

RETÓRICA Y POÉTICA; ¿AUTONOMÍA O DEPENDENCIA RESPECTO DE LA ÉTICA? DIÁLOGO CON PAUL RICOEUR

Andrés Covarrubias Correa
Pontificia Universidad Católica de Chile
(Chile)

Resumen

En este artículo se analiza críticamente la posición de Paul Ricoeur, especialmente en *Tiempo y Narración*, en lo que respecta a las relaciones entre retórica, poética y ética, donde se hace manifiesta cierta ambigüedad en su interpretación de Aristóteles. En primer término consideramos el lugar que Ricoeur asigna a la *mimesis*, poniendo este concepto en relación con las limitaciones o restricciones que el autor le impone. En segundo lugar, intentamos mostrar que, en el caso de la ética, el sujeto precede a la acción, mientras que en la poética, la composición de la acción creada por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres. Desde aquí proponemos dos sentidos para la palabra *êthos*, donde el *êthos* poético se aproxima más al retórico que al ético, con lo cual también extendemos los alcances de la *prâxis*. Con esto no pretendemos afirmar que no sea posible encontrar muchos aspectos éticos en la *Poética* o en la *Retórica*, sino que mostramos que en Ricoeur se corre el riesgo de moralizar estas dos *tékhnai* más allá de lo que los textos aristotélicos permiten. Frente a ciertas afirmaciones ambiguas del autor, planteamos decididamente que el carácter radicalmente autónomo de la poética permite abrir adecuadamente su espacio de ficción, y, por su parte, esta autonomía propia de la *tékhnê* posibilita a la retórica ejercer su potencia de probar los contrarios en el horizonte de la persuasión. En tercer lugar, y asumiendo lo argumentado como hipótesis, analizamos más detalladamente nuestras diferencias con Ricoeur en lo que respecta a *Mimesis* I, *Mimesis* II y *Mimesis* III. Este artículo finaliza considerando algunos aspectos de interés para reforzar la hipótesis propuesta por nosotros desde la *La Metáfora Viva* del filósofo francés.

Palabras clave: retórica – poética – ética – *mimesis* – *êthos*.

Abstract

In this article, Paul Ricoeur's position on the relations between rhetoric, poetry and ethics is critically analyzed, especially that of *Temps et Récit*. Certain ambiguity is detected in his interpretation of Aristotle. Firstly, we consider the place Ricoeur gives to *mimesis*, by relating this concept to the limitations and restrictions the author applies to this term. Secondly, we aim at showing that, in the case of ethics, the subject of action comes before action, while in poetry the description of action created by the poet determines the ethical quality of the characters. Hence, we have proposed two senses of *ethos*, where the poetic *ethos* is closer to the rhetoric *ethos* than to the ethical *ethos*. This allows us to extend the scope of *praxis*. We do not affirm that it is not possible to find many ethical aspects in Aristotle's *Poetics* or *Rhetoric*, but we say that Ricoeur excessively moralize on these two *tekhnai* and puts at risk their independence. By facing

some ambiguous opinions by Ricoeur, we claim that the autonomy of poetry allows us to open a fictional room and, moreover, we make that rhetoric proves the contraries in the horizon of persuasion. Thirdly, by assuming this, we analyze in detail our differences with Ricoeur as to *Mimesis* I, *Mimesis* II and *Mimesis* III. This article finally considers that caring the independence of these two *tekhnai* also reinforces a consistent reading of Ricoeur's *La Métaphore vive*.

Keywords: rhetoric – poetics – ethics – *mimesis* – *ethos*.

Tal vez Ricoeur sea uno de los autores que con mayor amplitud y profundidad ha abordado el tema de las relaciones entre retórica y poética en Aristóteles. Si bien es cierto que sus estudios sobre este complejo y controvertido asunto son muy iluminadores (sobre todo los que se refieren a la *mimesis* en relación con la metáfora, y la contextualización y alcances de la *léxis*), sin embargo en algunos aspectos no lo son tanto, y, atendiendo a esto último, analizaremos su perspectiva considerando un hilo conductor muy concreto que podemos sintetizar en la siguiente pregunta; ¿hay en la posición de Ricoeur una cierta ambigüedad en lo que respecta a su interpretación de los vínculos que es posible establecer entre retórica y poética desde el punto de vista de sus relaciones con la ética y, por lo tanto, con el mundo de la *prâxis*?

1) MÍMESIS Y MYTHOS

Ricoeur (1987) comienza el capítulo II de *Tiempo y Narración* relacionando estrechamente *mimesis* y *mythos*, por cuanto la actividad mimética tiende a confundirse con la construcción de la trama, y además afirma que ambos conceptos deben tenerse como operaciones y no como estructuras.¹ Asimismo, *mythos* se coloca como complemento del verbo *systasis*, que significa "componer" (1987: 86). Pero lo que más nos interesa por ahora destacar es el lugar que Ricoeur asigna a la *mimesis*:

La *Poética* de Aristóteles solo tiene un concepto globalizador: el de la *mimesis*. Este concepto solo aparece definido contextualmente y en uno solo de sus usos, el que nos interesa aquí: la imitación o la representación de la acción. Más concretamente aún: la imitación o la representación de la acción en el *medium* del lenguaje métrico; por tanto, acompañado de ritmos (a los que se añaden, en el caso de la tragedia; ejemplo, *princeps*, además el espectáculo y el canto).² (1987: 87)

¹ Cfr. Ricoeur (1987: 106). Asimismo, Else (1963: 12) afirma que "imitar" es un verbo, teniendo el sufijo "sis" un sentido activo, como en *poiesis* y *mimesis*: "The mimetic process is the activity of *poietiké*".

² Consideramos oportuno mencionar que el análisis de Ricoeur desecha ciertas referencias a la *mimesis* que complementarían los campos cubiertos por *Mimesis* I y *Mimesis* III, es decir, los ámbitos de gestación y proyección de la obra, aunque es indudable que la *mimesis* tiene su mayor ocurrencia en la *Poética*. *Mimesis* influye en lo metafísico (*Met.* V, 30, 1035 a, 11; I, 6, 987 b, 11-13; I, 6, 988 a, 7; V, 14, 1020 b, 4; X, 1, 1053 a, 2; IX, 8, 1050 b, 28); y también en las mediaciones que atraviesan el mundo sublunar (*De*

Pensamos -a diferencia de Ricoeur- que es determinante la consideración previa de las diversas ocurrencias del concepto "*mímesis*", en el sentido de que esto muestra la vinculación ascendente entre aquello que posee menor perfección o acto y lo que se constituye como su modelo superior, y que tiene, por tanto, un mayor grado de actualización, lo que implica necesariamente movimiento y tiempo. Aceptemos por el momento la restricción propuesta por Ricoeur, aunque luego volveremos críticamente sobre ella. Ahora solo formularemos la pregunta: ¿no es esta concepción restringida de *mímesis* la que obliga a este autor a abandonar paulatinamente su utilización en vistas a la explicación de la obra literaria?³

Por otro lado, el análisis de la articulación, por partes, de la tragedia (i.e. trama, caracteres, expresión, pensamiento, espectáculo y canto) arroja que, luego de una doble jerarquización, la acción aparece como la parte principal, donde el texto guía es: "La trama es la representación de la acción" (*Poética*, 1450 a, 1). Ricoeur deduce de aquí que "la acción es lo 'construido' de la construcción en que consiste la actividad mimética" (1987: 89) y esto le inclina a dar al genitivo "*práxeos*", de "*mímesis práxeos*", el sentido dominante. Esta es, sin duda, una toma de posición; sin embargo, vislumbramos tras la vasta aplicación de *mímesis* un haz de sentidos que podría hacer variar la postura de Ricoeur, y que, a nuestro entender, facilitaría la vinculación obra-tiempo-narración y constitución de mundo, desde la misma concepción de *mímesis*. Pero, por ahora, aceptemos esto también.

Ricoeur plantea que la equivalencia entre *mímesis* y trama excluye la interpretación de la *mímesis* aristotélica como mera copia: "La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama" (1987: 88).⁴ Esta exclusión de la copia por parte de la *mímesis* nos pone en la línea de una cierta constitución de mundo en el plano de la ficción. Es sugerente lo indicado por Ricoeur (1987: 88, nota 8), en el sentido de que la

Audibilibus, 800 a, 25-30; *Hist. Animal.*, 502 b, 9; 597 b, 23-26; *Metereol.*, 346 b, 36; 381 b, 6; *Protrepticus*, Fr. 11 (W 11); *Política*, VIII, caps. 5 y 7, en lo que respecta a la educación).

³ Para esta modificación de perspectiva operada por Ricoeur, cfr. García Leal (1995: 200-201). Este autor constata una ambigüedad entre una referencia a lo real a partir de una referencia metafórica (en *La Metáfora Viva*) y su renuncia posterior al "vocabulario de la referencia" para privilegiar la "lectura" en *Tiempo y Narración*. Vemos, pues, "un cambio desde el punto de vista semántico al punto de vista pragmático o comunicativo" (1995: 201) que, desde nuestra perspectiva, está en cierto modo presente en la concepción retórica de Aristóteles, como órbita distinta del cometido propio de la poesía, pero en conexión con ella, puesto que la imitación incluye *êthos*, *páthos* y *diánoia*, lo que no justificaría el abandono de la *mímesis* por parte de Ricoeur.

⁴ Si bien es cierto que la observación de Ricoeur es correcta, en el sentido de que la *mímesis* poética no es una réplica de lo idéntico, otros comentaristas descartan la *mímesis* como copia sin recurrir a esa identificación; cfr. Else (1963: 12-13), Hardy (1961: 12) y Hagberg (1984: 367 ss.).

