la intención y perspectiva de crear un modelo supuestamente idéntico, rompería con la idea de imitación como copia. Empero, se podría objetar que dicho vínculo temporal en la teoría de Platón no es aplicable, pues es el mundo de las Ideas (como instancia intemporal) el que se opone a la temporalidad y precariedad del objeto imitador. Desde la teoría platónica, el desprecio a la imitación no radica en que afecte sólo a los entes mundanos, sino prioritariamente a la divergencia entre el mundo de las ideas y el mundo terrenal como copia. Sin embargo, nos parece que, sin pretender refutar la teoría de Platón, la idea de

⁸⁶ Capítulo II, *infra*

mimesis como copia se erige al concebir un mundo escindido entre ideas eternas y mundo terrenal, que trae como consecuencia el descrédito de la mimesis. A costa de un idealismo metafísico, el concepto de mimesis pierde la riqueza que Aristóteles y, posteriormente Ricoeur, le atribuyeron.

Cuando hablamos de creatividad parecería bastar el adjetivo de *poiético* y no el de *mimético* para enfatizar los alcances de dicha práctica humana. Sin embargo, para Ricoeur la creación nunca es absoluta en el sentido de carecer de referentes intramundanos. De hecho, la creatividad supone de la facticidad y de la interpretación de lo dado. No hay creación *ex nihilo*. Es por eso que lo *poiético* siempre es mimético. A la configuración le antecede la prefiguración. Todos somos seres imitativos y creativos, aunque sólo unos cuantos hagan algo artístico de su creatividad.

Dijimos que la mimesis es uno de los polos en la dialéctica de la *melódica*. El otro polo es el *mythos*. Como hemos señalado, este concepto también tiene su origen en la Grecia antigua. Al igual que la mimesis, el *mythos* adquiere su punto climático en el arte, sin dejar de estar presente en el hombre como un elemento ontológico; de allí la necesidad de Ricoeur de ampliar la idea de trama más allá del género trágico. Si bien esta extensión de lo ontológico a lo literario no es algo ajeno a la filosofía de Aristóteles; es Ricoeur quien amplía la discusión a lo antropológico, ético y estético (aunque éste último elemento sólo se encuentran sugerido y no desarrollado del todo). El vínculo de lo ontológico a lo estético es, en este caso, el paso de la prefiguración a la configuración. Asumir esta relación entre mimesis I y II supondría que lo trágico no tiene un origen exclusivo en las representaciones literarias, sino que es consecuencia de una concepción del mundo. Aunque como sabemos, y como bien señala Albin Lesky, no existió en Grecia ningún tratado o teoría de lo trágico como forma de ver el mundo. No hubo, hasta donde sabemos, una filosofía de lo trágico. Sin embargo, de esto no se sigue que la tragedia se redujera a un episodio lamentable para unos cuantos, para posteriormente cobrar relevancia en el teatro griego. La tragedia

necesariamente debió tener elementos más amplios que una desgracia episódica. Sin que signifique que lo trágico era la concepción del mundo por antonomasia, su relevancia simbólica, mítica, cultural y literaria, debió haberse arraigado yendo de lo prefigurativo a lo configurativo.⁸⁷

La obra trágica, a diferencia del drama, parte de lo irremediable. No hay esperanza y supone resignación. Hay, a su vez, una elevación del héroe. Como obra representada, la tragedia no está desligada del mundo. En la Grecia antigua se ceñía a modos míticos, simbólicos y religiosos de concebir el mundo. La representación antigua requería del uso de la máscara y la danza. Sabemos que las obras satíricas y el canto *ditirámico*, dirigido a Dionisos, anteceden a la representación trágica. Aunque las obras satíricas no formaron parte de ningún género, siempre fueron cultivadas por los trágicos. Los sátiros eran los seguidores de Dionisos y, en dicho contexto, surge el concepto de tragedia. Lesky reitera su significado multívoco; varía entre el canto para ganar un macho cabrío, canto sacrificial del macho cabrío, o canto del macho cabrío.⁸⁸ Sin embargo, lo que sí es innegable es la relación indisoluble entre la tragedia y el culto a Dionisos.⁸⁹ Relación que fue ampliamente desarrollada por Nietzsche al concebir lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* como dos instintos del arte y del mundo.

Un elemento básico en el culto a Dionisos es la transformación del hombre de su cotidianidad al éxtasis. Esta manera catártica se fue adaptando de la entrega al culto dionisiaco a la contemplación de la representación artística. El culto religioso se fue convirtiendo en forma artística mediante el *ditirambo*. Tal como señala la teoría ricoeuriana el vínculo entre lo mítico, lo ritual, lo simbólico y lo artístico, se vuelve, muchas veces, inevitable. De esta relación surgieron las

⁸⁷ Sabemos que esta postura es opuesta al análisis de Nietzsche en el *Origen de la tragedia*; sin embargo, la presente investigación no busca agotar el tema de lo trágico en Grecia.

⁸⁸ Cf. Albin Lesky, *La tragedia griega*, p. 88

⁸⁹ Dionisos no perteneció al Olimpo o a los dioses homéricos.

representaciones de dramas mediante concursos.⁹⁰ Aunque resulta paradójico que Dionisos nunca fue un contenido temático ni mítico en la trama de la obra trágica. La tragedia surge como culto a Dionisos pero sin contenidos explícitamente dionisiacos. El camino de este culto hacia una representación artística pudo haberse gestado desde el interior del canto dionisiaco. Debíó haber existido un diálogo cantado que deviniera en hablado (haciendo posible el surgimiento del actor). Aunque el actor también pudo haberse incorporado del exterior sin tener su origen en el coro. Sin embargo, las obras de las que tenemos conocimiento el canto del coro se aboca más a la expresión de sentimientos ante las circunstancias padecidas; mientras que el discurso del actor o actores configuran el desarrollo de los acontecimientos.⁹¹

Sin pretender hacer un seguimiento del concepto de tragedia en Grecia, nos ha parecido necesario referirnos de manera muy somera a este concepto por razones que saltan a la vista: el *Mythos*, como referente ontológico, es parte de la configuración literaria. Incluso, Ricoeur señala que el fenómeno de lo trágico puede ser visto desde el plano existencial. Plantea que uno de las vertientes de la tragedia es el conocimiento que aporta, pues antes de escenificarse, es padecida como drama del mundo. El dolor humano antecede a la representación artística. Lo representado no está desvinculado del mundo. La representación trágica, aún con todas sus variantes conceptuales e históricas en la propia Grecia, supone un saber y comprender del mundo, del otro y de sí.⁹² No como categoría única, pero

⁹⁰ Las *dionisias urbanas* era la fiesta oficial en tiempos de Pisístrato. En aquellas fiestas es donde, por primera vez, se representa una tragedia. El autor era Tespis, al que se le atribuye la invención de las máscaras y la introducción del actor.

⁹¹ La representación y el tratamiento temático varió entre los tres grandes trágicos. Por ejemplo, en el orden estructural se dice que Esquilo introdujo a un segundo actor, mientras que Sófocles introduce el tercer actor y aumenta el número de *coreutas* (de 12 a 15), finalmente Eurípides sustituyó a menudo el drama satírico por una obra no satírica al final de cada tetralogía.

⁹² Según Lesky en Esquilo se plantea el dolor como una forma de aprendizaje siempre vinculado con el orden divino. La grandeza del personaje estriba en aceptar lo irremediable. En Sófocles está más cercano a la necesidad del reconocimiento de sí; la personalidad del individuo cobra mayor relevancia. La *Physis* antecede al *Ethos* porque el nacimiento (su naturaleza) determina a la persona. En Eurípides la relación con lo divino tiende a distanciarse. El hombre surge como aquel que enfrenta sus antinomias. El centro de todos los acontecimientos es el hombre. El destino y azar van dando forma a sus padecimientos que, muchas veces, se vuelven sólo un drama y no una tragedia. Albin Lesky, *op. cit.*, pp. 119-249.

sí como un modo de sentirse afectado por la vida y la muerte. La tragedia, como representación literaria, instruye a la filosofía.⁹³

Lo dicho sobre la tragedia griega puede servir de orientación respecto algunas ideas de la obra literaria y de una estética en Ricoeur. El *mythos* trágico conduce a la idea de que la narración constituye un *holon* que resignifica el cronotopo histórico y cultural de una sociedad específica. Esta resignificación trasciende su época al cobrar sentido en otros momentos históricos. La sociedad, como diversidad y cambio, adquiere un modo de configurarse e interpretarse mediante la obra. Por eso la trama literaria es un modo de síntesis de lo heterogéneo. El ejemplo claro es la tragedia y su origen en Grecia: manifiesta un modo de concebir el mundo mediante creaciones específicas. Manifestación artística que no asume un origen unívoco, sino que presupone la parte heterogénea de una sociedad y de sus expresiones artísticas. El paso de la prefiguración a la configuración no es lineal ni meramente causal. Los elementos que anteceden a una obra no son datos unívocos, como tampoco lo será la creación misma de la obra y su interpretación. La triple mimesis es un proceso hermenéutico. Hablar de su gestación es atribuir importancia a elementos sociales, culturales, míticos, simbólicos y, por supuesto, de creatividad individual. La imaginación creadora se articula como forma que sintetiza lo heterogéneo para innovar desde lo sedimentado.

3.2 *El mundo de la obra.*

El arte es una manifestación humana que pretende sensibilizar y hacer sugerir ideas, muchas de ellas innovadoras; aunque tiene la peculiaridad, para Ricoeur, de ser una forma de esperanza porque no deja de hacerse presente en todo tipo de cultura. Es una necesidad esperanzadora. Una forma de comenzar de cada artista, en la medida en que propone mundos alternos que enriquecen a este

⁹³ Cf. Paul Ricoeur, « Sur le tragique », en *Lectures 3 Aux frontières de la philosophie*, pp . 187-208.

mundo real. Se vuelve una constante en la humanidad que exige variables: géneros, estilos, escuelas, técnicas, entre otros. El arte es un modo inserto en el mundo: emerge de él para construir otros. Su emergencia se vuelve una manera permanente de expresión en las diversas culturas. Es un modo de afirmarse mediante una forma peculiar de expresión. Es esperanza de saber que el mundo puede ser dicho de múltiples maneras. El mismo instrumento que sirve para la creatividad artística encierra una visión cultural y espiritual, pues el significado de un instrumento no descansa en él mismo, sino en lo que propicia. El arte, y todo lo que lo envuelve (instrumental, espiritual y culturalmente), es una afirmación de sí y del otro. O mejor dicho, una afirmación de sí en los otros. Es la proyección de un estilo concreto de existencia.⁹⁴ En ese sentido, el arte es una de las instancias más privilegiadas de la afirmación de sí, tanto individual (artista) como colectivamente (sociedad). Así como la humanidad permanece a lo largo de las civilizaciones, también el arte funge como la valía de lo que es el hombre a través del tiempo. Es cierto que el arte no siempre surge con el consentimiento de su época; por el contrario, puede irrumpir de forma contestataria, anónima o clandestina. Su origen y función mantienen cierta ambigüedad “y es necesario que su papel siga siendo ambiguo, como maestro de veracidad y como maestro de seducción.”⁹⁵

El arte, cuyos adjetivos para Ricoeur son la necesidad, la esperanza y la rebelión, constituyen una orientación importante; pero esta adjetivación puede resultar una generalidad hueca si no está concebida desde el análisis específico de la configuración textual. La especificidad de lo configurativo lo ubica Ricoeur, como hemos señalado, en el plano literario y poético. Es en esta dimensión que se puede hablar de una estética en el filósofo francés, lo cual no significa que no pueda darse la amplitud de la *melódica* a otras formas de arte.

⁹⁴ Cf. Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, p. 79

⁹⁵ *Ibid.* P. 107

Dentro de la dimensión narrativa destaca el relato de ficción. Su operación configuradora, mediante la imaginación creativa y la reflexión de ideas, construye una determinada trama. La reflexión de ideas no supone saber de la trama de manera completa antes de escribirla, sino dar las bases mínimas que orienten la posibilidad de crear una obra específica, dentro de un género y un estilo determinado. La mimesis II, como hemos señalado, amplía la noción de trama respecto a la teoría de Aristóteles. El *mythos* no pretende ser reducido al género trágico, sino que, desde su modalidad ontológica, se erige como antecedente de las diversas formas literarias.⁹⁶ Considerar la configuración como uno de los momentos fundamentales de la obra, teniendo como antecedente la capacidad pre-narrativa, supone, a su vez, la noción de interpretación. Y decimos interpretación porque no podríamos “seguir” la trama sin renunciar a la ilusoria neutralidad de sabernos ajenos a lo que leemos. Incluso, la indiferencia ante ciertos textos, se convierte en una postura determinada frente a una obra específica. El distanciamiento óptico no merma el hecho de que el carácter interpretativo se da ontológicamente en el ser humano. La dimensión interpretativa es imprescindible.

Para Ricoeur, la comprensión y la explicación son dos momentos esenciales de la hermenéutica. La configuración entraña la interpretación, es decir, la refiguración. La hermenéutica no se reduce al ejercicio metodológico para saber qué dice una obra determinada, sino la imprescindible condición de enfrentarse al mundo de la obra. Aquello de lo que trata la obra se vuelve, cuando se le atiende con esmero, un modo de modificarnos. Es lo que Ricoeur llamará “habitar el texto”.⁹⁷ Es la trascendencia que provoca el lector desde la inmanencia del texto.

La trama de una obra o el *mythos* es un concepto dinámico pues extrae una historia de un conjunto de incidentes. Da una forma determinada a aquello que no está integrado en historia alguna. Al hacerlo, permite la construcción y

⁹⁶ El caso de la poesía es distinto, sin embargo, comparte la característica de síntesis de lo heterogéneo.

⁹⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 381

taxonomía de géneros y tipos literarios: epopeya, tragedia, cuento, novela, entre otros. No olvidemos que el género literario es una construcción que responde a exigencias y variantes históricas. Es, por decirlo de una manera, una “figura” que acota ciertas formas de configuración. Ahora bien, Ricoeur, adoptando la postura aristotélica, concibe a la trama como un concepto abarcante. Subyace a toda forma de lo literario porque responde a la originaria condición de ser del hombre. La trama no es mera sucesión o flujo continuo de sucesos, sino un complejo de relaciones que implican propuestas temáticas, construcción de personajes, maneras innovadoras de configurar la aporética de la temporalidad humana, y de contribuir al concepto de identidad. El vínculo entre la prefiguración, configuración y refiguración implica la necesidad ontológica de narrar. La obra es un mundo que necesariamente regresa al nuestro. La facticidad o modalidad empírica le da origen (que es el caso del artista), y otorga la posibilidad de interpretarla y disfrutarla (que es el caso del espectador). La trama literaria alude siempre al mundo, aunque temáticamente se propusiera negarlo.

La diversidad de géneros y estilos no rompe ni con la necesidad de la trama ni con la referencia al mundo empírico. Nunca deja de estar presente la triple mimesis. En la prefiguración nos ubicamos como entes que pueden posibilitar un tipo de narración específica o de configuración artística, según sea el caso. La necesidad de narrar subyace en el mundo empírico, en la imaginación creadora del artista, y en el espectador que incorpora el mundo de la obra a la suya.

La configuración es precisamente entender que lo configurador prevalece sobre lo episódico: la concordancia sobre la discordancia. Es el literato quien, sobre todo, es capaz de crear historias plenas de riqueza conceptual y emocional. La configuración se vuelve un *holon*: una plenitud abierta al lector. Una trama implica un inicio, desarrollo y fin.⁹⁸ Incluso, el cierre de la obra le permite referirse

⁹⁸ La idea de inicio, desarrollo y fin en la obra no deja de insinuar cierta analogía con el nacimiento, el desarrollo de una vida y la muerte como un fin. Sin embargo, para Ricoeur, ni el nacimiento ni la muerte pueden ser apertura o cierre narrativo, pues son dimensiones que no nos pertenecen ni atestiguamos. No decidimos nacer ni presenciamos nuestra propia muerte como una conclusión. Aventurarnos a ello es hacerlo

a sí misma como una propuesta específica. Concluir la obra no es sólo el fin de la trama, sino el cierre del texto como una obra particular. Es una plenitud abierta porque sólo puede concebirse como obra en el momento en que se le lee. Lectura o lecturas son posibilitadas por la *diégesis*, la cual supone peripecia y orden. El vínculo entre peripecia y orden va haciendo de la trama un *holon*. Necesariamente la narración va gestando una configuración. “Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración.”⁹⁹ Configuración es figurarse que..., configurando algo (la obra). En la configuración literaria la necesidad de narrar se vuelve artística. Por eso Ricoeur insiste en la importancia de la narración como arraigo cultural y como arraigo a una identidad colectiva. “Ignoramos totalmente lo que sería una cultura en la que ya no se supiera lo que significa narrar”.¹⁰⁰ Narraciones orales escritas y gráficas que expresan la diversidad de clases narrativas como el mito, novela, epopeya, tragedia, drama, filme, comic, historia, pintura, conversación, entre otras.¹⁰¹ La configuración narrativa es, entre otras cosas, una manifestación artística y cultural.

Toda obra literaria es lectura e interpretación. En el caso del arte en general la interpretación es imprescindible; lo que si exigiría una reflexión mayor es concebir la narración y la lectura como atributos de formas artísticas como la pintura, la escultura, la arquitectura, entre otras, en la medida en que pudieran ser examinadas o atendidas como texto.

La idea de interpretación supone la relación entre sentido y referencia. Para Ricoeur el lenguaje está vinculado al mundo y a la temporalidad. Esta postura se opone a la semiótica, la cual considera que la lengua es la instancia fundamental donde queda inscrita el habla y pondera lo sincrónico sobre lo diacrónico. Asumir que la lengua es estructura supone concebirla como un sistema cerrado de relaciones internas. Relaciones que implican un número finito de unidades o

de manera hipotética e imaginaria, mediante el “como sí” de la ficción. Cf. Paul Ricoeur, “Fenomenología del hombre capaz”, en *Caminos del reconocimiento*, p. 113

⁹⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 412

¹⁰⁰ *Ibid.* P. 419

¹⁰¹ *Ibid.* P. 421

signos. Teniendo como base la lingüística estructural, la semiótica narrativa trata de eliminar la narración como elemento cronológico; dicho abandono erige a la estructura o lógica de relaciones como forma de explicar la obra literaria. Por ejemplo, el formalismo ruso, específicamente con Propp, reduce a los personajes literarios del cuento ruso a funciones o segmentos de acción. Transgredir, interrogar, engañar, etc., son las funciones que se repiten siempre idénticas en la estructura del cuento ruso. La idea de acción, tan ponderada por Aristóteles, toma una dirección antagónica entre Propp y Ricoeur. El primero reduce las obras literarias a estructura de funciones; mientras que el segundo concibe a la acción como parte de la configuración narrativa y la dinamicidad temporal. Ricoeur sostiene que la idea de sucesión ya entraña una condición cronológica, pese a lo que sostiene Propp. Empero, para este autor la función no sólo rompe con la diacronía, sino que hace del personaje un anexo al mecanismo estructural. La narración, la temporalidad y el personaje se ven claramente degradados por el formalista ruso. El cuento de Propp funciona como esquema o secuencia: empero... “El proto-cuento reconstruido por Propp no es un cuento; como tal, nadie lo cuenta a nadie.”¹⁰² En el formalismo estructural se pierde la capacidad configuradora, innovadora y creativa del arte literario. Incluso Propp llega a señalar que el cuento fantástico refleja muy poco respecto a la realidad, aunque acepta que el mundo circundante sí es importante para generar cambios o transformaciones en la literatura; en un lenguaje ricoeuriano aceptaría la relación de prefiguración a configuración, pero no de ésta última a la refiguración.¹⁰³

El debate sobre el concepto de función adquiere una mayor complejidad desde la postura de Bremond. Reconoce, como Ricoeur, que el encadenamiento de funciones se vuelve una secuencia rígida y mecánica que anula la elección. Sin embargo, Bremond no recurre a la narración como un argumento contra el concepto de función, sino que reestructura la propuesta de Propp. Para Bremond el relato tiene dos tipos de exigencias: a) una coherencia o lógica implícita, b)

¹⁰² *Ibid.* P. 435

¹⁰³ Propp afirma que no podemos confundir el realismo artístico con la realidad. Cf. “Las transformaciones de los cuentos fantásticos”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 177-185

exigencias culturales de la época. Al igual que Propp reconoce la influencia de la realidad en el arte, pero no del arte en la realidad. Asume que el relato conlleva una sucesión y una integración. Esta sucesión o secuencia supone opciones dicotómicas, es decir, pasar de una secuencia elemental a una compleja donde surgen agentes, pacientes, valorizaciones y retribuciones. Las secuencias complejas son procesos de mejoramiento y degradación en la historia que implican nociones de “cumplimiento de tarea”, “intervención del aliado”, “eliminación del adversario”, “negociación”, “agresión”, entre otros.¹⁰⁴ Ricoeur señala que en Bremond hay una “formalización más avanzada y una descronologización más compleja.”¹⁰⁵ La narración y la trama quedan desplazadas por una secuencia lógica. Empero, para Ricoeur una mera nomenclatura no hace ni agota una historia narrada. Extraer una lógica de la narración no implica negar a ésta última, sino suponerla. A pesar de los intentos de encontrar una estructura objetiva que dé un carácter de cientificidad a la obra literaria, Bremond no logra anular a la narración. Para Ricoeur la trama no puede ser el resultado de una combinatoria al interior del sistema. La trama configura y, al hacerlo, innova. La trama supone narración, no como mera alternativa metodológica, sino como ontológica de la temporalidad, de la identidad y de la creatividad.

La semiótica narrativa adquiere un nuevo viraje en Greimas, quien parte de los llamados *actantes* (que son distintos a los personajes entendidos como funciones). Este autor incorpora oposiciones binarias: conjunciones y disyunciones en un modelo que combina tres relaciones: el deseo, la comunicación y la acción. Cada relación implica que un elemento adquiere significado a partir de otro. Es lo que Greimas llama “estructuras profundas”. Las relaciones se vuelven operaciones que incorporan “estructuras superficiales” orientadas por la idea del *hacer*. *Querer hacer, saber hacer y poder hacer* caracterizan a los *actantes*. El sistema de Greimas no sólo considera las operaciones, sino a los operadores. El plano paradigmático se amplía al sintagmático, pero sin dar paso a lo cronológico. Esta

¹⁰⁴ Cf. “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, pp. 99-131

¹⁰⁵ Paul Ricoeur, *op. cit.*, P. 440

operatividad es resultado de un sistema *a priori* que se vuelve previsible y calculable. Un sistema que niega la creatividad, señala Ricoeur, no tiene nada que contar. Además, el paso de la relación a la operación dinámica supone, pese a lo que piensa Greimas, una temporalidad. Toda transformación, insiste Ricoeur, implica una cronología. La semiótica narrativa, al querer dar científicidad al hecho literario, pretende prescindir de la narración sin conseguirlo. La premura de incorporar una estructura universal e inamovible atenta contra la capacidad creativa del artista. Ricoeur no rechaza la idea de que la estructura o el sistema sea parte de la explicación literaria; pero encuentra limitantes serias en la semiótica narrativa que generaliza dicha postura. La primera limitante es valerse de la narración para posteriormente querer anularla. El texto no sólo la presupone, sino que no logra eliminarla. La segunda es hacer de la creación una repetición del sistema. La literatura tendría como creatividad e ingenio una combinatoria y no una innovación. Aún cuando la innovación supone sedimentación, ésta última no funge como determinación, sino como plataforma para la creatividad del artista y de sus intérpretes. La tercera objeción es que el personaje queda restringido a relaciones, funciones, operaciones y oposiciones. La identidad del personaje y su historia se vuelve una operación previsible. La cuarta objeción es pretender anular la configuración temporal que implica la labor narrativa. No olvidemos que para Ricoeur la narrativa literaria mitiga las aporías del tiempo que, según Ricoeur, padece la filosofía.¹⁰⁶ Por último, la idea de sistema o estructura interna contribuye a denostar la referencia.¹⁰⁷ El esfuerzo de Ricoeur es contrarrestar a la semiótica

¹⁰⁶ Ricoeur no sólo concibe la aporética desde la dificultad del tiempo del alma en San Agustín, sino que contrasta a este último con la idea del tiempo externo o tiempo del mundo en Aristóteles. Aunado a lo anterior, Ricoeur encuentra otros contrastes teóricos entre la idea interna del tiempo (o fluir interno) en Husserl y el tiempo trascendental en Kant. Este último plantea una visión del tiempo, denominado por Ricoeur “invisible”, porque es condición de posibilidad de toda experiencia fenoménica, pero atestiguado desde la experiencia. Nunca aparece el tiempo en sí mismo, sino que sabemos de él desde los fenómenos de la experiencia. La aporética es, pues, la dificultad entre el tiempo del alma y el tiempo de mundo (perspectiva agustiniana vs aristotélica); el tiempo interno (Husserl) en oposición al tiempo invisible que sólo se hace presente como fenómeno (Kant). La dificultad en Husserl es que se caracteriza por ser un trascendental que se explica desde la interioridad humana haciendo *epoche* del mundo. La mediación con el fenómeno no es prioridad. Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*.

