

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Entre la ficción y la historia. Una lectura contemporánea de la Poética aristotélica.

Castillo Merlo, Mariana C. (Universidad Nacional del Comahue).

Cita:

Castillo Merlo, Mariana C. (Universidad Nacional del Comahue). (2007). *Entre la ficción y la historia. Una lectura contemporánea de la Poética aristotélica. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/660>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19, 20 y 21 de Septiembre de 2007

Institución organizadora: Departamento de Historia Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán

Mesa Temática Abierta N° 76: “Problemas teóricos y metodológicos de la representación del pasado reciente: conocimiento histórico y memoria”.

Coordinadores: María Inés Mudrovcic (Universidad Nacional del Comahue-CONICET) – Verónica Tozzi (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Autora: **Mariana C. Castillo Merlo**

Pertenencia institucional: Universidad Nacional del Comahue.

E-mail: marianacastillomerlo@yahoo.com.ar

Entre la ficción y la historia. Una lectura contemporánea de la *Poética* aristotélica

Distintos autores contemporáneos reconocen la importancia que el tratamiento de problemáticas consideradas “clásicas” reporta al estado actual de la discusión filosófica. Entre dichos autores, es posible situar a Paul Ricoeur, quien intenta una relectura de la *Poética* aristotélica para analizar la cuestión de lo narrativo y lo temporal, en general, aun cuando reconoce que esta problemática es ajena al pensamiento del estagirita. La advertencia de Ricoeur permite preguntarse por la legitimidad del análisis e interpretación de nociones claves de la *Poética*, entre las que se destaca la de *mímesis*. Para Aristóteles, este concepto representa lo más propio del arte. De hecho, permite articular el trabajo del artista, la naturaleza del arte y su recepción; mundos diferentes a primera vista que logran complementarse bajo el espectro de la *mímesis*.

En relación directa con esta noción se encuentra el *múthos*, la trama o disposición de los hechos que constituye el alma de la tragedia. Para Aristóteles, es la disposición de los acontecimientos, su conexión necesaria o verosímil lo que establece una ruptura entre la poesía y la historia, difícil de sortear. Conocida es la expresión -poco grata para los historiadores- presente en el capítulo IX de la *Poética*, en la que se establece a la poesía como algo más serio y más filosófico, en tanto refiere a lo universal, mientras que la historia, por tratar sobre lo particular, queda descalificada ante el juicio de Aristóteles.

Pese a esta consideración, Ricoeur emprende la difícil tarea de apropiarse del ternario aristotélico - *mímesis*, *múthos*, *katharsis*- para analizar el vínculo entre narración y temporalidad en los escritos historiográficos. Esta relación plantea una serie de cuestionamientos referidos principalmente al carácter de las pretensiones referenciales de los textos de historia, como una forma más de lo narrativo. En tal sentido, el objetivo del presente trabajo será analizar los argumentos que esgrime Ricoeur para justificar la inclusión de la historiografía dentro del ámbito de la *mímesis*, dando cuenta del cruce que el autor propone entre ficción y *mímesis* a partir de la vinculación de la historia con lo universal y lo ejemplar.

1. En busca de un nexo común o sobre cómo aproximarnos a la *Poética*

En ocasión del coloquio sobre *Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad* [¹], llevado a cabo en París en octubre 1990, Ricoeur efectúa una “Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles” [²], tratando de dar cuenta de los intereses que guiaron la utilización de lo que denomina el ternario aristotélico. En este contexto, reconoce hacer uso en *Tiempo y Narración* de una “maniobra decisiva” al incluir los conceptos de *mímesis-múthos* y *katharsis* en una problemática que excede las formulaciones del estagirita pero que permite establecer una fuerte conexión entre el pensamiento clásico y el contemporáneo.

