

Un entrecruzamiento entre arte, política e historia en Jacques Rancière y Paul Ricoeur

Por María Laura Tórtola*

Resumen: En este trabajo se buscará dar cuenta sobre el problema de la narratividad y un posible entrecruzamiento entre arte, política e historia a partir de un acercamiento hacia el análisis de la reaprehensión poética que realiza Paul Ricoeur en *Tiempo y narración I y II*, *La metáfora viva* y *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles*. Para realizar este acercamiento se tomará el tipo de “reaprehensión poética” empleada por Ricoeur de modo tal que se exprese su nueva reinscripción a los conceptos aristotélicos de la *Poética*, para trabajar con el problema de la narratividad. Asimismo, a partir de esta problemática ricoeuriana se buscará el modo de entablar aquel entrecruzamiento entre arte, política e historia como formas posibles de productividad en torno a la diferencia desde la perspectiva de des-jerarquización en el pensamiento de Rancière tomando *El desacuerdo* y *El reparto de lo sensible*.

Palabras clave: narratividad; entrecruzamiento; política.

* Filosofía. Universidad Nacional de Salta. Facultad de Humanidades. Escuela de Filosofía.

Introducción

A lo largo de su obra, Ricoeur se ha preguntado por el problema central de la hermenéutica, cuya respuesta ha trabajado mediante la problematización tanto del sentido de su campo de aplicación como de su especificidad epistemológica. A partir de ambos sentidos, uno de los caminos elegidos por el filósofo para dar respuesta a este conflicto es el de trabajar en torno al problema de la narratividad. Cuestión que ha desarrollado tanto en *Tiempo y narración* como en *La metáfora viva*.

“¿Qué inspira la Poética de Aristóteles?”. Con esas palabras comienza Ricoeur a construir el artículo *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles*, a partir de la pregunta que le realiza Barbara Cassin (2003). Una vez más, a partir de la pregunta se inicia el engorroso camino hermenéutico, cuyo problema central es el de la interpretación.

Con este simple interrogante se abre un abanico de posibilidades donde interaccionan lector y autor para construir puentes hacia nuevos conceptos, que, en este caso, Ricoeur les llama “apropiación” o “reaprehensión” (Ricoeur, 2003: 219). Es, a partir de ello que propone una nueva recuperación para instruirse en la búsqueda de reinscribir nuevamente los conceptos inmanentes a la *Poética* dentro una nueva problemática trascendente a la obra aristotélica, esto es: la problemática de la narratividad como actividad configurante del ternario: *mímesis*, *muthos* y *katharsis* (Ricoeur, 2003: 224).

Ahora bien, para Rancière (1994) hablar de política conlleva una asociación con la filosofía, situación que parece ser incongruente por dos aspectos. Uno es sobre la reflexión de la sociedad civil y de su finalidad en torno a la ley y su fundamento. Otro es la ruidosa afirmación del entorno y la vitalidad aparente de la supuesta filosofía política.

Por lo tanto, Rancière trabaja la íntima relación entre arte y política. Esta relación, está pensada a partir del reparto de lo sensible en partes exclusivas, fundadas en un reparto de espacios, tiempos y formas de actividad, determinadas por la participación de un “común”, donde unos y otros forman parte de esa repartición.

Finalmente, en este trabajo se intentará mostrar la vinculación entre ambos autores a partir de la relación entre los modos de hacer mediante el reparto de lo sensible en Rancière, aunque parezcan conceptos discordantes a modo ricoeuriano, es posible entramarlos y hacerlos concordar en la búsqueda de un entrelazamiento activo entre arte, política y memoria a partir de las nociones de *mímesis praxeos* y de *lógos praxeos*.

El ternario: *mímesis*, *muthos*, *katharsis* y la narratividad en Ricoeur

El primer concepto que se desarrolla en este ternario es el de *mímesis*, puesto que, para Ricoeur, es un término regente dentro de la Poética aristotélica. Por lo que el filósofo francés separa en

primer lugar el uso contextual de la noción que utiliza el estagirita del uso platónico, ya que en Platón su sentido era únicamente imitativo en la realidad ascendente y descendente de las formas y de sus copias sensibles. Por lo tanto, en segundo lugar, el uso de la *mímesis praxeos* de Aristóteles conlleva a una ruptura con el pensamiento platónico de imitación-copia.

