

en la embriología desde fines del siglo pasado (el surgimiento de la "biología del desarrollo"). A través de esta reconstrucción es claro que Driesch y Roux, a pesar de su ocasional controversia, trabajaban dentro del mismo paradigma y compartían entre sí un acuerdo fundamental: la confianza en el método experimental como modo de acceso al problema del desarrollo, diferenciándose del paradigma epigenético del siglo XIX, caracterizado por una metodología filogenética-descriptiva.

CONCLUSION

Aún sin alentar intención sincrética alguna, creemos que es posible concluir que la utilización de reconstrucciones racionales alternativas de un mismo período, favorece la comprensión de la dinámica del grupo de teorías en consideración y ayudan a iluminar facetas complementarias del caso.

Asimismo, la interpretación de la dimensión epistemológica de la historia de la ciencia a la luz de la historia de las ideas, aporta elementos que a la larga redundan en una discriminación más crítica de las reconstrucciones.

MIMESIS Y REPRESENTACION

por Marie-France BEGUÉ (Bs. As.)

Una de las cuestiones que hoy se presentan a todo aquel que desea pensar la creatividad, es cómo articular sin traicionar "la vida" en su sentido amplio, biológico, afectivo, práctico, histórico-cultural y espiritual, con "la obra" fruto y testimonio de la acción humana y de la riqueza ontológica que nos funda.

En el presente trabajo se planteará el problema que significa para la filosofía contemporánea la noción de "representación", acusada de ilusión representativa y también de ilusión trascendental. Remitiendo la noción de representación a la de *mimesis* y dándole todo el dinamismo que le otorga Ricoeur, parecería que puede salvarse en cierta manera este atolladero; atolladero que también recae sobre la noción de metafísica, que hoy debe mantenerse en diálogo fecundo con la ciencia, la cual viene de la experiencia de un mundo en expansión con el lenguaje hipotético que le es propio. Serán tocadas las nociones de referencia, de realidad y de verdad, mostrando el deseo de que se piensen desde perspectivas más amplias, fieles a la tradición griega que las ha fecundado.

Comenzaré por la segunda parte del título inspirada en el trabajo de Ricoeur, "Mimesis y Representación" donde él expone su razonamiento crítico y su deseo de solución. Para desarrollar la primera parte, seguiré la noción y la dimensión que Ricoeur da al término *mimesis*, a partir de Aristóteles, en su obra *Temps et Récit*. Intentaré rastrear el contenido ontológico que le sirve de fundamento para desplegar su teoría. Para ello recurriré a lo expuesto por él en *Métaphore vive* y en *Du texte à l'action* y buscaré articularlo con el trabajo de H. Mandrioni "El surgimiento del sentido".

Tengo conciencia que Ricoeur desarrolla el tema de la *mimesis* en sus dos aspectos, el individual y el social o colectivo, así como también mantiene el diálogo entre la narración, entendida como relato de ficción y la narración entendida como historia con su pretendido contenido de veracidad. Por razones de disciplina, me limitaré en lo posible al terreno de lo individual y al mundo de la ficción englobando en él no solo el texto escrito sino también el arte en general, es decir todo aquello que se pueda considerar como perteneciente al reino de la poesía.

Finalmente trataré de ver cuál es el aporte que hace Ricoeur tanto respecto de la problemática de la creatividad como de la noción de realidad que alberga y subyace en toda pregunta metafísica.

I. En “Mímesis y Representación” Ricoeur nos dice que la representación es “la gran acusada de la filosofía contemporánea”. Acusada desde varios ángulos como ilusión representativa, y acusada también a partir de Kant como ilusión trascendental. Esta ilusión se daría en un doble y hasta triple sentido.

Ilusión doble primero por ser considerada como “una entidad que acumula los falsos prestigios de la interioridad y la exterioridad”. Interioridad de una *imagen mental* en el espíritu y exterioridad de *un real* que gobernaría desde fuera el juego de la escena mental. Como las dos caras de una falsa moneda, ambas desembocan en una concepción antropológica cuasi pasiva. El hombre se vuelve un simple mediador entre lo que ya de antemano es y está —previo a su acción operante— y los múltiples juegos de una trascendentalidad que en última instancia él tampoco maneja.

La tercera ilusión aún más disimulada y ya acusada por Heidegger, consistiría en la noción de verdad como adecuación. Adecuación entre precisamente la presencia interior y la presencia exterior. Ilusión que marca la falla secreta de la metafísica en su conjunto y que la pone en crisis en nuestra cultura contemporánea.

¿Cómo hacer para sacar la noción de representación del atolladero en que se encuentra y con ella tal vez a la metafísica?

Se trata de abrir nuevamente un campo de acción más amplio, más móvil o al menos más movilizable, o sea, volverlo más dinámico sin por ello debilitar la legítima crítica de la cual es objeto.

II. Es aquí que Ricoeur buscará enriquecerla con la noción de *mímesis*. *Mímesis poética*, considerada en el sentido operativo de la acción, como disposición de hechos y figuras, operación configurante, creadora.

Ya en *Métaphore Vive*, explicando a Aristóteles, nos decía que hay una íntima relación entre la *mímesis* de la metáfora que “significa las cosas en acto”, el nombrar la *physis* como “principio de operaciones” y el *muthos* de la tragedia que muestra a los personajes como “actuando y obrando a partir de sí mismos”. En aquella ocasión nuestro autor hacía esta síntesis para decirnos que en la poesía hay un poder de detección ontológica y que la verdad de la creación poética consistía precisamente en revelar

la realidad como *Acto*, como acción y como vida; teniendo presentes los dos sentidos de la *poética*: el sentido metafórico de la ficción, del reino del “como si”, y el poder operante que anima la acción de los hombres.

“Presentar a los hombres ‘como actuando’ y a toda cosa ‘como en acto’, tal podría ser la función ontológica del discurso metafórico... Ningún discurso puede abolir nuestra pertenencia a un mundo. Toda poesía, toda *mímesis* en el sentido aristotélico, y sobre todo la más creativa, está dentro del horizonte de un ser-en-el-mundo que ella manifiesta” (MV p. 61).

Por otra parte en *Temps et Récit tomo I*, donde también expone parte de la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur nos dice que al presentarse conjuntamente la cópula *mímesis-muthos* bajo el adjetivo “poético” y el sustantivo “arte”, de suyo se realza el aspecto de “producción”, de “construcción”, de dinamismo por encima de todos los demás. Así es que “tanto *mímesis* como *muthos* deben ser considerados como operaciones y no como estructuras”. Lo mismo debe suceder con la traducción de la palabra *mímesis*; ya sea que se diga imitación o representación (como lo hacen los últimos traductores franceses) lo que hay que entender por ello es el proceso activo de imitar o representar; esto es “poner en presente” a través de obras representativas.

¿Qué riqueza tiene la *mímesis* que nos permite emigrar fuera de la clausura representativa?

Remontándose a la antigüedad, Ricoeur observa la ruptura que se produce entre Platón y Aristóteles respecto de su uso y restricción polisémica. Platón, nos dice, hace un uso casi ilimitado de la *mímesis* y sobre todo un uso metafísico en relación con el concepto de participación, que se deja interpretar con facilidad en los términos de “presencia redoblada”. Las obras de arte y de lenguaje ya son copias debilitadas de las cosas que a su vez solo adquieren su sentido en préstamo a sus modelos inteligibles.

Con Aristóteles, en cambio, por un lado la *mímesis* solo tiene lugar en la región del hacer humano, de la producción, de la *poiesis*. Es una operación (como lo muestra la terminación en “sis” que tiene en común con *poiesis*, con *sústasis*, sinónimo de *muthos*, y con *praxis*). Solo hay *mímesis* donde hay *poiesis*. Lejos de equipararse con nada dado produciendo una imagen debilitada de las cosas pre-existentes, ella opera dentro de su campo propio que es el de la acción, un aumento de sentido, es decir, produce aquello mismo que imita.

De esta manera aparece la fisura precoz del modelo especular de la representación. Por un lado *mimesis* pasa a ser operación dentro de un campo determinado que es un microcosmos de discurso, el cual hoy podríamos llamar la narratividad. Por otra parte —nos dice nuestro autor— el sentido prevalente de la *mimesis* en la *Poética* es el que está instituido por su acercamiento con el *muthos*. Si seguimos traduciendo *mimesis* por imitación, hay que entender en ello todo lo contrario del calco de un real pre-existente y hablar de *mimesis creadora*. Y si la traducimos por representación, no hay que entender en esta palabra un desdoblamiento de presencia —como vimos que tenía el sentido platónico— sino el “corte que abre el espacio de la ficción”. Los términos aristotélicos de “representación de acción” y de “arreglo [agencement] de hechos” deben tomarse como expresiones equivalentes. Si el acento se pone sobre el “arreglo” [agencement], entonces la imitación debe ser de la acción más que de los hombres. *Mimesis* se vuelve eminentemente práxica: *mimesis praxeos*. *Muthos* es la operatividad de la *mimesis*, el acto de componer, de reunir, de agenciar acciones e incidentes mediante una intriga o puesta en intriga. Surge entonces una doble acción: como lo que es “imitado”, y como lo que es “compuesto”. Lo compuesto son acciones, incidentes, y lo imitado es “la acción” misma, una acción que está hilvanada por la puesta en intriga.

