



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

**METÁFORA Y FICCIÓN:
SOBRE EL CONCEPTO DE MIMESIS EN PAUL
RICŒUR**

Tesis que para obtener el título de Licenciado en filosofía

Presenta:

Josué Palacios Alcántara

Asesora: Dra. Greta Rivara Kamaji



Enero 2015

Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre, por todo su apoyo

A mi hermano, por su inmensa ayuda

A mi amiga

ÍNDICE

Introducción	7
Primera parte	
La <i>mimesis</i> desde la metáfora	17
1.1 De Aristóteles a la hermenéutica	19
1.2 <i>Mimesis</i> y <i>Mythos</i>	29
1.3 La metáfora: descubrir, crear, inventar	36
Segunda parte	
La triple <i>mimesis</i>	51
2.1 <i>Mimesis</i> I: prefiguración	64
2.2 <i>Mimesis</i> II: configuración	73
2.3 <i>Mimesis</i> III: refiguración	84
Hacia los límites de la <i>mimesis</i> ricœuriana	101
Conclusiones	110
Bibliografía	115

INTRODUCCIÓN

La siguiente tesis tiene por motivo exponer el concepto de *mimesis*¹ según la filosofía hermenéutica de Paul Ricœur. He escogido este tema en específico porque considero que da una muestra significativa de parte de la obra del filósofo francés y, además, permite desarrollar un problema de especial interés para mí: la relación de la obra de arte con la realidad. Con esto, se podrá decir, este trabajo se ubica en el horizonte de una “ontología estética”, en especial dentro del “giro lingüístico” de la filosofía y al filo de las reflexiones contemporáneas sobre el arte y sus diversas manifestaciones.

En efecto, el problema central de la investigación sigue una senda abierta por los desarrollos filosóficos del siglo XIX y del siglo XX. Se trata de pensar al arte, su estatuto ontológico, a partir del lenguaje y de la *mimesis*. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la realidad?, ésta es la pregunta que guiará todo el desarrollo. La hipótesis que sostengo es que, para Ricœur, la obra de arte se relaciona con la realidad mediante la *mimesis* desplegada en sus tres momentos: *mimesis* I, *mimesis* II y *mimesis* III (la pertenencia de la obra al mundo, la fundación del mundo de la obra y, finalmente, la reincorporación de la obra al mundo). Para demostrar esto expondré el concepto de *mimesis* desde dos de las obras más importantes de Ricœur: *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*. Asimismo, me serviré de algunos ensayos de *Historia y narrativa* y ocasionalmente de alguna otra obra del filósofo. Con el tema de la *mimesis* pretendo desarrollar una serie de consideraciones en torno al arte, su modo de ser y su verdad.

¹ Dependiendo de la obra que se consulte se podrá encontrar la palabra griega μίμησις transcrita de diversas formas (*mimesis*, *mimêsis*, *mímesis* o *mimesis*). Aquí he optado por escribir sistemáticamente *mimesis* de acuerdo con la traducción al español de *Tiempo y narración* por Agustín Neira. Sin embargo, en las citas que se insertan en el texto he decidido respetar la transcripción de la fuente original.

Y bien, ¿desde dónde abordar a la *mimesis* ricœuriana? En lo siguiente quisiera delimitar el panorama de este trabajo.

Lo primero que se debe señalar es que la *mimesis* es desarrollada desde una reflexión ontológica-lingüística y no, por ejemplo, como un periodo específico en la historia del arte. La perspectiva de este trabajo está bien definida, para Ricœur el estatuto mimético del arte sólo se puede tratar desde “*la apertura del lenguaje al ser*”.² Con esta indicación ya se esclarece el rumbo que tomará esta investigación. Se verá al lenguaje desde su relación con el mundo y con el modo de ser del arte, y no como un instrumento o un sistema de signos. Ricœur se encuentra más cerca de Nietzsche y de Heidegger que de los lógicos o de las ciencias del lenguaje. Pero, ¿por qué escoger este camino y no el otro? Comienzo a definir el tema desde su aspecto negativo.

No cabe duda de que los análisis lingüísticos se han enriquecido notablemente, sobre todo en el siglo pasado, con el auge de las distintas ciencias del lenguaje (la semiótica, la lingüística, los análisis estructurales, etc.) ¿Qué es lo que caracteriza a estas diferentes disciplinas? A pesar de que difieren en su nivel de análisis (desde los signos, las frases o los discursos) y en los distintos objetivos que se plantean, el filósofo francés encuentra un núcleo común en sus desarrollos. Todas las ciencias del lenguaje se caracterizan por poner “entre paréntesis el problema de la relación del lenguaje con la realidad”.³ ¿A qué viene esta suspensión de la relación con el mundo? No se trata de un error o de un descuido de estas ciencias, en cualquier caso esta suspensión proviene de sus propios postulados metodológicos. Aquí la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure y el análisis estructural del relato de Roland Barthes pueden servir de ejemplo.⁴

Para que la lingüística se convierta en una ciencia empírica, capaz de realizar procesos de deducción y cálculo – nos dice Ricœur – lo primero que tiene que hacer es delimitar un objeto de estudio: el lenguaje. Sólo cuando se ha constituido un objeto de estudio se puede proceder sobre él con las pretensiones de rigor y exactitud que caracterizan a una ciencia. Sin embargo, ¿cómo aprehender al lenguaje cuando éste se muestra desde mil aspectos diferentes, mudable, deviniendo en el tiempo y según el contexto específico? ¿Acaso será necesario poner entre paréntesis toda esta diversidad de perspectivas y atender sólo a lo que permite un estudio

² Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narrativa*, p. 42.

³ *Id.*

⁴ Cf. *Id.* y María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 244 y ss. No pretendo hacer exposición detallada de estas disciplinas, sino mencionar algunas de sus características generales para dar un ejemplo de los presupuestos de las ciencias del lenguaje.

riguroso? Precisamente esto es lo que se consigue cuando se suspende metodológicamente la relación con el mundo.

Si el lenguaje ya no se piensa solamente a través de sus transformaciones históricas, en el cambio cultural y desde las distintas tradiciones, lo que resta es pensar al lenguaje desde sus leyes internas. Dicho con otras palabras, la relación con el mundo se suspende para encontrar en las relaciones internas del lenguaje un objeto estable sobre el que se pueda trabajar. Esta es la razón por la cual la lingüística se limita a un análisis desde la inmanencia del lenguaje, interesándose sólo por el sistema de los signos de la lengua y por las distintas relaciones (siempre internas) que se dan en ella.⁵ Sólo cuando se considera al lenguaje desde su inmanencia se puede acceder a un objeto de estudio científico.

Lo mismo se puede decir sobre el análisis estructural del relato. Desde su perspectiva, un texto deja de ser considerado por su relación con la realidad y, en cambio, se reduce a sus estructuras internas. Son estas estructuras las que conforman un objeto definido, investigable, puesto que la estructura de un texto se mantiene invariable de una interpretación a otra; es ella la que permite la homogeneidad propia de una ciencia a través de la multiplicidad de los relatos. De esta forma, el análisis estructural “tiene que ver con una estructura formal discernible mediante la investigación”⁶ y no con las relaciones que se establezcan entre el lenguaje y la realidad.

Sin embargo, ¿qué consecuencias tiene para las ciencias del lenguaje esta suspensión metodológica? Se ha dicho ya, para obtener un objeto de estudio estas ciencias deben disolver la relación del lenguaje con la realidad; han de concentrarse en las relaciones internas, en las estructuras inmanentes, perdiendo así la “densidad ontológica” del lenguaje.⁷ Esta postura, como lo advierte claramente Ricœur, es válida dentro de sus propios límites. No obstante, lo que se quiere aquí es pensar desde “la apertura del lenguaje al ser” y, por lo tanto, es necesario prescindir del enfoque científico sobre el lenguaje.

Esta última conclusión no es casual. De hecho, a partir de ella nos introducimos en el seno de la propuesta de Ricœur. Para el hermeneuta francés sólo la filosofía puede dar cuenta del lenguaje en su relación con el ser. Dicho con sus propias palabras, “la filosofía tiene la tarea

⁵ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narratividad*, p. 42. En efecto, Ricœur encuentra la suspensión metodológica de la lingüística en la distinción que realiza Saussure entre lengua y habla, sólo la primera puede ser considerada un objeto de estudio científico pues en ella se suspende toda relación exterior al lenguaje.

⁶ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 246.

⁷ Cf. Greta Rivara Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”, p. 106.

principal de volver a abrir el camino del lenguaje hacia la realidad, en la medida en que las ciencias del lenguaje tienden a distender, si no a abolir, el vínculo entre el signo y la cosa”.⁸ El aspecto ontológico del lenguaje es el que se reserva la filosofía para sí, y precisamente aquí es donde se inserta la propuesta filosófica de Ricœur: la hermenéutica.

¿Qué se entiende por hermenéutica? En un primer acercamiento se puede decir, “la ciencia que estudia las reglas de *interpretar* textos” o “[...] una disciplina que se propone comprender un texto, comprenderlo a partir de su intención, sobre la base de lo que quiere decir”.⁹ Sin embargo, el problema con estas posibles definiciones es que son muy amplias y se vuelven irrelevantes cuando se trata de un pensamiento complejo. La filosofía de Ricœur no está constituida como un sistema (a lo sumo se trata de un sistema fragmentado), por ello los distintos conceptos que maneja no permanecen fijos, sino se mueven con cada reflexión. Como señala Jean Grondin, no se puede hablar de una sola hermenéutica en Ricœur porque con cada nueva obra el enfoque se vuelve ligeramente distinto.¹⁰

En cualquier caso, no me gustaría caracterizar a la hermenéutica a partir de una definición estática, sino, más bien, a través de dos postulados lingüísticos que recorren parte de la obra de Ricœur (la parte que aquí me interesa) y que son el eje de articulación de este estudio: el primer postulado marca la referencia del lenguaje, el segundo su capacidad creativa, poética.

Comienzo por explicar el primero de estos postulados lingüísticos de la hermenéutica. Cuando Ricœur adopta la perspectiva de “la apertura del lenguaje al ser” no sólo se está oponiendo a las ciencias del lenguaje y a su clausura metodológica, también está invirtiendo una de las tesis básicas de las ontologías fundadoras del “giro lingüístico”, me refiero a la postura de Heidegger y Gadamer.¹¹ “Si es el lenguaje el que se abre al ser y no viceversa, entonces el ser no se agota en el lenguaje, el ser no es únicamente lenguaje”.¹² Esto resulta contrario a lo que sostienen los dos filósofos alemanes, pues para ellos ser y lenguaje se identifican de algún modo,

⁸ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 54 y Paul Ricœur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, p. 9 respectivamente.

¹⁰ Cf. Jean Grondin, “De Gadamer a Ricœur. ¿Se puede hablar de una concepción común de la hermenéutica”, p. 28.

¹¹ Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 105.

¹² *Ibid.*, p. 107.

ya sea que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” o que el lenguaje sea “la casa del ser”.¹³

Ahora bien, esta inversión sirve como punto de apoyo para la referencia. ¿Cómo se entiende ésta? La referencialidad puede entenderse desde Ricœur como la función del lenguaje para decir algo *sobre* algo.¹⁴ Gracias a que el filósofo francés no identifica el ser con el lenguaje, éste último puede abrirse al mundo y tener una referencia. El lenguaje quiere ir más allá de sí mismo, a referir a las cosas, a decir la realidad. Esta es su intencionalidad o vehemencia ontológica que rompe con la clausura de las ciencias del lenguaje (aquella que encierra al lenguaje en su interior), para señalar su apertura al exterior. Y si el lenguaje quiere ir más allá de sí mismo, entonces la realidad funciona como su otro (en la terminología de Ricœur, como su “extralingüístico”); la realidad se encuentra más allá del lenguaje, es algo exterior y sólo en esa medida puede ser referida. Así, para Ricœur, todo lenguaje, incluso el poético, dice algo *sobre* algo: las palabras van más allá de sí mismas, refieren las cosas.

¿Cómo se justifica esta función referencial? Está claro que no puede ser a través de un procedimiento metodológico que intente hacer del lenguaje un objeto homogéneo y calculable. Más bien, para Ricœur la referencia del lenguaje se justifica desde de la experiencia viva que tenemos de él, *i.e.*, pensando al lenguaje como un evento, un decir, y no como un sistema cerrado de signos. Si se atiende a esta posibilidad, entonces la experiencia que se tiene del lenguaje revela que éste funciona como una triple mediación. En efecto, para el filósofo francés el lenguaje es una mediación entre el hombre y su mundo, una mediación entre un hombre y otro hombre, y finalmente, una medición del hombre consigo mismo.¹⁵ De esta forma se confirma la referencialidad: el lenguaje sólo puede funcionar como mediación porque desde siempre se abre el camino hacia lo otro, hacia la realidad.¹⁶

No obstante, ¿quiere decir esto que Ricœur desarrolla una filosofía dualista? Si el lenguaje no se identifica con el ser, ¿entonces ambos están escindidos como lo están sujeto y objeto en la filosofía moderna? Y si así fuera, ¿no se tendrían los mismos problemas para unir estas dos esferas que desde el inicio se han pensado separadas? Retengo esta pregunta que interroga por los

¹³ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 567 y Martin Heidegger, “Carta sobre el humanismo”.

¹⁴ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje”, p. 47 y “¿Qué es un texto?”, p. 62, en *Historia y narratividad*.

¹⁵ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje”, en *Historia y narratividad*, p. 47.

¹⁶ Cf. Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*

presupuestos ontológicos de la referencia,¹⁷ en cambio, me limito a subrayar lo que se ha ganado con el primer postulado lingüístico.

Con la referencialidad se afirma que la hermenéutica no puede seguir el mismo método de las ciencias del lenguaje, ella ha de procurarse su propio camino para llegar al mundo. Y sobre todo, con este postulado lingüístico se entra directamente en la relación del lenguaje con la realidad. Esto es importante, pues en este punto en específico se introduce el concepto de *mimesis*. Al igual que la referencia, “la *mimesis* postula la relación del lenguaje (y particularmente del lenguaje poético) con el mundo”.¹⁸ Ambos temas están relacionados entre sí de manera profunda. Señalar la referencia del lenguaje (poético) es al mismo tiempo señalar la *mimesis* ricœuriana.

Merece la pena preguntar en este momento, ¿cómo se da la relación del lenguaje con la realidad? Es cierto que esta relación se puede dar de muy distintas formas y cada una de ellas arrojará una manera diferente de concebir a la *mimesis*. Para aclarar este punto, introduzco el segundo postulado lingüístico de la hermenéutica. Éste, se ha dicho ya, mienta el carácter poiético del lenguaje. ¿A qué se debe este segundo postulado?

Para Ricœur no es suficiente recuperar la referencialidad del lenguaje, también es necesario subrayar su capacidad creativa, poiética. Dentro del ámbito lingüístico siempre es posible la libre producción de enunciados inéditos, siempre hay una nueva forma de decir las cosas (como se constata sobre todo en el lenguaje poético). Además, el carácter poiético no se limita a transformar al lenguaje dentro de sí mismo, la realidad también se ve afectada en este proceso de innovación. ¿Cómo es posible esto? Quizá porque la realidad en Ricœur ha dejado de considerarse como algo dado, como la suma de hechos empíricos constatables y, en cambio, se ha aceptado el papel creativo que toma el lenguaje dentro de ella, construyéndola, diciéndola de mil formas diferentes. Nuestros sueños, nuestros anhelos y nuestras palabras también pueden transformar al mundo y a nosotros mismos, por eso es necesario tener en cuenta este segundo postulado. La palabra mienta al mundo, lo dice y lo transforma; para Ricœur esto es lo esencial del lenguaje, aquello a lo que está destinado.¹⁹

¹⁷ En el último apartado de esta tesis abordo de frente este problema y presento mi propia opinión. *V. infra*, “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”, p. 101.

¹⁸ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 308.

¹⁹ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narratividad*, p. 46 y Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 122. Este punto será extensamente tratado en la primera y segunda parte de esta tesis.

Este segundo postulado cobra toda su relevancia cuando se lo mira desde el lado de la *mimesis*. Se recordará que este último concepto tiene una larga historia dentro de la filosofía.²⁰ El momento que aquí me interesa recordar es capital en la concepción que se ha heredado del arte en su relación con la realidad, me refiero a la célebre condena platónica en contra de los poetas.

Ya en los tiempos de la Grecia Clásica Platón nos advierte de los peligros del arte y de su falaz seducción. En el libro X de *La República*,²¹ el filósofo griego realiza la titánica labor de expulsar a los poetas de la ciudad. Este anatema encuentra su fundamento en el proceder del artista, en su actividad mimética, esto es (para el ojo platónico), en realizar sólo copias, imitaciones de la realidad. Esta concepción del arte ha dado lugar a una devaluación ontológica y epistémica que se ha repetido a lo largo de la historia. Frente al ser supremo de las Ideas, el arte aparece como un simulacro de las cosas, como un fantasma errante en tierras de nadie. La voz platónica lo ha dicho ya, la obra de arte se encuentra a triple distancia del ser, a triple distancia de la verdad,²² por tal motivo el poeta no puede ser aceptado en el campo del conocimiento; su hogar ha de ser la ilusión, la ficción, la falsedad. La relación de la obra de arte con la realidad se diluye frente a la filosofía, su verdad se pierde.

¿Qué sucede aquí con el concepto que nos interesa? La *mimesis* es entendida por Platón y por sus herederos en los términos peyorativos de una simple imitación. El arte es una copia pasiva de la realidad y la copia siempre será menos frente al original del que parte. Esta postura representa un peligroso antecedente para todos los estudios que se quieran enfrentar al misterio del arte mediante el concepto de *mimesis*. No obstante, considero que Ricœur se aleja de la condena platónica y de sus consecuencias gracias, precisamente, al segundo postulado lingüístico. ¿Se puede sostener una *mimesis* pasiva, devaluada, si se sostiene al mismo tiempo el carácter poético del lenguaje?²³ ¿Acaso se sigue considerando al arte como un simulacro y no como una innovación de la realidad?

²⁰ Cf. Gunter Gebauer, *Mimesis: Culture, Art, Society*.

²¹ Cf. Platón, *La república*, libro X, 595a y ss. Estoy consciente de que ésta es sólo una manera en la que Platón aborda el tema de la poesía. Sería interesante reflexionar la propuesta de Ricœur desde otros diálogos platónicos (*Ion*, *Fedro*) en donde la *mimesis* no es el concepto central para pensar al lenguaje poético.

²² Cf. *Ibid.*, 599a.

²³ Pero, ¿de qué lenguaje se trata? – o mejor aún –, ¿de qué discurso? Quizá con esto se entre en el seno de una discusión antiquísima, las relaciones problemáticas entre la filosofía y el arte, entre la filosofía y la poesía. Si con Platón la filosofía se confirma un lugar propio entre los diferentes discursos, negándole a la poesía toda verdad y toda relación con el ser (características que después se afirmarían positivamente sobre el discurso filosófico), este privilegio ha sido cuestionado en los últimos siglos. Comenzando con

En fin, este es el rico contexto en donde se inserta el estudio de la *mimesis*. Volviendo sobre la hermenéutica ricœuriana, con el primer postulado lingüístico se afirma la relación del lenguaje con la realidad. La referencia y la *mimesis* mientan la potencia ontológica del lenguaje, su capacidad para abrirse al mundo, ir más allá de sus fronteras y decir lo que es. El segundo postulado, en cambio, permite precisar el modo en el que se da esta relación. El lenguaje, sobre todo el lenguaje poético, no se limita a referir a la realidad de manera pasiva, adecuándose a ella. Lo mismo se puede afirmar de la *mimesis*, ésta no se reduce a la producción de copias más o menos fidedignas. En todo caso, el concepto que recupera Ricœur no es la “imitación” del arte que denuncia Platón, sino una *mimesis* creativa, poiética como el lenguaje mismo; se trata de una *mimesis* más cercana a los estudios de la *Poética* de Aristóteles que a *La República* platónica.

Considero que esto es lo que se gana al ubicar la reflexión desde “la apertura del lenguaje al ser”. La *mimesis* se piensa desde el terreno de una ontología y en relación al lenguaje poético. Gracias a la relación que se teje entre arte y lenguaje, la *mimesis* puede desplegar todas sus posibilidades, crea y descubre la realidad, la inventa en el sentido ricœuriano de la palabra.

Ahora quisiera hacer un par de precisiones importantes sobre lo anterior. En primer lugar, quisiera agregar algunas palabras sobre el papel de las ciencias del lenguaje dentro de la propuesta de Ricœur. A pesar de las críticas anteriores, el filósofo no renuncia totalmente a ellas desde su hermenéutica. Es cierto que estas ciencias suspenden la relación del lenguaje con la realidad y, por ese motivo, un análisis que pretenda partir de “la apertura del lenguaje al ser” no se puede limitar a ellas. No obstante, la hermenéutica ricœuriana está abierta al diálogo entre distintas corrientes y disciplinas. Como señala Hans-Georg Gadamer, Ricœur “nunca adopta una postura de oposición sin ofrecer cierta forma de reconciliación”.²⁴ Las ciencias del lenguaje, a pesar de la clausura metodológica que imponen, pueden enriquecer la discusión con sus diversos

Hegel y el Espíritu Absoluto, Nietzsche y la Voluntad de poder, hasta llegar al siglo XX, el arte se ha vuelto un tema frecuente en el discursar filosófico. Este es el horizonte en donde se encuentra Ricœur, su hermenéutica recoge dentro de sí a la literatura, la piensa desde sus distintos aspectos y con la ayuda de sus diferentes teóricos. Filosofía y poesía, en un giro inesperado de la historia, ahora van juntas, con desarrollos temáticos similares, con los mismos problemas para desarrollar. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que para el filósofo francés sigue existiendo una diferencia entre uno y otro discurso. ¿En qué se diferencian filosofía y poesía? La respuesta a esta pregunta no queda del todo clara en Ricœur. Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, octavo estudio y María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (Coord.) *Verdad ficcional no es un oxímoron: relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*, p. 10 y ss.

²⁴ Hans-Georg Gadamer, “La hermenéutica de la sospecha”, p. 127.

aportes. La hermenéutica se encargará de valorar e integrar cada una de estas ciencias en la medida en que, como señala Ricœur, explicar más es comprender mejor.²⁵

La segunda precisión tiene que ver con el nivel en el que se abordará el análisis lingüístico. Dentro de su obra, Ricœur prefiere ocuparse del lenguaje desde sus diversas manifestaciones ónticas. ¿A qué se debe esto? Si bien el filósofo francés acepta la pertinencia de un estudio abstracto, general sobre el lenguaje, también subraya la necesidad de atender a sus diferencias.²⁶ El lenguaje no es homogéneo, sino múltiple, cambiante; cada una de sus diversas manifestaciones arroja una manera diferente de comprender al mundo, con sus diferentes métodos para abordarlo y con sus resultados específicos. No es lo mismo abordar al lenguaje desde su aspecto comunicativo que desde el sistema de una lengua. Con esto en mente, ¿qué tipo de lenguaje se analizará aquí?

Este trabajo se limitará a dar cuenta de dos manifestaciones lingüísticas, me refiero a la metáfora y al relato de ficción. Esta elección se justifica desde las dos obras de Ricœur que aquí me interesan (*La metáfora viva* y *Tiempo y narración*), pero también se justifica gracias a que estas dos manifestaciones son las que muestran mejor aquello que se está buscando en la *mimesis*: la relación con la realidad y su carácter poiético. En efecto, como se verá en el transcurso de esta investigación, la metáfora conjuga estas dos dimensiones lingüísticas: refiere y crea la realidad. Lo mismo se puede decir para el relato de ficción, aunque éste resulta más interesante. Para Ricœur la narración se divide en relato histórico y relato de ficción, pero sólo este último es el que despierta las más grandes preguntas, pues con la ficción se entra al punto álgido de la discusión en torno a la *mimesis*. ¿Cuál es el estatuto ontológico de la ficción? ¿Acaso Ricœur se mueve en la dialéctica ser-apariencia, verdad-ilusión? ¿O será que la ficción, junto con la *mimesis* ricœuriana, logra romper el hechizo platónico?

De esta forma, el presente estudio dividirá la argumentación en dos grandes bloques, el primero dedicado a la metáfora y el segundo al relato de ficción.

La primera parte, “La *mimesis* desde la metáfora”, tiene por pregunta conductora: ¿qué dice el enunciado metafórico acerca de la realidad? Para responder a este problema propongo revisar cómo Ricœur reutiliza los conceptos de *mimesis* y *mythos* desde su lectura de la *Poética* de Aristóteles, esta revisión la realizaré en los tres momentos que conforman este capítulo. El

²⁵ Cf. Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narrativa*, p. 68 y ss.

²⁶ Cf. Greta Rivara Kamaji, “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur”, p. 94.

primer apartado analiza la definición aristotélica de la metáfora y propone, frente a los problemas de esta definición, un nuevo horizonte de estudio: la hermenéutica ricœuriana. El segundo apartado esboza brevemente la lectura que realiza Ricœur de la *Poética* y expone cómo el filósofo francés recupera los conceptos centrales desde su propia perspectiva. Por último, el tercer apartado se detiene en el desarrollo ricœuriano de la referencia metafórica y en la manera en la que se define el concepto de *mimesis*. Con esto quiero introducir las nociones imprescindibles en torno a este tema, así como señalar a la hermenéutica como horizonte de estudio.

La segunda parte de la investigación, “La triple *mimesis*”, se dedica a enriquecer este concepto desde el relato de ficción. ¿Qué más se puede agregar a la *mimesis* ricœuriana desde la narración? En este apartado recupero las tesis centrales que se mencionaron con la metáfora para después explicar cómo la *mimesis* se extiende hasta formar un triple momento que abarca tanto el “antes” como el “después” de la obra. A cada uno de los momentos miméticos le corresponde un apartado. El primero lo dedico a *mimesis* I, la pre-comprensión del mundo de la acción. El segundo lo dedico a *mimesis* II, la configuración de la obra de arte. El tercero explica *mimesis* III, la refiguración desde la lectura y la referencia del relato. Todo esto lo realizo con el fin de profundizar sobre el concepto de *mimesis* y su función ontológica dentro de la relación de la obra de arte con la realidad.

He decidido agregar una parte más que se titula “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”. En ella abordo brevemente los presupuestos ontológicos de la referencia como una forma de concluir la reflexión en torno a la *mimesis*, señalar algunos puntos que encuentro problemáticos y algunos de los aportes que no están desarrollados en la propuesta de Ricœur.

Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a la Doctora Greta Rivara Kamaji por su constante ayuda y asesoramiento en la elaboración de esta tesis. A la Doctora Viridiana Platas Benítez por sus consejos y por toda su atención. Estoy especialmente agradecido con mi padre por todo su apoyo.

PRIMERA PARTE

LA *MIMESIS* DESDE LA METÁFORA

Esta parte de la investigación tiene por objetivo introducir el concepto de *mimesis* junto con el de *mythos*, tal como los maneja Ricœur en *La metáfora viva*. La relación entre estos dos temas, la *mimesis-mythos* y la metáfora, no es del todo gratuita. Como señala Alfredo Martínez Sánchez, “la interpretación ricœuriana de la mimesis surge en el contexto de una teoría de la metáfora, de modo que, como veremos, toda mimesis tendrá algo de metáfora y toda metáfora será en alguna medida mimética”.¹ El interés principal para partir de la metáfora consiste, según se verá más adelante, en su capacidad para mostrar cómo el lenguaje puede ir más allá de sí mismo, a la realidad, sin renunciar por ello a su carácter creador. Este aspecto ontológico de la metáfora, unido a su carácter poiético, es el seno en donde se planteará y desarrollará la propuesta ricœuriana de la *mimesis* según su matiz particular. Con esto en mente propongo como primer paso para la investigación revisar el análisis filosófico de la metáfora, en torno a su capacidad de decir el ser, para encontrar en ella un concepto más rico de *mimesis*, diferente a la de *mimesis-copia* del libro X de *La República*.

En efecto, más allá de Platón se encuentra la *Poética* de Aristóteles como nuevo horizonte de estudio y de partida, en donde la *mimesis* y la metáfora se relacionan bajo el arte de la composición trágica y recuperan su estatuto ontológico, la verdad dicha en la obra de arte. Aquí la metáfora, al igual que la *mimesis* y sólo por ésta, puede develar nuevas formas de nuestra existencia, formas que escapan a la manera cotidiana de relacionarnos y de usar el lenguaje. Precisamente la metáfora pretende ser la reivindicación de estos ámbitos olvidados y la invención de otros espacios de experiencias posibles, y no sólo la simple copia del mundo. De esta forma, la

¹ Alfredo Martínez Sánchez, “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur”, p. 131.

reflexión sobre la metáfora une el poder poiético, el poder de invención del lenguaje, junto con su carácter referencial, su carácter mimético, por lo que resulta un punto de partida adecuado. La pregunta que guiará entonces este capítulo es: “¿qué dice el enunciado metafórico acerca de la realidad?”,² una pregunta por la referencia de la metáfora, es decir, por su relación con el ser, por su relación mimético-creadora con el mundo.

Sin embargo, desde ahora quisiera resaltar que el análisis realizado por Ricœur sobre la *mimesis* no se limita al horizonte abierto por la *Poética*. Si bien las aportaciones presentadas por Aristóteles son de inestimable valor para un estudio de la “vehemencia ontológica” de la metáfora y del arte, ello no impide tomar en cuenta lo dicho por otras disciplinas de desarrollo reciente. Ricœur nutre su propuesta dialogando con las distintas ciencias del lenguaje (la lingüística estructural, la teoría narrativa...) y sus distintos enfoques, sin perder el interés ontológico de su pensamiento. Asimismo, el concepto de *mimesis* es desarrollado por el filósofo francés más allá del ámbito de la tragedia y desplegado en un triple momento que se estudiará en la siguiente parte. La propuesta de Ricœur, la triple *mimesis*,³ sólo adquiere su plena significación cuando se toma en cuenta tanto el “antes” como el “después” de la obra de arte, lo cual implica un desarrollo más profundo de la *mimesis* que el presentado por Aristóteles y por el estudio de la metáfora.

Finalmente, antes de comenzar con el análisis quisiera hacer dos consideraciones. La primera tiene que ver con la movilidad de la metáfora dentro de los distintos niveles lingüísticos de los que habla Ricœur: la palabra, la frase y el discurso. Esta movilidad, más que ser un problema, garantiza la continuidad del estudio que nos llevará de la metáfora hasta el relato de ficción. La ambigüedad del nivel lingüístico pertinente para el análisis no es un defecto del estudio, sino proviene de la propia naturaleza de la metáfora. Ésta puede ser pensada desde la retórica y la semiótica, desde la semántica o la hermenéutica, en un desarrollo continuo y progresivo. Por ello el itinerario de *La metáfora viva* puede pasar de un nivel a otro sin que ninguno sea remplazado y, finalmente, llegar hasta la hermenéutica.⁴ En este último nivel, el del discurso, la metáfora puede ser pensada a la par de la obra literaria y por extensión a la par del relato. Por este motivo Ricœur puede equiparar en varios momentos la función específica de la metáfora con la función general de la poesía. El primer apartado de la argumentación procurará

² Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 293.

³ V. *infra*, “La triple *mimesis*”, p. 51.

⁴ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 16.

hacer el recorrido que va desde la metáfora-palabra, analizada por las retóricas, a la metáfora como universo y construcción de sentido, cercana a la tragedia y al relato de ficción. Sólo en la hermenéutica la reflexión puede pensar a la *mimesis* desde un punto de vista ontológico, ajeno al estudio de otras disciplinas.

La segunda consideración es de carácter terminológico, se refiere a lo que aquí se entenderá provisionalmente por literatura o poesía. De momento adopto una caracterización amplia de estos términos tal como suelen ser entendidos coloquialmente, incluyendo a los distintos géneros literarios (desde la lírica a la novela, pasando por la epopeya, el drama trágico, la comedia...). Esta caracterización es sólo ilustrativa para el contexto de este capítulo y no se compromete a adoptar ninguna clasificación o definición sobre la literatura y sus especies. Más adelante, en la segunda parte de esta investigación, me concentraré en el relato de ficción tal como lo caracteriza Ricœur, distinguiéndolo de otros tipos de relato y definiendo su ámbito de estudio. Por ahora lo que me importa aquí es la metáfora y cómo muestra la función poética presente en toda literatura, sin distinción previa de géneros.

Quizá sea necesario mencionar una tercera consideración más cuya importancia afecta a todo el análisis. Se ha dicho que la *Poética* de Aristóteles es el punto de encuentro y de partida en donde la *mimesis* se une al *mythos* y a la metáfora, pero, ¿qué nos garantiza que esto sea así? ¿Qué nos asegura que en Aristóteles la metáfora puede tener una referencia? Dicho con otras palabras, ¿Aristóteles es un buen inicio para pensar la relación entre la metáfora y el ser, y con ello la *mimesis*?

1.1 DE ARISTÓTELES A LA HERMENÉUTICA

La pregunta por la pertinencia de Aristóteles en el análisis ontológico de la metáfora no es en vano. En efecto, el filósofo griego ofrece en la *Poética* una definición explícita de la metáfora por la cual conviene comenzar. “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa a otra, en una traslación de género a especie, de especie a género o de especie a especie, o según analogía”.⁵ Lo primero que hay que notar de esta definición es el acento que se le pone al nombre y a la traslación o transposición de éste, la epífora. Así, en esta definición explícita “la metáfora

⁵ Aristóteles, *Poética*, 1457b 6-9 *apud* Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 23.

es algo que afecta al nombre”,⁶ en cuanto desviación de los usos ordinarios ejercida por la substitución de una palabra por otra. Un par de ejemplos tomados del propio Aristóteles pueden esclarecer esto.