¹⁰⁷ Como sabemos el positivismo lógico, mediante Frege y Carnap, devalúan a la literatura como forma de lenguaje que no remite al mundo y no aporta conocimiento alguno. Cf., *supra*, p. 103

narrativa, enfatizando el carácter configurador, hermenéutico, innovador, temporal y referencial de la obra literaria.¹⁰⁸

3.3 Configuración y temporalidad.

Este recorrido general sobre la postura de Propp, Bremond y Greimas, nos permite visualizar que la hermenéutica de Ricoeur propone otras vías de discusión respecto al campo de la estética y, en particular, de la literatura. Una de las aportaciones fundamentales de la literatura es el enriquecimiento de la experiencia de la temporalidad humana. La narración enriquece la aporética de la temporalidad.

El discurso narrativo tiene la característica de desdoblarse en enunciación y enunciado. Es la distancia implícita entre lo “producido” por el narrador y la narración misma. Distancia que supone saber de los acontecimientos narrados. Este desdoblamiento entre enunciación y enunciado desvela la importancia que juega la temporalidad. El primer aspecto que menciona Ricoeur son los tiempos del verbo. Los tiempos verbales no son copia, imitación o mero traslado del tiempo empírico al literario. El sistema de los tiempos del verbo no se deriva de la experiencia fenomenológica del tiempo como presente, pasado y futuro. Por el contrario, la ficción enriquece y potencializa imaginariamente la idea del tiempo ordinario. El tiempo de ficción no es una derivación, sino una configuración. El tiempo ordinario adquiere un enriquecimiento en la creatividad configuradora. El tiempo de ficción enriquece, más no niega el tiempo fenomenológico. Por ejemplo, cuando nos enfrentamos a una obra literaria el pasado de ficción es cuasi-pasado. La sucesión y, por ende, la anterioridad de los acontecimientos no son del orden

¹⁰⁸ Es importante aclarar que corrientes artísticas como el “arte conceptual” buscaba ser tautológico, es decir, no remitirse a exterioridad alguna ni otorgar información sobre algún hecho. Una de sus derivaciones el “arte concepto”, intentó prescindir del objeto o presencia física de la obra exhibiendo sólo la definición de ésta. Cf. Anna María Guasch, “El arte conceptual y sus tendencias”, en *El arte del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, pp.165- 195

de lo empírico, sino que subsisten sólo al interior de texto. La preteridad reviste a la trama un transcurrir mediante la lectura (al margen de que la diégesis refiera a acontecimientos pasados). Leer es avanzar en las líneas impresas que se van dejando atrás acumulando una historia. La ficción no niega el tiempo empírico, sino que al “suspenderlo”, lo reactiva mediante la narración. La ficción no es el tiempo “real”, lo enriquece.

La relación entre quien narra y lo narrado propicia que el *autor efectivo* de paso al narrador (como una instancia más del mundo de ficción). No es necesariamente que el narrador se vuelva personaje, sino que posibilita la trama como historia narrada. El narrador es ficción sin ser necesariamente personaje. Al narrar no sólo emergen los sucesos, sino que irrumpen como sucesos referidos mediante un discurso (el del narrador). Esto amplía el enriquecimiento temporal entre lo sucedido y quien lo cuenta. Vemos que los distintos planos en que se configura la narración en la trama permiten ampliar la visión de tiempo. La trama misma genera una perspectiva que, a su vez, involucra la perspectiva del narrador y de los personajes. Mediante ellas se inserta la perspectiva del lector.¹⁰⁹

El mundo narrado es el mundo del personaje. La narración funge no sólo como mimesis de la acción, sino como mimesis de seres que sienten, piensan y padecen constituyendo el mundo de la obra. Esto es posible porque la narración, desde su distensión temporal, tiene un punto de “entrada” al mundo de ficción: “había una vez” señala el inicio al campo de lo imaginario. Es la manifestación de la distensión del tiempo respecto a una historia que habrá que recorrerse mediante la lectura; historia que se manifiesta como ocurrida, pero que sólo sabemos de ella si avanzamos en la trama. Evidentemente el carácter temporal de lo narrativo no tiene un recorrido lineal. El modo en que la narración enriquece al tiempo tiene relieves, contornos, planos. La creatividad imaginativa de la obra no rompe con la relación del tiempo que vivimos cotidianamente. El “antes” y el “después” se

¹⁰⁹ Cf. Luz Aurora Pimentel, “Mundo narrado. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, en *Relato en perspectiva*, pp. 95-133

presentan como planos vinculantes entre la temporalidad de ficción y la empírica. La anticipación y la retrospección son modalidades implícitas en la temporalidad, la acción y la decisión de los agentes (tanto reales como de ficción). Por ende, para Ricoeur los tiempos verbales no rompen con el tiempo vivido, sino que lo redescubren y diversifican al proyectar un mundo que habitamos al leer la obra. La ficción (mimesis II) procede y regresa al mundo empírico (conexión entre mimesis I y III).

Decíamos que la narración se desdobra entre enunciación y enunciado. Por consiguiente, si la narración está vinculada con el tiempo al permitir este desdoblamiento, podemos hablar de tiempo de narrar (*erzahlzeit*) y tiempo narrado (*erzählte zeit*). El hecho de narrar y la cosa narrada suponen el tiempo que se emplea en narrar y el tiempo narrado. El tiempo narrado supone la temporalidad de la vida de los personajes que se distancian del tiempo de narrar. Narrar es un decir que elige, excluye, construye o configura escenarios: da figura y forma a una historia determinada con personajes, circunstancias y eventos que conforman un mundo. Esta historia o tiempo narrado toma una distancia, decíamos, respecto al tiempo de narrar que depende del tiempo cronológico: número de páginas, líneas escritas y, por ende, lo que tardamos en leer cierta obra. Estos elementos, si bien distintos, son dependientes del tiempo cronológico que medimos con el paso de las horas de un reloj. Por el contrario, el tiempo narrado tiene su propio *tempo-ritmo*; tiene efectos de lentitud, estancamiento, celeridad, escalonamiento, *prolepsis* y *analepsis* (anticipación y miradas retrospectivas). Sin embargo, el tiempo de narrar y el tiempo narrado no son dos cronologías paralelas e incomunicadas. Se involucran en la medida en que la obra creada emerge del mundo fenoménico para regresar a él. La vida de la obra y sus personajes tiene que ver con la nuestra. La triple mimesis es dialéctica. El tiempo de narrar (tiempo cronológico que considera las líneas y páginas) y el tiempo narrado (el tiempo en que transcurre la vida de los personajes, sus circunstancias y acontecimientos, es decir, la *diégesis*), se involucran. Esta relación se da en la medida en que no pueden definirse uno sin el otro. La trama como vida de los personajes sería

incomprensible si no tuviera un vínculo con la facticidad humana. Igualmente nuestra vida empírica sería incomprensible no sólo estética, sino vitalmente, sin el referente creativo, literario y de ficción. El hecho de que el tiempo en la historia de la obra se vuelva vida distanciada del tiempo de narrar, no implica una exclusión ontológica. Son momentos relevantes del ser del hombre, de su creatividad, y de cómo vive esta última desde la ficción. Toda configuración es siempre desde la prefiguración y la refiguración. El proceso de creación y su interpretación hacen posible a la obra. Así como el contraste entre la triple mimesis supone relación; igualmente ocurre con el tiempo de narrar y el tiempo narrado: se diferencian precisamente porque coexisten.

Para enfatizar lo anterior Ricoeur se refiere al “punto de vista” y la “voz narrativa”. El punto de vista es “la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje”.¹¹⁰ La voz narrativa “es la que, dirigiéndose al lector, le representa el mundo narrado.”¹¹¹ Lo que ve el personaje y lo que dice el narrador se relacionan sin confundirse. Hay una enunciación (discurso del narrador) y un enunciado (discurso del personaje), que coexisten y revitalizan la dimensión temporal. Sabemos bien que el papel del narrador puede variar. Puede ser un observador que a distancia de cuenta de lo ocurrido, o bien puede interiorizar en cada una de las psiques de los personajes. También tiene la capacidad de anticiparse a ciertos eventos de la historia o mantenerse en la misma temporalidad de los acontecimientos. Lo importante es que tanto el *punto de vista* (mirada del narrador hacia los personajes o de los personajes entre sí) como la *voz narrativa*, van configurando a la obra. Estas múltiples miradas, perspectivas del narrador y de los personajes, hacen que la lectura tenga relieves y contrastes para el lector; los cuales cobrarán una forma más definida en la consideración final que se tenga de la obra como un *holon* o un todo acabado. Por consiguiente, una lectura que se adentra a la obra supone una labor hermenéutica: obliga a orientarse desde

¹¹⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 513

¹¹¹ *Idem.*

diversos planos; los cuales son propiciados por las miradas y perspectivas (espaciales y temporales) de los personajes y del narrador.

Cabe agregar que el narrador puede esconderse detrás de los acontecimientos para resaltar la trama; o bien, puede enfatizarse a sí mismo como una presencia que testimonia lo ocurrido. Esto último lo señalamos porque el presente de la narración es, paradójicamente, un tiempo pretérito. El pasado constituye a la voz narrativa. Aunque se hable en presente, la voz narrativa se manifiesta en la preteridad o posteridad respecto a la historia que cuenta. Hablar de ella o contarla supone que sucedió o se sucede en un tiempo determinado. En resumen, el *punto de vista* se dirige al texto, mientras que la *voz narrativa* se dirige al lector; pero ambas se interrelacionan.

Lo mencionado anteriormente enfatiza que la obra literaria tiene un interior (lo que ocurre en ella) y un exterior (lo que proyecta ante sí). En cuanto estructura está cerrada en sí misma, pero como historia o *diégesis*, está abierta al mundo. Su proyección o apertura implica “un mundo susceptible de ser habitado”¹¹² El texto es un ser en-el-mundo que propicia un enriquecimiento de la temporalidad humana al adquirir el compromiso de habitar la obra. La configuración implica a la refiguración. Es lo que llama Ricoeur la trascendencia immanente del texto.¹¹³

Hemos dicho que la ficción supone variaciones imaginativas. Por paradójico que parezca, el paso de la prefiguración a la configuración y, posteriormente, a la refiguración, no es un proceso o camino unidireccional. Existen infinitas maneras de dar origen a una obra, multiplicidad de expresiones artísticas y, por ende, diversas perspectivas para interpretar un texto.¹¹⁴

¹¹² *Ibid.*, p. 534

¹¹³ *Cf. Ibid.*, p. 535

¹¹⁴ Resulta relevante lo que señala Gadamer sobre la importancia que tiene a lectura del texto: “Leer es, por el contrario, una manera silenciosa de dejarse decir nuevamente algo, lo cual presupone anticipaciones de comprensión.” Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, p. 76

En particular en la literatura, la ficción crea una experiencia irreal del tiempo que se distancia del meramente cronológico. Aunque a nuestro modo de ver la contemplación estética respecto a cualquier forma de arte ya implica una experiencia temporal distinta a la cronológica. Habitar la obra de arte e irse reconfigurando trasciende el tiempo cronológico. En el caso de la narrativa de ficción, Ricoeur puntualiza que cada trama despliega su propio mundo con singularidad única.¹¹⁵ Esta diversidad de expresiones contribuye a visualizar, de manera diferente, el tiempo fenomenológico. “La ficción, diré, es una reserva de variaciones imaginativas, aplicadas a la temática del tiempo fenomenológico y a sus aporías.”¹¹⁶ Entendemos por tiempo fenomenológico el que se vive de manera intramundana con los fenómenos. Tiempo fenomenológico que puede volverse una manera ordinaria de concebir el tiempo subordinada a lo meramente cronológico.¹¹⁷

Lo importante es que la contemplación artística y, en particular, el mundo de la literatura, propician su propio tiempo enriqueciendo el nuestro. Este vínculo entre ficción y realidad se reitera en la manera de contribuir en las señaladas aporías de la temporalidad. Las diversas maneras que tiene la ficción de concebir el tiempo (flujo temporal, concordancia, discordancia, eternidad, sentido mítico, existencial, cronológico, entre otros), dinamizan lo que teóricamente se manifiesta como aporético. La ficción da solución en la medida en que reaviva y acentúa la intensidad de la aporética temporal.¹¹⁸ Señala Ricoeur: “Por eso, muchas veces hemos dicho que resolver poéticamente las aporías quería decir no tanto resolverlas como despojarlas de su efecto paralizador y hacerlas productivas.”¹¹⁹ Esta exploración que hace la ficción contribuye conceptualmente, a la par que enfatiza la concordancia-discordante que constituye y padece toda vida cohesionada. Hace que las peripecias que viven los personajes ejemplifiquen,

¹¹⁵ Paul Ricoeur, *op. cit.*, P. 818

¹¹⁶ *ibid.* P. 819

¹¹⁷ Esta diferencia es señalada por Heidegger al hablar de la intratemporalidad (que puede volverse temporalidad lineal y vulgar), la historicidad (saberse afectado por las tradiciones) y la temporalidad profunda (ser para-la-muerte). Cf. “temporeidad y cotidianidad”, *Ser y tiempo*, pp. 351-386

¹¹⁸ Cf. *Ibid.* P. 832

¹¹⁹ *Idem.*

modifiquen, increpen, aludan o cambien radicalmente la vida de los lectores. La “cohesión de una vida” es lo que Ricoeur denomina “identidad narrativa”.¹²⁰

La configuración es la instancia que antecede y precede a los otros dos momentos miméticos; empero, la obra puede ejemplificar los momentos prefigurativos y refigurativos de la creación. La configuración literaria puede entrañar, no sólo de manera implícita, sino explícita, la triple mimesis. En este sentido la narración literaria no sólo contribuye a la aporética de la temporalidad, sino al enriquecimiento de lo que implica el acto prefigurador configurador y refigurador.

3.4 Ejemplo hermenéutico

Ricoeur, en *Tiempo y narración II*, explica cómo la ficción enriquece el concepto de tiempo. La narrativa de ficción contribuye a dar salida a las aporías filosóficas en San Agustín, Aristóteles, Kant, Husserl y Heidegger. Las obras que le permiten ejemplificar la idea del tiempo desde la narrativa literaria son *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *La montaña mágica* de Thomas Mann y *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Para la presente investigación nos parece pertinente ejemplificar no la dificultad del tiempo mediante una obra literaria (lo cual ya ha sido ampliamente trabajado por Ricoeur), sino la relación entre preconfiguración, configuración y refiguración a través de una obra de ficción. Esta interpretación es una manera de contribuir a la idea filosófica de la triple mimesis y, por ende, reafirmar la idea ricoeuriana de que el relato de ficción es un vasto espacio de experimentación y de imaginación.

Nos detendremos en la primera parte de la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, que resulta una reflexión sobre la ficción, el proceso de configuración y los pormenores del acto de leer. En una nota preliminar a su obra Calvino advierte que la presente novela es la propuesta de diez tipos de

¹²⁰ Cf. Paul Ricoeur, “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*.

novela creadas por un hipotético autor que no es él, es decir, cada una imaginada desde la escritura de un literato distinto. Novelas que, por lo antes señalado, serían apócrifas.¹²¹ Lo interesante, para nosotros, es que permite visualizar el proceso de la triple mimesis desde la configuración. El transitar de una novela a otra obliga que cada una de ellas sea inconclusa, precisamente para dar paso a la siguiente. Esta “no-conclusión” es lo que permite el enlace de la obra en su totalidad. La interrupción, señala Italo Calvino, no se vuelve lo “no acabado”, sino lo “acabado interrumpido”.¹²² Esta propuesta literaria hace hincapié en la labor del escritor como ser creativo, vislumbra la importancia de la novela como un espacio de laboratorio o experimentación y, finalmente, enfatiza la figura del lector como un individuo obligado a otorgar, mediante su interpretación, el sentido de cada novela inconclusa y, por ende, de la obra como un todo. Nuestra propuesta hermenéutica al texto de Calvino, vinculada a la teoría de Ricoeur, es la siguiente:

La primera de las diez novelas (la cual lleva como nombre el título de la obra misma *Si una noche de invierno un viajero*), es donde primordialmente se problematiza lo que Ricoeur ha llamado *triple mimesis*. El título cumple una doble función: dar nombre a la obra y, a su vez, a la primera de las diez novelas. Se presenta como lo que contiene y lo contenido. Además, el título alude a una frase incorporada en la trama. Es una frase que funge como título sin dejar de ser parte de la trama. Recurrir a esto es, a nuestro modo de ver, hacer evidente la interioridad de la obra como *diégesis* y su exterioridad como libro. El modo en que se emplea el título da visos de la complejidad interpretativa que encierra la creatividad literaria.

La trama de la obra alude a que ella sólo es posible si se concibe previamente como libro. La historia de la novela remite al lector, el cual se

¹²¹ La nota preliminar es una entrevista que aparece en la revista Alfabeto el año de 1979, donde Calvino responde a Angelo Gugliemi algunas inquietudes que generó la aparición de su obra. Dicha intervención se tituló *Si una noche de invierno un narrador*; en ella Calvino especifica los diez tipos de novela que forman parte de su obra: la novela de la niebla, de la experiencia corpórea, simbólico interpretativa, político-existencial, cínico brutal, de la angustia, lógico geométrica, de la perversión, telúrico-primordial y apocalíptica. Cf. Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, pp. 9-18.

¹²² *Ibid.* p. 12

encuentra frente al texto en cuestión. Incluso, refiere al lector como el que compra el libro después de haberlo buscado y elegido entre muchos otros. Antes de que la trama muestre el mundo de los personajes da un vuelco que la ubica a sí misma como un libro, cuya novedad ha llevado a un potencial lector a elegirla y comprarla. El lector es, en este caso, el primer personaje de la obra. Se presenta como alguien que tiene el interés por leer una novela que, sin saberlo, lo contiene como personaje. El punto de encuentro surge por la inquietud de leer *Si una noche de invierno un viajero*. Es una obra cuya trama se remite a sí misma como un libro que ha sido comprado y está a punto de ser leído. Al mismo tiempo se refiere al esfuerzo de concentración que tiene que llevar a cabo el mencionado lector frente a la novedosa obra del autor italiano. El texto muestra que sólo es posible la configuración aludiendo al momento de la prefiguración y la refiguración. *Si una noche de invierno un viajero* es una reflexión de lo que es una obra como libro, como novela y como trama; desde la perspectiva del autor, del lector y del personaje.

La novela comienza, como decíamos, con todo el preámbulo que implica leerla. Preámbulo que señala directamente al lector-personaje e, indirectamente, al lector “real” (que en este caso somos nosotros). Existe una alusión constante al acto de leer. Enfrentarse a un número determinado de páginas es el paso de lo objetual a lo imaginario.¹²³ Se señala que el acto de leer requiere ponerse cómodo y olvidarse de los pormenores que puedan interrumpir la nueva novela del escritor italiano.¹²⁴ El mismo Calvino es parte de la configuración al nombrarse, al interior de la trama, como autor de la presente obra. Cuando por fin lector-personaje se interioriza en la lectura, la novela comienza con una frase que podría pensarse al margen de la trama, porque se señala a sí misma como una novela comenzando. Es interesante como se demarca el inicio del mundo de ficción desde el atento

¹²³ Autores como Jean Paul Sartre han trabajado ampliamente la relación entre lo “real” y lo “imaginario”, y de cómo lo imaginario en la literatura se hace real y lo real (las hojas impresas y el mundo circundante) se vuelven irreales o tienden a “desaparecer”. Cf. “La obra de arte”, en Harold Osborne, *Estética*, pp. 60-70. Cabe mencionar que antes que Sartre el filósofo alemán Schiller señalaba que la imaginación permite el tránsito de la materia a la forma, es decir, del mármol a la estatua, de la persona al personaje representado. Cf. *Kallias*, pp. 95-99

¹²⁴ Ítalo Calvino, *op. cit.*, p. 23

compromiso de la lectura. Lectura que hemos comenzado antes que el lector-personaje.

La trama que descubre el lector-personaje, al igual que nosotros, es un proceso gradual de interrelacionar el mundo empírico y el de ficción. Es la sugerencia de que el mundo “real” y el de ficción no son excluyentes, sino que el asomo de uno no anula la presencia del otro: “son las páginas del libro las que están empañadas como los cristales de un viejo tren, sobre las frases se posa la nube de humo.”¹²⁵ La trama va surgiendo sabiéndose posible desde las páginas impresas. Por ende, la historia no es del todo definida: el personaje no tiene identidad, el lugar está en penumbras y comienza a visualizarse como una estación de tren. Se va definiendo un escenario donde hay personas en el bar de la estación. La trama no adquiere su consistencia como historia particular porque sigue insistiendo en la relación que hay, por una parte, en el acto de escribir y, por otra, en el acto de leer: “o acaso el autor está aún indeciso, como por lo demás tampoco tú, lector, estás muy seguro de que te gustaría leer.”¹²⁶ Esta indefinición es padecida por el viajero que está por primera vez en la estación de ferrocarril con la sensación de haber estado siempre: yendo del bar a la estación y viceversa. Es, al mismo tiempo, un personaje que no encuentra su “lugar” en la trama; interpela al lector diciéndole que es un “yo” del cual no se sabe nada. Está, como él mismo señala, en una trampa intemporal que es la estación del tren.¹²⁷ Ni el lugar ni su identidad tienen una consistencia clara y definida.