“La acción es el constructo de la construcción en la que consiste la actividad mimética” (TR t. I, p. 60).

En una palabra, hay una relación dinámica dentro del *muthos* mismo entre la composición o acto de componer el *muthos*, y la imitación: este *muthos* opera al mismo tiempo una imitación de la acción. Se da imitación solo en la medida en que se da composición. El poeta imita solo cuando compone intrigas. ¿Imita qué? La acción misma. Los tres términos, dice Ricoeur, de *póiesis-sústasis* y *mimesis*, forman así una cadena circular práxica donde cada uno debe comprenderse en su relación con los otros dos. Vemos aquí también la relación con el texto de *Métaphore vive* expuesto más arriba.

Pero hay algo más. Ricoeur nos dice que la ecuación *mimesis-muthos* no satura el sentido de *mimesis praxeos*. Ciertamente se puede traducir el sentido como “arreglo de hechos”, y así lo hace el propio Aristóteles al hablar del objeto de la *mimesis*. Sin embargo no basta; porque la pertenencia del término *práxis* tanto al dominio de lo real —asumido por la ética— como al dominio de lo imaginario —asumido por la poética— sugiere que la *mimesis* además de tener la función de “corte”, constituye también el enlace entre el campo práctico y su transposición me-

tafórica operada por el *muthos*, por ello hay que preservar en la significación misma del término *mimesis*, la referencia a su origen, o sea al origen de la composición poética.

Sustraída del ámbito cerrado de la presencia re-presentada, *mimesis* parece entonces abrirse en el abanico de tres momentos diferentes y complementarios a la vez.

Pero antes de entrar a describirlos quisiera agregar una nueva relación entre *mimesis* y configuración u operación configurante.

“El artesano de palabras no produce cosas sino “cuasi-cosas”. Inventa el reino del “como si” (TR t. I, p. 76).

Hay aquí, en este “como si”, dos puntas. Una se orienta hacia la realidad y la otra apunta a la irrealidad. De esta polaridad surge la necesidad de la mediación que debe aportar la imaginación creadora instaurando precisamente ese “reino del como si”.

Se abre el espacio imaginario donde “juegan” libremente las posibilidades; posibilidades que pertenecen tanto al mundo de la acción como al de la pasión humanas. Esta acción y esta pasión tienen su asiento en el reino de la realidad concreta, de los afectos y del sentimiento. Sin embargo se mantiene la tensión dentro de la propia *mimesis*, tensión entre la sumisión a lo real que exige la acción humana, y el trabajo creador que es la poesía misma.

“*Mimesis* es *póiesis* y también recíprocamente” (MV p. 56).

Así podemos decir que la *mimesis* opera un rol de articulación y de enlace entre ambos reinos. La *mimesis* es el emblema de ese desencadenamiento que abre al mundo de la ficción. Si recordamos su sentido amplio, ficción viene de *ingere*, fingir, figurar, configurar. Al ser ficción por su acto de composición, por ser *sústasis*, el discurso poético finge, figura, configura. A partir del momento en que surge la distancia, la diferencia, surge también la necesidad de la mediación; el acto configurante, como vimos ya, no viene de un vacío ni tampoco es un salto al vacío. Para que *mimesis* pueda servir eficazmente de pivote en la articulación, tiene que estar ontológicamente ligada con el acto que nos hace pertenecientes a un mundo real.

Ricoeur insistirá en encuadrar este salto al mundo de la ficción entre otras dos operaciones que constituyen el origen y el desenlace [l'amont et l'aval] de la *mimesis* configurante y que él llamará *mimesis I* y *mimesis III*.

La inteligibilidad de *mimesis II* está basada precisamente en su función de mediación que consiste en conducir una acción,

una experiencia, del origen del texto o prefiguración al desenlace del texto mismo en el lector-espectador, o como él lo llama, refiguración del mundo del lector a partir de la apropiación del texto configurante. En una palabra, el texto tiene el poder de transfigurar un origen prefigurativo en un desenlace refigurativo mediante su acción configurativa.

Es en este punto donde la hermenéutica choca con lo que los teóricos del lenguaje como Greimas llaman la semiótica.

Ricoeur considera que los semióticos establecen sus teorías sobre la abstracción de *mimesis II* respecto de sus otros dos polos, para tener en cuenta solamente las leyes internas de la obra literaria o de un texto. De esta manera, para la semiótica que abstrae el recorrido entero del sentido, la obra se vuelve como un "único dentro" pertinente mientras que el origen y el desenlace, o sea *mimesis I* y *mimesis III* aparecen como los "afuera no pertinentes". *Mimesis I* es remitida a una psico-biografía del autor mientras que *Mimesis III* es abandonada en manos de una psico-sociología de la recepción de las obras. Encerrada en su propia inmanencia *Mimesis II* queda librada como único concepto operatorio al de la literalidad del texto.

Frente a estas posiciones, nuestro autor insistirá en que la tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir el conjunto de las operaciones mediante las que una obra se alza desde el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por un autor a un lector que la recibe y al apropiársela cambia su propio obrar.

Para una semiótica, el solo concepto operatorio que se mantiene es el texto literario. Una hermenéutica en cambio se preocupa por:

"reconstruir el acto entero de las operaciones por las que la experiencia práctica se provee a sí misma obras, autores, lectores" (TR t. I, p. 86).

Lo que está en juego entonces es el *proceso concreto* por el cual la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración a través de la recepción de la obra. No hay un dentro y un fuera de la obra sino una totalidad en un proceso concreto "donde la configuración textual forma un conjunto con la prefiguración praxica y la transfiguración también praxica". En vez de cerrarse, el abanico de la *mimesis* se abre permitiendo mantener sus raíces en el humus de la experiencia vivida como seres que somos pertenecientes al ser del mundo, así como el desembocar nuevamente en la experiencia de seres transformadores de mundo mediante nuestra acción práctica.

El lector, como se verá más adelante, se vuelve así el operador por excelencia que asume con su "hacer" la unidad del recorrido entero de *mimesis I* a *mimesis III* a través de *mimesis II*. "Hacer" en el doble sentido en que leer es ya un acto, una acción y en el sentido de las consecuencias y los cambios que la refiguración aporta a su "hacer" cotidiano a partir de las figuras que cargan y orientan sus motivaciones.

II. 1. *Mimesis I*

Con este nombre queremos abarcar todos aquellos contenidos que colaboran a la prefiguración del campo práctico, del mundo de la ficción, así como también los contenidos de sentido que fundarán luego el reino de lo ontológico en su mayor amplitud de comprensión. En este punto confluyen Ricoeur y Mandrioni aunque lo hacen desde perspectivas diferentes. La perspectiva de Ricoeur es francamente antropológica mientras que la perspectiva de Mandrioni se da desde su preocupación por el surgimiento del sentido como tal.

Mandrioni nos dice que el sentido originario solo se alcanza bajo la forma de un pre-figurante, de un pre-predicativo, sobre el telón de fondo de una ausencia activa que suscita el espacio silencioso donde brotarán los signos y las palabras que habrán de manifestarlo.

Toda reflexividad es segunda; re-flexiona porque flexiona una previa flexión que es inmanente a la experiencia misma. Esta flexión intrínseca a la experiencia hace que ella sea siempre intencional, es decir que esté manifestando una relación, una vinculación y una coherencia.

Por otra parte hay una ingerencia del mundo y de la ética en la poética. El poeta encuentra en su mundo natural y en su fondo cultural las imágenes primeras y una categorización implícita del campo práctico, así como también encuentra allí la primera figuración o conformación narrativa de ese campo. Hay un sentido presente en el mundo de la experiencia del autor que viene dado por su constitución existencial, por el ser mismo de los entes y por sus significaciones culturales. El ser-en (el mundo), el ser-con (los otros), así como el ser-para (la trascendencia) se dan al modo de estructuras comprensibles, de red de relaciones que organizan el padecer y el obrar humanos.

Los entes vienen a nosotros con rostros y palabras llamados a ser articulados en un conjunto mayor que forme la riqueza simbólica donde hunde sus raíces la experiencia. Toda experiencia es siempre cultural. Está desde el comienzo articulada por interpretaciones, reglas y signos que le sirven de apoyo y guía.

