

# La triples mimesis en la narrativa transmedia de la performance

## *Esfuerzo*

Raquel Gomes de Oliveira  
Fábio Costa  
Universidade Federal da Bahia  
[raqgomes@yahoo.com.br](mailto:raqgomes@yahoo.com.br)

[fabiocosta75@gmail.com](mailto:fabiocosta75@gmail.com)

**Resumen:** *Esta comunicación trata de entender las relaciones entre la narración transmedia y la performance art, a través de las reflexiones presentadas por Paul Ricoeur, en su teoría de la triple mimesis. Por tanto, investiga la performance “Esfuerzo”, en la que la experiencia es contada a través de una gran variedad de medios. La acción del artista puede ser modificada por la participación del público, de modo que la acción del performer y del público forman conjuntamente, en el momento presente, la obra de la performance art, poniendo en escena la triple mimesis: preconfiguración, configuración y reconfiguración de la acción.*

**Palabras clave:** *Mimesis, transmedia, acción, performance.*

---

**Abstract:** *The purpose of this article is to investigate the relationships between transmedia narration and performance art through the considerations presented by Paul Ricoeur in his theory of triple mimesis. To this end, it deals with the performance “Esforço” in which experiences are told using a variety of media. The actions of the artist can be modified by the participation of the public. Thus the combined actions of the performer and the public, in the present moment, combine to form a work of performance art, bringing triple mimesis into play as pre-configuration, configuration and reconfiguration of the action.*

**Keywords:** *Mimesis, transmedia, action, performance.*

“Pero nos enseñarán que la Eternidad se mantiene en el Tiempo Presente, un *Nuncstans* (como lo llaman en las escuelas); que ni ellos, ni cualquier otro entiende, no más de lo que *Hic stans* entendería por una grandeza de Espacio Infinito”. (Hobbes, 1651 en Leviathan, IV, 46<sup>56</sup>)

## 1. Introducción

Se trata de una performance que llega a perturbar, porque provoca las reacciones más variadas. Indiferencia, solidaridad, curiosidad, tedio, rareza, identificación, horror, liberación son algunas palabras que pueden describir las sensaciones que el público puede sentir al asistir la performance *Esfuerzo* de Fernando Ribeiro, objeto de estudio de este trabajo.

Como investigadores y parte del público que somos, la experiencia presentada por el artista, contada a través de una variedad de medios, nos llevó a las preguntas: ¿Qué hay en esta performance de especial que pueda generar las más diferentes reacciones y sensaciones en el público? ¿Qué reflexiones nos plantean las acciones presentadas, la narrativa construida a través de los múltiples medios utilizados?

Al buscar saber más sobre el artista nos encontramos con lo que fue la llave para nuestras reflexiones: el filósofo francés Paul Ricoeur. Fernando Ribeiro tiene en sus abordajes teóricos y prácticos una influencia directa de este filósofo. En este trabajo, las exposiciones de Ricoeur acerca de su teoría de la *Triple Mímesis*, en la obra *Tiempo y Narración*, sirven como base para llegar al objetivo de plantear la acción de la performance y la utilización de la transmedialidad como medio para construir una narrativa.

Para el desarrollo del trabajo usamos como metodología una entrevista<sup>57</sup> en profundidad con Ribeiro, el material encontrado en su web y la observación de la performance en el espacio público de un centro comercial. Como soportes teóricos, además del propio Ricoeur, presentamos también aportes de diferentes autores como Eco, Castells, Landow, Barthes y Levy para desarrollar las relaciones entre hipertexto, performance y narrativa transmedia.

## 2. Performance Art y el artista

Performance es un término común de escuchar. Para aquellas obras artísticas que no acabamos de encajar en las artes más bien conocidas, como por ejemplo, el teatro, las artes visuales, la danza, y la música, terminamos por denominar tales manifestaciones artísticas como performance. Y así, muchas veces reconocemos que estamos delante del arte de la performance por el simple hecho de no saber qué otro nombre se podría dar a lo presenciado.

---

<sup>56</sup> Traducción libre: “But they will teach us that Eternity is the Standig still of the Present Time, a Nuncstans (as the schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic stans for an Infinite greatness os Place”.

<sup>57</sup> Entrevista disponible en: <http://migre.me/7JFsx> (30.01.2012)

La palabra performance es un extranjerismo que viene del idioma inglés, lo cual podríamos entender con un número amplio de palabras en castellano: rendimiento, desempeño, comportamiento, ejecución, actuación, capacidad, funcionamiento, fuerza, representación, exhibición, realización, progreso, eficiencia. Sin embargo, ninguna de estas palabras por separado parece tener la precisión y fuerza de expresión que la palabra performance tiene cuando se refiere a lo artístico<sup>58</sup>.

Surgida a mediados de los años 60, la performance viene atravesando décadas y transformándose en uno de los medios artísticos de mayor ascensión en el mundo. En este tiempo, ha habido diferentes momentos, formas y canales para su manifestación, pero siempre trayendo a las más diferentes ofertas de investigación artística, la acción del artista en el tiempo presente, y delante de un público que contempla (y/o participa de) de la creación artística. Lo que nos hace considerar que cada trabajo y cada artista a desarrollarla, propone su propia estructura narrativa, encuentra sus propios límites y conexiones con otras artes, ya sea para pasar un mensaje, construir una realidad, provocar, cuestionar e invitar al público a participar de la obra, tornando así cada performance única dentro de su sentido propio.

Dicho esto, lo más obvio para adentrarnos en la idea de la performance será conocer una performance, y así, posiblemente, entender dentro de su unicidad las relaciones de sentido común de esta forma de expresión artística.