1. En la metáfora “Mi nave está detenida”,⁷ se observa una substitución de un nombre por otro que va de género a especie. Según explica Aristóteles, la palabra que le conviene a la nave es estar “anclada”, pero estar anclada es una especie de estar detenida (el género), por lo tanto, se puede substituir la palabra “anclada” por “detenida” y obtener una metáfora.⁸
2. Un ejemplo más claro en donde se observa la substitución de un nombre por otro es en las metáforas: “El escudo de Dioniso” y “La copa de Ares”.⁹ Si se considera que la copa es a Dioniso como el escudo es a Ares, entonces se puede conseguir una metáfora al substituir proporcionalmente la palabra “copa” por “escudo”, y la palabra “escudo” por “copa”. En este caso se estaría llamando a la copa de Dioniso por un nombre que no le corresponde (el de “escudo”) y la metáfora sólo sería el resultado de esa transposición de nombres.

En los ejemplos citados se constata que la operación fundamental de la metáfora es “dar a una cosa el nombre de otra”,¹⁰ operación que se apoya en la semejanza o proporción que se encuentra entre una cosa nombrada y otra, ambas substituidas.¹¹ La importancia que aquí se le da al nombre no es casual, viene indicada por la propia doctrina de Aristóteles. Para el Estagirita el nombre es la primera parte de la elocución (*lexis*) que posee significado, lo define como “un sonido complejo dotado de significación, atemporal y ninguna de cuyas partes tiene significación por sí

⁶ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 28. Subrayado en el original.

⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1457b 10 y ss.

⁸ En una clasificación más cercana a hoy, este ejemplo no sería una metáfora sino una metonimia del todo por la parte. En efecto, la retórica posterior tomaría sólo la definición específica que da Aristóteles (la metáfora por analogía, donde el segundo término es al primero lo que el cuarto al tercero, cf. *Poética* 1457b15 y ss.), olvidando la caracterización general de la metáfora como movimiento de trasposición del nombre en general y dividiéndola en las distintas figuras retóricas. Para efectos de este estudio pasaré por alto la diferencia entre las figuras o tropos literarios teniendo sólo en cuenta el movimiento de traslación del nombre.

⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1457b 20 y ss.

¹⁰ Pablo Edgardo Corona, *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*, p. 70.

¹¹ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1457b 25 y ss.

misma”.¹² Así, el nombre es la primera unidad dotada de significación, la primera unidad semántica en la *Poética*. Las unidades que se encuentran por debajo del nombre (la letra, la sílaba o fonema, la conjunción y el artículo) no tienen significado por sí mismas.¹³ Sólo por el carácter sémico del nombre, la metáfora puede apoyarse en él y quedar definida como la “traslación de la significación de los nombres”.¹⁴ Trasladar una silaba por otra o substituir una letra por otra no ofrece una metáfora, sino un sinsentido o una trivialidad. La metáfora requiere *al menos* del significado del nombre para realizar correctamente la epífora y presentar las cosas con un nuevo rostro.

Sin embargo, “esta posición ciertamente de privilegio del nombre va a tener una repercusión directa en la consideración de la metáfora como figura en la que se produce una traslación en la significación de los nombres”.¹⁵ Cuando Aristóteles ofrece la definición explícita de la metáfora determina su futura recepción en las poéticas y retóricas que le precedieron. Ésta, la metáfora, queda vinculada a un segmento de discurso, el nombre, y desde ahí es entendida después como tropo o como figura literaria que consta de un sólo elemento que es substituido, olvidando que ella funciona “a todos los niveles estratégicos del lenguaje: palabras, frases, discursos, textos, estilos”.¹⁶ Se anuncia de esta forma la muerte prematura de la metáfora. Se trata, a lo sumo, de una desviación ingeniosa de los usos del lenguaje, casi de un juego infantil, una “cosmética” del lenguaje – recordando la expresión de Platón¹⁷ – cuyo único objetivo es el adorno del discurso del poeta a través del uso de fórmulas extrañas y ambiguas, pero nunca con una perspectiva de decir algo sobre la realidad, nunca desde la verdad del *logos*. El poder más íntimo de la metáfora yace oculto si sólo se la considera como un fenómeno que afecta a los nombres y los substituye. “Desde una concepción así, la metáfora queda reducida a un mero adorno; y el adorno envejece, pierde fuerza expresiva, se gasta o simplemente deja de gustar y de utilizarse. Considerando a la metáfora como una manera insólita de llamar a las cosas estaba firmando el veredicto de su futura caducidad”.¹⁸

¹² *Ibid.*, 1457a10-11 *apud* Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 26.

¹³ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, cap. XX.

¹⁴ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 25.

¹⁵ Marcelino Agís Villaverde, *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricœur*, p. 131.

¹⁶ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 28.

¹⁷ Platón, *Gorgias* 463b, *apud* Paul Ricœur, *La metáfora viva.*, p. 20 y ss.

¹⁸ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 63.

Si la metáfora se halla sólo bajo la “dictadura de la palabra” se arriesga a perder todo su poder de detección ontológica. El nombre puede mantener su significado para realizar la transposición, pero el precio que paga es su referencia. La metáfora puede mantener su fuerza expresiva y su innovación, pero sólo como ornamento retórico. Lejos de las intenciones de Aristóteles al vincularla a la *Poética* y a la *Retórica*, y a su vez, al vincular a éstas con el discurso conceptual de la filosofía; lo que se halla aquí es la renuncia del decir sobre el ser de la metáfora, la ausencia de su referencia a la realidad. Aquí se encuentra un primer peligro que Ricœur quiere evitar en su estudio. Si bien el filósofo francés no niega el papel que juega la palabra en la función específica de la metáfora, tampoco quiere reducir ésta a aquélla. En todo caso su planteamiento propone un análisis más profundo que aleje a la metáfora del adorno de la palabra y la acerque al pensamiento ontológico.

Antes de abandonar a la palabra como nivel de explicación adecuado, quisiera ocuparme brevemente de otra perspectiva en donde la referencia de la metáfora, y de la poesía en general, se ve comprometida y cuestionada. Me refiero al célebre ensayo de Gottlob Frege, “Sobre sentido y referencia”.¹⁹ Lo que me interesa de la propuesta de Frege es la distinción que realiza entre el *sentido*, lo que dice una proposición, y la *referencia*, aquello sobre lo que dice algo; y cómo esta distinción afecta posteriormente a la literatura.

En este ensayo Frege desarrolla “una *teoría de la referencia mediada* a través del *sentido*”.²⁰ La relación entre los tres elementos propuestos por la teoría, (el sentido y la referencia, además del signo o nombre) es lo que permite decir algo sobre la realidad. El problema surge cuando la teoría se enfrenta a signos o nombres de la poesía o literatura para los cuales no hay duda de que poseen un sentido (dicen algo), pero no es fácil ubicar su referencia. Por ejemplo, en el enunciado “Ulises fue dejado en Ítaca profundamente dormido”,²¹ la palabra “Ulises” posee un sentido que cualquier lector puede entender. No obstante, ¿qué sucede con la referencia? ¿En dónde está Ulises? El asunto se complica si se piensa que la referencia debe ser un objeto empíricamente constatable.²² En el caso de nombres o signos corrientes no existe

¹⁹ Gottlob Frege, “Sobre sentido y referencia” en *Estudios sobre semántica*. Para ver la recepción que hace Ricœur del trabajo de Frege cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 294 y ss. y Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p. 52 y ss.

²⁰ Lourdes Valdivia Dounce, “La inasibilidad del sentido”, p. 202. Subrayado en el original.

²¹ Cf. Gottlob Frege, “Sobre sentido y referencia”, p. 60.

²² Para ser precisos, Frege distingue entre la referencia de un enunciado y su representación mental o psicológica, (cf. *Ibid.*, p. 56) No obstante, tal distinción no le impide afirmar que los enunciados de la

mayor problema en señalar la referencia: la palabra “silla” corresponde a un objeto del mundo que puede ser señalado, lo mismo con la palabra “cielo” y demás nombres convencionales que pueden mostrar su referencia. Sin embargo, Ulises es un personaje *ficticio* y nunca se podrá tener una experiencia de él como existiendo efectivamente en el mundo cotidiano, de la misma forma en la que existen objetos materiales o personas de carne y hueso. Por lo tanto, concluye Frege, el nombre Ulises no tiene referencia, no señala a ningún objeto en el mundo, tan sólo tiene sentido, y por extensión, el enunciado “Ulises fue dejado en Ítaca profundamente dormido” tampoco tiene referencia, sino sólo sentido.²³ La poesía ha de limitarse al ámbito del sentido, pues sus enunciados, al no referir a algo, no dicen nada sobre la realidad.

El problema de la referencialidad mostrado por Frege será crucial para distinguir entre la literatura y otros lenguajes en donde se cuida con especial interés la referencia y la univocidad, por ejemplo, la lógica y los lenguajes desarrollados por la ciencia. En los enunciados de estos últimos, “no nos conformamos con el sentido [...], presuponemos una referencia”.²⁴ ¿Qué más se puede decir de los enunciados de la poesía al no tener una referencia constatable? La cuestión es grave, no sólo están privados de su capacidad para relacionarse con el ser, esto es, para decir algo sobre algo, sino también están privados de cualquier verdad (en Frege, cualquier valor de verdad). “Es la búsqueda de la verdad la que nos incita a avanzar del sentido a la referencia”,²⁵ pues sólo puede ser verdadero o falso aquello que ha dicho ya algo sobre algo. El resultado de todo esto es una división que se ha repetido con frecuencia al pensar a la poesía. La verdad y la referencia están en un extremo del lenguaje, la poesía y con ella la metáfora se mueven en el otro extremo, en la elocuencia, en el sentido; el terreno de la poesía es el interior del discurso como lo opuesto al exterior referencial; es el sentimiento como opuesto a la representación y al pensamiento de la realidad. La finalidad de la poesía se reduce sólo al goce estético que produce por la belleza de sus palabras.²⁶

La postura anterior también es inadmisibles desde la propuesta de Ricœur y para aquéllos que pretendan encontrar en el arte otro modo de ser de la realidad que no esté devaluada ni

poesía carecen de referencia. ““Ulises fue dejado en Ítaca profundamente dormido” tiene evidentemente un sentido. Pero, como es dudoso que el nombre “Ulises” que aparezca en ella tenga una referencia, también es dudoso que lo tenga el enunciado entero”. *Ibid*, p. 60.

²³ Cf. Gottlob Frege, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 61 “Al escuchar un poema épico, por ejemplo, nos cautivan, además de la eufonía del lenguaje, el sentido de los enunciados y las representaciones y sentimientos despertados por ellos”.

subsumida a ninguna otra forma presente a través del lenguaje. Si bien Ricœur acepta la distinción fregeana entre sentido y referencia, sólo lo hace para exponer una formulación más adecuada a las necesidades de la metáfora. El error no se encuentra en la distinción entre “lo que se dice” y “sobre lo que se dice”, sino en concluir que la poesía no tiene referencia porque no se ajusta a los criterios del lenguaje corriente. Para los lógicos la referencia sólo puede darse en los enunciados descriptivos, el reto consiste en pensar la referencia para otras formas del discurso. He aquí el segundo peligro que evita Ricœur, representado por las propuestas positivistas y los argumentos de criterio epistemológico “que considera[n] a la ciencia y a la literatura como culturas separadas y opuestas”,²⁷ una dentro del terreno de la verdad, la otra desde el terreno de la ilusión. Pero antes de preguntar por otra formulación de la referencia más apropiada para la poesía, quisiera volver de nuevo sobre Aristóteles. ¿Qué más puede decir la *Poética* sobre la metáfora y su relación con la realidad?

El mismo estudio de Aristóteles puede servir de guía para ir más lejos de la definición explícita que él mismo ofrece. Si la metáfora ha de tener una relación con la ontología se hace necesario pensarla más allá de la palabra, incluso más allá del enunciado o frase, y arroparla bajo los poderes de una unidad mayor, la del discurso, en especial el discurso entendido como texto o como obra. Precisamente éste es el nivel más representativo de la *Poética*: el nivel de análisis del poema trágico y, además, el nivel del análisis de la hermenéutica de Ricœur.²⁸ El problema sólo se puede resolver desde este segundo plano. El filósofo francés defiende el paso por el cual la metáfora se incorpora a la *Poética*, no desde la simple desviación de los nombres con usos recreativos, esto es, desde la definición explícita de la metáfora, sino desde el análisis mismo de las partes de la tragedia, del discurso poético.

No obstante, ¿qué se gana al intentar ubicar el problema de la metáfora desde el discurso? ¿Acaso el discurso puede restituir una referencia perdida desde un nivel muy anterior, desde los nombres? ¿Acaso el discurso poético, el poema trágico se encuentra en una mejor situación con respecto a la referencia? El cambio de la metáfora no se refiere sólo al simple cambio entre los distintos niveles lingüísticos; de la palabra a la frase, del enunciado al discurso, un intercambio

²⁷ Elizabeth Monasterios, “Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricœur al estudio de la metáfora”, en *Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*. p. 49.

²⁸ Cf. Greta Rivara Kamaji, “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur”, p. 96. “La metáfora puede explicarse desde la palabra como transposición del nombre, como frase en la que operaría por la interacción de dos términos y, por último, como un acto de discurso, nivel en el que Ricœur centra sus principales propuestas en torno del estudio de la metáfora”.

sin más, uno por otro; implica, más bien, un cambio cualitativo importante por el cual el discurso no se puede reducir a la suma de nombres o de frases, y, por lo tanto, no se limita a las propiedades de estos. Lo más importante de este cambio de la palabra al discurso tiene que ver con la referencia buscada para la metáfora. “Sólo en el discurso el lenguaje tiene referencia”,²⁹ y sólo en el discurso, nivel propio de la hermenéutica ricœuriana, se puede pensar la referencia poética.

La transición al punto de vista *hermenéutico* corresponde al cambio de nivel que conduce de la frase al discurso propiamente dicho (poema, relato, ensayo, etc.). Surge una nueva problemática relacionada con este nuevo punto de vista: no concierne a la forma de la metáfora en cuanto figura del discurso focalizada sobre la palabra; ni siquiera sólo al *sentido* de la metáfora en cuanto instauración de una nueva pertinencia semántica, sino a la *referencia* del enunciado metafórico en cuanto poder de “redescribir” la realidad. Esta transición de la semántica a la hermenéutica encuentra su justificación fundamental en la conexión que existe en todo discurso entre el sentido que es su organización interna, y la referencia, que es *su poder de relacionarse con una realidad exterior al lenguaje*.³⁰

En el problema de la referencia poética es en donde se ve la importancia de la hermenéutica y de su unidad de estudio, los textos como unidad superior al signo, a la palabra y a la frase. Por texto Ricœur entiende “la producción del discurso como una obra”.³¹ Ahora bien, en los textos la referencia debe ser tratada de manera distinta a como ocurre con los signos o nombres, o en palabras de Ricœur, “[...] el postulado de la referencia exige una elaboración distinta cuando afecta a las entidades particulares del discurso que llamamos «textos», por tanto, composiciones de mayor extensión que la frase”.³² La diferencia cualitativa entre los distintos niveles lingüísticos es lo que garantiza un desarrollo más prometedor para la metáfora a manos de la hermenéutica y del texto. Si en la palabra o incluso en la frase la referencialidad de la poesía es difícil de justificar, es porque no se la ha abordado apropiadamente. El nivel adecuado para el análisis de la referencia literaria, dada su complejidad, sólo puede ser la obra misma. De esta forma, se puede afirmar que “la concepción desarrollada por el autor supone, en primer lugar,

²⁹ Pablo Edgardo Corona, *op. cit.*, p. 37.

³⁰ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p.14. El último subrayado es mío.

³¹ *Ibid.*, p. 297.

³² *Ibid.*, p. 296.

pasar al nivel superior del texto, lo que en su opinión constituye la transición de la semántica a la hermenéutica, en el sentido de interpretación ejercida sobre el texto como obra”.³³

Más aún, incluso al nivel de los textos la literatura pide una elaboración distinta y más compleja de la referencia, pues no es lo mismo un texto literario que, por ejemplo, un texto científico. La poesía, efectivamente, no se relaciona con la realidad de la misma forma que el lenguaje descriptivo. Por ello no sólo es necesario pasar de la palabra al discurso para llegar a la hermenéutica, sino también atender las particularidades de la poesía, en cuanto ésta, en una primera vista, parece ajena a toda referencia a la realidad. “Lo característico del discurso que se efectúa como «literatura» es que *suspende* la relación del sentido con la referencia, una relación que en otros tipos de discurso parece tan directa e inmediata que, da la impresión, no podría romperse en ningún caso”.³⁴ El asunto principal al ubicar la reflexión en la hermenéutica consiste en tomar en cuenta esa suspensión o carencia de referencia de los textos literarios, para después encontrar en ella una actividad más rica que la señalada por otras disciplinas. Para Ricœur el proceso de suspensión sólo es la contraparte de aquello que obra efectivamente en la obra de arte, en el discurso poético.

Aquí se introduce una tesis central para la hermenéutica y para la defensa de la referencia metafórica, una referencia diferente a la de otros discursos y con sus propias reglas de aplicación, como se verá más adelante. “[...] La suspensión de la referencia literal es la condición para que sea liberado un poder de referencia de segundo grado, la referencia poética. Por tanto, no hay que hablar sólo de doble sentido sino de “referencia desdoblada”, según la expresión de Jakobson”.³⁵ O bien: “por su propia estructura, la obra literaria solo despliega un mundo con la condición de que sea suspendida la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso”.³⁶

La diferencia entre la referencia literal y la referencia poética obedece a esa primera impresión que da la poesía, la de carecer de una relación directa con el mundo (referencia literal), concediendo así una verdad *parcial* a los que le niegan referencialidad.³⁷ No obstante, esto no implica que *toda* relación con la realidad quede abolida. La referencia poética o el mundo de la

³³ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 136.

³⁴ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 189.

³⁵ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 299. Sobre esta importante tesis volveré más adelante.

³⁷ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p.53.

obra sigue siendo una referencia al mundo, aunque de segundo grado y con características propias. “La abolición de la referencia de primer grado enfatiza aquí la ruptura que el texto supone con respecto al entorno del discurso oral, y surge, de esta manera, el mundo del texto, que el autor entiende como una proposición de mundo [...] Es esa proposición, precisamente, la que constituye el objeto de la interpretación, el objeto hermenéutico, lo que hay que interpretar en un texto”.³⁸ Esta tesis, surgida del seno de la metáfora, Ricœur la extenderá a toda obra literaria.

El problema de los análisis anteriores a la reflexión hermenéutica (en especial, el análisis de las retóricas y de la semántica fregeana), es entender a la referencia como una propiedad exclusiva de los discursos descriptivos. La literatura no puede ser pensada desde los parámetros del discurso corriente, si suspende la referencia habitual es porque ella misma ha de proyectar *su* mundo. Una novela no puede relacionarse con la realidad de la misma forma en que lo hace una teoría científica o un diálogo entre amigos; los procesos y las categorías pertinentes en una y otra forma discursiva las hacen hitos diferentes del lenguaje, universos discursivos distintos, paralelos, pero no subordinados entre sí. La poesía necesita pensarse desde su propio ámbito y desde los espacios propios que abre, con igual derecho frente a los enunciados descriptivos. La importancia de la hermenéutica radica aquí, en llenar y subsanar el vacío en la reflexión sobre los distintos tipos de comercio entre el lenguaje y el ser. Desde este estudio de la referencia de la metáfora puede definirse así: “la hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra”,³⁹ donde la estructura o composición interna de la obra es el sentido, donde el mundo de la obra es su referencia.

Junto a la referencia poética, la hermenéutica también permite poner el acento en el carácter creador de la poesía, aquel carácter poético y dicente que parecía imposible u olvidado en otros estudios. “Con la obra, como la palabra lo indica, nuevas categorías, esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de producción y trabajo”.⁴⁰ No sólo se trata de recuperar la referencia en el texto o en la obra, sino también de ver por qué ésta no puede ser pensada en términos meramente descriptivos. La obra literaria implica una producción, un dinamismo propio que muestra al mundo como siendo de otra forma, y no sólo un simple decir (o imitar) la realidad. Reconocer que en el texto hay un trabajo de producción implica ver a la obra como sede o lugar de composición y disposición, como configuración compleja, aquello que hace

³⁸ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 137.

³⁹ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 298.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 297.

a cierta obra “una totalidad irreductible a una simple suma de frases”.⁴¹ También implica ver que esa disposición propia obedece a reglas formales, es una técnica y no inspiración, es un hacer productivo según sus normas que regulan, dentro de los géneros del discurso literario, el hacer del texto. Por último, reconocer la producción de un texto literario es también reconocer que toda obra es una singularidad irrepetible, una producción que siempre encarna sus señas propias y distintivas, su propia individualidad patente en su estilo diferente al de otros textos.⁴² La propuesta de Ricœur pasa por recuperar estas categorías prácticas junto con la referencia literaria.

Con la incursión en el ámbito de los textos u obras literarias, la metáfora se perfila mejor para mostrar su “ganancia ontológica”. Desde la hermenéutica ya no puede verse como una simple figura retórica que afecta a las palabras, sino en todo caso ha de ser un “enunciado metafórico” entendido como un discurso o poema en miniatura.⁴³ La metáfora muestra mejor que otras formas del lenguaje las propiedades del texto en su obrar y su decir, y el texto muestra mejor que otras unidades lingüísticas la manera en la que la metáfora puede recuperar su referencia. Así, “una concepción referencial del lenguaje poético que tenga en cuenta la abolición de la referencia del lenguaje ordinario y que regule según el concepto de referencia desdoblada debe de fundamentarse en el análisis del enunciado metafórico”.⁴⁴ La feliz unión de la metáfora con el discurso y con la obra literaria permite liberarla de la “tiranía de la palabra” y de la ausencia de referencia; la metáfora ya no está en deuda con la palabra, sino ésta última, como se verá más adelante, es la que debe la riqueza de sus significados a la metáfora.

Pero antes de abordar a fondo la importante tesis de la referencia metafórica, quisiera mostrar cómo Ricœur realiza el tránsito de la palabra al discurso dentro de la *Poética* de Aristóteles. Esta breve pausa tiene por beneficio dar una visión más rica del problema del enunciado metafórico y, sobre todo, permitirá introducir de una vez los dos conceptos claves para el estudio: *mimesis* y *mythos*.

⁴¹ *Id.* En la segunda parte de esta investigación abordaré con mayor profundidad el concepto de disposición junto con el de *mythos*.

⁴² *Cf. Id.*

⁴³ *Cf. Ibid.*, p. 132 y ss. Más adelante cambiaré incluso el término “enunciado” por el de red o universo metafórico.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 309.

1.2 MIMESIS Y MYTHOS

Este segundo apartado no pretende realizar una exégesis de la *Poética* de Aristóteles, sino acompañar a Ricœur en su lectura y resaltar los elementos más importantes para esta investigación. Según el filósofo francés, la clave del tránsito de la palabra al discurso como obra, dentro de la *Poética* de Aristóteles, la ofrece la noción de elocución o *lexis*, una de las seis partes de la tragedia mencionada antes con respecto a la palabra.⁴⁵ Para ver cómo la *lexis* contribuye a este tránsito y se integra al discurso poético es necesario volver sobre la definición de la metáfora.

Desde la argumentación de Ricœur, lo más importante de la noción aristotélica de elocución es la diferencia que hay entre los modos de la *lexis* y las partes de la *lexis*, pues “cuando Aristóteles afronta en la *Poética* un análisis de la metáfora relacionada con la *lexis*, no lo hace basándose en los modos de elocución sino en sus partes constitutivas”.⁴⁶ Efectivamente, en el análisis que desarrolla Aristóteles no se interesa por la orden y la súplica, el relato, la amenaza y la pregunta – todas ellas modos de la elocución, más cercanas a la *Retórica*⁴⁷ – sino por la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el nombre y el verbo, es decir, por sus partes constitutivas; “[...] unidades más pequeñas que la frase que provienen de una segmentación del discurso, lo que hoy equivaldría a un trabajo lingüístico”.⁴⁸ El resultado de esta elección preferencial por las partes de la elocución y no por sus modos es, como ya se ha visto, la preeminencia de la palabra en la definición de la metáfora. Sólo después del análisis de las partes de la elocución (*Poética*, XX), Aristóteles puede introducir el estudio de la metáfora (*Poética*, XXI). Queda así entendida la *lexis* desde sus partes, como un elemento que engloba dentro de sí a la palabra y con ella a la metáfora. Pero, ¿por qué es importante que la *lexis* sea entendida desde sus partes?

La estrategia que desarrolla Ricœur para relacionar a la metáfora con el discurso poético incluye reconocer este carácter global de la elocución. Si bien la *lexis* es una unidad superior que guarda dentro de sí a la palabra (y a la metáfora) como una de sus partes, ello no implica necesariamente que sea la unidad última desde la cual todo puede ser abarcado. Ricœur

⁴⁵ V. *supra*, p. 20. Ricœur se ocupa extensa y eruditamente de la noción de *lexis* en el primer estudio de *La metáfora viva*, lo que me importa de su análisis para el contexto de este estudio son sólo las conclusiones a las que llega.

⁴⁶ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁷ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 24.

⁴⁸ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 130.

remontará, a su vez, a una unidad superior a la *lexis*: a sus condiciones de posibilidad, esto es, el poema trágico, del cual incluso la *lexis* es una parte.⁴⁹ Lo que se quiere resaltar aquí, por lo tanto, es que al igual “que la palabra constituía una «parte» de la *lexis*, ésta es a su vez una «parte» de la tragedia”.⁵⁰ Sólo así es posible relacionar, dentro del horizonte de la *Poética*, a la metáfora con el poema trágico pasando por la elocución. Dicho con otras palabras, “la metáfora, aventura de la palabra, se relaciona a través de la *lexis*, con la tragedia o, como se dice desde las primeras líneas, con «la poética (*poiêsis*) del drama trágico»”.⁵¹

Con este movimiento de la palabra a la totalidad del poema trágico a través de la *lexis*, Ricœur pretende ganar para la metáfora un horizonte más amplio, que corresponde al movimiento que se da de la metáfora pensada desde la traslación de los nombres a la metáfora pensada desde la hermenéutica y su referencia a la realidad. Este movimiento le permite seguir interpretando a la metáfora desde la *Poética*, sin caer en la tentación de la palabra y su adorno. El nuevo ámbito para pensar a la metáfora, según el pensamiento de Ricœur, es todo el reino del discurso, de la tragedia, según las pautas que da toda la *Poética*.⁵²

Siguiendo con la transición de la palabra al discurso, ¿qué aporta para la metáfora analizarla desde el poema trágico? En la *Poética*, Aristóteles ofrece una lista de las partes que han de constituir toda tragedia. “Necesariamente, pues, la partes de la tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia: la fábula [trama], los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya”.⁵³ Aquí se vuelve encontrar a la *lexis*, pero ya no como unidad dominante, sino como una parte constitutiva de la tragedia junto con las otras. Así, la trama o *mythos*, es “la estructuración (*systasis*) de los acontecimientos”; el carácter “es lo que confiere a la acción su coherencia por una especie de «preferencia» única, subyacente a la acción”; la *lexis* es la “composición de los versos”; el pensamiento “es a la acción lo que la retórica y la política son al discurso”; el espectáculo marca “el orden armónico (*cosmos*) exterior y visible”, y el canto o melopeya es “el principal de los accesorios”.⁵⁴

⁴⁹ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 57.

⁵⁰ *Ibid*, p. 58.

⁵¹ *Id.* Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1447a 13.

⁵² Admito que en esta parte parece que el argumento de Ricœur pierde fuerza. Que la metáfora se relacione a través de la *lexis* con el poema trágico no implica necesariamente que éste último sea su nuevo ámbito de estudio. No obstante, acepto la conclusión por mor de la argumentación.

⁵³ Aristóteles, *op. cit.*, 1450a 7. Valentín García Yebra traduce *mythos* por fábula, yo prefiero trama o intriga para ser consistente con el término que utiliza Ricœur en sus libros.

⁵⁴ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 57-58 y Aristóteles, *op. cit.* 1450a 15 y ss.

Aun cuando todas estas partes son elementos necesarios y sin ellos no hay tragedia, no obstante, “en realidad constituyen una estructura en la que todo se ordena en torno a un factor dominante: la trama, el *mythos*”.⁵⁵ Aquí se introduce por primera vez la importancia del concepto de *mythos*, un concepto que se desarrollará a lo largo de toda la investigación junto con el de *mimesis*. Para Aristóteles y para Ricœur no hay duda en señalar que el *mythos* es el elemento más importante de los seis mencionados, su relación con el poema trágico es más íntima que la de ningún otro elemento, llegando a ser caracterizado como el principio (*arché*) y como el alma (*psiqué*) de la tragedia. El *mythos* y la tragedia poseen una relación de copertenencia, de tal forma que la investigación de la tragedia es la investigación de los “modos de componer tramas”.⁵⁶ En este sentido se puede decir que incluso la *lexis* está bajo el dominio del *mythos*.

Después de señalar la preeminencia del *mythos* sobre las demás partes de la tragedia, incluyendo a la elocución, es posible buscar una noción más clara de él y de su importancia. Como señala Alfredo Martínez Sánchez, en la caracterización del *mythos* se producen decisiones que afectarán a todo el planteamiento ricœuriano y, por extensión, a todo este trabajo.⁵⁷ En la lectura que realiza Ricœur se pone el acento en el carácter estructurante y unitario del *mythos* en cuanto *disposición de los hechos*. Dicho con otras palabras, “el rasgo fundamental del *mythos* es su carácter de orden, de organización, de disposición”.⁵⁸ Si la tragedia puede ser considerada como un todo ordenado, como una composición, es gracias al *mythos*, pues él es la composición misma de los acontecimientos. Así el *mythos* construye el orden de la tragedia. Además, cuando el *mythos* marca el momento de composición de la trama, está marcando también su papel poético, creador: la trama pone algo que no estaba ahí antes, la disposición de los hechos. El *mythos* es creador, pues construye un orden, se trata de una *actividad productiva*.

Desde la interpretación de Ricœur, el *mythos* es pensado como el *proceso* de estructuración de los hechos y de las partes de la tragedia (de ahí su preeminencia sobre ellas) y no sólo como su estructura. Es un proceso, pues toda tragedia y toda obra es algo dinámico, un obrar que dota de unidad. En efecto, la tragedia se apropia, a través de la trama, de una acción

⁵⁵ Paul Ricœur, *La metáfora viva* p. 58.

⁵⁶ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1450a 15 y ss. y 1447a 8.

⁵⁷ Cf. Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 133, Más adelante, en la parte que le dedico al relato de ficción, abordaré con más cuidado como Ricœur recupera el *mythos* aristotélico. Por ahora es suficiente con señalar brevemente sus características principales.

⁵⁸ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 58.

completa y entera; con principio, medio y fin; que se rige según sus propios parámetros: la necesidad o la verosimilitud.⁵⁹

De lo anterior es de suma importancia notar (además del carácter productivo de la trama), que el objeto propio del proceso estructurante del *mythos* es la acción o los acontecimientos. Aristóteles es claro al señalar el lugar preferencial que ocupa la acción sobre otras partes de la tragedia. El *mythos* es primariamente estructuración de los hechos o acciones y no de los caracteres o de sus pensamientos. En palabras de Aristóteles, “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí”.⁶⁰ Lo que ha de organizar el *mythos* aristotélico ha de ser, pues, la acción, y sólo por este rasgo ordenado de la acción el resto de los elementos de la tragedia. Si el *mythos* es testimonio de orden es porque ordena la acción.

Este acento marcado sobre la acción cobra todo su sentido cuando se nota otro rasgo importante del *mythos*: ser el puente que lleva directamente a la *mimesis*. Efectivamente, ambos elementos están relacionados a través de la acción, según lo dicho en la *Poética* de Aristóteles: “[...] la imitación de la acción es la trama”.⁶¹ Para Aristóteles como para Ricœur, *tramar es imitar en el medio de la acción*. La trama, en cuanto composición de acciones o hechos, está siempre referida a la imitación, en cuanto ésta es siempre *mimesis praxeos*, imitación de acciones. De esta forma, la acción comunica a la *mimesis* con el *mythos*: por una parte es el objeto imitado y por otra parte es el objeto construido en la trama. Esta es una tesis capital en la propuesta de Ricœur y conviene subrayarla vehementemente: el *mythos* es la *mimesis*, entre ellos dos se da una relación de esencia, uno implica al otro. Si la anterior afirmación suena paradójica (¿cómo imitar una acción puede ser lo mismo que construirla?) es porque la *mimesis*, a través de este rodeo por el *mythos*, se ha alejado del hechizo de la simple imitación.

La gran herencia de Aristóteles para las reflexiones contemporáneas en torno al arte (principalmente la de Ricœur y Gadamer),⁶² es un concepto de *mimesis* como actividad productiva, como *mythos*, más allá de la *mimesis* como imitación o como redoble de un original. “Si la mimesis es invención [si es *mythos*], no puede referirse al mundo como si lo representara en términos de copia”.⁶³ Queda claro que ya no se trata de la *mimesis* platónica, aquella que sufre una degradación frente a la realidad suprema de la Idea. Aquí la obra del poeta no se encuentra

⁵⁹ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1450b 25 y ss. y 1451b 5 y ss.