“Antes de ser texto, la mediación simbólica es textura” (TR I, p. 92).

Comprender una obra es ubicarla dentro de su horizonte de pre-comprensión que constituye el contexto de descripción de la red simbólica de la cultura.

Esta articulación que se produce en la experiencia del autor, se da en forma dinámica y por lo tanto, temporalizada. El sentido mismo que se plasma en la experiencia, adquiere su temporalidad en el encuentro con la pre-ocupación intencional inherente a nuestra existencia. Es a partir de nuestro estado de pre-ocupación inherente a nuestra relación con el mundo que surgen las urgencias y las relevancias. Sin embargo esta temporalidad humana penetra un tiempo vital hermanado con el tiempo cósmico del comienzo y del fin. *Mimesis I* es ante todo pre-comprender y pre-figurar a partir del modo de la pre-ocupación constitutiva del hombre en su ser relacionado.

Ricoeur vuelve a inspirarse en Aristóteles cuando quiere reivindicar la necesidad de *mimesis I* para la comprensión profunda de *mimesis II* y retoma la frase según la cual el poema es la imitación de la acción, no de los hombres actuando sino de la dinámica de la acción misma en tanto que ella es siempre fruto de la fortuna o del infortunio.

“La retórica, explora las pasiones, mientras que la poética transpone en poema el obrar y el sufrir humanos” (TR t. I, p. 77).

La retórica busca su eficacia al movilizar esas pasiones mientras que la poética busca llevar las experiencias a otro nivel, el del poema. El poeta siempre ha sabido que los personajes que él representa son “actuales”; siempre ha sabido que “los caracteres son los que permiten calificar a los personajes en acción”; siempre ha sabido que “necesariamente esos personajes son nobles o bajos”; y nosotros sabemos que, en materia de carácter, es la bajeza y la nobleza la que para todos, funda las diferencias.

Este actuar implica “caracteres” de tal o cual cualidad así como pensamientos y sentimientos que reciben su lenguaje apropiado. Tanto los unos como los otros son llevados a la palabra por la *póiesis* que es *mimesis*. Tanto de los unos como de los otros hay una pre-comprensión, común al poeta y al público, que se da al modo de un “savoir faire du savoir faire”, como dirá acertadamente Ricoeur en “Mimesis y Representación”. Esta familiaridad con el orden de la acción es la que permite la comunicación entre el poeta y su lector-espectador y es la que por medio de la

ficción será intensificada, magnificada, el sentido fuerte de la palabra, transfigurada.

Frente a los que objetan que de esta pre-comprensión no hay nada que decir pues sería sin forma, sin estructura y sin sentido, no solo Mandrioni se ha adelantado con lo que hemos expuesto, sino también nuestro autor encuentra tres características:

“La composición de la intriga está enraizada en una pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus reservas simbólicas y de su carácter temporal. Estos rasgos son más bien descriptos que deducidos” (TR t. I, p. 87).

Si como fue visto, la intriga imita la acción, es necesario que anteriormente se dé la capacidad de identificar la acción en general por sus *rasgos estructurales*, o sea por una *semántica de la acción* que los explicita. Por otra parte, si imitar es elaborar una significación articulada de la acción, se necesita la aptitud para identificar lo que Ricoeur llama las *mediaciones simbólicas* de la acción. Y por último estas articulaciones simbólicas de la acción son portadoras de *caracteres temporales* de donde proceden más directamente la capacidad y hasta la necesidad misma de la acción a ser narrada.

Pasaré a explicar someramente cada una de estas características.

II. 1. a) La primera característica consiste en nuestra capacidad de utilizar de manera significativa toda la *red conceptual* que distingue estructuralmente el dominio de la acción del reino del movimiento físico. Hay que recalcar la noción de “red conceptual” sobre el concepto de acción, pues el término de acción tomado en su sentido estrecho como “lo que” alguien hace, en realidad adquiere su significación específica por su capacidad de ser utilizado en conjunción con cualquier otro de los términos de la red entera.

Las acciones implican metas que comprometen a aquel de quien la acción depende. Ello hace que la visión anticipativa que está presente en dichas metas sea perfectamente distinguible de cualquier otro resultado previsto o predicho.

Por otra parte estas acciones remiten a motivos que las justifiquen así como a proyectos que las organicen y a agentes que las ejecuten. Esta peculiar manera de interrelacionarse los términos marca la diferencia entre el discurso de la acción y el discurso o semántica del cuerpo o del orden psicofísico. Su obra *Le volontaire et l'involontaire* dedicada entre otras cosas, a la descripción de tales significaciones, basta para convencernos que todos estos términos se intersignifican. Emplear uno solo de ellos.

en forma apropiada implica el dominio de la red entera de las categorías prácticas aunque más no fuera implícitamente. El "savoir du savoir faire" que constituye un repertorio común al autor y a su lector-espectador instauro en ellos una comunidad de sentido anterior a la entrada al mundo de la ficción. En él están presentes elementos que permiten y hasta piden la transposición a dicho reino.

Este tipo de inteligibilidad es tan universalizante como la teoría. Es el universal propio de la intriga y la poesía. Los universales relacionados con la *phrónesis*, la sabiduría práctica y la política surgen cuando la intriga hace descansar su estructura sobre las relaciones internas a la acción. Se trata de la "inteligencia de la acción". La poesía es un "hacer" acerca de un "hacer". La diferencia con la *práxis* consiste en que este "hacer" no es efectivo, ético, sino precisamente poético, es decir, inventado.

II. 1. b) La segunda característica de la acción humana que sirve de base a la composición narartiva, es la *riqueza simbólica* del campo práctico. Toda acción humana está desde siempre simbólicamente mediatizada. Estas riquezas simbólicas son las que van a dirigir y orientar algunos aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-qué-se-puede-hacer que serán transpuestos al campo poético. En fin, todo aquello que de la acción tomada en sentido amplio, pide y hasta exige su transposición al orden de la ficción.

Si la acción humana puede ser narrada, es porque de algún modo ella ya está articulada en los signos, las reglas, las normas que cumplen su meditación simbólica.

Pero es preciso distinguir entre los símbolos de naturaleza cultural, aquellos que sub-tienden la acción constituyendo su primera significancia *antes* que se desprendan del plano práctico, de los símbolos autónomos que dependen de la palabra o de la escritura. Hay un simbolismo implícito o inmanente que subyace bajo el simbolismo explícito o autónomo más aparente. El simbolismo no está en el espíritu —insiste Ricoeur—, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción, sino una significación incorporada a la acción misma, que puede ser directamente descifrada por todos los autores del juego social.

Un sistema simbólico es en este caso entonces, aquel que provee un contexto de descripción para las acciones particulares. Antes de ser sometidos a la interpretación, los símbolos son interpretantes internos de la acción misma. Una actividad intencional de representación poética puede entonces engarzarse sobre estas mediaciones simbólicas, en la medida en que ellas ya confieren a la acción y a la experiencia una legibilidad de base.

Por eso vemos que los símbolos funcionan como reglas para interpretar la acción. Pero siempre hay que tener en cuenta que los símbolos propiamente representativos vienen a agregarse a símbolos constitutivos para aumentar su legibilidad inicial.

Acabamos de decir que el simbolismo confiere a la acción una primera legibilidad. Pero esto no significa que podamos confundir la *textura* de la acción con el texto que *escribe* el etnólogo, el cual ya está inscripto en categorías, conceptos y principios propios de la ciencia misma y que no deben confundirse con las categorías bajo las que una cultura se comprende a sí misma. Si Ricoeur habla de la acción como un cuasi-texto, es en la medida en que los símbolos comprendidos como interpretantes, proveen las reglas de significación en función de las cuales tal conducta puede ser interpretada.

Así vemos el paso —bajo la terminología común de "mediación simbólica"— de la idea de significación inmanente a la regla tomada en el sentido de "regla de descripción" y luego el paso a la noción de regla tomada en el sentido prescriptivo del término. Y es en función de las normas inmanentes a una cultura, que las acciones pueden ser estimadas o apreciadas, es decir juzgadas según una escala de referencia moral. Ellas reciben un *valor* relativo que hace decir que tal acción *vale más* que tal otra. Estos grados de valor son primeramente atribuidos a las acciones consideradas como buenas, malas, mejores o peores.

Encontramos nuevamente la conexión entre *mimesis I* y la *Poética* de Aristóteles. La *Poética* no solo supone "agentes", dijimos, sino también caracteres dotados de cualidades éticas que los hacen nobles o viles. Si la tragedia puede presentarlos como "mejores" y la comedia como "peores" que los hombres actuales, es porque la comprensión práctica que los autores comparten con su auditorio lleva en sí necesariamente una evaluación de los caracteres y de sus acciones en términos de bien y mal. No hay acción —y esto se da también en el mundo— que no suscite por poco que sea, aprobación o reprobación en función de una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad.

