



Revista de Artes y Humanidades UNICA
Volumen 23 N°49 / Julio-Diciembre 2022, pp.8-28
Universidad Católica Cecilio Acosta – Maracaibo - Venezuela
ISSN: 1317-102X e – ISSN: 2542-3460

Aplicación de categorías hermenéuticas en el análisis de la obra de Julio Árraga y la identidad cultural

RODRÍGUEZ DÍAZ, Ana Aurora

*Universidad Católica Cecilio Acosta
Facultad de Filosofía y Teología
Maracaibo - Venezuela
anaauroradiaz@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7549398>

Resumen

Si bien la teoría de la *identidad narrativa* que Ricoeur desarrolla, parte de la relación entre la ficción literaria y la historia -ficcionalización de la historia-, en este trabajo se propone una extrapolación de esta para aplicarse a la obra de arte. De la semejanza entre la literatura y la obra de arte se analiza lo que plantea J. O. Cofré en su obra *Filosofía de la Obra de Arte*, en la que se refiere a la obra de arte como una estructura con sentido propio en la que -siguiendo a Heidegger-, concibe al arte como una forma de conocimiento y un acceso a la verdad.

Palabras clave: Categorías hermenéuticas, Ricoeur, Julio Árraga, obra de arte.

Recibido: 23 – 08 – 2022

Aceptado 15 – 11 - 2022

Application of hermeneutic categories in the analysis of Julio Árraga's work and cultural identity

Abstract

Although the theory of narrative identity developed by Ricoeur is based on the relationship between literary fiction and history -fictionalization of history-, this paper proposes an extrapolation of this to be applied to the work of art. From the similarity between literature and the work of art we analyze what J. O. Cofré proposes in his work *Philosophy of the Work of Art*, in which he refers to the work of art as a structure with its own meaning in which -following Heidegger-, he conceives art as a form of knowledge and an access to truth.

Keywords: Categories hermeneutics, Ricoeur, Julio Árraga, work of art.

1. La Identidad según Paul Ricoeur: identidad narrativa e identidad personal

En *Tiempo y Narración* Ricoeur intenta dar respuesta a la hipótesis que considera central por ser aquella que dirige su búsqueda, según la cual, el trabajo de pensamiento que opera en toda configuración narrativa termina en una configuración de la experiencia temporal.

Para abordar esta hipótesis de la refiguración de la experiencia temporal por la narración, Ricoeur recurre a la búsqueda de la relación existente entre la cultura histórica y la cultura literaria y la influencia de esta relación, sobre la vida cotidiana, sobre el conocimiento del sí y del otro, y sobre la acción individual y colectiva. Sin embargo, como no desea limitarse a lo que considera una observación trivial, nuestro autor expresa que el problema de la refiguración del tiempo por la narración se encuentra orientado hacia la confrontación entre la aporética de la temporalidad y de la narratividad, es decir a las dificultades inherentes a dichos conceptos.

La estrecha relación entre el tiempo y la narración consiste en que tanto el sujeto como el objeto -así como todas las cosas- se encuentran “en” el tiempo no en un sentido ordinario, sino en el que el tiempo, “lo envuelve todo en su vastedad”. Y es importante destacar que, según Ricoeur, la identidad personal -que como todas las cosas se encuentra “en” el tiempo-, solo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana.

Para resolver el problema de la refiguración del tiempo por la narración, el tiempo es entregado a las variaciones imaginativas de la ficción. Dichas variaciones nos permiten una interpretación de la historia y de la ficción, interpretación que es fruto de los procesos cruzados que Ricoeur denomina ficcionalización de la historia e historicización de la ficción, llamada *dialéctica del entrecruzamiento*.

Si bien la noción de identidad narrativa es introducida por primera vez en *Tiempo y Narración*, la misma es una categoría que le permite integrar las dos clases de relato, el de

ficción y el histórico, es en *Sí mismo como otro* que Ricoeur analiza el problema de la identidad personal y de los cambios que son inherentes a la identidad, así como también la relación que existe entre la identidad narrativa y la identidad personal.

En primer lugar, Ricoeur propone una interpretación narrativa de la identidad personal. Cuando la identidad es entendida narrativamente, se puede llamar identidad del *personaje*, según él: “la identidad del personaje se construye en unión con la de la trama” (Ricoeur, 1996²: 139).

En *Tiempo y Narración*, Ricoeur se circunscribió al campo de la acción, para la configuración de la narración. Pero en *Sí mismo como otro*, nos dice que se debe partir de la premisa de que es el personaje el que hace la acción, “el paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Es el personaje el *que* hace la acción en el relato. Por tanto, también la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama” (Ricoeur, 1996² :141).

Entendida de esta manera, la estructura narrativa se encarga de unir los dos polos de la construcción de la trama, la acción y el personaje. Pero además para Ricoeur la identidad del personaje posee una dialéctica propia, la *ipse identidad* y la *idem identidad*.