⁶⁰ *Ibid.*, 1450a 24 y 25.

⁶¹ *Ibid.*, 1450a 5.

⁶² Cf. María Antonia González Valerio, “La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricœur”.

⁶³ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 136.

“tres veces alejado de la realidad”,⁶⁴ tres veces lejos del ser y la verdad en cuanto copia o imagen imperfecta. “La recuperación de la mimesis aristotélica parte del rechazo de la interpretación de la mimesis como mera copia”,⁶⁵ y con ello, la recuperación de su unión con el *mythos*. He aquí el principal motivo por el cual Ricœur decide partir de Aristóteles y no de Platón. En la *Poética* el concepto de *mimesis* sufre una radical transformación al unirse con el de *mythos*, gana una dimensión productora que no tenía en Platón. La copia siempre se ve degradada frente al original, pero la *mimesis*, al ser *mythos*, puede ir más allá del redoble y aportar algo nuevo: su momento inventivo, señalado por la construcción de la trama.

Este cambio del concepto de *mimesis* se ve desde las primeras líneas de la *Poética*. La *mimesis* es la categoría central del estudio, ocupando un lugar preeminente en los primeros capítulos (*Poética*, I, II y III). Gracias a esta centralidad la *mimesis* puede servir para una clasificación de las distintas artes (miméticas) según sus objetos, medios o modos.⁶⁶ Más aún, en Aristóteles el concepto de *mimesis* tiene un uso más restringido que en Platón, limitando su empleo “[...] al marco de las ciencias *poéticas*, distintas de las ciencias teóricas y prácticas”.⁶⁷ A pesar de que Aristóteles no da una definición explícita de lo que entiende por *mimesis* (según la forma genérica), sí la delimita rigurosamente enumerando sus especies, sus medios, sus objetos y sus modalidades;⁶⁸ de lo cual siempre resulta que la *mimesis*, al igual que el *mythos*, está imbricada profundamente con todas las partes de la tragedia; ya sean éstas objetos de imitación (trama, carácter y pensamiento), medios de imitación (canto y elocución) o modos de imitar (espectáculo). Es así como la *Poética* da una visión suficiente de lo que es la *mimesis*. No obstante, lo más importante aquí es notar que la *mimesis* no es extraña al *mythos*, sino ella también es un proceso, “el proceso de «construir cada una de las seis partes de la tragedia», desde la intriga al espectáculo”.⁶⁹

De lo anterior, la conclusión que importa obtener es justamente la relación entre la *mimesis* y el *mythos*, su pertenencia a una sola dupla, de manera tal que si se piensa la una se piense la otra. Asimismo, importa ver cómo la *mimesis-mythos* abre la posibilidad para que se piense de nuevo la relación de la poesía con la realidad y, en este caso concreto, la referencialidad

⁶⁴ Cf. Platón, *La República*, 599a y ss.

⁶⁵ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁶ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, cap. I y ss.

⁶⁷ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 61.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

del enunciado metafórico. La *mimesis* sólo es en la construcción de la trama: el *mythos* sólo es por la *mimesis praxeos*.

Ya lo hemos dicho: el *mythos es* la *mimêsis*. Más exactamente, la «construcción» del mito constituye la *mimêsis*. ¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita! Cuanto se afirma del carácter «completo e íntegro» del mito, de la disposición entre principio, medio y fin, y en general de la unidad y del orden de la acción, contribuye a distinguir la imitación de cualquier duplicación de la realidad. También hemos señalado que todos los demás constituyentes del poema trágico presentan, con matices diversos, el mismo carácter de composición, orden y unidad. Todos son, por distintos conceptos, factores de la *mimêsis*.⁷⁰

Aquí se ha dado un gran avance. El concepto de *mimesis* permite hacer frente a las concepciones en donde el arte o la literatura se queda en su propia inmanencia, centrado en sí mismo, ya sea como unidad de sentido aislado de la realidad (Frege) o como experiencia psicológica, un sentimiento interior como opuesto al exterior del texto. La *mimesis* señala, entonces, la referencia a la realidad. El concepto de *mythos*, a su vez, impide pensar esa referencia a la realidad en términos de una simple copia devaluada, de imitación (Platón), pues siempre pone el acento en el carácter productivo, en el trabajo que pone algo que no estaba antes: la propia estructuración de los acontecimientos. Así, la tensión que surge del seno de la dupla *mimesis-mythos* impide inclinar al arte hacia algún extremo de la balanza.⁷¹ Entonces es cuando se puede ver con otros ojos a la literatura, a la metáfora, incluso al poeta. Este último ya no será un simple imitador, ni un inspirado; su quehacer deviene, arropado en la *mimesis-mythos*, en una labor y él en un artífice. “Nace así una tensión en el mismo corazón de la *mimesis*, entre la sumisión a lo real, la acción humana, y el trabajo creador, la poesía; «es, pues, evidente que el poeta debe ser artífice de tramas, más bien que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones» (1451b 27-29)”.⁷²

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Cf. Greta Rivara Kamaji, “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur”, p. 101. “Esto es, la mimesis, la representación, nos vincula al mundo, nos lleva al referente; es representación de algo; nos jala al mundo, nos ancla a él. El *mythos*, la trama, es lo que nos separa del mundo porque permite decir las cosas ‘de otro modo’ ”.

⁷² Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 63.

Sólo falta hacer mención de un elemento que ha estado implícito en lo dicho anteriormente y que viene, en cierta forma, a completar la dupla *mimesis-mythos*. Me refiero al carácter *poiético* de todo el proceso. Este elemento ya estaba indicado al tratar la noción de *mythos* como composición o estructuración de los acontecimientos, un poner algo que no estaba antes (creación en sentido estricto), así como por la noción de *mimesis* en cuanto Ricœur señala: “no cabe *mimesis* más que donde hay un «hacer»”.⁷³ Sin embargo, considero necesario hacerlo explícito para remarcar la esencia de toda obra literaria: su obrar. En efecto, el mismo título del tratado de Aristóteles lo indica ya; se trata del “arte poético” donde lo más importante de la poesía es su *poiêsis*, su producir. Este inventar de la poesía tiene el doble carácter de descubrir (*mimesis*) y crear (*mythos*), señalado por cada extremo de la dupla.⁷⁴ Por ello “su característica peculiar es decir la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico. La tríada *poiêsis-mîmesis-catharsis* describe exclusivamente el mundo de la poesía [...]”.⁷⁵ Es sólo por esta generosa aptitud de la *Poética*, al señalar la creación de la poesía, que Ricœur se atreverá más adelante a hacer lo que al principio parecía imposible: unir verdad y ficción, acercar estos dos elementos que parecen tan lejanos y dispares para ponerlos al servicio del decir de la poesía, para mostrar el ser, para mostrar otra cara del ser por la trama y por la *mimesis*. La poesía encuentra su verdad en su creación ficcional.

En la literatura se da una tensión dentro del lenguaje mismo, según la dupla *mimesis-mythos*. Y sólo gracias a esta dupla es posible devolver a la poesía su poder de decir la verdad, de decirla y crearla, su potencia ontológica. Se entra así en la aparente paradoja de definir a la *poiêsis* como *mimesis*, pero que cesa al recordar que “lo que el poeta crea, no es la actualidad de los acontecimientos, sino su estructura lógica, su significación”,⁷⁶ el *mythos*. Es así como la *mimesis* es *poiêsis*. En este movimiento – dice el filósofo francés – el poeta eleva a todo el lenguaje más allá de su uso ordinario, lo realza. Eleva el lenguaje a cumbres más altas donde se develan nuevos modos de ser ocultos por lo cotidiano. Por eso cuando Ricœur señala en la cita anterior, “la tríada *poiêsis-mîmesis-catharsis* describe exclusivamente el mundo de la poesía”, la palabra “poesía” no debe de ser entendida como refiriendo exclusivamente al poema (el poema no agota lo poético), sino a lo poético del lenguaje, su más propio, la producción de sentido. Este

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, p. 413. “En una palabra, es preciso restituir a la hermosa palabra «inventar» su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear”.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 22. Reservo el tema de la *catharsis* para la siguiente parte dedicada a la triple *mimesis*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 61, nota 61.

es un aspecto que las lógicas y las semánticas no ven y que permite imprimir el carácter de creación no sólo al poema, sino a todo el lenguaje. Como un descubrir y un crear, el lenguaje es la casa del ser.

Con lo anterior el análisis ha llegado a un punto álgido y controvertido que debe ser explicado más detalladamente. Para ello quisiera regresar a la discusión tal como la dejé, con el enunciado metafórico, no sin antes subrayar los elementos que se han sumado a la búsqueda de su referencia. Desde lo anterior, la metáfora no puede seguir pensándose como antes. La dupla *mimesis-mythos* no permite seguir considerándola como un adorno o como la celebración del sentido por sí mismo, ajeno a la realidad. Lo principal que se ha ganado consiste en el carácter ontológico tan buscado para pensar a la metáfora.

Considerada formalmente, como desviación, la metáfora no es más que una diversificación del sentido; puesta en relación con la imitación de las mejores acciones, participa de la doble tensión que caracteriza a la imitación: sumisión a la realidad e invención de la trama, restitución y elevación. Esta doble tensión constituye la función referencial de la metáfora en poesía.⁷⁷

El siguiente apartado constituye un esfuerzo por pensar “el secreto de la metáfora”, pensarla más allá de la desviación y el tropo, para encarar su poder ontológico. La metáfora es *un* momento privilegiado en donde el lenguaje eleva su sentido hasta la creación, según su propia configuración de *mimesis-mythos*.

1.3 LA METÁFORA: DESCUBRIR, CREAR, INVENTAR

Hasta ahora se ha hecho, de la mano de Ricœur, un recorrido a través de las categorías de la *Poética*. El resultado señala que el enunciado metafórico debe ser pensado desde el texto u obra literaria, dentro de la hermenéutica, y sobre todo con la dupla *mimesis-mythos*, el nuevo marco general de reflexión sobre la referencia de la metáfora. Ahora quisiera dar una formulación de la *mimesis* y del *mythos* más cercana al uso de la metáfora y ver cómo se aplican a su caso concreto,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

con la ayuda de otras categorías contemporáneas. Esto llevará a la referencia metafórica a su pleno desarrollo y, aún más, permitirá coordinar la investigación de la *mimesis* con una reflexión en torno a la verdad (metafórica). La metáfora, como ya se afirmó, crea y descubre la realidad, la inventa. ¿Cómo es esta referencia de la metáfora a la realidad?

Retomando lo dicho unas páginas atrás, la tesis hermenéutica señala: “en la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia *secundaria* gracias a la suspensión de la referencia *primaria*”.⁷⁸ Ahora esta tesis general de la referencia poética se incorpora a la reflexión de la metáfora, en dónde el enunciado metafórico suspende su referencia ordinaria, como condición negativa, para fundar una referencia literaria, su condición positiva. A su vez, la justificación de este desdoblamiento de la referencia se encuentra en la alteración de sentido que realiza la metáfora, según esta correspondencia: así como la metáfora construye su sentido sobre el sentido literal, así también construye una referencia sobre la referencia literal. El cuerpo de la argumentación consistirá, entonces, en explicar en qué consiste esta doble construcción (la del sentido y la de la referencia) y cómo se involucran mutuamente. Detengámonos en este punto.

En primer lugar, la tesis de Ricœur implica distinguir entre dos maneras de referir a la realidad. En palabras de Alfredo Martínez Sánchez, “se ha de distinguir entre dos tipos de referencia: la del discurso descriptivo (que equivaldría a la de la *mimesis* como copia) y la de la obra literaria; pues bien, la segunda sólo emerge (la obra sólo despliega un mundo) a condición de que se suspenda la primera”.⁷⁹ La diferencia entre estos dos tipos de referencialidad corresponde, como se ha señalado al inicio, a las diferencias que existen entre las distintas manifestaciones del lenguaje. Mientras el lenguaje científico pretende decir la realidad de forma directa, la poesía ha de buscar otras maneras de mostrar su intención ontológica, pues “no refiere a nada” y, por lo tanto, su referencia ha de conseguirla desplegando su propio mundo.

Asimismo, la metáfora pide distinguir entre dos clases de sentidos. Por una parte aquéllos que se desprenden del lenguaje literal antes de la incursión del enunciado metafórico, los sentidos que muestra el mundo cotidiano, sentidos corrientes que parten de la relación común que se da entre las palabras y las cosas (aquí se dice sin ningún problema “la copa de Dioniso”). Por otra parte se encuentran los sentidos que despliega el trabajo de la metáfora. Se trata, en efecto, de

⁷⁸ Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p. 52.

⁷⁹ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 137.

otros sentidos, sentidos nuevos, pues cuando el poeta dice “el escudo de Dioniso” da un nuevo rostro a las cosas; la copa de Dioniso adquiere un nuevo rostro al ponerse en relación con el escudo de Ares. Estos últimos se pueden llamar sentidos metafóricos, no son ningún artificio del poeta (entendiéndolo de manera peyorativa) sino pertenecen al ser de las cosas, al mundo, aunque en una primera instancia no se muestren y yazcan ocultos. Entonces, lo que hace el enunciado metafórico – dirá Ricœur – es alterar la jerarquía de los sentidos (del literal al metafórico) a través de su ambigüedad, para llegar así a la referencia metafórica. ¿Cómo se relaciona la alteración del sentido de la metáfora con su referencia? Aquí entra en juego la dupla *mimesis-mythos* y la copertenencia indisociable de ambos términos.

Se ha mencionado ya que la tesis de Ricœur concede una verdad parcial a los que niegan la referencia metafórica. La literatura no se relaciona con la realidad de la misma forma que los enunciados de la ciencia, su referencialidad es mucho más compleja, incluso paradójica en un sentido fuerte.⁸⁰ No obstante, el verdadero problema consiste en sólo quedarse con este aspecto negativo, en pensar que esta suspensión de la referencia común a otros tipos de lenguaje es una *abolición* de toda referencia. La hermenéutica salva aquí el vacío teórico al hacer una formulación más compleja y completa, ahora apoyándose en la *Poética*. Con la introducción de Aristóteles en el estudio es posible dar esta nueva interpretación: la parte positiva de la tesis hermenéutica corresponde al despliegue del mundo de la obra, despliegue que se apoya en el *mythos* aristotélico, en cuanto creación y orden, un poner algo que no estaba ahí antes; y en la *mimesis*, la referencia al mundo de toda obra. Con la dupla *mimesis-mythos* se puede afirmar que ningún lenguaje puede cerrarse sobre sí mismo, no puede simplemente abolir toda referencia a la realidad sin proponer una nueva; la metáfora tanto es una nueva estructuración (la fundación de sentidos), como es un decir de la realidad (su referencia metafórica).

Esta es la primera aplicación de la *mimesis-mythos* a la metáfora, coordinar su construcción de sentido con el despliegue de su propio mundo. Parece que en Ricœur es imposible disociar toda acción sobre el sentido de toda reacción sobre la referencia. A pesar de que ambos términos se distinguen analíticamente, al final el uno implicaría al otro, pues no es posible pensar al lenguaje en su decir algo (sentido) sin que sea sobre algo (referencia) ¿De qué

⁸⁰ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p. 52.

se hablaría si no es de la realidad?⁸¹ Aquí se da otra correspondencia: así como la *mimesis* siempre implica al *mythos* y el *mythos* siempre implica la *mimesis* y sólo es por ella, así la alteración de sentido también implica necesariamente una alteración de la referencia (¿y viceversa?). Este paso viene indicado desde que se afirmó que la estructura de una obra (*mythos*) es su sentido, así como el mundo de la obra (*mimesis*) es su referencia. A todo nuevo modo de decir de la metáfora le corresponde un nuevo modo de (decir el) ser. A toda construcción de sentido le corresponde una referencia. Cuando el enunciado metafórico cambia el sentido corriente de las palabras al relacionarlas de una nueva forma, también cambia la manera en la que percibimos la realidad, esto es, la muestra con un nuevo rostro. Aquí se presupone una simetría entre el sentido y la referencia, y si se la presupone desde la *mimesis-mythos*, entonces se comete una injusticia al reservar sólo el campo del sentido para la metáfora.

En todo caso el enunciado metafórico no anula la relación con la realidad, sino la suspende; no quiebra, sino intercepta la referencia ordinaria del lenguaje para crear su propia referencia. Por este motivo Ricœur trae a colación el concepto de “ruina” formulado por Jean Cohen.⁸² La metáfora no puede desligarse completamente del mundo (la *mimesis* nos evita caer en eso), ella siempre refiere a la realidad, aunque al hacerlo la suspenda para crear algo nuevo (*mythos*). En la metáfora la referencia al mundo sigue estando ahí, aunque suspendida, en *ruinas*, para que permita la *fundación* de nuevos sentidos, la proyección de un mundo. “El enunciado metafórico suspende el referente ordinario y propone otro, que se levanta sobre las ruinas del anterior”.⁸³ Pero con todo esto, ¿hacia a dónde apunta Ricœur? “Con ello nos está dando las claves para entender cuál podría ser la referencia metafórica, porque la interpretación metafórica al hacer surgir una nueva pertinencia lo que hace es suscitar un objeto referencial nuevo, que sustituye a la referencia correspondiente”.⁸⁴

La propuesta de Ricœur pretende ser, desde la hermenéutica, un “formidable contraejemplo” para la forma convencional de entender la referencia. La metáfora no descansa dentro de la más profunda de las noches (la noche sin mundo y de la locura), sino ella misma trae a la claridad del día otro modo de ser de la realidad. La metáfora, al igual que el poema, es “[...] la proposición de un mundo sobre el modo imaginativo, ficticio”, donde la ficción ya no tiene un

⁸¹ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p. 46 y ss. Greta Rivara Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”.

⁸² Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, séptimo estudio.

⁸³ Elizabeth Monasterios, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁴ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 191.

sentido peyorativo, sino es el desvelamiento de “[...] un mundo distinto con otras posibilidades distintas de existir, que sean nuestros posibles más apropiados”.⁸⁵ Así, la referencia para el enunciado metafórico y para el poema es el mundo que proyectan, un mundo de posibilidades, pues, como ya señalaba Aristóteles, la poesía no se rige desde parámetros externos a ella misma, desde lo que fue, sino el espacio que le conviene es lo posible, un mundo en dónde *podríamos* vivir.⁸⁶ El mundo de la obra, entonces, es el lugar en donde el poeta le extiende la mano a esos sentidos latentes, que ya están ahí, en potencia, esperando a ser develados.⁸⁷

De esta forma entramos al corazón de la propuesta de Ricœur. La poesía y el enunciado metafórico articulan un modo de encontrarse en el mundo, proponen una realidad posible que aún no ha sido desplegada, nuevas dimensiones del ser. La metáfora descubre otra cara de la realidad, otra forma de ver y relacionarnos con lo que nos rodea. La descubre y la crea, porque, al final, como decía Heidegger, el hombre habita poéticamente sobre esta tierra.⁸⁸ Y porque la realidad no se reduce a la suma de objetos empíricamente constatables ni a los objetos de conocimiento teórico, ni se reduce a lo ya dicho y contemplado a través del lenguaje corriente, de la existencia cotidiana; sino también la conforma “[...] el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos, axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*”.⁸⁹ Con esto se subraya que el conocimiento reflexivo no es la única forma de hallarse y descubrir el mundo, nosotros no nos reducimos a simples sujetos de conocimiento, “el sentimiento no es menos ontológico que la representación”.⁹⁰ En fin, también nuestros sueños y aspiraciones modelan la realidad, cómo la decimos y cómo la interpretamos. ¡Estamos hechos de la misma materia que los sueños! – exclama el poeta –, lo que sea el mundo, eso también se decide en la metáfora.

⁸⁵ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 309.

⁸⁶ Cf. Aristóteles, *op. cit.*, cap. IX y Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y Narratividad*, p. 54

⁸⁷ Ricœur define lo que entiende por mundo, aunque en el contexto de la narración, de la siguiente manera: “para mí, el mundo es el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los predicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un simple entorno (*Umwelt*), hacen un mundo (*Welt*). En efecto, a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia”. Paul Ricœur, *Tiempo y Narración I. Configuración del relato histórico*, p. 152 La influencia de Heidegger en esta definición es clara. Por otra parte, el uso que hace Ricœur del concepto de mundo excede esta definición.

⁸⁸ Cf. Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía* y María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. p. 330.

⁸⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y Narración I. Configuración del relato histórico*, p. 33.

⁹⁰ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 412.

Quisiera ver más detenidamente cómo ocurre el proceso de desdoblamiento del sentido y de la referencia metafórica, para ello propongo analizar brevemente dos ejemplos tomados directamente de la literatura. El primero es el célebre verso de *Tierra Baldía*: “Abril es el mes más cruel”.⁹¹ El segundo es un el último verso de un poema de Paul Eluard, “tristeza bello rostro”.⁹² Más allá de un análisis minucioso, propio de otros estudios, lo que me interesa constatar con los dos ejemplos es la suspensión de la referencia literal a favor del despliegue de la referencia de segundo grado.

Comenzando el análisis, en primer lugar la propuesta de la referencia metafórica parte de la imposibilidad de interpretar literalmente una metáfora. ¿A qué se debe esto? A que en ella se destruye el sentido literal, víctima del trabajo del poeta. En efecto, los dos versos seleccionados no pueden ser interpretados literalmente, pues carecerían de sentido. Además, según Ricœur, esta destrucción o suspensión del sentido literal viene condicionada por una atribución impertinente que se consigue al aplicar un predicado de un reino categorial extraño a un objeto que parece pertenecer a otro reino categorial.

En los ejemplos mencionados, el verso de T. S. Eliot, “abril es el mes más cruel”, comete la impertinencia semántica anterior. Abril es una noción a la que no se le puede aplicar el calificativo de “cruel”, puesto que ese calificativo es más apropiado para las personas. Ambas, abril y las personas, son “reinos” categoriales distintos, por lo tanto, la metáfora comete una impertinencia con el uso habitual del lenguaje y no puede ser interpretada literalmente. Lo mismo ocurre con el verso de Eluard. A la tristeza no le corresponde un “bello rostro”, pues sólo las personas tienen un rostro, los sentimientos no. Aquí el poeta ha hecho una atribución impertinente y con ello ha destruido el sentido literal.

Para Ricœur en las metáforas hay un error *calculado* del poeta al atribuir impertinentemente, error que provoca una “colisión semántica” entre los distintos reinos categoriales que se repelen de ordinario. Efectivamente, una atribución es impertinente cuando produce un error categorial y, con esto, una tensión o colisión semántica (entre “abril” y “cruel” por ejemplo). Así “la metáfora presenta una desviación frente a las acepciones corrientes de una

⁹¹ T. S. Eliot, *Tierra baldía*, I, primer verso.

⁹² El poema de Eluard dice así: “Adiós tristeza / Buenos días tristeza / Grabada estás en las líneas del techo / Grabada en los ojos que yo amo / No eres del todo miseria / Pues los labios más pobres te denuncian / Con una sonrisa / Buenos días tristeza / Amor de los cuerpos amables / Poder del amor / Cuya amabilidad surge / Cual monstruo sin cuerpo / Cara desencantada / Tristeza bello rostro”. Paul Eluard, “A penas desfigurada”, trad. Javier Albiñana.

palabra, y ello constituye, podríamos decir, el momento de destrucción semántica”.⁹³ ¿Por qué es una destrucción? Porque en el verso “tristeza bello rostro” se ha destruido la literalidad del enunciado, ya no puede ser interpretado literalmente. Más aún, esta destrucción semántica “condiciona a su vez el derrumbamiento de la referencia primaria”.⁹⁴ La metáfora no sólo destruye el sentido literal al atribuir impertinentemente, también destruye la referencia literal. Tal es el motivo por el que cuesta tanto trabajo decir la referencia del verso de T. S. Eliot o el de Paul Eluard. ¿Qué dicen estos versos del mundo? ¿Se refieren al mes de abril y a la tristeza tal y como se los piensa cotidianamente?

Sin embargo, como se ha dicho, el proceso no termina en esa destrucción semántica. La estrategia de la metáfora y del discurso poético acontece aquí. Si bien hay una suspensión del sentido y de la referencia ordinaria que se hace manifiesta por la imposibilidad de una interpretación literal, esto es sólo la parte negativa de una estrategia positiva. “Lo importante no es la desviación o atribución impertinente – este choque o colisión semántica funciona sólo como condición de posibilidad –, sino la producción de sentido, la creación de otro orden que, por mimesis, redescrive la realidad”.⁹⁵ Dicho con las palabras de Ricœur, “la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación de sentido a nivel de todo el enunciado, obtenida por la «distorsión» del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva”.⁹⁶ Con el eclipse de lo literal se da nuevamente la correspondencia entre el sentido y la referencia, la colisión semántica crea un nuevo sentido (una nueva pertinencia semántica) y con ello una nueva referencia.

El papel creador de la metáfora se muestra cuando ella nos enseña que atribuir un predicado impertinente es, de hecho, una nueva forma de ver las cosas, una nueva pertinencia. Se trata de una innovación de sentido y no de su muerte porque la colisión semántica que se da entre dos reinos categoriales que de ordinario se excluyen o incluso se anteponen (el rostro y la tristeza), no deviene la completa destrucción del lenguaje, ni un juego arbitrario del poeta para el adorno del discurso. Muy al contrario, esta colisión muestra el ser más íntimo del lenguaje, su capacidad creadora; la colisión semántica no destruye, sino devela un nuevo universo de sentidos,

⁹³ Pablo Edgardo Corona, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁴ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 310.

⁹⁵ María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. p. 357.

⁹⁶ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 310.

un nuevo mundo en el que habitamos. Esta “plusvalía semántica” se comprueba en las infinitas paráfrasis que se le puede dar a una metáfora, sin agotar su sentido y sin que deje de mostrar algo nuevo. La metáfora crea, dice la humana existencia, ¡está viva! Tal es el trabajo por el cual el poeta nos instruye y nos enseña a “ver como”, una nueva perspectiva sobre el mundo.

Por este motivo, en el poema de Eluard la tristeza gana un nuevo rostro, una nueva forma pertinente de verla, es más de lo que era antes. La tristeza deja de ser algo reducido a estados mentales para ser el “bello rostro” que menciona el poeta. En su decir ambiguo, la metáfora llega a dar voz a las más inefables expresiones de la vida íntima. Lo mismo sucede con el verso de *Tierra Baldía*. Frente al tiempo del calendario, en donde los días siguen a los días y los meses a los meses, el poeta descubre una nueva forma de ver el mundo. Abril no es sólo un mes más entre los otros, también es la violencia de la vida que nace junto a la primavera, la fragilidad de todo lo que surge de la tierra con grandes esfuerzos, el tiempo de lo que surge. Por eso la metáfora “[...] no sólo organiza de otro modo la realidad sino que pone de manifiesto una manera de ser de las cosas que, por medio de la innovación semántica llegan al lenguaje”.⁹⁷

Con la nueva pertinencia semántica se muestra de forma clara cuál es la función referencial de la metáfora. Ella amplía el mundo, dice más sobre lo que es por medio de su elevación de sentido. La metáfora le da voz a lo que es inefable con otros lenguajes, “[...] es capaz de extender el vocabulario, facultando al hablante o al escritor para nombrar nuevas realidades y ofreciendo para los términos o conceptos abstractos similitudes concretas”.⁹⁸ En este sentido se dice que la metáfora no le debe nada a la palabra, sino ésta última debe sus sentidos al juego de innovación semántica. El enunciado metafórico, en cuanto es instauración de una nueva pertinencia, en cuanto es fundación de sentido, incrementa el ser de la palabra, le da la riqueza de su decir. Así se puede entender su carácter propiamente ontológico: “únicamente las metáforas auténticas, vivas, son simultáneamente significación y acontecimiento”.⁹⁹

“Tal es el esquema de la referencia desdoblada. Esencialmente, consiste en hacer corresponder la metaforización de la referencia a la metaforización del sentido”.¹⁰⁰ Nuevamente, hay que notar que no es una victoria total de la metáfora sobre el uso corriente del lenguaje. Las ruinas del sentido y de la referencia literal siguen presentes, sólo por ellas es posible la

⁹⁷ *Ibid.*, p. 321.

⁹⁸ Marcelino Agís Villaverde, *op. cit.*, p. 170.

⁹⁹ Elizabeth Monasterios, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁰ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 311.

instauración de un nuevo orden (sólo en la *mimesis* es posible el *mythos*). En todo caso los usos literales ceden resistiendo: “la metáfora es un idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede protestando”.¹⁰¹

¿Qué es entonces la metáfora? Ella puede entenderse como la tensión que se da entre el sentido que surge y el sentido que es suspendido, entre la interpretación literal imposible y la interpretación que funda un nuevo rostro. Para Ricœur la metáfora queda así relacionada con la dupla *mimesis-mythos*. Construye una nueva pertinencia metafórica y muestra una nueva cara de la realidad, pero sólo porque se alza sobre el lenguaje corriente, sólo porque lo suspende. Dice el mundo y al decirlo, lo crea. “El enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que «inventa» en el doble sentido de la palabra: lo que crea, lo descubre; y lo que descubre, lo inventa”.¹⁰² Aquí el lenguaje se celebra a sí mismo, como decía Paul Valéry, pero lo hace en y con el ser.

Por último, quisiera extraer tres consecuencias de lo anterior que vienen a completar el presente análisis. 1) La metáfora, al incorporarse al nivel discursivo, ha de ser pensada como una metáfora continuada o, mejor aún, como un universo metafórico. 2) En este universo metafórico la dupla *mimesis-mythos* corresponde a lo que Ricœur llama función heurística y función de redescrición. Finalmente, 3) todos los planteamientos conducen a una reformulación de la verdad ahora entendida como verdad metafórica.

El primer punto sólo acentúa el carácter discursivo de la metáfora. Como se ha dicho ya, el nivel pertinente para pensar su referencia a la realidad no es la palabra ni la frase, sino el discurso como obra o como texto. Si bien, antes se afirmó que se ha de preferir el término “enunciado metafórico” al de simple metáfora, acentuando así su carácter de poema en miniatura; ahora es posible ir más allá del enunciado, a la obra y a la hermenéutica, y ser más precisos con los términos.

El nivel estratégico del enunciado sigue sin poder mostrar toda la potencia de la metáfora, sobre todo cuando se la considera en relación con la *mimesis-mythos*, categorías del poema trágico en su totalidad significante. Desde el *mythos* aristotélico el enunciado guarda dentro de sí incluso otra posibilidad más alta: la de ordenarse con otros enunciados y crear un todo estructurado. En efecto, el *mythos* mienta la composición y disposición de una obra, ésta última

¹⁰¹ Nelson Goodman, *Languages of art*, p. 73 apud Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 317.

¹⁰² Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 322.

no se reduce a la simple suma de los enunciados, sino corresponde principalmente a la estructura que se conforma entre ellos. Partiendo de esta perspectiva, diversos enunciados aislados pueden formar una “red compleja de enunciados”, esto es, diversos enunciados metafóricos pueden unirse para formar una *metáfora continuada*. Aquí la metáfora trabaja como una fábula o una alegoría, como una totalidad.¹⁰³

Lo importante de la metáfora continuada es que en ella el sentido es trabajado por la totalidad del discurso y no sólo por una metáfora aislada. De esta forma, en el poema de Eluard, la vida íntima de la tristeza no sólo se muestra con el último de los versos (“tristeza bello rostro”), sino se desarrolla en todo el poema como el sentido que despliega la obra. Si la metáfora posee una inmensa riqueza fundante es por esta capacidad de agruparse y formar universos metafóricos. A una red metafórica no le corresponde una sola referencia, sino una red o plexo de referencias, un mundo, totalidades de sentido. Después de todo “se puede esperar que la función referencial de la metáfora sea dirigida por una red metafórica más que por un enunciado metafórico aislado”.¹⁰⁴ Así, Ricœur se ha hecho el tránsito completo de la metáfora como producto de la epífora del nombre, hasta llegar a las metáforas inter-conectadas como universo de sentido.

La segunda consecuencia se desprende de la anterior, subrayando aún más el aspecto discursivo. Desde la metáfora entendida como universo metafórico, Ricœur prefiere hablar de la *mimesis* y del *mythos* en términos de función redescriptiva y función heurística, respectivamente. El cambio de la terminología corresponde al paso de la reflexión a través de la teoría de los modelos,¹⁰⁵ que corresponde a su vez al cambio del enunciado metafórico por la metáfora continuada.

La relación que en la teoría de los modelos se da entre la ficción heurística y la redescipción equivale a la que se produce entre *mythos* y mimesis en la *poiesis* clásica. A partir de este momento, Ricœur va a entender la mimesis en términos de redescipción, concepto que reúne los dos elementos que le preocupan: el heurístico (o creativo) y el referencial (o denotativo). La redescipción se propone así como la alternativa pertinente a la concepción de la mimesis como simple copia.¹⁰⁶

¹⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 327.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁵ Ricœur le dedica a la teoría de los modelos una parte importante del estudio VII de *La metáfora viva*. Sin embargo, para efectos de este trabajo se puede prescindir del tema.

¹⁰⁶ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 139.