La propuesta de Calvino es ir configurando personajes que enfatizan el proceso de ser tales. Por una parte, el lector-personaje que se encuentra frente a la misma obra que nosotros. Obra que no ha leído aún, pero que lo “contiene” desde la perspectiva que tenemos como lectores “reales”. Por otra parte, el viajero cuya presencia es nebulosa, carente de una identidad definida o un nombre propio; cuya irrupción en la obra se va tejiendo desde alusiones constantes a lo

¹²⁵ *Ibid.* P. 31

¹²⁶ *Ibid.* P. 33

¹²⁷ *Ibid.* P. 32

prefigurativo y a lo refigurativo. No sólo es el personaje que vamos descubriendo mediante las peripecias de la trama, sino el personaje que no logra configurarse del todo como tal. No aparece como una presencia definida en una historia determinada, sino que manifiesta el esfuerzo gradual de ser parte de la *diégesis* que, en este caso, se encuentra también difusa. Incluso, hay la referencia de que la configuración misma no logra consolidarse del todo. “Quizá por eso el autor acumula suposición tras suposición en largos párrafos sin diálogo.”¹²⁸ El viajero está intentando configurarse desde unas circunstancias también indefinidas. No olvidemos que un viajero remite a la idea transitoriedad o fugacidad. Su esfuerzo por configurarse es, paradójicamente, hacerlo en la figura de lo transitorio: lo que está de paso. Como decíamos, esto no sólo lo padece él, sino que la obra misma muestra el esfuerzo de hacerse novela o trama definida. La configuración se vislumbra desde la prefiguración y la refiguración. Se alude constantemente al lector, al autor, al libro como objeto, a las páginas y, obviamente, a la intención esforzada de crear una trama: “y ahora la novela comienza a salir de su imprecisión brumosa para dar algún detalle sobre el aspecto de las personas.”¹²⁹

Cuando por fin la trama del viajero ha tomado cierta consistencia, ésta se ve interrumpida en el momento que el lector-personaje advierte que la novela *Si una noche de invierno un viajero* ha sido mal encuadernada. La historia interrumpida nos arroja nuevamente a la trama inicial: la del lector-personaje y la novela que estaba siendo leída. La mala encuadernación impide la lectura tanto del lector-personaje como la nuestra. Esta interrupción vuelve a manifestar la inevitable relación entre el mundo empírico y el imaginario. La historia del viajero se cancela para que el lector-personaje se vuelva irremediabilmente el personaje principal. Ahora la historia transita en las dificultades para cambiar una obra defectuosa que ha sido encuadernada con una novela polaca llamada *Fuera del poblado de Malbork* de Tazio Bazakbal: “y hete aquí que la novela por leer se superpone una posible novela por vivir, la continuación de tu historia con ella o,

¹²⁸ *Ibid.* P. 35

¹²⁹ *Ibid.* P. 38

mejor dicho: el inicio de una posible historia.”¹³⁰ Esto último muestra el entrecruzamiento entre la vida del lector y la obra de ficción; o bien, de cómo la vida de un lector se vuelve ficción. Ricoeur desarrolla esta idea mediante el concepto de “identidad narrativa”; afirma que la vida del hombre no está al margen de la ficción, no sólo por los textos literarios que van refigurando su vida, sino por la inevitable dimensión imaginaria que se hace presente en todo sujeto y, especialmente, en el artista.¹³¹

La relación entre lo empírico y lo imaginario son dimensiones que interactúan en la triple mimesis. Es en la configuración donde la imaginación toma una forma más acotada, pero no deja de estar presente en la prefiguración y en la refiguración. Es una constante que tiene sus variables no sólo en cada momento mimético, sino en la diversidad de sus manifestaciones. La creación literaria, y el arte en general, requieren de esos tres momentos incorporando, de manera diversa y según el caso, el vínculo con lo imaginario. Desde nuestra interpretación la novela de Calvino es un ejemplo de esto. El recorrido de la triple mimesis está abierto a realizarse de múltiples maneras, propiciando diferentes alternativas de creación e interpretación. La prefiguración nunca es un dato inmediato, único y unívoco que origine la creación; por ende, la obra misma será un calidoscopio de ideas, símbolos, emociones y propuestas conscientes e inconscientes. Asimismo la refiguración no se reduce a una descripción unívoca, sino que manifiesta una disposición interpretativa, lo suficientemente abierta para descubrir diversas perspectivas en la obra, pero lo suficientemente acotada para no tergiversarla.

Este vínculo hermenéutico que hemos propuesto entre la teoría de Ricoeur y la obra literaria de Ítalo Calvino, tiene otros derroteros que es importante enfatizar.

¹³⁰ *Ibid.* P. 52

¹³¹ *Cf.* Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, en *Historia y narratividad*, pp. 215-230. Retomaremos este tema en el Capítulo quinto, “Refiguración: la experiencia estética”, *supra*, p. 119

Uno de los elementos interesantes de la obra de Ítalo Calvino es que, a nuestro modo de ver, no sólo muestra el paso entre las tres mimesis, sino que manifiesta que el mundo imaginario de la configuración no niega (ontológicamente) el mundo empírico de la prefiguración y la refiguración. Este modo de desentrañar a la ficción desde la ficción misma permite advertir el entrecruzamiento de la literatura y la dimensión empírica del ser humano. Otorga la oportunidad de entrever que el *mythos* de ficción es una *epojé* momentánea, que no puede anular el antecedente prefigurador del autor, la refiguración que adquiere el lector, la corporeidad del libro como obra impresa, el número de páginas que la conforman e, incluso, el objeto de consumo en que puede convertirse el libro. Si bien la referencia al mundo empírico se interrumpe al adentrarse en el mundo de la obra, no se pierde el vínculo con el entorno del lector; así como tampoco se pierde la idea de que toda obra ha sido prefigurada por alguien (al margen de que no encontremos en ella psique alguna). En nuestra propuesta hermenéutica Calvino hace palpable este proceso al presentar como cohabitables – lo que Ricoeur ha denominado como *triple mimesis* – desde el plano de la configuración.

En síntesis, concebir estas tres dimensiones desde la novela de Calvino permite, no que la obra de ficción tenga necesariamente que dar cuenta del mundo del autor y del lector, sino manifestar que la triple mimesis funciona dialécticamente, sin menoscabo a que la literatura se aparte, momentáneamente, del mundo empírico. La obra literaria se nos presenta como aquello que no sólo habla del mundo, sino que genera otros. La trama, como señala Luz Aurora Pimentel, no es pura secuencia, sino que siempre tiene consecuencias.¹³² El modo en que nos vemos afectados por la obra es propiciado por la diégesis misma y, por ende, por el personaje. El mundo de ficción no es un mero artificio, sino que tiene una condición ontológica. La propuesta literaria de Calvino hace hincapié en esto: presenta un mundo imaginario emergiendo y regresando a la dimensión empírica que apunta la novela. En este mundo de ficción el personaje no es un signo o

¹³² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 11

centro acumulativo de semas o atributos. Si bien el personaje emana del discurso narrativo, no se reduce a él. No es exclusivamente una entidad verbal. Por el contrario, su historia se entrecruza con la nuestra. Como bien señala Ricoeur, hay un entrecruzamiento entre el mundo empírico y el de ficción, es decir, entre la persona y el personaje. No se trata de decir que el personaje es una persona o de equipararlos como idénticos. Es obvio que no es así. Persona y personaje no son lo mismo. La mediación mimético-poiética hace que el personaje sea una creación que dependa de la configuración artística. Sin embargo, la diferencia no se traduce en exclusión. Que el personaje sea resultado de la creatividad no merma su vínculo ontológico con el hombre, sino lo confirma. El personaje no sólo es un nombre propio, sino una entidad que, desde la facticidad que le otorgan las circunstancias de la trama, alude a la capacidad narrativa, temporal y reconfiguradora del ser humano. Su facticidad orienta la nuestra. Si bien es cierto que el personaje no existe fuera del discurso; de esto no se sigue que se agote en éste. Por el contrario, su origen en un discurso determinado implica, para Ricoeur, no sólo sentido, sino una referencia que afecta al lector. Cuando pensamos en los personajes literarios no los concebimos o reducimos a una secuencia de enunciados, sino que los visualizamos como seres insertos en una trama determinada que afecta o ha afectado, de una manera u otra, nuestra vida. Vida que es orientada hacia la acción de leer y, además, propensa a adquirir una visión del mundo más sensible y enriquecedora.

Habremos de ampliar la idea del carácter ontológico de la literatura y del arte en general. Sin embargo, podemos señalar que el vínculo ontológico entre literatura y el ser humano lo da la condición narrativa que configura a la temporalidad. Empero, si pensamos que la narración es una síntesis de lo heterogéneo generando figuras o configuraciones; esta condición narrativa tendría que estar presente, de algún modo, en otras formas de arte como la pintura, la escultura, la arquitectura, entre otros. Si bien es cierto que en estas formas artísticas no hay voz narrativa, si hay una configuración que sintetiza lo prefigurado. Esta síntesis puede aludir a la narración, pero también a la metáfora.

Ricoeur asume que no sólo la narración funge como dicha condición estético-ontológica. Análogamente a su teoría de la narración, incorpora su propuesta filosófica de la metáfora.

CAPÍTULO CUARTO.
MIMESIS II O CONFIGURACIÓN. LO POÉTICO

IV. La metáfora vs el tropo literario.

Ricoeur enfatiza que el lenguaje puede devenir metáfora y que ésta es uno de las formas fundamentales en la expresión poética y literaria. El lenguaje ordinario es susceptible de generar metáforas, aunque es en el campo de la poesía donde se innovan con un sentido estético. El paso del lenguaje literal al figurado no es una frontera definida entre dos polos opuestos. Por el contrario, el lenguaje literal ya tiene relación con lo figurativo. Mientras que la metáfora trasciende, como veremos más adelante, la subordinación taxonómica de tropo literario.

Una vez, Brahms y Mahler se encontraban un verano en las cercanías del Ischl, callados, sobre un puente bajo el que rugía un torrente, mientras daban un paseo. Tras haber debatido (...) acaloradamente sobre el futuro de la música, durante el cual Brahms, airado, había expuesto sus opiniones sobre la joven generación de colegas, permanecieron de pie largo rato. Ahora miraban fascinados el batir de las olas sobre las piedras; al final Mahler levantó la cabeza y señaló hacia las pequeñas olas que seguían agitándose sin fin:
- ¿Cuál será la última?¹³³

Esta cita que puede ser interpretada como la relación del movimiento interminable de las olas con el ir y venir de generaciones de músicos, es uno de tantos ejemplos de cómo el lenguaje ordinario propicia relaciones, asociaciones y contrastes, que contrarrestan la supuesta capacidad del habla de ser directa, unívoca y literal. No porque lo literal no exista en el lenguaje, sino que no es la forma hegemónica del habla. Esta capacidad del lenguaje es la que puede construir metáforas.

Se debe subrayar que el crear metáforas no es exclusivo de la poesía, sino que el lenguaje cotidiano puede verse privilegiado con esa facultad. También el discurso científico se vale de metáforas como una forma de economía de lenguaje y de información; tal es el caso de la teoría sobre los “agujeros negros” como un

¹³³ Alma Mahler, *Recuerdos de Gustav Mahler*, p. 172

modelo que se desarrolla antes de cualquier evidencia mediante la observación.¹³⁴ De esto no se sigue que el lenguaje ordinario, la poesía y la ciencia construyan y conciben del mismo modo las metáforas. Lo que señala Ricoeur es que la capacidad metafórica no es una propiedad de un tipo de discurso, aunque sus alcances pueden variar radicalmente. A nosotros nos interesa ahondar en la variación que refiere a lo poético.

La hermenéutica de Ricoeur contribuye a la discusión sobre el problema del lenguaje y la poesía mediante el problema de la metáfora. Reflexionar sobre qué es la metáfora nos permitirá especificar qué idea de poesía se desprende de la teoría de Ricoeur y, a su vez, qué aportaciones se vislumbran en el campo de la estética. Aunado a esto nos dará la posibilidad de comprender qué entiende Ricoeur por lenguaje.

4.1. Metáfora y retórica.

Ricoeur señala que la metáfora se desarrolla mediante una tradición retórica y poética. Tradición en la que participa Aristóteles. Para el Estagirita la retórica, al concebirla como teoría de la argumentación, elocución y composición, otorga un espacio importante a la metáfora. Debemos señalar que Aristóteles no redujo la retórica a mera *techné* (o arte de la persuasión) en detrimento de la argumentación. No se trataba de una oposición entre el “bien decir” y “decir la verdad”.¹³⁵ Para Aristóteles la elocuencia o el despliegue virtuoso del discurso suponía lógica, coherencia y apego a la verdad. Esto es importante porque la metáfora no era un mero juego de palabras, sino que tenía vínculo con el dar cuenta, de manera correcta, de los entes del mundo. Esta relación entre el decir y el ser (entre el lenguaje y la ontología), será un punto central en la teoría

¹³⁴ Al respecto Ricoeur cita a Max Black que argumenta que la metáfora es a la poesía lo que el modelo al lenguaje científico. El modelo es un recurso indispensable que redescubre el comportamiento de una entidad específica. Cf. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 318

¹³⁵ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 17

ricoeuriana sobre la metáfora. Tenemos así que, para Aristóteles, la metáfora fue dominio de dos campos: la retórica y la poética. Como señala Ricoeur poiesis-mimesis-catharsis se diferenciarán, más no se opondrán, a la retórica-prueba-persuasión.¹³⁶ Esta división, en el despliegue metafórico, tendrá un núcleo común: la *epífora* (centro o foco de la figura retórica). Para Aristóteles la metáfora supone una traslación de un nombre a una cosa (nombre que no corresponde originalmente a la cosa designada). La traslación, mediante la analogía, es del género a la especie o de la especie al género. Esta traslación la denominó: *epífora*. Esto supone que la metáfora no queda ubicada como discurso, sino como segmento del discurso, es decir, como “nombre”. Nombre y verbo que posibilitarán el enunciado. Aristóteles vincula a la metáfora con el nombre (palabra) y no con el discurso. Desde la perspectiva de Ricoeur suponer que la unidad mínima de sentido del discurso es la palabra afecta la concepción y alcance de la metáfora.¹³⁷

La metáfora en Aristóteles supone movimiento o desplazamiento (*epífora*). Este movimiento afecta al nombre y al verbo al generar un cambio de significación. Supone una desviación de sentido en el uso ordinario de las palabras. Se convierte en un uso extraño que sustituye un nombre por otro. “La metáfora es entonces doblemente extraña: porque hace presente una palabra tomada de otro campo, y porque sustituye a una palabra posible, pero ausente.”¹³⁸ La sustitución resulta ser el núcleo central del proceso metafórico. Esta sustitución desvía el orden lógico de la relación original entre palabra y cosa. Empero, dicha sustitución no reduce a la metáfora a un adorno, sino que, como señala Ricoeur, aporta información porque re-describe. La analogía que propicia la sustitución descubre similitudes y relaciones. Tal y como lo sugiere Aristóteles mediante la relación de proporcionalidad o cuarta proporcional, es el desplazamiento de un par de relaciones: A es a B como C es a D (la mañana es a la juventud como el atardecer a la madurez). Ricoeur enfatiza que dicho proceso supone una capacidad creativa

¹³⁶ *Ibid.* p. 20

¹³⁷ Ricoeur piensa que la palabra, como unidad mínima de sentido, no es del todo partícipe de la dimensión filosófica del *logos*. Este concepto no parece proceder de la palabra como unidad autónoma.

¹³⁸ *Ibid.* p. 31

de percibir lo semejante.¹³⁹ Esto implica no sólo un proceso discursivo, sino epistemológico. Encontrar semejanzas construyendo relaciones que, a su vez, dan por resultado una sustitución de nombres. Captar las semejanzas ya supone una aportación o una instrucción por parte de la metáfora. Incluso Ricoeur señala que la metáfora es una especie de cortocircuito que va más allá de la comparación. La comparación nos dice: “esto no es aquello”; la metáfora afirma: “esto es aquello”.¹⁴⁰ Por lo tanto, la metáfora otorga información, es decir, tiene un aporte epistémico y, como veremos, un origen ontológico. Por eso afirma Ricoeur que percibir y contemplar las semejanzas unirá a la poética con la ontología.¹⁴¹ Lo relevante de la propuesta de Aristóteles es que la metáfora, tanto en la *Poética* como en la *Retórica*, son modos que aluden a lo ontológico mediante un aporte epistemológico, argumentativo y creativo. En Aristóteles la metáfora propicia un saber, pese a quedar reducida como nombre o palabra.

La metáfora, en el campo de la retórica, adquirió dimensiones precisas gracias a la técnica de producir discursos.¹⁴² Como comenta Ricoeur, la retórica se distinguió de la lógica porque se aplicaba a casos concretos. Esto suponía no sólo una condición argumentativa, sino intersubjetiva: un discurso dirigido a alguien para persuadir. Por ende, no sólo se trataba de argumentar, sino de convencer. De manera similar el campo de la poética trató de crear imágenes a través relaciones imprevistas. Relaciones que instruyeran al contemplador o receptor.

Visualizar relaciones en el proceso metafórico supone crear imágenes que hacen ver o muestran. No sólo exige de la proporcionalidad, sino de la figuratividad. Es hablar de lo inanimado como animado.¹⁴³ En este proceso se interceptan la metáfora y el *mythos* narrativo. Ambos suponen un carácter mimético que va de la pre-figuración a la configuración. Incluso, tanto la metáfora

¹³⁹ Debemos señalar que la metáfora proporcional se concibe desde relaciones. Ésta puede ser distinta de la metáfora de comparación de palabras.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 40

¹⁴¹ *Cf. Ibid.* p. 43

¹⁴² Se denomina “entimema” al silogismo propio de la retórica.

¹⁴³ *Cf., Ibid.* p. 54

como el *mythos* implican acción. La primera al representar, mediante la imagen, lo inanimado en lo animado; el segundo al referirse, en el campo de la tragedia, a las acciones de los hombres mejores. Como afirma Ricoeur, tanto en la metáfora como en el *mythos* narrativo, hay una elaboración de sentido.

Que la metáfora identifique relaciones entre las diversas entidades del mundo no implica reducir la creatividad metafórica a la imitación de la naturaleza. Las relaciones innovadoras son creativas y no meras copias. La condición mimética es poética: “la proposición “*el arte imita la naturaleza*”, pone en juego tanto un acto discriminante como un conector.”¹⁴⁴ Imitar a la naturaleza es distinguir lo dado de lo configurado. Incluso, el proceso prefigurador, que anticipa a la creación metafórica, implica relaciones por analogía. Por consiguiente el acto configurador de la metáfora hará que las cosas, al ser puestas como imagen, se manifiesten en acción. Dinamismo o acción que vislumbra a la creatividad como una instancia que reorienta a las cosas al ponerlas en la imagen. De allí que Ricoeur afirme que la mimesis revela lo Real como Acto: “Presentar a los hombres “como actuando” y todas las cosas “como acción”, podría muy bien ser la función ontológica del discurso metafórico.”¹⁴⁵ Lo que implica, a su vez, que: “ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia al mundo.”¹⁴⁶ La poesía y el arte en general re-activan el entorno, es decir, reorientan lo previamente dinámico. Por eso podemos hablar de una dialéctica en la triple mimesis: “La expresión *viva* es lo que dice la existencia *viva*.”¹⁴⁷

Ubicar a la metáfora a nivel de la palabra antepone un enfoque retórico sobre un enfoque semántico. En cambio, ubicarla en el plano de lo semántico implica reconocer a la frase como unidad mínima de sentido. La metáfora como palabra se convierte en un tropo de desviación. Mientras que la metáfora como frase implica generar predicaciones insólitas. Ricoeur plantea que el problema de

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 63

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 65

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 66

la metáfora debe ser analizado desde la frase como unidad mínima de sentido. Remitirse al nivel semántico exige considerar al habla como un acto en el mundo. Por el contrario, erigir a la metáfora desde la palabra tiende a asignarle el carácter de tropo o de adorno, pues se retrotrae hacia sí como lengua y no como habla. Es convertirla en el tropo al que se recurre para llenar un vacío lexical. Este uso figurado de la palabra negaría la referencia, anteponiendo lo decorativo u ornamental. Además apelaría a la sustitución en detrimento a la información que, para Ricoeur, la metáfora contiene. Se convertiría en el uso desviado del sentido literal. Empero, el problema no estriba en reconocer el contraste entre lo literal y lo figurado. La metáfora no se reduce a dicho contraste. De ser así, prevalecería la sustitución de una palabra por otra. Privilegiar la noción de sustitución hace de la metáfora un mecanismo similar a la sinécdoque y la metonimia. Metonimia como relación de correspondencia: causa-efecto. La sinécdoque como conexión de la parte al todo.

Tampoco se trata, como lo hace Fontanier, de remitirse a la idea como antecedente de la palabra. Esto resulta insuficiente para Ricoeur. Para Fontanier la relación que posibilita un tropo es una relación de ideas. El tropo no sería la relación en sí misma, sino que la relación de ideas fungiría como origen del tropo. Sin embargo, Fontanier no rompe el cerco de la transposición de una idea por otra. Sigue prevaleciendo la noción de relacionar para sustituir. Si bien es cierto que para Fontanier las relaciones de correspondencia (metonimia) y de conexión (sinécdoque) son relaciones entre objetos, a diferencia de las relaciones de semejanza (metáfora) que serían relaciones de ideas, no logra apartarse de una definición nominal al identificar a la metáfora como un tropo más.¹⁴⁸ Para Ricoeur esta taxonomía es insuficiente pues no da cuenta de los alcances que implica la metáfora. El hermeneuta francés busca romper con la noción de la metáfora como tropo. Intenta defender la dimensión discursiva, informativa y ontológica de la metáfora.

¹⁴⁸ Cf. *ibid.*, p. 93

Como hemos señalado, el problema de la metáfora no se resuelve en la dimensión de la palabra, sino en el enunciado.¹⁴⁹ El discurso, a diferencia del signo lingüístico, se reconoce por sí mismo y no por oposición a otra entidad. Si bien la frase se realiza mediante palabras, éstas últimas no son segmentos. Una frase es un todo y no una suma de partes. La frase es un sentido que genera referencia.¹⁵⁰ Señala Ricoeur: “Con la frase, el lenguaje sale de sí mismo; la referencia indica la trascendencia del lenguaje.”¹⁵¹ Es la dimensión semántica de la lengua la que se relaciona con el mundo. El lenguaje se vuelve intencional generando una referencia dialéctica: remite al mundo al tiempo que remite al hablante. Esta dialéctica entre referencia y autorreferencia implica una dimensión epistemológica y ontológica.

4.2 Metáfora y ontología

Ricoeur intenta desarrollar una definición genética y no nominal de la metáfora. Busca su origen en el mundo y no su clasificación. Por consiguiente, asume que hay una percepción metafórica de la realidad que orienta, inspira o encamina al artista a crear. Percibir metafóricamente supone que la metáfora no se reduce a hablar de una cosa con términos extraños, sino que implica innovar semánticamente porque se piensa, se siente y se percibe una cosa, de manera diferente. “Si la metáfora consiste en hablar de una cosa con términos de otra, ¿no es también metáfora el pensar, sentir o percibir una cosa en términos de otra?”¹⁵² La metáfora se consolida en el decir porque se origina desde un modo de ser en el mundo: tiene un aspecto ontológico. Que se privilegie en el lenguaje no omite su condición fáctica, fenoménica y ontológica. O mejor dicho, porque se privilegia como discurso se reafirma su facticidad o mundaneidad.