De este modo, Aristóteles utiliza el término de *mímesis* para definir la tragedia como “la imitación de una acción elevada y completa, [...] imitación que se efectúa con personajes que obran y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror logra la expurgación de tales pasiones”. (García Yebra 1999: Arist. Poet.: 1449 b, 25 y ss.).

Por último, tal como se verá más adelante en este trabajo en la separación de los regímenes ético y poiético de Rancière, con esta definición se desconecta a la *mímesis* de su anterior carácter ontológico para aplicarla al campo de lo práctico mediante la representación de las acciones según su género.

El segundo concepto de este ternario que trabaja Ricoeur es el de *muthos*, traducido por el filósofo francés como *puesta en intriga*, al igual que la *mímesis*, éste también se aplica al campo de lo práctico, pero lo hace como articulador puesto que “lo que imita la acción es el *muthos*” y “es el ensamblaje de las acciones realizadas” (García Yebra 1999: Arist. Poet.: 1450a, 3-5 y ss.). De este modo el par *mímesis-muthos* consiste en el ordenamiento de las acciones realizadas, pero hay que tener muy en cuenta que no existe entre ellos una mutua implicación (Ricoeur. 2001: 64); (Ricoeur. 2003: 221).

El tercer concepto trabajado es el de *katharsis*, el cual Ricoeur toma partiendo de la antes mencionada definición aristotélica de tragedia, entendiendo este término como *expurgación*. De modo tal que el primer par de este ternario delimita la composición de la trama, el par *muthos-katharsis* “pone en relación al interior y al exterior de la obra” tras la evocación a la compasión y el temor y su posterior mediación expurgadora por parte del espectador (Ricoeur. 2003: 222).

Por lo tanto, la piedra clave de la *katharsis* es por un lado su articulación con el *muthos* hacia el interior de la obra para ensamblar y ordenar los acontecimientos realizados de manera verosímil, y, por otro lado, articularse al mismo tiempo a sí misma en dirección al exterior de la obra para versar la recepción de las pasiones evocadas y, en consecuencia, expresar la obra en su *télos* mediante su efecto expurgador, y por lo tanto educador. Por eso “a la *katharsis* la realiza la propia *puesta en intriga*” (Ricoeur. 1995: 98).

Entonces, queda por preguntar: ¿cómo trabaja Ricoeur la narratividad en tanto actividad configurante del ternario: *mímesis*, *muthos*, *katharsis*? Para realizar dicho trabajo de “reaprehensión narrativa”, el filósofo propone trabajar el ternario según tres condiciones o estrategias de apropiación, “elevando el *muthos* al rango de inteligencia narrativa, es decir el cómo de la *mímesis*, ya no el qué”. A pesar de que la problemática no fue trabajada por Aristóteles, sin embargo, su marco conceptual en la Poética da pie a ello (Ricoeur. 2003: 223).

La primera condición consiste en elevar la actividad configurante (*muthos*) a la más alta formalidad sin perder la comprensión narrativa. Ricoeur advierte que lo llamativo es que la misma inteligencia narrativa incorpora una concordancia discordante, al punto de lograr que el efecto sorpresa colabore con el sentido que permite hacer de la trama una estructura lógica, necesaria y verosímil (Ricoeur. 2003: 225).

En primer lugar, la concordancia en el *muthos* es, como versa su definición, la disposición de las acciones realizadas que conforman su coherencia interna. Algo muy importante de remarcar aquí es su carácter narrativo, puesto que marca el principio, medio, final, completitud y amplitud de la obra.

Pero, en segundo lugar, la discordancia ocurre en el *muthos* a partir del cambio de fortuna o inversión de la suerte (*metabolé, peripétheia*) que se realiza para lograr la *katharsis* a partir de la evocación de las pasiones tales como compasión y temor.

Por último, este cambio o inversión articula la disposición y extensión de la obra, por ello es que para Ricoeur la inteligencia narrativa se convierte en una concordancia discordante. De modo que *"el arte de componer consiste en mostrar concordante esta discordancia: el "uno a causa del otro" prevalece sobre el "uno después del otro" [...] es en la vida donde lo discordante destruye la concordancia, no en el arte trágico"* (Ricoeur. 1995: 99).

