

ENTREVISTA CON LA TEMPESTAD

revisión del concepto de narración
en el diálogo de la identidad



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Tesis para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación**

PRESENTA

Raúl Alexis Rosales Mata

ASESORA

Leticia Suástegui Cervantes

Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ENTREVISTA CON LA TEMPESTAD

revisión del concepto de narración en
el diálogo de la identidad



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Tesis para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

presenta

Raúl Alexis Rosales Mata

asesora

Leticia Suástegui Cervantes

Ciudad de México, 2018

*Para mi mamá,
para mi papá,
para Arturo*

De alguna manera, toda vida examinada es ejemplar; se escribe para atacar o para defender un sistema del mundo, para definir un método que nos es propio. Y no es menos cierto que por la idealización o la destrucción deliberadas, por el detalle exagerado o prudentemente omitido, se descalifica casi toda biografía: el hombre así construido sustituye al hombre comprendido. No perder nunca de vista el diagrama de una vida humana, que no se compone, por más que se diga, de una horizontal y de dos perpendiculares, sino más bien de tres líneas sinuosas, perdidas hacia el infinito, constantemente próximas y divergentes: lo que un hombre ha creído ser, lo que ha querido ser, y lo que fue.

MARGUERITE YOURCENAR

Uno responde como puede, diciendo la verdad o mintiendo: eso no importa. Lo que sí importa es que al final uno responde con su vida entera.

SÁNDOR MÁRAI

La historia que he narrado aunque fingida,
bien puede figurar el maleficio
de cuantos ejercemos el oficio
de cambiar en palabras nuestra vida.

JORGE LUIS BORGES

ÍNDICE

Agradecimientos	11
Introducción. Enfrentar la tempestad	13
I. TERRITORIOS NARRATIVOS	
1.1 Campos narrativos: de la teoría literaria a la filosofía	
1.1.1. La narración, un concepto viajero	19
1.1.2. Los giros narrativos: vistazo al mapa	23
1.1.3. El modelo aristotélico de la narración	25
1.1.4. La narratología estructuralista: la narración como objeto de investigación	26
1.1.5. Argumentos «narrativistas» en la historiografía: la narración como modo de comprensión	29
1.1.6. Paul Ricœur y la filosofía de la narración	34
1.1.7. Las ciencias sociales y la psicología: la narración como metáfora	36
1.1.8. Medios, política y cotidianidad	44
1.1.9. Estudios narrativos, un campo interdisciplinar	46
1.2 Metáforas de lo narrativo	
1.2.1. Valor metafórico	51
1.2.2. Homo <i>narrans</i> (Walter Fisher)	52
1.2.3. ¿Vivimos historias o relatos? (Hardy, Mink, White, MacIntyre)	58
1.2.4. La vida como narrativa (Jerome Bruner)	62
1.3 Metáforas revisadas	
1.3.1. La vida, un relato en busca de narrador (Paul Ricœur)	70
1.3.2. Lo narrativo como modo de comprensión (Mark Freeman)	76
1.3.3. Narración: exceso e interés	79

II. FIGURAS DEL SUJETO

2.1	La poética de Paul Ricœur	
2.1.1.	Trayectoria personal	83
2.1.2.	Trayectoria intelectual	85
2.1.3.	Modelo de texto	90
2.1.4.	Modelo narrativo de la triple mimesis	96
2.2	El modelo de identidad narrativa: variaciones del sí mismo	
2.2.1.	La hermenéutica de sí: programa de estudio	107
2.2.2.	Aproximación semántica y pragmática	111
2.2.3.	Aproximación de la teoría de la acción	116
2.2.4.	La identidad personal	119
2.2.5.	La identidad narrativa	124

III. DIÁLOGO DE LA IDENTIDAD NARRATIVA

3.1	Concepción dialógica de la identidad	
3.1.1.	Aspectos fundamentales	131
3.1.2.	Herencia cultural	135
3.1.3.	Situación social	138
3.1.4.	La identidad narrativa como un problema de comunicación	140
3.2	La narración cara a cara: desafíos conceptuales	
3.2.1.	La identidad narrativa en la interacción cara a cara	143
3.2.2.	Encuadres de la voz narrativa	148
3.2.3.	Contra el orden del relato: los riesgos de la narración cara a cara	157
	Conclusiones. Sobrevivir la tempestad	163
	Índice de cuadros y esquemas	169
	Bibliografía	170

AGRADECIMIENTOS

Cuesta trabajo dejarlo ir. No porque selle más de cuatro años de vida universitaria y otros más de investigación, sino porque respira en su término el esfuerzo de toda una vida de estudiante, algo que nunca ha sido para mí sólo un aspecto y mucho menos el ámbito de una obligación.