Poética es una réplica al libro X de la *República*: mientras para el Estagirita la imitación es una actividad que enseña, para Platón la obra artística es imitación de imitación, dos grados alejado de lo que es (cfr. *República X*, 596 a-597 b), y que sólo puede "imitar el *páthos* de los otros" (604 e).⁵ Pero, a nuestro juicio, el punto capital de la reflexión en torno al binomio *mímesis-mythos* está en las constricciones limitativas de la *Poética* que, según Ricoeur, son tres.

A) La primera restricción limitativa intenta explicar la distinción entre comedia, por una parte, y tragedia y epopeya, por otra. El foco del análisis está orientado hacia los caracteres. La representación de personajes en acción (*Poética*, 1448 a, 1) introduce "muy pronto en el campo de la representación articulada por el lenguaje rítmico un criterio ético de nobleza o de bajeza, el cual se aplica a los personajes en cuanto que tienen tal o cual carácter. Sobre la base de esta dicotomía, se puede definir la tragedia como la que representa a los hombres 'mejores', y la comedia, 'peores'" (1987: 90). Más aún, en la cita 11 (p. 90), Ricoeur se pregunta; "¿Mejores o peores que qué cosa? El texto lo dice: mejores "que los hombres reales" (1448 a, 18) -y agrega-: "Discutiré más tarde esta referencia de la *Poética* a un rasgo de la acción ética en el mundo 'real'".

Quisiéramos observar, por el momento, que esta opción tomada por Ricoeur en el sentido de una lectura ética de la poética, no es la única posible y, en el caso de variar este punto de vista, la restricción limitativa podría volverse contra la propia interpretación del autor. De hecho, creemos que no se adecua a los criterios puramente intrínsecos de la obra de arte, es decir la no interferencia de asuntos políticos o morales, que el mismo Ricoeur indica en *La Métaphore Vive* (1975: 60), y que caracteriza la diferencia entre la estética aristotélica y la platónica.

En primer lugar, el perfil del héroe trágico no coincide con el del *spoudaïos anér* (hombre virtuoso) de la *Ética a Nicómaco*, puesto que lo que se ha de imitar son varones que, sin distinguirse particularmente por su virtud y justicia, se les cambia la suerte en mala por un error, siendo de aquellos que disfrutaban de gran prestigio y

⁵ Consideramos importante clarificar esta observación de Ricoeur, dada su relevancia para este análisis. Sócrates en *República III*, 398 a; *X*, 605 a, condena severamente a la poesía. Ahora bien, no es ella por sí misma el objeto de la crítica, sino solo en cuanto contiene falsedad (cfr. *Rep.* II, 377 d). Lo más condenable de la poesía es el hecho de que sea *mímesis*. El poeta es generador de una imitación de imitación, y así engaña debido a que desconoce la verdadera realidad, privilegiando lo apetitivo del alma, lo que puede desembocar en la corrupción de lo irascible de ella. En la conquista de esta parte irascible estriba el mayor peligro de la poesía. La imitación se da mediante los *mythoi*, pues el poeta es el productor de estos y no de *lógoi* (cfr. *Fedón*, 59 c). Platón, además, contrapone ambos conceptos en el *Gorgias*, 523 a.

prosperidad. Si la poesía imitase a varones buenos a quienes les cambia la suerte de buena en mala, según Aristóteles, esto produciría repugnancia moral y no arte. Lo que se ha de suscitar, por el contrario, es la compasión y el temor en el espectador, dando como resultado la *kátharsis*, que está muy cerca de un tratamiento homeopático mediante las emociones.⁶ Esto sólo podría tener, pensamos, una relación muy lejana con el "justo medio" propio de la ética.

En segundo lugar, por el carácter se es tal o cual, mientras que por las acciones somos felices o infelices (Cfr. *Poética*, 6, 1450 a, 15-23). Ahora bien, el carácter es el que manifiesta un estilo de decisión (*proairesis*), lo que indica qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita (*Op. cit.*, 1450 b, 8-11). En esto vemos un elemento ético, pero subordinado a la obra de arte, puesto que es posible construir tramas sin caracteres, y éstos, dice Aristóteles, son como el color frente a un dibujo con líneas carentes de color (1450 a, 38 ss.). Desde un punto de vista que privilegie lo ético, esta afirmación no podría formularse con sentido.

En tercer lugar, si reflexionamos en torno al significado de lo "peor" desde la perspectiva de la comedia, indudablemente se relaciona con la imitación de hombres inferiores. Sin embargo, el criterio utilizado por Aristóteles parece ser el de la belleza (en espectáculo) y no el de la ética; la comedia es imitación de hombres inferiores, "pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo", porque lo risible es un defecto que no causa dolor ni ruina (p.e. la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor) (Cfr. *Poética*, 5, 1449 a, 31-35).⁷ Estas afirmaciones del Estagirita, que estimamos fundamentales para dirimir el asunto, son pasadas por alto en la interpretación de Ricoeur.

Este singular *êthos* presente en la *Poética* se asemeja al aplicado por Aristóteles en la *Retórica*, donde lo que importa es el talante del orador en el momento de enfrentarse al auditorio y no su posible fama de hombre bueno o virtuoso. El *páthos* que se produce en el espectador, como consecuencia de esto, surge de la misma puesta en escena. Asimismo, la deliberación, la felicidad, la justicia, etc., son insertadas en la *Retórica* en estos mismos términos, es decir, no poniendo como fin de la vida y la felicidad la

⁶ "La concepción de la *kátharsis* deriva de una concepción más general, y que por Platón se remonta a Demócrito, de un tratamiento homeopático. Este consiste, para la tragedia, en transformar el temperamento más o menos emotivo del espectador, por las emociones provocadas. De igual forma como en los cultos orgiásticos el entusiasmo provocado por las danzas rituales cura mediante el entusiasmo religioso enviado por el dios" (Hardy, 1961: 22).

contemplación al modo del Libro X de la *Ética a Nicómaco*, sino más bien siguiendo el criterio pragmático de la acción, referido a las exigencias impuestas por el auditorio, lo que implica, a nuestro juicio, dar preeminencia a la capacidad productiva de argumentaciones en el marco de la *poíesis*.

Nos podemos preguntar, entonces, ¿la primera constricción limitativa razonada por Ricoeur no puede ser interpretada como una consecuencia de su lectura marcadamente ética de la *Poética*?

B) La segunda constricción limitativa separa a la epopeya de la tragedia y la comedia, confrontadas estas dos últimas con la primera. La importancia de esta restricción estriba en que impide concebir a la narración como un género común, puesto que la epopeya es la especie narrativa en relación al drama, y la *mímesis* es el género y la gran categoría abarcadora. Ricoeur sostiene que es posible reunir epopeya y drama bajo el concepto de narración; "ya que llamamos narración exactamente a lo que Aristóteles llama *mythos*, la disposición de los hechos" (1987: 91), caracterizando la narración por el objeto y no por el modo. Para evitar confusiones, el autor propone distinguir entre una narración en sentido amplio (i.e. el qué de la actividad mimética) y una en sentido estricto (i.e. composición "diegética"). La razón de esto está en el hecho de que la epopeya posee lo mismo que la tragedia (intriga, carácter, pensamiento, ritmo), y en lo que respecta al espectáculo y la música, éstos no son esenciales a la tragedia (*Poética*, 1450 b, 17-19 y 1462 a, 12). Así, el drama sirve de modelo a la narración (1987: 93).

En relación con esto solo indicaremos que Ricoeur plantea un problema ajeno al mismo Aristóteles, pero que, como él mismo propone, puede ser resuelto mediante categorías aristotélicas, si aceptamos previamente la identificación entre narración y *mythos*. Así, pensamos, esta aparente constricción limitativa es el producto de una clasificación de lo representable mediante imitación.

C) La tercera constricción limitativa se caracteriza por la subordinación de los caracteres a la acción. Ricoeur trae a colación el siguiente texto:

La tragedia es representación no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad (la infelicidad reside también en la acción), y el fin buscado es una acción, no una

⁷ Golden (1992: 383-385) indica con claridad la relación entre lo ridículo (*tò geloíon*) y *phaúlos* (lo innoble), distanciando ambos conceptos de la idea de vicio, a partir de los datos entregados por la *Retórica*.

cualidad... Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí. (*Poética*, 1450 a, 16-24)

El autor minimiza la importancia de esta jerarquización, ya que aquí solo se busca ordenar las partes de la tragedia (1987: 93) y, por otra parte, insiste en el hecho de que la diferencia entre tragedia y comedia se funda en las diferencias éticas que afectan a los caracteres (1987: 94), por lo que Aristóteles no descalifica la categoría de "personaje".

Frente a esto, es oportuno señalar que Ricoeur omite la frase inicial de la cita: "El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos;...". Pasa por alto, asimismo, el medio de la cita (i.e. puntos suspensivos), que aporta razones de peso que permitirían, a nuestro juicio, dirimir el asunto:

Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y el *mythos* son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo.

Causalidad y fin, en este sentido, aparecen como aquello que guía la fisonomía de los caracteres, en cuanto a su constitución. Así, el Estagirita se pone en el caso de quien solo representa caracteres, sin causalidad ni orden:

El *mythos* es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. Sucede aproximadamente como en la pintura, pues si uno aplicase *confusamente* los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco. (*Poética*, 6, 1450 a, 38 ss.)