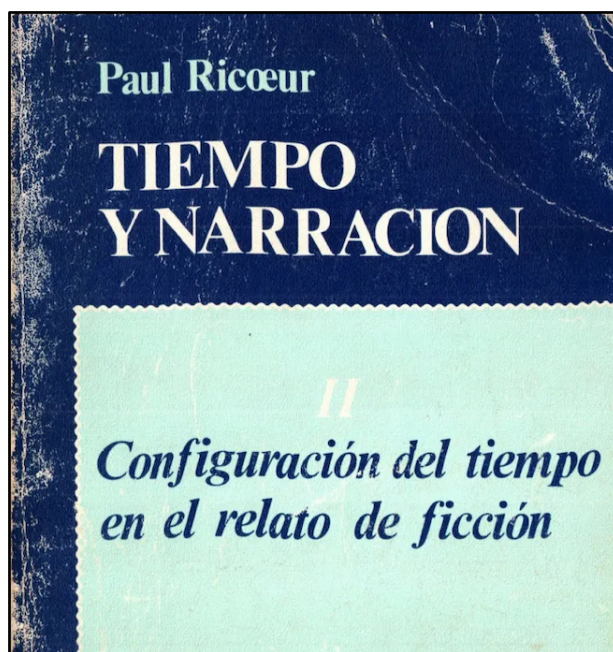
La segunda condición busca realizar una generalización del ternario *mímesis, muthos y katharsis* para *"reformular el concepto de ficción"* mediante un corte de la *"praxis efectiva"* a partir del cual nace la *póiesis* (Ricoeur. 2003: 225). Ahora bien, este corte compone la *dýnamis* (el dinamismo) que convierte en operativos a los términos del ternario hasta el punto en que la *mímesis* lleve a la acción hacia su completitud (*téleios*) mediante la condición fabuladora del *muthos* para lograr su efecto purificador en las formas heterogéneas de componer con el fin de educar. Por lo tanto, la comprensión del *muthos* lleva a la depuración de las pasiones y por ende a la *"ficcionalización de las pasiones"* (Ricoeur. 1995: 107); (Ricoeur. 2003: 225).

Finalmente, es en esta segunda estrategia de apropiación donde Ricoeur propone una *"estética de la recepción para centrarse en las expectativas del lector/espectador oyente"* (Ricoeur. 2003: 225), puesto que lo apropiado para uno mismo es el horizonte de un mundo hacia el cual una obra se abre. Es el venir al lenguaje de un mundo porque la subjetividad no debe ser una proyección, sino que el lector/espectador/oyente se comprende a sí mismo de cara al texto y de cara al mundo de la obra (Ricoeur, 2012:88).

La tercera y última condición consiste en trabajar el problema de la temporalización ignorado en la *Poética* por el mismo Aristóteles y vincularlo con el problema de la narratividad, tema que será abordado en este trabajo mediante un entrecruzamiento entre arte, política e historia. Acerca de esta tercera estrategia, Ricoeur rescata la doble apertura de lo narrativo y lo ficticio para trabajar el nuevo injerto entre narratividad y temporalidad.

Esta nueva correlación culmina con las tres condiciones de reaprehensión mediante la finalidad epistemológica de la inteligibilidad narrativa y mediante la finalidad ontológica del decir del tiempo humano a partir del acto de narrar, de modo tal que la identidad del lector/espectador oyente es, entonces, una identidad narrativa ya que, finalmente el preguntar por quién es alguien, implica narrar sus acciones, sus obras, etc. (Ricoeur. 1995: 119).

Por lo tanto, es el intercambio entre historia y ficción el que marca una especie de relación, produciendo como resultado la construcción de una refiguración cruzada entre el obrar y el padecer del tiempo humano. Esta es, entonces, la única manera en cómo la narratividad responde a las aporías de la temporalidad gracias a su capacidad creadora de refiguración (Ricoeur 1995: 777).