De este casamiento entre historia y ficción y de acción y personaje, surge el concepto de identidad narrativa “que es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica”. Cuando hablamos de la identidad de un individuo o de una comunidad, nos referimos a quién ha hecho una acción y respondemos a la pregunta ¿quién es el agente que ha hecho tal acción? designándolo por su nombre propio. Lo único que justifica que se tenga al sujeto de la acción como *el mismo* a lo largo de una vida -que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte- es la identidad narrativa. La historia narrativa nos dice el quién de la acción; por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que la identidad narrativa, la cual a su vez representa el soporte de la permanencia del nombre propio.

Sin la narración, el problema de la identidad personal está condenado, según Ricoeur, a una antinomia sin solución: o se presenta un sujeto que es idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se le presenta como una ilusión sustancialista “cuya eliminación no muestra más que una diversidad de cogniciones, emociones y voliciones”.

Ricoeur elimina la anterior antinomia entendiendo la identidad como un *ipse* (sí mismo) y no como un *idem* (mismo). Esto último es considerado como la identidad sustancial o formal, sinónimo de la mismidad y constituye, según nuestro autor, el grado más elevado al que se opone lo diferente, en el sentido de cambiante, variable, etc. Mientras que en la identidad *ipse*, la identidad es entendida en un sentido más laxo, el cual admite cambios. La identidad narrativa es constitutiva del *ipse*, por su mutabilidad, porque puede incluir cambios en la cohesión de una vida, distanciándose así de la identidad abstracta de lo mismo.

Podemos decir entonces que la comprensión del sí mismo, es una interpretación que se encuentra en la narración de la historia -historia narrada- la cual echa mano del intercambio de funciones entre la historia y la ficción -narración-, para la configuración de la identidad narrativa dentro del contexto de la “refiguración del tiempo”, refiguración que pretende dar respuesta a la pregunta del quién o de la identidad personal.

Precisamente es la identidad narrativa del personaje, la que ejerce una función mediadora entre estos dos polos de la identidad. Es la solución al problema de lo que él llama las *aporías de la identidad*.

Si bien es cierto que la teoría que desarrolla Paul Ricoeur, se circunscribe a la búsqueda de la identidad personal, en el presente trabajo se plantea una extrapolación del concepto de identidad narrativa para la búsqueda de la identidad de un colectivo, es decir, la búsqueda de la identidad cultural marabina. Posibilidad que el mismo Ricoeur plantea al final de *Tiempo y Narración III*:

...la noción de identidad narrativa muestra también su fecundidad en el hecho de que se aplica tanto a la comunidad como al individuo. Se puede hablar de la ipseidad de una comunidad, como acabamos de hacerlo de la de un sujeto individual: individuo y comunidad se constituyen en su identidad al recibir tales relatos que se convierten, tanto para uno como para la otra en su historia efectiva (Ricoeur, 1996¹: 998).

Es necesario aclarar que, si bien la teoría de la *identidad narrativa* que Ricoeur desarrolla, parte de la relación entre la ficción literaria y la historia -ficcionalización de la historia-, en este trabajo se propone una extrapolación de esta para aplicarse a la obra de arte. De la semejanza entre la literatura y la obra de arte podemos, tomar lo que plantea J. O. Cofré en su obra *Filosofía de la Obra de Arte*, en la que se refiere a la obra de arte como una estructura con sentido propio en la que -siguiendo a Heidegger-, concibe al arte como una forma de conocimiento y un acceso a la verdad (Cofré, 1990: 59).

Cofré parte del análisis de la obra de arte literaria que realiza el filósofo polaco Roman Ingarden: quien a su vez, concibe el arte como una “estructura ontológica multiestratificada y polifónica”, esto es, que del modo de ser óntico de la obra literaria, resulta precisamente la interrelación de los diferentes estratos que en ella se hallan (Cofré, 1990: 48).

Por otra parte, al igual que Ricoeur, Cofré interpreta al discurso literario unido al tiempo y al espacio, para él, el tiempo es indispensable en la obra artística de ficción, ya que “si es imposible un mundo humano sin tiempo y sin espacio, lo es también en el arte”. El discurso literario no puede conformarse sin el tiempo ni el espacio, ya que “su vocación es hacer mundo” (Cofré, 1990: 128).

“La obra de arte es un micromundo organizado artificialmente que se instala en la existencia como mundo irreal. Ese mundo requiere que haya entidades [...]; a esas entidades hay que ubicarlas en un espacio y en un tiempo” en el que los personajes están sometidos a un tiempo y a un espacio, que aunque ficticios, actúan como el tiempo real. Lo que importa para la presente investigación es que, para Cofré, esta interpretación del arte literario -que

toma de Ingarden-, vale completamente para el arte pictórico: para Cofré, cada obra, "...a su manera, instaura un tiempo, un espacio y unos seres de ficción" (Cofré, 1990: 128-129).

Si bien esta concepción es adoptada por Cofré con la pretensión de aplicar el enfoque fenomenológico al estudio del arte, la misma nos permite entender el arte como una narración, a la cual puede aplicarse el mismo análisis que Ricoeur concibió para el análisis literario.

2. La identidad como problema de la expresión estética

Según Roberto Briceño el concepto de identidad "es la transformación de una noción usada para describir al individuo en una herramienta destinada a caracterizar una colectividad. De este modo pretendemos asimilar los procesos individuales y psicológicos con los procesos colectivos y culturales o sociales" (Briceño, 2001: 260).