Nuevamente Ricoeur ha puesto el énfasis en la faceta ética de la poética, aspecto que hemos criticado al analizar la primera constricción limitativa. Aunque ahora él mismo muestra una diferencia fundamental entre ambas, no extrae todas sus paradójicas consecuencias, y pasa por alto lo que creemos una diferenciación irreductible de modelos:

(...) al dar así la preeminencia a la acción sobre el personaje, Aristóteles establece el estatuto mimético de la acción. En ética, *el sujeto precede a la acción* en el orden de las cualidades morales (Cfr. *Ética a Nicómaco*, II, 1105 a, 30 ss.). En poética, la composición de la acción por el poeta *determina la cualidad ética de los caracteres*. La subordinación del carácter a la acción no es, pues, una constricción de la misma naturaleza que las dos precedentes; confirma la equivalencia entre las dos expresiones: "representación de acción" y "disposición de los hechos". Si se debe acentuar la disposición, entonces la imitación o la representación debe serlo de acción más que de hombres. (1987: 94)

Podemos preguntarnos, entonces, si es posible vislumbrar dos sentidos para la expresión *êthos*.⁸ Ya hemos indicado que el *êthos* poético se aproxima más bien al retórico en la forma de talante o carácter, donde las acciones expresan al sujeto frente al espectador o al auditor. No decimos con esto que no se puedan rastrear ciertos aspectos éticos en la *Poética*⁹ o en la *Retórica*; solo afirmamos la inconveniencia de moralizar estos dos quehaceres —en cuanto *tékhnai*— más de lo que los textos permiten. En este sentido, Ricoeur no distingue suficientemente en su reflexión ambas dimensiones del *êthos* y tal situación le conduce a mezclar los planos. Frente al *êthos* de la ética parece desenvolverse otro que se relaciona más con los *tópoi* y las *písteis*, donde no se trata de enseñar a aquel que está en condiciones de teorizar los problemas éticos (aspecto que, según Aristóteles, se logra después de mucho tiempo y con esfuerzo) sino del hombre no necesariamente cultivado que es el que recibe el discurso retórico y es espectador en el teatro. Esto nos lleva, por lo demás, a una interpretación mucho más amplia de la vinculación entre poética y retórica que la que realiza Ricoeur en *La Métaphore Vive* (1975: 13-61), donde las relaciona casi exclusivamente a partir del análisis de la *léxis*.

2) MYTHOS Y CONCORDANCIA

Ricoeur tiene razón al afirmar que Aristóteles crea la teoría del *mythos* trágico; piénsese, por ejemplo, en la diferencia respecto a la idea de *mythos* sostenida por Platón y, más aún, en sus respectivas ideas sobre la poesía y los poetas. Esta teoría, expone el autor, se manifiesta como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo, excluyéndolo del orden de la trama. Nuestro interés, por el momento, se cifra en la tensión dialéctica que atraviesa la composición poética del Estagirita: la de la discordancia dentro de la concordancia. Ricoeur afirma: "La definición del *mythos* como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada" (1987: 95), donde la tragedia aparece como la representación de una acción llevada a su término (*teleías*), que forma un todo y posee cierta extensión (*mégethos*) (Cfr. *Poética*, 1450 b, 23-25).

Este aspecto "holístico" no tiene un carácter temporal sino lógico, puesto que lo que está en juego es la necesidad interna que hace de lo verosímil o lo necesario la norma

⁸ Esta posibilidad interpretativa me la ha sugerido el profesor Tomás Calvo Martínez.

⁹ En efecto, esta obra trata sobre la poesía que, de suyo, implica profundos problemas morales. Cfr. p.e. en este sentido; Calvo Martínez (1985: 275-284), en su Introducción a *Electra* de Eurípides.

principal de lo poético. Sin embargo, Ricoeur no cree que sea de necesidad "llevar tan lejos esta oposición entre lo lógico y lo cronológico, a menos que se renuncie al parentesco entre la *Poética* y la *Ética*" (1987: 95, nota 19). Nosotros pensamos que aun renunciando a tal parentesco -al menos con la proximidad con que lo concibe nuestro autor- no es necesario oponer ambos ámbitos de un modo tan radical, ya que la *Poética* ofrece claves suficientes en cuanto a su vinculación con el horizonte temporal, aunque sea en su dimensión psicológica, elemento que Ricoeur no considera en todos sus alcances. Así ocurre cuando Aristóteles concibe un todo como lo que posee principio, medio y fin (Cfr. *Poética*, 1450 b, 26). Si bien es cierto que la sucesión se subordina a la ordenación del poema, a las exigencias internas de la obra, el medio se caracteriza por el paso de la dicha al infortunio, y esto se relaciona con la experiencia psicológica dentro de los criterios de verosimilitud o necesidad. Es verdad, sin embargo, que la estructuración del tiempo queda supeditada a la de la trama, donde la medida es la de la "acción única" (1459 a, 22).

Si bien podemos estar en principio de acuerdo con Ricoeur, en el sentido de que la construcción de la acción dramática está por sobre la temporal, no consideramos de necesidad el aceptar una exclusión tan tajante de esta última. Así, la noción de tiempo está incluida esencialmente en la construcción de la trama, desde donde se explicita una nueva variante de la dimensión temporal. No debemos olvidar que el tiempo en Aristóteles es concebido desde la estructura espacial.¹⁰

En cuanto a la lógica correspondiente al vínculo interno de la trama, Ricoeur observa que "no se pronuncia el término 'lógico', salvo que necesidad y probabilidad son categorías familiares del *Órganon*" (1987: 97). Esto se debe a que el campo propio de esta inteligibilidad es más apropiado a la *prâxis*, próxima a la *phrónesis*, que es la inteligencia de la acción. Desde aquí el autor propone -lo que es fundamental para lo que hemos venido argumentando en torno a las relaciones entre ética y poesía- que no es un hacer efectivo, ético, sino inventado, poético. El carácter de inteligibilidad viene dado entonces por el reconocimiento "este es aquel" (1448 b, 12-17): "Aprender, deducir, reconocer la forma: este es el esqueleto inteligible del placer de la imitación (o de la representación)" (1987: 98).

¹⁰ Es importante agregar aquí que Ricoeur no considera la indicación de Aristóteles en el sentido de que la tragedia se diferencia de la epopeya por la extensión, "(...) pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo (...)" (Cfr. *Poética*, 1449 b, 12-16). Esto, sin duda, está referido a sus límites desde el punto de vista temporal.

Pensamos, sin embargo, que no se trata solamente de un proceso deductivo ni de mero reconocimiento. Por su capacidad de integración desde la experiencia, la *mimesis* cumple un papel de ejemplificación. De este modo, es posible vislumbrar una nueva forma de aproximación entre *Poética* y *Retórica*, ya no sólo inscrita en el ámbito de la *léxis*.¹¹ Se da, pues, una búsqueda de universalidad, prefigurada por la doble oposición posible-efectivo (poesía-historia) y general-particular, donde lo general es "lo que cierto tipo de hombres hace o dice verosímil o necesariamente" (*Poética*, 1451 b, 9); la universalización de la trama universaliza a los personajes.

Lo verosímil, a diferencia de lo episódico, se relaciona con un encadenamiento de tipo causal. Dice Ricoeur (1987: 99): "Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por tanto, a la ética y a la política". Esta observación es extremadamente importante. Nosotros hemos hecho hincapié en el peligro de realizar una lectura excesivamente ética de la poética, pero aceptamos su relación con las acciones en el contexto de lo que se vive realmente en la *pólis*. Los universales de la poética, sin duda, son fuente de inspiración para la reflexión ética y política, y, como hemos afirmado, también para la retórica, en cuanto esta depende del saber práctico referido a los caracteres, al que es justo llamar política. Pero, insistimos, esto no da pie para confundir antecedente y consecuente, es decir, para defender una relación de causalidad que vaya de la ética y la política hacia la poética y la retórica. A diferencia de Ricoeur, sostenemos su carácter autónomo que permite a la primera abrir el espacio de ficción, y a la segunda, la capacidad de demostrar los contrarios, en el contexto de la persuasión. Hemos mostrado ya, por lo demás, las continuas vacilaciones de Ricoeur en este punto.

Que se explicita una cierta "ejemplificación" en el ámbito de la imitación se deduce de que "Sería un rasgo de la *mimesis* buscar en el *mythos* no su carácter de fábula, sino el de coherencia" (1987: 99). El *mythos* aristotélico -a diferencia del platónico- está referido a la trama de las acciones humanas, amparada por la experiencia decantada por los *éndoxa* y las *písteis* de la comunidad. Se da, pues, un proceso en cierto sentido inductivo: "Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo

¹¹ Ricoeur (1987: 98, nota 20) remite a la posición de Redfield, quien visualiza una función docente en la imitación, donde lo probable es universal a su modo: "Por eso la *Poética* guarda un vínculo estrecho con la retórica del siglo V y su cultura de la argumentación. Pero mientras en el tribunal el argumento se añade a la narración, abandonada a lo contingente, el drama incluye el argumento en la narración y construye las condiciones del acontecimiento desde la trama". Por tanto, puede definirse la ficción como el resultado de una hipotética investigación sobre las causas intermedias de la acción humana, donde se descubren algunas formas de probabilidad y necesidad.

universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico" (1987: 100). Inventar, entonces, aparece como una experiencia básica de re-encuentro, y esto exige o supone "una teoría más desarrollada de la *mimesis* que aquella que la identifica simplemente con el *mythos*" (1987: 100). Desde nuestro punto de vista, esto podría encontrar respuesta al relacionar la *mimesis* con un proceso de ascenso hacia lo universal, de modo semejante al papel que cumple en la *Retórica* el *parádeigma* que, frente al *enthymema*, asume el de la inducción, aunque el ejemplo retórico se vincula más bien con la relación entre las partes.