La función heurística, al igual que el *mythos*, subraya la “radicalidad” y la “organización en red” equivalentes a los rasgos de “composición en orden” de la noción aristotélica. La función de redescrición, al igual que la *mimesis*, señala la referencia a la realidad, pues “la *mimesis* es el nombre de la «referencia metafórica»”. Esta referencia, como ya se ha dicho largamente, no es la común sino se trata de una referencia de segundo rango; la metáfora no describe el mundo, sino lo redescrive. Ahora bien, en la colaboración que se da entre estas dos funciones es posible “[...] describir un campo menos conocido -la realidad humana- en función de las relaciones de otro campo ficticio pero mejor conocido -la trama trágica-, empleando todas las virtualidades de «desplegabilidad sistemática» contenidas en esta trama”.¹⁰⁷

De la unión inseparable entre la función heurística y la función de redescrición, Ricœur obtiene la función poética, de manera similar a como la *mimesis-mythos* conduce a la *poësis*. La metáfora *dice* la realidad inventándola, su manera de describir es “la re-descripción de la realidad por la ficción”.¹⁰⁸ La misma construcción de sentido, el *mythos*, implica la *mimesis*. Esta es la función propia de la poesía y de toda metáfora, vivificar el lenguaje, dar que pensar y pensar más. La función poética “[...] trata de redescrivir la realidad por el camino indirecto de la ficción heurística”.¹⁰⁹

La última consecuencia tiene que ver con una noción de verdad apropiada para la metáfora. A pesar de que Ricœur sólo enuncia este tema y no lo desarrolla positivamente, considero oportuno rescatarlo para marcar el último paso de la referencia metafórica. Si la metáfora se relaciona con la realidad por la *mimesis*, ¿esta relación puede ser entendida en términos de verdad?¹¹⁰ Para dilucidar esto introduzco una nueva correspondencia: así como la referencia literal tuvo que ceder paso a una referencia metafórica, quizá la “verdad literal” tenga que ampliar su concepto hasta incluir una nueva “verdad metafórica”. Este punto es el último que resta para una plena restitución de la metáfora en el terreno ontológico: aceptar la intención “realista” de la metáfora (decir algo sobre algo), sin confundirla con la de otros tipos de discursos; llegar a la verdad de la obra de arte. Para Ricœur la verdad metafórica surgirá del

¹⁰⁷ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 327.

¹⁰⁸ Greta Rivara Kamaji, “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur”, p. 95.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 332.

¹¹⁰ María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 308.

juego de tensiones que se ha gestado a través de todo el análisis hasta llegar a su lugar más íntimo, el mismo verbo “ser”.

En primer lugar, el filósofo francés recuerda la tensión que se da entre un predicado impertinente y un objeto que lo recibe resistiendo. Es la tensión que existe entre la “tristeza y el “bello rostro”, reinos categoriales que de ordinario se excluyen. En segundo lugar, se encuentra la tensión entre la interpretación literal de un enunciado y la interpretación que funda la metáfora. El verso “Abril es el mes más cruel” se resiste a ser interpretado literalmente y opta, en cambio, por una interpretación metafórica. Este último juego de tensiones descansa en una tercera tensión más, que es la que interesa aquí: la tensión que se da entre la identidad y la diferencia, entre el ser y el no ser de la metáfora. “Para esclarecer esta tensión, interior a la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un «no es», implicado en la interpretación literal imposible, pero presente en filigrana en el «es» metafórico”.¹¹¹

Cuando la metáfora proyecta su propio mundo surge en ella una oscilación ontológica. Por una parte, la metáfora no puede ser interpretada literalmente. Cuando ella dice: “Abril es el mes más cruel”, el uso ordinario de las palabras se resisten a afirmar la validez del enunciado. Abril “no es” el mes más cruel, no puede serlo desde el sentido corriente de las palabras. Y sin embargo, al mismo tiempo la metáfora nos enseña que abril “es” el mes más cruel de todos. En el conflicto de estas dos oscilaciones del verbo ser surge el “es como”, a mitad del camino entre el “no es” literal y el “es” metafórico; a mitad de camino entre la referencia sumisa a la realidad (*mimesis*) y la creación desinteresada del mundo (*mythos*). El poeta enseña, efectivamente, *como son* las cosas en el “es como”; en su decir nos instruye, la tristeza “es como” un bello rostro, nos dice que así está bien.¹¹²

Aquí la metáfora, al igual que la filosofía, trabaja con lo que es; no sólo lo enuncia, se atreve a redescribirlo. Por ello Ricœur afirma que su lugar más íntimo es el ser. La metáfora mora entre el “es” y el “no es”, entre lo que es efectivamente y lo que aún se guarda en el reino de lo posible, entre la apertura de nuevos sentidos y el ocultamiento de otros. Apolo y Dioniso.¹¹³ Al igual que el dios, ni muestra ni calla, sino da señales. Se trata de un ámbito privilegiado para la mostración de ser, para el des-ocultamiento de nuevos sentidos, de un nuevo modo de ser que se

¹¹¹ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 333.

¹¹² Cf. *Ibid.*, p. 326.

¹¹³ En general se echa de menos a Nietzsche en todo el estudio que realiza Ricœur sobre la metáfora, las veces que lo cita (en el octavo estudio de *La metáfora viva*) es con relación a Derrida, sin que se llegue a recuperar explícitamente alguna de sus tesis sobre el lenguaje.

oculta en la existencia cotidiana. Esta es la vehemencia ontológica de la metáfora, su más honda referencialidad. Presenta el “no es” y el “es” dentro del seno del lenguaje, lo mismo y lo otro del mundo, la identidad y la diferencia en la semejanza metafórica. “Esta experiencia expresa el momento *extático* del lenguaje, el lenguaje fuera de sí; la experiencia parece atestiguar que el deseo del discurso es desaparecer, morir, en los confines del ser-dicho”.¹¹⁴ Esta es, pues, la verdad de la metáfora, su apertura al ser.

No obstante, pese a que este momento extático del lenguaje (el lenguaje saliendo de sí, al mundo) parece conducir inevitablemente de la verdad como adecuación, propia del lenguaje descriptivo, a una verdad como manifestación (des-ocultamiento) más cercana a Heidegger, el filósofo francés hace una pausa. Ricœur se resiste a caer en la “tentación” heideggeriana. Para él, la verdad como *alethéia* sigue sin ser del todo precisa para la metáfora, de lo contrario – se pregunta – ¿cómo puede haber una producción *justa*? (es decir, ¿cómo puede haber metáforas más adecuadas que otras?).¹¹⁵ Esto sólo puede indicar que la metáfora, en todo caso, exige pensar más, sin que Ricœur llegue al fondo del asunto.

Finalmente, resta disipar una posible objeción en contra del estudio de la *mimesis* ricœuriana. Sólo después de estos desarrollos entorno a la referencialidad de la metáfora, Ricœur puede hacer frente a la expresión, también aristotélica, “el arte imita a la naturaleza”. Esta expresión parece poner en duda la *mimesis-mythos* frente a la *mimesis physeos*. Si el arte imita a la naturaleza, ¿no debemos abandonar a la *mimesis* aristotélica y volver a la *mimesis-copia* propuesta por Platón? ¿No se cae de nuevo en el triste redoble del original? A pesar de esta primera dificultad, para Ricœur esta expresión no implica volver a la noción de *mimesis* como copia de la realidad, en todo caso lo que ella pide es pensar a la *physis* de una manera más profunda.

Si el arte imita a la naturaleza, nos dice el filósofo interpretando a Aristóteles, es porque ella no es pensada como algo inerte o pasivo, como algo ya dado o acabado, sino como vida, un crecer, una creación activa. El arte imita a la naturaleza cuando él también despliega esta capacidad creadora, cuando la crea. La *mimesis* es imitación en cuanto hace brotar, despuntar a la naturaleza, en cuanto es “generación de lo que crece”. El poeta, pues, ve a la naturaleza como

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹¹⁵ El sentido de “justo” no queda del todo claro en el análisis de Ricœur. Cf. Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, p. 152.

algo todavía inacabado, como “una promesa de novedad”.¹¹⁶ “Entonces – señalará Ricœur – hay que decir que la expresión «imitación de la naturaleza» tiene por función distinguir, tanto como coordinar, el hacer humano y la producción natural”.¹¹⁷ Y sobre todo, tiene por función recordar que la naturaleza nunca desaparece de la actividad del artista, sino que aparece en ella como siendo más. El mundo aparece en la obra de arte, no como coacción y violencia que subsume frente al original, sino como referencia ineludible de la que parte todo arte en su quehacer poético.

En último análisis, el concepto de *mimêsis* sirve de indicador de una situación de discurso. Nos recuerda que ningún discurso puede suprimir nuestra pertenencia a un mundo. Toda *mimêsis*, incluso creadora, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*. La verdad de lo imaginario, el poder de detección ontológica de la poesía, es precisamente lo que yo veo en la *mimesis* de Aristóteles.¹¹⁸

Este es el concepto ontológico más propio de la *mimesis* en su unidad con el *mythos*, con la *poiêsis* y con la *physis*. La *mimesis* no es una copia del mundo, sino contribuye a “la revelación de lo Real como Acto”.¹¹⁹ Une al mismo tiempo el descubrir con el crear, tensa la relación entre ser y aparecer. Ella misma es, en fin, mostración, acontecer.

Con lo anterior se ha dado una visión suficiente del concepto de *mimesis* desde *La metáfora viva*. Sin embargo, aún no se ha agotado el concepto. A pesar de la riqueza del análisis anterior, falta un desarrollo incluso más profundo a través de otra de las obras de Ricœur, *Tiempo y Narración*. Dentro del nuevo ámbito de la narración, la *mimesis* no sólo abarca a la obra, sino se extiende a su “antes” y su “después”, volviéndose una triple *mimesis*. La siguiente parte de la investigación tendrá por objetivo mostrar el desarrollo de esta propuesta de Ricœur, ver cómo surge y cómo se adapta a las exigencias del relato de ficción.

¹¹⁶ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, primer estudio y pp. 408 y ss.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁹ Esta es otra propuesta que Ricœur promete desarrollar sin que nunca lo cumpla del todo. Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 65 y el octavo estudio.

SEGUNDA PARTE

LA TRIPLE *MIMESIS*

En esta parte de la investigación se analizará la noción de *mimesis* desde el campo de la narración, en específico, desde el relato de ficción tal como lo maneja Ricœur en *Tiempo y Narración*. En efecto, esta parte del estudio se propone realizar un cambio dentro del lenguaje mismo. Si antes se preguntaba por la referencia de la metáfora y del discurso metafórico, lo que ahora se busca es hacer esta misma pregunta por parte del relato. De esta manera, se cambia de una manifestación lingüística a otra manifestación, sin abandonar al lenguaje poético como horizonte de la pregunta. Este cambio dentro del lenguaje permitirá profundizar sobre el concepto ricœuriano de *mimesis* y continuar su estudio más allá de lo que se dijo en *La metáfora viva*.

No obstante, ¿qué justifica este movimiento del discurso metafórico a la narración? ¿No se trata de dos planteamientos distintos y, por lo tanto, de una ruptura dentro de la *mimesis*? De ninguna manera. Nada separa tajantemente a estas dos manifestaciones lingüísticas. Ricœur afirma varias veces que *La metáfora viva* y *Tiempo y narración* son dos obras gemelas que fueron concebidas al mismo tiempo. Además, ambas obras reclaman el mismo nivel de análisis propio de la hermenéutica: el discurso. Si en *La metáfora viva* se buscó llevar el análisis al nivel del discurso poético entendido como texto o como obra, en este mismo nivel es en donde se encuentra el relato, “[...] puesto que el relato de ficción puede considerarse con fundamento como un caso particular del discurso poético”.¹ De esta forma, la metáfora y el relato de ficción son dos manifestaciones cercanas gracias a la hermenéutica.

Más importante aún es la continuidad en las reflexiones ontológicas del filósofo francés; el problema de la referencia es común a los dos planteamientos. De manera similar a como lo hiciera con la metáfora, Ricœur se pregunta en *Tiempo y narración* por la referencialidad del

¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 867.

relato. ¿Qué es lo que dice sobre la realidad? ¿Cuál es la relación del relato de ficción con el mundo? Dentro del terreno de la narración el problema de la *mimesis* sigue tan vigente y acuciante como lo era con la metáfora. De hecho, este problema puede ser tomado como el tema central y el eje de articulación entre la metáfora y el relato de ficción, ambas tienen una vehemencia ontológica que exige ser investigada desde la *mimesis*. Así, las dos manifestaciones del lenguaje ponen el acento en su intencionalidad, en la forma en la que dicen “lo que es”.

Incluso la relación va más allá de esto. Para Ricœur ambas dicen el mundo de manera parecida, de tal forma que es posible retomar las reflexiones anteriores sobre la referencia metafórica y aplicarlas más o menos en el mismo sentido al relato.² La tesis hermenéutica se mantiene para la narración: “la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función referencial más disimulada del discurso”.³ Esta función disimulada es el despliegue de una referencia de segundo grado o referencia poética como condición positiva. Si el lenguaje poético dice el mundo – y ciertamente lo dice – sólo puede ser de manera indirecta por el despliegue de su propio mundo. La cuestión ahora es pensar esta tesis hermenéutica para encontrar la referencia al mundo (o refiguración) del relato de ficción, aunque para lograr esta difícil meta se vuelve necesario desarrollar el concepto de *mimesis* más allá del *mythos* de *La metáfora viva*.

El problema de la referencialidad, entonces, es la primera analogía fuerte entre la metáfora y el relato. No obstante, la relación entre ambas no se termina aquí. Ricœur encuentra una afinidad más en lo que respecta a otra de las características del lenguaje: su poder poético. Tanto el discurso metafórico como la narración muestran lo más creativo del lenguaje. El filósofo francés no duda en afirmar que “[...] ambas incumben al mismo fenómeno central de la innovación semántica”;⁴ ambas participan de decir lo nuevo, lo no dicho aún, lo todavía inédito.

Este es un punto que ya se ha visto con cierto detalle en lo que respecta a la metáfora. Ella muestra su poder de creación cuando enseña a ver las cosas de otra manera. La creación del discurso metafórico surge del seno de la *mimesis-mythos* y “consiste en la producción de una

² Ricœur insiste en la cercanía entre la referencia del relato de ficción y la referencia metafórica. Ambas se acercan hasta el punto en el que el vocabulario de una se puede intercambiar por el de la otra. (Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 34). En todo caso, la referencia de la narración se verá con más cuidado cuando se trate la *mimesis* III.

³ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

nueva pertinencia semántica mediante la atribución impertinente”.⁵ De esta forma, una metáfora está viva cuando juega con los sentidos literales ya establecidos y crea, a partir de ellos, nuevas conformaciones de sentido. El choque entre un sentido literal y el sentido que se instaura el poeta es lo que hace de la metáfora una creación inédita. Ahora bien, esta tesis del carácter poiético de la metáfora se puede retomar para el relato. La narración tiene su momento creativo que “consiste en la invención de una trama”.⁶ Sin embargo, aquí el concepto de *mythos* ya no puede ser considerado sólo como la función heurística del discurso, habrá que entenderlo también como una trama o fábula (*mise en intrigue*). Esto se debe a que la narración no se limita a crear una nueva pertinencia semántica, sino, como se verá más adelante, ella conforma una verdadera “síntesis de lo heterogéneo”. De esta manera, el concepto de *mythos* sigue marcando la capacidad poética del lenguaje, aunque esta capacidad cambia de sentido según se trate de la metáfora o de la narración.

Con todo esto se podrá preguntar: y bien, ¿cuál es entonces la diferencia entre la metáfora y el relato de ficción? Ciertamente, a pesar de la cercanía entre estas dos manifestaciones del lenguaje, Ricoeur nunca las confunde. Cada una de ellas tiene su propio desarrollo y sus propias categorías para ser pensada, así como las teorías pertinentes para hacerlo. Se distinguen, además, en lo que se refiere a su objeto. Según el filósofo francés, la metáfora “predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*”, mientras que la narración “se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*”.⁷ Es cierto, la frontera entre ambos dominios es porosa, a veces inexistente, pero por más endeble que sea es importante mantener esta distinción. En todo caso, Ricoeur introduce una fuerte disonancia entre la metáfora y el relato al mencionar los “valores temporales”. Para el filósofo el análisis de la narración implica necesariamente una reflexión sobre el tiempo. Esta unión es tan fuerte que la tesis que le interesa defender en *Tiempo y narración* afirma:

entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 33.

articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.⁸

Esta dimensión temporal no estaba presente en el análisis de la metáfora y resulta de importancia, pues la problemática del tiempo en relación con el relato es lo que marca la pauta de *Tiempo y narración*. Incluso este acento sobre la dimensión temporal afecta al estudio de la *mimesis*. Esta última es interrogada principalmente en cuanto configura y permite la experiencia temporal que caracteriza al relato. Lo que le importa pensar a Ricœur es la relación entre el tiempo y la narración. No obstante, pese a esta preeminencia temática, en este trabajo el problema temporal ocupara un lugar marginal y sólo se lo tomará en cuenta cuando contribuye a la reflexión de la *mimesis*. Vuelvo a insistir, lo que me interesa es la noción de *mimesis* y, en este caso específico, la *mimesis* según el relato de ficción. La preeminencia del tiempo en la obra de Ricœur no impide que se vaya en busca de la *mimesis*, porque preguntar por la narración, se ha dicho ya, no es sólo preguntar por su temporalidad, también implica preguntar por su referencia y por su capacidad de innovación según el modo de ser del relato. Incluso se podrá mencionar que el tema del tiempo no nos obliga a escoger dentro de una disyuntiva excluyente. La temporalidad y la referencia pueden compaginarse de manera fructífera desde que el mundo de la obra, nuestro mundo y nosotros mismos somos finitos, históricos, devenimos en el tiempo y nos contamos en él. El mundo de la obra siempre es un mundo temporal; referencia y temporalidad van de la mano. Por lo tanto, se puede cambiar el punto de atención de *Tiempo y narración* para volver a sostener el tema de la *mimesis* y la relación mundo-obra.

Antes de comenzar con el tema de la *mimesis* quisiera hacer una precisión más con respecto a la narración. Como se dijo ya en la introducción, la narración se divide en al menos dos grandes bloques: el relato de ficción y el relato histórico (aquí se puede agregar un bloque más para el relato testimonial). La principal diferencia entre los dos tipos de relatos se encuentra, más allá de su estructura y de sus operaciones (que son similares), en un problema ontológico. ¿Qué es lo que distingue a lo histórico de lo ficcional? ¿Cuál es el estatuto de la ficción y del pasado acontecido? En este estudio me ocupo exclusivamente del relato de ficción ya que considero que en él se ven más claramente los problemas que se juegan de fondo con la *mimesis*. Ahora, la definición de relato de ficción que ofrece Ricœur es por vía negativa, “como antónimo

⁸ *Ibid.*, p. 113.

de la pretensión de la narración histórica de construir una narración "verdadera"⁹. La diferencia, entonces, entre uno y otro tipo de relato son las pretensiones de verdad, pretensiones que tienen que ver con la manera en la que narran los sucesos, ya sea "tal y como fue" para el relato histórico o como "podría suceder" para el relato de ficción.¹⁰ Esta diferencia entre un supuesto pasado efectivo y un pasado configurado por la obra marca la frontera entre la narración histórica y la narración de ficción.

A continuación me gustaría buscar una definición positiva del relato, para ello tomo las palabras de Luz Aurora Pimentel que lo define como "*la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*".¹¹ ¿Cómo distinguir entre los relatos de referente real y los relatos ficcionales? Por las diferentes pretensiones de verdad que se mencionaron antes. En todo caso, dejo abierta esta pregunta ontológica. Los límites entre la realidad y la ficción es un problema que cruza todo el planteamiento de Ricœur sin que se llegue a una postura del todo clara.¹² Por ahora me limito a señalar que con esta definición genérica del relato se logra sugerir una frontera menos problemática, la que existe entre las obras narrativas y otros tipos de obras, sean líricas, dramáticas o del discurso metafórico. Además, esta definición es lo suficientemente amplia como para abarcar dentro de sí diferentes géneros literarios, como el cuento popular o la novela contemporánea.¹³ Esto último resulta importante porque con la amplitud de la definición Ricœur espera liberar al *mythos* aristotélico del campo específico de la tragedia griega y llevarlo más allá, como una noción válida para toda narración.

Dicho lo anterior, ahora pregunto: ¿qué novedades agrega *Tiempo y narración* al concepto de *mimesis*? Para contestar esta cuestión se debe volver nuevamente al nivel propio de la hermenéutica, el discurso como obra o como texto. Ya se mencionó en el estudio de la metáfora algunas de las características de los textos. Según Ricœur, estos se caracterizan por ser un proceso dinámico, una composición que además obedece sus propias reglas y tiene su propio

⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451a 35 y ss., y María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 310.

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10, subrayado en el original. Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 24.

¹² Sobre este punto en específico, V. *infra* "Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana".

¹³ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 378.

estilo.¹⁴ Estos elementos son válidos para caracterizar a una obra narrativa. No obstante, *Tiempo y narración* va más allá de estas categorías hasta incluir nuevos momentos de la creación poética.

Para esclarecer este punto en específico se puede recurrir brevemente a un artículo que se llama *¿Qué es un texto?*¹⁵ En tal artículo Ricœur afirma: “llamamos texto a todo discurso fijado por la escritura”.¹⁶ Esta definición resulta relevante por incorporar el elemento de la escritura. Hasta el momento tal característica había estado implícita, aun cuando resulta esencial en la manera de ser de toda obra. La diferencia entre un texto y un discurso ejecutado de manera oral es precisamente el momento de la escritura. Este “momento de fijación” permite que un texto sea objeto de un análisis más rico, además implica un cambio radical en la manera de relacionarnos con el lenguaje.¹⁷ De esta manera, la escritura es la condición de posibilidad en donde descansa toda obra y por este motivo debe considerarse en el análisis textual.

Pero, ¿preguntar por la escritura no es preguntar por el escritor? Y de esta forma, ¿no se cae de nuevo en las estéticas que encuentran su fundamento en el autor? No necesariamente. La escritura no corresponde a un diálogo como sucede en el habla viva. Aquí no existe una conversación con el escritor que creó el texto. De hecho, la escritura rompe la relación directa con el autor y, en cambio, vuelve a la obra un momento digno de un análisis autónomo. Por esta razón en vez de buscar una relación emisor-receptor como en un diálogo, se debe notar que el complemento la escritura es en todo caso la lectura del texto. La obra instaura su propia dinámica dentro de la relación escritura-lectura.¹⁸

Aquí se introduce este otro elemento para pensar a los textos, la lectura es un aspecto que enriquece su análisis. Es en la lectura en donde la obra escrita encuentra su natural desenlace, no como un diálogo con el autor, sino como el cumplimiento de la obra misma. En efecto, entre la escritura y la lectura se encuentra la obra; ella enlaza ambos momentos, depende de ellos, además de que aleja de sí a las dos subjetividades implicadas. Lector y escritor sólo se conocen a través de la obra y sólo son por ella. De esta forma, con lo anterior se obtienen nuevas categorías no vistas en *La metáfora viva*: la escritura, la lectura y la obra misma como mediación entre una y otra. Con esta rápida introducción de los nuevos elementos para pensar un texto ya se está trazando el rumbo que tomará la investigación.

¹⁴ V. *supra*, p. 27.

¹⁵ Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narrativa*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 60.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 60 y ss.

A partir de lo anterior se puede mostrar cómo la *mimesis* se enriquece en *Tiempo y narración* hasta llegar a ser una triple *mimesis*. Ya no es posible detener el análisis de este concepto en su unión con el *mythos*, es necesario ampliarlo para que incorpore a la escritura y a la lectura. Se trata así de una *mimesis* que también se despliega en tres momentos:

- I. En primer lugar, Ricœur introduce la noción *mimesis* I que corresponde a la prefiguración de una obra. Este momento consiste en el “antes”, así como lo es la escritura respecto al texto y a la lectura, porque toda obra surge de algo que la precede. En este sentido *mimesis* I señala el antecedente de la obra, la evidencia de que pertenece al mundo previo al relato y de que en ese mundo encuentra sus presupuestos necesarios para trabajar.
- II. Por su parte *mimesis* II corresponde a la *mimesis-mythos* ya vista con la metáfora. Se trata del momento de configuración poética porque aquí es donde la obra puede mostrar otra forma de ser, otro orden según su *mythos*. En efecto, para Ricœur *mimesis* II “abre el reino del *como si*”,¹⁹ la obra despliega su propio mundo de posibilidades. Esta *mimesis* funciona como el corte que realiza la ficción sobre la realidad, pero también como mediación entre el “antes” y el “después” de la obra.
- III. Por último se encuentra *mimesis* III, el “después” de la configuración poética. Este momento es llamado por Ricœur como la “refiguración” que realiza la obra y corresponde al acto de la lectura. Este acto, como se ha señalado ya, representa el desenlace natural de un texto, cuando el texto va más allá de sus propias fronteras. Por este motivo *mimesis* III también marca la referencia del relato en la intersección del mundo de la obra con el mundo del lector. Si la obra parte de un mundo (*mimesis* I) y funda un mundo (*mimesis* II) es porque ha de regresar al mundo, mediante la lectura, para mostrar las cosas con un diferente rostro.

Lo importante de los nuevos momentos de prefiguración y refiguración (*mimesis* I y *mimesis* III) es que permiten una consideración que se halla más allá de la inmanencia del relato, es decir, más allá de considerarlo sólo desde sí mismo, sin preguntar por su relación con algo exterior. Para

¹⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 130.

Ricœur pensar una obra y el mundo que despliega implica, a su vez, pensar lo que está “antes” de ese mundo y lo que viene “después”.²⁰ ¿De dónde procede el mundo de ficción de la obra? ¿Acaso proviene del mundo de la praxis, de la realidad en la que vivimos y actuamos cotidianamente? A tales preguntas parece contestar *mimesis* I. ¿Y hacia dónde va la obra? Después de que ella proyecta su propio mundo, ¿a dónde viene a parar éste? Para contestar a estas preguntas *mimesis* III se enfoca en el poder refigurador del relato, en su capacidad de mostrar las cosas de otro modo en la intersección del mundo de la obra y el mundo del lector.

De esta forma, con *mimesis* I y *mimesis* III se pone el acento en la relación de la obra con la realidad, puesto que en último caso la obra parte de ella y regresa a ella. El relato de ficción, al igual que la metáfora y que todo lenguaje, se incorpora desde el mundo para decirlo de otra forma. Por ello es necesario que un análisis de la vehemencia ontológica de la obra considere el “antes” y el “después”. Con esto Ricœur consigue que la *mimesis* se despliegue en sus tres momentos y rebase la inmanencia del relato, que lo abra a la realidad y lo transforme en una especie de “inmanencia en la trascendencia” Para decir las implicaciones de la triple *mimesis* en unas cuantas palabras: el relato de ficción viene del mundo, proyecta su mundo y regresa al mundo.

¿Cómo se justifica este despliegue de la *mimesis*? Al principio parece que esta noción en tres momentos miméticos está lejos de los planteamientos de la *Poética* y, por lo tanto, lejos de la primera postura de Ricœur. Sin embargo, el filósofo francés busca justificarla desde la noción aristotélica de *mimesis praxeos*. ¿Cómo lo hace? Se recordará que en el estudio sobre la metáfora la *mimesis* era ligada al *mythos* para formar una dupla inseparable. “Sin embargo, la ecuación entre *mimesis* y *mythos* no colma el sentido de la expresión *mimesis praxeos*”.²¹ En efecto, aún antes de unirse al *mythos*, la *mimesis* era entendida como “imitación de acciones” y la acción marca un dominio más amplio que el de la trama. La acción no sólo es construida por el *mythos*, en cuanto este es “disposición de los hechos”, también pertenece al mundo de la praxis anterior al texto, al dominio ético en donde se desarrolla nuestra existencia. De esta forma, la acción tiene un doble vasallaje, pertenece tanto al texto y a su *mythos* como al mundo previo a este texto. De hecho, si una obra poética puede construir acciones mediante el *mythos* es porque toma prestados

²⁰ Estoy de acuerdo en que existen al menos dos interpretaciones posibles para el “antes” y el “después” de la obra, la primera más cercana a un sentido cronológico y la segunda más sobre el modo de ser de un texto y del mundo. La postura de Ricœur oscila entre una y otra interpretación Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 313.

²¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 102.

rasgos éticos del mundo de la praxis previo al relato. Así, la acción permite que exista una continuidad entre ambos dominios, ético y poético, y los enlaza. “Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética”,²² tal como se hace con *mimesis I*.

Por otra parte, se pueden encontrar razones en la *Poética* para expandir a la *mimesis* hasta el “después” de la composición. Aún en el análisis de Aristóteles se deja un lugar para considerar como la obra se despliega más allá de sus dominios, hasta llegar a su receptor. Con la noción de *catharsis* se mienta el momento en que un texto es recibido y se incorpora de nuevo al mundo del lector. Así, la recepción de la obra también forma una parte integral en la *Poética* y sirve para indicar el final de proceso mimético. Ahora bien, cuando Ricœur considera a la *mimesis* como un proceso dinámico²³ está dando un paso para llegar a *mimesis III*. Pensar a la obra como un proceso implica pensar, a su vez, el final de tal proceso. Esto se hace al agregar el momento de la recepción. En palabras de Ricœur: “la *mimesis*, que es una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o el lector”.²⁴ Por eso se vuelve importante incluir el momento de *mimesis III* como parte de la obra, de lo contrario, ésta última quedaría inconclusa.

Con todo lo anterior sólo se ha visto cómo se enriquece la *mimesis* en *Tiempo y narración*. No obstante, el concepto de *mythos* también se ve ampliado, aunque ya no para abarcar todos los usos de la palabra *mimesis*. Antes, por motivos de exposición se caracterizó a la trama o fábula como la “disposición de los hechos” o como el proceso de ordenar los acontecimientos.²⁵ Ahora, si en verdad Ricœur desea extender su propuesta hasta poder lidiar con la novela contemporánea, es necesario ver toda la amplitud de esta noción y de aquellas que están alrededor de ella. ¿Cómo se ha de entender el *mythos*? Antes que nada hay que ubicarse en el plano más formal, entonces se lo puede definir como “un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa”.²⁶

²² *Ibid.*, p. 103.

²³ V. *supra*, p. 31. La *mimesis* y el *mythos* son considerados por Ricœur como procesos y no como estructuras estáticas.

²⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 104.

²⁵ V. *supra*, p. 31.

²⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 385.

A partir de esta definición me limito a señalar las características que, según Ricœur, posee toda trama: completud o plenitud, totalidad y extensión.²⁷ En primer lugar, “hay que entender por completud la unidad de la composición, que requiere que la interpretación de una parte se subordine a la del todo”.²⁸ Esta característica ya viene señalada por el mismo Aristóteles cuando afirma que la trama ha de ocuparse de una sola acción entera, esto es, que las acciones que representa la trama han de estar relacionadas en un todo, de tal forma que si se altera una de ellas se altera la totalidad de la acción.²⁹

Para aclarar esta idea de completud se puede tomar otra característica, su totalidad. Una acción sólo está completa si es un todo. ¿Qué se entiende por un todo? Para Ricœur y para el Estagirita, un todo es lo que tiene principio, medio y fin. En efecto, si una acción narrada carece de alguna de estas partes no se puede decir que está completa. La totalidad de la acción articula su completud. Ahora, ¿qué es lo que caracteriza a algo como comienzo, como medio o como fin? En este punto ambos filósofos son contundentes, se trata de “una totalidad ligada por nexos lógicos antes que temporales”.³⁰ Dicho con otras palabras, el comienzo no es caracterizado por la ausencia de algo que la preceda cronológicamente, sino por la ausencia de necesidad en la sucesión dentro del relato. Lo mismo vale para el final, no es lo que viene cronológicamente después, sino lo que se sigue en el relato por necesidad o verosimilitud. De esta forma se subraya que “sólo en virtud de la composición poética algo tiene valor de comienzo, medio o fin”.³¹

He aquí una característica muy importante para la trama o *mythos*, ya que señala dos formas posibles de concebir en tiempo. La primera marca una temporalidad de carácter secuencial, se trata del tiempo “de los acontecimientos del mundo” en donde una acción se sigue después de la otra.³² Aquí no hay ninguna causalidad entre los acontecimientos, lo único que existe es una sucesión cronológica o episódica de ellas. En cambio, en segundo lugar está el tiempo que configura la trama, un tiempo de carácter lógico en donde una acción es a causa de otra. Esta sería la temporalidad específica de la obra, pues las narraciones se caracterizan precisamente por dar cuenta de sucesos que se encadenan entre sí para contar una historia

²⁷ Sobre este punto cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pp. 92 y ss. No pretendo realizar una reconstrucción exhaustiva de la noción de *mythos* en Ricœur, me limito a presentar los conceptos clave para entender el resto de este estudio.

²⁸ Paul Ricœur, “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*, p. 219.

²⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451a 30 y ss.

³⁰ Marie-France Begué, *Paul Ricœur: la poética de sí-mismo*, p. 158.

³¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 92.

³² Paul Ricœur, “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*, pp. 219-220.

completa. Dos sucesos aislados no generan una narración, es necesario que estén unidos lógicamente.

Pero si la totalidad de la trama ha de ser por conexiones lógicas, ¿de qué lógica se trata?³³ ¿Acaso se trata de la lógica del filósofo y de la necesidad de los argumentos? Ciertamente no. Para Ricœur la misma trama genera su inteligibilidad. La obra, como bien señalaba Aristóteles, es autónoma con respecto a los criterios externos a ella, incluso a los de la filosofía; su medida, más bien, es lo necesario o lo verosímil.³⁴ En todo caso se trata de una lógica poética y no de una lógica de la razón o del concepto, se trata de una lógica que surge de la literatura con sus propios universales poéticos diferentes a los de la filosofía. La misma trama engendra lo universal, no por las acciones que relata, siempre particulares y contingentes, sino por el orden que instaura entre esas acciones, un orden que al ser verosímil se eleva de lo particular a lo universal. La poesía, como de nuevo decía Aristóteles, es más filosófica que la historia porque los sucesos que narra “son universales en tanto pasan de lo particular a lo general, de lo efectivo a lo posible”.³⁵ Una buena trama, entonces, es verosímil y, en ese sentido, universal.