## 2.1 El campo de acción del artista

El performer es el desencadenante de la acción en la performance *Esfuerzo*. Es al partir de él que se crean las conexiones con los medios utilizados, con la experiencia narrada, con el público. Por tanto, hay que presentar uno de los nudos de la red que es este trabajo. Presentar el performer en este caso, no es enseñar su currículum y su trayectoria, para eso está ya su sitio web, diseñado por el mismo<sup>59</sup>. En este artículo nos interesa conocer las motivaciones del artista: lo que piensa, cómo actúa, cuales son sus inquietudes, descubrimientos y cómo es el proceso de su trabajo.

Fernando Ribeiro nació en 1979 en Curitiba, ciudad de la región sur de Brasil. Esta graduado en Artes Visuales (2002) y es especialista en Estética y Filosofía del Arte (2010). Inició sus estudios sobre el arte de la performance en el 2000, y presentó su primer trabajo en Curitiba en el 2001. En esta última década fue uno de los responsables para la divulgación, reflexión y discusión sobre la *performance art* en su ciudad. Además de presentar diversos trabajos en ese periodo, también fomentó la performance por medio de palestras y talleres.

Tanto en el campo práctico, como teórico, sus investigaciones se fundan en la cuestión de la acción. Su trabajo práctico tiene como base la exploración de la acción como potencia y poder artísticos. Por medio de cuestiones como “¿Lo que puedo hacer?” y

---

<sup>58</sup> La noción de performance también suele vincularse al rendimiento/desempeño de atletas y máquinas.

<sup>59</sup> <http://www.fernandoribeiro.art.br/index.php> (10.01.2012)

“¿Cómo lo puedo hacer?”, Ribeiro desarrolló trabajos que parten de su persona y que tratan la acción en dos sentidos.

En primer lugar explora la estructura teleológica de la acción, de los fines que buscamos con nuestras acciones; además de la acción como interacción, de cómo nuestras acciones surgen de nosotros y se dirigen hacia los otros. De este modo, el artista asume el papel de agente, con sus debidas responsabilidades y consecuencias, consciente de que sus acciones poseen un poder de significación e inteligibilidad pública, estando abiertas a las más diversas interpretaciones.

En el campo teórico, busca investigar el arte de la performance por medio de la filosofía de Paul Ricoeur. Concentrado en los trabajos que envuelven la hermenéutica, filosofía del lenguaje y filosofía de la acción en este autor, sus estudios se desarrollan a partir de la acción considerada como una pluralidad conceptual. La acción, así, surge para él como hilo de una trama que involucra no solamente la acción en sí misma, sino también el cuerpo, los motivos, intenciones, movimientos, etc.

### 3. Narrativa transmedia y la obra

La narración transmedia es una forma de expresión que utiliza múltiples plataformas mediáticas que influyen en el proceso de creación. Puede permitir la participación del público y conocer, a tiempo real, las respuestas de los espectadores, lo que posibilita incluso cambiar el sentido de la narrativa, que sucede asimismo en tiempo real. Ésta nueva forma de tratar con el público es el gran salto de la narración transmedia, que gana fuerza cuando la acción es el foco principal.

Los límites entre una expresión artística y otra, en tantos casos son tan sutiles que existe una tendencia en las artes de que se complementen e interaccionen. Del mismo modo, y más allá de las capacidades individuales de cada medio de expresión y comunicación, las posibilidades de permutación y de consecuencia se vuelven infinitamente amplias, cuando la utilización asociada o integrada de esos medios genera trabajos llenos de referencias y de conexiones.

En esta perspectiva de complementariedad de expresión y percepción, y visto que cada medio “traduce” el mensaje según sus características técnicas y tecnológicas (McLuhan, 1997), una determinada intención artística vehiculada por un conjunto de medios posibilita una visión más diferenciada y diversificada de la misma y puede ser más fácilmente aprehendida en su globalidad. En este sentido, la intervención del artista es posiblemente el medio que más se presta a la conjugación, porque se puede relacionar con todos los otros vehículos expresivos.

En *Las Tecnologías de la Inteligencia* (1993), Pierre Lévy propone el concepto de interface para la comprensión de los procesos por medio de lo cuales la información o mensaje se presenta a los contextos y recursos de su enunciación, resultantes de la red de conexiones técnicas y dispositivos que la constituyen. Fernando Ribeiro en su performance *Esfuerzo* propone diferentes interfaces para la construcción de su narrativa transmedia.

El propio artista ha confeccionado el objeto clave para el desarrollo de la acción de la performance, a través del "casco de una misma visión"<sup>60</sup>: objeto/dispositivo técnico creado para permitir la puesta de una visión común entre el artista y el público. Utilizando una red *WiFi*, un *Nokia N8* y el sistema *Qik* de transmisión en vivo, el acceso desde el interior del casco con el ambiente externo es sólo a través del teléfono móvil. El público puede seguir la mirada del artista<sup>61</sup> dónde quiera que esté conectado o en el espacio público de la actuación, en que puede compartir la visión del artista a través de la pantalla de un televisor.