3) EL PROBLEMA DE LA DISCORDANCIA: EL *PÁTHOS*

Ricoeur entiende el modelo trágico como "concordancia discordante" (1987: 100). Para reflexionar sobre esto, el autor se apoya en la segunda parte de la definición de la tragedia: "(...) mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación (*kátharsis*) de tales afecciones" (*Poética*, 1449 b, 26-27). Es aquí, pues, donde se juega la respuesta emocional del espectador, donde el *páthos* se presenta como el tercer componente de la trama compleja. Así, pues, los incidentes de compasión y temor constituyen la primera discordancia. El otro aspecto donde se hace presente la concordancia discordante está dado por el efecto sorpresa: "Contra lo esperado / uno a causa del otro" (*parà ten dóxan*) (*Poética*, 1452 a, 4). Así pues, lo sorprendente (*tò thaumastòn*) -cumbre de lo discordante- es producto de los golpes del azar que parecen llegar "adrede" (1987: 102).¹² Ahora bien, lo que Ricoeur denomina el "corazón de la concordancia discordante" es el cambio (*metabolé*), en este caso, de la dicha al infortunio. Aunque este cambio implica temporalidad, lo esencial es que "el uno a causa (*dià*) del otro" prevalece sobre "el uno después (*metà*) del otro" (*Poética*, 1452 a, 18-22) en el horizonte de lo inesperado.

La trama compleja ajusta sus cambios a la peripecia (*peripéteia*) y el reconocimiento (*anagnórisis*), a los que se suma el lance patético (*páthos*). Para Ricoeur, esto limita el modelo aristotélico -ya que la teoría del *mythos* tiende a identificarse con la de la trama

¹² Consideramos oportuno mencionar el pasaje donde Aristóteles ejemplifica esto: "Y, puesto que la imitación (*mimesis*) tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales cosas no parecen suceder al azar; de suerte que tales *mitos* necesariamente son más hermosos" (*Poética*, 9, 1452 a, 1-11). En este sentido, no se trata del azar en toda

trágica-, pero a la vez lo fortifica, ya que peripecia, reconocimiento y lance patético llevan "a su más alto grado de tensión la fusión de lo 'paradójico' y del encadenamiento 'causal', de la sorpresa y de la necesidad" (1987: 103). Lo relevante es que el *páthos* corona la compleja relación entre los incidentes de temor y compasión.

La trama, pues, tiende a hacer necesarios o verosímiles los incidentes discordantes, y de este modo restablece su equilibrio al incluir lo conmovedor en lo inteligible. Percibimos aquí una íntima relación con el *páthos* retórico, sobre todo si consideramos la siguiente observación de Ricoeur que -una vez más, a nuestro juicio- distancia lo ético de lo poético:

Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. De este modo, Aristóteles llega a decir que el *páthos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la *práxis*. La ética opone estos términos, la poesía los une. (1987: 104)

A nuestro entender, también la retórica los une clara e inequívocamente.¹³

Ahora bien, el héroe trágico es un varón al que, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le cambia la suerte de buena en mala por un error (*hamartía*), siendo parte de los que gozaban de gran prestigio y prosperidad. Este perfil del héroe trágico se distingue nítidamente del *spoudaíos anér* o del *phrónimos* de la ética. Lo determinante es, pues, el temor -referido a la desdicha de un semejante, que podría también ocurrirle a uno mismo- y la compasión -referida al que no merece su desdicha- como emociones del espectador suscitadas por la trama misma; al igual como el retórico -una vez más la similitud- introduce el *êthos* y el *páthos* solo por medio del discurso.

4) A PROPÓSITO DE *MÍMESIS* I, II Y III

Poética, ética y retórica

Integrando nuestra propia perspectiva -ya adelantada en lo precedente-, nos ocuparemos de las diferentes formas de *mímesis* propuestas por Ricoeur, aunque optaremos por un análisis circunscrito a Aristóteles, dejando fuera la interesante inclusión de otros autores. En lo que se refiere directamente al hilo conductor de nuestra investigación, es

su crudeza, sino del sentimiento de asombro que surge desde el pensamiento aplicado a la indeterminación de la realidad.

¹³ Pensamos que esto abre una sugerente línea de interpretación de la relación entre el modelo dialéctico de *Retórica* I, 1 -donde el centro es claramente el entimema- y el modelo de *Retórica* I, 2, donde el centro, además del entimema, es puesto en el ejemplo (*parádeigma*), aceptando asimismo al *êthos* y al *páthos* como componentes de la argumentación retórica. Este segundo modelo parece aproximarse más a la poética que a la ética. Además, no debemos olvidar la importancia de la *diánoia* en la estructuración de

importante retener que la *mimesis* entendida como representación es el "corte que abre el espacio de ficción", donde mediante la producción de cuasi-cosas, se inventa el "como si": "En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, con palabras de hoy, instaura la literariedad de la obra literaria" (1987: 106).¹⁴

Desde esta perspectiva, es posible nuevamente afirmar una línea de diferenciación entre la *praxis*, concebida en el marco de la ética, y el mismo concepto ligado al de la poética:

Pero la pertenencia del término *praxis* a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*, sugiere que la *mimesis* no tiene solo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición "metafórica" del campo práctico por el *mythos*. (1987: 107)

Si bien es cierto que, como afirma Ricoeur, la ecuación entre *mimesis* y *mythos* no colma el sentido de la expresión *mimesis práxeos*, esto no significa que necesariamente se reduzca el primer eslabón de la *praxis* al campo de lo ético, lo que implicaría, en definitiva, proponer una dependencia absoluta que lo poético guardaría frente a lo ético.

Ricoeur visualiza en el término *mimesis* una referencia al "antes" de la composición poética (*Mimesis I*); en medio se sitúa la *mimesis*-creación (*Mimesis II*); y un "después" de cara al lector o al espectador (*Mimesis III*). De modo que la ficción queda enmarcada entre un antes y un después que enriquece el sentido de la actividad mimética del *mythos*: la *mimesis*, por su poder de refiguración en el texto, se convierte en esta mediación inteligible.

En lo que respecta a nuestro hilo conductor creemos conveniente llamar la atención sobre un texto en el que Ricoeur relaciona poética, ética y retórica:

No faltan en la *Poética* las referencias a la comprensión de la acción -y de las pasiones- que la *Ética* articula. Estas referencias son tácitas; en cambio, la *Retórica* inserta en su propio texto un verdadero "Tratado de las pasiones". Se comprende la diferencia: la retórica explota estas pasiones, mientras que la poética convierte en poema el obrar y el padecer humanos. (1987: 107)

Quisiéramos observar que, si efectivamente la *Ética* articula las pasiones, su influencia se daría en un momento posterior de la reflexión. Respecto al "Tratado de las pasiones" referido por Ricoeur, y que corresponde al libro II de la *Retórica*, creemos que sigue la

la obra poética y el placer que produce el conocimiento en el ámbito de la poesía, aunque corresponde propiamente a la retórica su tratamiento.

¹⁴ La invención (*inventio*) en discurso retórico se da en las pruebas propias del arte (*pisteis éntekhnoi*), que son las que pueden prepararse con método y por nosotros mismos (Cfr. *Retórica*, 1355 b, 35 ss.).

huella de las *písteis* de la comunidad, considerando un amplio horizonte de la *práxis*, que sienta las bases para una reflexión ética. En relación con el "explotar" las pasiones de la actividad retórica, recordemos que el mismo Aristóteles sitúa esta actitud dentro de las *písteis átekhnoi*, criticadas fuertemente por el Estagirita en el cuerpo de la *Retórica*, de modo que nuestro autor utiliza aquí, creemos, una idea inapropiada del arte de la persuasión.

La ética, por su parte, sigue un camino inverso al de la poética; mientras que esta, incluyendo el azar y el error (*hamartía*), muestra la vía que conduce a la infelicidad; aquella enseña cómo la acción, mediante el ejercicio de la virtud conduce a la dicha, siguiendo el derrotero claro y no azaroso del justo medio (1987: 108). De modo que se da un tomar del "saber-con-anterioridad de la acción sus rasgos éticos" (Ibíd.). Sin embargo, es posible tomar una vía diferente -y tal vez más explicativa- que la seguida por Ricoeur. Pensamos que este autor confunde innecesariamente la ética con el caudal cultural asumido por el poeta en su imitación.¹⁵ Por lo tanto, los aspectos básicos de *Mimesis* I serían, a nuestro juicio, mejor comprendidos asumiendo los *éndoxa* (opiniones establecidas) y las *písteis* (creencias) de la comunidad, sin necesidad de aproximar tanto los aspectos éticos (i.e. los alcances de la *Ética*) a la poética. Consideramos que esto daría una mayor fuerza a la diferenciación entre *Mimesis* I y *Mimesis* II, abriendo asimismo un campo más fecundo para la comprensión de los alcances de *Mimesis* III, perjudicada por las constricciones impuestas por la interpretación del mismo Ricoeur y no siempre por el mismo Aristóteles.