Ricoeur repasa brevemente las consideraciones etimológicas y hermenéuticas necesarias al momento de extrapolar los conceptos de la *Poética*. En primer lugar, y reconociendo la importancia del término como “concepto *rector*” de la obra aristotélica, analiza los alcances semánticos de la *mímesis*. Esta noción presenta, no sólo para Ricoeur, sino para toda la tradición post-aristotélica una serie de inconvenientes en torno a su traducción que merecen ser señalados.

Por un lado se encuentran aquellos que interpretan el pasaje de 1447 a 16 de la *Poética* de un modo normativo. Allí se señala que “todas (las especies de poética) vienen a ser imitaciones (*miméseis*) [³]”, lo que deriva en un análisis simplista de la *mímesis*, reduciendo el fenómeno poético a la mera “imitación” [⁴]. Esta posición acentúa la relación referencial directa entre la realidad y la producción artística, confinando al arte a ser calificado según su adecuación a los hechos de la naturaleza [⁵].

Por otro lado, se ubican aquellos que, como Ricoeur [⁶], eligen no traducir o al menos no restringir el sentido pleno de la *mímesis* valiéndose de términos modernos como “presentación” o “representación”, conceptos que, aún cuando logran eludir el conflicto que genera la “imitación”, no reflejan de manera cabal el rasgo de creatividad o novedad inherente a la *mímesis* aristotélica.

¹ El coloquio tuvo lugar en la Sorbona por iniciativa de diversas instituciones francesas y es compilado aunque no en su totalidad por B. Cassin en *Nuestros Griegos y sus modernos*, Bs. As., Ediciones Manantial, 1994. [original de 1992]

² Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles” en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos*, pp. 219-230.

³ Cf. Lucas, D.W., Aristotle, *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 55.

⁴ En esta línea interpretativa se encuentran autores como Barthes, R. y Genette, G., en *Análisis estructural del relato*, Bs. As., 1970, entre otros. Para un estudio pormenorizado de las complicaciones que surgen en torno a una adecuada traducción del concepto de *mímesis* véase Barbero, S., “El concepto de *mímesis*. “Traducir” la noción de *mímesis*”, en *La noción de mímesis en Aristóteles*, El copista, Córdoba, 2004, pp. 56-69.

⁵ Esta interpretación naturalista del término reduce y juzga a la *mímesis* como una copia de la naturaleza, como una imagen que duplica lo real y que tiene sentido por su referente, posición que se acerca a la crítica platónica del arte como degradación de la realidad.

⁶ En *La metáfora viva*, Ricoeur da cuenta del inconveniente que genera traducir *mímesis* por imitación y considera que esta opción de algunos traductores refleja una discusión ajena al pensamiento clásico vinculada directamente con la distinción entre arte figurativo y no figurativo. Cf. Ricoeur, P. *La metáfora viva*, Megápolis, Bs. As., 1977, pp. 61-62.

Lo que queda claro, pese a no encontrar en la *Poética* una definición lexicográfica o un sentido exacto de la *mímesis*, es sobre quién recae, esto es, el objeto de la *mímesis*. En 1448 a, Aristóteles señala que los artistas representan a sujetos que actúan [*mímeoúmenoi práttontas*], y en tal sentido es preciso que estos sean mejores, peores o iguales a nosotros. Esta consideración establece una aproximación a la ética difícil de soslayar, incluso por la propia estrategia exegética de Ricoeur [7]. En tal sentido, queda definida su primera decisión temática: “desconectar la *mímesis* de la metafísica de los paradigmas de la realidad y limitarla al campo de lo práctico” [8].

La decisión de Ricoeur se deriva casi de manera necesaria de la importancia que recubre a la acción humana en el texto aristotélico. Los distintos tipos de cualidades éticas manifiestas en la acción, el hecho de ser “mejores” o “peores”, de actuar de una determinada forma, es el argumento que le permite a Aristóteles jerarquizar a las artes poéticas según su objeto. Por un lado, ubica a la comedia, que tiene como tarea representar a la gente vulgar, social y moralmente inferior [9], y por otro a la tragedia, definida como *mímesis* de una acción elevada y perfecta [10]. Esta vinculación con la *praxis* en la definición de la tragedia es reforzada posteriormente por Aristóteles al referirse a los individuos actuantes (*prattónton*), y al afirmar que estos poseen un determinado carácter y un modo de pensar que condicionan los tipos de acciones que son capaces de realizar [11].