Estos procesos no son necesariamente iguales -los individuales y los colectivos-. Entre otras cosas, las sociedades que se estudian están integradas por una suma de personas; lo novedoso es que este concepto nos permite trabajar esa interacción entre individuo y sociedad o, dicho de otra forma, entre cultura y personalidad.

Se pueden tratar de definir la identidad y el arte, así como tratar de determinar en qué consiste su relación con la realidad. Sin embargo, se hace imposible construir o manejar un concepto fijo y unitario de identidad; en lo que se refiere al arte, veremos cómo la noción misma de arte contradice cualquier imposición que la delimite y confine.

Lo anterior nos conduce a la cuestión de qué preguntar, cómo saber qué es lo que debemos buscar en esa obra de arte, para que ella nos muestre la identidad de cualquier pueblo, en este caso la identidad del zuliano a finales del siglo XIX.

Ante todo, con relación al vínculo entre arte e identidad se debe decir, que Árraga no se preocupó por el ingreso de los estereotipos o esquemas preconcebidos de identidad, ya que éste es un problema nuevo en el arte (en especial el contemporáneo) y es aquí

cuando nos encontramos con la primera dificultad que consiste en estudiar un aspecto que el mismo artista no consideró, y que sin embargo esta investigación pretende hallar en su obra.

Por otra parte, no se debe considerar la identidad como preservación de lo idéntico sino como “parte de una dialéctica que se configura en la vida cotidiana, en una historia: la de preservación y cambio” (Esté, 2001: 529).

De esta manera podemos conocer, aprender y cambiar en la medida en que las obras existen como acervo de cultura que nos muestra esa identidad.

Es necesario aclarar que esta preocupación por la identidad nacional no se debe interpretar como un interés hacia el nacionalismo, -el cual es una condición para preservar el abstracto político de Nación-. No existe interés alguno en exaltar las llamadas identidades nacionales a través de este trabajo. No se busca celebrar aquellos símbolos que exaltan las especificidades locales, sino que se trata de la búsqueda de lo que somos por lo que poseemos de espiritualidad definida dentro del contexto de valores y símbolos que llamamos cultura.

3. El arte y su relación con la realidad

Es muy difícil hallar un concepto uniforme de arte. Los intentos que se han hecho por descubrir las características comunes de las diferentes manifestaciones artísticas han fracasado. De hecho, algunos teóricos, por ejemplo M. Weitz y W. Kennick, son de la opinión de que no se puede definir el arte de ninguna manera y aseguran que cualquier intento por definirlo resultaría infructuoso.

El reconocido esteta polaco Wladislaw Tatarkiewicz expresa en su libro *Historia de seis ideas* que una obra de arte es, o bien una reproducción de las cosas, o la construcción de formas, así cómo también la expresión de un tipo de experiencias que pueden deleitar, emocionar o conmocionar (Tatarkiewicz, 1997: 20).

El arte cumple con muchas funciones diferentes, entre ellas puede representar cosas existentes, así como también construir cosas que no existen, trata de cosas que son eternas para el hombre, pero a la vez expresa también su vida interior. Como lo explica Tatarkiewicz “algunas obras de arte surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, otras de la necesidad de expresión, las primeras configuran el medio ambiente que rodea al hombre, las segundas expresan su vida interior” (Tatarkiewicz, 1997: 66).

El arte imita, expresa y construye. Esa concepción que aquí utilizamos no es absoluta, ya que dicho concepto no puede reducirse a ninguna de estas funciones de forma aislada. El arte como imitación, representación, construcción o expresión, producto de una actividad humana consciente, es sólo una definición parcial y no total del mismo.

No existe una teoría que haya logrado una aceptación universal. Sin embargo, entre todas las teorías acerca del concepto de arte, parece haber el consenso de que una de las características fundamentales del arte es que expresa algo, y es eso precisamente lo que nos importa en este trabajo, las ideas, sentimientos, momentos etc, que se encuentran expresados en la obra de Julio Árraga, como muestra de ese momento y como manifestaciones de la identidad cultural.

Como se dijo anteriormente, no se puede reducir el arte a una sola característica o función, por eso tomaré en cuenta otra teoría que es similar a la teoría de la expresión y es aquella que afirma que: “el arte sirve para descubrir, identificar, describir y fijar nuestras experiencias, y nuestra realidad interior”. Si bien esta teoría se acerca a la teoría de la expresión va más allá: “el arte no es sólo expresión, es además investigación de la vida interior” (Tatarkiewicz, 1997: 71).

Esta definición de arte y obra de arte resulta de mucha utilidad porque nos brinda la oportunidad de analizar ya no sólo las manifestaciones que ésta expresa sino además la identidad personal del artista como una parte integrante de un todo que sería la identidad colectiva de finales del siglo XIX en el Zulia.

La historia nos enseña que todo cambia y el concepto de arte no constituye una excepción. Por eso y para ayudar al desenvolvimiento de esta investigación, es necesario explicar las diferencias entre lo que se consideraba arte en el siglo XIX y lo que en la actualidad ese concepto representa.