¹⁴⁹ Aunque Ricoeur utiliza el concepto de “metáfora” a lo largo de su obra, insiste que el término correcto es el de “enunciado metafórico”, *Cf., ibid.*, p. 93

¹⁵⁰ Ricoeur incorpora a su teoría la propuesta de Austin: *speech-act* (actos de habla): locución, ilocución y perlocución.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 103

¹⁵² *Ibid.* p. 116

Lo poético es donde se hace presente de manera destacada la metáfora viva, generando formas de conocimiento, sensibilidad y comprensión del mundo. El sentido literal de la metáfora puede parecer absurdo o ilógico, pero en especial el verso poético, propicia modos en que el lenguaje se hace virtuoso como idea, como forma y como referencia al mundo. De allí que Ricoeur insista que no hay metáforas vivas en el diccionario.¹⁵³ La metáfora, como elemento primordial de la poesía, es invención imaginaria, innovación semántica y creación artística. Es un acontecimiento cuyo significado emerge para mostrar nuevos modos de concebir la realidad fenoménica y lingüística. Enriquece al mundo en la medida en que se enriquece a sí misma. La poesía no es una mera combinación de signos al interior del sistema. La hermenéutica, a diferencia de la lingüística estructural, otorga importancia ontológica al discurso metafórico al concederle una referencia que no menoscaba su poder de ilusión. La imaginación poética (y artística en general), construye ilusiones replanteando el mundo circundante del ser humano. “La ilusión misma tiene esta incidencia ontológica, en cuanto cuasi-realidad.”¹⁵⁴ Cuasi-realidad que, sin ser una merma ontológica, replantea la vida ordinaria. Es otro modo en que el *ser* puede decirse.

Debemos señalar que el discurso metafórico es polisémico. De hecho, son las palabras las que tienen cierta polisemia. Poseen diferentes acepciones y pueden variar de significado en ciertos contextos. “Una lengua sin polisemia violaría el principio de economía, pues su vocabulario se extendería hasta el infinito.”¹⁵⁵ En el caso de la metáfora la polisemia y la interpretación se hacen más relevantes. Comprender un poema es una labor hermenéutica que genera, las más de las veces, un trastocamiento intelectual y vivencial. Incluso, la metáfora puede añadir nuevos sentidos al discurso mismo y no sólo a la interpretación del mundo. Esto no significa reducirla a una imagen acústica. Su riqueza sonora no está contrapuesta a su aportación emocional, conceptual y referencial. La

¹⁵³ Cf. *ibid.*, p. 132

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 147

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 157

sonoridad poética es también resonancia, eco, denotación.¹⁵⁶ Como señala Ricoeur, la denotación supone una realidad extralingüística.¹⁵⁷ No sólo alude al mundo, sino que lo hace de manera creativa. En la poesía la innovación y la denotación se implican.

Cabe aclarar que lo polisémico no es la diferencia que radica entre el lenguaje poético y el literal. La diferencia estriba en que el discurso ordinario apela a cierta univocidad y condición ostensiva. De lo contrario, nunca sabríamos de qué estamos hablando. En cambio en el discurso metafórico la riqueza figurativa y de referencia indirecta se hace mayor. La metáfora poética tiene como propósito crear una obra. No se trata de que lo literal se haga ausente para que emerja lo poético por sustitución. De ser así, todo poema podría ser sustituible por palabras literales. Por el contrario, lo que llamamos “literal”, en el proceso metafórico, no desaparece ante lo “figurativo”. Ambas instancias perviven en tensión. Dicha tensión, como veremos más adelante, no es reductible al lenguaje, sino alude a un plano ontológico de la realidad. Al poema no se le comprende bajo la conversión hacia lo literal. Su comprensión no depende de una restitución, sino de un carácter interpretativo. Como indica Ricoeur: la no-traducibilidad es un rasgo propio de lo poético.¹⁵⁸ Dar prioridad a la traducción literal para supuestamente comprender el poema es querer dar primacía a la palabra sobre el enunciado o discurso. Comprender un poema no es cuestión de palabras, sino de enunciados que emergen como acontecimiento. Incluso, siendo estrictos, la metáfora no es polisémica pues no se reduce a la diversidad significativa de una palabra. La metáfora es invención: sugiere, propone y construye. Su riqueza no se agota en los diversos significados. La polisemia es una condición del léxico, pero no condición definitiva en la metáfora. El poema no es sólo hermenéutico, sino innovador. La metáfora entraña la necesidad de interpretar para comprender.

¹⁵⁶ Por su parte Gadamer insiste en la lectura en voz alta. Para el autor alemán la lectura une escritura y lenguaje. Leer anticipa el sentido del texto. Cf. Hans-Georg Gadamer, “La voz y el lenguaje” en *op. cit.*, pp. 50-68.

¹⁵⁷ En la lingüística estructural difícilmente podemos considerar la denotación (relación signo-cosa). Estas teorías enfatizan la relación significante-significado. Un modo bidireccional del signo al interior del sistema.

¹⁵⁸ Cf. *ibid.*, p. 189.

La comprensión metafórica no es sinónimo de una argumentación racional, sino que implica lo que Ricoeur retomará de Northrop Frye: un “*mood*” (valor afectivo o emocional).¹⁵⁹ Nos dice Ricoeur: “Este “modo” es mucho más que una emoción subjetiva, es un modo de enraizarse en la realidad, es un exponente ontológico.”¹⁶⁰ No es una disposición exclusivamente interna, sino que es un estado de ánimo que emerge de la relación poema-lector como un modo de ser y estar en el mundo. Esto es posible porque el lector es un ente fáctico y porque la ficción misma tiene, para Ricoeur, un carácter ontológico. El lector y el poema *son* en-el-mundo. El lector es trastocado al adquirir nuevas dimensiones de comprensión y de sentimiento. El mundo cotidiano es afectado al habitar el mundo de la obra. La configuración deviene refiguración

Hemos dicho que la metáfora no es estrictamente desviación de sentido. La desviación de sentido ocurre si se insiste en contrastarla con lo literal. No es que lo literal se anule. Tampoco subsiste para ser contrastado con lo poético. De lo contrario, la poesía no sería creación, sino sólo impertinencia semántica. Como señala Ricoeur: la metáfora es una reducción de la desviación y no la desviación misma. No vive a la sombra de lo literal, sino que hace del lenguaje algo distinto a lo literal. La llamada literalidad de la lengua cede sin desaparecer en la creación poética. La poesía es configuración y no sustitución. No es adición o supresión de unas palabras por otras. No es una combinatoria sintagmática, sino la aportación novedosa de un modo de decir y ser en el mundo: la poesía implica ontología.

El poema, al ser invención, suspende su relación con el mundo empírico para regresar a él. La poesía no es una sustitución o negación de lo literal, sino un acontecer discursivo y ontológico donde lo literal y lo metafórico perviven. Al ser creación exige de cierta combinación inédita de ideas y de modos de enunciar la realidad. La prefiguración se orienta hacia la creación. En eso se distancia de la *catácrexis*. Esta última agota su sentido casi de manera inmediata. Por su parte, la

¹⁵⁹ Cf., *ibid.*, p. 201

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 201

metáfora poética recomienza en cada lector que interpreta. El arte trasciende la inmediatez y la fugacidad de la palabra ordinaria. Ahora bien, la metáfora no puede ser entendida en su plenitud si no recurrimos a la noción de semejanza. La semejanza permite la metaforización de la metáfora.¹⁶¹ La semejanza permite superar la equivocidad manteniendo la tensión entre ser y no ser. Al hacerlo va fraguando una condición icónica que incide en la imaginación. “Cosas que hasta entonces estaban “alejadas”, de repente aparecerán “próximas”.”¹⁶² La metáfora reúne, vincula, acerca, sin eliminar la tensión ontológica y epistemológica.¹⁶³ Incluso, sin negar la contradicción lógica, se genera una dinámica de tensión. Desaleja entes e ideas, percepciones y vivencias. En este desalejamiento “admitimos que la metáfora enseña.”¹⁶⁴ Al crear sentidos, muestra. El momento prefigurador de la metáfora es percibir lo semejante en aquello que dista de serlo o que sutilmente lo insinúa. Es la función que Aristóteles reconoció mediante la noción de *epífora*, es decir, de traslación, trasposición y asimilación de ideas extrañas. Visualizar lo extraño implica presentarlo, anunciarlo o manifestarlo mediante la obra poética. “Ver lo “mismo” en lo diferente, es ver lo semejante.”¹⁶⁵ Lo diferente, contradictorio u opuesto, pervive en los momentos pre-figurador, con-figurador y re-figurador. El artista admite e incorpora semejanzas en la diversidad del entorno; al hacerlo da origen a la metáfora y a la obra de arte. Por eso insiste Ricoeur en que la metáfora es enigmática. “En ella lo “mismo” opera *a pesar* de lo “diferente”.”¹⁶⁶ La semejanza trasciende la comparación. Afirma: *esto es aquello*.¹⁶⁷ Identidad y diferencia coexisten. Es lo que muy bien señala Octavio Paz en su ensayo *El pliegue y sus dobles* mediante la noción de “entre”. Ensayo que está dedicado a la poesía de Xavier Villaurrutia y que nos señala:

¹⁶¹ Cf. *ibid.*, 258

¹⁶² *Ibid.* p. 259

¹⁶³ La metáfora como tensión innova porque crea su propio sentido, cf., Raúl Alcalá, “Algunos paradigmas de la hermenéutica”, en Martha Patricia Irigoyen Troconis (compiladora), *Hermenéutica, analogía y discurso*, pp. 115-119

¹⁶⁴ Paul Ricoeur, op. cit., p. 260

¹⁶⁵ *Ibid.* P. 262

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 263

¹⁶⁷ Cf. *ibid.*, 264

El entre no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El entre no tiene cuerpo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas.¹⁶⁸

Es la tensión que asimila el contraste pero que no se reduce a él. Admite el encuentro tensional para trascenderlo mediante la obra artística.¹⁶⁹ Trascenderlo, más no resolverlo. Por ende, podemos afirmar que mostrar las semejanzas de las diferencias es poner ante los ojos. De allí que la metáfora tenga un momento icónico. El momento icónico de la metáfora es cuando el lenguaje se vuelve imagen e imaginación “entendiendo lo imaginario en el sentido cuasi visual, cuasi auditivo, cuasi táctil y olfativo.”¹⁷⁰ Lo verbal crea una imagen donde pervive lo idéntico y lo diferente. Esta imagen que desborda el lenguaje coincide, así lo pensamos, con el momento pre-conceptual de la prefiguración; la cual dará comienzo a una obra al percibir lo semejante en lo diferente o desarticulado. Es desde la prefiguración que el “ver como” emerge. Mientras que en el momento de la configuración es donde el “decir” y el “ver como” se unen. Finalmente en la refiguración el “decir” de lo dicho nos permite “ver como”. Es lo que Ricoeur llama el *momento sensible de la metáfora* al poner ante los ojos.¹⁷¹

Lo importante estriba en que para Ricoeur la metáfora tiene un momento verbal y otro sensible. Es discurso e imagen. Podemos afirmar que la poesía provoca y evoca imágenes. Empero, dicha característica podría ser compartida por otros géneros artísticos como la pintura, la danza, entre otros.¹⁷² En el arte hay un “ver como”: “semi-pensamiento, semi-experiencia, el “ver como” es la relación

¹⁶⁸ Octavio Paz, “El plegue y sus dobles”, en *Prólogo a la poesía de Xavier Villaurrutia*, p. 5

¹⁶⁹ Mauricio Beuchot ha insistido, mediante su teoría de la hermenéutica analógica, que Octavio Paz ha sido de los poetas que mejor entendieron la noción de analogía. Sin que la teoría de Ricoeur sea analógica bien podemos señalar que la idea del “entre” que sugiere Octavio Paz, ejemplifica, a nuestro parecer, el concepto de tensión que plantea Ricoeur en la *Metáfora viva*.

¹⁷⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 266

¹⁷¹ El concepto de “ver como” es abordado por Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas* y retomado por Ricoeur en diversas obras. Si bien el autor alemán no desarrolla dicho concepto en la metáfora, si lo concibe como un modo de captar la realidad.

¹⁷² Octavio Paz en *El arco y la lira*, apela al concepto de imagen como una instancia que subsiste en toda forma de arte y no sólo en la poesía. Cf. O. Paz, *El arco y la lira*.

intuitiva que mantiene juntos el sentido y la imagen.”¹⁷³ El “ver como” se presenta como percepción, experiencia y acción. Irrumpe en el momento en que enfrentamos la obra. Dicha irrupción propicia el ejercicio interpretativo. El “ver-como” no es un método o una serie de reglas establecidas que nos lleven a su encuentro. Ricoeur nos habla del talento intuitivo que permite que ese modo de ver se haga palpable. Debemos aclarar que esta experiencia frente a la obra no se reduce a la dimensión epistemológica. La imagen que adviene en este modo de “ver como” tiene una condición ontológica. El paso de lo epistemológico a lo ontológico implica la condición extralingüística del enunciado metafórico. El arte propicia un “ver-como” y, a su vez, un modo de saber y de ser.

4.3 De lo ontológico del arte a la sugerencia metafísica

La obra de arte en general obedece a una disposición de reglas formales que llamamos géneros. Las características de una obra en particular supone un estilo: el modo singular de haber sido creada. La realización de un estilo singular pertenece al artista. El arte es resultado de una disposición en el mundo. Se configura desde una prefiguración. El género y el estilo coexisten dentro de una tradición que puede ser secundada o innovada.¹⁷⁴ El arte es disposición, pertenencia y estilo. Estos tres momentos dan por resultado una obra.

Empero, el arte no puede ser una mera estructura de elementos que permitan su disfrute. Por lo menos no desde la teoría de Ricoeur. La estructura de una obra alude a su condición referencial. El hermeneuta francés enfatiza que hablar del sentido de una obra es considerar su estructura, pero también su referencia.¹⁷⁵ Ambas desde una dimensión ontológica. La hermenéutica es la

¹⁷³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 283

¹⁷⁴ Mauricio Beuchot en su obra *Tratado de hermenéutica analógica* concibe a la tradición como el vínculo entre pertenencia e innovación, pp. 63-78

¹⁷⁵ Frege plantea que el sentido (*Sinn*) y la referencia (*Bedeutung*) son propios de los enunciados empíricos-científicos. La relación entre sentido y referencia otorga el significado. Ricoeur, en cambio, reconoce ese poder al enunciado metafórico.

instancia que regula y operativiza el sentido y la referencia, es decir, la estructura de la obra y su trascendencia al mundo. La estructura de la obra y el mundo que denota se articulan desde la interpretación. Interpretar es desplegar la disposición, género y estilo de la obra. No se trata, como hemos dicho, de encontrar al autor detrás de la obra, sino de adentrarnos en el mundo que despliega. El mundo de la obra rompe, momentáneamente, su relación con el mundo empírico. Habitar el mundo de la obra es apartarse temporalmente del mundo circundante. Dicha suspensión o *epojé* reactiva el reencuentro con el mundo empírico para entenderlo mejor o, simplemente, concebirlo de otra manera. Es lo Ricoeur suscribe de Jakobson al hablar de referencia indirecta o desdoblada. El arte se aparta del mundo para volver a éste. Es el único modo de mostrarnos su mundo de ficción y de que podamos habitarlo. Empero, también hemos señalado que para Ricoeur la ficción no es una dimensión excluyente de lo empírico. Sin ser lo mismo, ficción y mundo empírico se entrecruzan. Por ende, la ficción tiene una condición ontológica. Es el paso del “ver como” al “ser como”. Este modo de ser intercepta el nuestro. Genera, mediante la labor interpretativa, un estado de alma (*mood*) que nos permite refigurar la realidad. El estado emocional no es, como suponía el positivismo, una condición subjetiva. Por el contrario, se afirma como un modo de ser, habitar, concebir, transformar e interpretar el mundo y nuestro propio ser. La relación del hombre con el arte no es el encuentro de una psique ante una estructura objetual. No es sólo eso. Implica, además y sobretodo, una dimensión ontológica que da relevancia a dicho encuentro.

Para Ricoeur la hermenéutica es fenomenológica porque entraña una ontología. Sin ontología la relación hombre-arte se reduciría a un vínculo operativo y perceptual. Por el contrario, el arte emerge del ser para regresar a él. Esto también implica que el arte no es sinónimo de mentira, por el contrario, tiene verosimilitud. Nos atreveríamos a decir que la verdad en el arte es su verosimilitud. Muestra o desentraña elementos que ignorábamos del ser. Dicha postura se opone a la de Jean Cohen, quien enfatiza que la poesía es

objetivamente falsa y subjetivamente verdadera.¹⁷⁶ Falsedad y verdad no es la disyuntiva en la concepción estética de Ricoeur. Ni siquiera será la dualidad sujeto-objeto. Es lo que reitera Ricoeur cuando nos habla del *mood*.

Con el nombre *mood* se introduce un factor extralingüístico que, aunque no hay que tratarlo psicológicamente, es el indicio o síntoma de una manera de ser. Un estado del alma es una manera de encontrarse en medio de la realidad.¹⁷⁷

Tal y como lo ha señalado Heidegger: ser-ahí es ser en-el-mundo. Por ende, el sentimiento tiene una dimensión ontológica y no se reduce a una alteración al interior del sujeto. En el ser-ahí interioridad es exterioridad: sentir es estar en el mundo.

El arte es un modo de ser que trastoca el nuestro. Interpretar la obra es habitarla. Disfrutar, entender y sentir, son modos de ser ante la obra de arte, es decir, no meras reacciones psicológicas. Arte y hombre emergen y se vinculan desde el ser. Podríamos afirmar que el arte crea ser desde el ser. El arte es un modo de ser porque crea o recrea al ser. Creación no es fabricación u artificio, sino des-velación. Descubre, inventa, sugiere, encuentra. Es lo que señala Ricoeur respecto a la metáfora: al crear, descubre; al encontrar, inventa.¹⁷⁸

Asumir la condición ontológica en la metáfora y el arte en general implica admitir una verdad metafórica. El “es” de la obra “es” ficción, no mentira. El arte no miente, no oculta, no tergiversa la realidad. Incluso cuando lo hace premeditadamente es para mostrarnos algo del mundo. Para Ricoeur considerar que hay verdad metafórica implica hablar de la “teoría de la tensión”. Se pregunta si es correcto aceptar como verdadero lo que dice, por ejemplo, La *Biblia* o la *Divina Comedia*.¹⁷⁹ Responde que aceptar su “verdad” implica entender la “teoría de la tensión” como la copresencia ontológica entre ser y no-ser. Lo discursivo

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 301

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 303

¹⁷⁸ *Cf. ibid.*, p. 316

¹⁷⁹ *Cf. ibid.*, 115

apela a lo ontológico. Hay una tensión a nivel del enunciado: decir algo de un modo distinto supone movimiento y transposición en la composición enunciativa. Tensión entre dos interpretaciones: literal y figurada. Finalmente una tensión relacional entre identidad y diferencia. Esta última es la que se dirige más directamente al problema ontológico.

La cópula “es” sobrepasa o trasciende, o mejor dicho, en el enunciado metafórico el verbo “ser” transita de lo relacional a lo existencial. No distinguir ambos niveles hace que tomemos el verbo “ser” en un sentido literal. Para Ricoeur el verbo “ser”, es ya él mismo metafórico, es decir, tensional. Esto significa que dicho verbo alude a un “no es” de lo literal. “Ser”, en el enunciado metafórico, es ya metáfora. “Ser” es la tensión entre “es” y “no es”. La verdad metafórica estriba en que la tensión relacional de la cópula “es” también afecta su condición existencial. No se agota en una función que relaciona entidades diferentes, sino que emerge como una condición existencial: *esto “es” aquello*.

La cópula “es”, en el ámbito metafórico, se vuelve “como sí”. Explica Ricoeur que el “es”, al volverse “como sí”, no sufre una merma ontológica al sugerirse como “no-es”. No podríamos admitir que el mundo de la poesía *no es*. Sugerir que la ficción no es verdad, es no comprender la tensión ontológica que entraña la metáfora y, quizás, el arte en general. Por el contrario, afirma Ricoeur, el “no es” se preserva en el “es” para hacer posible la verdad metafórica. Ampliando los alcances de dicha idea podemos afirmar que el arte, en sentido estricto, *es verdad*. En él lo que *no es*, es. Lo “no-real” o la ficción, “es”. Siendo consecuentes, la verdad metafórica no puede ser verdad en sentido literal. Pero el hecho de no ser literal es lo que le otorga su carácter de verdadera (tensión entre ser y no ser). Por eso pregunta Ricoeur: “¿se puede crear metáforas sin creer en ellas y sin creer que, en cierto modo, eso existe?”¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 334

Cuando afirmamos que el arte es verdad implica que no es un reducto del no ser, sino que coexiste entre ser y no ser. Enfatizar que el arte existe no implica la simpleza de concebirlo como un objeto dado que ha sido hecho de ciertos materiales. Decir que el arte existe supone afirmar que el mundo que despliega frente al lector o contemplador, “es”. La hermenéutica se opone al positivismo que le niega “ser”, “existencia” y “verdad” a la ficción, al arte y, en particular, a la poesía. Sin embargo, se nos podría objetar que estamos confundiendo dos niveles de categorías: “ser” y “existir”. Que hay cosas que existen y no son; y cosas que no son y existen. Pero la propuesta de Ricoeur es romper con esa disyuntiva cuando nos ubicamos en el plano de la ficción y el arte. Adentrarse al plano de la ficción es habitar, ontológicamente, su mundo. Es entender que la metáfora, la ficción y, por ende, el arte, “es” y “no es”. Esta inserción del “no ser” en el “ser” se manifiesta no sólo en la metáfora, sino en lo que Ricoeur ha llamado “identidad narrativa” (donde el hombre es y no es lo que fue y lo que será). Es la gran aporía del tiempo que tanto ha interesado a Ricoeur. Por ende, si la copresencia entre “ser” y “no ser” afecta a la metáfora, a la identidad humana y al tiempo como misterio y paradoja, por consiguiente no podría estar al margen del arte.

Con sus variantes y sus matices en cada género artístico, podríamos afirmar que el arte es un “ser como”, una tensión entre ser y no ser; donde dicha tensión implica un modo ontológico de ser. En particular, en la metáfora hay una triple tensión. El decir de otro modo un ente (tensión en el enunciado); el contraste y la relación entre lo literal y lo metafórico (tensión en la interpretación); y, finalmente, la relación ontológica entre identidad y diferencia (tensión relacional). Los tres niveles se implican y se orientan hacia una propuesta existencial del arte como algo que es y no es al mismo tiempo. Señala Ricoeur que el mismo Aristóteles en su *Metafísica* afirmaba que el ser se dice de muchas maneras. Esto no sólo exige de una plurivocidad, sino el antecedente ontológico (por no decir metafísico), de que el Ser antecede al decir, o bien, que el decir emerge del Ser. Si bien es cierto que en Aristóteles las categorías que se predicán de la sustancia

no son iguales ni sustituyen a la enunciación metafórica, no son necesariamente excluyentes. Ambas provienen del Ser.

Enfatizar lo ontológico en el arte es aludir a la filosofía heideggeriana. La teoría de Ricoeur mantiene cierta coincidencia con la filosofía de Heidegger. Reflexionar sobre los alcances ontológicos de la poesía y el arte es uno de los puentes de comunicación entre la teoría de Ricoeur y Heidegger.

Para el autor de *Ser y tiempo* la obra de arte y los artistas son posibles por el arte. La definición de lo que es el arte no es el resultado de una obra en particular, sino de aquello que toda obra comparte de esencial y que la hace precisamente arte. Heidegger parte de que toda obra tiene el carácter de cosa.¹⁸¹ Como sucede en Ricoeur, la obra parte de su *coseidad* pero va más allá de ella. De allí que ambos filósofos atribuyan al arte la condición de símbolo. Como hemos señalado el símbolo tiene una doble faceta que muestra y oculta. No se agota en su presencia física pero requiere de ella. No se trata de que el arte reúna propiedades como si fuera una *unidad sintética* en el sentido kantiano; tampoco es la suma de sensaciones (sonidos, colores, líneas, texturas...); ni es una materia transformada mediante una idea o una forma. Materia y forma son conceptos demasiado generales y hasta vacíos para Heidegger. Pueden ser atribuidos a cualquier instancia que no tenga que ver con el arte, como por ejemplo, el útil. La obra de arte no se reduce a la cosa ni es útil. Por el contrario, el útil puede ser visualizado como un ser de confianza en la obra de arte.¹⁸² En este caso lo no-útil (la obra de arte) dice lo útil. Para Heidegger el arte tiene que ver con la verdad, es decir, es *aletheia*. “La obra de arte abre a su modo el ser del ente.”¹⁸³ En esto coincide Ricoeur: el arte es un acontecimiento donde la verdad ocurre. Es un acontecer que desentraña, des-vela, manifiesta. Es así como el arte se realiza en una obra. El arte es el acontecer de la verdad que se da en una obra de arte

¹⁸¹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 40

¹⁸² Tal es el caso del ejemplo de Heidegger sobre las zapatillas de la campesina pintadas por Van Gogh.