Por último, el tercer elemento de toda trama, la extensión, señala que la obra ha de tener su propio límite, su propio contorno en el que se circunscriben las acciones que relata. ¿Cómo saber cuál es la extensión adecuada? Siguiendo a la *Poética*, una delimitación adecuada es “la extensión que posibilita el cambio o la transición de la felicidad a la desgracia o viceversa mediante una serie de acontecimientos encadenados según lo verosímil o necesario”.³⁶ Lo interesante de la noción de extensión es que introduce la importancia del cambio, hablando en específico de la tragedia griega, se trata del cambio de fortuna que va de la felicidad a la desdicha. Así, “la peripecia, debido a su contingencia y a su carácter sorprendente, es la forma característica del cambio en la tragedia”.³⁷ No obstante, lo más importante de la noción de extensión es que regresa a la cuestión del tiempo, pues como señala Ricœur, todo cambio ha de realizarse en el tiempo.

³³ Sobre todo este punto remito al excelente análisis de María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 272 y ss.

³⁴ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451a 10 y ss.

³⁵ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 275. Cf. Aristóteles, *op. cit.*, 1451b 5 y ss.

³⁶ Aristóteles, *op. cit.*, 1451a 12-14 *apud* Paul Ricœur, “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*, p. 219.

³⁷ Paul Ricœur, “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*, p. 220.

Vuelvo a preguntar, ¿cuál es el tiempo de la obra? Por lo anterior parecería que no puede ser el tiempo secuencial, el tiempo “de los acontecimientos del mundo”, pues este tiempo sólo pone en una relación cronológica las ocurrencias aisladas, unas después de otras. Al leer una obra “no nos preguntamos por lo que hace el héroe entre dos de sus apariciones, que en la vida estarían separadas y que en la historia se encuentran contiguas”,³⁸ y no nos preguntamos porque la temporalidad de obra no corresponde a la temporalidad del mundo. En cambio, parecería que el tiempo que configura la obra ha de ser el de la sucesión lógica, uno a causa del otro, pues una acción se sigue de otra en el relato no porque vaya cronológicamente después, sino porque hay necesidad o verosimilitud en su sucesión.

Sin embargo, no resulta del todo fácil señalar la división entre los dos tiempos. El tiempo del mundo, el de las acciones en nuestra existencia cotidiana, no carece de toda lógica y orden. Asimismo, el tiempo que se conforma con el *mythos* no puede escapar completamente de la sucesión cronológica. Si se piensa que hay una división tajante entre estas dos dimensiones temporales entonces se cae en un prejuicio, como si el mundo fuera completamente un caos y como si el *mythos* fuera el triunfo completo del orden. Precisamente *mimesis* I previene parte de este error al señalar, como se verá más adelante, que el mundo de la acción previa al relato ya está de alguna forma ordenado. Entonces, ¿cuál es el tiempo de la obra? En vez de elegir una opción excluyente, el relato combina ambas dimensiones temporales.³⁹ Por más que el *mythos* marque el momento del orden lógico del tiempo, este orden no puede prescindir completamente de la secuencialidad. Al final, más bien, el tiempo de la obra es el resultado de la integración de estas dos dimensiones, secuencial y configurada, dando como resultado un tiempo que se puede llamar poiético.⁴⁰

Con esto se ha dado una visión general de la noción de *mythos* y de sus principales características. Sin embargo, esta breve reconstrucción del concepto de Ricœur sigue pareciendo demasiado estrecha, demasiado enmarcada en los límites de la tragedia como para dar cuenta de los nuevos retos de la narración. El problema surge cuando se consideran nuevos géneros

³⁸ *Id.*

³⁹ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 115.

⁴⁰ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 133. El problema de la temporalidad de la obra es complejo, aquí sólo me interesa ver la distinción entre el tiempo secuencial y el tiempo configurado por el *mythos*. Para ver los difíciles desarrollos que hace Ricœur, cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, “Los juegos con el tiempo”, p. 469 y ss.

narrativos como la novela contemporánea. Este tipo de novelas parecen no cumplir con los criterios básicos de toda trama: completud, totalidad y extensión. Una novela como las de Clarice Lispector parece desafiar los límites que Ricœur establece con el *mythos*.⁴¹

Más aún, el problema se agrava cuando se considera el desarrollo histórico que ha ocurrido en la narración. Se trata de “las metamorfosis de la trama”, es decir, de las diversas transformaciones que ha sufrido la trama o *mythos* a través del devenir histórico. Ciertamente no siempre se ha narrado de la misma forma, una novela decimonónica no relata los sucesos de la misma manera que lo hace una fábula de Esopo. La trama se ha transformado con el tiempo para permitir el surgimiento de nuevas historias, nuevos recursos narrativos, incluso nuevos géneros literarios. Y si la trama se transforma con el tiempo, entonces aquí puede existir un problema, porque con cada transformación se pone en duda la hegemonía y el dominio de la noción de *mythos*. Así parece que ocurre cuando Ricœur realiza el recorrido que va de la novela picaresca hasta la novela de flujo de conciencia, pasando por la novela de formación.⁴² En cada uno de estos momentos la trama ocupa un lugar diferente dentro de la obra, ya sea como el principio o alma de la obra (como decía Aristóteles de la tragedia), hasta parecer eclipsada por el desarrollo del carácter.⁴³ ¿Qué se narra en una novela de flujo de conciencia? ¿Acaso no es la vida interior de un personaje? Y si es así, ¿acaso la trama no queda en segundo lugar frente al privilegio que se da a otros elementos?

Antes de apresurarse a afirmar el cisma que genera las metamorfosis de la trama, quisiera señalar algo más. Ricœur no ve en estas transformaciones un síntoma en contra del *mythos*; la trama no ha sido olvidada para favorecer otros aspectos de la narración. En todo caso, para Ricœur, se trata de una trama que puede cambiar sin dejar de ser ella misma, se trata de un *mythos* que se vuelve más complejo en y a pesar de sus transformaciones. La aparente

⁴¹ En específico se puede mencionar el problema de la conclusión o de la clausura de la obra, al que Ricœur le dedica una larga reflexión. (cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, “Las metamorfosis de la trama”). Para el filósofo, parte de la inteligibilidad de una obra depende de la capacidad para seguir su historia, es decir, para avanzar “en medio de contingencias y de peripecias bajo la égida de la espera, que halla su cumplimiento en la conclusión” (Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 134). No obstante, el problema es que en novelas como las de Clarice Lispector parece que no se halla ninguna conclusión para la acción. Incluso en estas novelas se puede poner en duda la pertinencia de la misma noción de acción y la de trama. ¿Qué es lo que narra la novela contemporánea? ¿Acaso sigue narrando algo?

⁴² Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, “Las metamorfosis de la trama”, p. 386.

⁴³ Recuérdese que para Aristóteles el carácter está siempre subordinado al *mythos* (cf. *Poética*, 1450a 15 y ss.). La novela de flujo de conciencia pone en duda esa subordinación, incluso la invierte.

destrucción de la trama sólo señala el surgimiento de otras nuevas, más sutiles, porque quieren llevar al lenguaje experiencias más difíciles, esquivas, inexploradas e inexplorables por las tramas convencionales.

Efectivamente, si las tramas han cambiado hasta parecer eclipsadas por el carácter, hasta volverse casi irreconocibles, en parte ha sido porque aquello que construyen (la acción, los acontecimientos) también ha cambiado. En una novela de flujo de conciencia, a pesar de que parece que no sucede nada, lo que es narrado puede ser considerado como un acontecimiento efectivo, aun cuando no tenga lugar en el mundo exterior. La acción no se reduce al puro movimiento físico, desde la postura de Ricœur ésta se expande para incluir a los sentimientos, los pensamientos, toda la vida interior y todas las fases que involucra una acción completa (deseos, planeación, alegría ante el éxito...). Así, “lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formulaciones afectivas”.⁴⁴ Es necesario ampliar el concepto de acción para poder explorar los abismos del alma humana. Asimismo, el *mythos* ha de expandirse hasta abarcar estos horizontes. Si el precio a pagar por esta nueva profundidad del *mythos* y de la novela contemporánea es su desconocimiento frente al relato tradicional, la decisión ya ha sido tomada desde hace tiempo.

Con lo anterior me parece que se ha dado una visión general del cambio que sufren las nociones de *mythos* y de *mimesis* en *Tiempo y narración*, ahora quisiera detenerme más detalladamente en esta última y analizar cada uno de sus tres momentos.

2.1 MIMESIS I: PREFIGURACIÓN

El camino de la *mimesis* comienza, como se ha dicho, con *mimesis* I que corresponde al “antes” de la composición poética. “Este primer momento abarca todo el ámbito de la precomprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana y que tiene cualidades prenarrativas”.⁴⁵ En efecto, esta *mimesis* refiere al “antes” de la obra porque se ocupa de los presupuestos necesarios a partir de los que se forma el relato. Para Ricœur, si la *mimesis* construye la acción junto con el *mythos*

⁴⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 387.

⁴⁵ Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 165.

es porque la construye siempre a partir de algo, algo que es previo al relato y que está presupuesto en él. La acción, entonces, se convierte en el puente que une *mimesis* I con *mimesis* II, se trata tanto de lo presupuesto por el relato, como lo que se construye en el relato. En este sentido *mimesis* I da cuenta de la acción previa a la obra, del mundo de la praxis anterior a la narración, y al hacerlo Ricœur la caracteriza como el nivel de pre-comprensión.

Aquí se puede empezar a preguntar, ¿por qué *mimesis* I es una pre-comprensión? Ricœur es claro en este punto, nos dice: “la literatura sería siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que ya aparece en la acción humana”.⁴⁶ Si la acción que es construida en la trama tiene una nueva inteligibilidad, un nuevo rostro por el relato, es porque esta acción ya está previamente comprendida. Sólo puede existir la trama (en cuanto dispone de los hechos significativamente), si se comprende antes qué es una acción. Por lo tanto, la pre-comprensión puede ser entendida como la capacidad o competencia previa para comprender la acción en cuanto algo, se refiere al “repertorio” que se ha de poseer para que se dé el relato.⁴⁷ Sin esta capacidad de comprensión previa no se podría narrar suceso alguno o entender cualquier relato.

No obstante, cabe la siguiente pregunta: ¿esta pre-comprensión a quién pertenece? Parece que Ricœur ofrece una respuesta cuando afirma que “sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama”.⁴⁸ Sin embargo, no queda del todo claro que esta pre-comprensión se identifique o se limite a alguna de las subjetividades implicadas en la obra: autor y lector. Como se ha señalado antes, la obra marca un momento diferente al de la escritura y la lectura. Aunque el texto comunique a ambos momentos entre sí, él se ha vuelto digno de un análisis autónomo. De esta forma,

afirmar que antes de la configuración del relato el mundo de la acción está pre-comprendido bien podría apuntar más hacia la estructura de la pre-comprensión que hacia el acto de un sujeto, en todo caso, debería de referirse a la constitución ontológica del mundo como ya siempre comprendido e interpretado (Heidegger) que a un ejercicio de la conciencia que conoce.⁴⁹

⁴⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 130.

⁴⁷ Cf. Mará Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 319.

⁴⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 129.

⁴⁹ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 319.

De cualquier manera, dentro de la postura del filósofo francés no queda claro a qué tipo de pre-comprensión se refiere, *Tiempo y narración* oscila entre una y otra interpretación.

Volviendo sobre el tema de la *mimesis* I, Ricœur distingue analíticamente tres anclajes que operan dentro de ella. Así, la pre-comprensión del mundo de la acción se enraíza en la pre-comprensión “de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”.⁵⁰ El primer de estos momentos corresponde a la capacidad previa “de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales, la semántica de la acción explica esta primera competencia”. El segundo anclaje indica que la acción siempre se encuentra cruzada por sentidos, significados, de tal forma que se requiere una capacidad previa para comprender este nivel simbólico de toda acción. Por su parte, el último anclaje pone el énfasis en el carácter temporal de la acción, contribuye a mostrar “[...] la propia capacidad de la acción para ser contada y quizá la necesidad de hacerlo”. Aquí cabe mencionar la cercanía que existe entre el concepto de “anclaje” y el de “ruinas” que se había mencionado en relación a la metáfora. Ambos conceptos señalan la pertenencia de la *mimesis-mythos* al mundo del que parte necesariamente para crear. Se ha insistido en este punto, incluso la *mimesis* más creativa, incluso el relato más ficcional se encuentra atado al mundo con un fuerte lazo que no puede suprimir.

Comienzo por preguntar por el primero de los anclajes, el que corresponde a las estructuras inteligibles de la acción. Al respecto de esta pre-comprensión, Ricœur menciona que “la inteligibilidad engendrada por la construcción de la trama encuentra el primer *anclaje* en nuestra competencia para utilizar de manera significativa la *red conceptual*, que distingue estructuralmente el campo de la *acción* del movimiento físico”.⁵¹ ¿Qué es lo que distingue a una acción de un simple movimiento físico? Una acción presupone otros conceptos sin los cuales no podría ser entendida.⁵²

En este punto se ve de forma más clara la importancia de la narración en la vida, ella nos enseña en las historias que contamos cómo una acción está relacionada con otras. Una acción siempre involucra otros elementos y otros significados que conforman su horizonte; una acción no puede ser extraída de esa red significativa que la enmarca, como si se tratara de un objeto aislado, bien definido, observable por una conciencia teórica; como si para dar cuenta de la acción humana, de los acontecimientos que conforman nuestra vida tuviéramos que hacerlo igual

⁵⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pp. 115-116.

⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵² Cf. Pablo Edgardo Corona, *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*, p. 162.

que como se hace con el movimiento físico, buscando la precisión y la univocidad, buscando en la acción algo abstracto, estable, inteligible de manera matemática. Con el relato no se puede hablar de esa forma, la acción del *mythos* no puede ser agotada por una manera mecánica de concebirla. Más bien, ha de tratarse de la pre-comprensión de una conciencia práctica y no de una conciencia teórica que busque establecer límites precisos para un movimiento. Por este motivo, Ricœur rehúye a explicar a la acción por *lo que* hace alguien (como si la pregunta “¿qué hizo un sujeto?” agotara toda la complejidad que rodea el mundo práctico), y mejor prefiere hacerlo con toda un red conceptual, es decir, con diferentes nociones interrelacionadas que hacen de la acción una totalidad completa.

¿Cuáles son los elementos que intervienen en la red conceptual de la acción?⁵³ Para Ricœur toda acción, si ha de poder ser relatada, ha de tener fines, es decir, objetivos que esperan ser cumplidos y que se distinguen de cualquier resultado imprevisto. Asimismo, la acción ha de tener motivos que expliquen por qué se realiza tal acción o por qué se ha dejado de hacer esa otra. La acción también ha de poseer agentes que la realicen, aquellos de los que se pueda decir que es *su* acción y, en esa medida, puedan ser sujetos de responsabilidad. Esta acción ha de insertarse en determinadas circunstancias que “circunscriben” el actuar de los agentes, ya sea de manera favorable o desfavorable. De igual forma, ha de considerarse en la red conceptual la participación de los demás agentes, pues “obrar es siempre obrar ‘con’ otros”,⁵⁴ la acción puede realizarse con la ayuda de los demás o en contra de ellos. Por último, compete también a la acción los resultados que de ella surgen, para Ricœur se trata siempre de un vuelco a la felicidad o a la desdicha. Con todo lo anterior, la acción responde a la pregunta “¿qué hizo?”, “¿por qué?”, “¿quién?”, “¿cómo lo hizo?”, “¿con o contra quién?”, “¿para qué?”.

Al trazar los elementos que conforman la red conceptual de la acción se logra entender de una mejor manera la pre-comprensión. Esta comprensión práctica, al menos dentro de las fronteras de este anclaje, implica la capacidad para usar de modo competente los elementos de esta red, pues difícilmente un relato tendrá sentido si no se comprende previamente qué es un fin o qué es un motivo. Más aún, si se posee la pre-comprensión de la acción se ha de ser capaz de relacionar cualquier miembro de la red con cualquier otro. Dominar la semántica de la acción es comprender cómo el obrar humano implica diferentes nociones, cómo se intersignifican entre

⁵³ Sobre este punto cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 116 y ss. y María Antonia González Valerio, *op. cit.*, pp. 320 y ss.

⁵⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 116.

ellas, cómo una nos lleva a la otra. Implica ver, por ejemplo, cómo los motivos pertenecen a unos agentes y tienen su desenlace en ciertos resultados.

Todo esto tiene consecuencias importantes, la mutua implicación de los elementos de la semántica llevan a reconocer la primera estructura de la acción, aquella que después será configurada de otro modo con el *mythos*. De nuevo, sólo porque la acción muestra ya cierto orden al establecer agentes, fines, circunstancias; sólo por esto el *mythos* puede fundar su propio orden. Así, este primer anclaje de *mimesis* I mienta la familiaridad necesaria con la complejidad del obrar, de tal forma que “comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas”.⁵⁵

Sin embargo, existe un serio problema con este anclaje. Cuando Ricœur afirma que las narraciones han de tener como resultado la felicidad o la desdicha de los personajes,⁵⁶ el filósofo francés muestra la herencia aristotélica de su planteamiento. En efecto, en la *Poética* se señala como parte del *mythos* a la peripecia, un cambio de fortuna que va de la felicidad a la desgracia o viceversa. Empero, cuando se trata de la novela contemporánea no se ve muy claro cómo se puede aplicar este criterio. ¿Qué fortuna o qué desdicha es el resultado narrado en las novelas de Duras?⁵⁷ ¿Se puede seguir hablando de la peripecia en las novelas de flujo de conciencia? ¿Y no se tratará de un concepto inapropiado cuando se quiere pensar un nuevo tipo de novela, más compleja, más esquiva, como *La pasión según G. H.*? Este punto parece estar fuera de tono para la amplitud que busca Ricœur en su concepto de *mythos*, la peripecia no puede seguir siendo considerada como parte esencial de la narración contemporánea.

Incluso aparece otra objeción por la cual este primer anclaje no resulta del todo pertinente. Anteriormente se afirmó que para Ricœur el concepto de acción se expande hasta incluir los sentimientos y los pensamientos, la vida íntima. No obstante, la red conceptual de la acción se centra únicamente en el obrar de los caracteres y olvida su padecer. Se ve difícil cómo una semántica de la acción, constituida por los elementos que ya se mencionaron, puede dar cuenta de las complejidades del sentimiento o de la vida afectiva.⁵⁸ Los motivos, fines, circunstancias, etc., difícilmente hablan el mismo lenguaje que los niveles abismáticos de la inconciencia o del deseo.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷ Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 290 y ss.

⁵⁸ Cf. *Ibid.*, p. 320 y ss.

¿Acaso no es necesaria una semántica propia para el sentimiento? Dejo abierta esta pregunta y continúo con el análisis de la pre-compresión.

El segundo anclaje de *mimesis* I corresponde a los recursos simbólicos de la acción. “Este rasgo determinará *qué aspectos* del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética. Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*”.⁵⁹ Para Ricœur no basta con decir que la acción siempre está estructurada según una semántica y una red conceptual, también es necesario ver cómo la acción está cruzada por símbolos, siempre está significando algo; he ahí la importancia de este anclaje. Ahora bien, la noción de símbolo que utiliza Ricœur es deudora de los planteamientos de Ernest Cassier y de Clifford Geertz. En ambos casos se acentúa el carácter cultural de toda acción, ésta última siempre se inserta en determinado contexto cultural, se podría decir, se inserta en determinado horizonte. De esta forma, los símbolos devienen “procesos culturales que articulan toda experiencia”.⁶⁰ Dicho con otras palabras, “los símbolos funcionan como reglas [culturales] para la interpretación de la acción”.⁶¹

En consonancia con lo anterior, se puede afirmar que la acción nunca se encuentra en un estado puro, sino ella está dentro de un mundo que también ya está interpretado. El obrar y el padecer se encuentran inmersos en un entramado sutil de valoraciones, de referencias, se encuentran dentro de una tradición. Con este anclaje Ricœur subraya que toda acción siempre tiene un simbolismo inmanente, aunque la mayoría de las veces este simbolismo se mantenga implícito. Así, “las acciones son constructos de sentido culturales, y la inscripción de la acción en el contexto cultural permite su comprensión en tanto algo”.⁶² Usando el ejemplo de Ricœur, una misma acción puede ser interpretada de distintos modos según el contexto cultural y su contexto más inmediato: levantar la mano puede ser interpretado como saludo, como una votación o como la llamada a un taxi.⁶³

Más allá de esto, lo que gana con este anclaje son tres cosas. En primer lugar, Ricœur asegura el carácter público del símbolo y la inteligibilidad de *mimesis* I. Los sentidos y significados que competen a la pre-compresión de la acción no son algo que se ubique exclusivamente en la mente del autor y del lector, tampoco se reducen a una operación

⁵⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 119.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁶¹ Paul Ricœur, *Mimesis et représentation*, p. 54 *apud* Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 171.

⁶² María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 323.

⁶³ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 121.

psicológica, ni son un agregado semántico sobre las cosas. La acción es siempre un símbolo, ella misma es siempre comprendida. El carácter significante de la acción es parte de la forma de ser del mundo y de nosotros mismos. Como señalaba Heidegger, sólo poéticamente habita el hombre en esta tierra; y sólo mediante los símbolos puede ser pensada la acción. De esta forma se vuelve a insistir: no existen acciones puras, sino interpretaciones de ellas. Asimismo, estas interpretaciones van más allá del psiquismo individual hasta abarcar el repertorio común de sociedades completas, culturas, tradiciones. El símbolo siempre es significante para un “nosotros”.

En segundo lugar, con este anclaje Ricoeur asegura la relación entre el carácter estructurado de la acción y el orden que funda el *mythos*. Se ha dicho ya, si el relato, al igual que la metáfora, puede construir nuevos sentidos, nuevas formas de percibir el mundo, es porque la realidad ya está de alguna forma significada. El *mythos* toma del mundo los significados que ya están presentes para mostrar los suyos. Este es el motivo por el cual el carácter simbólico de la acción funciona como un anclaje para la narración: el relato siempre depende de sentidos previos, siempre está atado al mundo que lo precede y que le ofrece su materia para trabajar. De esta manera, la acción en *mimesis* I, sin ser un texto efectivo, tiene una textura dictada por el mundo de la praxis, es decir, tiene una legibilidad previa que favorece al relato.

Por último, otro aspecto importante que se ha ganado con este anclaje es señalar que el relato nunca es éticamente neutro. Precisamente *mimesis* I evita pensar que el texto se extrae enteramente del mundo y de sus valoraciones. Gracias a que la acción siempre se inserta en un contexto cultural definido, puede ser valorada según normas y reglas específicas. Ahora, esto no significa que se trate de una relación entre el mundo de la praxis y el mundo de la obra a la manera platónica, según *La República*, como si los valores que operan en el mundo fueran la directriz para medir la pertinencia ética del relato. Subrayar la falta de neutralidad de la narración no implica esto. Más bien, implica que la obra siempre ha de tener una relación con el mundo, ya sea afirmando servilmente los valores predominantes, ya sea problematizándolos, indicando las contradicciones y los vacíos en el actuar cotidiano. Incluso el relato puede llegar a proponer una nueva valorización. Si el texto nunca alcanza la neutralidad es porque él también representa al mundo y sus interpretaciones morales,⁶⁴ aunque con la libertad de jugar, crear y recrear estas interpretaciones. *Mimesis* I, entonces, más que dar cuenta de un sistema de valores determinado y

⁶⁴ Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 329.

medirse por éste, refiere a “las costumbres, los hábitos y todo lo que Hegel colocaba bajo en nombre de sustancia ética, de la *Sittlichkeit*, previa a cualquier *Moralität* de orden reflexivo”.⁶⁵

El tercer anclaje de *mimesis* I corresponde a los caracteres temporales de la acción. “En efecto, la comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y sus mediaciones simbólicas; llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen la narración”.⁶⁶ Anteriormente se mencionó que el interés principal de Ricœur se encuentra en pensar la relación que se establece entre el acto de narrar y el tiempo, más específicamente, la relación en la que el tiempo deviene tiempo humano a través del relato. Ahora, en este anclaje, tal relación se vuelve más trasparente y más fuerte. La acción no sólo se ve como el elemento que induce al relato con su entramado en red y su nivel simbólico (todos estos cercanos al *mythos*), también la acción representa una dimensión temporal que acompaña a los otros dos anclajes y que tiene igual importancia. ¿Cómo despliega la acción esta dimensión temporal? “Esta estructura temporal está dada por la sucesión de las acciones parciales que constituyen propiamente el discurso de la acción en tanto que totalidad”.⁶⁷ Además, cada acción tiene una estructura temporal con la que el relato puede trabajar. Por cada elemento de la semántica de la acción existe un correlato temporal. Así, los fines están relacionados con el futuro, los motivos con el presente movilizado por el pasado, el obrar o el padecer de los caracteres con su estado presente.⁶⁸

No obstante, parece que Ricœur está interesado en un análisis aún más profundo de la relación entre el tiempo y el relato. Al respecto, nos dice el filósofo, “lo importante es el modo como la praxis cotidiana *ordena* uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración”.⁶⁹ Ya he mencionado unas páginas antes que esta investigación no se detiene tanto en el tema del tiempo, como en preguntar por la *mimesis* según la narración. Con esto en mente paso de largo el breve análisis que le dedica Ricœur a *Ser y Tiempo* de Heidegger y me enfoco en algo que, a mi juicio, resulta más importante para esta exposición, me refiero a la estructura pre-narrativa de la experiencia.

⁶⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 122.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁷ Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁸ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 124.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 125.

En cada uno de los tres anclajes mencionados en *mimesis* I se afirma que nuestra experiencia cotidiana, la experiencia del mundo de la praxis, posee una estructura similar al relato. Cada uno de los niveles de pre-comprensión indica algún aspecto que relaciona a la acción ética con la acción del *mythos*: el orden en la semántica de la acción, su carácter significado y significante en el nivel simbólico, su temporalidad narrativa en el último anclaje. ¿Esto quiere decir que la vida ya es una suerte de relato? Ciertamente no, Ricœur no se atreve a identificar el “antes” de la obra con la obra misma. Para él, los tres anclajes de *mimesis* I son la semilla de la narración que ha de germinar *sólo* en *mimesis* II. La experiencia cotidiana, por más cercana que sea al relato, nunca se confunde con él. Así, se trata de una estructura pre-narrativa que induce a la narración porque ella misma nunca llega a serlo. Con otras palabras, nuestra experiencia “exige la narración” porque aún no es un relato efectivo; *mimesis* I es el “antes” porque la obra aún ha de advenir. ¿A qué viene esta reserva de Ricœur?

Con la distinción anterior entre la estructura pre-narrativa y la narración efectiva el filósofo francés quiere evitar la objeción de un círculo vicioso.⁷⁰ El mundo que despliega la obra (*mimesis* II) ha de aportar algo nuevo, ha de presentar algo que no estaba antes y, por lo tanto, no puede identificarse con *mimesis* I. Si lo hiciera, dejaría atrás su carácter poético y se limitaría a duplicar una realidad ya dada. Esta es una consecuencia que, como se ha visto, es indeseable en la postura de Ricœur. De esta forma, si *mimesis* II, el momento del relato ha de aportar algo que no estaba antes, el “antes” de la composición poética, *mimesis* I, no puede ser considerada como un relato ya constituido. Es por este motivo que las acciones de la vida deben limitarse a ser pre-narrativas. Si se perdiera la distinción, por tenue que sea, entre la vida y la ficción, el relato terminaría siendo irrelevante.

En todo caso, Ricœur opta por señalar que la vida sólo tiene una narratividad incoativa marcada por los tres anclajes de *mimesis* I. La vida que transcurre en el mundo de la praxis es una historia en potencia, pide ser contada y para ello ofrece anclajes a la narración. La vida todavía no es una historia y, sin embargo, “contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse”.⁷¹ Con esto Ricœur ha salvado el círculo vicioso: el proceso de la *mimesis* (*mimesis* I - *mimesis* II - *mimesis* III) sólo puede ser una espiral en donde el final es

⁷⁰ Para ver las objeciones y los argumentos que Ricœur presenta como respuesta a este problema cf. *Ibid.*, p. 141 y ss. En este apartado Ricœur argumenta en dos frentes, en el primero siguiendo al psicoanálisis, en el segundo desde el libro de Wilhelm Schapp “Enredado en historias”. En ambos casos se concluye que, por más cerca que estén *mimesis* I y *mimesis* II, no se pueden identificar.

⁷¹ *Ibid.*, p. 145.

diferente al comienzo. *Mimesis* III tiene algo nuevo, ha pasado por el momento de *mimesis* II que es diferente de *mimesis* I.

¿Qué consecuencias tiene esta división entre una narración efectiva y la vida como una historia “no contada (todavía)”? Subraya el doble vasallaje de la acción, ser lo construido por el *mythos* y ser su presupuesto necesario en *mimesis* I. Además, este doble vasallaje se puede utilizar para afirmar que, así como la vida tiene carácter pre-narrativo, se puede decir, así como la vida es un cuasi-texto; el texto, a su vez, apuntará hacia la vida, es una cuasi-vida que espera volverse efectiva. Aquí se empieza a ver el impacto que tiene una obra sobre su receptor, la obra se incorpora al mundo según *mimesis* III. Por el momento, dejo en suspenso este nuevo tema y me limito a recapitular lo que se obtuvo con el “antes” de la composición poética.

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de *mimesis* I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria.⁷²

2.2 MIMESIS II: CONFIGURACIÓN

El siguiente paso en el camino de la *mimesis* corresponde a lo que Ricœur llama *mimesis* II, el momento de configuración de la obra. En efecto, “se trata del momento de composición o configuración de la obra, antes que de la obra misma”.⁷³ Anteriormente, con la metáfora se ha visto cómo el concepto de *mimesis* se une al de *mythos* para formar una dupla inseparable. Además, se ha dicho que cada extremo de este binomio corresponde a una operación más que a la estructura del texto. La obra tiene un carácter dinámico y en ella “todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones”.⁷⁴ Ahora bien, estas dos tesis son recuperadas por Ricœur en su exposición del relato de ficción. La configuración de *mimesis* II corresponde a la dupla *mimesis-mythos* y da cuenta del momento dinámico y poético de la obra, el despliegue de su mundo.

⁷² *Ibid.*, p. 129.

⁷³ Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 131.

Lo anterior viene acompañado de una insistencia por expandir los conceptos del relato más allá de *La metáfora viva*. ¿Qué más se puede decir de la *mimesis* dentro de la narración? La nueva amplitud de este concepto se hace evidente cuando el filósofo precisa: “con *mimesis* II se abre el reino del *como si*”.⁷⁵ Este reino del “como si”, no entendido en sentido kantiano, revela un nuevo rasgo de la *mimesis*, o al menos un nuevo énfasis al subrayar que el relato abre el mundo de ficción, un mundo de posibilidades. La ficción, de esta manera, es una característica esencial en *mimesis* II; ella deja ver el momento poiético del relato, cómo la narración abre a una nueva forma de ser. Además, el filósofo no duda en señalar que la ficción es la función más antigua del arte, se trata de un laboratorio en movimiento de los valores, de los pensamientos y de las pasiones,⁷⁶ se trata de un verdadero ensayo sobre nuestra vida. ¿Con esta caracterización esencial de *mimesis* II no se justifica la preferencia por el relato de ficción sobre el relato histórico? Lo cierto es que para Ricœur la ficción siempre va a la par de la *mimesis* y, por lo tanto, la cuestión es ver cómo *mimesis* II marca el momento ficticio, creativo, sin que por ello se renuncie a la intencionalidad ontológica de la obra.

Entrando propiamente en el tema, ¿cómo caracterizar más detalladamente a *mimesis* II? Al respecto, el primer punto que señala Ricœur es su carácter de ruptura. Si *mimesis* II abre el mundo de ficción, es decir, si abre un mundo de nuevas posibilidades y nuevos sentidos, es porque rompe de cierta forma con el mundo cotidiano que le precede. Esta ruptura es necesaria puesto que la obra, al fundar algo nuevo, deja de lado lo que ya se ha vuelto común. Aquí se ve cierta analogía con la suspensión del discurso literal que realiza la metáfora. En ambos casos, el concepto de *mythos* es el responsable. Ya sea que se hable de la función heurística del discurso metafórico o de la trama de una narración, el *mythos* siempre toma el papel creativo al innovar sobre lo ya dicho.