Política y Arte en Rancière a partir del reparto de lo sensible

En primer lugar, para Rancière (1994) hablar de política conlleva una asociación con la filosofía, situación que parece ser incongruente por dos aspectos. Uno es sobre la reflexión de la sociedad civil y de su finalidad en torno a la ley y su fundamento. Otro es la ruidosa afirmación del entorno y la vitalidad aparente de la supuesta filosofía política.

Un primer encuentro entre filosofía y política, dice Rancière, se da de la mano platónica mediante la alternativa entre que la política es de los políticos o es de los filósofos. Por otra parte, Aristóteles busca unificar ambos términos en la *Política* al decir que la filosofía resguarda la *aporicidad* propia de la política (García Valdés. 1998: Arist. Pol.: 1282 b, 21). Sin embargo, continúa el filósofo francés, “*no es necesario que la filosofía resguarde a la política, arte y ciencia, es más, nadie le pide ayuda*” (Rancière. 1994: 8). Pero aun así el pensamiento filosófico se invita, dando lugar al *desacuerdo*.

Ahora bien, este desacuerdo se da en una situación de habla en la que uno de los dos interlocutores entiende y al mismo tiempo no entiende lo que dice el otro, lo cual no es un conflicto. Asimismo, el desacuerdo no se da únicamente de esa manera, sino que la mayoría de las veces ocurre en la situación en la que se encuentran los hablantes (Rancière. 1994: 10). De

este modo, la política se relaciona con el *lógos praxeos* recogido por Aristóteles. De hecho, parece curioso decir que la política está emparentada con el *lógos praxeos* propio del *politikón zoón*, y que el término fue recogido, puesto que la palabra *lógos* proviene del verbo *lego*, el cual, dentro de su polisemia, significa tanto decir como recoger.

Justamente, para Rancière, la política consiste en lograr, recoger e instaurar un *desacuerdo*, el cual no tiene necesariamente que relacionarse con los modos de administración de recursos, ni de derechos, ni de libertades, sino que su relación tiene que ver con las “partes” que constituyen una sociedad. Esas “partes” están conformadas por colectivos en torno a lo económico, lo sexual, lo cultural, lo étnico, etc.

De este modo, cuando alguna de esas “partes” es excluida, se debe actuar y hablar para reclamar su visibilización. Por lo tanto, la política es la manera de instaurar las “partes” que quedaron invisibles en el régimen dominante, o, en palabras de Rancière: *“la política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte”* (Rancière. 1994: 25).

Por lo tanto, Rancière trabaja la íntima relación entre arte y política. Esta relación está pensada a partir del *reparto de lo sensible* en partes exclusivas, fundadas en un reparto de espacios, tiempos y formas de actividad, determinadas por la participación de un “común”, donde unos y otros forman parte de esa repartición. Aquel reparto demuestra quién puede tener parte en lo común, según el tipo de actividad que realice, por lo que cada ocupación define las competencias e incompetencias, así como las visibilidades e invisibilidades.

Tanto la política como el arte tratan acerca “de lo que se ve” (su visibilidad) y sobre “lo que se puede decir” al respecto de aquella “capacidad para ver” y “aquella cualidad para hablar” sobre los espacios, tiempos y formas de actividad, determinadas por “común”. ¿Qué quiere mostrar con esta relación? Rancière se pregunta si es enteramente, así como el *lógos* circula y tiene efecto en las relaciones sociales: en esta identidad de la comprensión y la intercomprensión. A lo que responde que justamente *“es la diferencia entre dos acepciones de comprender la que instituye la racionalidad de la interlocución política y funda el tipo de éxito que le es propio: no el acuerdo de los interlocutores sobre la repartición óptima de las partes, sino la manifestación óptima de la partición”* (Rancière. 1994: 63).

Para explicitar esta repartición utiliza tres ejemplos platónicos (debido a una identificación conceptual-histórica con los mismos): “la superficie de signos pintados”, “el desdoblamiento del teatro” y “el ritmo del coro danzante”; como maneras de mostrar la relación arte/política, ya que éstos son formas de *reparto de lo sensible* que definen la manera en que se puede hacer política. De modo tal que lo que realmente quiere sacar a la luz es que, a partir de esta relación, se puede plantear a las “prácticas estéticas” como formas de visibilidad del arte y como formas de hacer.