Ricoeur da cuenta de la subordinación de los caracteres a la acción que se efectúa en el contexto de la *Poética*. Esta subordinación, que por momentos no parece tener demasiada relevancia, en otros define el uso de la noción de *mímesis*. Según Ricoeur “al dar preeminencia a la acción por sobre el personaje (los caracteres individuales), Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción. [...] La subordinación del carácter a la acción (...) confirma la equivalencia entre dos expresiones: “representación de acción” y “disposición de los hechos” [12].

Estos dos últimos constituyen el segundo polo del ternario aristotélico. El *múthos* es definido en la *Poética* como una parte fundamental de la tragedia (su *alma*) y caracterizado por la representación de una acción y por la ordenación o disposición de los hechos [13]. Ricoeur se refiere a este

⁷ En *Tiempo y narración I*, al analizar el sintagma “*mímesis praxeos*”, Ricoeur señala que el correlato entre los términos resulta plausible, fecundo y *arriesgado*, pese al uso que posteriormente hará de dicha relación para su propia formulación teórica. Cf. Ricoeur, P., *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 85-86.

⁸ Cf. Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.220.

⁹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449 a 32, pasaje en el que se define a la comedia como *mímesis phaulon*.

¹⁰ El capítulo VI de la *Poética* comienza con la ya clásica definición de tragedia construida a partir de las consideraciones previas y de elementos que hasta el presente capítulo no habían sido mencionados, en particular lo referente a la finalidad de la poesía trágica, i.e., la *katharsis*.

¹¹ En tal sentido, señala Lucas, muchas acciones pueden ser juzgadas en función del carácter de quien actúa o de las justificaciones que esgrime para la acción. Cf. Lucas, D. W., “Commentary” en Aristotle, *Poetics*, p 100.

¹² Ricoeur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 90-91.

¹³ Algunos comentaristas eligen traducir *múthos* por fábula, mito, historia o argumento. Véase, entre otros, Capelletti, A., *Aristóteles. Poética*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998; López Eire, A., *Aristóteles, Poética*, Madrid, Istmo, 2002; Schlesinger, E., *Aristóteles, Poética*, Bs.As., Emecé, 1965; Sinnott, E., *Aristóteles, Poética*, Bs. As., Colihue, 2004; García Bacca, J. D., *Aristóteles, Poética*, México, UNAM, 1946.

elemento de la tragedia como trama o intriga, ya que esto le permite conservar de una manera más fiel el sentido que el término tiene para Aristóteles, relacionado directamente con un carácter ficticio y un carácter estructurado [14].

Aristóteles se refiere al *múthos* trágico no sólo para designar la actividad de ensamblar las acciones en una unidad, sino que también lo hace cuando analiza el material con el cual trabajará el artista. En este sentido, señala en 1453 b que el poeta compondrá nuevos mitos, pero también podrá utilizar los que ya están establecidos, respetando en este caso, la ordenación tradicional de los mismos [15]. Estas dos posibilidades dan cuenta del origen del material que compone la trama, lo que articulado con ciertas exigencias genéricas muestran el carácter ficcional de la misma. El artista tiene la libertad de elegir representar las cosas “como eran o son, o como se dice y se supone que son o como deberían ser” [16] que pero no puede limitarse a una copia de lo que sucede, sino que elegirá lo que podría suceder o lo posible siguiendo las leyes de la probabilidad y la verosimilitud.