Agradezco a mi mamá, porque en la estela de responsabilidad y sencillez que la compañía recibo las lecciones más importantes de la vida. Si aprendo a guiarme bien con su ejemplo, sé que jamás estaré perdido.

A mi papá, por acompañarme, aun en la distancia, en este viaje que llamo vida y que apenas se encumbra. Agradezco sus consejos.

A mi hermano, Arturo, porque ha hecho posible que terminara este proyecto.

A mi abuelita, cuya vitalidad calentó el hogar que la vio partir.

A mi tía Pi, por el inmenso cariño y su cuidado.

A Chely y Temo, por el apoyo incondicional.

A mi abuelo, por esperar tanto estas páginas.

A Yanin, a Yadira, a Yoshabel, por ser y estar.

A mi tío Raúl, mi respeto y admiración.

A mis primos, Esteban, Damián y Aarón.

A Jorge, por ser un amigo ejemplar.

A Martha, porque su delicada afición a la literatura me ha enseñado los mejores libros que he leído.

Quiero mencionar a Lorena. A su lado, no se asistía a las muestras de la Cineteca; se conquistaban. Por su compañía, a Ivonne, a Maciel, a Miguel y a Brigitte. A Rubén, quien escuchó en su momento mis preocupaciones de este trabajo y supo darme una primera guía. También a Salvador, por leer una versión del protocolo detrás de esta investigación. A Jesús, porque durante la universidad fue un compañero de lecturas y otras inquisiciones.

Quiero agradecer a la UNAM y de manera especial a un maestro que en realidad no creo que esté ausente en esta tesis, a Rodrigo Martínez.

Agradezco a Leticia Suástegui, por el apoyo. A Lucía Rivadeneyra, Juan Nadal, Iván Islas y Fernando Ayala por la revisión de estas páginas.

Gracias.

INTRODUCCIÓN

ENFRENTAR LA TEMPESTAD

Miles de sombras veloces y el vocerío ensordecedor. Y de pronto allá lejos, al hilo del escenario, una muchacha cruzaba lo ancho del teatro. ¿Cómo pude verla? Era rubia, delgada y de buena estatura. Vi, pensé, sentí nítidamente: eso es mío, esa es mía, esa mujer es mía. Hizo algo, desanduvo su camino y fue a recargarse en la pared de la izquierda, allá, apoyada en sus manos a la espalda, y regó la vista hacia la pletórica oscuridad. ¿Cómo pude...? Porque los cincuenta y siete años que siguieron, a partir de aquella mañana, dependieron día con día de aquella mañana.

RICARDO GARIBAY, *El joven aquel...*

Esta investigación nace de una sospecha: que comprendemos nuestra vida cuando la narramos. Los dos términos que ahí aparecen, vida y narración, se implican mutuamente como de súbito, de manera casi inmediata. El lenguaje ordinario parece atestiguar esta correlación: decimos que estamos viviendo nuestra propia historia o que la vida de alguien es un verdadero drama. ¿Cuál es tu historia?, se nos pregunta como si quisieran saber quiénes somos.

La circularidad aparente entre ambos términos también engendra sus propios equívocos en la teoría. Es común encontrar expresiones como «el sí-

mismo co-escrito» (Ochs & Capps), «la vida como una narración» (Jerome Bruner), «el sí mismo hecho historia» (Ritivoi), «el sí-mismo como una autobiografía en curso» (Anderson), entre otras, que intentan asimilar la relación entre vida y narración, a fuerza de conjurar la distancia que las separa. Si las consideramos, de forma prematura, como *metáforas de lo narrativo* (Hyvärinen), en realidad son metáforas muertas. Desnudas como se presentan, reformuladas y multiplicadas sólo por el encanto de su expresión, dan lugar a inconsistencias y ambigüedades.

Parto del supuesto de que en contextos teóricos y cotidianos existe un discurso metafórico en torno a esta supuesta correspondencia entre vida y narración que se diversifica irreflexivamente. Cuando lo narrativo se usa como lente para ver otras cosas, como la vida, la memoria o el mundo mismo, el foco de atención lo tienen esos otros términos; lo narrativo tiende a darse por sentado. Se dirá que más o menos se sabe qué se quiere dar a entender. La objeción es legítima: ¿y si ya no sabemos qué queríamos decir con «narrativo»?

Este proyecto problematiza esa relación entre vida y narración, haciendo de la revisión conceptual su principio metodológico. En las próximas páginas, «vida» y «narración» pueden tomarse como sinónimos hasta que no se introduzca la noción de *identidad narrativa* que marca una distinción adecuada, primero como trabajo de lenguaje y luego como problema de comunicación. Proponer una revisión conceptual no significa definir cuáles son los usos que se consideran correctos y cuáles deben proscribirse. Más bien, y en el espíritu que anima este proyecto, se trata de promover un diálogo abierto a la discusión con otras investigaciones.