Con esto se ve bien el sentido ético que tiene el teatro así como la novelística, el cine, la poesía y todo el mundo de la ficción. Vemos como una de las funciones del arte en general es ser un laboratorio viviente de ensayo donde el artista experimenta con los valores, en el modo de la ficción. Podemos decir que la poética no deja de pedir prestado a la ética elementos básicos, aún cuando ella declare la suspensión de todo juicio moral o su inversión irónica. El proyecto mismo de neutralización presupone una cualidad originariamente ética de la acción en el origen de la ficción que es la *mimesis*.

II. 1. c) El tercer rasgo de la pre-comprensión de la acción que *mimesis* presupone concierne a los *caracteres temporales* sobre los que el tiempo de la ficción engarzarán sus configuraciones.

Ricoeur nos dice que la precomprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y con sus mediaciones simbólicas, sino que también va a reconocer en la acción estructuras temporales que llaman a la narración. La experiencia humana se da siempre de algún modo temporalizada y por ello podemos decir que tiene cierto carácter narrativo aunque de ninguna manera este carácter la agote. Hay una resistencia siempre presente entre la experiencia y su narratividad, sin embargo ella es una cualidad propia de la experiencia por estar directamente relacionada con la temporalidad.

Referido al tema, nuestro autor dedica cuatro densas páginas de su libro *Temps et Récit*, t. I, p. 96-100, para dialogar con Heidegger sobre su análisis no solo antropológico sino también ontológico de la intratemporalidad del *Dasein* o ser-en el tiempo, expuesto en los párrafos 78-83 de *Sein und Zeit*.

Por razones de espacio no entraré en la explicitación completa del diálogo que exigiría por sí mismo una monografía. Solo quiero sintetizar que Ricoeur nos indica que allí podemos encontrar una descripción fenomenológica de este primer umbral de la temporalidad, entendida por Heidegger como todavía inauténtica, pero que es la base de la temporalidad auténtica del *Dasein*. Esta intratemporalidad está marcada por el ritmo solar, el calendario, las estaciones, etc. Es el tiempo "en" el cual vivimos, más allá de la simple sucesión de "ahoras" según la representación del tiempo lineal.

Ricoeur nos dice que sin alcanzar la profundidad abismal del tiempo mortal —"el hombre es un ser para la muerte", nos dice Heidegger— este tiempo es el de los trabajos y de los días, es el tiempo con el cual contamos antes que lo midamos y que en realidad medimos solo porque de antemano contamos con él. Es el tiempo favorable para hacer esto o aquello. Es el tiempo que puede ser ganado o perdido. En fin, es el tiempo "en" el que vivimos, obramos y sufrimos.

Resumiendo podemos decir que *mimesis I* es ante todo pre-comprender en qué consiste el obrar humano, su semántica, su simbólica y su temporalidad. Es sobre esta pre-comprensión, común al poeta y a su lector-espectador, que se alza la puesta en intriga y con ella, la mimética textual y literaria. Tanto la literatura como el arte en general serían por siempre incomprensibles si no viniesen a configurar lo que en la acción y la pasión humanas de algún modo ya está figurando.

II. 2. *Mimesis II*

Pasemos ahora al momento de la composición o configuración de la obra previo a la obra misma. Es preciso mantener esta distinción para salvar el carácter dinámico de la operación configurante. A este momento operativo Ricoeur le da el nombre de *mimesis II* diciéndonos que con ella "se abre el reino del "como si".

La obra poética es una estructuración, una operación estructurante orientada a cumplirse más allá de sí misma. El término *póiesis*, como ya lo hemos dicho, da la impronta de su dinamismo, consiste en la operación de componer los hechos y afecciones en un sistema pero no el sistema mismo. Este acto de componer, reúne en torno a un sentido acciones y pasiones dispersas formando un conjunto. La poesía transforma los hechos en historia dándoles la unidad de una totalidad temporal. El acto poético extrae una figura de una sucesión de hechos o imágenes, de acciones. Es la operación configurante la que transforma la sucesión o diversidad en una totalidad significativa que es el correlato del acto de reunir dichos elementos.

Pero este acto configurante tiene también otra dimensión que le permite trascender su sola instrumentalidad. Al comienzo vimos que la *mimesis* tenía un poder de detección ontológica a través de la imaginación. Ahora podemos agregar que la creatividad de *mimesis II* por excelencia está en ligar la función referencial propia de la obra, con la revelación del ser como Acto. El sentido inmanente a las "cosas en acto" y a la "actuación de los hombres" buscará presentificarse en las múltiples significaciones de la obra.

Esto es lo que Mandrioni quiere decir cuando sostiene que la obra constituye el test que discierne la autenticidad o inautenticidad de un sentido. Solo ella es el testimonio de una verdadera presencia de sentido en los comienzos. La obra oscila entre los dos polos de la expresión humana pasando por todas las mediaciones. Por un lado puede ser el testimonio genial de una palabra o de un gesto creadores de nuevos sentidos que pueblen el cosmos y la historia, por otra parte puede transformarse en un simple grito absurdo que se pierde en la noche sin herencias. La obra es siempre el testimonio secreto y oscilante que media entre la voz del ser y la respuesta humana donde se juega todo el drama del hombre.

Desde otro ángulo nos dice también Ricoeur que con *mimesis II* entramos en el campo de la experiencia poética y de la semiótica moderna. Ambas prolongan en parte —pero solo en parte la teoría poética de Aristóteles.

Para Aristóteles el poeta y el poema solo imitan la acción si la configuran según leyes de composición que el poeta domina.

El poeta es dueño absoluto de la obra; de toda la obra que él mismo organiza a partir de una intriga fingida. Es en la intriga fingida que tales acciones valen como comienzo, como medio y como fin. Es también solo en una intriga fingida que la contingencia vale como peripecia, que una noticia sorprendente vale como reconocimiento o que tales incidentes pavorosos o lamentables valen como nudo de la intriga y tales otros como desenlace. *Mimesis* entonces es más la producción fingida de un cuasi-mundo, que la reproducción de un mundo que ya está inmerso en la acción. Este cuasi-mundo está enteramente gobernado por la puesta en intriga y esta puesta en intriga es el núcleo inteligible que da sentido a la obra. Por lo tanto, la obra imita a la acción en tanto que inteligible, es decir en tanto que en ambas hay una intriga —en la una real, en la otra fingida— que las emparenta.

Pero ¿de qué inteligibilidad se trata en este nivel de ficción? Según se dé la respuesta, podremos ver a *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III* como único proceso o no.

Ricoeur nos dijo anteriormente que la semiótica moderna aísla el texto para darle una nueva autonomía semántica. Por un lado, desde el punto de vista de la escritura hace un aporte importante; pero por otro, la escinde de una triple manera: 1) respecto de la intención del autor, 2) respecto de la capacidad de acogimiento del primer lector-espectador, 3) respecto de las circunstancias socio-culturales de la génesis del texto. *Mimesis II* entonces se vuelve el emblema de esa triple ruptura.

A su vez esta autonomía semántica engendra una profunda alteración en el proceso de la comunicación. Es la que Roman Jakobson describía como la suspensión de la “función poética” —si se entiende por “función poética” en sentido amplio, la acentuación del mensaje por sí mismo— a expensas de la “función referencial”. Como lo explicó el mismo Ricoeur en *Métaphore vive*, la tesis consiste en que mientras el lenguaje ordinario y científico están al servicio de una realidad extralingüística que describen, la función poética suspende esta preocupación por la referencia externa, hace que el lenguaje se vuelva sobre sí y le dé la posibilidad de “celebrarse a sí mismo” —para usar la palabra de Roland Barthes—. Pero esto no basta. Casi podríamos decir que des-ubica el problema.

La autonomía semántica del texto y la poeticidad de un lenguaje vuelto sobre sí mismo, engendran un nuevo tipo de relación de texto a texto, una intertextualidad que termina por escindir del todo la ficción, del mundo de la acción efectiva, de tal manera que los textos, al completarse y corregirse, citarse y apoyarse los unos sobre los otros, forman una cadena cerrada interminable, una “biblioteca en el sentido preciso de la palabra”. La

ficción del obrar entonces, lejos de evaporarse como un sueño fugitivo, toma la consistencia de un universo distinto, el universo literario.