Sobre el uso de diferentes medios, Ribeiro cuenta que los reunió con la intención principal de compartir su visión, sus sonidos y un poco de su experiencia como agente con el público. Sin embargo, añade que tiene total consciencia de la interferencia que cada interface suma al trabajo. Desde la captación de la imagen a través del teléfono y su visión mediada por el dispositivo, así como la transmisión vía Internet, por *WiFi*, e incluso cómo la recepción transmite la imagen a la TV por medio de un ordenador y el sonido para las cajas (al margen de los retrasos que todos los medios aplican a la transmisión.) Todo eso está al servicio de compartir otra experiencia más allá de aquella que el público tiene presencialmente. El artista deja claro que los usa de un modo práctico al servicio de su intención, pero por más que le dé ese sentido al uso de todas esas interfaces, los más variados significados e interpretaciones pueden surgir para el público y no compromete al artista el formularlos.

En ese sentido, las reflexiones de Levy son aclaradoras cuando afirma que la noción de interface nos fuerza a reconocer una diversidad, una heterogeneidad de lo real perpetuamente reencontrada, producida y sublimada, a cada paso y tan lejos cómo se vaya. Si todo proceso es *interfaceamiento*, y por tanto traducción, es porque casi nada habla la misma lengua ni sigue la misma norma, es decir, porque ningún mensaje se transmite tal y cual, en un medio conductor neutro: antes debe ultrapasarse discontinuidades que en estado de metamorfosis. El propio mensaje es un moverse discontinuo sobre un canal y su efecto será el de producir otros diferentes.

“Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos (...); la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no” (ECO, 1996: 37). Umberto Eco usa la metáfora del bosque para hablar sobre los caminos que puede recorrer un texto narrativo. El primero sería para llegar a un determinado fin y el segundo para entender el proceso. Así también podemos pensar otras formas de narración no textuales. Entendido aquí como narración, la exposición de una serie de hechos enmarcados en un tiempo y un espacio.

En el caso de la performance *Esfuerzo*, que utiliza diferentes medios, el espectador puede contemplar las diferentes interfaces expuestas y concluir básicamente en que el performer usa un casco, en lo cual divide la visión y los sonidos de la acción de esfuerzo físico que experimenta, a través de dispositivos de comunicación como el teléfono, la televisión, el ordenador y las cajas de sonido. O puede percibir la performance desde otros puntos de vista. O sea, puede querer relacionarse con el

---

<sup>60</sup> Para ver fotos de la performance:

<<http://contemporaryperformance.org/photo/albums/performance-effort-2011>> (13.01.2012)

<sup>61</sup> Para ver la visión del artista en una de las presentaciones de *Esfuerzo*:

<<http://vimeo.com/29916531>> (13.01.2012)

performer, pasar por delante de su casco para que su imagen se vea reflejada en el televisor, y así él mismo verse en la performance además de las otras personas presentes. Puede no tener en cuenta eso, y sin percibir nada, pasar delante del artista y que alguien le avise de que su imagen esta siendo reflejada en una pantalla. Puede percibir la dificultad del performer a ejecutar la acción, ignorarlo, observarlo o acercarse para ayudar. Puede aún, delante de la incompreensión de la acción observada, callarse, irse, preguntar a un conocido que está a su lado, o al propio artista.

Una infinidad de posibilidades surgen entre la presencia del performer y el público. Lo que hace que a pesar de la acción tener un comienzo, un medio y un fin, no genere una narrativa lineal para el público, que puede construir su experiencia de diferentes formas. Como por ejemplo: empezar mirando la performance, salir para tomar un café y regresar después, u observar la acción del artista delante de él, y en otro momento asistir a lo que ve el artista por televisión. Esas diferentes formas de construcción de la experiencia podrían ser aprendidas como narrativas propias creadas en cada espectador. Para explicar mejor esa idea haremos uso de la expresión hipertexto.

Al hecho de moverse erráticamente entre páginas y *sites* en internet se le ha denominado navegar. Para pensar sobre la actitud del público delante de los diferentes medios de la performance *Esfuerzo* también podemos utilizar esa metáfora, o aún la de “pasear por bosques”, de Eco.

La amplitud y profundidad del mensaje recibido no viene determinado por el medio, sino por el usuario que decide hasta qué punto desea avanzar. Los medios ofrecen múltiples posibilidades para completar un recorrido hipertextual que será único y diferente para cada espectador. El “navegar” nos remite pensar y del pensamiento pasamos a la estructura narrativa literaria, en cuya teoría de Roland Barthes tiene lugar la génesis conceptual del hipertexto.

Landow, en su libro *Hipertexto – la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología-*, explica que la expresión fue acuñada por Theodor H. Nelson en los años sesenta, para referirse a un tipo de texto electrónico: “Con hipertexto me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que se bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva. De acuerdo a la noción popular, se trata de una serie de bloques de texto conectados entre sí por nexos, que forman diferentes itinerarios para el usuario” (Nelson,1981 *apud* Landow, 1993: 15).

En 1970, Roland Barthes en *S/Z 40* realiza un análisis de *Sarrasine*, en que Honoré Balzac pretende identificar otras fuentes de significado y de relevancia del texto. Describe un ideal de textualidad que se asemeja con lo que se conoce como hipertexto electrónico. De este trabajo concluye que un “texto ideal” debería estar abierto a una gran variedad de distintas interpretaciones. En el texto "ideal" se disipan las divisorias entre autor y lector, al invitársele a este último un papel mucho más activo en la construcción del significado del texto. Así también sucede en la performance.