De esta manera, aun cuando necesariamente los elementos de la tragedia sean seis, es posible reconocer cierta ordenación jerárquica que da preeminencia a trama, en la medida en que la tragedia “no es la representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha” [17]. La trama se convierte en el fin de la tragedia, en lo principal, en un espacio configurante de la acción humana. Es en este aspecto en el que la reaprehensión ricoeuriana se hace más notable, ya que la dimensión mítica de la tragedia permitirá establecer un puente entre la concepción aristotélica y la problemática de la narratividad.

El binomio *mímesis-múthos* define la actividad del poeta, le da sentido al trabajo de composición de la obra, pero no refleja la finalidad que la poesía trágica tiene para Aristóteles. Al definir la tragedia, el estagirita señala que el objetivo de la misma es “conducirnos, a través de la compasión y el temor, a la purificación de las pasiones (*katharsis*)” [18]. Según entiende Ricoeur, esta referencia a la *katharsis* establece un vínculo entre el adentro y el afuera de la obra, entre el mundo de la obra y el mundo del lector. En este sentido, el par *múthos-katharsis* marca un punto de inflexión entre la acción mimética organizada en una trama por el artista y el mundo práxico del espectador, dando origen, a una “*estética de la recepción*” que es abordada en *Tiempo y Narración* en la tercera fase de la *mímesis*, al ocuparse del “después” de la obra, de la refiguración del mundo de la acción por la influencia de la obra poética [19].

¹⁴ En inglés los términos *plot/emplotment*, o en italiano el término *interccio* conservan mejor el carácter estructurante del *múthos*, tal como lo presenta Aristóteles. Cf. Ricoeur, P., *Nuestros griegos y sus modernos*, p. 221.

¹⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1453 b 22-26. Allí se hace mención a una serie de mitos que por ser clásicos o tradicionales no conviene, según Aristóteles, modificar, ya que al hacerlo se rompen las expectativas del espectador o lector que conoce la trama.

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, 1460 b 10-11.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, 1450 a 15-20.

¹⁸ Aristóteles, *Poética*, 1449 b 27-29.

¹⁹ Cf. Ricoeur, P., *Tiempo y Narración I*, pp. 139-161.

2. La reaprehensión de la *Poética*: sobre el sentido de los conceptos clásicos en problemáticas actuales

Hechas ya estas aclaraciones sobre la terminología presente en la *Poética*, es posible revisar los argumentos que esgrime Ricoeur para justificar la inclusión de los conceptos aristotélicos en el ámbito de lo narrativo, lo que permitirá vincular la historiografía con la *mímesis*. En primer lugar, el objetivo que rige dicha inclusión se relaciona con la posibilidad de elevar el *múthos* trágico al rango de metagénero, como una actividad configurante, como una inteligencia que permita dar respuesta a la problemática de la narratividad [²⁰]. Una vez realizado esto será posible articular la poética del relato y la teoría de la historia.

En este artículo, Ricoeur se propone dejar de lado el problema de saber si la historiografía corresponde o no a dicha inteligencia narrativa, esto es, saber si puede ser incluida bajo este nuevo análisis. Sin embargo, esta declaración no deja de resultar llamativa, en particular teniendo en cuenta el revisionismo sobre sus propias estrategias interpretativas y la utilización de los conceptos aristotélicos en trabajos tanto previos como posteriores a *Tiempo y Narración* en los que se refleja el interés teórico por resolver el problema de la articulación entre la historia y la narración [²¹].

Para una mejor organización, seguiré el orden de la exposición de los argumentos que permiten señalar las condiciones necesarias que debe cumplir la reinscripción narrativa del modelo aristotélico, pero utilizaré otros artículos para repasar el vínculo con la historiografía.

La primera condición a cumplir para utilizar el ternario aristotélico es la de compatibilizar la actividad configurante con la comprensión narrativa. En este punto, Ricoeur postula una “*concordancia discordante*” implícito en el *múthos* aristotélico. ¿En qué consiste esta propuesta, a primera vista, paradójica? En combinar los rasgos de concordancia presentes en la unidad interna del *múthos* con la discordancia de los acontecimientos que se presentan en la tragedia y que permiten una “inversión de la suerte” de los personajes. Ricoeur se refiere también a esta combinación como “*síntesis de lo heterogéneo*”, en un intento por no caer en una racionalidad estructural y por preservar en un nivel formal a la inteligibilidad narrativa [²²].