Cuando Ricoeur afirma que desde siempre supo el poeta que "estos personajes son esforzados o de baja calidad" (*Poética*, 1448 a, 2) agrega: "El paréntesis que sigue a esta frase es un paréntesis ético: '(Los caracteres casi siempre se reducen a estos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, por el vicio o por la virtud)' (1448 a, 2-4)" (1987: 108). El autor dice además que

La expresión "todos" (*pántes*) es la señal de *Mimesis* I en el texto de la *Poética*. Ahora bien, la segunda señal de *Mimesis* I está en que la comedia "tiende a representar a los personajes peores, y aquella (i.e. la tragedia) mejores que los hombres reales" (1448 a, 16-18) donde los caracteres -que pueden mejorarse o

¹⁵ Sin embargo Ricoeur (1960: 206) indica que la tragedia no tiene como objetivo llegar a ser un canal de denuncia y de rectificación ética. Asimismo, la *kátharsis* trágica del terror (*phóbos*) y la compasión (*éleos*) implica un momento previo a cualquier instrucción ética, presentándose, sin embargo, como su condición (1990: 282). La convicción ética es una instancia posterior a la *kátharsis* desencadenada por el espectáculo (1990: 288). Por lo tanto, la filosofía no debe utilizar a la tragedia como un conjunto de materiales propicios para realizar una mera repetición de elementos que sean adecuados para constituir su propio discurso.

empeorarse- son "aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales". (1450 a, 6)

Frente a esto, estimamos conveniente aportar algunas observaciones. En primer lugar, si el paréntesis es ético, lo es problemáticamente. Ya hemos dicho cómo el carácter del héroe trágico dista mucho del modelo del *spoudaiós anér*: el paso de un hombre bueno hacia la buena fortuna no es trágico; el paso de un hombre bueno a una mala fortuna produce repugnancia moral (aquí aparece la ética vinculada al límite último que la tragedia no puede sobrepasar sin estropear su efecto propio). En segundo lugar, en concordancia con esta perspectiva está la idea de "vicio" que se maneja en la *Poética*, y que se deriva de la definición de comedia (elemento que Ricoeur no aporta):

La comedia es, como hemos dicho, imitación (*mimesis*) de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor. (*Poética*, 5, 1449 a, 31-35)

Lo risible, pues, se produce a partir de lo ridículo y esto nos aleja de la idea de vicio de la ética.¹⁶ Un efecto semejante se produce en la desgracia inmerecida.

A partir de lo anterior, insistimos en que la expresión "*pántes*" (i.e. todos) perfectamente puede referirse más bien a los *éndoxa* y a las *písteis*, sin necesidad de estrechar el círculo exclusivamente en torno a lo ético, aunque reconociendo que una fuente importante pertenece a esta órbita. De modo que las dos señales de *Mimesis* I, reales por cierto, pueden liberarse de una interpretación que liga la obra de arte a la esfera de las *Éticas* aristotélicas, lo que implica una restricción adicional. Por estas razones no suscribimos la conclusión de Ricoeur:

En pocas palabras: para que pueda hablarse de "desplazamiento mimético", de "transposición" cuasi metafórica de la ética a la poética es necesario concebir la actividad mimética como vínculo y no solo como ruptura. Ella es el movimiento mismo de *mimesis* I a *mimesis* II. Si no hay duda de que el término *mythos* señala la discontinuidad, la propia palabra *práxis*, por su doble vasallaje, asegura la continuidad entre los dos regímenes, ético y poético, de la acción. (1987: 109)

Consideramos, pues, que el concepto de *práxis* posee una mayor amplitud y, en estrecha relación con lo que venimos argumentando, Ricoeur se percató de la posición

¹⁶ Ortega y Gasset (1958: 130) muestra la sugerente proximidad entre lo cómico y lo trágico: "Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico. Difícilmente, a fuerza de fuerzas, se incorpora sobre la inercia real la noble ficción heroica: toda ella vive de aspiración. Su testimonio es el futuro. La *vis comica* se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad".

que en esto podría tener la retórica -aunque no la explícita, por los límites de su misma interpretación-, en relación con el *páthos*.¹⁷ De hecho, la idea de "caudal cultural" como categorización implícita del campo práctico, en el que, por ejemplo, los nombres de ciertos personajes de la tragedia son recibidos de la tradición (donde lo verosímil -como rasgo objetivo- debe ser además convincente (*pithanón*) (*Poética*, 1451 b, 16) -como rasgo subjetivo-), implica que la conexión lógica de lo verosímil no puede "separarse de las coacciones culturales de lo aceptable". Estos son aspectos que inciden directamente en el campo de los *éndoxxa* y las *písteis* y que, vinculados a la persuasión, se pueden adscribir al horizonte de la retórica.

Sin embargo, es necesario consignar la diferencia entre retórica y poética bajo la perspectiva de Ricoeur:

A primera vista, poco hay que esperar de la *Poética* por lo que concierne al "después" de la composición poética. A diferencia de la *Retórica*, que subordina el orden del discurso a sus efectos sobre el auditorio, la *Poética* no revela ningún interés explícito por la comunicación de la obra al público. (1987: 110)

Esta afirmación es discutible si analizamos el *páthos* y la *kátharsis*, la compasión y el temor, etc., aspectos esenciales en lo que se relaciona con el ámbito de la comunicación al espectador.

Observa Ricoeur que la estructuración de la *Poética* alcanza su cumplimiento en el espectador o en el lector (1987: 111), sobre todo porque el *érgon* de la tragedia consiste en su "placer propio"; esto delimita la presencia de *Mímesis* III en Aristóteles. Aquí parece entrar en juego la dimensión ética en tanto que guía la articulación entre lo interior y lo exterior en la obra, y, más aún, la teoría aristotélica del placer, dada la relación entre aprender y contemplar.¹⁸ En cuanto al placer del reconocimiento "es el fruto del placer que el espectador siente en la composición según lo necesario y lo verosímil" (1987: 112), donde estos últimos son considerados, en tanto criterios lógicos, semejantes a los exigidos por la retórica.

En conexión con esto, una vez más Ricoeur llama la atención del lector sobre la posición de la retórica y su categoría fundamental de lo convincente:

¹⁷ Ricoeur (1987: 109) dice: "Una relación parecida de identidad y de diferencia podría reconocerse sin duda entre los *páthe*, descritos con amplitud en *Retórica* II, y el *páthos* -'efecto violento'- 'parte' de la trama, según el arte trágico (52 b, 9 ss.)".

¹⁸ Pero tal aspecto referido al placer no es, al menos, el de la *Ética a Nicómaco*. En esta obra (Libro X, caps. 7 y 8), esta contemplación se da mediante la *theoría* y el modelo es el *spoudaiós anér*: si la virtud y el hombre bueno, en tanto que tal, son medida de cada una de las cosas, "serán placeres los que se lo parezcan a él, y agradable aquello en que él se deleite" (Ibíd., 1176 a, 16).

Ya hemos hecho alusión, con motivo de los casos extremos de consonancia disonante, al vínculo establecido por Aristóteles entre lo verosímil y lo aceptable - lo "convinciente"- principal categoría de la *Retórica*. Así ocurre cuando lo paradójico debe incluirse en la cadena causal del "uno por medio de otro". Y aún más cuando la epopeya acoge lo *álogon*, lo irracional, que la tragedia debe evitar. Entonces lo verosímil, bajo la presión de lo inverosímil, se estira hasta llegar a la rotura. (1987: 112)

El criterio de lo convincente, propio del ámbito de la retórica, aparece como uno de los aspectos más encubiertos del placer de reconocer: tal criterio posee los mismos contornos que los de lo imaginario social. Siendo lo convincente, pues, lo verosímil, considerado en su efecto sobre el espectador y en tanto que tal "el último criterio de la *mimesis*" (1987: 113), la opinión pasa a jugar un papel decisivo: "En orden a lo que se dice, debe explicarse lo irracional" (*Poética*, 1461 b, 14). Así, lo convincente es la intersección entre la obra y el público. Pensamos que este modelo implica abandonar el horizonte de las exigencias éticas como único referente para *Mimesis* I; pues, tal como ocurre en la *Retórica*, son los *éndoxa* -en el trasfondo de la *para-doxa*- y las *písteis* los que pueden hacer más aceptable lo imposible verosímil a lo posible increíble (Cfr. 1460 a, 26-27). Además, recordemos que la pareja posible-imposible es uno de los tres *koinoi tópoi* de la *Retórica*.

Por una parte, la ética aristotélica tiene como objetivo la enseñanza; por otra, poética y retórica -como hemos visto- confluyen de cierta manera en la persuasión -aunque debemos reconocer que la retórica es menos tolerante a la paradoja-, pero la retórica, en definitiva, implica un camino de búsqueda del acuerdo desde lo *álogon* al *lógos*. De modo que lo convincente vincula lo verosímil y lo aceptable en el contexto de la opinión, y este proceso incluso puede servir de factor de iluminación y ejemplificación para la ética; considérese, por ejemplo, la importancia de los versos de los poetas en la estructura de la *Ética a Nicómaco*. De aquí que la idea de placer involucrada en este conocimiento no es necesariamente la teoría del placer de la *Ética*, aunque, por supuesto, pueden superponerse.

El espectador en poesía, a la vez, ha de ser un espectador implicado, cuya participación por medio de la compasión y el temor circunscribe los límites y el sentido de la *kátharsis*, siendo esta concebida por Ricoeur como "parte integrante del proceso de metaforización, que une cognición, imaginación y sentimiento" (1987: 114). Algo semejante ocurre con el oyente en la retórica, que incluso puede ser considerado como

partícipe tácito en un diálogo.¹⁹ Es sintomático el hecho de que el poeta "no resuelve los dilemas de la vida" (1987: 115, nota 44), lo que sí es una pretensión de la ética. Sin embargo, el imitador se vuelca sobre la relación naturaleza-cultura, lo que le da acceso a *Mimesis* III, en un contexto que ha sido fundamental para el establecimiento y desarrollo de la retórica sofística.²⁰

5) *MÍMESIS I, II Y III: TOMA DE POSICIÓN A PARTIR DEL CAP. III DE TIEMPO Y NARRACIÓN*

Después de haber analizado críticamente la posición de Ricoeur y de proponer nuestro punto de vista, sobre todo respecto a lo que este autor considera "constricciones limitativas" de la concepción poética aristotélica, profundizaremos ahora, como afirmación de la hipótesis propuesta por nosotros al principio, en las sugerentes ideas directrices de *Mimesis* I, II y III. Como síntesis de lo anterior solo observaremos que, tras las restricciones señaladas, hay una opción de lectura de la *Poética* en la que el autor propone una fuerte injerencia de la ética, aspecto que, al menos en ciertos puntos, es discutible. Por el contrario, nosotros hemos intentado proponer una lectura que acerque el *êthos* poético a las *písteis* y los *éndoxa*, con lo cual se produce una más afianzada integración de los tres estadios de la *mimesis*. Esto implica, asimismo, el desarrollo de una teoría del tiempo que involucra al sujeto, aspecto que es rescatado por Ricoeur desde el análisis de la temporalidad realizado por Agustín de Hipona, con algunas reflexiones en torno a Heidegger. Sin embargo, pensamos que Aristóteles, a partir de la memoria de los espectadores, ofrece un excelente punto de arranque, aspecto que Ricoeur pasa por alto (1987: 117). En definitiva, nuestra propuesta permite liberar a la *Poética* de una excesiva constricción ética, abriendo con más propiedad su horizonte de ficción y su carácter de *tékhnē* independiente de teorías éticas.