Hasta muy entrado el siglo XIX, el arte tenía como principio el conformismo es decir, una sumisión al gusto de la mayoría, a los convencionalismos. Ese arte convencional se dedicaba a hacer cosas bellas, mientras que el arte actual hace cosas nuevas y es contrario por principio a dichos convencionalismos. Además, el arte del referido período buscaba agrandar a su público más que alterarlo. En este aspecto también la actividad del arte actual es contraria, a la que se hacía anteriormente, todo las separa (Tatarkiewicz, 1997:72).

4. El arte como imitación de la realidad: el concepto de Mímesis

Mímesis es el concepto que relaciona al arte con la realidad; si bien es cierto que el concepto de mímesis es muy anterior, también tuvo gran importancia en la definición del concepto de arte en el siglo XIX. Sócrates, Platón y Aristóteles lo definieron de manera similar como reproducción de la naturaleza. Sin embargo, cada uno le otorgó un acento particular. Platón lo definió como una representación de las imitaciones de los arquetipos eternos, o como nos dice John Hospers, como una mera copia del mundo exterior, lo cual no constituye el camino apropiado hacia la verdad (Hospers, 1978: 20). Mientras que Aristóteles, como nos dice Tatarkiewicz en su análisis, pensaba que la imitación no significaba una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad. Según él, el artista puede presentar la realidad de un modo personal. Otro aspecto que lo separa aún más de la teoría platónica es que Aristóteles nos sugiere que el reconocimiento de la imitación es causa natural de placer para el hombre, porque el reconocimiento de la representación de un objeto es una forma de aprendizaje, o cómo expresa Hospers: “aquí ofrece Aristóteles una respuesta parcial a una de las razones de Platón en pro del escepticismo sobre el arte; Aristóteles consideró el placer estético básico cómo algo cognoscitivo del mismo género que el placer del filósofo –aunque sin duda, de un nivel inferior– (Hospers, 1978: 28).

Ambas visiones del concepto de mimesis son cruciales para entender las modificaciones que sufrió el término hasta llegar al siglo XIX.

Al estudiar la relación del arte con la realidad nos damos cuenta que precisamente en ese período se rompe con la tradición del llamado realismo, que consistía en una copia fiel de la realidad; ahora se trata de la realidad tal y como la ve el observador, que es el mismo artista.

Según Tatarkiewicz uno de los artistas que representó un ejemplo importante de esa ruptura con el realismo tradicional –llamado también realismo radical– fue el escultor francés Auguste Rodin (1840-1917) él expresó que “el único propósito del arte es copiar lo que se ve”, no obstante, pensaba que no debía ser una simple copia como de molde, porque esto sería una representación de la apariencia externa. Se debe representar el espíritu que es también un componente de la naturaleza y, según él, el artista interpreta el estado espiritual y acentúa las líneas que mejor expresan dicho estado.

A partir de ese momento se plantea una relación totalmente nueva del arte con la realidad. Las obras de arte imitan la realidad, pero expresan también las ideas y experiencias del artista, él acentúa y a la vez interpreta, examina, integra y profundiza.

Podría decirse entonces en relación a la función del artista, que ésta es semejante a la del historiador, el artista es un testigo e intérprete del presente al igual que el historiador lo es del pasado, y su obra sería un registro, un documento que nos permitiría acercarnos a dicha realidad.

Y en relación al arte podría decirse que es lenguaje, es comunicación. Todas las obras de arte están llenas de contenido. Se partirá de esta interpretación del arte en general para analizar la pintura. En este caso una representación figurativa llena de significado que, además, corresponde a la visión del propio artista, éste, conciente o inconscientemente, refleja en su obra la identificación con su entorno, con aquello que lo identifica, representando incluso su identidad, representando lo que Carlos Pereda denomina *identidad*

formal e identidad material, las cuales dan forma no sólo a las identidades personales presentes en la obra de arte a través del autor, sino también a las identidades colectivas definidas como “...el plural de las diferencias que me constituyen y constituyen a los otros, a los varios grupos sociales y a sus respectivas pertenencias, reconocimientos y solidaridades” (Pereda, 1999: 110).

Bajo esta óptica, la relación del pintor con su pintura puede ser interpretada como la relación del narrador con su novela o relato. En otras palabras, el cuadro será interpretado como una representación simbólica a través de la sensibilidad del autor de la realidad que lo rodea. Esa misma obra es una narración en la cual podemos tratar de buscar la identidad colectiva, y en este caso específico la identidad regional en la pintura de Julio Árraga.

Cuando le asignamos al artista la tarea de narrador lo hacemos extrapolando aquello que plantea el filósofo francés Paul Ricoeur, quien encuentra solución al problema de la identidad personal mediante la identidad narrativa. La forma como se puede indagar la identidad personal que él plantea también se va a extrapolar a la identidad cultural, posibilidad que él mismo plantea en una de sus obras.