²⁰ Cf. Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.223.

²¹ Cf. Ricoeur, P., “Relato histórico y relato de ficción” y “Para una teoría del discurso narrativo”, compilados en *Historia y Narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999 (originales de 1973 y 1980, respectivamente). También en *Del texto a la acción*, Bs. As., FCE, 2000 [Primera edición de 1986]. Allí se compilan artículos de la década del 70’ en adelante en los que esta preocupación está presente (en particular la sección II “De la hermenéutica de los textos a la hermenéutica de la acción”).

²² Cf. Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.224-225. En “Acerca de la interpretación” define a la inteligibilidad como el rasgo más fecundo de la trama, en tanto permite mediar entre acontecimientos e historia, nos hace competentes para seguir una historia y conserva el aspecto temporal de la narración. Cf. Ricoeur, P., *Del texto a la acción*, p.17-18

La trama trágica aristotélica refleja un modelo de concordancia, de orden y unidad de la actividad poiética. Cuando, en 1450 b, se define cómo debe ser la disposición de los hechos, Aristóteles establece como rasgos sobresalientes a la plenitud, la totalidad y la extensión. La tragedia, dice, es la representación de una acción (*mímesis praxeos*) acabada (*teleías*) y completa (*holes*) que posee cierta extensión (*mégethos*) [23]. En este pasaje “acabada y completa” se unen para dar énfasis a la organización de las acciones, bajo el supuesto de que “nada debe estar ausente si es necesario, ni presente si resulta superfluo” [24]. Algo completo, afirma Aristóteles, es aquello que tiene principio, medio y fin; entendiendo por principio, aquello que necesariamente no está precedido de otra cosa, y gracias a lo cual otra cosa existe; medio, como lo que viene después de algo y está después de algo y fin, lo que por naturaleza o necesariamente viene después de algo y no es seguido de nada más [25]. Esta definición, según Ricoeur, sólo cobra sentido en una composición poética y pone de manifiesto una articulación lógica y no cronológica de los acontecimientos. Así, una ordenación sucesiva no podrá tener por resultado un *múthos*, pero un ensamblaje necesario o probable sí. La conexión lógica que se establece en la trama es uno de sus rasgos epistémicos, ya que el carácter necesario o verosímil no surge de la acción humana, objeto de la *mímesis*, sino como efecto de la ordenación que produce el artista, como un producto del sentido total de la obra que excede a sus partes componentes.

La dimensión “discordante”, por su parte, aparece en el cambio de suerte (*metabole*) que experimentan los personajes. Para lograr un efecto catártico es preciso que estén presentes en el relato los tres componentes de la trama: la peripecia (*peripeteia*), el reconocimiento (*anagnorisis*) y el lance patético (*pathos*). Por peripecia, Aristóteles entiende al cambio en sentido contrario al que se espera, producido de un modo forzoso y verosímil [26]. Ese no solo es el cambio que lleva al héroe de la dicha a la desdicha, sino un efecto contrario al sentido original de una determinada acción.

Con esta “discordancia” aparece en la trama el azar, lo imprevisto, que lejos de convertirse en un problema, se torna un elemento constitutivo en tanto permite alcanzar la finalidad de la tragedia. La peripecia es un imprevisto no del todo fortuito ya que se aparece como el producto de un grave error (*hamartía*) propio de alguien que por sus características resulta semejante al espectador y gracias a dicha compatibilidad despierta compasión [27].

²³ Aristóteles, *Poética*, 1450 b, 23-25

²⁴ Cf. Lucas, D.W., Aristotle. *Poetics*, p. 111.