Asimismo, expone desde su punto de vista que las nociones de modernidad y vanguardia mezclan la historicidad de las artes y las rupturas con sus anteriores regímenes. Por lo tanto, es necesario, según el autor, distinguir tres regímenes de identificación con lo llamado arte.

Al primer régimen, lo denomina “régimen ético de las imágenes”, en el cual, el arte se encuentra subsumido a la cuestión de las imágenes. Es decir que se trata de comprender bajo qué punto de vista “el ser de las imágenes” respecta al *ethos*, o modo de ser de las personas o colectivos, dejando de lado la individualización del arte. (Rancière. 2009: 21)

El siguiente régimen es el “poético”, el cual identifica al arte en la relación *poiesis/mimesis* debido a las maneras de hacer y apreciar las imitaciones. Por lo tanto, también es “representativo”, puesto que la noción de mimesis organiza los modos de ver y hacer (Rancière. 2009: 22-23).

El tercer régimen es el “estético”, en donde las cosas del arte se identifican con un régimen específico dentro de la organización de lo sensible. Éste es una potencia inversa, “un saber transformado en no-saber”, “un *lógos* idéntico al *pathos*” (Rancière. 2009: 24). A este último régimen, Rancière manifiesta que se identificará el arte de lo singular, cuyo “*nombre confuso es la noción de modernidad*” (Rancière, 2009: 26). Esto quiere decir, que lo disfrazado de nuevo, lo moderno, es en realidad la potencia estética del arte, ésta es su verdadera novedad ante la tradición: el inacabamiento de lo acabado o la posmodernidad (Rancière. 2009:34)

De este modo, las alternativas posibles para la productividad activa de la diferencia desde la perspectiva de des-jerarquización en el caso del régimen estético ocurren en torno a la relación entre arte y política, donde ha girado el debate actual sobre lo político en el arte. Siguiendo a Rancière, es “*la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social*” lo que tienen en común el arte y la política (Rancière, 2009:14). Finalmente, el arte es una política de la diferencia en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia de lo sensible.

Un entrecruzamiento entre arte, política e historia en torno al conflicto de la narratividad en Paul Ricoeur y Jacques Rancière

Es preciso ubicar el planteo de Ricoeur dentro del *régimen estético* de las artes (2009: 24), puesto que este lineamiento se separa de la moral jerarquizante inmersa en el régimen ético del platonismo, existiendo una articulación entre mimesis y carácter ético, que se funda en consideraciones como la existencia de un principio según el cual cada ser humano, por su naturaleza, está destinado a realizar una actividad determinada de acuerdo con su condición y capacidad de acción en la *pólis* (Rancière 2009:20).

A su vez, Ricoeur se separa del *régimen poiético* de las artes, puesto que este tipo de régimen a pesar de escaparse del método mimético platónico que aísla determinados tipos de prácticas, clasifica las distintas maneras de hacer arte, definiendo las que realizan imitaciones de acciones buenas o malas. Este régimen debe ser entendido como una forma de visibilización, es algo que les da cierta autonomía y a su vez las ordena “según el primado representativo de la acción sobre los caracteres o la narración sobre la descripción” (Rancière 2009:24).

Ahora bien, retomando el *régimen estético* de las artes, es preciso resaltar que la identificación del ternario *mímesis, muthos, katharsis* de Ricoeur, “elevando el muthos al rango de inteligencia narrativa, es decir el cómo de la *mímesis*, ya no el qué”, rescatando que, a pesar de que la problemática no fue trabajada por Aristóteles, refiere a aquello que pertenece específicamente al círculo entre narratividad y temporalidad, haciendo hincapié en la diferencia que rompe con las jerarquías y formándose por sí misma como “lo nuevo en relación con lo antiguo” (Rancière 2009:27).

Pero aún no queda claro de qué manera se puede relacionar arte, política e historia en torno al conflicto de la narratividad, es decir ¿cómo emparentar el pensamiento de Rancière con el de Ricoeur? ¿Se puede hacer concordar dos maneras de pensar aparentemente disímiles?