Es aquí que vemos bien la distinción, de la cual hablaba Ricoeur al comienzo, que hace la semántica entre el “adentro” y el “afuera” del texto. Por un lado se cree haber acabado definitivamente con la ilusión representativa, al constituir el texto como un “dentro” que no tiene un “fuera” o más bien cuyo fuera (autor, auditor, circunstancias socio-culturales, etc.) se vuelven no pertinentes. El referente del texto se vuelve él mismo una función del texto: es, dentro del campo narrativo, la historia narrada en tanto que narrada y nada más. Todo queda encerrado en el “mundo del texto”. De esta manera la autonomía semántica del texto y su corolario, la intertextualidad, producen una inversión en la *mimesis*, sometiéndolo al nivel de la manifestación al de la inmanencia.

Ricoeur acusa a la semiótica o poética contemporáneas de hacer la opción por una racionalidad que si bien no es falsa, estrecha el sentido que se ha de manifestar. Dicha racionalidad va generando un conjunto de textos y códigos narrativos que se auto-abastecen y autogeneran a sí mismos quebrando la relación ontológica con su origen y su término. Esta operatividad racionalizante está en “relación parasitaria” respecto de una inteligibilidad más profunda, de primer orden, que es la única capaz de hacer la mediación entre el origen y el desenlace del texto. Cabe precisamente a la hermenéutica la tarea de cuestionarse por las condiciones de inteligibilidad del proceso racional que precede a toda empresa de este tipo. Es al hacer esto que ella encuentra la fisura de la cual reclama su atención.

Esta inteligibilidad, esta “inteligencia de las configuraciones narrativas” cumple dicho rol mediador por el carácter dinámico de la operación configurante. Todos los conceptos relativos a este nivel designan operaciones y no sistemas o estructuras. Este dinamismo consiste en que la configuración o intriga ejerce ya en su propio campo textual una función de integración, que le permite operar, fuera del campo mismo, una mediación de mayor amplitud entre la pre-comprensión, de *mimesis I*, y si se puede decir, la post-comprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales que será *mimesis III*.

Dicha inteligibilidad de primer orden se manifiesta con tres características:

II. 2. a) Como ya lo anunciamos anteriormente la puesta en intriga, la configuración, no parte de cero. Es una operación que toma elementos diversos —los *prágmata* de Aristóteles— y los transforma en narración o poesía. Ella produce una historia

o narración sensata *a partir de* un conjunto variado de incidentes o acortecimientos. Este “a partir de” y este “en” marcan su rol mediador.

II. 2. b) Simultáneamente la puesta en intriga o configuración *compone*, reúne, ordena, dichos elementos tan heterogéneos como circunstancias, agentes, interacciones, metas, proyectos, medios, azares, resultados deseados o indeseados por sus autores. Este acto de “componer” por parte del autor, y de “seguir” el relato por parte del lector-espectador, nos hablan de una inteligencia sintética que se da en ambos. El primero lo aplica a los hechos de la vida que le sirven de elementos para su obra o relato; el segundo rescatando sus propias experiencias— que se volvieron tales por el sentido o inteligibilidad práctica que tenían— y aplicando su propia inteligencia sintética para seguir el relato, comprenderlo y apropiárselo. Nuevamente vemos aquí la mediación entre los *prágmata* y la narración contada.

II. 2. c) Por último, la puesta en intriga o configuración cumple la mediación temporal propia de la composición poética. Esta temporalidad poética entrelaza dos componentes temporales. Por un lado la pura sucesión discreta e interminable de lo que podríamos llamar los incidentes de una historia y por otro el aspecto de integración, de acumulación y de clausura propios de la configuración narrativa.

Este acto consiste, por un lado en *tomar juntos*, simultáneamente, los incidentes de la historia y extraer de ellos la unidad de una totalidad temporal. Desde esta perspectiva podemos decir que mientras la racionalidad de la semiótica codifica, la inteligencia narrativa ordena.

Ricoeur no duda en relacionar este acto configurante de “tomar juntos”, en simultaneidad, con la operación del juicio según Kant que consiste en “ubicar un diverso intuitivo bajo un concepto”. Dicha operación no debe entenderse como facultad psicologizante sino trascendental. Para Kant la imaginación productiva no solo tiene reglas sino que constituye la matriz misma de las reglas, siendo su función fundamentalmente sintética. Ella relaciona el entendimiento y la intuición engendrando síntesis que son a la vez intelectuales e intuitivas. Se da una inteligibilidad mixta entre lo que se podría llamar el “tema”, casi diría “el pensamiento” de la historia narrada y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios, y de los cambios de fortuna que constituyen su desenlace.

Por otra parte vemos que este esquematismo característico de la inteligencia narrativa no es atemporal como las relaciones lógicas, sino que se constituye en una historia con todos los ca-

racteres de una tradición. Entendiendo por tradición no la transmisión inerte de un depósito muerto sino

“la transmisión viva de una innovación siempre susceptible de ser reactivada por los momentos más creativos del hacer poético” (TR t. I, p. 106).

Este fenómeno de tradicionalidad es importante porque se apoya sobre el juego que se da entre la innovación y la sedimentación.

Toda producción de obras singulares se revela ser mucho más compleja que la simple manifestación de una gramática profunda indiferente a toda historia. Todas ellas se mueven más o menos cerca dentro de estos dos polos a saber los modelos o paradigmas frutos de una historia sedimentada y los intentos de renovación total en busca de innovaciones que rompan o al menos desvíen lo sedimentado. El trabajo de la imaginación nunca nace de la nada, siempre está relacionado de una u otra forma con los paradigmas de la tradición. Digo de una u otra forma, porque el abanico de las soluciones es amplio. Se despliega desde la aplicación servil de todos los códigos y leyes sedimentados en dicha tradición, hasta lo que podríamos llamar una desviación calculada, pasando generalmente por los diferentes grados de lo que Ricoeur llama una “deformación regulada”. Y es esta variedad de posibilidades en el campo de la innovación, la que le confiere una historia a la imaginación creadora que, haciendo contrapunto con la tendencia a la sedimentación, posibilita una tradición narrativa renovada. Para dar un ejemplo, podemos decir que aún en la antinovela contemporánea, están presentes, como en negativo, elementos que constituyen la narratividad de la novela como tal.

Este es el régimen de la *mimesis* o representación entre el origen y el desenlace del texto: el acto de representar se mueve entre un “pre” y un “post” que ella mediatiza. La operación configurante, entonces no es absolutamente libre. La proyección de un mundo ficticio consiste en un *proceso creador complejo*. La cuestión de la *libertad creadora* no es simple. La libertad aquí solo consiste en la “libre opción por el reino de lo imaginario”. Pues la visión del mundo que el autor implicado tiene la ambición de comunicar al lector-espectador, es para la ficción, la fuente de otras sutiles coacciones que responden a lo que llamaríamos la “necesidad interior”. Si bien la ficción vuelve al artista aparentemente libre de coacciones externas, ella permanece ligada a aquello que quiere proyectar fuera de sí misma. Las exigencias del sentido inmanente a la ficción misma, en toda creación auténtica y honesta, le obligan a sobrellevar ataduras que no porque silenciosas, son menos fuertes.

Esto explica las angustias y los sufrimientos de la creación artística tal como lo testimonian tantos autores o la correspondencia íntima de un van Gogh o de un Cézanne.

Hay una dura ley de la creación que consiste en devolver de la manera más perfecta posible la visión del mundo que anima al artista. Ella se apoya sobre la fuerza de convicción y de persuasión que contiene cada obra en comunicar lo mejor de sí misma. La paradoja se da en que la libertad de las variaciones imaginativas solo es comunicada revestida por el poder "coaccionante" de una visión del mundo. Esta dialéctica entre libertad y coacción, interna al proceso creador, es la que mantiene abierto el juego de las posibilidades. Y es precisamente este juego el que permite luego la articulación de todo proceso hermenéutico.

II. 3. *Mimesis III*

Para terminar de explicitar la inteligibilidad primera de *mimesis II* es necesario recurrir al tercer momento representativo que sigue mereciendo el nombre de *mimesis*. El dinamismo de la *mimesis* poética tiene su propia teleología que exige ser cumplida hasta el final. ¿En qué consiste este "ser cumplida hasta el final"? Ciertamente este cumplimiento es el de la obra misma, el del *muthos*, pero también es el de la acción que ya figuraba semánticamente en la precomprensión de *mimesis I* y que se configuró en la ficción de *mimesis II*.

En tanto que la obra no está cerrada sobre sí misma sino que está intencionalmente abierta a manifestarse, es irradiante. Ella no es un simple instrumento muerto que el poeta manipula para emitir su mensaje, sino que tiene su vitalidad y riqueza propias que la trascienden y le exigen ser comunicadas. El sentido presente en la obra busca desplegarse en las múltiples significaciones que serán actualizadas por el espectador-lector.