¹⁸³ *Ibid.* p. 67

determinada.¹⁸⁴ La verdad no es entendida como lo correcto. No es la correspondencia o concordancia entre lo que piensa el sujeto y lo que es la cosa. Es un desvelamiento que establece un mundo.¹⁸⁵ Como en Ricoeur, la obra despliega un mundo que coexiste con el mundo ordinario. La obra abre un mundo que habitamos. No es un objeto visto desde fuera. Es un acontecimiento que nos atañe. Es la claridad del ente que ilumina en la medida en que oculta o disimula. La obra de arte es un desentrañamiento de aquello que precisamente está oculto. Sólo se muestra aquello que previamente no es evidente; de lo contrario no sería apertura. Por eso añade Heidegger que la desocultación del ente, mediante la obra, es un acontecimiento y no una propiedad. Por ende, su verdad implica una no-verdad. La no-verdad no entendida como falsedad, sino como autoocultamiento de la verdad. En esto coincide Ricoeur al insistir que la ficción no es mentira, pero tampoco una verdad en el sentido literal y ostensivo.

Decir que el arte abre un mundo es una virtud de la metáfora viva que es creativa y poética.¹⁸⁶ Ricoeur llega a afirmar que la metáfora se dice o se explica, en un momento dado, de manera metafórica. De lo contrario erigiríamos al discurso conceptual como el privilegiado para desentrañar lo metafórico de la metáfora. Si el discurso metafórico manifiesta un mundo y es capaz de incidir en la explicación de lo que es la metáfora misma, entonces, metáfora y ontología (que supone lo epistemológico), tienen un vínculo inseparable.

Conceptualización y metaforización son instancias diferentes pero no necesariamente antagónicas. Ricoeur señala que la poesía (metáfora) y el discurso filosófico no se sustituyen uno a otro; aunque no son excluyentes. Su punto de intersección es que provienen del ser para mostrarlo (metaforizarlo) o para demostrarlo (explicarlo). Sostiene que el discurso especulativo de la filosofía

¹⁸⁴ Si el arte des-vela no puede sustraerse del valor de verdad. Cf. María Rosa Palazón, *La estética en México. Siglo XX: diálogos entre filósofos*, p. 314

¹⁸⁵ Es interesante como en Heidegger y Octavio Paz todo arte es en esencia poesía: lenguaje transformador, creativo y desvelador. Incluso, Gadamer cita a Octavio Paz al definir la poesía como acontecimiento. Cf. "Leer es como traducir", en *op. cit.* p. 93.

¹⁸⁶ Recordemos que Ricoeur distingue entre metáfora viva y metáfora muerta o gastada por su uso ordinario. Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 378.

tiene o entraña sus posibles “demostrativos” en lo metafórico. Si la metáfora muestra lo que la filosofía demuestra, existe en ambas un origen ontológico o, quizás, metafísico. Hemos señalado que el enunciado metafórico es un “ver como”. Que su vínculo ontológico debe entenderse como un “ser como”. Dicho “ser como” significa ser y no ser. Es la tensión discursiva que hace evidente una tensión ontológica. El ser no se agota en un dato inmediato. El discurso metafórico desentraña otros modos de ser contenidos en el ser. O mejor dicho, la metáfora abre lo que desconocemos del ser para presentarlo. Pero dicha presentación no es una relación sujeto-objeto, sino un modo de habitar el mundo.

El sentido metafórico no se reduce a una referencia ostensiva: “De este modo el campo referencial puede extenderse más allá de las cosas que podemos mostrar, y aún más allá de las cosas visibles y perceptibles.”¹⁸⁷ Podemos afirmar que aquello que caracteriza a la metáfora puede ser atribuido al arte en general. Por ende, el arte tiene un vínculo ontológico al ir de lo familiar a lo desconocido del ser. Si la filosofía especulativa reflexiona sobre las nociones o instancias primeras de todo cuanto es, igualmente la metáfora o el arte pueden dar visos de dicha presencia original. En ambas el ser es origen. Por consiguiente, el orden conceptual no niega al metafórico. Sin confundirse, ambos provienen del ser.

Hay, como señala Ricoeur, una atracción entre discurso especulativo y metafórico porque interactúan.¹⁸⁸ Imaginación y entendimiento hacen posible que ambos discursos muestren aquello que es. Lo peculiar de lo metafórico es que muestra al ser mediante el “ser como”. Este “ser como” que des-vela la metáfora, hace que el pensar y el imaginar se dirijan a un más allá de lo dado. En esto coincide con el discurso filosófico-especulativo. Con lo mencionado podemos afirmar que el arte implica un saber porque requiere al ser. Es... “el saber de su ser-relacionado con el ser”.¹⁸⁹ El lenguaje conceptual y el metafórico remiten a lo ontológico. Porque algo “es” puede “ser dicho”. Y cuando “no es” puede ser

¹⁸⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 393

¹⁸⁸ Cf. *ibid* 399

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 402

creado. En eso radica la verdad en el arte: designa, crea, refiere, inventa al ser desde el ser. En este acontecimiento creativo e interpretativo, lo emocional y lo cognitivo se vinculan. Por eso insiste Ricoeur que no sólo el discurso científico dice la realidad.¹⁹⁰

La verdad del arte no es verificación. No es el dato de lo que “es”. Por el contrario, es enunciar que el ser exige de una mediación, de una vía larga, de una interpretación, de una metaforización. La cual visualice que el modo en que desentrañamos al ser es mediante el “ser como”. En este proceso lo que se nos presenta, representa o manifiesta, puede ser comprendido y disfrutado. No sólo es la vía intelectual, sino emocional la que puede vincularnos con el ser. Por eso afirma Ricoeur que “el sentimiento no es menos ontológico que la representación.”¹⁹¹ Entender supone sentir; sentir implica entender. En dicha dialéctica se muestra la tensión del ser-cómo (ser y no-ser) de la obra de arte. Evidentemente este no-ser, que se tensa con el ser, no es una *nada* en el sentido heideggeriano o sartreano. Es la distancia creativa donde lo que es, no es accesible directamente. No es la relación unívoca o equívoca.¹⁹² Es comprender que el “ser” es polisémico, que se dice de muchas maneras. Esta manera indirecta hace que lo relacional y lo existencial se involucren. Lo importante es enfatizar que la metáfora es ontológica porque proviene del ser: su decir lo manifiesta. Poesía y ontología propician una intersección. La poesía indica indirectamente y, al hacerlo, pone en acto las cosas. Las cosas se vuelven acciones u acontecimientos: es ver las cosas como no impedidas en su realización, sino verlas como algo que brota y despunta naturalmente.¹⁹³ Es “significar la eclosión del aparecer”.¹⁹⁴ En esto

¹⁹⁰ Cf. *idem*

¹⁹¹ *Ibid.* p. 403

¹⁹² Beuchot afirmaría que es analógica. Ricoeur parece intuir la importancia de la analogía, pero como señala Beuchot, no la desarrolla. No logra ver sus alcances. Aunado a esto nos parece que Ricoeur insinúa la relación entre hermenéutica y metafísica sin ampliar sus vínculos. Relación que el mismo Beuchot analiza ampliamente.

¹⁹³ *Ibid.* p. 408

¹⁹⁴ *Idem.*

coincide Ricoeur con Heidegger. La poesía es un ir al encuentro: desalejar lo que nos es cercano y lo vemos como lejano.¹⁹⁵

Si bien pensar no es poetizar ni filosofía es poesía, ambos polos se comunican desde la mutua pertenencia al ser. Hay una doble pertenencia: del hombre hacia el discurso y del discurso hacia el ser. Hombre y arte se pertenecen ontológicamente porque se recrean mutuamente. El hombre crea y contempla el arte, y al hacerlo, cambia. En esta relación el ser siempre nos antecede. Crear arte alude al ser. Lo muestra de manera velada e indirecta. Pero quizá esta alusión sea el único modo de ir de lo ontológico a lo metafísico.

Ricoeur es un autor que presupone en su teoría la idea del ser. Su fenomenología es ontológica; empero a nuestro modo de ver, insinúa una onto-teología.¹⁹⁶ Esto no quiere decir que la filosofía de Ricoeur sólo pueda ser entendida desde la idea de Dios. Su teoría ontológica es lo suficientemente “autónoma” como para explicar el mundo sin recurrir a una metafísica. Sin embargo, algunas de sus ideas parecen no prescindir de cierta referencia metafísica. No se trata de afirmar que la filosofía de Ricoeur es metafísica pura. Nada más ajeno a esto. Tampoco pretendemos discutir la idea del Ser o de Dios en Ricoeur. Sin embargo, basta con saber que en su filosofía la vida tiene un sentido que antecede el sentido que generan los hombres, para replantear ideas de orden metafísico. Dicho sentido (el del ser), parece sugerir una metafísica que da orientación a su ontología. Ricoeur ha insistido que no se asume como un filósofo de la religión, pues no busca demostrar la existencia de Dios. Afirma que su hermenéutica fenomenológica consiste en una investigación ontológica, sin ninguna amalgama ontoteológica. En este sentido su filosofía es agnóstica.¹⁹⁷ Sin embargo, visualizar algunos conceptos desde una perspectiva metafísica no resultaría incompatible con su teoría. Ideas como “vida”, “muerte”, “hombre”,

¹⁹⁵ *Ibid.* P. 410

¹⁹⁶ Una fenomenología ontológica también podría tomar una dirección hacia el nihilismo como en el caso de la obra de Sartre *El ser y la nada*. De allí que nos interese cómo se vislumbra una metafísica en Ricoeur.

¹⁹⁷ *Cf.*, Paul Ricoeur, “Prólogo: la cuestión de la *ipseidad*”, en *Sí mismo como otro*, p. XXXVIII

“justicia”, “tiempo” y, por supuesto, “arte” son inteligibles desde su ontología, pero no son antagónicas a una reflexión metafísica. Se explican desde una ontología, pero no excluyen una metafísica.

Beuchot nos señala que el paradigma hermenéutico de la teoría ricoeuriana es la metáfora. Sin embargo –agrega el autor de *Tratado de hermenéutica analógica*–, que la metáfora está más cerca de la equivocidad pese a su carácter analógico. Y agrega. “Además de la metáfora había que contar con la metonimia”.¹⁹⁸ La metonimia es la que mejor permite el desarrollo del discurso y, por ende, concebir el vínculo de la “parte” al “todo”. El paso de la metáfora a la metonimia es una perspectiva poco desarrollada por Ricoeur. La metáfora (obra de arte) tiene un modo de ser que coexiste ontológicamente con otros entes. Pero la relevancia de lo metonímico haría más claro el vínculo entre la metáfora (obra de arte) y la metafísica (el ser que antecede a cualquier ente). La perspectiva (de la “parte” al “todo”), parece sugerirla Ricoeur al hablar del vínculo entre el discurso metafórico y el discurso especulativo, aunque no desentraña los alcances de dicha propuesta. Empero, podríamos afirmar que la teoría ricoeuriana conduce a una discusión donde lo metafísico no resulta una incongruencia. Su ontología no requiere de una metafísica, sin embargo, no le es incompatible o excluyente. Se podría enunciar como una paradoja que, como el problema del tiempo, no se asimila desde una solución conceptual, sino desde una operatividad vital y atestativa. Quizás la disposición vital y la creencia, como conceptos filosóficos en Ricoeur, podrían ahondar más en la dimensión metafísica. Empero, podemos afirmar que desde la teoría de Ricoeur, el ser no es un sinsentido o un absurdo. El ser se vislumbra como el sentido que antecede al sentido creado por el hombre. El quehacer humano crea sentido desde el sentido. El ejemplo más notable es la obra de arte.

¹⁹⁸ Mauricio Beuchot, “Sobre la oportunidad y necesidad de una hermenéutica analógico-icónica”, en Martha Patricia Irigoyen Troconis, *op. cit.*, P. 134

CAPÍTULO QUINTO.
MIMESIS III O REFIGURACIÓN. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

V. Refiguración y experiencia estética

5.1 Comportamiento estético

Cuando hablamos de experiencia estética estamos asumiendo la idea de *refiguración*, es decir, el modo en que ha sido afectado el espectador frente al mundo de la obra. Si bien es cierto que la “actitud estética” es un modo diverso de conducirse frente al objeto, no podemos negar que la estética misma logra justificarse porque hay comportamientos específicos que pretenden observar, contemplar o disfrutar la obra. Sabemos que la idea de comportamiento, como forma de conducta específica, resulta difícil homogeneizar. Los comportamientos varían según los sujetos, culturas y la obra en turno que se esté atendiendo. No es el mismo comportamiento ante una obra sinfónica que en un *performance* o un *happening*. Tampoco hay un solo modo de comportarse frente a una misma obra, empero, la noción de refiguración mantiene una unidad común en todas ellas. Unidad que se ubica en tres niveles: a) la del espectador que interpreta, b) la del espectador que se apropia de lo expresado en la obra y, c) el modo en que el mundo del espectador se modifica. Interpretación, apropiación y modificación de sí son las tres modalidades que, pensamos, exige la experiencia estética, y que en el lenguaje de Ricoeur denominamos “refiguración”. Estos tres niveles se pueden presentar de manera conjunta o aislada. No suponen que un nivel tenga mayor valía que otro, sino que la plenitud de una experiencia estética, a nuestro modo de ver, implicaría la integración de todas ellas. Es obvio que pese a la diversidad de comportamientos frente a la variabilidad de expresiones artísticas, quedan excluidos como “experiencia estética” aquellos que no impliquen el mínimo interés de atender la obra de arte. Podríamos afirmar, siguiendo a Jean-Marie Schaeffer, que la diversidad de experiencias estéticas tienen un mismo soporte intencional. La disposición hacia el objeto estético es lo que da el carácter de experiencia estética.¹⁹⁹ En dicha experiencia el objeto artístico se descubre y amplía el horizonte del espectador. Lo que resulta imprescindible es cierta actividad

¹⁹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Adios a la estética*, p. 30

cognitiva y una disposición vivencial. Entendemos por “actividad cognitiva” un proceso en que se incorpora el disfrute y la sensibilidad hacia la obra. No se trata sólo de entenderla, sino de apreciarla. El comportamiento estético busca, más o menos deliberadamente, tomar una actitud frente a lo que se contempla. Hay, hasta cierto punto, una predisposición. O para decirlo en términos ricoeurianos: una predisposición interpretativa que implica una vivencia en el espectador.²⁰⁰

Adoptar un “comportamiento” estético puede desplegarse de manera espontánea, o bien de forma planeada. Dicha disposición irrumpe no sólo ante las obras de arte, sino ante los diversos entes que nos sorprenden con su apariencia y que, generalmente, nos parecen agradables. Aunque bien sabemos que en el terreno del arte, lo agradable y lo desagradable, juegan un papel temático o incluso objetual.²⁰¹ También es cierto que en campo del arte puede haber obras que, pese al “comportamiento” estético o la intención de sentirnos aludidos, terminen por parecernos indiferentes. Esto parecería contradecir la noción de refiguración como interpretación, apropiación y modificación de sí. Sin embargo, no existe contradicción alguna. Lo que ocurre con las obras que “no nos dicen nada” después de haberlas percibido, es que nos quedamos en el nivel de interpretación primario que no logra generar una apropiación. Una interpretación muy escueta que no incorpora el mundo de la obra al mundo del espectador. Ricoeur no se detiene a hablar de los distintos grados de interpretación. No vislumbra que una interpretación es gradual o tiene niveles. Es indudable que no todo lo que interpretamos nos atrapa. El campo de la estética no es la excepción.

²⁰⁰ Enfatizamos el comportamiento y la intención al hablar de la experiencia estética; pero bien sabemos que en la teoría de Ricoeur hay un paso de lo epistemológico a lo ontológico. *Supra*, Capítulo 1, “Mimesis I o prefiguración: lo previo a la creación”.

²⁰¹ Piénsese por ejemplo en manifestaciones que buscan hacer del cuerpo humano una obra de arte. El llamado *ciborg* que supone introducir en el cuerpo humano prótesis mecánicas. O las propuestas de la artista francesa B. Orlan, quien ha practicado múltiples operaciones en su cuerpo que han sido transmitidas en vivo vía satélite. Su pretensión es hacer de su cuerpo una obra. No discutiremos si estas propuestas terminan por ser artísticas o sólo exhibiciones que intentan escandalizar. Lo que sí es admisible, desde la teoría ricoeuriana, es que hay un proceso configurativo que reconfigura de algún modo al espectador; o por lo menos lo puede llevar a tomar cierta postura al adquirir una experiencia desagradable. Cf. Ana María Echeverri Correa, *Arte y cuerpo: el cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, pp. 87-116

Empero, decir que alguien se ubica en un nivel superficial de interpretación, no merma a la condición ontológica de esta noción ricoeuriana; por el contrario, señala que la interpretación es necesaria pero no suficiente para la experiencia estética. Toda apropiación de la obra supone interpretación, pero no toda interpretación culmina en apropiación. Debemos admitir que hay interpretaciones indiferentes hacia la obra y que no trastocan al espectador ni emocional ni intelectualmente. Una obra y un espectador no siempre tienen una relación idónea. También puede ocurrir que la obra en turno no tenga grandes alcances y diste mucho de proponer algo profundo o contundente.

Ahora bien, pensemos en una experiencia estética que cumple plenamente las expectativas: que el espectador interpreta la obra, se apropia de ella y modifica su mundo. Ateniéndonos a esto, podríamos señalar que la atención ante la obra tiende a cultivarse a sí misma. Tiene un punto de inicio que busca mantenerse. No es la mirada fugaz la que nos descubre el arte, por el contrario, “la atención estética es autoteleológica en el sentido de que funciona en *bucle* bajo el impulso del índice de satisfacción que ella misma genera.”²⁰² Tampoco podemos confundir la apreciación estética con cualquier valoración hedonista. No es el mero placer el anclaje que nos arraiga en el arte. La relación estética supone cierta intencionalidad o condición relacional. La “relación estética” se aparta del supuesto de que las propiedades del arte como objeto hacen posible la experiencia estética. También rompe con la idea de que dicha experiencia sólo surge de la mera actitud del sujeto. La “relación estética” implica que las dos instancias son necesarias para la vivencia estética. Incluso, desdice la idea de sujeto-objeto como instancias hegemónicas, es decir, ni la objetualidad del arte, ni la psique de un sujeto son los polos extremos que pueden permitir la vinculación del espectador con la obra. Por el contrario, es la apertura del hombre como un ente ontológicamente hermenéutico la que permite la apertura de la obra. El espectador hace que el arte sea co-extensivo a su ser. Pero sólo puede serlo porque el arte mismo es el despliegue de un mundo que refiere al entorno empírico.

²⁰² Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 42

Lo que resulta imprescindible son los comportamientos específicos como escuchar, leer, observar; los cuales interactúan con elementos anímicos y cognitivos (conscientes e inconscientes), intelectuales, culturales, ideológicos y sociales, pues “la atención estética no es sino muy rara vez una atención puramente perceptiva.”²⁰³ La atención estética no es meramente perceptiva en el sentido de la pura receptividad, sino que nuestra capacidad interpretativa es la que da origen a la relación entre el mundo de la obra y el mundo del espectador. La experiencia de contemplar el arte puede ser tan activa como el proceso creativo del artista al generar una obra. Son dos modos de actuar que confluyen en un mismo punto: la obra de arte.

Jean Marie Schaeffer plantea que no podemos dejar de lado el juicio estético, pues es resultado de cierta disposición y opinión frente a la obra. Sin embargo, el juicio estético no define el comportamiento mismo ante la obra, sino que es su resultado. Juzgar una obra no es explicar qué tipo de comportamiento o actitud se ha tenido ante ella. Aunque cuando se emite un juicio, éste se le atribuye a la obra y adquiere una consistencia plena cuando es comunicado a los demás. El juicio no puede ser una mera relación entre obra y sujeto, sino que supone un contexto social o comunitario, es decir, una interpretación contextualizada que implica a los demás. La experiencia estética es una experiencia esencialmente compartida. Cuando tenemos una experiencia estética que nadie comparte o que sólo nosotros hemos vivido, esto no nos aísla ni rompe la posibilidad de comunicar lo ocurrido.²⁰⁴

Lo señalado por Marie Schaeffer bien podría ser compartido por Ricoeur. La finalidad de una experiencia estética no es la de emitir un juicio, sino la del proceso interpretativo o contemplativo que, sin negar la importancia del juicio, enfatiza el carácter vital y no sólo epistémico de dicha experiencia. No aceptar que una experiencia estética se reduzca al juicio implica una crítica a la teoría de Kant.

²⁰³ *Ibid.* p. 56

²⁰⁴ Kant nos dice que el gusto implica una relación con los demás, aunque a diferencia del filósofo alemán, Ricoeur no compartiría la idea de que hay una universalidad subjetiva del juicio estético.

Para el autor alemán el juicio del gusto sólo se posibilita desde la subjetividad. Lo bello y lo estético son condición de posibilidad a partir del sujeto. “Lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es la cualidad estética de la misma”.²⁰⁵ Aunado a esto el juicio del gusto descansa en los sentimientos, por lo tanto, no nos otorga conocimiento alguno. Por su parte Ricoeur se opone a erigir al sujeto como el referente único en la relación estética con el mundo. Ni el juicio es toda la experiencia estética, ni el sujeto es el único referente de dicho proceso. Acepta con Kant que la experiencia estética tiene una dimensión preconceptual, sin embargo, tampoco comparte la idea de que el juicio estético prescindiera de conocimientos. Apreciar la obra supone interpretarla. Esta interpretación puede tener un origen pre-conceptual sin que necesariamente omita conocimientos. Por consiguiente, el valor de una obra de arte no descansa en el juicio específico que se hace de ella. Y cuando se emite el juicio, éste aporta conocimientos que hacen de la experiencia estética no sólo una forma de sentir, sino de entender la obra de arte y el mundo. Además el juicio sobre una obra determinada no es concluyente, sino que puede modificarse con el tiempo. No olvidemos que la hermenéutica insiste en la importancia de las diferentes interpretaciones (pertinentes y justificadas), respecto a una obra artística.

Cuando hablamos de refiguración entendemos que no siempre se traduce en experiencia estética. Puede haber refiguración del sujeto ante una obra sin un disfrute específico o vinculación emocional. Puede haber refiguración ante manifestaciones que no buscan pretensiones estéticas, sino educativas, informativas, intelectuales, científicas, etc. Aunque en particular la experiencia estética para Ricoeur implica un vínculo vital que lleva al espectador a interpretar los signos, símbolos, metáforas de la obra, es decir, sentirse afectado por dichas manifestaciones. En este sentido. “La obra de arte puede tener un efecto comparable al de la metáfora: integra niveles de sentido apilados, retenidos y

²⁰⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 101

contenidos juntos.”²⁰⁶ Estos niveles de sentido pueden propiciar emociones, ideas, juicios o, incluso, sensaciones que no podemos explicar o, ni siquiera, enunciar. Empero, cada una de ellas supone una manera de irse refigurando a partir de la interpretación de la obra artística o de una entidad que nos parezca estética.