Es importante dejar claro que para Ricoeur *Mimesis* II es el eje del análisis; "por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye... la literariedad de la obra literaria" (1987: 118). Esto es posible por su posición intermedia entre *Mimesis* I y III, en cuanto estas constituyen un "antes" y un "después", donde la *Mimesis* II es la mediación que "transfigura" el antes en después por su poder de configuración. Tal situación permite además dimensionar en toda su envergadura la tarea de la hermenéutica, que reconstruye "el conjunto de las operaciones por las que una obra se

¹⁹ Para esta interpretación del discurso retórico, cfr. Hintikka (1993: 5-29).

²⁰ Sobre el problema de la relación entre naturaleza y cultura, cfr. Calvo Martínez (1986: 74-87).

levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar" (Ibíd.). Se busca, entonces, precisar el proceso por el que la configuración textual media entre la "prefiguración del campo práctico" (a nuestro juicio, no solo ético) y su "refiguración por la recepción de la obra", donde el lector es el operador por excelencia. De aquí que los tres estadios miméticos sean la clave para interpretar el vínculo entre tiempo y narración o, en palabras de Ricoeur, "el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado" (1987: 119).

A) *Mimesis* I

En este primer estadio, la composición de la trama hunde sus raíces en la pre-comprensión del mundo de la acción (estructuras inteligibles, recursos simbólicos, carácter temporal), y estos rasgos "se describen más que se deducen" constituyendo algo así como una "lista abierta" y, tal vez nos atreveríamos a decir, una inducción abierta mediante ejemplos, con la que se relaciona el primer ámbito de la *mimesis*. Tras este, sin duda, hay rasgos estructurales, simbólicos y temporales. Asimismo, la inteligibilidad que surge por la construcción de la trama encuentra "el primer anclaje en nuestra competencia para utilizar de manera significativa la *red conceptual*, que distingue estructuralmente el campo de la *acción* del movimiento físico" (1987: 120) inserto en la trama de los fines, motivos y agentes, donde obrar es siempre obrar "con" otros, y de aquí se deriva la "comprensión práctica". Frente a esto, creemos que Ricoeur estrecha fuertemente el campo al hacerse de un lenguaje marcadamente ético, lo que conduce a cerrar el horizonte de interpretación al menos en lo que respecta a ciertas obras de ficción. Por esto, preferimos la formulación que el autor vierte en los siguientes términos: "Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del 'hacer' y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas" (1987: 123).²¹

El segundo anclaje de la composición narrativa está en los recursos simbólicos del campo práctico; si la acción puede contarse es porque ya está articulada en signos, reglas, normas (i.e. mediatizada siempre simbólicamente). En esto Ricoeur se aproxima a Cassirer, dado que "las formas simbólicas son procesos culturales que articulan toda la

²¹ Este aspecto es reforzado por Ricoeur (2002: 109) al afirmar que solo nos comprendemos mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad depositados en las obras culturales, apropiándonos así de una proposición de mundo que no está "detrás" sino "delante" del texto, en el ámbito del desarrollo, descubrimiento y revelación de la obra.

experiencia" (1987: 124), subrayando el carácter público de la articulación significativa, conjunto simbólico que, por lo mismo, tiene un carácter estructurado.²²

Sin embargo, por ahora nos interesa insistir en la lectura marcadamente ética que Ricoeur propone para el contexto de lo poético, considerados como "presupuestos éticos":

La *Poética* no supone solo agentes, sino caracteres dotados de cualidades éticas que los hacen nobles o viles. Si la tragedia puede representarlos "mejores" y la comedia "peores" que los hombres actuales, es que la comprensión práctica que los autores comparten con su auditorio implica necesariamente una evaluación de los caracteres y de su acción en términos de bien y de mal. (1987: 126-127)

Ya hemos observado, a partir del perfil del héroe trágico, que este no representa el ideal del *spoudaios anér* y que, además, no se distingue especialmente en el plano ético ni por su bondad ni por su maldad -ya que esto estropearía el sentido de lo trágico-; en el caso del personaje de la comedia, no es todo el vicio lo imitado, sino lo risible sin daño ni dolor. De aquí que proponemos que Aristóteles busca categorías más propiamente estéticas, lo que, posteriormente, puede abrirnos a una experiencia de carácter ético, en el horizonte de lo compartido por el autor y su auditorio. Si bien aceptamos lo afirmado por Ricoeur, en el sentido de que la acción no puede ser jamás éticamente neutra, creemos sin embargo que el autor se apresura al constreñir la poética a marcos provenientes de la "reflexión" ética, que es un momento ulterior.²³

En *Mimesis* I, por consiguiente, se da un contexto dominado por los *éndoxa*, las *písteis*, los presupuestos más amplios de una cultura, lo que permite abrir más el punto de arranque de la *mimesis*, toda vez que en los poetas trágicos -p.e. Eurípides- hay también una innovación de la dimensión ética, precisamente porque no es ella el único punto de partida. Ricoeur parece percatarse del problema, pero no aporta una solución: "Sea lo que fuere de las respuestas a estas cuestiones, la poética recurre continuamente a

²² A propósito de esto, es sugerente la estrecha relación que se establece entre mito y lenguaje en Cassirer (1965: cap. VIII, p. 166): "El lenguaje y el mito son especies próximas. En las etapas primeras de la cultura humana su relación es tan estrecha y su cooperación tan patente que resulta casi imposible separar una de otro. Son dos brotes diferentes de una misma raíz. Siempre que tropezamos con el hombre lo encontramos en posesión de la facultad del lenguaje y bajo la influencia de la función mitopoyética".

²³ Sin embargo, Ricoeur (1990: 139) se aproxima a nuestra interpretación al considerar que la teoría narrativa solamente sirve de mediación entre la descripción y la prescripción, de ser cierto que la ampliación del campo práctico y la anticipación de consideraciones éticas están implicadas en la estructura misma del acto de narrar. La narración actúa como puente entre la descripción y la prescripción. Así, pues, la literatura se despliega como un gran laboratorio donde se ensayan estimaciones, valoraciones, juicios aprobatorios o condenatorios, de modo que la narrativa sirve de propedéutica a la ética (Cfr. 1990: 140). Así, pues, se abre una vía de acceso a la identidad personal por medio de la narrativa. En efecto, la unión entre acción y agente se aprehende mejor en la ficción literaria

la ética, aun cuando aconseje la suspensión de cualquier juicio moral o su inversión irónica" (1987: 127). Nuestro punto de vista, además, nos ha permitido vislumbrar la presencia de cierta capacidad de ejemplificación en la actividad propia de la *mimesis*, donde esta se visualiza como un esfuerzo creciente por unificar -problemáticamente si se quiere- la experiencia, en vistas de lo que está revestido de mayor actualidad y perfección.

Ahora bien, es sugerente la riqueza de sentido que Ricoeur concibe en el ámbito de *Mimesis I*:

imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta pre-comprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. (1987: 134)

Así, la comprensibilidad de la literatura, pese a la ruptura que genera, depende de su capacidad de configuración de lo que aparece ya en la acción humana.²⁴

B) *Mimesis II*

En esta fase de la actividad mimética nos encontramos con el horizonte desplegado por el "como si". A pesar de que en este ámbito el término "ficción" podría ser adecuado, Ricoeur no lo utiliza, ya que al poseer dos acepciones -i.e. como sinónimo de las configuraciones narrativas y como antónimo de la pretensión de la narración histórica de constituir una narración "verdadera"- reservará el término para la segunda de ellas.²⁵ Ahora bien, la función de mediación de *Mimesis II* proviene del "carácter dinámico de la *operación de configuración*, que nos ha hecho preferir el término de construcción de

(Cfr. 1990: 188), aunque esta no agota la ipseidad del sí mismo, lo que, en definitiva, abre un vasto horizonte para la mediación ética.

²⁴ Esta idea de la pre-comprensión del obrar humano, creemos, puede vincularse estrechamente con la *Retórica*, en el sentido de que esta se compone, en parte, del estudio político que se refiere a los caracteres (Cfr. I, 4, 1359 b, 10). Pero este estudio político, no puede identificarse con el de la *Ética* o de la *Política*, como comprobamos al leer este pasaje en relación con *Retórica*, I, 2, 1356 a, 20 ss., donde, si bien se ve la necesidad de poseer un conocimiento teórico sobre los caracteres, virtudes y pasiones, siendo la retórica una ramificación (*paraphyés*) de la dialéctica y de aquel estudio práctico sobre los caracteres "al que es justo denominar política", sin embargo hace una inmediata alusión a que la retórica se disfraza con la forma de la política, y los que sobre ella debaten hacen lo mismo, por falta de educación, por jactancia (*alazoneía*), etc. En este sentido, la *Retórica* se aproxima mucho más al modelo de la *Poética*, en cuanto a que no hay un vasallaje respecto a las directrices éticas.