Del mismo modo podemos trasladar para la performance las reflexiones de Michel Foucault al saber que cada espectador trae su red de referencias. Foucault complementa la idea del texto que se concibe en forma de redes y nexos, y trasciende la idea de la hipertextualidad más allá de los textos electrónicos al afirmar que la frontera de un libro nunca está claramente definida, ya que se encuentra involucrada

“en un sistema de referencias a otros libros, otros textos, otras frases: es un nodo dentro de un red... una red de referencias.” (Foucault, 1976: 23)

Tales reflexiones son posibles tanto en la literatura en papel, en documentos electrónicos, o en el cine, como también en la performance, pues lo que posibilita y hace exitosa esta lectura o interpretación no lineal de distintos caminos y significados es la mente que “funciona por asociación” (Bush, 1992). Al pensar en un sistema no secuencial, ¿qué sucede en un tipo de textualidad no regida principalmente por la linealidad? Landow la contesta: “si presuponemos que la hipertextualidad presenta secuencias múltiples en lugar de una ausencia total de linealidad y secuencia, entonces, una respuesta a esta pregunta es que tiene múltiples principios y finales en lugar de uno sólo” (Landow, 1992: 79).

El hipertexto estimula la narrativa como algo capaz de expresar la diversidad y la multiplicidad. En la dinámica de la sociedad contemporánea no caben modelos tan excluyentes como los que contemplan la tradición oral y la escrita. El lenguaje del hipertexto es un espacio discursivo capaz de elaborar directivas orientadoras para el proceso de comunicación tanto individual como global.

Para finalizar los aportes teóricos sobre el hipertexto, Manuel Castells nos expone una visión conceptual más bella y también real, aportando la personalización del hipertexto al afirmar: “si nuestras mentes tienen la capacidad material para acceder al ámbito global de las expresiones culturales, seleccionarlas y recombinarlas, entonces sí podemos decir que existe el hipertexto: el hipertexto está dentro de nosotros mismos” (Castells, 2001: 30).

¿Pero dónde está el hipertexto en la performance *Esfuerzo*?

Dentro de cada individuo que contempla la performance. El performer y los medios de comunicación usados, a través de sus interfaces sirven como *hyperlinks*, enlaces, para el lector navegar, pasear por diferentes contenidos, experiencias, bosques y construir su propia narrativa.

## 4. Triple Mimesis: el Todo

En el libro *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur busca trazos de la experiencia humana en el interior de la narrativa. Para él la llave del entendimiento de la función narrativa recae en el carácter temporal de esta experiencia.

“El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (...) 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, 2004: 39). Teniendo como presupuesto de partida esa relación entre tiempo y narrativa, Ricoeur busca mostrar cómo esa relación se da en diversos niveles, desde la forma como el texto es preconfigurado en la experiencia humana hasta su reconfiguración en el acto de la lectura, pasando por su configuración en el texto. En nuestro caso, usaremos las aportaciones de Ricoeur para entender la forma cómo la performance se relaciona con la temporalidad de la experiencia humana. Apostamos por el hecho de que esa relación de la narrativa expresada por Ricoeur y la performance sean posibles, porque tanto en una como en la otra, lo que está en juego sea una tensión permanente de acciones.

Esta comunicación pretende tomar como guía el tercer capítulo, del Tomo I de *Tiempo y Narración*, en el que Ricoeur trata del concepto de mimesis, y el modo cómo su división en *mimesis I, II y III* puede ayudar a pensarnos la relación entre tiempo y narrativa. Ricoeur busca en la *Poética de Aristóteles* las nociones de mimesis (representación de la acción) y *mythos* (la disposición de la trama/hechos, construcción de la intriga); como estructuradores de la noción de narrativa. La etimología de la palabra mimesis nos lleva a *mimoi*, que sería traducido por imitación, representación. Entretanto, es preciso tener en mente que el término mimesis en Aristóteles no significa pura copia, como podría dejar vislumbrar por las concepciones de su maestro Platón. El autor nos pone de manifiesto:

Si seguimos traduciendo mimesis por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial como podría ocurrir con la mimesis platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. (Ricoeur, 2004: 98)

Después de una apurada análisis de *La Poética de Aristóteles* Ricoeur sentencia sobre la mimesis que “habrá un largo camino más allá de Aristóteles” (2004: 81) y propone su concepción de mimesis.

La triple mimesis surge así de su necesidad de construir los eslabones intermedios que articulan la correlación entre el abismo cultural que separa el análisis de la trama, en *La Poética* de Aristóteles, y del tiempo, en las *Confesiones* de San Agustín. Ricoeur llega entonces a su hipótesis:

Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad escultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal. (2004: 113)

Como hilo conductor para el análisis de lo postulado recurre a la mediación entre tiempo y narración construida como los tres niveles de la mimesis, que sencillamente se llaman *mimesis I, mimesis II* e *mimesis III*. Para el autor, la operación mimética corresponde al tiempo de prefiguración, configuración y refiguración, respectivamente. El acto narrativo pasa de un tiempo prefigurado de la acción, en nivel de lo vivido, de la experiencia humana en *mimesis I*, para un tiempo configurado simbólicamente por la composición narrativa en *mimesis II*. Teniendo en cuenta que toda obra pretende comunicar una experiencia a alguien, llega al tiempo refigurado en *mimesis III*, que restituye la acción al tiempo vivido del lector, completando de este modo el ciclo de esas operaciones narrativas, en que el sentido no se encierra o cristaliza.

Para el autor, el eje del análisis es la *mimesis II* por su función de ruptura, en la que se abre el mundo de la composición poética. El sentido de la operación de configuración, y de la construcción de la trama resulta de una posición intermedia entre las operaciones de *mimesis I* y *mimesis III*, que constituyen “el antes” y “el después”. Así, *mimesis II* consigue la inteligibilidad de su función de mediación, que consiste en conducir el texto del antes al después, o sea, transfigurar esos dos momentos por su poder de configuración. Por tanto, la configuración narrativa (*mimesis II*) establece su



sentido en la relación con la experiencia humana (*mimesis I*) y su encuentro con el espectador (*mimesis III*).