²⁵ Aristóteles, *Poética*, 1450 b, 27-31.

²⁶ Aristóteles, *Poética*, 1452 a, 22-29.

²⁷ Aristóteles, *Poética*, 1453 a, 8-10.

Según Ricoeur, “lo admirable es que la discordancia no resulta exterior a la concordancia como lo incoordinable” [28]. Por el contrario, en la construcción de la trama, el poeta logra ensamblar de una manera lógica los acontecimientos que producen un efecto sorpresa, volviéndolos necesarios y verosímiles, según el orden interno del relato. La posibilidad de integración del desorden y el orden refleja la inteligencia narrativa inherente a la trama.

Ahora bien, queda por aclarar cuál es el sentido que adquiere esta recuperación de la “*síntesis de lo heterogéneo*” en la obra ricoeuriana. Uno de los usos más relevantes es establecer vínculos entre la obra y el espectador. Así, la inteligibilidad que se refleja al poder articular lo discordante en la concordancia no se queda restringida en los límites de la obra sino que los excede. La finalidad será “convencer” al espectador de una obra que su orden resulta necesario o verosímil, y en tal medida, una inteligibilidad narrativa solo puede ser el resultado común de la obra y del público.

Siguiendo algunos pasajes de la *Poética* [29], Ricoeur advierte que un público atento es capaz de juzgar como verosímil el desarrollo y la ordenación de los acontecimientos, lo que refleja mejor que cualquier otro elemento de la teoría aristotélica la flexión de la obra al espectador. Esta característica de la tragedia griega, aún cuando despierte el interrogante sobre la posibilidad de extenderla a otros ámbitos, será la clave para la formulación de un tercer momento de la *mímesis*, la *refiguración*, en la cual, según ya se mencionó, Ricoeur intenta dar cuenta del *después* de la obra, de su influencia en el mundo cultural de los espectadores [30].

La segunda condición de uso del modelo aristotélico que Ricoeur reconoce como un proceder estratégico se refiere a la formación del concepto de *ficción*. Este concepto ligado al acto de fingir, establece un corte en el curso de la praxis humana y da origen a la creación poética.

En el momento de asignarle al poeta trabajar no con lo que sucede sino con lo que podría suceder, Aristóteles, según entiende Ricoeur, convierte a la literatura en un “inmenso laboratorio de experiencias” en el que se prueban las múltiples maneras de componer juntos pares antagónicos como la felicidad y la desgracia, el bien y el mal, la vida y la muerte [31]. En este sentido, la tragedia no deja de ser una fórmula posible, una combinación típica que integra al mismo nivel *mímesis*, *múthos* y *katharsis*.

El análisis sobre la ficción marca una línea importante en la obra de Ricoeur, ya que le permite una lectura particular del fenómeno narrativo que es aplicado al actuar humano. En este análisis nuevamente la noción de *mímesis* cumple un rol importante, esta vez para dar cuenta de un espacio poiético en el que convergen realidad y ficción.

²⁸ Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.225.

²⁹ Aristóteles, *Poética*, 1451 b, 16; 1451 b 29-30; 1460 a 26-27.

³⁰ Cf. Ricoeur, P., *Tiempo y Narración I*, p. 111.

³¹ Cf. Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.225

Esta articulación se da, por un lado, a partir de los elementos de la realidad que el poeta toma para realizar su labor y por otro, gracias al tipo de trabajo que realiza el artista. Las acciones humanas son tomadas de la realidad y en este sentido, se establece en la obra un vínculo con lo real, una referencia inicial a algo extralingüístico. Pero esta referencia es sólo un aspecto. La *mímesis* aristotélica permite dar un salto hacia una dimensión creadora, y su referencia a lo real deja de ser directa para establecer una *recreación* de la acción en el nivel de la trama. Esto es precisamente lo que justifica la preferencia aristotélica de la poesía sobre la historia, ya que mientras la historia se queda ligada a la contingencia de las acciones, la poesía se eleva a los universales, dando lugar a un “como -si”, a un mundo signado por la creación.