Hay que remarcar que tanto Rancière como Ricoeur se proponen partir de estrategias concordantes y discordantes para repensar el intercambio entre historia y ficción. Rancière, lo hace mediante la instauración del concepto de desacuerdo a partir de la política y el arte como modos de visibilizar esa “parte” dentro del *reparto de lo sensible* entendido como “distribución y (...) redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (Rancière. 2009: 15-16). De este modo, la ficción no conlleva al engaño, sino que reelabora las estructuras narrativas de la historia volviéndolas inteligibles. Por ejemplo “la poesía no tiene cuentas que rendir sobre la verdad, porque está hecha de ficciones, es decir de agenciamientos entre los actos” (Rancière. 2009: 44), del mismo modo ocurre con los murales, la pintura, la narración, etc.

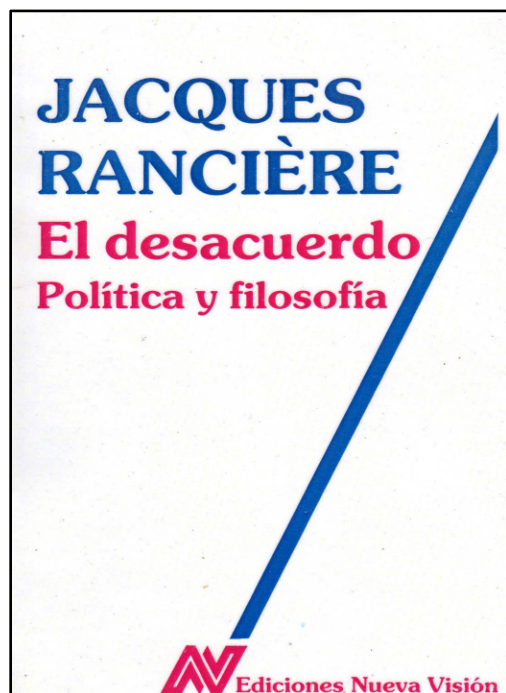
Por su parte, Ricoeur lleva a cabo estas estrategias, como se dijo anteriormente, a partir del intercambio entre historia y ficción, de manera que se produce una refiguración cruzada entre el obrar y el padecer para encontrar el modo en cómo la narratividad responde a las aporías de la temporalidad constituyendo la acción efectiva del “puedo, el hago, el sufro y el narro del sentido del presente” (Ricoeur. 1995: 120).

Pero ahora es necesario identificarse tanto con la *mímesis praxeos* como con el *lógos praxeos*, ya que la hipótesis principal de este trabajo es la de encontrar una manera de entrecruzar arte, política e historia en torno al conflicto de la narratividad. Por lo tanto, este encuentro debe darse en el campo de lo práctico, de manera tal que se logren mostrar las maneras artísticas de narrar la política.

El arte no es una experiencia igualadora al modo platónico de la copia, es una experiencia de diferenciación, pero tampoco una diferenciación de las *téchnes* a modo aristotélico. No se trata del sentido de la igualdad y de la diferencia, sino que el arte es un sistema de diferenciación y de des-jerarquización. Lo mismo ocurre con la política. Para Rancière, *“la política no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes, que se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello que sólo existe en determinados momentos mediante la construcción de escenas. Un momento no es simplemente una división del tiempo, es otro peso puesto en la balanza donde se pesan las situaciones y se cuentan los sujetos aptos para comprenderlas, es el impulso que desencadena o desvía un movimiento: una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado”* (Rancière. 1994: 83).

Nuevamente, cabe preguntarse: ¿cómo se entrecruzan arte, política e historia? Este enlace que es concordante y a la vez discordante, que es acuerdo y a la vez desacuerdo, se da justamente en el campo de aplicación práctico. Es allí donde están los “colectivos invisibles”, las “partes” que no son “recogidas” por el sistema de repartición sensible. Si se toma por ejemplo el hecho que marcó a la nación argentina entre las décadas de 1970 y 1980 hasta la restauración de la democracia, ese aquel terrible siniestro de los *“desaparecidos que no están, que no son y que no tienen entidad porque no están ni muertos ni vivos”*, que movilizó a las madres en desacuerdo con el poder jerarquizante que buscaban hijos “esfumados” por aquel llamado Proceso de Reorganización Nacional, patriarcal y genocida, es posible encontrar que el orden de la historia converge con la lucha política, puesto que, en la actualidad, la gran mayoría de argentinos y argentinas reconocen, saben, ven lo que son aquellos crímenes de lesa humanidad. En esta situación no existe la opción de olvido. Sin embargo, el poder militar jerarquizante muestra todavía el “temor” que siente ante la “verdad” que todavía se continúa buscando puesto que *“así se almacenan en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación. Más precisamente, lo que, en la experiencia histórica, pasa por paradoja, a saber, demasiada memoria aquí, no suficiente memoria allí, se deja interpretar bajo las categorías de la resistencia, de la compulsión de repetición, y finalmente se halla sometido a la prueba del difícil trabajo de rememoración”* (Ricoeur. 2004: 93).