5.2 Fenomenología del hombre capaz... de crear y contemplar

Ricoeur plantea que hay teorías del conocimiento, pero no del reconocimiento. Este último remite a una manera gradual y teleológica del saber de sí. El reconocimiento es un camino y no sólo una teoría. De lo contrario no podría abrirse al campo antropológico. Hay diversas maneras de conocerse, aunque no cualquier elección de vida lleva al reconocimiento de sí. Por eso afirma Ricoeur que el término “reconocimiento” supone una polisemia regulada. El hermeneuta francés sigue el camino epistemológico, fenomenológico, antropológico y ético-social; pero no desarrolla una veta orientada a lo estético. A mi modo de ver el concepto de “reconocimiento” y la “Fenomenología del hombre capaz” abordadas en *Caminos del reconocimiento*, pueden orientarse hacia la idea de creatividad artística y contemplación de la obra de arte.

Ricoeur inicia una exploración sobre las diversas maneras de concebir el concepto de “reconocimiento” a lo largo de la tradición filosófica. Su hermenéutica se aboca a analizar las limitantes y las aportaciones en dicho rubro. Por nuestra parte seguiremos las ideas que parecen más relevantes respecto al concepto de reconocimiento, pero orientado específicamente a la idea de estética y arte.

En primera instancia se atribuye al reconocimiento el volver a establecer en nuestra mente algo que ya conocíamos y que admitimos ahora con certeza. Se entiende aquí reconocer como volver a enfrentarse con lo que ya conocíamos.

²⁰⁶ F. Azouvi y Marc De Launay, “La experiencia estética: entrevista a Paul Ricoeur”, en *Indagaciones hermenéuticas con Paul Ricoeur*, p. 157

Tener un re-encuentro con algo que nos era familiar o que habíamos asimilado de alguna manera. Para Ricoeur esta concepción resulta limitada, pues no atiende a la verdadera profundidad que implica el término. Si lo pensamos en el campo del arte, podríamos aceptar esta idea de identificación; pero sólo en una primera instancia. A la configuración le antecede lo prefigurado y le sigue lo refigurado, es decir, remite a ideas, formas, símbolos, de los que tenemos familiaridad y que podemos reencontrar en una obra determinada. Pero la valía del arte y, por ende, del reconocimiento, es que no se reducen a una mera identificación de cosas antes vistas en lo cotidiano y ahora re-presentadas en la obra. Por el contrario, la identificación es sólo un primer momento, que abre la posibilidad de saberse aludido y copartícipe de lo que se contempla o lee. El arte trastoca nuestro ser, no sólo a un primer nivel epistémico de identificación, sino como una reorientación de nuestra vida al sentirnos afectados o enriquecidos emocional e intelectualmente.

También se señala al reconocer como un darse cuenta de aquello que nunca se había visto. Como una novedad absoluta. En esto puede encontrarse una analogía con el arte: presenta mundos novedosos, creativos e imaginarios que, quizá, no habíamos concebido. Incluso puede manifestarse como una propuesta que desentraña rasgos del mundo que permiten comprender ideas que nos eran ajenas. El arte puede descubrir el modo de ser de un ente o esclarecer una situación específica. En la obra descubrimos “algo” de “algo” que refigura nuestro ser y el modo de ver el mundo. Es cierto que también existen formas negativas de reconocimiento (tanto a nivel epistemológico, ético y estético), pero esta variante del reconocimiento es negativa porque precisamente supone el proceso vinculante.

Ricoeur afirma que el reconocimiento implica relaciones de sentido. El arte es una instancia que puede fomentar de manera enriquecida y diversa estas relaciones. Como propuesta simbólica de la realidad configura nuevas dimensiones interpretativas. Trasciende la mera identificación para volverse refiguración. Señala Ricoeur que el reconocimiento le abre camino al

conocimiento. Por ende, no sólo se trata de identificar y entender conceptualmente al arte, sino que reorienta vitalmente al artista y al espectador. El arte rompe con la mera identificación porque no se reduce a la distinción entre el mundo de ficción y el mundo “real”. Tampoco busca diferenciar lo verdadero de lo falso. El arte no tiene la pretensión de demostrar algo, pese a que muchas veces nos hace entender mejor el mundo. Si bien es cierto que supone la identificación entre lo que es arte y lo que no es, aunado a la identificación de personajes o elementos que configuran una temática específica; no puede reducirse a ese nivel. Su modo de ser no es resultado de una distinción respecto a los demás entes. La interpretación del arte no se constriñe a su diferencia, sino a desentrañar su propuesta. La alteridad es distinción, pero no definición. Ni siquiera el juicio que se remite a la obra se agota en la identificación, sino que exige del carácter interpretativo. Es obvio que interpretar implica distinguir, definir y admitir ciertas ideas, pero la configuración de la obra tiene como polo complementario la apropiación y refiguración del espectador.

Remitirnos al arte otorga una ventaja sobre lo que Ricoeur supone debe ser el concepto de “reconocimiento”. Esta ventaja estriba en remitirnos a una entidad fuera de la conciencia. “Una filosofía del reconocimiento no puede atenerse a *parte subjecti*.”²⁰⁷ Para Ricoeur el reconocimiento sólo adquiere su verdadera dimensión filosófica cuando hay un rodeo hacia las cosas. Más aún cuando aquello a lo que nos referimos no es cualquier cosa, sino una de las formas de expresión más complejas y de amplia exigencia interpretativa. Es en el arte donde el ser humano adquiere una de las vías más propicias para el reconocimiento. Incluso, la parte dramática del reconocimiento, es decir, el desconocimiento, puede encontrar “respuesta” o alternativas vitales en el arte. Aunado a que el desconocimiento no se reduce o se agota, como señala Ricoeur, en el error, sino que se ubica en el plano de la existencia que padece. La dialéctica arqueología-teleología puede encontrar su punto de enriquecimiento o “solución” en el arte. “Solución” a la aporética temporal y existencial. Por consiguiente, el arte como

²⁰⁷ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, op. cit., p. 48

reconocimiento es un modo de ser en-el-mundo y no un mero juicio. Este último es necesario, pero no suficiente en el campo de la apreciación artística. Por ende, el reconocimiento es la parte que trasciende al conocimiento para remitirse a lo vital. El arte es una forma de reconocimiento o de *anagnórisis*, que hace de la acción creativa y la contemplación, una prioridad para quien elige dicho camino para incentivar una vida realizada. Realización de sí, que en campo de la estética puede darle mayor consistencia a la llamada por Ricoeur “identidad narrativa”.

El artista encuentra un reconocimiento de sí mediante su obra, incluso cuando la crea en la aflicción. La necesidad de crearla contribuye a exteriorizar ideas y pensamientos, los cuales, como sabemos, adquieren autonomía como texto. Lo importante es señalar que el arte funge como una entidad coexistente a alguien que se sabe como creador. La acción del artista traducida como obra es la configuración que remite al reconocimiento de sí. Es resultado de una decisión e intención. Es por eso que la creatividad debe ser parte de la *fenomenología del hombre capaz*. La capacidad del artista implica un *thymos* (apetito) y una *phrohairesis* (decisión); de lo contrario, la obra no cobraría “corporeidad” como fenómeno. Podríamos afirmar que el artista tiene una *phronesis* o sabiduría práctica, no en el sentido moral, sino en la capacidad de orientar ideas y sentimientos mediante el dominio de una técnica o la transformación de una materia. Por eso podemos denominar al artista como alguien virtuoso, por la capacidad de que su saber y talento se concreten en una obra específica. Hay una sabiduría práctica. La virtud artística es una capacidad, no sólo como el dominio de una técnica, sino como una propuesta vital encaminada a la creatividad. No se trata de decir que el artista es buena persona en el sentido moral, lo que intentamos señalar es que el concepto de *phronesis* o sabiduría práctica también exige de un talento que se orienta a la creación de una obra que invita a la reflexión y contemplación hermenéutica. El que crea una obra, otorga. Crear supone un dominio del talento. El arte es el resultado de un “buen-hacer”. Esto, indudablemente, alude a la noción de reconocimiento de sí, o, por lo menos, del esfuerzo de querer hacerlo. Incluso el artista que no concibe su arte como forma

de reconocimiento de sí, el simple hecho de expresar y crear ya implica una orientación vital que manifiesta una capacidad de ser en-el-mundo.

Por su parte el espectador también pone en juego ciertas capacidades al intentar descifrar e interpretar una obra. Pero dicha labor no puede reducirse a un ejercicio operativo, sino implica un modo de ser que se trastoca al transitar por la obra. En la ardua labor de atender, disfrutar y dilucidar el arte, el espectador va adquiriendo una modificación en su ser que bien puede convertirse en un reconocimiento de sí. Del comportamiento específico que tenga el espectador ante la obra, la configuración devendrá refiguración. Así como el artista otorga al crear, el espectador se fomenta un nuevo ser si es receptivo. Contemplar supone una capacidad vital que reorienta el sentido existencial del que interpreta.

La fenomenología del hombre capaz supone una conciencia reflexiva. Si bien hemos dicho que en el proceso de la creación y la contemplación se involucran elementos conscientes e inconscientes, no deja de haber en el arte una voluntad creativa y una disposición contemplativa. El artista y el espectador generan un despliegue de sí para encontrar modos específicos de ver la vida mediante los mundos alternos que da la obra. Hay en el artista una conciencia reflexiva porque involucra, consciente o inconscientemente, una voluntad de crear que implica una hermenéutica de sí. Expresarse es aquí, interpretarse. Expresarse e interpretarse es, a su vez, pasar del plano de la reflexión al práctico. Ya sea como deseo, intención o acción, lo que subyace en el artista es la figura del "puedo". El poder crear es susceptible a tener por verdadera la certeza o la confianza de sí, es decir, un modo de atestación. Crear arte es creer *poder hacer*. Supone un carácter reflexivo de sí o, por lo menos, una designación de sí como ente hipotéticamente capaz de crear. Es el rodeo hacia el objeto (artístico) lo que potencializa el reconocimiento de sí por parte del artista. Si bien la obra no refiere al autor o a su psique, sí puede haber una autodesignación en la prefiguración creativa, en el sentido de saberse un hombre capaz. Empero, esta capacidad de crear sólo cobra consistencia en la exigencia del reconocimiento mutuo. No nos

referimos a la fama, sino a que el artista crea mundos de ficción para ser leídos, contemplados, escuchados e interpretados por un espectador. No se trata de que el arte sea un medio para la comunicación o reconocimiento entre dos personas, sino que toda obra alcanza su consistencia de ser en la medida en que es atendida por alguien. Si bien la obra no remite al artista como persona, no niega la necesidad de que en la contemplación de la obra se reconozca a un sujeto que fue capaz de crear o configurar arte. El espectador no reconocerá ninguna psique detrás de la obra, pero sí identificará a alguien que fue capaz de crear un mundo de ficción, que permite la refiguración de quien contempla la obra. Es reconocer a un hombre capaz (el artista) de permitirnos, mediante su obra, reconocernos a nosotros mismos. No sólo reconocemos obras, sino autores. La capacidad del artista de configurar una obra aludirá a la capacidad del espectador de contemplarla e interpretarla. Si bien el reconocimiento del artista funge más como identificación, no exime el antecedente de que alguien ha sido capaz de crear para que alguien más sea sensible de interpretar la obra. En dicho proceso el reconocimiento de sí puede jugar un papel fundamental. Poder crear y contemplar logran su síntesis como capacidades hermenéuticas en la obra de arte. El “yo puedo hacer” del artista se vincula al “yo puedo contemplar” por parte del espectador. El artista se muestra como alguien que tiene la capacidad de comenzar por sí mismo algo que no se había hecho antes. Es inaugurar un modo de concebir el mundo. Por su parte el espectador es quien potencializa sus capacidades al saber que sólo hay texto porque existe lector: hay obra de arte porque hay quien la desentraña. Por consiguiente, a la *fenomenología del hombre capaz* (que implica poder conocer, poder hacer y crear, poder contar y contarse, poder imputar y ser imputado), sumaría el poder contemplar. Es el *poder hacer* que trasciende en configuración y refiguración. Por ende, el arte forma parte de la capacidad humana y, a su vez, de los caminos fundamentales del reconocimiento de sí.

5.3 Lo ético de lo estético

Ricoeur nos dice que la ética es la intencionalidad de una vida realizada. Es un modo de ser y hacer. El *ethos* es modo de ser, costumbre, realización habitual de sí. Mientras que la moral es la articulación de esa intencionalidad dentro de normas, leyes, reglas. La moral funge como espacio de posibilidad y restricción en el campo social e institucional. A su vez la ética se vuelve “ciencia” o exégesis de la moral, los valores, las normas. Se convierte en un campo de estudio porque previamente es un modo de ser. Esto implica concebir a la ética como teleológica porque supone la realización de sí mediante fines.

El apego a la vida, al ir realizando nuestro ser mediante el hacer, propicia la “estima de sí”. La realización de nuestro ser supone una estima. Es el apego constante de ser en el ser. Para Ricoeur, hay una intencionalidad de proyectarnos y preservarnos. Es lo que Ricoeur denominará, recurriendo a la idea de Spinoza, el *connatus*. El arte, como una de las manifestaciones más privilegiadas del hombre, no puede estar al margen de esta estima. El artista supone valioso expresarse mediante una forma específica. Al margen del tipo de propuesta artística o del modo de concebir la vida (pesimista, trágica, nihilista, entusiasta, comprometida, entre otros), el hecho de valerse de una expresión específica como el arte, supone una ética teleológica. Crear es, de algún modo u otro, sedimentar algo en el mundo. Esto implica un aprecio por querer seguir siendo mediante prácticas u obras específicas como el arte. Es una praxis con sentido: afirmarse mediante una forma de expresión que manifiesta un modo de ver el mundo. Manifestación que exige necesariamente al espectador como una instancia fundamental. El arte no prescinde del otro. El espectador es necesario. Por ende, es un modo de darse a los demás. Al margen de que los otros sean o no contemporáneos. La posteridad antepone la idea de humanidad como la posibilidad de que los hombres gocen, piensen, analicen, disfruten una obra de arte. No es la relación dialógica de sujeto a sujeto. Es la realización de sí mediante la creación y contemplación. Creación que abre un mundo (el de la obra) y que se

entrecruza con el mundo del espectador. Es una manera de donar algo que, antes de ser creado, no estaba. El arte es ético por ser donación, apreciación y apropiación. Es el bien hacer no como conducta moral, sino posibilidad de aportar ideas y, en general, cultura. Es un acto de sentido que genera una expresión específica para ser admirada o reflexionada por otro. Es vinculación y acercamiento espacio-temporal, no de un sujeto a otro, sino de un espectador a una obra que bien puede pertenecer a otra época y cultura. Funge como oportunidad de reflexión y sensibilidad. Esto supone necesariamente una estima de sí como apego al ser o al mundo. Las variantes ópticas de un artista que desprecia la vida o manifiesta, mediante el arte, cierta ruindad de la existencia, no mitiga el carácter ontológico de sabernos en el ser realizando el nuestro.²⁰⁸ El despliegue de sí, mediante una manifestación artística, introduce un vínculo vital con el mundo y con el otro. El arte, que no habla de la psique del artista, exige de la interpretación del mundo de ficción. Lo inmanente a la práctica artística es la necesidad, deseo, disposición o propósito de manifestar algo para ser interpretado por otro. Es el aprecio implícito que lleva el acto de crear. Aprecio que es reactivado por el espectador al apropiarse y transformarse gracias a las obras creadas. Obras que forman cultura y, por eso mismo, vinculación humana. Por consiguiente, el arte es resultado de un acto ético porque es donación de vida. Más allá de momentos históricos, políticos, sociales, religiosos e ideológicos que han despreciado ciertas manifestaciones artísticas; más allá de estos espacios de incompreensión, el arte tiene una ética teleológica como un modo “bueno” de preservarse en el ser manifestándolo de múltiples maneras. Es lo valioso de lo cultural. Lo apreciable y virtuoso de seguirse comunicando mediante diversas expresiones como el arte. Es construir modos que permiten la refiguración del otro. Posibilitar la refiguración, mediante la configuración de una obra determinada, es lo ético de lo estético. El arte no es una manifestación que niegue

²⁰⁸ Uno de los ejemplos más claros fue el Dadaísmo cuyo manifiesto apelaba la negación de los principios impuestos en la cultura y el arte. Incluso, la palabra “dadá” estrictamente no significaba nada en particular. Señala Tzara: “Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos.” Sin embargo, su postura escéptica se reafirmaba creando, promoviendo y provocando. Cf. en Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 136.

ontológicamente al otro, aunque pueda repudiarlo ópticamente. El arte es comunión y participación. La obra de arte no es el cierre de sí para negar de manera ontológica al mundo y al prójimo. De lo contrario, no habría creación ni contemplación alguna. La obra artística, como creación o como contemplación interpretativa, es apertura, solicitud y estima de sí.

Estima de sí que exige de la realización y mediación del hombre en el mundo. El sí es declarado digno de estima mediante sus realizaciones, intenciones y capacidades, donde el otro es ontológicamente mi prójimo. Para Ricoeur la estima de sí es la acción encaminada en tres sentidos: a) la vida buena, b) la justicia, c) la solicitud. El arte, si bien no es un fenómeno que aluda necesariamente a lo justo o a la vida buena, por lo menos apela a la solicitud. Lo cual no exime a las otras dos vertientes. No en el sentido de que el artista o el espectador sean tipos moralmente intachables. Sino que la vida buena y lo justo pueden ser resultado o condición de posibilidad del acto creativo o contemplativo. Pero sobre todo nos parece que la solicitud sí funge como un elemento esencial en el campo de lo artístico. La obra de arte socializa, reúne, comunica. Más allá de los desacuerdos circunstanciales de sentirse desapegado, agredido u ofendido por una obra determinada, el arte vincula ontológicamente. Lo ético de lo estético es la estima de sí y la solicitud al crear y contemplar.

Las relaciones humanas hacen cultura; la cultura es la instancia que trasciende la mera copresencia. Supone una construcción mediada por lo textualidad de los acontecimientos y las obras. Propicia un espacio en común donde emerge, de manera fundamental, el reconocimiento mutuo. El reconocimiento mutuo, para Ricoeur, es una mediación simbólica. El arte es, indudablemente, una instancia privilegiada de riqueza simbólica, la cual genera no sólo comunicación, sino comunión entre los individuos. A nuestro modo de ver, es una variante de la mutualidad que podríamos denominar, *mutualidad indirecta*. No se trata de un reconocimiento entre sujetos que utilizan como medio el arte para dicho fin. No necesariamente. Por el contrario, es el reconocimiento de que en el

arte hay un mundo configurado que, por ende, fue previamente prefigurado por alguien. La obra de arte, sin remitirse a psique alguna, propicia un espacio donde artista y espectador tienen una reafirmación del vínculo ontológico, pese a no estar cara a cara. Es un modo de saberse vinculados entre sí. Esto es posible porque el arte tiene el estatuto ontológico de un mundo que comunica y otorga. Al margen de que la temática cuestione, trastoque o incomode al contemplador, el arte acerca confirmando la mutualidad indirecta. No es la mutualidad del “cara-a-cara”, sino una vía indirecta que señala que alguien quiso decirnos algo mediante un “algo”. Por eso el camino entre prefiguración, configuración y refiguración, no es un mero mecanismo dialéctico y éticamente neutral. Por el contrario, es el proceso de mediación donde toda conciencia se realiza. Realización que implica una ética y que puede trascender hacia una estética. Podríamos afirmar que en la teoría ricoeuriana el arte tiene un estatuto ético-ontológico. Genera un reconocimiento de sí y del otro en la medida en que hubo (o hay) alguien que quiso expresarse mediante una obra específica. Por eso hablamos de una mutualidad, que aunque indirecta, no deja de reafirmar el vínculo entre los hombres. El arte tiene una especie de “generosidad” ontológica. Al existir, otorga.

Para reafirmar lo anterior debemos señalar la diferencia que hace Ricoeur entre reciprocidad y mutualidad. La lógica de la reciprocidad supone un intercambio de dones entre individuos. Es un lazo que se mantiene mediante el intercambio; el cual busca reafirmar una manera justa de hacerlo. El don otorga reconocimiento porque está sustentado por el acuerdo social, interpersonal o, incluso religioso. Hay un reconocimiento de justa reciprocidad por ser previamente pactada. El arte, por el contrario, tiene cierta analogía con lo que señala Ricoeur del *ágape*: no busca la justicia ni el cálculo de las relaciones. Es la expresión del dar, es decir, de la generosidad.²⁰⁹ En este sentido el arte, como el *ágape*, es inútil desde el punto de vista pragmático. No es esencialmente un instrumento que funja

²⁰⁹ Ricoeur señala que entre las múltiples enseñanzas de la Biblia el *ágape* nos involucra con un estado de paz que rebasa, incluso, a la justicia; pues no se trata de una argumentación para alcanzar el reconocimiento, sino declaración y acción generosa. Es el estado de paz que no niega la acción, pero tampoco añora sabiéndose carente. Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 227-232

como medio para un fin determinado. El arte, antes de volverse una obra determinada, no existía. Por ende, su existencia es la generosidad de dar nuevos mundos. Es acción objetivada que, como el amor, no requiere de justificación. Ante la pregunta ¿qué nos da el arte desde su generosidad ontológica? Bien podríamos responder que nos da más ser.²¹⁰

Es cierto que pueden haber múltiples propósitos, intenciones o cálculos del artista para crear una obra; ya sean de índole económico, político, psicológico, entre otros. Pero precisamente como la obra no es una psique objetivada, no puede habitar en ella las inclinaciones personales que el dieron origen. Por el contrario, el arte es una entidad situada y abierta a la interpretación; en este sentido, el arte es un “dar” sin cálculo. Es, como decíamos, una generosidad ontológica que está abierta a la lectura, reflexión y disfrute. En esto radica su mutualidad: su modo de ser otorga siempre y cuando se le tome en cuenta, es decir, se le interprete. Por eso no tiene el cálculo de la reciprocidad, sino el “cobijo” de la mutualidad. De allí la analogía con el *ágape*. No olvidemos que “el *ágape* habla; por extrañas que sean sus expresiones, se ofrece a la expresión común.”²¹¹ Es discurso que regocija y manifiesta su valía por encima de otras expresiones. Por eso insiste Ricoeur que “el *ágape* se declara, se proclama...”²¹² El arte proclama, declara y propicia la interpretación. Por el hecho de ser, otorga. Y otorga porque pide ser interpretado. El arte siempre devuelve. No devuelve algo que le dimos, sino que devuelve mediante la atención prestada, la posibilidad de un mundo de ficción habitable y disfrutable. No es reciprocidad porque no es mercancía, ni engranaje, ni mecanismo social. Está ontológicamente al margen del mercado. A menos que, como señala Sánchez Vázquez, en un momento particular de la historia o en una sociedad determinada, se le haya enajenado. La obra de

²¹⁰ Habría cierta similitud con la “belleza espontánea” que señala Schiller en el ejemplo del viajero que socorre a un herido porque espontáneamente le nace dicha bondad. “Tan pronto como el viajero repara en él, deja su fardo en el suelo (...) ‘pero, ¿qué será de tu fardo, que has de dejar aquí en medio del camino?’ ‘no lo sé, pero tampoco me importa, -dice el otro- lo único que sé es que tú necesitas ayuda y que yo debo dártela.’” Schiller, *Kallias*, P. 37

²¹¹ Paul Ricoeur, *op. cit*, p. 230

²¹² *Ibid.* p. 231

arte es una propuesta “sin precio”. Por eso dice Ricoeur que el saber o la intelectualidad no es mercantil.