Ahora bien, en el caso de la narración este momento de ruptura o suspensión proviene en específico de la “disposición de los hechos” de la trama, en cuanto ordena de otra forma la acción, la configura de otra manera. En ese sentido la trama rompe con la vida de la praxis cotidiana. Dicho de otra forma, la trama es una ruptura porque ella no se mide con la realidad de manera pasiva; al construir la historia toma los elementos del mundo de la praxis para ordenarlos,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

no como son, sino como pudieron o debieron ser.⁷⁷ Así, la obra “por su función de ruptura abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria”.⁷⁸ Sólo gracias a la distancia que toma la obra respecto al mundo puede encontrar su propio espacio, y sólo gracias a esta distancia la obra puede mostrar más, decir de otra forma el ser, realizar un incremento (Gadamer) o una ampliación icónica (François Dagobert).⁷⁹

No obstante, como se ha dicho varias veces, la ruptura o suspensión que instaura la obra no puede ser absoluta. De esta manera, la segunda característica que menciona Ricœur de *mimesis* II es su carácter de mediación. ¿En qué sentido es mediación? Ya se ha señalado que el lenguaje siempre es mediación del hombre con el mundo, con los demás y consigo mismo.⁸⁰ Sin embargo, en el caso específico de *mimesis* II la mediación consiste en funcionar como el término medio entre el “antes” y el “después” de la composición poética. “Si *mimesis* II queda caracterizada como aquello que corta y rompe con el mundo de la praxis, entonces sólo puede ser comprendida como lo que media, lo que está entre dos, *i. e.*, como la mediación entre el “antes” y el “después” entendidos cronológicamente”.⁸¹ Para decirlo con palabras de Ricœur:

Al situar *mimesis* II entre una fase anterior y otra posterior de la *mimesis*, no trato sólo de localizarla y de enmarcarla. Quiero comprender mejor su función de mediación entre el “antes” y el “después” de la configuración. *Mimesis* II ocupa una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación.⁸²

La configuración poética, entonces, no sólo es el momento de ruptura, también liga la prefiguración del mundo práctico con la refiguración de este mundo a través del acto de la lectura. De esta forma, *mimesis* II es el punto medio porque traza el camino que une a la obra con el mundo externo a ella, traza un camino que se aleja para volver enriquecida a la realidad. ¿Qué consecuencias tiene esta concepción de la *mimesis*? Al menos dos que merecen ser mencionadas.

La primera consiste en reforzar la analogía entre la metáfora y el relato de ficción, este último también participa de un juego de tensiones. Si en la metáfora se da una tensión entre un

⁷⁷ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451a 25 y ss.

⁷⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 114.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 153.

⁸⁰ V. *supra*, p. 11.

⁸¹ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 317.

⁸² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 131.

predicado impertinente y un sujeto que lo acepta resistiendo, entre una interpretación literal imposible y una interpretación metafórica, en fin, entre el “es” y el “no es” del mundo metafórico; entonces, el relato corresponde a esta estructura. Al abrir el reino del “como si” se tensa el “antes” con el “después” de la obra, la ruptura con la mediación de *mimesis* II.

En segundo lugar, con esta reflexión se ve la razón por la que Ricœur decide modificar su noción de hermenéutica. Antes se afirmó que la hermenéutica es una teoría para regular la transición de la estructura de una obra a su mundo.⁸³ Esto es correcto, pero con la ampliación de la *mimesis* se necesita ampliar esta definición y no limitarla a los dominios de la obra: su estructura y su mundo. Si *mimesis* II, el mundo de la obra, es una mediación entre el “antes” y el “después”, entonces también “incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”. Así, la hermenéutica “no se limita a colocar *mimesis* II entre I y III”, sino que ve “el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra”.⁸⁴

La propuesta de Ricœur, por lo tanto, se enriquece hasta considerar el “antes” y el “después” dentro de la interpretación de un texto. La hermenéutica ricœuriana se expande al mismo tiempo que el resto de los conceptos. La obra no puede seguir siendo considerada como un todo aislado, la triple *mimesis* previene esto. Ahora se trata, más bien, de un arco hermenéutico que va de la vida a la obra literaria y de regreso a la vida.⁸⁵

Después de esta ampliación del concepto hermenéutico, ¿qué resta por decir del momento de configuración? En lo siguiente quisiera ser más específico en el análisis de *mimesis* II, para ello analizaré los tres tipos de mediaciones que Ricœur ve en el momento de configuración de la trama.

¿Cuál es el primer tipo de mediación que se da en *mimesis* II? “En primer lugar, [la trama] media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo”.⁸⁶ Esta característica viene anunciada desde que el filósofo francés define a la trama o fábula en el plano más formal, como el dinamismo que integra diversos incidentes en una unidad. En efecto,

⁸³ V. *supra*, p. 27.

⁸⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 114.

⁸⁵ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 865, nota 1.

⁸⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 131.

ya desde la noción aristotélica de *mythos* Ricœur ve una suerte de mediación. El *mythos* es una operación que conforma la totalidad de una historia y para ello señala que toda trama ha de tener un principio, un medio y un fin. Y si el *mythos* señala el principio, el medio y el fin es porque la mediación entre estos elementos también proviene de la trama. (Sólo por la trama algo tiene sentido como principio, medio o fin). En este sentido se puede hablar de una mediación por el *mythos*, él es el proceso que enlaza las diversas partes de una historia configurando así una acción completa. Ya se ha dicho, una historia no puede ser la simple suma de los enunciados aislados, se requiere de una trama para que estos enunciados se articulen entre sí y conformen un todo significativo.

Parece que esto es lo que quiere decir Ricœur cuando insiste en que la trama extrae *de* una serie de incidentes una historia. Con otras palabras, la trama transforma la diversidad de los acontecimientos *en* una historia narrada. Así, la diferencia entre mencionar hechos singulares e inconexos (una amistad de la infancia, una herencia, una villa lejana y pantanosa) y narrar *Cumbres borrascosas*, es la intervención que tiene la trama en esos incidentes, mediando entre unos y otros para conformar un todo inteligible. De esta forma, si “la poesía transforma las palabras *en* poema, dándole a esta unidad su poeticidad: la intriga transforma los hechos *en* historias fabuladas, otorgándoles la unidad de una totalidad temporal; la poética práxica transforma los actos aislados del hacer y del sufrir humanos *en* una acción con sentido propio”.⁸⁷

Lo anterior es importante porque subraya que, “en consecuencia, un acontecimiento debe de ser algo más que una ocurrencia singular”.⁸⁸ ¿Cómo entender este “algo más”? De la manera en la que se ha venido manejando. En una historia, los acontecimientos se siguen los unos a los otros no por la mera casualidad de estar unidos cronológicamente, sino por necesidad o verosimilitud. Esta conexión lógica agrega algo más al acontecimiento, muestra cómo se relaciona significativamente con la totalidad de sucesos. Por ello, dentro de una historia, lo que puede parecer una acción aislada (una mirada, una visita inoportuna) puede cobrar proporciones relevantes para el discurrir del relato. Sólo se nos muestra cuál es el verdadero significado de un evento cuando se tiene en cuenta la historia completa, la forma en la que el suceso se inserta en la trama y cambia su rumbo (No significa lo mismo que la historia comience con una mirada de

⁸⁷ Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 131.

felicidad a que termine con ella). Así, un acontecimiento “recibe su definición de su contribución al desarrollo de la trama”.⁸⁹

Pero también se puede entender el “algo más que una ocurrencia aislada” como la afirmación del poder poiético del relato. En la ficción los acontecimientos aparecen como siendo más, como mostrando más su ser. Un choque casual y corriente en la vida cotidiana, en el relato puede cambiar por completo el destino de un personaje y estar rebotante de significados para su vida. Una mirada, la primera ocasión en que dos personas se conocen puede mostrar todo su peso en el mundo cuando aparece desde la perspectiva del relato. De esta forma, los eventos, cuando son narrados, cobran un plus de sentido, un significado que va más allá de ellos y que los muestran en toda su amplitud e importancia.

A pesar de todo esto la primera mediación no agota el poder ficcional de la obra. ¿Qué más se puede agregar a la configuración poética? La segunda mediación de *mimesis* II se puede caracterizar como la “concordancia discordante” de la trama. Ricœur afirma de esta última: “la construcción de la trama *integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”.⁹⁰ Con esto, de nuevo se está volviendo a la noción aristotélica de *mythos*, en cuanto agrupa dentro de sí a los caracteres y su pensamiento, o mejor aún, en cuanto agrupa los elementos de la semántica de la acción para formar un todo ordenado. Asimismo, se subraya que la unidad del *mythos* es una unidad compleja que admite la diferencia de los elementos heterogéneos. Se puede afirmar que el *mythos* contiene dentro de sí la diferencia y la discordancia, en la medida en la que integra el cambio de fortuna operado por la peripecia y, aun así, no deja de reconocerse como *una* historia en y a pesar de sus transformaciones. Lo que mienta, por lo tanto, la segunda mediación es “la capacidad de la trama de tomar juntos diferentes elementos para construir un *holon*”.⁹¹

Este último aspecto se ve mejor cuando se considera la tercera mediación que Ricœur llama “síntesis de lo heterogéneo”. Para el filósofo francés, esta mediación es la que tiene por tema los caracteres temporales y su transformación por el poder poiético de la obra. En efecto, “[...] el acto de construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica, otra no cronológica”.⁹² Ya se ha dicho algo sobre estas dos

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁹¹ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 328.

⁹² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 133.

dimensiones del tiempo: la primera es la que caracteriza al tiempo “de los acontecimientos del mundo”, se trata de una temporalidad secuencial en donde los eventos se siguen “uno después de otro”. La segunda dimensión, en cambio, es la que configura el *mythos* en cuanto organiza los diversos acontecimientos según un orden lógico, “uno a causa de otro”. Ahora bien, el acto configurante que caracteriza esta tercera mediación es el que toma juntas estas dos dimensiones para formar la totalidad temporal de la obra. De esta forma, el *mythos* no se limita a integrar los diversos aspectos de una acción (su semántica), también integra su temporalidad (ya sea cronológica o lógica) en un todo.

Aquí es pertinente volver a la dupla *mimesis-mythos* para explicar esta mediación. Por un lado, *mimesis* II no puede pasar por alto el tiempo del mundo, la dimensión episódica de los acontecimientos. Desde que toda historia ha de trabajar con ellos, la trama se ve obligada a presentar una secuencialidad: un acontecimiento viene después de otro en el cuerpo del relato. Así, ningún discurso puede suprimir su pertenencia al mundo, incluso el texto más innovador ha de tener en alguna medida el carácter secuencial. Esto es cierto, aunque como se sabe, por otra parte la trama siempre excede la mera dimensión cronológica para trabajar con el orden de las acciones. El *mythos* muestra cómo es posible elevar la secuencialidad de la acción hasta llegar a un nuevo orden significativo. Dentro de un relato, gracias a la fuerza ficcional del *mythos*, los acontecimientos también se relacionan entre sí de manera causal. Un evento se sigue de otro y en su sucesión existe necesidad o verosimilitud. De esta forma, “la disposición de los hechos que crea la trama configura una temporalidad significativa que [...] permite que la trama pueda sintetizarse en su ‘tema’ ”.⁹³

Por esta razón, *mimesis* II es presentada como síntesis de lo heterogéneo. Ella muestra en unidad las diversas dimensiones del tiempo. No se limita a mostrar el tiempo del mundo sino, sobre él, funda su propia temporalidad. Y precisamente en esta síntesis de lo heterogéneo es en donde se produce la apertura del reino del “como si”. La ficción, para Ricœur, no se opone a lo real, su estatuto no consiste en ser su contrario, es decir, en ser algo irreal. Si lo fuera, entonces la *mimesis* caería directamente en la dialéctica ser-aparecer que denuncia Platón. Más bien, el “como si” de la ficción mienta las infinitas posibilidades que esperan ser descubiertas, trata sobre otra manera verosímil en la que se pueden presentar las cosas y que depende de la fundación que realiza la obra por el *mythos*. “El encadenamiento en que consiste la disposición de los hechos es

⁹³ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 329.

literalmente el “como si”, esto es, como si los acontecimientos estuvieran relacionados, más que casualmente, significativamente”.⁹⁴

¿No se halla aquí el poder del relato? ¿No se ve otra posibilidad para experimentar el tiempo en la síntesis de lo heterogéneo? Ciertamente se ve más, porque no sólo se toman juntas las dimensiones temporales, también se develan nuevos sentidos del mundo, de las cosas y de nuestra existencia. Se trata de una relación al interior del relato que muestra más sobre el mundo. En este sentido el “como si” del relato de ficción es equivalente al “es como” de la metáfora, porque

cada relato es una máscara, una posibilidad de desocultamiento, de envío del ser. Pero ¿qué hay detrás del “como si”? ¿Acaso un “así es efectivamente”? ¿Un mundo de los hechos, un mundo inteligible, real y verdadero que permanece frente a la transitoriedad de los múltiples relatos? Detrás de la máscara sólo se oculta otra máscara, detrás de la apariencia (del aparecer y del parecer) no hay ningún *ens realissimus* sino el juego de espejos que hace de todo *interpretandum* un *interpretans*. Juego de espejos que impide que mimesis II, el reino de la ficción y del “como si”, se convierta en el doble de la realidad, en la duplicación y en la falsedad, porque ¿cuál de los dos es el reflejo, el mundo o el texto?⁹⁵

Ahora regreso a donde deje la última mediación de *mimesis* II, la síntesis de lo heterogéneo. Ricœur busca explicarla mejor introduciendo dos categorías, el esquematismo y la tradicionalidad. Comienzo por la primera.

Esta noción la toma el hermeneuta francés de la filosofía kantiana como una manera de explicar el modo de ser del relato a partir de ciertas reglas, es decir, a partir de su procedimiento, de su esquema. Ahora, se recordará que para Kant “el esquema trascendental es aquello que en la *Crítica de la razón pura* permite vincular el concepto puro del entendimiento con la intuición sensible. Tal vinculación se hace necesaria en la medida en que el concepto puro es heterogéneo en relación con la intuición sensible”.⁹⁶ De manera análoga, Ricœur quiere encontrar en el acto

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 331

⁹⁶ *Id.* Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, A 138/ B 177. “Queda clara la necesidad de un tercer término que sea homogéneo con la categoría, por una parte, y con el fenómeno, por otra, un término que haga posible aplicar la primera al segundo. Esta representación mediadora tiene que ser pura (libre de todo elemento empírico) y, a pesar de ello, debe de ser *intelectual*, por un lado, y *sensible*, por otro. Tal representación es el *esquema trascendental*”.

configurante de la trama un procedimiento que relacione elementos extraños entre sí para formar una unidad. Los diversos acontecimientos, las dos dimensiones del tiempo, así como la *mimesis* I con la *mimesis* III deben formar su propia síntesis de lo heterogéneo y librar así la diferencia que hay entre ellas.

Más allá de ver la pertinencia de esta analogía,⁹⁷ me parece más interesante subrayar que este esquematismo de la obra está relacionado con lo que Ricœur denomina una “imaginación creadora”. Para Kant el esquema es un producto de la imaginación trascendental; por su parte, para Ricœur el acto de “tomar juntos” que realiza la mediación de *mimesis* II también pertenece a la imaginación. Sin embargo, pese a esta primera similitud en los planteamientos, entre uno y otro filósofo se abre un abismo insalvable. La muerte de dios separa al filósofo francés de los planteamientos de su predecesor. Para el hermeneuta la síntesis de lo heterogéneo no es algo que realice un sujeto, desde la necesidad de su entendimiento, sino es la trama misma la que pone en marcha esta síntesis. La obra es la que realiza las operaciones de mediación y no una subjetividad oculta detrás de ella.

Con esto Ricœur se encuentra más cerca de *El origen de la obra de arte* que de la *Crítica de la razón pura*, se trata de pensar a la obra desde sí misma, prescindiendo de los planteamientos modernos de la subjetividad. Aquí resuena algo del martillo nietzscheano cuando se habla de imaginación creadora. “Por esta hay que entender una facultad no psicologizante, sino trascendental. La imaginación creadora no sólo no existe sin regla, sino que constituye la matriz generadora de las reglas”.⁹⁸ Vuelvo a insistir, esta matriz – símbolo de la fertilidad productiva – es de la obra, es ella la que permite la poiésis a través del lenguaje sin necesitar del tamiz de la conciencia. Para Ricœur, al final, si la metáfora y el relato tienen un nivel creativo es porque ambas manifestaciones pertenecen a esta imaginación creadora.⁹⁹

No obstante, si con el esquematismo se hizo claro el influjo de Kant sobre Ricœur, con el segundo elemento, la tradicionalidad, se hace patente la presencia de Hegel. En efecto, “este esquematismo se constituye a su vez en una historia que tiene todos los caracteres de una

⁹⁷ Como señala María Antonia González Valerio, para Kant es necesario la mediación del esquema entre fenómeno y categoría porque los dos son ontológicamente distintos. Sin embargo, la mediación que realiza *mimesis* II entre *mimesis* I y *mimesis* III no cumple esta característica porque entre la primera y la tercera *mimesis* no hay heterogeneidad ontológica. Cf. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 333.

⁹⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 135-136.

⁹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 31 y ss.

tradición”.¹⁰⁰ Con esta nueva categoría de la síntesis de lo heterogéneo, Ricœur pone de relieve una característica más de la *mimesis*: toda creación mimética es histórica, todo relato se inserta en el devenir de los tiempos. Pero, ¿qué es lo que entiende Ricœur por tradición? “Entendemos por ésta no la trasmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la trasmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético. Así entendida, la tradicionalidad enriquece con un rasgo nuevo la relación de la intriga con el tiempo”.¹⁰¹

A partir de la tradicionalidad se enriquece el panorama de la configuración de la obra, ¿en qué sentido? Si antes, con las mediaciones de *mimesis* II se dio cuenta del relato al nivel más formal, es decir, prescindiendo de su contenido y mostrando al *mythos* como un proceso que pretende ser válido para toda narración; ahora, con la tradicionalidad, el *mythos* se inserta en la historia y en sus cambios, porque nada queda fuera del tiempo, la trama no existe sin su desarrollo histórico. Desde esta perspectiva el *mythos* gana dinamismo y movilidad. Además, con esto Ricœur salva una objeción en contra de su planteamiento al evitar pretensiones universales, estáticas frente a la diversidad del relato. ¿Dónde quedarían las metamorfosis de la trama si el *mythos* se mantuviera inmutable a través del tiempo? Es cierto, la trama aún puede ser caracterizada en su plano más formal, pero siempre se tratará de un orden en movimiento, de un proceso estructurante que puede cambiar con el tiempo.

Sobre esta tradicionalidad Ricœur afirma que “descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación”.¹⁰² Esta es una nueva división que quiere dar más amplitud a la obra literaria. Comenzando por la última, la sedimentación mienta los paradigmas y esquemas heredados que le permiten al lector comprender una trama, se trata de la primera familiaridad con el campo de la categorización implícita del relato.¹⁰³ Es importante notar que la sedimentación funciona de manera similar a la pre-comprensión de *mimesis* I, como forma previa necesaria para la inteligibilidad y la conformación del relato. Más aún, Ricœur entiende esta sedimentación de manera cercana a la noción de horizonte en Gadamer, ambos conceptos señalan el contexto o trasfondo en donde la narración nace y desarrolla sus posibilidades.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 106.

Ahora bien, desde la sedimentación “la tradición es la fuerza del orden, puesto que crea los modelos bajo los que se inscribe todo cambio”.¹⁰⁴ En efecto, como se señala en las metamorfosis de la trama, toda nueva forma de narrar parece responder al pasado, desafiándolo, proponiendo un nuevo *mythos* frente a la tradición y su forma peculiar de ordenar los acontecimientos. Así, la sedimentación corresponde a la *mimesis* dentro la dupla *mimesis-mythos*, porque afirma la relación de la obra con la realidad, en este caso, con la realidad que le precede en forma de tradición.

Ricœur ubica tres niveles desde los cuales la tradicionalidad marca la pauta a toda nueva creación. El primero es el nivel más formal, el del *mythos*. Según lo que se ha visto, toda narración ha de tener una trama o fábula y ha de realizar las tres mediaciones de ésta. Al final, si se puede decir que algo es una narración es porque posee una trama. El segundo nivel es el de los géneros literarios, porque toda obra narrativa, además de pertenecer al *mythos*, muestra un ámbito específico. Así Ricœur menciona al *mythos* trágico o el cuento popular, cada uno con sus propias características diferentes a las de los demás géneros. El tercer nivel lo representan aquellas obras singulares que se han vuelto un ejemplo típico o paradigmático de la composición narrativa, como es el caso de la *Iliada* o del *Apocalipsis* bíblico. De estos relatos emerge una forma universal de disponer de los hechos y, en esa medida, han heredado a la tradición su propia forma de narrar. Si bien, muchas veces resulta difícil hacer una clasificación clara entre los géneros o subgéneros, siempre persiste, por más tenue que sea la división, esta manera en la que la tradición condiciona toda obra nueva.

¿Quiere decir esto que Ricœur adopta una concepción de la historia a la manera de Hegel, como algo teleológico y progresivo? No necesariamente, el modelo de la tradicionalidad en Ricœur no adopta compromisos tan fuertes.

El orden que puede desprenderse de esta auto-estructuración de la tradición no es ni histórico ni antihistórico, sino transhistórico, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo. Aunque implique rupturas, cambios repentinos de paradigmas, estos mismos cortes no son simplemente olvidados; tampoco hacen olvidar lo que les precede ni aquello de lo que nos separan: también ellos forman parte del fenómeno de tradición y de su estilo acumulativo.¹⁰⁵

¹⁰⁴ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 296.

¹⁰⁵ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 395.

Por último, falta mencionar la contraparte de la sedimentación dentro de la tradicionalidad, me refiero a la innovación. Si la primera afirma que “el trabajo de la imaginación no nace de la nada”,¹⁰⁶ la segunda, en cambio, afirma la poiésis de toda obra. El relato, a pesar de insertarse en una tradición, siempre presenta una nueva forma de ver las cosas, una nueva posibilidad. *Mimesis* II, se dijo, siempre es una ruptura con el “antes” de la composición poética en cuanto funda algo, su *mythos*. De esta manera se confirman las palabras de Ricœur, la tradición no puede ser un depósito muerto porque ella misma, dentro del orden paradigmático que instaura, permite el cambio: ella proporciona “[...] las reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo”.¹⁰⁷

Con este elemento de *mimesis* II Ricœur subraya que “siempre hay lugar para la innovación en la medida en que lo que, en último término, se produce, en la poiésis del poema, es siempre una obra singular, esta obra”¹⁰⁸ Aunque la presencia de la tradición evita que la obra sea una creación absolutamente inédita, el grado de libertad de un texto es relativamente grande, va desde la “aplicación servil” hasta llegar a la ruptura más radical con todo paradigma. (Esta última es la innovación que se atestigua en la novela contemporánea o “anti-novela”). Empero, toda ruptura de tales proporciones siempre ha de romper con algo que la precede. Por el contrario, incluso una “aplicación servil” de los modelos heredados tiene su grado de innovación en la medida en la que engendra una obra nueva, esta obra.

Con esto *mimesis* II queda caracterizada como el momento de la ruptura y como el momento de una triple mediación. Ahora falta completar el proceso de la *mimesis* y llegar al final del recorrido en donde se analiza el acto de la lectura y la referencia del relato de ficción.

2.3 MIMESIS III: REFIGURACIÓN

A partir de *mimesis* III, el momento de la refiguración, se entra al final del camino que comenzó con la comprensión previa a la obra para llegar al “después” de ésta. Así, esta *mimesis* marca la

¹⁰⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 138.

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Id.*

culminación del proceso de la obra en su regreso al mundo, un regreso marcado por la recepción que realiza el oyente o el lector.

Ahora bien, se puede preguntar para comenzar la exposición: ¿por qué el momento de la recepción también merece el nombre de *mimesis*? Al principio parecería que el ámbito mimético de la obra ha de limitarse a la inmanencia del texto y a sus presupuestos necesarios. Sin embargo, Ricœur vuelve a insistir en que “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis* III”.¹⁰⁹ El momento de la recepción de la obra no puede ser considerado como un añadido sobre *mimesis* II, no es algo accidental, exterior a la conformación de la obra misma. Y esto es porque no puede existir un texto puro, sin más; la obra no puede ser considerada exclusivamente en su inmanencia como si fuera una totalidad que se aísla de la realidad. El propio estatuto de un texto desborda los análisis que se limitan a dar cuenta de su estructura interior, para ir más allá, hasta esperar su lectura. “Solo *en* la lectura el dinamismo configurador [*mimesis* II] termina su recorrido. Y es *más allá* de la lectura, en la acción efectiva ilustrada por las obras recibidas donde la configuración del texto se cambia en refiguración”.¹¹⁰ Por esta razón, si se ha de pensar la relación texto-realidad, es necesario contemplar este tercer momento mimético en donde la obra se abre al exterior, a través de la lectura.

De esta forma, el planteamiento de Ricœur no se encuentra solamente en la inmanencia, ha de tratarse a lo sumo de una “inmanencia en la trascendencia” porque el texto quiere ir más allá de sí mismo, hacia el lector. La obra dice algo que la trasciende, quiere dar cuenta de la realidad y, por lo tanto, su análisis no puede detenerse a las estructuras internas. Mejor aún, se ha de evitar hablar de interior o exterior del texto y empezar a ver un sólo proceso que reúne ambas dimensiones. Con la triple *mimesis* Ricœur “elimina los límites marcados por la frontera dentro/fuera del texto: dentro del texto, fuera en la vida, en el mundo. Es el arco vida-texto-vida el que ilumina un continuo en el que se ha dejado de ver el texto como interior y la vida como exterior”.¹¹¹

En consonancia con esto, Ricœur define *mimesis* III como “la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad

¹⁰⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 139.

¹¹⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 866.

¹¹¹ Alfredo Martínez Sánchez, *op. cit.*, pp. 151-152.

específica”.¹¹² Aquí se confirma lo que se dijo hace unos instantes. Se trata de una intersección porque los límites del texto y del mundo del lector van a ser cuestionados, incluso abolidos, para conformar un nuevo espacio que reúna realidad y ficción como la culminación de la obra. Quizá por este motivo *mimesis* III corresponde, según el filósofo francés, a la “fusión de horizontes” de Gadamer y a su noción de “aplicación”, es decir, a un momento que “[...] alude directamente al efecto del texto sobre el lector”.¹¹³ Así, este momento mimético viene a completar a *mimesis* II aportando la inteligibilidad de la lectura y la incorporación de la obra al mundo mediante su recepción.

No obstante, ¿cómo sucede esto? Para explicar de una forma más clara la *mimesis* III dividiré la argumentación en dos partes, una dedicada al acto de la lectura y la otra a la referencia del relato de ficción. Pero antes, quisiera resumir brevemente la relación entre estos dos temas.

En primer lugar, dentro de *mimesis* III Ricœur desarrolla su noción de lectura. En efecto, como se dijo anteriormente, pensar al texto requiere pensar a su vez la lectura del texto. Este es un nuevo elemento que no se ha visto en *La metáfora viva* y que viene a enriquecer la reflexión sobre el poder creativo de la poesía. ¿Qué se entiende por lectura? Ya se ha dicho que es lo que permite la transición de *mimesis* II a *mimesis* III, que es el momento de intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector. No obstante, Ricœur ofrece una definición más precisa que conviene señalar: la lectura es “el *vector* de la aptitud de la trama para modelizar la experiencia”.¹¹⁴ De esta definición hay que apuntar muchas cosas.

Comienzo por dilucidar a qué se refiere el “vector de la aptitud”. Me atrevo a decir que esta noción señala el hecho de que toda lectura de un texto lleva cierta dirección, toda obra apunta hacia un sentido determinado. De esta forma, al leer un diálogo de Platón no se puede interpretar el sentido de éste como si fuera el de una receta de cocina o el de un instructivo para armar aviones. El propio texto indica una dirección como la adecuada para él y sobre esta dirección se mide la pertinencia de las interpretaciones. Es cierto, este sentido indicado por la obra puede ser poroso, indeterminado en muchos aspectos. No obstante, mantengo la noción de vector para indicar que, a pesar de estas imprecisiones, el texto siempre apunta – de manera más o menos clara – hacia una interpretación más propia que otras.

¹¹² Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 140.

¹¹³ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 336.

¹¹⁴ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 147. Subrayado en el original.

En segundo lugar se puede preguntar, ¿de dónde proviene este sentido? Ya lo ha dicho el filósofo francés, el vector de la aptitud pertenece a la trama. Con esto “Ricœur quiere salvar un error que, según él, fue muy común en los estudios estéticos y hermenéuticos de las obras literarias”.¹¹⁵ El error consiste en pensar que el sentido de una obra se ha de encontrar hurgando en el autor y en su biografía. La intencionalidad del autor, entonces, sería el parámetro para decidir sobre toda interpretación de la obra. Sin embargo, después de la muerte de Dios no es posible sostener tales afirmaciones. ¿Acaso el sujeto sigue conociendo sus propias intenciones desde la claridad de su conciencia, *sub specie aeternitatis*? ¿Se puede seguir postulando una subjetividad como fundamento inamovible del conocimiento? Al contrario de esta falacia subjetivista, para Ricœur la trama es la que modela la experiencia del receptor. El binomio para explicar la lectura no es la relación autor-lector, sino la intersección de la obra con el lector.

Esta última intersección es caracterizada por Ricœur como la *comunicación* entre la composición poética y el mundo del lector. ¿Cómo se entiende esta comunicación? De la manera ya señalada: la obra comunica su sentido al lector para modelar su experiencia. Empero, no sólo se da la comunicación de esta forma, también el lector puede aportar algo a la obra. Cuando la trama llega a un punto irreconocible con la novela contemporánea, en donde parece que su sentido se desmorona y todas las expectativas son incumplidas, entonces el lector carga sobre sus hombros la construcción de la obra, él debe responder de manera activa, creadora, llenando los espacios vacíos con su propia aportación de sentido.¹¹⁶ Este es la razón por la cual *mimesis* III es la intercepción del mundo de la obra y del lector, ambos colaboran en la configuración poética.¹¹⁷ A pesar de la que obra marca su propio sentido, su vector de aptitud, éste no es absoluto ni definitivo, el lector también participa en el sentido de la obra. Desde esta perspectiva la hermenéutica de Ricœur se mueve en las dos direcciones: “¿qué me dice el texto y qué digo yo al texto?”.¹¹⁸

Pero, si la relación entre la obra y el lector es una comunicación, ¿qué es lo que se comunica? Aquí el filósofo francés realiza una precisión de parte del texto: “lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su

¹¹⁵ Marie-France Begué, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁶ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pp. 147-148.

¹¹⁷ “El texto sólo se hace obre en la interacción del texto y receptor”. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 148.

¹¹⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 894.

horizonte”.¹¹⁹ Con esto se entra al segundo tema que Ricœur desarrolla en *mimesis* III, me refiero a la referencia del relato de ficción. En este punto *Tiempo y narración* retoma la discusión de *La metáfora viva* al preguntar por la vehemencia ontológica de los textos literarios. ¿Qué dice el relato de ficción sobre la realidad? Ahora bien, el problema se juega aquí con respecto al mundo de la obra, es decir, el mundo de posibilidades que la obra proyecta más allá de sí. Este mundo surge de la intersección del texto con el lector y, sin embargo, sigue siendo caracterizado como una ficción de la obra. En efecto, se trata del mundo *de* la obra, y, por lo tanto, cabe preguntarse, ¿cuál es el estatuto ontológico de este mundo? Y sobre todo, ¿cómo escapar aquí de la dialéctica entre ser y apariencia en dónde el mundo de la obra se vuelve una mera copia de la realidad? En este punto se vuelve más clara la importancia de la *mimesis*, pues si se pregunta por la relación del relato de ficción con la realidad, esta relación depende de qué se entienda por ella.

En lo siguiente quisiera detenerme en estos dos frentes de la argumentación ricœuriana, la lectura y la referencia del relato de ficción, para dar una visión más amplia de *mimesis* III.

Con respecto a la lectura, en este estudio no me interesa desentrañar todos los detalles de la teoría que describe Ricœur. Para ello tendría que detenerme en los diferentes autores que maneja el filósofo francés (Iser, Ingarden, Jauss...) y en los diferentes conceptos que recupera (lector implicado, por ejemplo), descuidando así el interés de este trabajo. En cambio, me parece más relevante profundizar en el aspecto comunicativo que se da entre el texto y el lector. Con esto en mente, propongo revisar la propuesta de Ricœur sobre una dialéctica de la lectura para así considerar esta comunicación y dar un panorama más amplio de la refiguración mimética.

¿Qué quiere decir esto? La dialéctica de la lectura es el modo en el que Ricœur quiere explicar la recepción de la obra, se trata de ver qué es lo que se descubre y qué es lo que se crea cuando un lector enfrenta un texto. Se ha dicho ya, la *mimesis* ricœuriana inventa en este doble sentido de la palabra. Ahora, esta dialéctica se mueve entre estos dos extremos: por un lado la explicación, por el otro la comprensión.¹²⁰ Para Ricœur la lectura se puede abordar desde ambos aspectos, el primero más cercano a la obra y el segundo más cercano al lector. La lectura se

¹¹⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 148.

¹²⁰ La noción de explicación y la de comprensión las toma Ricœur de Wilhelm Dilthey. Para éste último, la explicación es “el modelo de inteligibilidad tomado de las ciencias de la naturaleza”, mientras que la comprensión, y su caso específico, la interpretación, son modelos propios de las ciencias del espíritu; ambas formas se excluyen mutuamente en Dilthey. Sin embargo, Ricœur pretende tomar estos dos conceptos y acercar el uno al otro. Para conseguir esto reubica la noción de explicación y de comprensión dentro del ámbito lingüístico y no desde las ciencias de la naturaleza y del espíritu. Cf. Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, p. 59 y ss.

puede tratar desde la explicación propia de las “ciencias semiolingüísticas”, aquéllas que se inclinan sobre el texto para “descubrir” sus estructuras internas, o bien, se puede abordar dando preferencia a la comprensión que “crea” el lector desde su familiaridad con el lenguaje y, en específico, desde su familiaridad con los relatos heredados por la tradición.¹²¹ La propuesta de Ricœur, entonces, será conjugar ambas posiciones, al principio excluyentes, en una sola. En este sentido la dialéctica quiere aclarar el paso de *mimesis* II a *mimesis* III en cuanto muestra los aspectos del texto y del lector que se interceptan.