La tercera condición de uso del modelo aristotélico consiste en acoplar los problemas en torno a la narratividad con los problemas de la temporalidad. En este punto, Ricoeur combina el planteo aristotélico con el planteo agustiniano, necesidad que surge frente a la ausencia del problema del tiempo en la *Poética*. De hecho, no hay en la obra una preocupación por las implicancias temporales que pueda tener la trama, pese a las lecturas renacentistas y neoclásicas que creyeron encontrar en Aristóteles la formulación de una unidad de tiempo [³²].

Cuando en el capítulo VII, se caracteriza a la tragedia como *mímesis* de una acción acabada y completa, se le asigna una estructura triádica de principio, medio y fin. Pese a que la primera interpretación del pasaje puede concluir en implicancias temporales, esto debe ser entendido como una referencia negativa al tiempo, ya que se relaciona más con la necesidad de que el espectador pueda captar la unidad de la acción, un orden lógico, que con una estructura temporal, un orden cronológico de los acontecimientos.

En este sentido, no es claro qué tipo de reapropiación lleva a cabo Ricoeur, dado que en su propia revisión de las estrategias utilizadas poco dice sobre el significado del aporte de Aristóteles a la problemática del tiempo. Lo que sí resulta obvio es su necesidad de articular la narratividad con la temporalidad, objetivo que logra al abrir el espacio de lo narrativo y de lo ficticio, planos en los que la utilización del ternario aristotélico resulta más evidente [³³].

3. Entre la ficción y la historia, la narratividad

Llegados hasta este punto, y luego de repasar la propia interpretación que Ricoeur hace sobre el significado que los términos aristotélicos revisten en su obra, cabe preguntarse por los fundamentos

³² Cf. Cappelletti, A., *Aristóteles. Poética*, pp. xx-xxi y Bobes, C.; Baamonde, G.; Cueto, M, *Historia de la Teoría Literaria. Vol. I: La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 119-120, entre otros.

³³ Cf. Ricoeur, P., “Una Reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles”, p.226. Según declara Ricoeur, los aportes aristotélicos le permitieron construir a lo narrativo como nuevo objeto, en su doble finalidad *epistemológica*, presente en una especie de inteligencia, y *ontológica*, que da cuenta de la dimensión temporal de la experiencia humana.

que permitirían ubicar en el mismo ámbito a la historia y a la *mimesis*, dado que en principio resultan esferas disímiles. Una primera respuesta a este interrogante, Ricoeur parece encontrarla en una dialéctica entre lo universal y lo singular que se da en los terrenos relativos a la praxis humana. Este juego dialéctico se refleja en la actividad mimética, por ende también en ordenación de los hechos en el seno de la tragedia, y refleja la difícil separación entre aquello que vale universalmente y lo que es sólo una efectuación histórica.

El supuesto que parece utilizar Ricoeur es que ningún discurso, por más ficticio que parezca, puede abolir la relación con el mundo. En este sentido, se refleja en la tragedia aristotélica un intento por tornar autónomo al arte, pero su referencia a la acción humana le devuelve su vinculación con el mundo. Y es precisamente este punto lo que permite establecer un nexo posible entre historia y *mimesis*.

La clásica formulación aristotélica del capítulo IX de la *Poética* plantea que sólo la historia tiene como referente lo que efectivamente sucedió, lo real pasado. Lo mimético, o ficticio, se refiere, por su parte, sólo circunstancialmente a lo sucedido. Sus opciones son más amplias, y por lo tanto marcan la diferencia con lo histórico. El historiador, según Aristóteles, narra lo sucedido, ordena su relato siguiendo una estructura temporal; mientras que el poeta se refiere a lo que podría suceder o lo probable según la necesidad o la verosimilitud. Al componer la trama, el poeta hace surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario de lo episódico, promueve el conocimiento, permite la depuración de pasiones y se erige como uno de los ejes de la inteligencia narrativa. Lo que permitiría salvar las diferencias, según Ricoeur, es considerar el tipo de relación referencial que tienen tanto la historia como la ficción.