Mimesis III es la actividad que relaciona dialécticamente el mundo de la obra con el mundo del espectador-lector haciendo de ella algo comunicable. Esta comunicabilidad se manifiesta a través de la persuasión y ésta a través del placer. Quiero recordar aquí la distinción pascaliana entre "demostrar" (tarea de la razón) y persuadir (tarea del corazón) que consiste más bien en inducir a uno con razones a creer o a hacer alguna cosa. Estas razones no tienen que ser necesariamente racionales sino más bien razonables. Aristóteles ya lo pensaba así al hacer de la persuasión la principal categoría de la *Retórica*.

El reino del "como-si" nos da elementos de verosimilitud que son los rasgos objetivos que lo relacionan con la realidad concreta. Estos rasgos también deben ser persuasivos, es decir, ser ca-

paces de despertar resonancias que movilicen la acción y la pasión del lector-espectador permitiéndole refigurarse su mundo a partir de la configuración poética. Aquí radica la exigencia del sentido de ser cumplido "hasta el final": en la comunicabilidad de la obra con su público.

Son las obras las que posibilitan que la creación humana sea algo más que "un grito sin herencia" —nos dijo Mandrioni—. La sobreabundancia del sentido se prodiga en el corazón de los hombres a través de éstas. Las obras constituyen la esencia de la tradición y la cultura permitiendo que cada hombre se reconozca con su semejante y se interrelacionen entre sí.

Ricoeur fundamenta su teoría del "placer propio de la obra", en la teoría que Aristóteles expone en su *Ética*: el placer procede de una acción no impedida y se agrega a la acción cumplida como un suplemento que la corona. De esta misma manera se articula la finalidad interna de la composición con la finalidad externa de la recepción. El estatuto del placer es mixto: por un lado no es esencial a la obra —ya que ésta en sí misma realiza el sentido que está en ella— pero por otra parte, ese sentido en su vehemencia y generosidad busca donarse en la representatividad misma de la obra, es decir "se muestra" y todo mostrarse es un mostrarse ante los ojos ya sean del cuerpo, del alma o del espíritu.

"Es a través de la mirada que pasa el placer de aprender"
(TR t. I, p. 81).

Ricoeur nos dice que Aristóteles asocia el acto de aprender al de "concluir lo que es cada cosa: cuando se dice éste es él". El placer de aprender entonces se vuelve placer de reconocer. Es lo que hace el espectador cuando reconoce en Edipo el universal humano que engendra la tragedia y se reconoce a sí mismo en ese universal. Quisiera darle aquí toda la amplitud posible al término "reconocer" a fin de que se pueda articular con lo que el autor en otra parte nos habla del "resonar". Este reconocer no debe ser entendido como simple reconocer racionalmente una verdad sino que al mismo tiempo debo poder de algún modo reconocerme en ese reconocimiento; debo poder sentirme comprometido en esa verdad, reconocerme en el sentido mismo que se revela ante mis ojos. Porque hay algo en mí que resuena como un eco y una respuesta al sentido que está en la obra, es que la obra como obra me persuade. Hay una complicidad ontológica entre el mundo de la obra y el mundo del lector-espectador. La obra no solo debe hablarle a la inteligencia sino al sentimiento que tiene su propio logos y que es el que le va a permitir apropiarse del sentido a fin de persuadirse y por lo tanto refigurarse su mundo.

“Hay que preferir lo que es imposible pero verosímil a lo que es posible pero no persuasivo” (TR t. I, p. 81), dice nuestro autor citando a Aristóteles.

El sentido que se manifiesta en las significaciones provoca resonancias en el lector que lo hacen comunicarse con lo que hay de más profundo y originario en él; el ser, entendido como esencial afirmación originaria que funda la existencia. Este sentimiento ontológico mediante el cual el lector se comunica con lo mejor de sí mismo, provoca en él un placer, reflejo de la felicidad propio de la obra poética. Es la realización del *telos* propio de la *póiesis* en la comunicación. El placer se construye en la obra y se efectúa fuera de ella, en el espectador. Este construirse y efectuarse mantienen una relación dialéctica mediatizando la relación autor implicado-lector.

Para comprender a fondo esta problemática Ricoeur nos dice que debemos cambiar la perspectiva de un enfoque puramente retórico respecto del acto de lectura. En una perspectiva retórica el lector es como mucho la presa y la víctima de la estrategia fomentada por el autor implicado y esto en la medida misma en que esta estrategia permanece disimulada.

Se necesita otra teoría de la lectura que ponga de relieve la respuesta del lector, es decir su respuesta ante las estrategias del autor implicado. La poética entonces se enriquece con los elementos propios de una estética más que de una retórica. Pero para entender esto es necesario recuperar toda la riqueza semántica que los griegos atribuían a la palabra *áistesis* y darle por tarea la exploración de las múltiples maneras como una obra, al actuar sobre un lector-espectador, lo afecta. El hecho de “ser-afectado” tiene la particularidad de combinar una pasividad con una actividad en una experiencia particular e irrepetible, que permite designar con el nombre de “recepción de la obra”, a la acción misma de leer y contemplar.

Esta estética complementaria de la poética puede tomar dos formas diferentes. Ya sea que se busque insistir sobre el efecto que produce en el lector individual y su respuesta en el proceso de lectura —como lo hace Wolfgang Iser en sus múltiples obras como *El acto de lectura*, sobre la comunicación, fenomenología de la lectura etc., cercanas a las teorías de Sartre en *L'imagination*, y de M. Dufrenne en *Phénoménologie de l'expérience esthétique* —ya sea que se lo enfoque desde una respuesta del público (o sea desde lo social) según el nivel de las esperas colectivas— como lo hace H. R. Jauss en *Pour una esthétique de la réception*, donde intenta restituir a la historia de la literatura

su dignidad y su especificidad que había perdido debido a su caída en la psico-biografía, en la reducción por parte del dogmatismo marxista del efecto social de la literatura a un simple reflejo de la infraestructura socio-económica o en las consecuencias del estructuralismo, etc.

Ambas estéticas aparentemente parecen oponerse en la medida en que la primera tiende hacia una psicología fenomenológica y la segunda a reformar la historia literaria. Pero Ricoeur nos dice que de hecho se presuponen y complementan pues, si bien por un lado es a través del proceso individual de lectura que el texto revela su “estructura de llamado”, por otra parte es en la medida en que el lector participa de las esperas sedimentadas en el público, que él se constituye en lector competente. Así el acto de leer o contemplar se vuelve un eslabón en la historia de la recepción de una obra por el público. Y la historia literaria se encuentra enriquecida por una estética de la recepción que a su vez le permite incorporar también una fenomenología de dicha recepción.

Ricoeur nos dice que este nivel es el que corresponde a lo que Gadamer en su *Hermenéutica Filosófica*, llama “aplicación”, y que el mismo Aristóteles sugiere al decir que la poesía “enseña el universal” o que la tragedia “suscitando piedad o temor opera la purgación propia de tales emociones”.

Generalizando más allá de Aristóteles, *mimesis III* marca la intersección del mundo desplegado por la ficción, o mundo del texto, y del mundo en el cual la acción efectiva se despliega o mundo del lector-espectador.

Hay un impacto del arte sobre la vida.

Aquellos que intentan evitar plantear este problema de hecho caen en dos graves consecuencias:

a) Se ratifica paradójicamente el positivismo que generalmente se combate, a saber el prejuicio que lo real es lo dado, tal cual puede ser empíricamente observado y científicamente descrito.

b) Se encierra a la literatura sobre sí misma en un círculo inmanente quebrando así la “punta subversiva” que cuestiona desde la ficción, el orden moral o social establecido postergando su función utópica e ideológica que también está llamada a cumplir. Ambas son los dos polos de una gama diversa y compleja donde *mimesis III* hace de intersección. Intersección entre lo establecido y lo novedoso. El choque entre lo real y lo posible exige un juego interno en las obras mismas entre los paradigmas recibidos y la producción de distancias propias de las obras singulares. Se manifiesta aquí también la desproporción entre lo uni-

versal y lo particular, y la efectividad praxica también tiene sus modelos y sus distancias. Esto explica que la ficción sea muy precisamente lo que hace del lenguaje el supremo peligro —nos recuerda Ricoeur— del que Walter Benjamin, después de Hölderlin, habla con admiración y espanto.