Podemos decir que el cuadro ni se constituye solamente de aquello que se encuentra dentro del marco, ni termina con este. Como expresa Ricoeur, parafraseando a Eugen Fink, cuando se refiere precisamente a la representación de la realidad a través de los símbolos, Fink “distingue de las simples presentaciones de realidades enteramente percibidas, con una ventana cuya estrecha abertura da a la inmensidad de un paisaje” (Citado en Ricoeur, 1995: 153). Una ventana a una realidad más amplia, a la posibilidad de explorar esa obra más allá de su marco, donde se muestra la representación que Árraga hace de su tiempo. Se nos narra una historia, enmarcada en un tiempo vivido, que corresponde a ese puerto de Maracaibo a finales del siglo XIX. Es la identificación del artista con su Lago y de la importancia de este último. También es un momento de la vida de esos pescadores y de su relación con el Lago. En sus cuadros lacustres, Árraga nos muestra su visión de sí mismo y del mundo que lo rodea. Pero además, tenemos el problema de si se trata simplemente de una visión personal del artista.

5. El arte como narración: aplicación de las categorías *huella* y *mímesis*

Cuando Ricoeur resuelve el problema de la identidad personal, mediante la identidad narrativa, nos dice que la narración toma aspectos importantes de la narración de ficción, y precisamente porque la narración de ficción, -la novela por ejemplo- siempre es el relato de un acontecimiento, de un hecho en el cual siempre está presente la pregunta del quién ¿quién es el sujeto del cual la trama se ocupa?, ¿quién padece? o ¿quién actúa? Y para Ricoeur al hacernos la pregunta sobre el quién nos preguntamos sobre la identidad.

Además, la existencia de ese quién siempre está sujeta a un tiempo y a un espacio, es decir que no importa si se trata de una historia real que está siendo narrada -la Primera ó la Segunda Guerra Mundial- o de una historia ficticia, de una novela, -*Crimen y Castigo*-, por ejemplo. Ambas constituyen un relato, una narración que describe los acontecimientos o hechos que le ocurren a unos personajes, cuya existencia está situada en un tiempo y en un espacio real, y por supuesto la narración de ficción también posee un personaje cuya existencia está situada en un tiempo y en un espacio ficticios. Ahora bien, esta configuración de un mundo ficticio también lo podemos encontrar en la pintura, que crea mundos ficticios pero cuya intención -particularmente en lo que respecta al arte figurativo- es representar la realidad.

La obra de Árraga es una representación de la realidad, Son obras que, en el caso particular de aquellas cuyo motivo principal lo constituye el Lago y todo lo que gira en torno a él, como pescadores, el puerto, lavanderas, embarcaciones, etc. nos muestran una representación de la realidad de esos personajes que nos muestra a través de su pintura.

No sólo es el goce estético que nos produce el observar la pintura, es además la posibilidad de ver cuál era la visión del pintor del entorno natural, específicamente el Lago durante el período que nos interesa. Siempre se ha dicho que uno de los temas favoritos de Árraga, lo constituía el Lago; pero es necesario decir que en todos los cuadros que he tenido la oportunidad de apreciar en donde aparece el Lago, siempre está presente el elemento humano, y esos modelos la mayor parte del tiempo corresponden a hombres

humildes, a esos hombres y mujeres del puerto, que hacían y se ganaban su vida gracias a las posibilidades que les brindaba el Lago: el hombre común pescando, los trabajadores de los astilleros, las lavanderas.

Son pocos los cuadros de Árraga en los que podemos aislar lo humano de lo natural, como en esas escenas de Monet sobre el Sena, o esos paisajes marítimos en los cuales la ausencia de la representación de personas logra sumergirnos en la vivencia de la naturaleza, -aunque los hay-. Lo que más encontramos son cuadros que sí contienen ese aspecto humano, y que adquieren, gracias a la referencia social y temporal que nos brindan, un carácter regional e incluso político.

El documento es aquello en lo que se basa el historiador para configurar el relato de la narración histórica. A este documento Ricoeur le otorga una *significancia* que es “...su ser como huella dejada por el pasado” (Ricoeur, 1996¹: 806). La huella se puede definir entonces como un efecto o un signo; la huella no es otra cosa que la marca dejada, es una “cosa presente que vale como cosa pasada” (Ricoeur, 1996¹: 905). La huella, “invita a seguirla, a remontarla, si es posible hasta el hombre” (Ricoeur, 1996¹: 808).

Este concepto es precisamente lo que, según Ricoeur, separa a la narración de ficción de la narración histórica. Según él la narración histórica que realiza el historiador depende del documento y él mismo tiene una deuda con el pasado porque ése es su pasado y viene a conformar parte de la memoria colectiva

Es necesario aclarar que si bien la obra de arte se puede considerar como un documento y como una huella del pasado, también puede constituir una narración en sí misma, ya que en el caso particular de la obra que se ha seleccionado para esta investigación; así como algunas otras escenas lacustres pintadas por Árraga, se puede observar una crónica de lo que era el puerto de Maracaibo. El arte, visto desde esta perspectiva, es algo que nos puede proporcionar conocimiento, que nos puede enseñar algo sobre nosotros mismos, sobre nuestra historia, más allá del placer o goce estético que puede proporcionar su observación.

Ricoeur en su obra plantea una solución al problema de la identidad personal, y ésta radica en la categoría de *identidad narrativa*. El utiliza la narratividad, concepto propio de la literatura de ficción, para que sea aplicado también a la historiografía. La narración está sujeta a un tiempo y a un espacio, que en este caso es de ficción, pero a Ricoeur le interesa sobre todo la temporalidad, en tanto este concepto vincula historia y ficción.