Comienzo por dilucidar el primer término, la explicación. Ésta, se ha dicho, es propia de las ciencias del lenguaje (la semiótica, la lingüística, el análisis estructural...), son ellas las que aportan la “racionalidad semiótica” o la “inteligencia estructural” del relato.¹²² A su vez, esta inteligencia se caracteriza por un enfoque “científico” sobre las obras, su manera de proceder implica, en primer lugar, delimitar un objeto de estudio. Para ello la inteligencia estructural tiene que centrarse en la estructura de la narración, en las relaciones internas, puesto que son ellas las que permiten obtener cierta hegemonía entre los diversos relatos.

¿Cómo se ha de obtener un objeto de estudio si los relatos del mundo son innumerables, diversos, inconmensurables entre sí? Se ha de buscar en todo caso aquello que los relacione, aunque con esto se corre el riesgo de cometer una reducción peligrosa. Lo que busca la inteligencia estructural, por lo tanto, es reducir los relatos a una unidad común, estable, que encuentra en su estructura. Es ésta última la que se mantiene a pesar de todos los cambios, se podría decir, la estructura es la “esencia” del relato.¹²³ Se trata de la esencia porque es lo que se mantiene fijo ante las variaciones, permitiendo así que se conforme un objeto investigable y discernible a través de ciertas reglas y métodos.

Con este movimiento audaz, las ciencias del lenguaje logran conseguir el momento de objetividad de la lectura, logran conformar un objeto de estudio invariable ante las diversas interpretaciones “subjetivas” que surgen en torno a la obra. Aquí el texto se vuelve un objeto con su propia estructura que se opone a las variaciones imaginativas del lector. De esta forma, “explicar consiste en poner de relieve la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen la *estática* del texto”.¹²⁴

¹²¹ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 32.

¹²² Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 379.

¹²³ Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 244 y ss.

¹²⁴ Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, p. 78. El subrayado es mío.

No obstante, ya se han mencionado las desventajas de una postura así.¹²⁵ Para poder lograr la explicación, las ciencias del lenguaje tienen que partir de la “interrupción llevada a cabo por el propio texto de todas las relaciones con el mundo al que podemos referirnos y con las subjetividades con las que podemos dialogar”.¹²⁶ Con esta interrupción queda en suspenso cuál es la relación del relato con el mundo. Dicho con otras palabras, queda en suspenso el momento de la intersección del mundo de la obra con el mundo del lector. Si la narración sólo se trata desde su inmanencia, si lo único que importan son las relaciones internas de un texto, entonces aquí no hay lugar para preguntar por la *mimesis* ni para preguntar por la referencia del relato o por su poder poético. ¿Qué puede decir el relato del mundo si interrumpió toda relación con él? El lugar propio del texto dentro de la realidad deviene un no-lugar en cuanto suspende la relación con el “antes” y con el “después” de la composición poética. Las estructuras se extraen a la necesidad del lenguaje vivo y fundan su propio orden de sentido aislado del orden del mundo. Para las ciencias del lenguaje, las obras literarias sólo aspiran a un cuasi-mundo porque ellas sólo pueden tener una “ilusión referencial”.¹²⁷

Es cierto, Ricœur no niega la validez de la propuesta estructuralista. Esta suspensión metodológica viene señalada por la misma obra, las ciencias del lenguaje tan sólo se limitan a llevarla a sus últimas consecuencias. Sin embargo, aquí se olvida algo muy importante: son las obras las que también tiene como principal característica su apertura al mundo; la intencionalidad ontológica que acompaña a todo texto, científico o literario, les permite decir “lo que es”, tener una relación con la realidad, aunque en un primer momento pongan entre paréntesis esta relación. Es necesario considerar otras opciones más allá del análisis estructural para no perder la vehemencia ontológica del relato. La propuesta hermenéutica de Ricœur atiende a esta petición para pensar la narración más allá de sus fronteras inmanentes y considerar la verdadera amplitud de la lectura según *mimesis* III.

Por lo mientras, ¿qué pasa con el segundo polo de la dialéctica, con la comprensión? Ricœur no duda en hablar de una comprensión narrativa “forjada por la frecuentación de los relatos transmitidos por nuestra cultura”.¹²⁸ Esta comprensión es la que *mimesis* I ya señaló como previa al relato, se trata de los presupuestos que le permiten al lector reconocer una narración

¹²⁵ V. *supra*, p. 8 y ss.

¹²⁶ Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narrativa*, p. 68.

¹²⁷ Cf. *Ibid.*, y Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 150.

¹²⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 379.

como tal; pero también esta comprensión tiene que ver con *mimesis* II, en cuanto pone el acento en la trasmisión de una tradición narrativa. De esta forma, el otro polo de la dialéctica, la comprensión, recae sobre el lector y sobre una inteligibilidad diferente a la estructural. En efecto, aquí no hay trazos de la “racionalidad semiótica” y de su clausura metodológica del mundo, en todo caso la comprensión de la que se habla aquí “es la familiaridad con las obras, tal como aparecieron en la sucesión de culturas de las que somos herederos, la que instruye la inteligencia narrativa antes que la narratología construya con ellas un simulacro intemporal”.¹²⁹ ¿No se trata, entonces, de dos modelos de inteligibilidad que se oponen entre sí? Tal parece ser el caso, la comprensión funciona a la inversa que la explicación, anulando la suspensión del mundo que opera en las ciencias del lenguaje y reinsertando al texto a la realidad, es decir, “reincorporándolo a la comunicación viva”.¹³⁰

La comprensión resulta aún más interesante cuando, siguiendo de nuevo a Dilthey, se piensa a la interpretación, “una forma derivada de la comprensión”.¹³¹ ¿Qué entiende Ricœur por interpretación? Para el filósofo francés interpretar es recuperar la intención de un texto, es atender a su exhortación, con otras palabras, atender a lo que nos quiere decir. En este sentido, “[...] interpretar es seguir la senda abierta por el texto, su pensamiento, es decir, ponerse en el camino hacia el *oriente* del texto”.¹³² Aquí es necesario volver a insistir en algo que ya se dijo antes y que aleja parcialmente a Ricœur de la hermenéutica de Dilthey. Para éste último la intención que se recupera en la interpretación es la intención del autor, del genio creador de la obra, pero para Ricœur la intención no es otra que la del texto. De esta forma, no se puede explicar un obra por una supuesta subjetividad oculta detrás de él. Más bien, “el texto quiere introducirnos en *su* sentido, es decir, llevarnos en su misma dirección, de acuerdo con otra acepción del término «sentido»”.¹³³

Pese a esta diferencia entre Ricœur y Dilthey, la relación entre ambos filósofos se fortalece en un punto más: la interpretación es entendida aquí como una forma de apropiación (aunque, claro está, lo que se apropia ya no puede ser el psiquismo del autor). La definición que ofrece Ricœur es muy significativa y conviene mostrarla en su totalidad. “Entiendo aquí por apropiación el hecho de que la interpretación de un texto desemboca en la interpretación de sí de

¹²⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹³⁰ Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, pp. 67-68.

¹³¹ *Ibid.*, p. 59.

¹³² *Ibid.*, p. 78.

¹³³ *Id.* El subrayado es mío.

un sujeto que, a partir de ese momento, se comprende mejor, de otra manera o, sencillamente, comienza a comprenderse”.¹³⁴ Con esta noción de apropiación se percibe por qué *mimesis* III es definida como la refiguración, la intersección del mundo de la obra y del mundo del lector. Para Ricœur el lector se ve alterado al enfrentarse a la obra, la intelección que realiza del texto lo lleva a su vez a una intelección de sí. Por ese motivo, el filósofo francés no duda en poner en relación *mimesis* III con el concepto gadameriano de “fusión de horizontes”. Tanto el uno como el otro concepto muestran la influencia recíproca entre el texto y el lector: *mimesis* III lleva a cabo “[...] la fusión de la interpretación del texto con la de uno mismo”.¹³⁵ Al final, comprender un texto es siempre comprenderse a uno mismo.

Esta es una de las tesis más fructíferas de la hermenéutica ricœuriana en contra de las “filosofías reflexivas”, es decir, en contra de aquéllas que quieren lograr el conocimiento de uno mismo de manera directa. A diferencia del sujeto cartesiano que para lograr dar cuenta de sí mismo tiene que suprimir el mundo, para Ricœur la comprensión de sí no puede lograrse por la reflexión inmediata, suspendiendo todo lo externo a la conciencia. Desde los maestros de la sospecha esta pretensión no puede sostenerse más. En todo caso, “la comprensión de sí ha de dar un rodeo por la comprensión de los signos culturales en lo que uno mismo se documenta y se forma”.¹³⁶ La comprensión de uno mismo no puede prescindir de los textos, de todos los relatos y los símbolos que han configurado nuestro ser más íntimo. Aquí se refuerza la relación que existe entre el mundo que despliega la obra y el mundo de la *praxis*, entre lector y texto, pues aquello que somos nosotros sólo puede ser contado por las narraciones, sean históricas o de ficción. Aquí la vida y la ficción se entrelazan firmemente.¹³⁷

¹³⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁷ Merece la pena mencionar una de las consecuencias de este planteamiento ricœuriano: la identidad narrativa. Tal identidad la presenta el filósofo en las conclusiones de *Tiempo y narración* como una forma de continuar las reflexiones sobre la influencia del relato (en específico, el entrecruzamiento del relato histórico y el de ficción) en la vida del receptor. Esta identidad está entendida en un sentido más práctico que epistémico y puede corresponder tanto a un individuo como a toda una comunidad. Se trata de una identidad narrativa en cuanto, para Ricœur, la respuesta a la pregunta por el “quién” ha de arrojar “la historia de una vida”. En efecto, siguiendo lo anterior, sólo se puede conocer quién ha sido alguien a través del rodeo que se da por la narración. Con todo esto, queda claro que no se trata de la identidad de un sujeto que se mantiene semejante a través del tiempo (Ricœur distingue entre dos tipos de identidad, *idem* e *ipse*, sólo la primera corresponde a A=A). La identidad narrativa se explica a través del término *ipse*, pues se trata de una identidad que reúne dentro de sí la diferencia y aun así se mantiene siendo ella a

Con todo lo anterior parece que la hermenéutica y la teoría de la lectura de Ricœur se identifican con la comprensión para desatender a la explicación. No obstante, las cosas no son tan sencillas. Como se ha dicho antes, se trata de una dialéctica que involucra ambos momentos. Ricœur no quiere renunciar al aporte de las ciencias del lenguaje y a la explicación que ellas ofrecen. ¿Por qué esta resistencia después de ver los presupuestos del estructuralismo, siempre contrarios a la vehemencia ontológica del texto? Porque la explicación subsana una debilidad que Ricœur ve en la comprensión. Aquí se inserta una máxima que el filósofo francés siempre atiende: explicar más para comprender mejor. Para Ricœur el momento “objetivo” de la explicación estructuralista resulta necesario para evitar una lectura que se quede sólo en el momento de “apropiación”. Una lectura que no tome en cuenta a las ciencias del lenguaje corre el riesgo de volverse una “operación subjetiva”, un “acto *sobre* el texto”.¹³⁸ ¿Qué quiere decir esto?

El problema con este tipo de lectura es que suele quedarse como un agregado sobre el texto, como un añadido sobre su sentido, en vez de ser una interpretación *del* texto. Aquí el peligro que se quiere evitar es caer en una interpretación ingenua por descuidar los aportes de las ciencias del lenguaje. Con esto, no se quiere decir que sea necesario eliminar la parte de la apropiación, al contrario, ella resulta necesaria en cuanto aporta “el suelo vivido” que sirve de base a todo acto de lectura. Más bien, lo que se quiere es llevar esta apropiación al final del recorrido. La lectura es un proceso que involucra a la explicación y a la interpretación es un sólo arco hermenéutico. Si la interpretación sugiere seguir la senda abierta por el texto, recuperar su intención, en este punto las ciencias del lenguaje resultan pertinentes: son ellas las que pueden indicar de manera más clara y “objetiva” cuál es el sentido del texto. En esto se beneficia la lectura en cuanto “vector de la aptitud de la trama”, la explicación estructural evita una interpretación superficial de este vector para llegar a una interpretación profunda. En palabras de Ricœur:

Si por el contrario, se considera que el análisis estructural constituye una etapa necesaria entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación superficial y una interpretación profunda, entonces resultará posible ubicar la explicación y la interpretación en un único *arco hermenéutico*, e integrar las actitudes opuestas de la

través de los cambios (la identidad narrativa tiene el mismo carácter concordante-discordante de la trama). Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 998 y ss.

¹³⁸ Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, p. 78.

explicación y de la comprensión en una concepción global de la lectura como recuperación de sentido.¹³⁹

No obstante, aún persisten ciertas dudas con respecto a las ciencias del lenguaje. Al aceptarlas dentro de la dialéctica de la lectura, ¿qué consecuencias se siguen? Aquí quedan muchos puntos que necesitan ser puntualizados, por ejemplo, ¿en qué consiste la supuesta objetividad de estas ciencias? Además, ¿qué sucede con la suspensión del mundo que realizan? Estas preguntas, aun antes de sugerir una solución, conducen al segundo frente de *mimesis* III, me refiero al problema de la referencia del relato de ficción.

La continuidad entre ambos temas la asegura Ricœur al señalar una característica más del momento de refiguración. Para el filósofo francés, *mimesis* III marca el momento de “éxtasis” y “envío”. Se trata de un envío en cuanto, como se ha visto, la lectura marca el momento de la comunicación entre la obra y el texto. En efecto, el texto le envía al lector su sentido para que éste se haga cargo de él y vea transformada su vida. Asimismo, el momento de éxtasis trata de la apertura de toda obra hacia su exterior. El relato de ficción, al igual que la metáfora, se abre al mundo, a su otro. De esta forma “hemos podido decir, en tal ocasión, que el *mundo* del texto marcaba la *apertura* del texto hacia su "exterioridad", hacia su "otro", en la medida en que el mundo del texto constituye, respecto a la estructura "interna" del texto, un objetivo intencional absolutamente original”.¹⁴⁰ Si algo se pone en juego entre la obra y el lector es la referencia del relato, por lo tanto, la lectura no se ha de limitar a considerar la comunicación de la obra con el lector, sino también ha de incorporar la referencialidad de ésta.

La teoría de la referencia literaria ya se ha visto con algo de precisión en el apartado dedicado a la metáfora.¹⁴¹ Ricœur la recupera casi en el mismo sentido para el relato de ficción, por tal motivo, me limitaré a repetir a grandes rasgos lo ya dicho. La tesis hermenéutica para la referencia literaria señala dos condiciones. La primera, una condición negativa, indica la suspensión de la referencia primaria que realizan los textos literarios. Se ha dicho ya que este tipo de textos, incluyendo el relato de ficción, no se relacionan con la realidad de la misma manera que lo hacen otros discursos. La literatura no dice el mundo del mismo modo que una teoría científica, por esta razón, los lugares, los personajes y los acontecimientos ficticios de una

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁴⁰ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 866.

¹⁴¹ V. *supra*, “La *mimesis* desde la metáfora; 1.3 La metáfora: descubrir, crear, inventar”.

novela, pueden dar la primera apariencia de carecer por completo de referente y sólo celebrar el sentido de la obra.

No obstante, esta primera carencia es corregida por la condición positiva de la tesis hermenéutica. Esta condición afirma que la suspensión de la referencia primaria es sólo la contraparte de un proceso mucho más productivo. La poesía o la literatura sólo alcanzan su capacidad de desplegar nuevos sentidos gracias a esta suspensión. Además, junto con el nuevo sentido que es trabajado por el *mythos* de una obra, es necesario agregar el despliegue de una nueva referencia o referencia de segundo grado. (En efecto, el relato de ficción no tiene una referencia directa, sino oblicua). De esta forma, un texto literario no se limita a abrir nuevos sentidos de la realidad, sino que al hacerlo también la está creando, está creando un nuevo referente. La obra se alza sobre las ruinas (o anclajes) de la referencia primaria para fundar su propia referencia, el mundo ficticio que abre *mimesis* II. Por ello se puede sostener que “la ficción no guarda sólo la huella del mundo práctico sobre cuyo fondo se destaca: reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que “inventa”, es decir, descubre y crea a la vez”.¹⁴² En el caso específico del relato de ficción, se puede señalar que es el *mythos* o trama, en cuanto disposición de los hechos, el que agrega algo que no estaba antes, precisamente esa disposición u orden.

Ya se han mencionado cuales son las diferencias entre la metáfora y el relato. A pesar de las similitudes y de la porosidad de las fronteras, Ricœur no duda en concederles diferentes objetos para su quehacer poético.¹⁴³ Esta misma relación se sigue manteniendo para la referencia, aunque el filósofo encuentra más difícil explicar el referente del relato de ficción. A diferencia de su contraparte histórica que puede apelar a un pasado efectivo, el relato de ficción ha de crear sus propias configuraciones temporales, una referencia oblicua al pasado.¹⁴⁴ Como decía Aristóteles, no se han de narrar los sucesos como fueron, sino como pudieron o debieron ser. El “como si” de la ficción evita que el relato se mida con el mundo y, en cambio, señala que su parámetro ha de ser la verosimilitud.

Aquí se vuelve necesario subrayar que el mundo de la obra literaria no es el mundo “real”, sino el mundo que proyecta la obra más allá de sí misma. “El mundo proyectado por la obra es el referente y si está proyectado quiere decir que se trata de una “trascendencia inmanente”, esto es,

¹⁴² Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 492.

¹⁴³ V. *supra*, p. 52.

¹⁴⁴ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 491.

que tal mundo sale de la obra, va más allá de ésta”.¹⁴⁵ Este mundo es el de las posibilidades y señala, al mismo tiempo, el horizonte en el que circunscribe la referencia.¹⁴⁶ Se trata de “el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles”.¹⁴⁷ De esta forma, el mundo que comunica y proyecta la obra, señala el afán de ésta por salir más allá de los confines de la inmanencia de su estructura, para decir algo sobre algo.

Tal vez aquí sea más importante señalar una diferencia que se da entre los planteamientos de *La metáfora viva* y de *Tiempo y narración*. Cuando Ricœur trata la narración y, en específico, la *mimesis* III, se resiste a hablar de una referencia y en cambio prefiere el término de refiguración. ¿A qué se debe este cambio? Se debe a que la noción de “referencia”, al igual que la “redescipción” de la metáfora, recuerda mucho una relación en donde la poesía está separada y subsumida frente a la realidad. La literatura refiere al mundo porque el mundo está ahí, afuera del relato, esperando ser dicho. Y si el mundo está afuera del relato, este último debe de esforzarse por decirlo de la manera más precisa. En una concepción así, ¿dónde queda el poder poético de la obra?, ¿dónde hallar la innovación semántica del relato? “Parecería, así, que la categoría de “referente” hace alusión en demasía a un mentar algo preexistente aunque sólo sea previo al texto mismo, de modo tal que parecería que lo dicho por el texto se acomoda o encuentra el modo de acomodarse en esa realidad preexistente”.¹⁴⁸ Si este fuera el caso, el relato sólo tendría que narrar algo ya existente, contarlos siguiendo un criterio de adecuación, y, por lo tanto, la *mimesis* se reduciría a la imitación de una realidad ya dada.

Lo que se quiere evitar, entonces, con la nueva noción de refiguración es esta reducción de la *mimesis*. Para Ricœur, se ha visto ya con suficiencia, se trata de una *mimesis poética*, una *mimesis* que inventa gracias al *mythos*, y en donde inventar significa al mismo tiempo descubrir y crear. “No hay, en sentido estricto, algo dado que el texto refiere, sino que cada vez que el texto mienta algo lo inventa al mismo tiempo que lo descubre: nada era “así” antes de haber sido dicho “así””.¹⁴⁹ De esta manera, la ficción – por su función referencial – siempre quiere abrirse al ser y

¹⁴⁵ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 343.

¹⁴⁶ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 149. “Referencia y horizonte son correlativos, como lo son la forma y el fondo”.

¹⁴⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 17 Aunque Pimentel habla de universo diegético, sus palabras valen en el mismo sentido para caracterizar el mundo de la obra.

¹⁴⁸ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, pp. 347-348.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 348.

llevar una nueva experiencia al lenguaje,¹⁵⁰ y al hacerlo – por su función poiética – siempre se trata de una experiencia nueva.

Sin embargo, en este punto en donde parece que Ricœur se encuentra más lejos de las concepciones que hacen de la *mimesis* un proceso fraudulento, más lejos de Platón y de aquéllos que hacen del arte una copia, más lejos del simulacro que está a triple distancia del ser y de la verdad... y sin embargo, en fin, es aquí donde Ricœur no se atreve a dar el último paso para afirmar con contundencia el carácter referencial y poiético del relato de ficción. ¿Qué significa que la referencia del relato lleve una nueva experiencia al lenguaje? ¿Acaso esta experiencia es previa al lenguaje y, por lo tanto, la obra se limita a narrar esta realidad preexistente? ¿No es esto lo que se quería evitar con el término “refiguración”? En efecto, aquí se vuelve a la noción convencional de referencia: el lenguaje se encuentra por un lado, la realidad por el otro, el relato debe referir a la realidad porque se tratan de dos esferas escindidas. Al menos así parece cuando Ricœur afirma que “el lenguaje es por sí mismo del orden de lo “mismo”; el mundo es su “otro””.¹⁵¹

Ahora bien, ¿no es este uno de los principales presupuestos de toda esta investigación? Preguntar por la referencia implica, al menos en la postura de Ricœur, aceptar una dicotomía entre lenguaje y mundo.¹⁵² Pero, ¿qué consecuencias tiene hacer esta distinción? ¿No se cae peligrosamente en una división como las que hace la metafísica, entre mundo verdadero y mundo aparente, entre sujeto y objeto, entre ser y apariencia? Reservo sólo por un momento más este problema.¹⁵³

Lo cierto es que a pesar de los argumentos del filósofo francés a favor de la refiguración del relato de ficción, muchas veces esta refiguración no está del todo afirmada. Cuando Ricœur habla del cuasi-mundo de la obra o de las cuasi-cosas que hay en él, la terminología hace dudar

¹⁵⁰ Cf. Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 149. Ricœur no duda en ligar la función referencial del relato de ficción con su capacidad para llevar una nueva experiencia al lenguaje. “El acontecimiento completo [del discurso] no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*”.

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² Cf. Greta Rivera Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”.

¹⁵³ Sobre la ontología que actúa detrás del presupuesto de la referencia v. *infra* “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”.

de su estatuto ontológico.¹⁵⁴ ¿Por qué el mundo de la obra es un cuasi-mundo? ¿Acaso porque depende de la proyección de la obra, del lenguaje, y en ese sentido no se compara con el mundo “verdadero”, el mundo de la praxis previo al relato? Si esta es la razón, al final, después de todo se seguiría sosteniendo una distinción entre algo verdadero y algo que se le asemeja, una copia más o menos fidedigna, cuasi-real, pero que nunca deja de ser el simulacro malogrado porque siempre se queda en el “casi verdadero”. Aquí no se ha dejado atrás la condena platónica, el espacio de ficción que abre la *mimesis* sigue midiéndose frente a la “verdad” externa al relato; la obra se conforma con el “como si” porque no llega al “es” efectivo.¹⁵⁵

Este carácter de “cuasi” hace que el planteamiento de Ricœur quede, por lo pronto, atrapado en la dicotomía metafísica realidad-ilusión y que deje en suspenso el estatuto ontológico del mundo que abre y funda el relato de ficción, porque, a partir de lo dicho, se trataría de un cuasi-mundo. Con esto se evidencia el problema que siempre acompaña a una teoría sobre la *mimesis* que distinga entre realidad y ficción, entre cosas y cuasi-cosas.¹⁵⁶

Aquí se encuentra un problema que podría poner en duda la verdad de la obra de arte, aquella verdad que se ha buscado desde la metáfora. Ciertamente, cuando se trata del relato de ficción, este problema se hace más grave. Ricœur, siguiendo a Aristóteles, no le concede verdad a la ficción sino sólo verosimilitud. ¿Qué se entiende por verosimilitud? El filósofo francés nos dice: “este afán por lo verdadero en el sentido de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida”.¹⁵⁷ Con una definición así la postura del hermeneuta cae inmediatamente en aprietos, ¿“ser fiel a la realidad” significa volver a la *mimesis*-copia de Platón?

Sin embargo, me parece que la propia postura de Ricœur podría salvar este punto. Es cierto que el filósofo no desarrolla su noción de verosimilitud, pero si se recuerda la verdad metafórica y la dupla *mimesis-mythos* se obtiene una sugerencia interesante. Volviendo sobre este concepto, se puede afirmar que la verosimilitud es una característica necesaria del relato. Este último siempre ha de hacer referencia al mundo, ha de constatarse de alguna forma con él. El

¹⁵⁴ Cf. Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narratividad*, p. 63 y Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 103. “El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si.”

¹⁵⁵ V. *infra* “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”, p. 101 y ss.

¹⁵⁶ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 312.

¹⁵⁷ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 389.

relato no puede prescindir por completo de su relación con la realidad (la *mimesis* evita caer en esto), por ello, surge la necesidad de señalar de alguna forma la “fidelidad” de la narración para así dar cuenta de la relación relato-mundo.

No obstante, una narración no puede ser verdadera en el sentido de adecuarse fielmente al mundo, el relato de ficción no posee pretensiones de narrar las cosas “tal y como fueron”. La relación mimética del relato con la realidad no puede ser tomada como una fidelidad sumisa, sino como un momento igualmente creativo. La función poética del lenguaje, señalada por el *mythos*, otorga la libertad creativa para ir incluso más allá de lo verdadero y narrar las cosas, no como fueron, sino como pudieron o debieron ser.¹⁵⁸

De esta forma, “la verosimilitud no tiene por qué ser una versión atenuada y disminuida de la verdad. La ficción es verdadera como *alétheia*, donde al decir el mundo también lo crea”.¹⁵⁹ Se trata de verosimilitud porque lo real no se limita a ser dicho por el relato, también es creado y configurado dentro de él. En este sentido, la verosimilitud también inventa en el doble sentido de la palabra: crea (por el *mythos* de la obra) y descubre (por la *mimesis*). Si se limitara tan sólo a descubrir, en ese caso sí se podría hablar de una “verdad” sin más, que busca ser fiel a la realidad, pero ¿de qué realidad se habla si no es la realidad que también se crea en el relato?

En cualquier caso, me parece que la triple *mimesis* es un momento privilegiado para pensar la referencia del relato, su vehemencia ontológica y todas las posibilidades que despliega. A pesar de los problemas de Ricœur al entrar a la reflexión ontológica, sobre el estatuto del mundo de la obra, aquí se puede ver cómo la ficción dice el mundo, cómo parte de él y se eleva más allá, para al final regresar enriquecida. Con la triple *mimesis* se ha emprendido una de las labores más difíciles, pensar al relato de ficción y a la poesía en esa enigmática relación que tienen con la realidad y con la verdad.

¹⁵⁸ En este sentido me atrevo a interpretar el sorprendente pasaje de la *Poética*, “Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”. Aristóteles, *op. cit.*, 1460a 25 y ss.

¹⁵⁹ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, pp. 292-203.

HACIA LOS LÍMITES DE LA *MIMESIS* RICŒURIANA

«Tú quisieras un mundo; por eso lo
tienes todo y no tienes nada».

Hölderlin, *Hiperión*.

Ha llegado el momento de preguntar abiertamente por los presupuestos ontológicos de la referencia poética. ¿Cuál es la ontología que se juega de fondo en el desarrollo de Ricœur? Es cierto que el filósofo no se ocupa especialmente de este tema. A diferencia de sus prolijas meditaciones en lo que respecta a otros problemas más concretos, cuando se trata de pensar la ontología que permite la referencialidad del lenguaje la postura del filósofo francés no es del todo clara.¹ Sin embargo, esto no impide ir a la búsqueda del tema y preguntar por uno mismo – si bien, siempre con la ayuda de los textos de Ricœur – ¿cuál es la propuesta ontológica que subyace a la referencia? En lo siguiente discutiré brevemente algunos pasajes de la obra del filósofo para intentar responder a esta pregunta. Me interesa sobre todo ver la relación que se da entre lenguaje y realidad como una forma de cerrar la reflexión en torno a la *mimesis*, ver sus límites y sus aportes a la discusión por la vehemencia ontológica del lenguaje poético.

Comienzo por recordar algo que ya se dijo en la introducción. Todo el estudio que se ha desarrollado aquí parte de una perspectiva bien definida: la apertura del lenguaje al ser.² Esto deja a la reflexión, de entrada, en el seno de un problema ontológico sobre el lenguaje. Se trata de ver cómo el lenguaje se relaciona con la realidad y cuáles son las diversas formas en las que esta relación se da. Asimismo, se ha señalado que esta postura invierte la tesis central de las filosofías que han inaugurado el “giro lingüístico”, me refiero a la de Heidegger y Gadamer.³ “Si es el lenguaje el que se abre al ser y no viceversa, entonces el ser no se agota en el lenguaje, el ser no

¹ Un ejemplo de esto es el octavo estudio de *La metáfora viva*. A pesar de que Ricœur promete explícitamente abordar los presupuestos de la referencia en ese capítulo, nunca queda del todo claro cuál es su postura. De esa forma, muchas de las promesas que realizó al inicio del libro (V. *supra*, p. 49) quedan sin ser tratadas o sin un desarrollo satisfactorio.

² V. *supra*, p. 8. Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narratividad*, p. 42.

³ Cf. Greta Rivara Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”, p. 105.

es únicamente lenguaje”.⁴ Con esto Ricœur se aleja de las posturas “que reducen el lenguaje a la ontología” y, en cambio, se procura un planteamiento original y diferente frente a las hermenéuticas germanas.

¿Cuál es este planteamiento original y diferente? Desde mi punto de vista, el elemento novedoso que introduce Ricœur a la discusión es la pregunta por la referencialidad del lenguaje. Gracias a que el ser no se reduce al lenguaje es posible preguntar por la intencionalidad ontológica de éste último y desarrollar toda una nueva serie de análisis. En efecto, el problema de la referencia es central en la postura de Ricœur (al menos en *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*), marcando así el rumbo de todo ese estudio. Ya sea que se trate del discurso metafórico o del relato de ficción, el tema que articuló la argumentación fue la referencialidad de estas manifestaciones lingüísticas. Además, la referencia – en cuanto mienta la relación del lenguaje con la realidad – es el mejor punto para preguntar por la *mimesis*. Así, la referencialidad del lenguaje y la *mimesis* de la poesía van de la mano.

Pero, ¿qué se entiende por referencia? Ricœur da una definición precisa en este punto: la referencialidad es la función del lenguaje para decir algo *sobre* algo.⁵ Con esta definición se subraya como el lenguaje se abre al ser para poder decirlo. El lenguaje tiene una capacidad de apertura, una capacidad para ir más allá de sí mismo, a las cosas, a decir la realidad. Y si el lenguaje quiere ir más allá de sí mismo, entonces la realidad es concebida como lo externo, su alteridad, en palabras de Ricœur, como algo “extralingüístico”.⁶ Esta es la intencionalidad o la vehemencia ontológica del lenguaje: las palabras refieren más allá de sí mismas, a las cosas. Con la referencialidad, por lo tanto, se mienta la capacidad para salir de la inmanencia del lenguaje hasta decir el mundo.

Desde este momento se ven cuáles son los presupuestos que operan detrás de esta propuesta. Para Ricœur, si el lenguaje refiere a la realidad (su “extralingüístico”) es porque ser y lenguaje no se identifican.⁷ En efecto, existen muchos pasajes en donde se afirma la diferencia entre ambos. En *La metáfora viva*, por ejemplo, el filósofo francés menciona: “es necesario que

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” p. 47 y “¿Qué es un texto?” p. 62 en *Historia y narratividad; Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 149.

⁶ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narratividad* y Greta Rivara Kamaji, “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur”.

⁷ Cf. Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*

algo sea para que algo sea dicho”.⁸ Por su parte, en *Tiempo y narración* se encuentra un pasaje controvertido que ya se ha citado previamente: “el lenguaje es por sí mismo del orden de lo ‘mismo’; el mundo es su ‘otro’”.⁹

Esta distinción entre ser y lenguaje también se hace patente cuando se habla del mundo de la obra como un cuasi-mundo. ¿Por qué el lenguaje sólo aspira a crear cuasi-cosas? ¿Acaso la referencialidad impide conceder al lenguaje el mismo estatuto ontológico que al mundo? Así lo parece, puesto que la referencia “[...] implica que el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo. Ni siquiera es un mundo. Por estar en el mundo y por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir”.¹⁰ Si el mundo y las experiencias son llevados al lenguaje, entonces ambos son lingüísticamente previos y por lo tanto no existe una identidad entre mundo y lenguaje, entre experiencia y lenguaje.