Si retomamos las tres características con las que habíamos descrito la pre-comprensión de la acción en *mimesis I* a saber: la red de significaciones, su simbólica inmanente y sobre todo su temporalidad propiamente práctica; y las miramos a la luz de *mimesis III*, podemos decir que cada uno de estos rasgos es intensificado y ha recibido un aumento icónico.

a) Respecto de la red de significaciones entre las categorías prácticas en *mimesis I* tal como los proyectos, circunstancias o azares, que son ordenados por la intriga en la operación configurada de *mimesis II*, termina de realizarse por el acto de configuración que cumple el lector, primero al leerlos, al apropiarse del mundo ofrecido por el texto y al aplicarlo a su visión del mundo ahora enriquecida por la ficción; aplicación que si es legítima, desemboca necesariamente en una praxis.

b) En cuanto a la simbolización interna de la acción, podemos decir que es a través de la configuración y luego de la refiguración que esta simbolización es re-simbolizada o mejor re-simbolizada por des-simbolización, en favor de un esquematismo siempre y cada vez sedimentado y siempre subvertido por la historicidad y caducidad de los paradigmas.

c) Pero es sobre todo el tiempo de la acción el gran transfigurado por la ficción o puesta en intriga.

Ricoeur aquí nos recuerda el análisis del “tiempo estallado”, la *distentio animi* según San Agustín. O sea la separación íntima dentro del presente con la “puesta en orden” inherente a la “puesta en intriga”. Esta “puesta en intriga” algunas veces niega y otras intensifica la *distentio animi* sin dejarla nunca descansar. Entre el tiempo *en* que vivimos y *con* el cual contamos sin todavía mensurarlo, que nos enlaza con nuestra inherencia al mundo y nos permite proyectar, vivir y recordar, y el tiempo abierto por el mundo del texto o la ficción, se da una tensión dialéctica que hace que este último se revierta sobre el primero enriqueciéndolo. La obra de ficción aumenta icónicamente la *distentio animi* misma, haciendo que ella se sobresignifique. De esta manera el lector completa el trabajo del texto comenzado por el artista.

Así vemos que dos roles, si no antitéticos al menos divergentes son asumidos por el acto de leer o comprender una obra de arte. Este acto aparece simultáneamente como una interrupción en el corazón de la acción y como un nuevo lanzamiento hacia

la acción. Ambas perspectivas resultan directamente de su función de choque y de unión entre el mundo imaginario de la obra y el mundo efectivo del lector-espectador. En tanto que el lector espectador somete sus esperas a las que desarrolla la obra, él se irrealiza en sí mismo en la medida de la irrealidad del mundo ficticio hacia el cual emigra; toda reflexión entonces parece detenerse o mantenerse en suspenso. Pero en tanto que el lector-espectador incorpora, conciente o inconcientemente la obra a su propia visión del mundo, el acto de leer o contemplar se transforma para él en otra cosa que un lugar a donde emigrar para volverse más bien un medio (*mi-lieu*) por el cual atraviesa.

Este doble status de la lectura y la recepción hace de la confrontación entre mundo del texto y mundo del lector a la vez una *paralización* [*stasis*] y un *envío*. Es como *paralización* que la aplicación en hermenéutica —recordemos a Gadamer— tiende a identificarse con la comprensión estética; y es como *envío* que se despega de sí misma en una relectura desplegando sus efectos catárticos; ella entonces opera como correctivo de otras aplicaciones que quedan ligadas o sometidas a la presión de situaciones determinadas y a las coacciones que le imponen las decisiones a tomar en la acción directa.

El tipo ideal de lectura nos dice Ricoeur, consiste en la fusión sin confusión de los horizontes de espera de la obra con los del receptor, y que constituyen los dos momentos de la refiguración en la unidad frágil de la paralización y de envío. Nuevamente surge aquí la paradoja que cuanto más se irrealiza el lector-espectador en la obra, más profunda y más lejana será la influencia de ésta sobre la realidad social.

III. Se trata ahora de volver a nuestras dos preocupaciones expresadas al comienzo a saber, el atolladero en que se encuentra la noción de representación en nuestra cultura contemporánea y sus consecuencias sobre la metafísica.

Para eso es preciso tener presente la reinterpretación de *mimesis II* como operación estructurante, como acto de configuración, y pensar como *operación continua* el paso de *mimesis I* a *mimesis III* por *mimesis II*.

Hemos intentado con Ricoeur, mantener hasta el final el lenguaje de la praxis para escapar a la ilusión representativa especular.

Mimesis es una acción sobre una acción, dijimos. Lo que prefigura en el primer estadio, lo que configura en el segundo estadio, ella lo transfigura en el tercero. El *lo* de lo prefigurado es la base ontológica de la *mimesis* que como luego veremos tiene características peculiares. Hay una transformación de la acción que procede de la ficción, ya sea pintura, cine o escritura y que

hemos llamado aumento icónico. Esto nos lleva a pensar que el mundo significa siempre más y siempre de otra manera que lo ya significado. Esta transfiguración se apoyaba en la prefiguración de la que hablamos en *mimesis I*. Lo que es icónicamente aumentado es el sentido inmanente a la acción misma, su *legibilidad previa* que la acción le debe a los interpretantes que ya están obrando. Sus variadas significaciones le permiten volverse variadas interpretaciones. La acción humana puede ser sobre-significada porque ella ya está pre-significada por todas las modalidades de su acción simbólica. Es esta misma red simbólica la que puede sin cesar ser re-significada y sobre-significada. Solo para dar un ejemplo, vemos que las pasiones y los sentimientos nunca cesan de recibir una nueva legibilidad que les viene de la literatura, la cual, *al descifrarlos los produce*.

“El hacer poético re-significa el mundo en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según lo invita el poema” (MyR).

Ahora bien, ¿cómo superar la exterioridad aparente de la vida con relación a la interioridad de la ficción? Solamente *disolviendo la oposición entre el adentro y el afuera* que es fruto de la ilusión representativa. Ricoeur nos dice que hay que dejar de ver el texto como interior a sí mismo y de ver la vida como exterior al texto. Más bien hay que acompañar una operación estructurante que comienza *en la vida*, se invierte *en el texto* y vuelve *a la vida*.

Para hacer esto es preciso corregir la autarquía de una teoría de la escritura con una teoría de la lectura y comprender que la operatividad de la escritura *se acaba en la operatividad de la lectura*. En efecto, es el lector o mejor el acto de lectura que en última instancia hace el paso incesante de un mundo prefigurado a un mundo refigurado a través de un mundo configurado. Pero este cumplimiento —dice Ricoeur— de la escritura *en la lectura* solo se comprende si se articula el *acto de leer sobre la actividad estructurante* de la puesta en intriga y no sobre el meta-lenguaje de la racionalidad codificadora. O sea si se subordina la racionalidad semiótica que piensa en términos de códigos, a la inteligibilidad narrativa centrada sobre la puesta en intriga, sobre la esquematización y sobre la tradicionalidad. Seguir una historia es actualizarla en la lectura. Solo en la medida en que el acto de lectura es obra conjunta del texto y del lector, la puesta en intriga puede entenderse como un acto conjunto del juicio y de la imaginación creadora.

Y es todavía el acto de lectura el que *acompaña* el juego de innovación y sedimentación de los paradigmas que esquematizan

la puesta en intriga. Una vez más, el acto de lectura es el vector último de la transfiguración del mundo bajo el signo de la ficción ligando *mimesis III* con *mimesis I*.

A esta altura Ricoeur se hace la siguiente pregunta: ¿Se puede mantener el concepto clásico de referencia para decir esta acción transfigurante de la *mimesis*? Y responde:

“Sí, si se admite que *mimesis III* fisura la referencia descriptiva y sugiere que se forje la noción de una dimensión referencial no descriptiva. Es necesario entonces osar formar la idea paradójal de una *referencia productiva*” (MyR).

Importante texto que nos invita a hacer un giro y a mirar con nuevos ojos la noción de referencia que está en el fondo de la noción de representación.

III. 1) Un nuevo dinamismo se establece. Frente al positivismo científico o al idealismo que también enfrenta, Ricoeur nos dice que pese a los inconvenientes que tiene esta paradoja, ella guarda la enorme ventaja de devolver a la noción de referencia *toda su amplitud* y de afirmar con la mayor vehemencia posible que todo discurso es en última instancia “referido a...”, “a propósito de...”; en una palabra que el lenguaje nunca se tiene a sí mismo por finalidad última. Aún cuando parece retirarse sobre sí mismo, como sucede con la poesía más hermética, siempre celebra aquello que lo porta hasta sus propios confines:

“Es sobre el trasfondo de una nueva ontología hermenéutica que quisiera ubicar mis análisis acerca de la referencia de los enunciados metafóricos y de las intrigas narrativas. Confieso muy satisfecho que estos análisis *presuponen* sin cesar la convicción que el discurso nunca es “*for its own sake*”, para su propia gloria, sino que quiere, en todos sus usos, llevar al lenguaje una experiencia, una manera de habitar y de ser-en-el-mundo que lo precede y pide ser dicha. Es esta convicción de la *precedencia* de un *ser que hay que decir* [*etre-à-dire*] respecto de nuestro decir, que explica mi obstinación en descubrir en los usos poéticos del lenguaje el modo referencial apropiado a esos usos a través del cual el discurso continúa a decir el ser, aún cuando parece haberse retirado en sí mismo para celebrarse a sí mismo” (DTA, p. 34).