²⁵ Auerbach (1950: 9-30) enfrenta esta problemática en el capítulo primero. Al tratar sobre la cicatriz de Ulises, muestra por qué Homero no debe ser llamado "mentiroso", e incluso escapa a esta categoría: él no es historiador sino poeta, y en este sentido, ni la *Iliada* ni la *Odisea* pueden ser consideradas como crónicas, sino que han de ser leídas y disfrutadas en el marco de su carácter de ficción. En relación con esto, Aristóteles es claro al plantear que la poesía es más filosófica (*philosophóteron*) y elevada que la historia, pues la primera dice lo universal (*kathólou*) y la segunda, lo particular (Cfr. *Poética*, 1451 b, 1-7).

la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema" (1987: 135). De acuerdo con esta visión de Ricoeur, hemos propuesto una cierta vinculación con el proceso de ejemplificación, que implica, asimismo, una cierta forma de *epagogé*.

Continuando con este punto de vista, la trama es mediadora, al menos, por tres razones: a) media entre acontecimientos individuales y una historia asumida como un todo, así "la construcción de la trama es la operación *que extrae* de la simple sucesión la configuración" (1987: 136); b) la construcción de la trama *integra juntos* a agentes, medios, fines, interacciones, resultados inesperados, etc., es decir, trama, caracteres y pensamiento. Además, al incluir Aristóteles en la trama compleja la compasión y el temor, la peripecia, el reconocimiento, equipara la trama a la configuración (concordancia-discordancia); c) es mediadora, en fin, por sus caracteres temporales propios. Aquí se da un acto configurante que consiste en "*tomar juntas*" las acciones individuales o los incidentes de la historia; "de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal" (1987: 137). Es significativo asimismo que "El que la historia se deje continuar convierte la paradoja en dialéctica viva" (1987: 138), precisamente haciendo productiva la paradoja.

Al tratar el problema de la tradicionalidad, Ricoeur indica que esta descansa en la relación entre innovación y sedimentación. En estrecha relación con esta última, Aristóteles "establece el concepto de trama en sus rasgos más formales" (i.e. la concordancia discordante). Además, describe el género de la tragedia griega que cumple con las condiciones formales que hacen de él un *mythos* y con las condiciones restrictivas que lo convierten en un *mythos* trágico (1987: 141).²⁶ Todo esto enmarcado en la superioridad del "uno por causa de otro" por sobre el "uno después de otro". Asimismo, es sugerente el hecho de que esquematización y tradicionalidad contribuyen a superar el prejuicio que opone un "dentro" y un "fuera" del texto (1987: 151).

C) *Mimesis* III

Desde la perspectiva de Ricoeur, "la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis* III", correspondiente a la

²⁶ Es sintomático, por lo que respecta a las dificultades de una lectura fuertemente ética, que el mismo Ricoeur, al referirse a estas condiciones restrictivas, considere el cambio de fortuna en infortunio, los incidentes lastimosos y horribles, la desgracia inmerecida y la falta trágica de un carácter marcado por la grandeza y exento de vicio o maldad (es decir, el error). Vistas bien las cosas, todos estos elementos parecen apuntar a otra dimensión de la experiencia, si bien susceptibles de ulteriores connotaciones éticas. En efecto, el autor (2001: 24) integra este aspecto al reflexionar sobre las formas de fragilidad inherentes

"aplicación" en la hermenéutica de Gadamer. El autor observa asimismo que Aristóteles sugiere este último sentido de *mimesis práxeos* en diversos pasajes de la *Poética*, pero que se ocupa menos en esta obra que en la *Retórica* del auditorio, pues en esta última la teoría de la persuasión "se amolda enteramente a la capacidad receptiva de los oyentes" (1987: 144). Los indicadores vienen dados por la enseñanza de lo universal en poesía, por la *kátharsis* de las emociones de compasión y de temor, o por la referencia al placer: esto significa que la *mimesis* culmina en el oyente o el lector.²⁷

Así pues, en *Mimesis* III se intersectan el mundo del texto y el del oyente o el lector, lo que aproxima a Ricoeur a la idea de "fusión de horizontes" de Gadamer.²⁸ El acto de la lectura cumple un papel determinante:

La construcción de la trama solo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector, igual que Aristóteles decía que la sensación es obra común de lo sentido y del que siente. (1987: 152)

Podemos ver, asimismo, en esta relación entre imaginación creadora y juicio (*krisis*) otro punto de contacto entre poética y retórica. Pero lo más relevante, por ahora, es que el acto de lectura es el agente que une *Mimesis* III con *Mimesis* II. Esto se debe a que en la estética de la recepción se combinan el problema de la comunicación y el de la referencia; "Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte" (1987: 153).

Hay, según Ricoeur, una correlación entre referencia y horizonte, al modo como ocurre con la forma y el fondo. Y es aquí donde se inserta el problema del diálogo: "Toda referencia es co-referencia, referencia dialógica o dialogal, y lo crucial, a nuestro juicio, es que se trata de una referencia metafórica, donde el 'ser...como' es el correlato del 'ver...como'". De aquí que "La obra narrativa es una invitación a *ver* nuestra praxis *como...*" (1987: 160). Consideramos muy sugerente la idea de diálogo inscrita en la relación que se establece entre la obra y el lector o el auditor. En este sentido, el diálogo irrumpe como un horizonte de posibilidad tanto para el discurso poético -o mirado más ampliamente, narrativo- como para el retórico, donde se ve un intento de hacer co-

a la búsqueda de la identidad personal y colectiva, en la medida en que la identidad es una identidad narrativa, tal como se concluye en *Tiempo y Narración* III.

²⁷ Ricoeur pasa por alto otros elementos referidos al espectador que son determinantes, incluso, para responder a la pregunta de cuál imitación es la más valiosa: "Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación (*mimesis*) épica o la trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre *la que se dirige a espectadores más distinguidos*, es indudable que la que imita todas las cosas es vulgar. En efecto, creyendo que los espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos (...)" (*Poética*, 26, 1461 b, 27-32).

participe al auditorio, precisamente tomando como punto de partida el horizonte compartido de las *písteis*, que se encaminan hacia el establecimiento del juicio (*krísis*).²⁹

Creemos que Ricoeur paulatinamente va asignando un lugar secundario a la *mímesis* como elemento explicativo de la recepción de la obra de arte, y esto, como hemos intentado mostrar, se debe en gran medida a la aplicación del modelo ético-político para explicar la *Poética*, lo que la conduce a serias restricciones. Por nuestra parte, nos hemos esforzado por manifestar la distancia del quehacer poético respecto a ese modelo, y cómo esta actividad mimética instauro un campo propio que se puede reconocer al analizar su fuerte influencia en el ámbito de la retórica. Así es como interpretamos el siguiente pasaje: "Comenzaron *primero* a accionar, como es natural, los poetas; porque los nombres son imitaciones; y la voz nos resulta el más imitativo (*mimetikótaton*) de todos los órganos; *por eso se formaron las artes*, la recitación poética, el arte teatral y otros" (*Retórica* III, 1404 a, 20 ss.).

6) APROXIMACIÓN A LAS RELACIONES ENTRE POÉTICA Y RETÓRICA A LA LUZ DE LA METÁFORA VIVA DE RICOEUR

Consideramos oportuno ahora analizar otros aspectos vinculantes entre poética y retórica, atendiendo por supuesto también a sus diferencias. Ahora bien, nuestra reflexión no se circunscribirá al problema de los alcances y limitaciones de la metáfora - aspecto que en Ricoeur es central-, sino que se orientará a una consideración más general, sobre todo centrándonos en los conceptos de *mímesis* y persuasión.

En su "Introducción" a *La metáfora Viva*, Ricoeur (1980: 11) destaca la diversidad de fines de la poética y la retórica, puesto que la primera de estas disciplinas busca la *mímesis* de las acciones humanas en la poesía trágica, y la segunda, la "persuasión" en el discurso oral. Nos enfrentamos, pues, a dos *tékhnai* que, en cuanto a su fin, no pueden ser identificadas, puesto que describen sendos campos de producción. Sin embargo, esta misma consideración paralela de ambas *tékhnai* sugiere una vinculación profunda:

(...) la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redescubrimiento, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la *Poética*: la *poíesis* del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mímesis*. (Ricoeur, 1980: 15)

²⁸ Para complementar este aspecto, cfr. Covarrubias (2004: 451-464).

²⁹ Aristóteles, asimismo, se ocupa en la *Poética* del problema del diálogo, incluso cuando se trata de los versos: "Al principio, en efecto, usaban (i.e. los poetas) el tetrámetro, porque la poesía era satírica y más acomodada a la danza; pero, *desarrollado el diálogo*, la naturaleza misma encontró el metro apropiado; pues el yámbico es el más apto de los metros *para conversar*" (cap. 4, 1449 a, 21-26).

Nos parece sugerente, desde esta perspectiva, la caracterización de la metáfora como "*processus rhétorique*" que vincula ficción y redescrición, iluminando el sentido de la *poiesis* del lenguaje concebido por la *Poética*.

Pero veamos esto de más cerca. En su estudio primero, titulado "Entre retórica y poética", Ricoeur hace frente a la compleja relación entre ambas disciplinas. Luego de afirmar que "La retórica de Aristóteles constituye la más brillante de las tentativas de institucionalizar la retórica a partir de la filosofía" (1980: 20),³⁰ precisa su posición frente a la poética:

La técnica del "bien hablar" (*bien parler*) seguía siendo una disciplina parcial, que limitaba por arriba con la filosofía y lateralmente con otros ámbitos del discurso. Uno de los campos excluidos por la retórica es la poética. Este desdoblamiento de la retórica y de la poética nos interesa especialmente, ya que la metáfora, en Aristóteles, pertenece a los dos campos. (1980: 22)

Así, persiste una cierta dualidad entre retórica y poética, referida tanto al uso del discurso como a su situación, ya que el fin de la retórica, según Ricoeur, es la elocuencia, la persuasión; mientras que la poesía busca la purificación de las pasiones de terror y compasión. Si bien hay identidad de estructura en lo que respecta a la metáfora, hay diferentes funciones.