Quizás se pueda encontrar don en todas las formas de lo sin precio, ya se trate de la dignidad moral, del cuerpo humano, de los jardines y de las flores y el esplendor de los paisajes.²¹³

5.4 Hermenéutica y estética

Una teoría estética explica al arte en general, no a la obra en particular. Si bien existe el concepto de arte porque hay diversas obras en el mundo, no podemos confundir una teoría general del arte con la explicación de una obra en particular. Sin embargo, la hermenéutica de Ricoeur es susceptible de orientarse en ambas dimensiones. Puede dar cuenta del arte como fenómeno en el mundo y puede abocarse a una obra en específico. Ambas dimensiones pueden ser abordadas desde la hermenéutica.

El arte tiene tres momentos: a) la posibilidad de ser creado, b) su asentamiento como obra, c) la apreciación y disfrute del público. La obra se prefigura, configura y refigura. Esta dialéctica de la triple mimesis supone que toda obra de arte implica una labor hermenéutica. Posibilitarla, consolidarla y apreciarla exige de la interpretación, es decir, el arte es hermenéutico. Sin embargo, implica ciertas paradojas en distintos niveles. Entendemos que la paradoja no es un modo de paralizar o desmeritar la explicación. Es asumir que dar cuenta del arte no es un cierre definitivo, puesto que en sí mismo es una entidad problemática y problematizadora. Por lo tanto, una de las paradojas del arte es que existe allende a una definición concluyente. No es inmanente a un concepto o a una definición final. Se podría objetar que si no se ajusta a una definición concluyente la propuesta de Ricoeur tampoco podría ser una explicación definitiva. Pero esto más que una objeción es la virtud misma de la hermenéutica: explica sin concluir.

²¹³ *Ibid.* p. 244

Y cuando alude a la verdad (en este caso en el arte), no implica un punto de llegada, sino de partida, es decir, la orientación de hacia dónde debemos transitar. Por ende, al no ajustarse plenamente al concepto tampoco se supedita a la adecuación pensamiento-objeto. El hombre es el que crea, piensa, explica y disfruta el arte, pero de esto no se sigue que la obra sea exclusivamente resultado de ello. No se atiene a los límites del conocer, sino que trasciende hacia el ser porque de él emerge. Es lo que María Zambrano señala al decir que la poesía vence al ser porque de él desciende.²¹⁴ La obra tiene un carácter ontológico que va más allá de lo epistemológico. Por consiguiente, conocerlo no es agotarlo. Definirlo no es concluirlo. Incluso, conocer es abrir la multiplicidad de interpretaciones pertinentes. Apropiarse y habitar su mundo no es asirlo definitivamente. El arte no se posee como a un objeto ni es una copia de la realidad. Pero al no ser copia tampoco le podemos exigir una adecuación. Nos puede permitir comprender mejor al mundo sin ser su representación o su copia. Obviamente el vínculo entre el mundo y la obra lo propicia el artista y el espectador, sin que la obra se reduzca a subjetividad alguna. La obra de arte es propiciada por el artista y contemplada por el espectador, pero al mismo tiempo los desborda a ambos. El vínculo hermenéutico que se tiene con la obra al crearla y apreciarla, exige reconocerla como un fenómeno en el mundo que tiene su propia realidad. Para interpretarla hay que concebirla como un fenómeno específico. Ésa es otra de sus paradojas: requiere de lo humano sin subordinarse a alguien en particular (sea artista, espectador o ejecutante de la obra). El arte afecta y trastoca la conciencia de los individuos porque es un modo de ser en el mundo. Su presencia es habitable, pero no se agota en subjetividad alguna. Asir el arte es comenzar a perderlo. Como fenómeno ontológico no pertenece a nadie pese a que pueda estar arraigado o sedimentado en una cultura o época. Emerge por la interpretación, pero pervive como ser en el mundo para seguir siendo interpretado por otros individuos o culturas. No es que el arte sea una esencia que subsista y se actualice en cada interpretación, sino que interpretar la obra es reconocer su propio modo de ser: su mundo. No se reduce a una subjetividad

²¹⁴ Cf. María Zambrano, *Arte y poesía*, p. 110

porque no se agota al surgir e enraizarse en una persona, sociedad o época determinada.

Cabe aclarar que no hay un modo de crear arte y de interpretarlo. Su multiplicidad fenoménica permite la diversidad *poiética* e interpretativa. Tenemos así que hay distintos géneros, escuelas y estilos artísticos. Aludiendo al concepto ricoeuriano de “síntesis de lo heterogéneo” (que refiere a la narración), podríamos señalar que lo heterogéneo son las distintas manifestaciones artísticas. Los géneros, pese o gracias a su heterogeneidad, se sintetizan en el fenómeno que denominamos “arte”. Esto no merma las diferencias que caracterizan a cada obra y género, por el contrario, se incorporan en dicho proceso de síntesis. Es reconocer que no es lo mismo una pintura que una sonata, una iglesia barroca que un *performance*. Tampoco es renegar de los distintos “ismos” que hacen posible la diversidad artística. Sabemos que no es lo mismo una pintura surrealista que una cubista, o una sinfonía que un motete. Cabe aclarar que esta *síntesis de lo heterogéneo* no debe confundirse con una definición concluyente, sino como una acotación que caracteriza al arte, permitiéndole, a su vez, nuevos debates e interpretaciones.

Esta *síntesis de lo heterogéneo* que permite el concepto de arte, coexiste con las diversas escuelas, vanguardias y estilos que se acotan en un género específico: pintura, música, arquitectura, entre otros, y que bien podríamos denominar “tradición artística”. Esta *tradición artística* supone que se hace pintura, literatura, arquitectura o música porque ya existen dichas formas sedimentadas culturalmente. Al margen de que ciertas obras o “ismos” pretendan innovar o busquen rupturas, parten de una tradición que las agrupa en un género particular. La diferencia entre esta “síntesis de lo heterogéneo” y “la tradición artística” es que la primera genera vínculos entre entidades muchas veces antagónicas; por ejemplo, denominamos arte a un aria, una instalación, un lienzo y un haikú. Mientras que la segunda concibe una filiación respecto a lo que crea y el

antecedente de lo creado, por ende, le permite subsistir dentro de cierto género; por ejemplo, un soneto y un poema en prosa.

La relación y diferencia entre la *síntesis de lo heterogéneo* y la *tradicón artística* que hemos atribuido a la estética en Ricoeur, implica, a su vez, considerar una dialéctica entre *a priori* y *a posteriori*. Desde nuestra interpretación ambas dimensiones son fundamentales. Lo *a posteriori* es fundamental porque gracias a la infinidad de obras realizadas a lo largo de la historia, podemos hablar de arte. Sus manifestaciones empíricas permiten concebir el arte como un fenómeno en el mundo. Esto se relaciona con el hecho de que toda conciencia es mediación con su entorno. Por su parte, la dimensión *a priori* también es imprescindible. Se refiere a que previo a cualquier obra en particular, el hombre es condición de posibilidad de crear arte y de vincularse estéticamente con el mundo. Hay arte porque en el hombre subyace una dimensión estética. Esta dimensión propicia el arte que, a su vez, posibilita la refiguración de lo humano.

Para Ricoeur la literatura y la poesía contribuye a la identidad narrativa y al reconocimiento de sí.²¹⁵ En eso estriba la condición ética de lo estético: enriquece el ser del hombre. Es una donación que le retribuye un nuevo modo de ser o una manera más profunda de concebirse a sí mismo, a los otros y al mundo en general. Empero, para adquirir dicho beneficio existencial, el arte debe ser, en sí mismo, manifestación de lo humano. Desde la extrañeza ontológica el arte no tendría dicha magnanimidad. Puede estar vinculado a la ideología como conjunto de ideas y símbolos artísticos que reúnen o identifican a una comunidad en particular. Pero también puede relacionarse con la utopía como aspiración de vida o como imagen de un mundo distinto. Por eso Ricoeur insiste en que la obra de arte es un posible humano: “Ella es por excelencia la institución y la constitución

²¹⁵ El concepto de “reconocimiento de sí” nos parece más abarcante que el de “identidad narrativa”. Si bien el reconocimiento de sí exige de narrar una historia específica, no siempre narrando hay un reconocimiento de sí (en el sentido de una “estima de sí”). Por otro lado, y hablando en particular del arte, existen manifestaciones artísticas (la música, la pintura y escultura abstractas), que no necesariamente implican narración, pero si pueden propiciar un reconocimiento de sí.

del posible humano.”²¹⁶ Es en este posible humano donde se crean mundos alternos. El arte es *Weltanschauung*: visión de mundo. Sugiere, abre, muestra, vislumbra rasgos de la vida que, por otro medio, nos serían inaccesibles: “es en este mundo-de-mi-vida donde una estatua es bella, una muerte heroica, una oración humilde.”²¹⁷

Si el arte es un posible humano que contribuye al reconocimiento de sí, por lo tanto, funge como una forma de donación y esperanza. El arte otorga, y al hacerlo nos va cambiando y generando nuevas perspectivas de la vida, es decir, es esperanza. Al margen de que ciertas propuestas artísticas manifiesten lo desesperanzador, lo trágico, lo insulso, lo absurdo o lo nihilista de la existencia, ontológicamente la obra de arte es donación y esperanza puesto que otorga y, al hacerlo, nos muestra un mundo susceptible de ser habitado e interpretado. En esto podemos vislumbrar otro rasgo ético de lo estético.

El arte es, pues, algo paradójico (como lo es el concepto de tiempo, de identidad humana y del ser en la teoría ricoeuriana). Estas paradojas, como hemos señalado, se manifiestan en distintas dimensiones. Pero, si quisiéramos enumerar dichas paradojas, tendríamos que insistir en lo siguiente: la obra es lenguaje y concepto, pero también tiene una dimensión pre-lingüística y pre-conceptual. Es consciente pero también inconsciente. Emerge del mundo, pero desvela otro. Pertenece al tiempo cronológico pero lo desplaza para configurar su propia temporalidad. Implica lo epistemológico, pero trasciende hacia lo ontológico. Es una manifestación empírica, pero también una condición de posibilidad que precede a las creaciones concretas. Pertenece a lo estético sin renunciar a lo ético. Es presencia pero también trascendencia y excedente de sentido. Es “singularidad universalizada”.²¹⁸

²¹⁶ Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, p. 114

²¹⁷ *Ibid.*, p. 170

²¹⁸ Cf. Francois Azouvi, entrevista a Paul Ricoeur: “La experiencia estética”, en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*, pp. 155- 173

Ahora bien, concebir la hermenéutica como condición ontológica en el ser humano exige una estética no limitada a lo poético y a lo literario. Los lineamientos hermenéuticos para una estética en Ricoeur parecen no cancelar la referencia a otros géneros artísticos. La hermenéutica no es opuesta a la pintura, la escultura, el cine o, incluso, la música. Por ejemplo, una “hermenéutica de la música” no nos parece una reflexión contraria a la filosofía de Ricoeur, quien señala: “hasta el momento he abordado la estética por medio de la cuestión de lo narrativo.”²¹⁹ Es decir, podría extenderse a otros géneros artísticos.

Al inicio de nuestra investigación señalamos que una “estética en Ricoeur” implica dos niveles: a) reflexionar sobre los conceptos que a lo largo de sus obras se ciñen al campo de la estética (que fue el compromiso del presente trabajo), y b) vincular o aplicar interpretativamente dicha estética a otros géneros del arte distintos a la literatura y a la poesía. Este segundo elemento quisiéramos plantearlo, a modo de sugerencia, para cerrar el presente y último capítulo de nuestro trabajo. Haremos hincapié a algunos problemas entre hermenéutica y música como un esbozo interpretativo de lo que la teoría ricoeuriana puede encauzar.

Ricoeur reconoce que la música no representa nada real porque no tiene significado verbal. No alude a objetos específicos.²²⁰ A diferencia del discurso poético y literario, la música no parece tener referencia exterior. Sin embargo, hemos insistido en el carácter ontológico de la hermenéutica y de cómo ésta puede ser condición de posibilidad de una estética, es decir, que podría estar vinculada a otros géneros artísticos. En consecuencia, lo primero que habría que señalar respecto a la música es que si afecta emocional e intelectualmente es porque refiere. A menos que se tenga una idea de referencia casi tan restringida como la que defendían autores como Frege y Carnap (filósofos que el mismo

²¹⁹ Paul Ricoeur, *Crítica y convicción*, pp. 234-251

²²⁰ Cf. *Ibid.* p. 237

Ricoeur ha cuestionado en distintas obras). Pensamos que la hermenéutica de Ricoeur puede contribuir a la idea de que la música refiere sin ser ostensiva.

Se suele señalar a la música como un lenguaje abstracto cuyo sistema es autorreferencial. Sin negar que sea un sistema nos parece que la hermenéutica de Ricoeur puede contribuir a replantear el problema del sentido y la referencia en el campo musical. Si concibiéramos a la música como estructura de sonidos configurados de cierta manera: sonata, tocata, concierto, poema sinfónico, entre otros, ajenos a cualquier tipo de referencia, entonces no podríamos hablar ni de prefiguración en el momento creativo ni refiguración en el que escucha la obra. Tampoco podríamos concebirla como una forma de decir o de decirse ella misma en el mundo. Esto cancelaría cualquier tipo de hermenéutica, pues no habría interpretación en el momento de crearla, ejecutarla o escucharla. Estaríamos admitiendo, a lo mucho, un tipo de sensualismo estético cuya garantía es una psique que dice sentirse afectada por la música, pues ignora si ésta se refiere a algo. La música sería una especie de flujo temporal sin vínculo empírico. El problema está en que al negarle referencia, qué y cómo se crea o se escucha, se convierte en un dilema permanente. Queda remitida a sí misma como una combinación inagotable de signos o notas al margen del mundo que le antecede. Habría que preguntarse si concebir a la música no como una estructura de sonidos autocontenidos, sino como un despliegue de sonoridades que afectan al ser humano y su manera de saberse en el mundo, ya implica una forma de referencia.

El problema central estriba en qué se entiende por referencia, o bien, si existe una sola manera de referir al mundo. Se podría afirmar que sólo el lenguaje hablado refiere, sin embargo, ¿no es esta una postura unívoca que nos hace padecer aquello que Ricoeur criticó de la filosofía analítica? Lo primero que tendríamos que señalar es que la referencia no puede estar limitada al lenguaje hablado. Por lo tanto, la música no es allende a la referencia. Si bien el lenguaje musical no es el señalamiento directo de un objeto, ni siquiera su alusión indirecta,

esto no exime que sea un modo de decir al mundo y al hombre mismo. Sólo que su referencia no es como la de la poesía y la literatura. Una nota ejecutada no es una palabra pronunciada. Empero, al igual que la literatura y la poesía, la música genera una referencia indirecta: irse liberando del mundo empírico para acceder al musical y, posteriormente, regresar a él. Si bien el mundo de la música no sería una historia específica (como ocurre con la narración literaria), fungiría como un modo de ser que afecta al individuo y a su manera de sentir y pensar el entorno. La música es un modo de decir y mostrar aunque no remita a un objeto en particular.

Concebir a la música no sólo como sentido, sino como referencia, es decir, no sólo como estructura de sonidos autocontenidos, sino como despliegue de sonoridades que afectan al ser humano y su modo de habitar el mundo, nos parece un tema acorde a la hermenéutica ricoeuriana. Esto implicaría diferenciar entre el carácter ostensivo y el referencial, pues como el mismo Ricoeur ha señalado: la referencia no puede ser entendida como un discurso ostensivo. Que no señale un objeto no significa que no refiera.

Generalmente se reduce a la música a emociones y sentimientos. Esto tampoco mermaría su condición referencial. Por lo menos no desde la teoría de Ricoeur. Para el filósofo francés la emoción implica un modo de estar y concebir el mundo. Es una manera de sentirse afectado y, por ende, de vislumbrar e interpretar la vida. “No me parece descabellado creer que en la música se realiza en estado puro la exploración de nuestro ser afectado (*être affecté*)”²²¹ Habría que preguntar si este “estado puro” y este “ser afectado” puede prescindir de un modo de concebir el mundo y de saberse en él.

Se podría proponer el tránsito del concepto de “referencia” al de “referencia emocional”. Y decimos “referencia” y no sólo emoción o sentimiento, porque la música nos hace “ver” el mundo de manera distinta en el momento en que

²²¹ *Ibid.* 159

apreciamos la obra o después de dicha experiencia estética. Esto no significa que la elaboración formal de una obra produzca siempre las mismas emociones en el oyente. Pero necesariamente lo va refigurando. Por consiguiente, los distintos modos de sentirse afectado por la música y, a su vez, de ir concibiendo la vida después de la experiencia musical, nos podría llevar a hablar de “referencia emocional”. La “referencia emocional” rompería con el sensualismo o el psicologismo de aprisionar a la música en una psique que la capta. Por el contrario, se podría admitir que la música nos hace “ver” o sentir el mundo de manera distinta al internarse en dicha manifestación sonora. La música, como toda forma de arte, nos modifica en la manera de pensar, sentir y vivir. La sensibilidad estética es, en el fondo, disposición vital ante sí y ante el mundo.

El carácter hermenéutico de la música supondría una discusión en distintos planos. Si nos atenemos a la división que hace Samuel Ramos de los “sujetos artísticos”: artista, espectador, intérprete (o ejecutante) y crítico; en todos ellos habría necesariamente un nivel de interpretación. La música exigiría un tratamiento hermenéutico para el que la crea, la ejecuta, la escucha o la reflexiona. Producir, ejecutar, escuchar y analizar críticamente la obra implica interpretación.²²² La dialéctica de la triple mimesis podría contribuir a enfatizar el carácter interpretativo de dichos sujetos artísticos. Pensemos por ejemplo en el músico. No es lo mismo un concierto para chelo interpretado por Pablo Casals que por Jaquelin Dupré. La fuerza, textura, tempo-ritmo de la obra pueden ser en ambos deleitables, sin embargo, diferentes. El modo de concebir la pieza, de concebirse a sí mismo al tocarla o, incluso, de suponer cómo podría haber sido ejecutada por el artista original, implica asumir que la música nos dice algo.²²³ Lo

²²² El chelista Carlos Prieto afirma que “El intérprete, como en mi caso, no tiene más objetivo que transmitir las obras musicales a un sector de la sociedad que es su público. Es evidente que la relación intérprete-público es esencial, porque el primero tiene que intentar recrear el mensaje del compositor, en la mayoría de los casos muertos muchos años antes, para transmitirla al público. Apenas sale al escenario se establece la relación con la audiencia: de inmediato uno se percata de su reacción. Es algo misterioso.” “La objetividad expresiva, Carlos Prieto”, en Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras*, p. 311.

²²³ Al respecto señala flautista Horacio Franco: “Para mí el compositor o la obra favorita son lo que estoy interpretando en ese momento porque estoy absolutamente involucrado. Generalmente tengo una regla de conducta intachable: nunca toco obras que no me gustan; cuando ya me he comprometido, incluso, prefiero cancelarlas. “Bifurcaciones del virtuosismo, Horacio Franco” en *Ibid.*, p. 323

terrenal, lo divino, lo anecdótico, lo trágico, lo heroico, lo amoroso, entre otros, son modos en que la música se ha comprometido en manifestar algo mediante su lenguaje. Ese algo no es un dato ostensivo, tangible, palpable, y no tendría que serlo para sugerir su referencialidad.

La diferencia de leer, concebir, transmitir o manifestar una obra varía y genera estilos. Concebir a la música como un sistema cerrado de signos que se combinan entre sí sin referencia alguna, nos parece una definición poco esclarecedora. Por su parte la hermenéutica admite que se crea provocando algo en alguien y en uno mismo. Es lo que Ricoeur llama modalidad y modulación del alma. Lo que se ha denominado: *mood*, es decir, un tipo de emoción que puede ser prerreflexiva o antepredicativa.²²⁴ Emoción que es un modo de estar en el mundo. Una manera de prefigurar, configurar y refigurar la existencia mediante el arte. La música no es el sonido que se produce y tiene un polo receptivo en el oyente, sino una modalidad hermenéutica de decir, manifestar o incidir vitalmente.

El carácter histórico, simbólico, textual y temporal de la música, serían otras de las vertientes hermenéuticas que podrían desarrollarse en la filosofía ricoeuriana. Incluso habría que considerar la propuesta de Eugenio Trías quien plantea que es necesario pensar el símbolo no sólo en imágenes, sino en un sentido musical. El símbolo en la música radica en la mediación entre sonido, emoción y sentido. Exige una labor interpretativa y de apropiación vital. Implica vislumbrar sus orígenes histórico-míticos, es decir, simbólicos. Además da prioridad a la exégesis interpretativa sobre el arraigo cultural y social; lo que se ha denominado como tradición e innovación.²²⁵ Se pondera que la escucha está mediada por lo cultural y vivencial. La música no sólo implica la facticidad humana como el origen de su mundaneidad, además, sin dejar de ser un sistema, escucharla es un modo refigurarse y apropiarse de nuevos sentidos de concebir la

²²⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 243.

²²⁵ Uno de tantos ejemplos de la tradición en el arte es la *cadenza* que realiza Beethoven en el Concierto para piano N° 20 de Mozart. Como sabemos la *cadenza* es el momento de la obra que el compositor designa para la ejecución virtuosa del intérprete. En las interpretaciones de dicha obra de Mozart se sigue respetando, como parte de una tradición, la *cadenza* de Beethoven.

vida. Hace inquebrantable el carácter hermenéutico de que crear, ejecutar y apreciar una obra, supone pre-juicios. La pureza de la música tendrá que ceder al argumento de que toda conciencia es conciencia de algo en el mundo. La música no se erige como un mundo paralelo e incommunicable con el nuestro. Tampoco nos deja en una especie de solipsismo al apreciarla.²²⁶ La hermenéutica bien podría explorar el carácter interpretativo y referencial. Admitiendo que la sonoridad es, entre otras cosas, una interpretación y apropiación del hombre y del mundo desde vínculos míticos, simbólicos y textuales.

²²⁶ La obra generada por los instrumentos musicales y, por lo tanto, escucharla y apreciarla, sería allende al mundo. Ni siquiera implicaría una referencia indirecta como la que señala Ricoeur respecto a la metáfora. Además, lo producido y lo escuchado no tendrían punto de comunicación. La pureza de la música sería paralela al solipsismo de la subjetividad que supone que lo que se escucha es lo mismo que se produce.

CONCLUSIÓN

Para Ricoeur resulta necesario pasar de una hermenéutica general a una hermenéutica fundamental, es decir, concebir a la interpretación implícita en facticidad humana y en las diversas formas de conocimiento. Esto significa que la hermenéutica deja de ser una mera técnica o método de investigación para erigirse como un modo de ser del individuo. La dimensión interpretativa del hombre posibilita las obras en el mundo y, a su vez, éstas permiten la interpretación del ser humano y su entorno.

El arte no es la excepción en este círculo hermenéutico. Empero, para llegar a crear una obra artística el hombre debe tener un vínculo estético con el mundo. Dicho vínculo estético es también una interpretación. La dimensión estética del ser humano puede devenir creación artística. La hermenéutica es una característica existencial que se ve reflejada en las obras humanas. Esto exige, a su vez, concebir la obra de arte como apertura de sentido desde la apertura del mundo. Nuestro entorno es posibilidad y realización. Mientras que el arte es realización que posibilita. Es un mundo en el mundo. Se le va descubriendo desde la percepción, sensibilidad, conocimiento, juicio, es decir, desde la interpretación como modo de ser del hombre que coexiste con el modo de ser de la obra. Su significado no se agota en la inmediatez, sino que trasciende temporal y culturalmente. Además genera vínculos entre los individuos. De hecho, el arte por sí mismo, al ser realización, manifestación y expresión en el mundo, ya implica al otro. Es singularidad universalizable. Es una entidad que exige de los demás.