La *mimesis III* tiene un papel privilegiado, es el tiempo en que el sentido se forma, en el encuentro de la obra con el público. En ese momento la prefiguración y la configuración se actualizan en el acto de la refiguración, dando a la obra el por qué de su existencia. Para el autor, el lector, o podemos decir de forma más general el receptor, es el operador por excelencia que asume por su hacer - la acción de leer/recibir - la unidad del recorrido de *mimesis I* hacia *mimesis III*, por medio de la *mimesis II*. “La contemplación de la dinámica de la construcción de la trama es la clave del problema de la relación entre tiempo y narración.” (Ricoeur, 2004:114). Para solucionar tal problema establece el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede a través de la triples mimesis. “Seguimos, pues, el paso de un tiempo preconfigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.” (2004: 115).

## 4.1 Mimesis I: la precomprensión de la experiencia del mundo

Toda obra, por más original e innovadora que puede parecer, está embastada en factores que anteceden, en una precomprensión de la experiencia del mundo. Ricoeur demuestra la importancia de la *mimesis I* “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” (2004: 129). Sin embargo, podemos expandir la idea y decir que cualquier expresión artística sería incomprensible si no viene a configurar lo que, en la vida humana, ya está configurado. De esta manera, los aspectos de la experiencia humana funcionan como base para la producción y comprensión de cualquier obra.

Para el autor *mimesis I* es el área de intersección entre el mundo “real” y el mundo de la representación. Por tanto, es preciso entender la relación entre la comprensión práctica del mundo y la comprensión narrativa. Por un lado, está el papel inaugurador del arte en la ruptura de lo cotidiano, trayendo nuevos mundos y más interesantes que el nuestro. Por el otro, debemos tener en consideración que cualquier comprensión narrativa presupone una comprensión práctica y que a la obra de arte se le presupone una cierta familiaridad con algunos trazos básicos de la vivencia cotidiana.

Se trata de comprender a la vez el lenguaje del *hacer* y la tradición cultural a la cual pertenece. El autor condiciona esta exigencia a tres factores: el estructural, el simbólico y el temporal. “Cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en precomprensión del mundo de la acción de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (Ricoeur, 2004: 115-116).

La inteligibilidad creada por la construcción de la trama encuentra el primer anclaje en nuestra competencia de diferenciar la acción del simple movimiento físico.

Las acciones implican *fin*es, cuya anticipación no se confunden con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete a aquel de quien depende la acción. Las acciones, además, remiten a *motivos* que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, de modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tiene también *agentes*, que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra *suya*, como su hecho, por consiguiente, se puede considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones. (Ricoeur, 2004:116-117)

*Esfuerzo* surgió para Fernando Ribeiro cuando le fue lanzado el reto de crear una performance que trabajase el sonido para ser presentada en un espacio performántico, en septiembre del 2011. El *agente* Ribeiro, que ya tenía su “casco para una misma visión”, percibió en la propuesta la oportunidad perfecta para utilizarlo. La idea principal era transmitir vía internet las imágenes que él vía y, por supuesto, los sonidos de dentro del casco, durante la acción. El *fin* está claro. ¿Qué *motivos* generarían los sonidos y la visión? La acción precisaba ser definida. Entonces pensó en el nombre *Esfuerzo*, que viene principalmente del esfuerzo físico y reflexionó sobre los sonidos que hace en cuanto realiza una performance, en algo que escapa a un público más distante.

¿Por qué alguien quiere compartir los sonidos del propio esfuerzo? Cuando Ribeiro contó en una entrevista todo el proceso del desarrollo de la performance desde su idea hasta la presentación, nos quedó claro que por detrás de la concepción artística estaba su comprensión del mundo, su propia experiencia de vida.

Ribeiro posee un riñón medular en esponja<sup>62</sup> lo que le hace producir veinte veces más quistes que un riñón común. Por lo que ha tenido que pasar unas seis veces por el procedimiento quirúrgico para extraer los quistes y colocar un catéter en el uréter. Sólo en 2011, ya había pasado dos veces por tal procedimiento.

Había ideado para la performance un esfuerzo físico brutal: rastrear por el suelo con un saco de tierra de 40 KG era la acción principal que generaría el esfuerzo. Pero los cálculos renales volvieron a aparecer algunas semanas antes de la presentación de la performance. Ribeiro ya había hecho otras performances con un catéter en el uréter, sin embargo a pesar de saber que era posible realizar una performance, arrastrar un saco de 40kg le presionaría el uréter con el catéter dentro y le causaría serios daños. Abandonó esa idea, pues la acción no podía presionar la zona de la espalda. Pensó en cómo podría ampliar los sonidos de su acción, de su cuerpo, y encontró la respuesta en la utilización de los cascabeles, de modo que cada movimiento generara sonido, a partir de ahí pensó en cómo fijar esos cascabeles con elásticos y cómo podría finalizar la performance. Creó un caballete con limas, que al tocar su cuerpo amarrado con elásticos y cascabeles, rompiera los elásticos liberando los cascabeles. Lo curioso es que, por fin, los quistes que estaban presos en su uréter cayeron naturalmente, el procedimiento quirúrgico fue cancelado. A esta contextualización del momento *mimético I* de Fernando Ribeiro, que dialoga con la cita anterior de Ricoeur, añadimos otra más:

---

<sup>62</sup> También conocido como enfermedad de Cacchi-Ricci, el riñón con médula en esponja es una enfermedad congénita producida por una malformación renal caracterizada por anomalías quísticas de los túbulos precaliciales.