En primer lugar, aplicado al análisis de la ficción, Ricoeur señala que el referente de la creación poética es la acción, pero no de un modo directo, sino que gracias a los efectos de la *mimesis* permite volver manifiesto un nuevo mundo y elevarlo al nivel de *múthos*. De esta manera, la ficción configura, le “da forma” a nuestra experiencia temporal, al des-componer y re-componer la relación con la real. La *mimesis* abre un mundo de posibilidades que exceden lo dado, pero mantiene un nexo con él. Aquí Ricoeur se vale de la noción de *referencia productora* del relato de ficción, cuya finalidad es comprender y dominar lo diverso de la acción humana. La poesía se eleva al universal porque despoja de las contingencias a los personajes, reinventa y produce una realidad al articular los acontecimientos de una manera lógica.

Por su parte, el análisis sobre la historia que propone Ricoeur intenta escaparse, según el mismo declara, de una interpretación simplista del trabajo del historiador. En este sentido, postula dejar de lado la idea tradicional de que la historia se refiere al pasado de la misma manera que lo hacen las descripciones empíricas del presente. La referencia al pasado nunca es directa, no porque el pasado sea irreal, sino porque es inverificable. Esta peculiaridad del dato histórico relaciona el tipo de

referencia que establece la historia con su material con la que establece el poeta con el suyo. El historiador solo puede referirse a los acontecimientos de una manera indirecta. Al igual que la ficción, la historia configura un pasado, articula en una trama acontecimientos pasados cuya conexión se refuerza con la presencia de archivos y documentos, pero no se limita a ellos. En otras palabras, la tarea de la historia es “combinar la coherencia narrativa y la conformidad con los documentos” [34]. Así, todo historiador, afirma Ricoeur, tiende en algún momento a ordenar los acontecimientos que presenta en su discurso, lo que vincula la tarea del historiador con la del poeta a partir de la inteligibilidad narrativa.

Esta construcción de la trama que realiza también el historiador da cuenta, según Ricoeur, del intento por estabilizar el flujo de los acontecimientos históricos, por hacer de la historia narrada “una y completa”, por *sintetizar lo heterogéneo* de nuestro pasado y de esta manera volverlo paradigmático. Es en este sentido en el que encontramos la dialéctica de lo universal y lo ejemplar en el plano de la historia. La acción misma de narrar, de estructurar el pasado en una historia es la clave para incluir y pensar en elementos comunes presentes tanto en la *mimesis* como en la historiografía.

Ahora bien cabría preguntarse si el análisis propuesto por Ricoeur puede extenderse a todo tipo de escritura histórica, lo que requeriría de antemano saber si en la actividad de los historiadores esta presente la intencionalidad de elevar los datos del pasado, los acontecimientos históricos, al nivel de universales prácticos. O si por el contrario, la tarea de sintetizar lo heterogéneo del pasado es algo que debe quedar en manos de quien “escucha” o “recibe” la historia. En el mismo sentido, surgen otros interrogantes sobre el carácter narrativo de la historia. Podría preguntarse, por ejemplo, si es legítimo hablar de la misma inteligencia narrativa tanto para el historiador como para el poeta, o si esta amplitud del modelo de análisis propuesto por Ricoeur no cae en un exceso para mantener a la historia dentro en el campo de la narratividad.

Más allá de los problemas que el análisis pueda originar, un mérito claro reviste la formulación ricoueriana, tomar de su propia tradición los elementos que permiten pensar las problemáticas actuales, recuperar conceptos clásicos como el ternario aristotélico y hacer de su propia obra un ejemplo de configuración y refiguración.

³⁴ Ricoeur, P., “Acera de la interpretación” en *Del texto a la acción* , p. 21.