Para él la identidad es la narración de la experiencia temporal de un individuo o de una comunidad, es decir, la refiguración de la experiencia temporal por la narración. Dicha refiguración del tiempo por la narración ocurre gracias a lo que Ricoeur denomina *dialéctica del entrecruzamiento* -la cual se explicó anteriormente- la misma, es lo que permite una interpretación del tiempo, tanto de la historia, como de la ficción; por la narración.

La relación que el autor plantea entre narración, ficción e historia es muy compleja. Hacer que el pasado sea inteligible implica que el historiador no intente hacer una reafectación del pasado, es decir, que se distancie de sí mismo para así anular la distancia temporal que existe entre él y el pasado. Por otro lado, se halla la historiografía positivista la cual, a diferencia de la anterior, restituye la distancia temporal y ve a la historia desde el presente, la consecuencia de este distanciamiento es que: "...la historia tiende, entonces, a *alejarse* masivamente el pasado del presente" (Ricoeur, 1996¹: 847). Este distanciamiento, opina Ricoeur, puede producir una extrañeza entre el historiador y la historia, que no permitiría observar ese vínculo que los une a ambos, es decir, la historia es vista como desligada del presente, no hay continuidad.

Lo que Ricoeur plantea como solución es lo que él llama la *solución tropológica*. La historia debe tratar de representar el pasado en su narración: "El trabajo del historiador consiste en hacer de la estructura narrativa, un modelo, un ícono del pasado, capaz de representarlo". El historiador no va a distanciarse de sí mismo, porque él forma parte en el presente de ese pasado, ni va a alejar el pasado como si se tratara de algo que no tiene relación con el presente; lo que se intenta es representar el pasado, reconociendo el valor de

la huella o del documento para la elaboración de la narración, y además que ésta última no es idéntica al pasado, que se trata de una representación, entre la narración y los acontecimientos o los hechos históricos. No existe una equivalencia entre el pasado y la narración; no hay equivalencia ni duplicación, lo que hay es una relación metafórica -por eso se denomina solución topológica-; es decir, el pasado representado es un cuasi-pasado, es un *como si*, que tiene lugar gracias a la interpretación consecuente de la huella.

La representación del pasado está estrechamente vinculada con la noción de *mímesis* que según él permite precisamente la reefectuación de ese pasado, y cuyas características vamos a explicar a continuación.

El pasado no se puede reefectuar porque la narración histórica, como se dijo, nunca es idéntica al pasado, pero hay que tener cuidado con “que la alteridad del pasado respecto al presente, prevalezca sobre la supervivencia del pasado en el presente”. (Ricoeur, 1996¹: 851). Si sólo puedo acercarme al pasado desde el presente ¿Cómo hacer para no distanciarme del pasado, y eliminar la extrañeza? Ricoeur plantea ese sentimiento de deuda que el historiador tiene con el pasado, como la solución a este problema.

Para el autor, aquellos acontecimientos que marcan a una comunidad histórica son importantes para el estudio de la misma, representan “la última modalidad de la ficionalización de la historia” y, tales acontecimientos:

...obtienen su significación específica del poder de fundar o de reforzar la conciencia de identidad de la comunidad considerada, su identidad narrativa, así como la de sus miembros. Estos acontecimientos, engendran sentimientos de una entidad ética considerable, ya en el registro de la conmemoración ferviente, ya en el de la execración, de la indignación, de la afiliación, de la compasión, incluso de la llamada al perdón (Ricoeur, 1996¹: 908).

En el caso de esta investigación, se ha visto cómo ciertos acontecimientos ayudaron a consolidar la identidad, por un lado tenemos a las “conmemoraciones fervientes” - Centenario de Urdaneta-, y por el otro la “indignación” que causó en el colectivo medidas como el traslado de la aduana, así como la pérdida de la condición de estado. Por eso es

importante estudiar esos acontecimientos que analizamos en el capítulo II, para establecer de qué manera ayudaron a fundar en la comunidad la conciencia de identidad. Dichos acontecimientos se entienden como transformadores y decisivos para la historia de Maracaibo, pero hay que estudiarlos más allá del rol político que desempeñaron, puesto que también tienen la función de configurar la identidad, gracias a la identificación con tales acontecimientos que reinaban y reinan en el imaginario del conjunto social del marabino.

Ya hemos estudiado qué se entiende por mimesis con respecto al arte: mimesis o imitación de la naturaleza, pero no solamente en un sentido de reproducción de sus rasgos externos, sino que puede ser representación de aspectos del carácter, pasiones o acciones de lo existente. De esta manera, para el arte significa más esta representación que la mera imitación, y caracteriza las artes (poesía, tragedia, comedia y música).

Ahora vamos a estudiar qué representa la mimesis para Ricoeur, concepto que es explicado en el primer tomo de su obra *Tiempo y Narración*, y que aquí se utilizará ya que es lo que nos permite mediar entre el antes y el después de la obra. Es decir, nos permite hacer la relación entre lo explicado en el primer capítulo y aquello que la obra de arte puede representar.