Fuente: [http://www.iqb.es/urologia/rinon\\_esponja/esponja01.htm](http://www.iqb.es/urologia/rinon_esponja/esponja01.htm) (10.01.2012)

Sabemos también que esos agentes actúan y sufren en circunstancias que ellos no han producido y que, sin embargo, pertenecen al campo práctico, precisamente en cuanto circunscriben su intención de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos físicos y ofrecen a su acción ocasiones favorables o desfavorables. (...) Obrar es siempre obrar con otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de diversidad. (Ricoeur, 2004: 117)

Sobre este punto Ribeiro nos aporta su experiencia con la performance: “A pesar de trabajar sobre mi cuerpo, con mis acciones, mis trabajos son abiertos para la interacción del público de la forma que a ellos les parezca mejor, sea solamente mirando o interactuando directamente. Yo no invito. Pero si alguien interactúa, yo lo considero como parte de la performance, como sucede en lo cotidiano, cuando estás haciendo algo y alguien interfiere, o te ayuda, etc.”

Para finalizar las reflexiones de *mimesis I*, volvemos a la comprensión práctica y narrativa. Cómo vimos en el ejemplo, hace parte de la comprensión de una acción humana el identificar preguntas como quién, qué, cómo y por qué y ser capaz de emplear de modo significativo uno u otro de esos términos uniéndolos en un conjunto de relación de significación interconectada. Así, para Ricoeur, “dominar la red conceptual en su conjunto, y cada término como miembro del conjunto, es tener la competencia que se puede llamar comprensión práctica” (2004:117).

Por consiguiente, la relación de la comprensión narrativa con la comprensión práctica se encuentra en los recursos simbólicos del campo práctico. O sea, para Ricoeur, antes de ser configurada en texto, la acción es prefigurada por una mediación simbólica que le confiere una primera legibilidad y nos aporta: “el término símbolo – o mejor, mediación simbólica – señala el carácter estructurado del conjunto simbólico” (2004: 120). Si una acción puede ser narrada es porque ella ya está articulada en signos, reglas y normas, es porque esta estructurada por una *mediación simbólica*. De este modo, para el autor, por mediación simbólica se entiende un conjunto de símbolos que basan la acción a punto de constituir su sentido más consensual, como en el caso del signo lingüístico, o en nuestro caso, el cuerpo del performer y los diferentes medios de comunicación utilizados en *Esfuerzo*.

Por un lado, la comprensión de la acción necesita de una familiaridad preliminar con la trama conceptual de la acción y la mediación simbólica; pero por otro, no se limita a eso; un punto aun más primordial debe ser llevado en consideración: el reconocimiento de las estructuras temporales que configuran la narración. Estamos de nuevo en la tesis central del libro de Ricoeur, la ínter-relación entre tiempo humano y narrativa. Uno de los principales aspectos que prescriben el acto de narrar es el carácter temporal de la experiencia humana, para la cual el tiempo narrativo sería una representación, una mimesis. Puesto que “esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración” (Ricoeur, 2004: 125).

## 4.2. Mimesis II: intriga como mediación entre tempos

Ricoeur, como ya fue dicho, tiene en su teoría influencias directas de los estudios de San Agustín y Aristóteles. Del primero extrae para su análisis la estructura discordante-concordante (*distentio itendio*) del tiempo, que desarrolla en el plano del pensamiento reflexivo algunos rasgos paradójicos, y cuyo primer esbozo puede iniciarlo efectivamente la fenomenología de la acción. San Agustín nos ha encaminado hacia la investigación de estructuras temporales más primitivas de la acción: al afirmar que no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente, sino un triple presente – un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes” (*apud* Ricoeur 2004: 124).

Pero Ricoeur nos alerta de que la fenomenología de la acción puede avanzar más que esta correlación de término a término, pues lo importante es el modo cómo las *praxis* cotidianas ordenan uno con respecto al otro. La obra se configurará, se configura y es configurada para el agente y el público en el momento presente (del presente). Es en ese momento que opera la *mimesis II* como mediadora.

En este momento necesitamos recurrir a la segunda influencia de Ricoeur. Ésta es el sentido de *Mythos* aristotélico – que la *Poética* define como disposición de los hechos, que se desarrolla la actividad de configuración, o sea, *la mimesis II*. Cómo ya fue dicho, ejerce esta operación la función de mediación proveniente de su carácter dinámico. “Ese dinamismo consiste en que la trama desempeña (...) una función de integración y, en este sentido, de mediación de mayor alcance entre la precompresión y - valga la expresión - la poscompresión del orden de la acción y de sus rasgos temporales” (Ricoeur, 2004: 131).

El autor nos explica que la trama es mediadora por tres razones. Primeramente transforma acontecimientos o incidentes individuales y una historia; “extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos (...); o transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia. Las relaciones recíprocas expresadas por *de* y por el *en* caracterizan la intriga como mediación entre acontecimientos e historia narrada.” (Ricoeur, 2004: 131).

En segundo lugar, la construcción de la trama integra factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. Sobre este aspecto se percibe más intensamente la construcción de la trama en la performance *Esfuerzo*, que se sostiene en dos ejes: uno es la transmedialidad, la utilización de diferentes medios - el cuerpo del agente, y los medios de comunicación; y el otro es la obra que se realiza adelante y cerca del público sin ensayos previos, lo que hace que el segundo interfiera en la propia configuración del primero. Es decir, que la obra está abierta justamente a la participación del público, que generan circunstancias y resultados inesperados, que influye en lo que pasará con los medios.