Este precioso texto que deliberadamente no he querido cortar, corrobora y testimonia la convicción de Ricoeur que hay una vehemencia ontológica que fractura la cerrazón del lenguaje sobre

sí mismo y que es necesario transportar a la pretensión referencial de los enunciados metafóricos.

“Ver una cosa *como*, es hacer manifiesto el *ser-cómo* de la cosa, pongo el “cómo” en posición de expositor del verbo ser y hago del “ser-cómo” el referente último del enunciado metafórico” (DTA, p. 34).

Esta tesis que lleva incontestablemente la impronta heideggeriana nos muestra una nueva riqueza de la triple *mimesis* que es el testimonio ontológico a través de la dinamización de la noción de referencia.

III. 2) El resquebrajamiento de la referencia, la fisura de su pretensión unívoca que extiende su estatismo a la noción de representación arrinconándola en su sola especularidad, trae consigo otro replanteo no menos profundo ni menos rico en consecuencias que es el concepto de lo real.

Ricoeur se explica diciendo que deliberadamente eludió lo más posible en sus estudios respecto a la referencia, las expresiones de “mundo real” o “irreal” para evitar tal endurecimiento. Y se pregunta: ¿es necesario decir que el poema, en el estadio de *mimesis III*, todavía imita la acción real? Para luego responder: No, si por real significa lo ya de antemano, disponible. Sí, si real quiere decir que la acción humana es *efectivamente* refigurada por el hecho de ser configurada. Real entonces significa la *efectividad* de la refiguración de la acción humana a través de la configuración. Recordando lo dicho anteriormente, *real* denota entonces la efectividad de la palabra *peligrosa*: “El verbo habitó entre los hombres y los hombres no lo recibieron”.

El sentido teológico de la efectividad de la palabra viene a reforzar —en Ricoeur— el sentido ético de la acción humana y el sentido ontológico de la noción de realidad. El verbo, el acto de nombrar crea efectivamente novedades que no estaban anteriormente más que en intencionalidad. Según nuestra tendencia a pensar la representación como presencia re-presentada, lo real es todo lo que ya prefigurado es también transfigurado. Pero si adherimos la interpretación práxica de *mimesis*, logramos superar tal vez este desdoblamiento de presencia re-presentada: *representar es la acción de traer a la presencia lo que pedía ser traído pero que aún no era del todo*. Es precisamente al ser traída a la presencia por la representación, que la pieza de teatro —por ejemplo— se realiza, se vuelve eficaz y provoca sus consecuencias.

Es preciso para ello retomar el doble sentido de la palabra “inventar” en su mayor riqueza: como *encontrar* y *descubrir simultáneamente*. Solo al producir el artista reconoce que eso que produce es lo que exigía ser llevado al lenguaje. Por eso Man-

drioni decía que las obras son las que testimonian de la autenticidad del sentido que quiere ser manifestado. Y es esta manera de ser requerido por lo que exige o pide ser dicho que constituye el tormento y hasta la tortura del artista. Con otras palabras más aristotélicas diríamos que el “universal que la poesía enseña” *no era antes* que el poeta lo descubriera produciéndolo: La noción de Acto en la *Poética* de Aristóteles que Ricoeur expuso en *Métaphore vive* y de donde seleccionamos un texto al comienzo, viene aquí a completar su fuerza. Nada es hasta que no haya sido producido.

Ricoeur reconoce que este pensamiento es difícil de ser sostenido así tal cual, pero pide que sea tratado y reflexionado.

III. 3) Hay un tercer problema que se nos plantea a la luz de los dos anteriores: ¿Se puede todavía hablar de “verdad” en el nivel de *mimesis III*?

Los semióticos del lenguaje más dispuestos, como Nelson Goodman aceptan la noción de referencia siempre que un sistema de símbolos contribuya a hacer un mundo. Pero recusan el término de verdad fuera del lenguaje descriptivo y solo guardan los términos de justeza (rightness) o de conveniencia (fitness). Pienzan con ello remitir a la convicción del artista el hecho que una manera de “mostrar el mundo” sea mejor que otra. Pero Ricoeur nos propone extender también nuestro concepto de verdad haciendo estallar su univocidad para que esta justeza y esta conveniencia no pierdan su carácter apropiado. En el fondo la semiótica sigue presa del modelo de verdad como adecuación y por ende cómplice de la ilusión representativa que ella misma combate.

Este estallido de la noción unívoca de verdad, estaríamos tentados de iluminarla con la noción escolástica de analogía, pero reconocemos que pierde frente a la exigencia de “justeza” de la semiótica contemporánea. Nuestro autor confiesa no disponer de un concepto de verdad suficientemente múltiple para fusionarlo, dentro de sus límites con el de “justeza”. Ni siquiera le satisface la sustitución operada por Heidegger de la verdad como adecuación, por la verdad como manifestación. Esfuerzo legítimo, pero que no responde a lo que nos exige la *mimesis* pues habría que plantearse si todavía se trata de manifestación allí donde hay *producción justa*. Sin embargo también deberíamos preguntarnos si la palabra “justeza” es la apropiada para explicitar la producción poética.

IV. Conclusión

1. De esta manera *mimesis* en sus tres momentos y fiel a su relación con el ser como Acto sigue exigiéndonos un replanteo

y profundización de nuestros conceptos de referencia, de realidad y de verdad, invitándonos a *pensar aún más*. Se manifiesta entonces el deseo que el despliegue de *mimesis* recupere la verdadera noción de representación, clave para la filosofía misma y de esta manera recupere su amplitud polisémica y su movilidad para estar disponible para las nuevas aventuras del pensar en diálogo con todas las culturas contemporáneas.

Ricoeur hace un nuevo aporte a la noción de creatividad, al poner de manifiesto su dinamismo como operación que va de la vida a la vida pasando por la obra.

De la misma manera ofrece una antropología dinámica práctica que rompe con la ilusión de la inmanencia, dando al hombre la oportunidad de ser creador de verdaderas novedades y por lo tanto responsable de ellas.

IV. 2. También como conclusión y recordando nuestro planteo del comienzo acerca de la crisis de la metafísica, habría que agregar otro deseo que brota directamente de los anteriores.

¿Cómo hacer para devolver a la metafísica su estatuto legítimo que la haga entrar nuevamente en diálogo con el lenguaje de la ciencia, lenguaje que viene de una experiencia del mundo en expansión cargado por el discurso de la relatividad?

Si es necesario hacer estallar la noción de referencia y la noción de realidad al servicio de la vehemencia ontológica que desborda todo discurso y todo lenguaje encontrando en la acción una nueva forma de realizarse y manifestarse, también debemos estar dispuestos a dar una nueva plasticidad a la noción de metafísica para ponerla al servicio de dicha vehemencia ontológica. Quiero decir con ello des-sustantivarla y volverla ella también operativa, como la ciencia hizo con la lógica y el arte y la creación con la imaginación. Metafísicar entonces sería el gran acto fundamental por excelencia. Tengo presente en este momento a Stanislas Breton quien con su libro *Du Principe* ha hecho uno de los principales aportes a la metafísica contemporánea.

Tal vez solo introduciendo la noción operativa de acción fundamental, la metafísica pueda mantenerse fiel a su origen: decir el ser como Acto, y encontrar un lenguaje apropiado para un diálogo fecundo en nuestros días. Las metafísicas entonces aparecerían como sucesivas figuras fundamentales del Acto operativo que en el fondo no hace más que reflejar análogamente la acción dinámica del ser que funda todo pensar y todo existir.

Tengo presente que por ser *theoria*, en todo acto metafísico hay una *stasis*, un momento estático, que exige ser respetado. Pero quedaría por pensar si entre la sobreabundancia del ser como Acto y la acción metafísicante no se podrían respetar las diferencias.

Lejos de estar solucionados, varios problemas quedan así planteados.

ABREVIACIONES:

- MV. Paul Ricoeur, *Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
 TR. Paul Ricoeur, *Temps et récit I, II, III*, Paris, Seuil, 1986.
 DTA. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
 MyR. Paul Ricoeur, "Mimesis et représentation" in *Actes du XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de langues françaises* (Strasbourg 1980). Strasbourg: Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Faculté de Philosophie [1982], 51-63 [hors commerce].
 SdS. Héctor Mandrioni, "El surgimiento del sentido". Presentado y leído en el Primer Encuentro Nacional de Fenomenología, Buenos Aires, 1985. En prensa en *Escritos de Filosofía*, Academia Nacional de Ciencias. Centro de Estudios Filosóficos.