En *Tiempo y Narración* Ricoeur parte de los conceptos de *tiempo* en Agustín (*Confesiones*) y de *trama* en Aristóteles (*Poética*), pero además toma la idea que plantea Martín Heidegger en *Ser y Tiempo*, la cual reconoce a la temporalidad como característica fundamental de la experiencia humana. La temporalidad es para Ricoeur una característica innegable del ser humano, y gracias a la narración es que podemos “reconfigurar” esa experiencia temporal. O, como él dice: “...el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (Ricoeur, 1995: 39); es decir, cuando se convierte en una condición de la experiencia temporal. Para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración en la configuración de la trama, la respuesta que Ricoeur ofrece es el de la teoría de la triple mimesis. El concepto de mimesis constituye la

mediación entre tiempo y narración, la cual se constituye, según él: “...al construir la relación entre los tres modos miméticos” (Ricoeur, 1995: 115).

Para Ricoeur mimesis es el “hilo conductor” del análisis de la mediación entre tiempo y narración. Ricoeur parte, como se dijo antes, del concepto de tiempo en San Agustín y del concepto de trama en Aristóteles, para el que la trama es la mimesis de una acción o *mimesis praxeos*.

La temporalidad del hombre se nos muestra en tres momentos dentro de la narración. Es decir, existen tres tipos de mimesis que representan las tres dimensiones del tiempo que encontramos en la narración: *mimesis I* representa el tiempo vivido, *mimesis II* representa la integración en la trama de ese tiempo vivido y *mimesis III* representa el tiempo de lectura.

Mimesis I es lo que él llama la precomprensión, aquello que es necesario al escritor o al poeta, para construir la narración, esa inteligibilidad de la red de conexiones o símbolos que configuran la existencia humana. *mimesis I* es la prefiguración del campo práctico, y tiene que ver con lo que Ricoeur llama “precomprensión” familiar que tenemos del orden de la acción. La riqueza del sentido de *mimesis I* es “comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (Ricoeur, 1995: 129-130).

Mimesis II es la configuración en el texto, de forma narrativa, de la acción imitada (*mimesis praxeos*). En otras palabras, con ella se lleva a cabo la configuración del campo práctico mediante las construcciones temporales (narraciones). *Mimesis II* tiene una disposición configurante, la cual según él: “...transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significante...”, es decir, agrupa los acontecimientos en la trama. La construcción de la trama representa en *mimesis II*, el paradigma de la configuración del relato (Ricoeur, 1995: 134).

Mímesis I y *mímesis III*, corresponden al antes y al después de *mímesis II*, respectivamente. Y esta última tiene una función mediadora entre la primera y la segunda, entre el antes y el después. La posición intermedia que tiene *mímesis II* sólo indica que cumple con una función de mediación y esa mediación se deriva del “carácter dinámico de la operación de configuración”. Es decir, de la construcción de la trama, la cual permite mediar e integrar entre la precomprensión y la refiguración del orden de la acción -narración- y de sus rasgos temporales -tiempo- (Ricoeur, 1995: 131).

En *mímesis II* hay un acceso a la ficción ya que a través de la ficción se produce la configuración que luego es reconfigurada gracias a *mímesis III*. Es precisamente en este último sentido que la *mímesis* se acerca a la metáfora porque el espectador vive o experimenta esa reconfiguración como un “*como si*”.

La metáfora produce una re-descripción de la experiencia temporal, al igual que la narración, cuya tarea es la de precisar el carácter temporal de la experiencia humana. Para Ricoeur ambas están muy relacionadas: “La función mimética de la narración plantea un problema exactamente paralelo al de la referencia metafórica. Incluso no es más que una aplicación particular de esta última a la esfera del obrar humano” (Ricoeur, 1995: 33).

Ese paso que ocurre entre *mímesis III* a *mímesis I* a través de *mímesis II*, esa re-configuración, es lo que, de acuerdo con Ricoeur, hace que la narración se acerque a la metáfora. La re-configuración, o la nueva configuración mediante la narración -ficción- del orden pre-comprendido de la acción, que se lleva a cabo en *mímesis III*, acerca la referencia metafórica a la función mimética de la narración. La metáfora suscita una redescipción de todo el orden de la experiencia, al igual que la *mímesis* también suscita una redescipción. Pero la referencia de la *mímesis* se limita al campo de la acción y su temporalidad.

Mímesis III representa la refiguración del campo práctico a través de la lectura, en ella el lector entra en el juego narrativo. El lector reconfigura o refigura la obra gracias a su percepción; una cosa es la construcción de la trama –*mímesis II*- y otra es la lectura que se

hace de la misma: “El acto de lectura se convierte así en el agente que une *mímesis III* a *mímesis II*” (Ricoeur, 1995: 148).

Mímesis III constituye la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, es la intersección entre la acción configurada por la narración, y “del mundo en que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (Ricoeur, 1995: 140). Es un círculo donde el acto de lectura es el agente que ejecuta la transición entre *mímesis III* y *mímesis II*. Con *mímesis III* la historiografía contribuye a la recapitulación de la existencia temporal (en la que culmina *mímesis III*). Se puede definir entonces la triple *mímesis* como: prefiguración, configuración y refiguración o lectura.

La *mímesis* representa los tres momentos de la narración, la importancia de la *mímesis* para Ricoeur consiste en la mediación que ésta efectúa entre tiempo y narración, y que tiene que ver con la disposición configurante que ejerce sobre la narración, o como Ricoeur lo expone: “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mímesis III*” (Ricoeur, 1995: 139).