¿Qué es lo que justifica esta diferencia? Para Ricœur la razón se encuentra en la misma experiencia que se tiene del lenguaje. Según el filósofo francés, éste se experimenta como una mediación que funciona en tres momentos: se trata de una mediación entre el hombre y el mundo, una mediación entre un hombre y otro hombre, y finalmente, una mediación del hombre consigo mismo.¹¹ Esto es relevante porque si el lenguaje funciona como una triple mediación desde la experiencia cotidiana es porque nunca se identifica con la realidad. “El lenguaje aparece entonces como lo que *eleva la experiencia del mundo a la articulación del discurso*, que funda la comunicación y hace advenir al hombre en cuanto sujeto hablante”.¹²

Aquí se ve claramente cómo la propuesta de Ricœur se opone a las dos hermenéuticas germanas. Para Heidegger la misma experiencia que se tiene del lenguaje revelaría que una mediación es innecesaria.¹³ Asimismo, para Gadamer la dicotomía entre ser y lenguaje se vuelve inoperante desde que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”.¹⁴ En ambos filósofos, el mundo nunca puede reducirse a ser un objeto del lenguaje porque el mundo y el lenguaje nunca

⁸ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 411.

⁹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 149.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narratividad*, pp. 46 y ss.

¹² Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 410. El subrayado es mío.

¹³ Cf. Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 109 y ss.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 567.

son pensados por separado.¹⁵ ¿Cómo sostener que una experiencia es llevada al lenguaje si la experiencia desde siempre es lingüística?¹⁶

Merece la pena preguntarse por esta disparidad en los planteamientos (al menos en el caso específico de Gadamer y Ricœur). Aquí me adhiero a la postura de diferentes comentaristas.¹⁷ Parece que el motivo de estas diferencias se encuentra en los distintos horizontes de los que parten los filósofos. En el caso de Gadamer, éste “se enfrenta a la tradición metafísica que separa la realidad de la apariencia y que sustenta un “mundo verdadero” (en la acepción nietzscheana), justo por eso, como he ya explicado, defiende que el ser que puede ser comprendido es lenguaje”.¹⁸ En cambio, para Ricœur el horizonte en donde se inserta su planteamiento es el de las ciencias del lenguaje. Estas ciencias anulan la relación entre el signo y la cosa para postular la “ideología del texto absoluto”: el análisis del lenguaje ha de realizarse exclusivamente desde su inmanencia.¹⁹ En contra de esto, el filósofo francés quiere ver cómo el lenguaje se abre más allá de sí mismo, hasta lo “extralingüístico”. Ya se ha dicho antes, para Ricœur la filosofía tiene la principal tarea de abrir el lenguaje a la realidad.²⁰

En cualquier caso, cuando el hermeneuta francés distingue entre el lenguaje y el mundo se esperaría que desarrollara qué entiende por este último. Si el mundo no es lenguaje, entonces ¿qué es?²¹ ¿Acaso se trata de algo empíricamente constatable? ¿Acaso es una realidad ya dada antes de todo lenguaje? Este es el punto más débil de la propuesta ricœuriana y también es el punto más interesante. ¿Qué es lo real extralingüístico? ¿Dónde está la ontología del mundo previo a todo discurso? El filósofo nunca desarrolla una propuesta clara, los breves indicios que da al respecto distan mucho de una ontología convincente.²²

He aquí un problema que atraviesa gran parte de la obra de Ricœur. Ya en *El conflicto de las interpretaciones* se afirmaba que es el deseo de una ontología el que mueve todos los desarrollos.²³ ¿Para qué los largos análisis sobre el lenguaje si no es para afirmar con

¹⁵ Cf. María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 344 y ss.

¹⁶ Cf. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 547. “La lingüisticidad caracteriza en general a toda nuestra experiencia humana del mundo”.

¹⁷ Cf. Jean Grondin, “De Gadamer a Ricœur. ¿Se puede hablar de una concepción común de la hermenéutica?” y María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 345.

¹⁸ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 345.

¹⁹ Cf. Paul Ricœur, “¿Qué es un texto?” en *Historia y narrativa*, p. 63.

²⁰ Cf. Paul Ricœur, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narrativa*, p. 41.

²¹ Cf. María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 346.

²² Cf. Greta Rivara Kamaji, *op. cit.*, p. 113 y María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 37.

²³ Paul Ricœur, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, p. 12.

contundencia el estatuto ontológico de la poesía, su verdad? Por lo pronto, este es un deseo incumplido. La ontología ricœuriana es esa tierra prometida que nunca se llega a conocer.²⁴ Si se percibe algo de ella en el camino de la metáfora y del relato de ficción, sólo puede ser como una ontología militante, quebrada; una ontología que se queda a medias, esperando su desarrollo final.²⁵ Por este motivo, en la obra de Ricœur a lo sumo se encuentra un “balbuceo” de una ontología general,²⁶ sobre lo extralingüístico, sin que se llegue a una exposición clara.

No obstante, aún no se ha planteado el peor de los escenarios. ¿Qué sucedería si la distinción lenguaje-mundo llevara a la metafísica? ¿Y si fuera una dicotomía como la que se postula entre un mundo verdadero y un mundo aparente, entre verdad e ilusión? Al respecto, la búsqueda de la referencia de la poesía, ¿no se parece peligrosamente a la empresa moderna que busca tender un puente entre el sujeto y el objeto, aunque ahora se trate del lenguaje y del mundo? Ciertamente Ricœur da lugar a estas dudas cuando habla del cuasi-mundo de la obra o de las cuasi-cosas. Aquí, la ficción se quedaría a medias, como un simulacro que aspira a un aspecto “cuasi-verdadero” y, por lo tanto, la *mimesis* se seguiría moviendo dentro de la dialéctica ser-aparecer. ¿Qué quiere decir ficción? ¿De qué *mimesis* se habla en Ricœur? Ya se ha insistido varias veces en que el concepto de *mimesis* se une con el de *mythos* en una dupla inseparable, se trata de una *mimesis* creativa. Empero, por momentos el filósofo francés está más cerca de la *mimesis*-copia de Platón.²⁷ ¿Acaso es la metafísica la postura que subyace a la referencia?

Sin embargo, antes de caer en semejantes acusaciones, me parece que la propuesta de Ricœur puede dar algunos indicios de cómo abordar este problema. Comienzo por matizar la distinción entre el lenguaje y el mundo. En este punto sorprende la vehemencia con la cual el filósofo afirma que se tratan de ámbitos ajenos. Aun cuando *Tiempo y narración* no deja lugar a dudas de que el lenguaje es de la esfera de lo “mismo” y el mundo es su “otro”, el desarrollo del hermeneuta francés permite hacer una precisión significativa. En todo este trabajo se insistió sobre una cosa: la obra poética despliega su propio mundo, el mundo de la obra. Y si se trata del mundo *de* la obra, ¿cómo insistir en una división tajante entre el lenguaje y el mundo?

²⁴ *Ibid.*, p. 27 “Así, la ontología es la tierra prometida para una filosofía que comienza por el lenguaje y por la reflexión; pero, como Moisés, el sujeto que habla y reflexiona sólo puede percibirla antes de morir”.

²⁵ *Id.*

²⁶ Cf. Pablo Edgardo Corona, *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*, p. 17.

²⁷ Al respecto se puede mencionar una cita de Ricœur: “La acción imitada es una acción sólo imitada, es decir, fingida, fraguada. Ficción es *fingere*, y *fingere* es hacer”. Paul Ricœur, *Du texte à l’action*, p. 17 *apud* Pablo Edgardo Corona, *op. cit.*, p. 160.

Precisamente el lenguaje poético es el que menos se ajusta a la dicotomía ser-lenguaje. Cuando la obra proyecta su mundo más allá de sí misma, hasta la refiguración en *mimesis* III, se está cuestionando el esquema que afirma a la realidad como lo otro del lenguaje. ¿De qué realidad y de qué mundo se habla sino es de la realidad que se refigura por la obra y del mundo que ésta proyecta? ¿Acaso *mimesis* III no es la intersección del lenguaje con la realidad?

Asimismo, es cierto que el mundo de la obra es calificado por Ricœur como un “cuasi-mundo”, pero esta afirmación se atenúa prestando atención a la *mimesis-mythos*. La diferencia entre un “mundo” y un “cuasi-mundo” no es la misma que existe entre ser y apariencia. Más bien, se trata de una diferencia que marca el paso por la ficción, por el *mythos*. La obra conforma un “cuasi-mundo” porque gracias al poder de la ficción no se limita a decir la realidad tal y como es, no se limita a conformar un mundo sin más, también ha de mostrar todas las posibilidades latentes que abundan en nuestra experiencia cotidiana. He ahí la razón por la cual es un cuasi-mundo. Además, ya se ha señalado que el acto de la lectura es la intersección entre el mundo de la obra y el mundo del lector. De esta forma, ¿de qué lado se está fraguando la realidad refigurada por *mimesis* III? De ambos lados, sin lugar a dudas, tanto la obra como el lector participan de las múltiples visiones que se abren en el acto de la lectura. Al final, la realidad en todas sus complejidades y en todas sus historias también pertenece al lenguaje que la dice.

Si lo anterior hace justicia al planteamiento de Ricœur, entonces no es del todo cierto que el mundo sea lo “otro” del lenguaje, aunque tampoco significa que ambos términos se identifiquen. Es necesario mantener la diferencia, algo que sea exterior al lenguaje, para que la obra poética no se reduzca a un juego vacío con los sentidos. El relato dice al mundo, refiere a la realidad; postular un real “extralingüístico” sirve para evitar los análisis que se limitan a la inmanencia del lenguaje. No obstante, esta diferencia no puede ser total, pues se corre el riesgo de caer en todos los problemas que ya se mencionaron. Entonces, ¿cómo pensar la relación entre el lenguaje y la realidad? Me parece que todo esto invita a una reflexión profunda sobre la identidad y la diferencia. El lenguaje no puede ser idéntico al mundo, pues lo refiere como a su otro, aunque tampoco se trata de dos esferas extrañas entre sí, como lo eran sujeto y objeto en las filosofías modernas. ¿De qué se trata entonces? A medio camino entre la identidad y la

diferencia, entre lo mismo y lo otro, se encuentra la semejanza de la metáfora.²⁸ Ésta última, se ha visto ya, realiza un juego de tensiones entre el “es” que funda enunciado metafórico y el “no es” de la interpretación literal. Si se piensa de esta manera (y creo que ésta es una buena interpretación desde el mismo Ricœur), entonces el mundo no es lo “otro” del lenguaje, ni tampoco lo “mismo”, sino lo semejante. El lenguaje “es como” el mundo porque no es idéntico ni diferente a él.

Por aquí me parece que va la propuesta de Ricœur. En efecto, cuando el filósofo afirma que el mundo funciona como lo “otro”, inmediatamente insiste en la propia reflexividad del lenguaje.²⁹ ¿Qué quiere decir esto? Es difícil precisar el sentido de esta capacidad reflexiva. A pesar de la importancia que tiene en el argumento, el hermeneuta francés no desarrolla mucho este tema y sólo le dedica unos comentarios marginales. Sin embargo, me atrevo a pensar que con esta nueva característica se está pensando la relación compleja que existe entre el lenguaje y el mundo. Así se entra en el juego complejo con las alteridades, oscilando entre la identidad y la diferencia. Paso a explicar esto.

Cuando Ricœur habla de la reflexividad parece que acepta, en primer lugar, la identidad que se da entre el lenguaje y el mundo. En este punto estaría cerca de las propuestas de Heidegger y de Gadamer. Sin embargo, el filósofo francés afirma inmediatamente después que el lenguaje tiene la capacidad de distanciarse, de redoblar a sí mismo para generar la diferencia, en esto consiste la reflexividad. El lenguaje produce la diferencia dentro de su seno, y si lo hace es para generar una alteridad a la que pueda referir como su “otro”, aunque este “otro” surja a partir del lenguaje mismo. En este sentido el lenguaje crea al mismo tiempo que descubre el mundo: nada escapa del lenguaje y, sin embargo, el lenguaje se abre para ir más allá de sí mismo, a decir la realidad.³⁰

²⁸ V. *supra*, p. 46 y ss. Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, sexto estudio “El trabajo de la semejanza”. En este punto mis reflexiones siguen de cerca al referente analógico que propone María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 375 y ss.

²⁹ Cf. Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 411 y *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 149. “El lenguaje es por sí mismo del orden de lo ‘mismo’; el mundo es su ‘otro’. La atestación de esta alteridad proviene de la reflexividad del lenguaje sobre sí mismo, que, así, se sabe *en* el ser para referirse *al* ser”.

³⁰ El pasaje en donde Ricœur explica este movimiento del lenguaje es de capital importancia, por ello me permito reproducirlo en su totalidad: “Se objetará, antes de ir más lejos, que no es posible hablar de semejante relación, porque no existe lugar exterior al lenguaje, y para hablar *sobre* el lenguaje hay que hacerlo ahora y siempre *dentro* del lenguaje.”

Para explicar este movimiento complejo que se genera dentro del lenguaje como una pista de *Tiempo y narración II*. En el capítulo que Ricœur le dedica a “Los juegos con el tiempo” – un capítulo central en la argumentación – el filósofo vuelve a explicar la reflexividad. Ésta, nos dice, es una característica que se encuentra sobre todo en el relato de ficción (y no en el discurso especulativo como mencionaba *La metáfora viva*). Ahora bien, “este privilegio consiste en la importante propiedad que tiene la narración de poder desdoblarse en *enunciación* y *enunciado*”.³¹ Este es el punto central del desarrollo.

Los términos de “enunciación” y “enunciado” los toma Ricœur de la narratología estructural de Gerard Genette. Por el primero entiende “[...] el acto de narrar considerado en sí mismo”.³² En cambio, por el segundo entiende “la narración propiamente dicha, que consiste en la relación de acontecimientos reales o imaginarios”.³³ Lo importante de esta diferencia es que surge desde el relato mismo, de tal manera que es posible decir que una obra, al mismo tiempo que narra, reflexiona sobre los acontecimientos narrados.³⁴ ¿Cómo entender esto?

Un relato de ficción proyecta su propio mundo, lo enuncia. Asimismo, el relato funciona como un narrador que realiza la enunciación y “reflexiona” sobre lo sucedido. Aquí me atrevo a ver una analogía con el sentido y la referencia de un texto. El enunciado narrativo funciona como la referencia, señala el mundo que se despliega en *mimesis II*; la enunciación, por su parte, funciona como el sentido o el modo en el que se da esta referencia. De esta forma, con el redoble

“Esto es verdad. Pero el discurso especulativo es posible porque el lenguaje tiene la capacidad reflexiva de distanciarse y de considerarse en cuanto tal y en su conjunto, como relacionado con el universo de lo que es. El lenguaje se designa a sí mismo y a su otro [...].

“Por este saber reflexivo, el lenguaje se sabe en el ser. Invierte su relación con su referente de tal modo que él mismo se siente como una llegada al discurso del ser sobre el que se apoya. Esta conciencia reflexiva, lejos de encerrar al lenguaje sobre sí mismo, es la conciencia misma de su apertura. Implica la posibilidad de enunciar proposiciones sobre lo que es y decir que eso llega al lenguaje en cuanto lo decimos. Este saber articula, en un discurso distinto de la semántica e incluso de la semiótica, los postulados de la referencia. Cuando hablo, sé que algo es traído al lenguaje. Este saber ya no es intralingüístico, sino extralingüístico: va del ser al ser-dicho, al mismo tiempo que el lenguaje va del sentido a la referencia. Kant escribía: «Es necesario que algo sea para que algo parezca»; nosotros decimos: «Es necesario que algo sea para que algo sea dicho.»” Paul Ricœur, *La metáfora viva*, pp. 410-411.

³¹ Paul Ricœur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 469. ¿Qué relación existe entre la reflexividad de la narración y el juicio reflexivo de Kant? Este es un tema muy interesante que Ricœur a penas menciona (*Ibid.*, p. 469, nota 1) y que puede servir como punto de partida para una futura investigación.

³² *Ibid.*, p. 501-502.

³³ *Ibid.*, p. 501.

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 468.

que se crea entre la enunciación y el enunciado, se ve cómo el relato de ficción crea un nivel de realidad al mismo tiempo que lo narra, inventa en el sentido más elevado de la *mimesis*. Lo mismo sucede entre los tiempos que corresponden al enunciado y a la enunciación: el tiempo empleado en narrar y el tiempo narrado.³⁵ El mismo relato es el que desdobra en estas dos dimensiones para crear su propia temporalidad. La narración crea y descubre el tiempo, “[...] no existiría tiempo pensado si no fuera narrado”,³⁶ es decir, si no fuera configurado por el *mythos*.

Con la distinción entre enunciado y enunciación, entre tiempo de la narración y tiempo narrado, ¿no se muestra a partir del relato cómo el lenguaje genera dentro de sí su propia diferencia? ¿Acaso se puede extender la reflexividad de la narración hasta abarcar toda manifestación lingüística? Aquí se puede aventurar la siguiente propuesta: así como la narración se redobra en enunciado y enunciación, así el lenguaje crea dentro de sí una alteridad entre el sentido interior y la referencia exterior. Nada escapa del lenguaje y, sin embargo, el lenguaje quiere ir más allá de sí mismo, para referir a la realidad y transformarla poéticamente. El mundo, entonces, se debate entre lo “mismo” y lo “otro” del lenguaje, sin que se decida completamente por una u otra cosa.

Quizá desde una perspectiva así – sólo visible con la ayuda de la narratología – se puede comprender la relación compleja que se da entre el lenguaje y el mundo, la apertura y la referencialidad de una obra. Y quizá desde estas reflexiones se puede matizar la diferencia entre Gadamer y Ricœur: toda experiencia, siendo lingüística, es llevada de nuevo al lenguaje. En todo caso es necesario reconsiderar la postura del filósofo francés, aunque él no desarrolle completamente estos temas. ¿Se puede seguir hablando del mundo como lo “otro” del lenguaje? ¿No será mejor hablar de un referente “extra-textual” en lugar de uno “extralingüístico”? No cabe duda de que el relato de ficción va más allá de sí, pero tal vez sigue dentro de los dominios del lenguaje. Ahora bien, “en medio de tal lingüisticidad es menester conservar el esquema ricœuriano de la triple mimesis con el fin de resaltar la diferencia que hay entre relato de ficción y mundo de la praxis, aun cuando ambos sean pensados desde el lenguaje”.³⁷

Por último, ¿qué más se puede decir de los presupuestos ontológicos de la referencia? Vuelvo a insistir en este punto, el filósofo francés no desarrolla una ontología. No obstante, arriesgo mi última interpretación para cerrar estas consideraciones. Tal vez la ausencia de una

³⁵ Cf. *Ibid.*, p. 494.

³⁶ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 991.

³⁷ María Antonia González Valerio, *op. cit.*, p. 37.

propuesta ontológica no sea un problema para Ricœur. Como señala Jean Grondin, el filósofo francés no se preocupa especialmente por mostrar “una ontología de nuestra condición lingüística”,³⁸ él parece interesarse, más bien, por las consecuencias éticas que se deducen de su propuesta. Así, en obras posteriores, el problema de la *mimesis* – el gran tema de este trabajo – es retomado sobre todo a partir su poder de refiguración, es decir, a partir de *mimesis* III.³⁹ La *mimesis* es abordada en su faceta más creativa, aquélla que puede mostrar otro modo de ser y cambiar la vida del lector gracias a la innovación del relato. De esta forma, quizá Ricœur esté más cerca de la tradición de Spinoza, preocupado por las consecuencias que ejerce la reflexión filosófica (y la literatura) sobre la vida, y no tanto por la ontología que se juega de fondo.

CONCLUSIONES

Hasta aquí me parece pertinente el desarrollo de este apartado, ahora quisiera presentar las conclusiones del texto. Toda esta investigación se desarrolló en torno a la *mimesis* ricœuriana desde la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación de la obra de arte con la realidad? Para contestar esta cuestión presenté mi hipótesis de trabajo, para Ricœur la obra de arte se relaciona con la realidad mediante la *mimesis* desplegada en sus tres momentos: *mimesis* I, la pre-figuración de la obra de arte; *mimesis* II, la configuración de la obra de arte; y *mimesis* III, el momento de refiguración. Una vez dicho esto, me dediqué a sostener esta afirmación a través del estudio de dos manifestaciones lingüísticas que corresponden a dos obras del filósofo francés, *La metáfora viva* y *Tiempo y narración*. De esta forma, este trabajo se dividió en dos grandes apartados. El primero se llamó “La *mimesis* desde la metáfora”, el segundo llevó por título “La triple *mimesis*”. Además, agregué una tercer parte titulada “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”.

En el primer apartado de esta tesis comencé la exposición preguntando por el enunciado metafórico y su referencia. El primer paso que tomé fue desarrollar la definición de metáfora, especialmente desde la *Poética* de Aristóteles. Esto me permitió obtener un presupuesto importante para este estudio: sólo desde la hermenéutica se puede abordar el problema de la

³⁸ Jean Grondin, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Cf. Alfredo Martínez Sánchez, “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur”, p. 157 y ss.

referencia literaria y, por extensión, sólo en la hermenéutica se puede preguntar por la *mimesis* ricœuriana, en cuanto una forma de relación del arte con la realidad.

A partir de esta primera conclusión del apartado – que sirvió como base para los desarrollos posteriores – me dediqué a realizar un breve análisis de las categorías centrales de la *Poética* de Aristóteles desde la lectura que realiza Ricœur en *La metáfora viva*. En específico, me concentré en los conceptos de *mimesis* y *mythos*, así como en la estrecha relación entre ambos. Para Ricœur estas dos nociones siempre se piensan juntas, una implica a la otra, de tal forma que si se piensa a la *mimesis* se piense al *mythos*. Este es un resultado que merece resaltarse ya que permite pensar a profundidad cómo es la relación del arte con la realidad desde la hermenéutica ricœuriana.

Ahora bien, considerando esto desde *La metáfora viva* (el último tema de este primer apartado), el lenguaje metafórico no se reduce a decir la realidad, a enunciarla sin más. Si este fuera el caso, entonces se trataría de una *mimesis* pasiva, de una *mimesis* que recuerda a la copia platónica. En cambio, Ricœur insiste en que toda *mimesis* del lenguaje va unida a su *mythos*, es decir, a su momento creativo que la distingue del simulacro devaluado. Todo decir de la realidad, por medio del *mythos*, va unido a una innovación en la forma en la que la vemos esta realidad. La metáfora dice y crea, inventa en el sentido ricœuriano de la palabra; tal es la vehemencia ontológica que el filósofo francés encuentra en esta manifestación lingüística.

Por otra parte, desde la *mimesis* ricœuriana también se puede decir que no existe creación completamente desinteresada del mundo. El arte no es la celebración del sentido por el sentido y en ausencia de toda referencia a lo externo. Precisamente el concepto de *mimesis* evita pensar que la metáfora es un juego vacío con el lenguaje, al subrayar que siempre ha de decir algo *sobre* algo. De esta forma, el resultado de este capítulo afirma que la metáfora descubre y crea al mismo tiempo, esa es su relación mimética con la realidad.

El segundo apartado de la tesis, “La triple *mimesis*”, es la continuación inmediata de estas reflexiones. Trata sobre la profundización que realiza Ricœur sobre el concepto de *mimesis* al internarse en otra manifestación lingüística, me refiero al relato de ficción. Con esto, lo que pretendía es ahondar más sobre la reflexión ontológica y esclarecer aún más la manera en la que la obra se relaciona con el mundo.

No obstante, ¿a qué se debe esta ampliación que se produce en *Tiempo y narración*? Hasta el momento el análisis de la *mimesis* se había limitado a pensar a la obra de arte desde su

inmanencia. Sin embargo, en *Tiempo y narración* Ricœur insiste en abrir el análisis de toda obra más allá de sus fronteras, para abarcar tanto el “antes” como el “después” de la obra de arte. Si la *mimesis*, como se señala con la metáfora, es capaz de fundar un mundo gracias a su unión con el *mythos*, es porque este mundo de la obra ya viene anunciado por un mundo previo a él, el mundo de la praxis. Más aún, el mundo que abre la obra no se limita a la inmanencia de ésta, sino también abarca el momento de su recepción, cuando el mundo de la obra se intercepta con el mundo del lector.

Con esto en mente procedí a analizar el concepto de *mimesis* I que corresponde al “antes” de la obra de arte, a la precomprensión del mundo de la praxis. Aquí me interesó señalar aquellos elementos que Ricœur encuentra en nuestra experiencia cotidiana y sin los cuales no habría relato alguno. La vida, se dijo en ese entonces, tiene una suerte de estructura pre-narrativa que exige el relato porque aún no se ha constituido como un relato. La vida induce al relato con su semántica de la acción, con su simbolismo y su temporalidad, sobre los cuales germina el relato.

Posteriormente me dediqué a analizar *mimesis* II. Según Ricœur, esta *mimesis* corresponde al momento de configuración de la obra y retoma el ímpetu creativo que ya se había señalado con la dupla *mimesis-mythos*. Para decirlo de nuevo, un texto siempre mostrará un dinamismo propio como se constata en sus categorías poiéticas. Además, para Ricœur, en el texto existe un momento de ruptura en cuanto éste siempre instauro algo nuevo, la novedad creativa característica del lenguaje poético. Asimismo, todo texto muestra su momento de mediación, pues ha de recorrer el arco hermenéutico que va del “antes” al “después” de la obra.

Retomando este último punto, el apartado de *mimesis* II se dedicó a examinar tres formas en la que esta *mimesis* puede ser entendida como una mediación. Ya sea como mediación entre acontecimientos particulares y un todo ordenado, ya sea como concordancia-discordancia, o, por último, ya sea como una síntesis de lo heterogéneo. Considero que la contribución más importante de este apartado fue subrayar el carácter poiético de la obra, ahora con nuevos conceptos como el de tradicionalidad y el de esquematismo.

Con el apartado de *mimesis* III, la refiguración de la obra de arte, me dediqué a analizar dos aspectos importantes de la intersección entre el mundo de la obra y el mundo del lector. En primer lugar me enfoqué en el acto de la lectura, para después, en segundo lugar, relacionarlo con la referencia del relato de ficción. Con el primer tema intenté profundizar en la relación que encuentra Ricœur entre descubrir y crear, ambos elementos de la *mimesis*. Para el filósofo francés

la lectura se mueve entre la explicación objetiva de las ciencias del lenguaje y su “racionalidad semiótica”, y entre la interpretación que realiza un lector sobre el texto para crear nuevas posibilidades de sentido. La propuesta de Ricœur relaciona estos dos aspectos en una sola dialéctica para explicar su concepción de la lectura.

Quizá más importante aún sea el segundo tema, la referencia del relato de ficción. En este punto recupero lo ya dicho en *La metáfora viva* y lo problematizo desde *Tiempo y narración*. El relato de ficción, al igual que la metáfora, suspende la referencia como condición negativa para el despliegue de una referencia de segundo grado o poética, como condición positiva. Desde esta postura Ricœur puede explicar cómo el lenguaje poético dice algo sobre algo (refiere), al mismo tiempo que inventa por medio del *mythos*. Sin embargo, es este mismo resultado el que pone en aprietos al filósofo francés, pues por momentos parece que Ricœur no afirma por completo el carácter poético del relato y, en cambio, cae en una distinción al estilo platónico entre realidad y ficción. ¿Qué significa que el relato de ficción y la poesía en general inventen cuasi-cosas? ¿Qué significa que el mundo de la obra sea un cuasi-mundo?

Sobre estos problemas vuelvo en este último apartado, “Hacia los límites de la *mimesis* ricœuriana”, remontando el análisis hasta preguntar por la ontología que subyace a la referencia. Si bien es cierto que Ricœur no ofrece un desarrollo satisfactorio sobre esto, era importante para el argumento incluir esta reflexión. ¿Qué es lo que Ricœur entiende por referencia y por qué esta noción se acerca peligrosamente a una postura dualista?

Aquí es en donde se presenta la conclusión más importante de la tesis. La propuesta de la referencia de Ricœur parece, en un primer momento, llevarlo cerca de una posición metafísica, como la que distingue entre sujeto y objeto, aunque ahora se trate del lenguaje y del mundo. Esto se debe a los presupuestos de los que parte el filósofo francés, en específico, Ricœur presupone necesariamente una distinción entre ser y lenguaje para poder llevar a cabo su análisis de la referencia. Si el desarrollo del hermenéutico se quedara en este punto, en efecto, entonces surgirían todos los problemas que ya se mencionaron durante el texto.

No obstante, me parece que la misma propuesta de Ricœur da muchos indicios valiosos para evitar este problema y pensar más a fondo la ontología de la referencia. Aquí es donde aventuro mi propia lectura sobre Ricœur, señalando la reflexividad del lenguaje. Desde esta reflexividad se abre un panorama interesante para analizar la relación entre el lenguaje y el mundo, entre la obra poética y el mundo. La *mimesis*, como ya se había señalado desde *La*

metáfora viva, reúne dos elementos que pueden parecer contradictorios: crea al mismo tiempo que descubre. Desde esta perspectiva y gracias a la reflexividad, todo lenguaje, incluyendo el lenguaje poético – el lenguaje de la metáfora y del relato – dice el mundo al mismo tiempo que lo crea, se desdobra en estas dos posibilidades de la *mimesis* ricœuriana. La reflexividad del lenguaje, entonces, no sería otra cosa que la ambivalencia de la *mimesis* llevada a la ontología de la referencia: el lenguaje refiere a un mundo externo al mismo tiempo que lo inventa por su *mythos*. Si se piensa de esta forma la referencia del relato de ficción, quizá se abra una nueva posibilidad para evitar los problemas de la ontología de Ricœur.

En fin, reconozco que esta última conclusión debe profundizarse más y que sólo la presento como una propuesta provisional que puede servir para una futura investigación. Sin embargo, también considero que a lo largo de este texto he presentado elementos suficientes para concluir de forma satisfactoria este trabajo y confirmar mi hipótesis: para Ricœur la obra de arte se relaciona con la realidad desde una *mimesis* que se despliega en tres momentos y que se caracteriza por ser una *mimesis* creativa, inventiva, diferente a la imitación platónica, pues recoge el poder poético del lenguaje. Junto con esta conclusión debo señalar aquellos temas que quedan abiertos para la discusión, por ejemplo, la verdad metafórica que Ricœur presenta en algunos pasajes de *La metáfora viva* aún exige un desarrollo más minucioso. Lo mismo se puede decir sobre la triple *mimesis* y la manera de aplicarla a otras manifestaciones lingüísticas y aún a otras formas de arte. Y por supuesto, aún es un tema abierto qué se entiende exactamente por la reflexividad del lenguaje. Este es un punto central si se pretende dilucidar cómo se relaciona el lenguaje con la realidad desde la filosofía del hermeneuta francés. Así, queda la senda abierta y las obras de Ricœur como un desafío para pensar más.

BIBLIOGRAFÍA

Agís Villaverde, Marcelino. *Del símbolo a la metáfora. Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricœur*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.

Begué, Marie-France. *Paul Ricœur: la poética de sí-mismo*. Buenos Aires, Biblos, 2002.

Corona, Pablo Edgardo. *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Biblos, 2005.

Frege, Gottlob. “Sobre sentido y referencia” en *Estudios sobre semántica*. Trad. Ulises Moulines. Barcelona, Orbis, 1984.

Gadamer, Hans-Georg. “La hermenéutica de la sospecha” en Aranzueque, Gabriel (coord.) *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 1996.

Gebauer, Gunter. *Mimesis: Culture, Art, Society*. Trad. Don Renau. California, University California Press, 1995.

González Valerio, María Antonia, *La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricœur*. Versión electrónica disponible en: www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf [consultado a 19/04/2014 12:00].

González Valerio, María Antonia. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México, Herder, 2010.

González Valerio, María Antonia; Rivara Kamaji, Greta y Rivero Weber, Paulina (Coords.) *Verdad ficcional no es un oxímoron: relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*. México, UNAM, 2010.

Grondin. Jean. “De Gadamer a Ricœur. ¿Se puede hablar de una concepción común de la hermenéutica?”, en Navia A., Mauricio y Rodríguez V., Agustín (Comp.) *Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricœur*. Trad. Cecilia A. Venezuela, Universidad de los Andes, 2008.

Heidegger, Martin. “Carta sobre el «Humanismo»”, en *Hitos*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona, Antrópos, 2000.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. México, Taurus, 2010.

Martínez Sánchez, Alfredo. “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur” en *Diánoia*. Vol. LI, no. 57, pp. 131-166 (noviembre 2006).

Monasterios, Elizabeth. “Poesía y filosofía: el aporte de Paul Ricœur al estudio de la metáfora” en Clavo Martínez, Tomas y Ávila Crespo, Remedios (Eds.) *Paul Ricœur: los caminos de la*

interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricœur. Barcelona, Antropos, 1991.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa.* México, Siglo XXI, 2005.

Platón. *La República.* Introd. Manuel Fernández-Galiano. Trad. José Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Ricœur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica.* Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Ricœur, Paul. *Historia y narratividad.* Trad. Gabriel Aranzueque. Barcelona, Paidós I.C.E./U.A.B, 1999.

Ricœur, Paul. *La metáfora viva.* Trad. de Agustín Neira. Madrid, Trotta/Cristiandad, 2001.

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 2009.

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.* Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 2009.

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado.* Trad. Agustín Neira. México, Siglo XXI, 2009.

Rivara Kamaji, Greta. “El problema lenguaje-realidad en Paul Ricœur” en Rivero Weber, Paulina (Coord.) *Cuestiones hermenéuticas de Nietzsche a Gadamer.* México, Editorial Itaca/UNAM, 2006.

Rivara Kamaji, Greta. “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricœur” en *Intersticios*. Año 11, No. 25, pp. 93-103 (2006).

Valdivia Dounce, Lourdes. “La inasibilidad del sentido” en *Contextos*. No.19-20, pp. 201-214 (1992).