Aunque es cierto que es imposible que el discurso poético sea algo así como una extensión del retórico, es posible sin embargo vislumbrar cierta vinculación del discurso retórico con el poético, precisamente a partir de la *diánoia*, el *êthos* y el *páthos*, relacionados íntimamente con la fuente originaria de la *paideía* griega: la poesía. Frente a esto, a Ricoeur le interesa más establecer la diferencia, donde la dualidad de funciones -retórica y poética- de la metáfora explicita una diferencia en el plano de la intención: mientras la retórica se define como el arte de encontrar pruebas, la poesía no pretende probar nada, sino que -por la actividad mimética- busca componer una representación esencial de las acciones humanas, diciendo la verdad por medio de la ficción, de la fábula, del *mythos* trágico. Esto lleva a Ricoeur a establecer una distinción que para nuestra investigación es esencial: "La tríada *poiesis-mimesis-kátharsis* describe exclusivamente el mundo de la poesía, sin confusión posible con la tríada *retórica-prueba-persuasión*" (1980: 22-23).

³⁰ En la edición francesa (1975: 16): "La rhétorique d'Aristote constitue la plus éclatante de ces tentatives pour institutionnaliser la rhétorique à partir de la philosophie".

Estamos de acuerdo con el hecho de que ambas *tékhnai* no deben ser confundidas. Sin embargo, quisiéramos destacar el interés que tiene para nuestro estudio el lugar que Ricoeur asigna a la *mímesis* en la tríada propuesta; a pesar de haber vinculado *mímesis* con finalidad de la poesía en pasajes anteriores, ahora le asigna el lugar correlativo de la prueba, lo que nos permite afirmar que, aunque situados en ámbitos de realidad diferentes, se erigen como "medium" en cada una de las artes. Nuestro núcleo de reflexión busca, pues, clarificar el lugar de la *mímesis* en cuanto ascenso que se orienta hacia la purificación de las pasiones (*kátharsis*): y, por otra parte, la prueba que, en lo que respecta al ejemplo (*parádeigma*), busca la persuasión. En ambos hay un proceso de ascenso hacia una cierta universalidad (*kathólou*), pero el de la *mímesis* no es aclarado por Aristóteles, mientras que el del ejemplo es considerado analógicamente con el proceso inductivo de la *epagogé* dialéctica, aunque con diferencias. El *parádeigma* se aproxima más bien hacia la conducción de las pasiones mediante la persuasión, donde lo central es la relación de la parte con la parte.

Ahora bien, aunque la poesía no pretenda "probar" absolutamente nada, sí nos instruye e informa por medio de la metáfora -a partir de la captación del género, por la semejanza- y, en este sentido, interviene un elemento cognoscitivo que busca satisfacer el deseo de búsqueda del espíritu. En esto consiste, pues, la primacía de la metáfora sobre la comparación, aspecto que tiene suma relevancia tanto en poesía como en retórica. Desde esta perspectiva -y esto lo consideramos primordial en nuestro análisis- hay una cierta proximidad entre el lenguaje poético y el retórico, asumiendo este último, empero, una situación mitigada:

En realidad, estas observaciones convienen mejor a la poesía que a la prosa; en poesía, elevación y distinción se acomodan perfectamente a los temas, e incluso a los personajes extraordinarios: "En la prosa, tales procedimientos solo raras veces resultan apropiados, porque el tema es aquí menos elevado" (Cfr. *Retórica* III, 2, 1404 b, 14-15). El lenguaje retórico actúa, pues, como el lenguaje poético, pero en una escala inferior. (Ricoeur, 1980: 54)

El hecho de que *le langage rhétorique opère donc, comme la langage poétique, mais un degré en dessous* nos aporta una pista sugerente, puesto que constatamos en la proximidad una distancia, que se patentiza en la frialdad del estilo -ya que Aristóteles considera que una de sus causas es la utilización inadecuada de las metáforas poéticas en prosa, como en el uso que en ocasiones hace Gorgias (Cfr. *Retórica* III, 3, 1406 b, 9). ¿Cuál es el criterio? Aristóteles afirma: "Todas estas expresiones son impropias de la persuasión (*apíthana*)" (Ibíd., 1406 b, 14). Tal criterio se complementa, creemos, con la

siguiente afirmación: "Lo que conviene a la prosa no es lo que conviene a la poesía, pues esta es inspirada (*éntheon*)" (Ibíd., III, 7, 1408 b, 18). De modo que la diferencia entre poesía y retórica no está en el procedimiento, sino en el fin que se persigue, donde persuadir al oyente continúa siendo el rasgo distintivo de la retórica.³¹

Por otra parte, dentro del contexto de la *léxis*, creemos importante retener el aspecto retórico que Ricoeur asigna al pensamiento (*diánoia*) en cuanto forma parte del poema trágico: "El pensamiento es lo que dice un personaje para probar su actuación (1450 a 7); el pensamiento es a la acción como la retórica y la política son al discurso (1450 b 5-6); es el aspecto propiamente retórico del poema trágico (1456 a 34-36)" (1980: 57-58), donde el pensamiento y el carácter se denominan "causas naturales" de la acción. De modo que la *léxis*, que procede *dià tes onomasías hermeneían* (lo que Ricoeur traduce por "interpretación elocutiva"), tiene las mismas propiedades en los escritos en verso y en prosa (Cfr. *Poética*, 1450 b, 16),³² y no se agota en la *diánoia* que, sin embargo, integra los elementos retóricos que se añaden a la intriga y al carácter. Desde esta perspectiva, la retórica parece estar inserta en la poética mediante la inclusión del pensamiento.

A la vez, Ricoeur está atento a una semejanza de orden general entre poética y retórica. La *mímesis* irrumpe como restauración de lo humano y como desplazamiento hacia lo alto. Asimismo, la subordinación del *mythos* a la *mímesis* "proporciona al procedimiento de estilo un objetivo global, comparable al de la persuasión en retórica" (1980: 64). Esta comparación permite aproximar, una vez más, los procedimientos propios de la poética y los de la retórica:

las escasas observaciones de Aristóteles sobre el buen uso de la metáfora en poesía concuerdan perfectamente con las que nosotros hemos reunido bajo el nombre de "virtudes" de la metáfora en retórica. Tienden hacia una deontología del lenguaje poético, que no deja de tener una cierta afinidad con la teleología de la *mímesis*. (1980: 64-65)

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1974); *Poética*, trad. de V. García Yebra. España: Gredos.

— (1990); *Retórica*, trad. de Q. Racionero. España: Gredos.

AUERBACH, E. (1950); *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva, E. Imaz. México-Buenos Aires: F.C.E.

³¹ Cfr. Ricoeur, 1980: 57.

³² En esta misma vía de estrecha aproximación entre la *léxis* retórica y poética, aunque también atendiendo a sus diferencias, cfr. Halliwell (1993: 50-69).

- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1985); *Tragedias: Eurípides*. España: Gredos.
- CALVO MARTÍNEZ, T. (1986); *De los sofistas a Platón: política y pensamiento*. Madrid: Cincel.
- CASSIRER, E. (1965); *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, 4ª ed, trad. de E. Imaz. México: F.C.E.
- COVARRUBIAS, A. (2004); "Hermenéutica y retórica: Gadamer y los caminos de la persuasión" en J. J. Acero, J. A. Nicolás, J. A. Pérez Tapias, L. Sáez y J. F. Zúñiga (eds.), *El legado de Gadamer*. España: Universidad de Granada, pp. 451-464.
- ELSE, G. F. (1963); *Aristotle's Poetics: the argument*. U.S.A.: Harvard University Press.
- GARCÍA LEAL, J. (1995); *Arte y Conocimiento*. España: Universidad de Granada.
- GOLDEN, L. (1992); "Aristotle on the Pleasure of Comedy", en A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. U.S.A.: Princeton University Press, pp. 379-386.
- HAGBERG, G. (1984); "Aristotle's mimesis and abstract art", en *Philosophy*, 59, 229, pp. 365-371.
- HALLIWELL, S. (1993); "Style & Sense in Aristotle's *Rhetoric* BK. 3". *Revue Internationale de Philosophie*, 184, pp. 50-69.
- HARDY, J. (1961); *Aristote: Poétique*. 3ª ed. Francia: Les Belles Lettres.
- HINTIKKA, J. (1993); "Socratic Questioning. Logic and Rhetoric". *Revue Internationale de Philosophie*, 47, 184, pp. 5-29.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1958); *Meditaciones del Quijote*. 5ª ed. Madrid: *Revista de Occidente*.
- RICOEUR, P. (1960); *Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*. Francia: Aubier.
- (1975); *La Métaphore vive*. Francia: Seuil.
- (1980); *La Metáfora viva*, trad. de A. Neira Calvo. España: Cristiandad.
- (1983); *Temps et Récit*, v. 1. Francia: Seuil.
- (1987); *Tiempo y Narración*, v. 1, trad. de A. Neira Calvo. España: Cristiandad.
- (1990); *Soi-même comme un autre*. Francia: Seuil.
- (2001); *Le juste 2*. Francia: Esprit.
- (2002); *Del texto a la acción*, trad. de P. Corona. México: F.C.E.

RECIBIDO: 19/07/2011 | APROBADO: 04/09/2011