La función de esta refiguración de la narración por el lector, que ocurre en *mímesis III*, no tiene que ver con conocer la intención del autor, sino con explicar cómo, a través de la *mímesis*, el texto “despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo” (Ricoeur, 1995: 153).

No obstante, Ricoeur reconoce que al vincular la historia con la narración, la historiografía se ve sometida a lo que él denomina *objetivo oblicuo*, el cual describe de la siguiente manera: “Reconstruir los vínculos indirectos de la historia con la narración es, en definitiva, esclarecer la *intencionalidad* del pensamiento del historiador por el que la historia continúa buscando oblicuamente el campo de la acción humana y su temporalidad básica”. Esto es lo que determina que la historiografía se inscriba en el “gran círculo mimético” (Ricoeur, 1995: 166).

El análisis de la narración muestra cómo se configura para la historiografía, la narración de la experiencia humana y cómo la referencia por huella y la metáfora se cruzan en la temporalidad de la acción humana, puesto que la primera toma su sentido de la referencia metafórica ya que, de acuerdo con Ricoeur: “El pasado sólo puede reconstruirse por la imaginación...” (Ricoeur, 1995: 155).

Otra interpretación acerca de la obra de arte que es provechosa para esta investigación -y que se relaciona con la mimesis- es aquella que interpreta a la obra de arte o al cuadro como un mundo de significaciones que se halla incompleto; es decir, gracias a la experiencia estética el observador de la obra de arte logra darle sentido o, como dice Gadamer: “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer” (Gadamer, 1984: 141).

Por otra parte, no todo lo que está en el cuadro representa la totalidad del mismo o, como dice Ortega y Gasset, “...lo que vemos de un cuadro u oímos de un poema no es todo el cuadro ni el poema íntegro”. Para éste autor siempre queda algo oculto, un trasfondo que obedece al hecho de que cada cuadro es realizado “...partiendo de ciertos supuestos, propósitos, preferencias y convenciones...” (Ortega, 1997: 218-219) que acompañan a su autor, sin que él lo sepa o esté conciente de ellos, ya que no repara en los mismos. Esto es exactamente lo que se hace en este trabajo: buscar aquello que -sin saberlo- Árraga plasmó en sus obras.

Si en la obra de Árraga se hallan presentes esas convenciones, entonces ellas nos servirán para identificar la identidad cultural marabina ya que, de acuerdo con Ricoeur, la identidad está conformada por la identificación con valores, ideales, normas, modelos y héroes en los que las personas o las comunidades se reconocen (Ricoeur, 1996²: 116).

La experiencia estética nos permite conocer ese mundo de identificaciones que poseía el pintor con la realidad. No nos interesa la relación de la obra con su vida sino con su entorno. Lo que interesa es todo ese bagaje, que está presente en la vida del individuo, que lo define como parte de una comunidad particular; son esos aspectos materiales y

espirituales que van dándole forma a la identidad de la comunidad, y que unen a los individuos y los identifican como integrantes de dicha comunidad y de una cultura que les es común.

Precisamente, lo que nos interesa son esos aspectos culturales e históricos que tuvieron lugar en el período estudiado y que dieron forma a la identidad cultural de la región, y cómo esos aspectos se hallaban presentes en la obra de Árraga. Es ese mundo de identificaciones, del que el artista no está conciente, pero que él mismo plasma en sus obras, lo que nos ayuda a dilucidar la identidad cultural de la región.

Por eso no se ha hecho énfasis en su biografía, porque entre otras cosas no parece ser muy prudente basar una investigación acerca de la obra de un artista en su biografía. Existen artistas cuya obra es necesario estudiar pero cuya biografía nos es prácticamente desconocida, ya que conocemos sólo algunos datos básicos. Y además, porque lo que nos interesa es aquello que lo vincula a su territorio, a su región histórica. Esas inclinaciones y hábitos que, como dijimos antes, lo acompañan sin reparar en ellos: la visión del autor como parte de una comunidad y no como individuo.

Bibliografía

BRICEÑO, R. (2001) “El orgullo y la vergüenza en Venezuela” en ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) *Los rostros de la identidad*: pp. 259-270.

COFRÉ, J. (1990) *Filosofía de la Obra de Arte*, Enfoque Fenomenológico. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

ESTÉ, A. (2001) “La identidad como experiencia estética” en ALEMÁN, C. y FERNÁNDEZ, F. (comp.) *Los rostros de la identidad*: pp. 527-537.

HOSPERS, J. (1978) *Estética Historia y Fundamentos*. Ediciones Cátedra, Madrid.

PEREDA, C. (1999) *Crítica de la razón arrogante*. Taurus, México.

RICOEUR, P. (1995) *Tiempo y Narración*, Tomo I: Configuración del tiempo en el relato histórico. Siglo XXI, México.

----- (1996) *Tiempo y Narración*, Tomo III: El tiempo narrado. Siglo XXI, México.

----- (1996) *Sí Mismo Como Otro*. Siglo XXI, México.

TATARKIEWICZ, W. (1997) *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos, Madrid.