Vérselas con el arte es mediar con lo simbólico y lo textual. Es recorrer un mundo que se nos presenta desde distintas lecturas, sentidos y perspectivas. No se agota en una sola definición o explicación. Su excedente de sentido reactiva nuevas ideas, definiciones y conjeturas. Propicia múltiples interpretaciones porque posee distintas maneras de decir la realidad. Al hacerlo, se vuelve reflejo de la capacidad humana.

Crear arte o contemplarlo puede convertirse en una visión del mundo. Como un modo de hacer y de ser reorienta y resignifica nuestro entorno. No es un distractor episódico, sino una manera de proyectarse sugiriendo nuevas alternativas de interpretación existencial. Por eso puede ser una necesidad esperanzadora. Como señalábamos al hablar de Eros y Ananke: el arte es la necesidad de afirmar la vida por sabernos finitos. En esta afirmación de sí se vislumbra la dialéctica entre lo proyectivo o teleológico y el aspecto arqueológico de ir desentrañando nuestro ser. El arte es proyección pero también recogimiento de sí en la exploración existencial. Es la esperanza que se lanza al mundo para saber de sí mismo.

Una estética en Ricoeur implica necesariamente tres momentos hermenéuticos: la prefiguración, la configuración y la refiguración. Esta relación dialéctica posibilita que el arte sea boceto, obra y disfrute. Estos tres momentos miméticos no son episodios disociados, sino un vínculo dinámico que va enriqueciendo y modificando el sentido de lo que llamamos realidad. Esto implica, su vez, que hay una dimensión estética en todo ser humano. Interpretar el mundo es, entre otros elementos, sensibilizarse estéticamente. El vínculo emocional, sensible, creativo, imaginario y conceptual, es decir, hermenéutico, es condición de posibilidad de que la esteticidad humana propicie la existencia del arte. Esta dimensión estética es interpretativa y puede hacer de su imaginación, creación. Si bien no toda interpretación implica lo estético, si podemos afirmar que lo estético es interpretación. Sin esta condición ontológica no habría arte. Estamos arraigados al mundo emocional, sensible e intelectualmente. El entorno no sólo se habita y se transforma operativamente, sino que es contemplado, admirado e imaginado. Mediante esta sensibilidad e intelecto creativo, el mundo se nos descubre o redescubre de modos insospechados. La obra artística consolida lo que estéticamente pudimos intuir de lo circundante.

Que el arte tenga un origen hermenéutico nos permite romper con la relación sujeto-objeto. La obra es una entidad coextensiva a quien la interpreta. Lo

que se interpreta y quien interpreta se implican. Empero, esta mutualidad no hace que la obra de arte se agote en dicha relación. Si bien la obra surge al ser creada, para posteriormente contemplarla, escucharla, leerla, es decir, interpretarla, no significa que carezca de un modo de ser en el mundo. Es precisamente su carácter ontológico lo que permite su interpretación. Hay un círculo hermenéutico en la obra: es resultado de una disposición interpretativa que le dio origen para, posteriormente, propiciar nuevas interpretaciones una vez que se ha asentado como una entidad en el mundo. Surge de la interpretación del artista, se reactiva desde la interpretación contemplativa, pero pervive como un *holon* que entraña múltiples sentidos que la hace *per se* una entidad hermenéutica.

Saberse en el mundo creando y contemplando arte supone un estado del alma (*mood*). Un modo vital y sensible de encontrarse. Incluso, puede ser una disposición pre-reflexiva y reflexiva de concebir la realidad. Decimos pre-reflexiva porque no necesariamente pasa por un razonamiento claro y distinto. Pero decimos también reflexiva porque es capaz de conducir intuiciones y emociones. Por consiguiente, este *mood* antecede las formas de pensar, sentir y actuar, al tiempo que el pensamiento, el sentimiento y la acción, reorientan y nutren dicho "estado del alma". El *mood* se reorienta porque previamente nos ha orientado en el mundo. Por eso la dimensión estética del ser humano se vincula con dicho estado existencial. Nos proyectamos estéticamente en el mundo no sólo para transformarlo, sino para crearlo y recrearlo mediante el arte. En este proceso, decíamos, la creación artística y la contemplación median entre la intuición y la inspiración; pero también se erige mediante el conocimiento, el rigor y la técnica depurada. Todo esto sabiéndose afectado por tradiciones. La creación y la admiración de la obra no es *ex nihilo*. Los presupuestos y tradiciones le dan contorno a estas capacidades humanas. Aunque una vez configurada la obra, adquiere una autonomía y se manifiesta como una innovación ontológica y, por ende, temática, cultural e histórica.

La estética en Ricoeur implica reconocer al arte como algo verdadero, es decir, el modo de ser de la obra no es mentira o tergiversación. Tampoco significa que sea demostración o verificación respecto a la realidad. Lo que señala el hermeneuta francés es que el arte es un “ser como” que posibilita un “ver como”. El arte es verdad no por ser verificación, sino por ser manifestación. Es la tensión entre ser y no-ser, no la distinción entre comprobación y refutación, verdad o falsedad. Y cuando hablamos de verdad es porque manifiesta un modo de interpretar y de erigirse en el mundo. Propicia sentido desde el sentido. Esto supone una postura ontológico-fenomenológica, pero también, desde nuestro punto de vista, una perspectiva metafísica.

Esta insinuación metafísica que vislumbramos en la teoría de Ricoeur nos parece análoga a lo señalado respecto al *mood*: antecede a nuestros actos, sentimientos y deliberaciones, pero al mismo tiempo se le va descubriendo y reorientando porque no es un punto de partida localizable, sino un origen que se realiza. Nos antecede y al mismo tiempo nos proyectamos para advertir su manifestación. Es lo que hace que la triple mimesis no sea mera operatividad, sino el vínculo ontológico (o metafísico) de que al Ser lo descubrimos, creamos y recreamos porque nos antecede y posibilita. Descubrimos su sentido actuando, padeciendo, creando, es decir, viviendo.

El lenguaje, la expresión y el significado son implícitos a las obras humanas. El arte tiene esa valía. Estos rasgos no son asimilables desde una perspectiva unívoca. No son datos o apuntes de precisión exacta. Tampoco significa que lo que muestra el arte sea resultado de cualquier tipo de interpretación. Las interpretaciones impertinentes o tergiversadoras ocultan el sentido de la obra. Por ende, debemos decir que el arte es hermenéutico por ser una singularidad que, al estar delimitada, se manifiesta como apertura y cierre. Apertura por ser un mundo susceptible de ser habitado. Y cierre porque se caracteriza por ser una propuesta específica. Tiene sus fronteras demarcadas como texto y como interpretación pertinente. Sus límites como fenómeno en el

mundo es el punto de bifurcación de interpretaciones sustentables. Su delimitación es, a la par, excedente de sentido. Por eso pervive en otra época y lugar distinto al que le dio origen. Es, como señala Ricoeur, una singularidad universalizable.

El hombre no es sólo una conciencia situada, sino una vida realizándose y cuestionándose. En esta urgencia existencial la sensibilidad estética y el arte juegan un papel nodal. No se reduce al encuentro pasajero e impersonal entre la obra y quien la asiste, sino en una forma de comunicación y comunión que revitaliza a ambos. El hombre se enriquece, se comprende mejor o se cuestiona de manera más profunda. El arte mantiene vigencia como un modo de ser que posibilita nuevas interpretaciones. Por lo tanto, es una expresión cultural que puede volverse un referente vital. El arte incide de manera personal en el artista y espectador. El “quién” se vislumbra como el resultado existencial del que crea o contempla la obra. La capacidad humana, la preponderancia de realizarse a sí mismo tiene encuentros fundamentales con el arte. Realizarse se vuelve un arraigo ético en el mundo, que bien puede entrecruzarse con el enriquecimiento estético. Ética y estética confluyen en la necesidad de descubrirse y afirmarse como un alguien que sabe de sí gracias a la mediación artística. En este sentido el arte puede convertirse no sólo en una referencia episódica, sino en donación de sentido que hace más habitable y comprensible el entorno. Puede manifestarse como un *ethos* que contribuya a una interpretación más profunda de la identidad humana y la “estima de sí”. Interpretación que logre afianzar la idea de que el arte, como el ser humano, son entes únicos, irrepetibles e insustituibles.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, **Teoría Estética**, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid: 2004 (Filosofía)
- ALCALÁ, Raúl, **Hermenéutica, analogía y significado: Discusiones con Mauricio Beuchot**, UNAM / Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México: 2004 (filosofía)
- AGUSTÍN, San, **De música**, trad. Cecilia Ames, Alción Editora, Buenos Aires: 2000 (Filosofía)
- _____, **Las Confesiones**, Biblioteca de autores Cristiano (Obras completas II), trad. Ángel Custodio Vega, Madrid: 2002 (Teología)
- ARISTÓTELES, **Retórica**, trad. Quintín Racionero, Biblioteca Básica Gredos, Madrid: 2000 (Filosofía)
- _____, **Metafísica**, trad. Tomas Calvo Martínez, Biblioteca Básica Gredos, Madrid: 2000 (Filosofía)
- _____, **Poética**, trad. Juan David García Bacca, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romannorum Mexicana), Mexico: 2000 (Filosofía)
- BAUMGARTEN, A. G., *et. al.*, **Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo**, trad. Vicente Jaque Soriano y Catalina Terrasa Montaner, Alba Editorial, S. L., Barcelona: 1999 (Filosofía)
- BAYER, Raymond, **Historia de la estética**, trad. Jasmín Reuter, F.C.E., undécima reimpresión, México: 1993 (Estética)

- BENJAMIN, Walter, **Ensayos escogidos**, trad. H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México: 2001 (Filosofía)

- BENGUA Ruiz de Azúa, Javier, **De Heidegger a Habermas**, Herder, Barcelona: 2002 (Filosofía)

- BEUCHOT, Mauricio, **Hermenéutica, analogía y símbolo**, Herder, México: 2004 (Filosofía)

- _____, **Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación**, UNAM / Itaca, México: 1997 (Filosofía)

- CALASSO, Roberto, **Las bodas de Cadmo y Harmonía**, trad. Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, Barcelona: 1994 (Análisis literario)

- CALVO. Martínez, Tomás, Remedios Ávila Crespo (Eds.), **Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación (Simposio internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur)**, Trad, José Luís García Rúa, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona: 1991, (Filosofía)

- CALVINO, Ítalo, **Si una noche de invierno un viajero**, trad. Esther Benítez, Ediciones siruela, Madrid: 1999 (Literatura).

- CASTRO, Sixto J. **En teoría, es arte: Una introducción a la estética**, San Esteban- Edibesa, Madrid: 2005 (Filosofía)

- CELLINI, Benvenuto, **Vida de Benvenuto Cellini**, florentino, escrita por él mismo, trad. Guillermo Fernández, UNAM, Col. Nuestros Clásicos, México: 1995 (Literatura)

- DE MICHELI, Mario, **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, trad. Ángel Sánchez Gijón, Alianza editorial, Madrid: 2002 (Historia del arte)

- DILTHEY; Wilhelm, **Dos escritos sobre hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los Esbozos para una crítica de la razón histórica**, trad. Antonio Gómez Ramos, Ediciones Istmo, Madrid: 2002 (Filosofía)

- DÜRING, Ingerían, Aristóteles, trad. Bernabé Navarro, UNAM, México: 1987 (Filosofía)

- ECHEVERRI Correa, Ana María, **Arte y cuerpo: El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo**, Porrúa, México: 2003 (Análisis artístico)

- ECO, Humberto, **Historia de la belleza**, trad. María Pons Irazazábal, Lumen, Barcelona: 2006 (Historia del arte)

- _____, **Historia de la fealdad**, trad. María Pons Irazazábal, Lumen, Barcelona: 2007 (Historia del arte)

- FREUD, Sigmund, **El malestar en la cultura**, trad. Ramón Rey Ardid, Alianza editorial, México: 1982 (Psicoanálisis)

- FERRARIS, Mauricio, **Historia de la hermenéutica**, trad. Armando Perea Cortés, Siglo veintiuno editores, México: 2002 (Filosofía)

- GADAMER, Hans-Georg, **La actualidad de lo bello**, trad. Rafael Argullol, Ediciones Paidós / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona: 1991 (Filosofía)

- _____, **Verdad y método I**, trad. Ana Agud Aparicio, Ediciones Sígueme-Salamanca, Salamanca: 1999 (Filosofía)

- _____, **Hermenéutica de la modernidad**. Conversaciones con Silvio Vietta, trad. Luciano Elizaincín-Arrarás, Mínima Trotta, Madrid: 2002 (Filosofía)
- _____, **Arte y verdad en la palabra**, trad. José Francisco Zúñiga García, Paidós-Studio, Barcelona: 1998 (Filosofía)
- GALÍ, Neus, **Poesía silenciosa, pintura que habla**, El acantilado, Barcelona: 1999 (Filosofía)
- GARCÍA, Bonilla, **Visiones sonoras**, Siglo veintiuno / CONACULTA, México: 2001 (Música)
- GARCÍA, Gual, Carlos, **Introducción a la mitología griega**, Alianza editorial, Madrid: 2006 (Historia de la literatura)
- GENDE, Carlos Emilio, **Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur**, Prometeo, Buenos Aires: 2004 (Filosofía)
- GRAVE, Tirado, Crescenciano, **Verdad y belleza, un ensayo sobre ontología y estética**, UNAM (Col. Posgrado), México: 2002 (Filosofía)
- GREIMAS A. J., **Análisis estructural del relato**, trad. Beatriz Dorriots, Ediciones Coyoacán, México: 2002 (Crítica literaria)
- GUBERT, Román, **Del bisonte a la realidad virtual: La escena y el laberinto**, Anagrama, Barcelona: 1996, (Arte y análisis estético)

- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, **El arte develado: Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer**, Herder, México: 2005 (Filosofía)

- GONZÁLEZ Valerio, María Antonia, Greta Rivara Kamaji, Paulina Rivero Weber (Coords.) **Entre hermenéuticas**, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras (Col. Cátedras), México: 2004 (Filosofía)

- GUASCH, Anna María, **El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural**, Alianza / Foma, Madrid: 2000 (Historia del arte)

- HARO Romo, Vicente, **La hermenéutica analógica frente a la hermenéutica metafórica de Paul Ricoeur**, Ediciones Torres Asociados, México: 2006 (Filosofía)

- HEGEL, G. W. F., **Filosofía del arte o estética (verano de 1826)**, edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg- Plotnikov, trad. Domingo Hernández Sánchez, ABADA Editores / UAM Ediciones, Madrid: 2006 (Filosofía)

- HEIDEGGER, Martín, **Ontología: Hermenéutica de la facticidad**, trad. Jaime Aspiunza, Alianza Editorial, (Col. Filosofía y Pensamiento), Madrid: 1999 (Filosofía)

- _____, Martín, **Arte y poesía**, trad. Samuel Ramos, F.C.E. (Breviarios), Buenos Aires: 1992 (Filosofía)

- _____, **Estudios sobre mística medieval**, trad. Jacobo Muñoz, Fondo de Cultura Económica, México: 1999 (Filosofía)

- _____, **Ser y tiempo**, trad. Jorge Eduardo Rivera C. Trotta Santiago de Chile: 2003 (Filosofía)
- IRIGOYEN Troconis, Martha Patricia (compiladora), **Hermenéutica, analogía y discurso**, UNAM, México: 2004 (Filosofía)
- KANT, Inmanuel, **Crítica del juicio**, trad. Manuel García Morente, Espasa-Calpe Mexicana (Col. Austral), 3ª edición, México: 1985 (Filosofía)
- LESKY, Albin, **La tragedia griega**, trad. Juan Godó, El acantilado, Barcelona: 2001 (Filosofía)
- LEWIS Rowel, **Introducción a la filosofía de la música (antecedentes históricos y problemas estéticos)**, trad. Miguel Wald, Gedisa, Barcelona: 1999 (Musica- filosofía)
- LUJÁN Salazar, Enrique (Comp.), **De la analogía al símbolo: Vertientes de la hermenéutica**, Universidad Autónoma de Aguas Calientes, México: 2007 (Filosofía)
- MAHLER, Alma, **Recuerdos de Gustav Mahler**, trad. Isabel Hernández, Acantilado, Barcelona: 2006 (Biografía)
- MANDOKY, Katya, **Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica uno**, Siglo veintiuno editores / CONACULT- FONCA, México: 2006 (Arte y análisis estético)
- MARTIN, González, J.J., **Historia del arte (tomo I y II)**, Gredos, Madrid: 1999 (Historia del arte)

- NIETZSCHE, Friedrich, **Escritos sobre retórica**, trad. Luis Enrique de Santiago Guervós. Trotta, Madrid: 2000 (Filosofía)
- _____, **El nacimiento de la tragedia**, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid: 1996 (Filosofía)
- OSBORNE, Harold (Comp.), **Estética**, trad. Stella Mastrangelo, Fondo de Cultura Económica (Col. Breviarios), México: 1972 (Filosofía)
- OCAMPO, Estela, **El impresionismo: pintura, literatura y música**, Montesinos / Biblioteca de Divulgación Temática, Barcelona: 1990 (Arte y literatura)
- PALAZÓN, Mayoral, María Rosa, **La estética en México. Siglo XX: Diálogos entre filósofos**, F.C.E. / UNAM, México: 2006 (filosofía)
- _____, **Reflexiones sobre estética a partir de André Breton**, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México: 1991 (Filosofía)
- _____, (Comp.), **Antología de estética en México: siglo XX**, UNAM, México: 2006 (Filosofía)
- PLATÓN, **La república**, trad. Antonio Gómez Robledo, UNAM (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romannorum Mexicana), Mexico: 2000 (Filosofía)
- PAZ, Octavio, **La casa de la presencia**, F.C.E. (Obras Completas 1), México 1999 (Literatura)
- _____, **Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal**, Fondo de Cultura Económica (Obras completas 6), México: 1993 (Literatura y arte)

- _____, **Los privilegios de la vista II: Arte de México**, Fondo de Cultura Económica (Obras completas 6), México: 1993 (Literatura y arte)
- _____, **Xavier Villaurrutia: 15 poemas**, Material de lectura, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural, México: 1986 (Poesía)
- PIMENTEL, Luz Aurora, **El espacio en la ficción**, UNAM / Siglo veintiuno editores, México: 2001 (Análisis literario)
- _____, **Relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa**, UNAM / Siglo veintiuno editores, México: 2002 (Análisis literario)
- RAMOS, Samuel , **Estudios de estética - Filosofía de la vida artística**, (Obras completas III), UNAM, México: 1991 (Filosofía)
- RICOEUR, Paul, **El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica**, trad. Alejandrina Falcón, F.C.E., Buenos Aires: 2003 (Filosofía)
- _____, **Del texto a la acción**, trad. Pablo Corona, F.C.E., Buenos Aires: 2001 (Filosofía)
- _____, **Tiempo y narración, tomo I: configuración de tiempo en el relato histórico**, trad. Agustín Neira, Siglo veintiuno editores, 3ª edición, México: 2000 (Filosofía)
- _____, **Tiempo y narración, tomo II: configuración del tiempo en el relato de ficción**, trad. Agustín Neira, Siglo veintiuno editores, 3ª edición, México: 2000 (Filosofía)

- _____, **Tiempo y narración, tomo III: el tiempo narrado**, Trad. Agustín Neira, Siglo veintiuno editores, 2ª edición, México: 2000 (Filosofía)
- _____, **Freud: una interpretación de la cultura**, trad. Armando Suárez, Siglo XXI editores, 10ª edición, México: 2002 (Filosofía)
- _____, **Historia y verdad**, trad. Alfonso Ortiz García, Ediciones Encuentro, Madrid: 1990 (Filosofía)
- _____, **Historia y narratividad**, trad. Gabriel Aranzueque, Ediciones Paidós, Barcelona: 1999 (Filosofía)
- _____, **La metáfora viva**, trad. Agustín Neira, Ediciones Cristiandad, Madrid: 2001 (Filosofía)
- _____, **Caminos del reconocimiento**, trad. Agustín Neira , Ediciones Trotta., Madrid: 2005 (Filosofía)
- _____, **Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido**, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo veintiuno editores, Buenos aires: 1995 (Filosofía)
- _____, **Sí mismo como otro**, trad. Agustín Neira Calvo, Siglo veintiuno editores, México: 1996 (Filosofía)
- _____, **Crítica y convicción**, trad. Javier Palacio Tauste, Editorial Síntesis, Madrid: 1995 (Filosofía)
- _____, **Escritos y conferencias alrededor del psicoanálisis**, trad. Adolfo Castañón, Siglo veintiuno editores, México: 2009 (Filosofía)

- _____, **Sobre la traducción**, trad. Patricia Willson, Paidós, Buenos Aires: 2005 (Filosofía)
- _____, **Ideología y utopía**, trad. Alberto L. Bixio, Gedisa editorial, Barcelona : 1999 (Filosofía)
- _____, **Autobiografía intelectual**, trad. Patricia Willson, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires: 1995 (Filosofía)
- _____, **Anthologie**, (textes choisis et présentés par Michaël Foessel et Fabien Lamouche), Éditions du Seuil - Points-Essais, París : 2007 (Filosofía)
- _____, **Discours et communication**, Carnts L'Herne, París : 2005 (Filosofía)
- _____, **Lectures 3 : Aux frontières de la philosophie**, Seuil : La couleur des idées, París : 1994 (Filosofía)
- _____, **Vivant jusqu' à la mort**: suivi de fragments, Seuil: La couleur des idées, París : 2007 (Filosofía)
- SAFRANSKI, Rüdiger, **Schiller o la invención del idealismo alemán**, trad. Raúl Gabás, Tusquets Editores (Col. Tiempo de memoria), Barcelona: 2006 (Biografía)
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, **Las ideas estéticas de Marx**, Era, México: 1991 (Filosofía)
- _____, **Invitación a la estética**, Grijalbo (tratados y manuales), México: 1992 (Filosofía)

- _____, **De la estética de la recepción a la estética de la participación**, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, México: 2005 (Filosofía)
- SCHAEFFER, Jean-Marie, **Adios a la estética**, trad. Javier Hernández, La bolsa de Medusa, Madrid : 2000 (Filosofía)
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, **Estética**, trad. Antonio Lastra, Editorial Verbum, Madrid: 2004 (Filosofía)
- SCHILLER, Friedrich, **Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre**, trad. Jaime Feijóo, Anthropos editorial del hombre, Barcelona: 1990 (Filosofía)
- TODOROV, Tzvetan, **Introducción a la literatura fantástica**, trad. Elvio Gandolfo, Paidós, Buenos Aires: 2006 (Análisis literario)
- _____, **El nacimiento del individuo en el arte**, trad. Heber Cardoso, Ediciones Nueva Imagen, Buenos Aires: 2006 (Crítica literaria)
- _____, **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**, trad. Ana María Nethol, Siglo veintiuno editores, México: 2002 (Crítica literaria)
- TRÍAS, Eugenio, **El canto de las sirenas (argumentos musicales)**, Galaxia Gutemberg, Barcelona: 2007 (Musica-filosofía)
- Wood, Clark y otros, **Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas**, trad. Mario Valdés (Coord.), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Barcelona: 2000 (Filosofía)

- ZAMBRANO, María, **Filosofía y poesía**, Fondo de Cultura Económica, México: 2006 (Filosofía)