En concordancia con este hecho, se puede rescatar que una de estas formas de hacer, de reclamar y de exigir reconocimiento fue realizada en la Ciudad de Salta a partir de pintadas de los pañuelos de las madres en distintas plazas del centro de la ciudad en conmemoración del 24 de marzo, día de la memoria, por la verdad y la justicia en el año 2018, contando con la participación de distintos referentes de Derechos Humanos.



Algo que marca la relevancia de este hecho es que, tras las conmemoraciones, durante esa misma noche, los pañuelos pintados fueron tapados con un intento de hacer “desaparecer” la memoria. De este modo, es necesario tener en cuenta que en la memoria incurre, dentro de los actos mnemónicos, una división entre memoria personal y colectiva, por lo que en este hecho necesariamente se expone por un lado cómo el recuerdo es aprehendido y por otro cómo se le intenta robar la identidad para crear una memoria artificial que consiste en imágenes y hechos falsos (Ricoeur. 2004: 88).

Ante todas las maneras de actuar por parte de aquellas madres excluidas, las que se rescatan en este trabajo, son las formas de hacer, para reclamar el reconocimiento de las partes

heterogéneas, entablando política e historia a partir de los desacuerdos que ocurren tanto en el habla a partir del despliegue entre narratividad y temporalidad, y en la práctica mediante el arte. De este modo, también cabe rescatar que las alternativas posibles para la productividad activa de la diferencia desde la perspectiva de des-jerarquización en Rancière, ocurren en torno a la relación entre arte y política, donde ha girado el debate actual sobre lo político en el arte.

A modo de cierre de este trabajo, pero como apertura para otras investigaciones, es preciso rescatar que la problemática en torno a la narratividad trabajada por Ricoeur y la relación entre los modos de hacer mediante el reparto de lo sensible en Rancière, aunque parezcan conceptos discordantes a modo ricoeuriano, es posible entramarlos y hacerlos concordar en la búsqueda de un entrelazamiento activo entre arte, política y memoria a partir de las nociones de *mímesis praxeos* y de *lógos praxeos*.

En otras palabras, a partir de las prácticas de des-jerarquización se puede “narrar” el presente sin perder su temporalidad en relación al intercambio entre historia y ficción, de manera que se pueda producir una refiguración cruzada entre el obrar y el padecer para encontrar el modo en cómo la narratividad responde a las aporías de la temporalidad constituyendo la acción efectiva y, finalmente, en este sentido, siguiendo a Rancière, se logre irrumpir con “la distribución de lo sensible, los modos de ver, decir, hacer, el ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social” (Rancière. 2009: 14).

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1999). *Poética*. Edición trilingüe Por García Yebra, V. Gredos.
----- (1998). *Política*. Introducción, traducción y notas de García Valdés, M. Gredos.
- Capasso, V. (2018). *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière*. Estudios de Filosofía, 58, (pp. 215–235). Edit. De la Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (1994) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Edit. Nueva Visión.
----- (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Edit. LOM.
- Ricoeur, P. (2004) *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
----- (2012) *La metáfora y el problema central de la hermenéutica*, en *Escritos y conferencias 2. Hermenéutica*. Siglo XXI.
----- (2001) *La metáfora viva*. Trotta.
----- (1995) *Tiempo y Narración I*. Siglo XXI.
----- (1995) *Tiempo y Narración II*. Siglo XXI.
----- (2003) *Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles*, en Cassin, B., *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*. Edit. Manantial.