Ése punto de la construcción de la trama, en el caso de *Esfuerzo* es motivo de placer para Fernando Ribeiro que nos cuenta:

Como la performance fue ejecutada en el espacio público de un centro comercial, las personas venían e interactuaban directamente. Desde un niño que me preguntaba lo que yo estaba haciendo, hasta personas hacia quien me dirigía para pedir ayuda (...), unas ayudaban y otras huían, hasta un amigo que miraba el sistema de transmisión online, o

QiK, empezó a conversar conmigo vía Internet. Él escribía en el *chat* del *site* y aparecía para mí los mensajes en la pantalla del teléfono móvil que estaba en el casco. Y solamente para mí. Yo respondía hablando y él escribiendo. Eso fue sensacional”.

La trama también es mediadora por un tercer motivo como nos cuenta Ricoeur:

El de sus caracteres temporales propios. El acto de construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica, otra no cronológica. La primera constituye la dimensión episódica de la narración: caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configuradora propiamente dicha: por ella la trama transforma los acontecimientos en historia. (2004:133)

Para el autor “continuar una historia es avanzar en medio de contingencias y peripecias bajo la égida de la espera que halla su cumplimiento en la conclusión” (2004: 134). Sobre ese punto se caracteriza bien la narración transmedia que realizó Ribeiro en *Esfuerzo*, la sucesión básica de las acciones era simple, enrollarse con un elástico que tenía cascabeles, y en medio de eso, la utilización de los medios de comunicación y las interferencias del público construyen una narración que tiene a través de la *mimesis II* la mediación que cobra sentido para la refiguración en *mimesis III*. En ese contexto, el final de la performance es bastante esperado. ¿A dónde llevaría aquella acción repetida de enrollarse con elásticos y cascabeles? ¿Cuál era el esfuerzo máximo que el agente haría, cuál el sonido que eso produciría? El encierro sorprendente del caballete con limas ha llevado al público a otro tiempo, o decir al presente futuro. “Finalmente, la reconsideración de la historia narrada, regida con la totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo” (Ricoeur, 2004: 135).

### 4.3. Mimesis III: el sentido de lo vivido

Próximo al fin de este estudio cabe recordar que el objetivo del desarrollo sobre la mimesis está subordinado a la investigación de la mediación entre tiempo y narración. Sólo al final del recorrido de la mimesis ésta encuentra el contenido enunciado “que la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis III*” (Ricoeur, 2004: 139). Esta operación marca la intersección del mundo de la obra del arte y del mundo de espectador, ya que del mundo configurado por la performance (en nuestro caso) y del mundo en el que la acción efectiva, se despliegan su temporalidad específica.

Cómo apunta el autor, el problema central de *mimesis II* es afrontar la sospecha de una circularidad viciosa, que suscita el paso de la primera a la tercera, o lo que es aún peor, el punto de llegada parece anticipado en la partida. Para la resolución de este obstáculo, Ricoeur nos propone una imagen que esclarece: “no se puede negar que el análisis sea circular. Pero puede refutarse que el círculo sea vicioso. A este respecto, preferiría hablar más bien de una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente” (2004:141).

Para confirmar su punto de vista, Ricoeur da como testimonio la “violencia de la interpretación”. La narrativa tendría la característica de imprimir una consonancia

temporal permanente a aquello que hay de menos consonante: la experiencia humana. Al imprimir un orden al tiempo, la mimesis de la narrativa está lejos de ser una mera copia del vivir humano. Ésta estaría más para una representación del tiempo humano, representación que entra en contraste con la recepción. Sin embargo, no podemos ir a los extremos de atestar la total consonancia para la narrativa y la total disonancia a la experiencia humana. Como San Agustín había llamado la atención, *intentio* y *distentio* se enfrentan mutuamente entre la experiencia más auténtica.

Del mismo modo, la consonancia y la disonancia se relacionan en cualquier obra de arte. Ricoeur trae el ejemplo de la literatura moderna que más parece desorientar el lector que dar a él una representación consonante del tiempo. Y podemos encontrar ejemplos en los más diferentes ámbitos artísticos. En el caso de la performance *Esfuerzo*, el público puede seguir el tiempo del performer, del aparato de televisión - que con algún retraso - exhibe las imágenes vistas por el artista, o aún, el tiempo de visualización de internet. Estos “hipertextos” no están en consonancia, pero es en cada espectador que el tiempo de esa transmedialidad cobra sentido, se construye una narrativa y se opera la *mimesis III*. En ese caso podemos ver que la refiguración no está preestablecida por la prefiguración, así el problema de redundancia del ciclo vicioso también está descartado.

Llegamos al papel de destaque de la *mimesis III* en la medida que es en esa operación que la obra cobra sentido. No un sentido fijo y sí construido en la recepción. En ese punto encadenamos uno de los cuestionamientos que Ricoeur hace y cabe bien al nuestro objeto de estudio:

¿No somos propensos a ver en tal encadenamiento de episodios de nuestra vida historias “no narradas (todavía)”, historias que piden ser contada, historias ofrecen puntos de *anclaje* a la narración? No ignoro lo incongruente que es la expresión “historia no narrada (todavía)”. La historia, ¿no es, por definición, algo narrado? Ciertamente, si hablamos de historias efectivas. Pero, ¿es inaceptable la noción de historia potencial? (2004: 144)

Para contestar, Ricoeur cuenta en el libro dos situaciones. En resumen, la primera narra cómo el paciente va dejando migajas de su vida a su analista (experiencias, sueños, situaciones conflictivas) y éste va transformando este “material” en una narrativa. La otra es el caso de un juez que intenta comprender un curso de acción, desenmarañando el enredo de tramas en que está preso un sospechoso. Aquí también contamos una situación. Ribeiro más que contar una historia presenta una secuencia de acciones que dialogan con diferentes medios de comunicación. ¿Cuál sería la historia potencial? Sólo en la recepción con el espectador esas acciones ganan el sentido de lo vivido y se refiguran en narrativas.

Una mujer que asistía a la performance comentó después de seguir con atención el largo tiempo de enrolarse del performer con elásticos y cascabeles, y el tiempo de la acción final en que el artista camina con dificultad hacia un caballete revestido de limas, se friega con fuerza para que sus elásticos se desaten del cuerpo, los cascabeles se esparramen por el suelo y él se libere. Al ver tal secuencia la señora comentaba que le había gustado la performance, porque le parecía que así es el modo en que nos metemos en los problemas cotidianos. Poco a poco, y por un largo tiempo nos vamos enrollando y cuando ya no podemos más, cuando nos cuesta movernos tenemos que tomar una medida drástica para resolver tal situación o problemas, entonces con dolor

y bruscamente muchas veces nos desatamos. Con algunos rasguños es verdad, pero también dejando cosas por el camino (los problemas que se quedaron para tras, los cascabeles) y volvernors a ser libres. Para cerrar la historia, la cita de Ricoeur parece perfecta: “las narraciones tienen como tema, finalmente, obrar y sufrir”. (2004: 118)

La situación descrita anteriormente es posible, como aporta el filósofo, porque la historia de una vida procede desde historias no contadas e inhibidas hacia historias efectivas que el sujeto podría hacer suyas y considerarlas como constitutivas de su identidad personal. La búsqueda de esta identidad personal asegura la continuidad entre la historia potencial y la historia expresa cuya responsabilidad asumimos

Así *mimesis III* puede ser considerada como el vector de la aptitud de la trama para modelizar la experiencia, eso porque recobra y concluye el acto configurador del que ha subrayado también el parentesco con el juicio que “comprende” – que “toma juntos” – lo diverso de la acción en la unidad de la trama.

La construcción de la trama sólo puede describirse como un acto de juicio y de la imaginación creadora en cuanto a que éste acto es obra conjunta del texto y de su lector. En casos extremos, es el lector, casi abandonado por la obra, el que lleva sobre sus hombros el peso de la construcción de la trama. Por tanto, el acto de contemplar la performance es el último vector de la refiguración del mundo de la acción bajo la influencia de la trama. Es el movimiento por el cual la obra *Esfuerzo* explicita el despliega de un mundo, en cierto modo, delante de sí misma.

## 5. Conclusión<sup>63</sup>

Es a través del performer y de los diferentes medios usados en *Esfuerzo* que se configura (*mimesis II*) la narrativa transmedia. Esos elementos son el hipertexto que lleva a diferentes caminos, pero siempre con la posibilidad de que las vivencias y referencias, o sea, la prefiguración (*mimesis I*) tanto del artista, como de público se reconfiguren (*mimesis III*) dando sentido a la acción, o las acciones de esfuerzo, de contemplación, de participación.

---

<sup>63</sup> Los autores agradecen la colaboración de Albert Tola, Fernando Ribeiro y Sarah Allworthy.

En este proceso, los distintos medios y las interfaces proporcionadas por el performer producen una infinidad de posibles conexiones entre artista y público. Si en los procesos de comunicación supuestamente lineares las bifurcaciones de sentido son frecuentes y esperadas, aquí, esta construcción se presenta de una manera aún más fértil y múltiple, por las operaciones de transbordo entre las diferentes interfaces interconectadas, a modo de hipertexto. La narrativa transmedia, por lo tanto, amplifica el potencial intrínseco al proceso comunicativo narrativo y expresivo, dejando más visible por la relación entre los distintos medios, bien como de sus *espejamientos* y refracciones.

Todo ese proceso se conecta en el momento presente de la performance haciendo que *mimesis I, II y III* sean diferentes niveles de la misma operación mimética, partes de un mismo todo o momento. Y juntamente así construyan la narrativa, que al fin y acabo, es lo que puede diferenciar, a través del tiempo humano, el momento presente de la eternidad.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BARTHES, Roland. (1970). "S/Z". Paris, Editions du Seuil.
- BUSH, Vannevar. (1992). "Come Possiamo Pensare. en Nyce-Kahn *Da Memex a Hypertext*", Italia, Franco Muzzio Editore. (ed. orig. As we may think. The Atlantic Monthly, 1945).
- CASTELLS, Manuel (2001). "La galaxia Internet". Madrid, Areté.
- ECO, Humberto (1996). "Seis paseos por los bosques narrativos". Barcelona, Editorial Lumen, S.A..
- FOUCAULT, Michael (1976). "The Archeology of knowledge", trad. A. M. Sheridan Smith. Nueva York, Harper Colophon.
- LANDOW, Georg. (1993). "El hipertexto". Barcelona, Paidós.
- LÉVY, Pierre (1993). "As Tecnologias da Inteligência: o Futuro do Pensamento na Era da Informática". Rio de Janeiro, Ed 34.
- MCLUHAN, Marshall (1997). "El medio es el mensaje". Barcelona, Paidós.
- RICOEUR, Paul (1988). "O discurso da acção". Lisboa, Edições 70.
- RICOEUR, Paul (2004). "Tiempo y Narración". Siglo XXI editores.