La estructura de esta investigación tiene la forma de una pirámide invertida, porque [1] parte de una revisión del concepto de narración en áreas en las que está activo, [2] recupera una teoría narrativa concreta que permitirá [3] abordar la dimensión comunicativa de la identidad narrativa. Es decir, si parte de una revisión general, ésta se va decantando hasta alcanzar la especificidad de un objeto concreto: la narración cara a cara. La idea de que comprendemos nuestra vida cuando la narramos cobra pleno sentido cuando tomamos en cuenta el papel de un interlocutor a quien dirigimos nuestro discurso. Nos enfrentamos así a dos semánticas divergentes: la de la narración —que propone una distinción entre relato, historia, trama, narrador, narratario, entre otros términos— y la del diálogo —que distingue entre

locutor, interlocutor, discurso, acontecimiento y otros—; sólo al término del tercer capítulo quedará zanjado el abismo que las separa.

Entrevista con la tempestad intenta decir, de un modo figurado, de qué trata este proyecto. Ahí «entrevista» condensa dos sentidos: representa la idea de *enfrentar* el carácter *episódico e inestable de la vida* —ahí la tempestad— con los recursos de orden del relato; y denota, además, la importancia del *diálogo* como la situación de comunicación que propicia y vehiculiza la identidad narrativa.

El capítulo 1, «Territorios de lo narrativo», revisa esas regiones en las que el concepto de narración, enfocado a la identidad, se encuentra activo. Se retoma al investigador finlandés Matti Hyvärinen, porque su trabajo facilita la labor de búsqueda en el mapa que constituye en realidad el campo de estudios. La segunda sección del capítulo afronta la conjetura de la que parte: se revisan textos cuya importancia estriba en que se han establecido como referentes o tópicos de discusión en el tema (Meretoja, 2013; Hyvärinen, 2006, 2012, 2013; Anderson, 1997). «Territorios de lo narrativo» establece, por una parte, el contexto teórico en el que esta investigación se desarrolla; y por otra, señala la dirección que habrá de tomar en los siguientes dos capítulos.

En el segundo capítulo, «Figuras del sujeto», se recupera la teoría narrativa de Paul Ricœur con el objetivo de formar una base teórica para abordar la identidad. El título del capítulo enmarca la problemática de la identidad que surge por mediación del relato: se destaca la idea de una figura narrativa que responde por quiénes somos y que entraña una dinámica de organización e irrupción. Las obras que aquí se revisan se justifican en la medida en que contribuyen a comprender lo que se define como identidad narrativa.

El segundo capítulo, si bien está enfocado en un sólo autor, tiene el propósito de ser sintético y detallado a la vez: sintético, porque articula una teoría que no está en una sola obra, sino en varias, a través de las cuales se puede ver cierta continuidad teórica y que aquí se pretende reconstruir como un conjunto de modelos (del texto, de la triple mimesis y de la identidad narrativa); segundo: detallado, porque procura ser específico con los términos y no obviar algún elemento que contribuya a su comprensión.

El tercer capítulo, «El diálogo de la identidad narrativa», parte de la concepción que propone la investigadora finlandesa Hanna Meretoja. Se aborda la cuestión de cómo la identidad narrativa se elabora como un discurso

con características propias que lo distinguen de otros discursos en el transcurso de una conversación. Diversos autores se retomarán, pero pertinentes en tanto contribuyan al mismo objetivo: reflexionar sobre la comunicación que propicia el relato.

La tesis que se defiende y que se estructura a lo largo de toda la investigación se enuncia así: lo que llamamos vida es el campo de una actividad narrativa y, por tanto, está zurcida según un principio de composición: *porque la verdadera historia comienza aquella mañana de todas las que habrán de venir*. En su entramado, se tejen los hilos de la esperanza y el temor, del recuerdo y el olvido, del proyecto y los fines. La identidad narrativa que se desarrolla en el diálogo está armada con los recursos de orden del relato para resistir a sus presiones internas, al cambio y a la contingencia.

capítulo 1

Territorios de lo narrativo

1.1
**CAMPOS NARRATIVOS:
DE LA TEORÍA LITERARIA A LA FILOSOFÍA**

1.1.1. La narración, un concepto viajero

¿Quién es el viajero, para empezar? ¿Quién o qué viaja cuando un término se toma prestado de una disciplina a otra, ya sea para decir lo mismo o para decir cosas diferentes? En cualquier caso, lo más probable es que ya se sepa más o menos qué se quiere dar a entender. Si acaso la metáfora de viaje es atinada, qué importa entonces que un concepto se traslade de un área a otra.

Los términos afines a lo narrativo —como narración, historia, discurso, narratividad o trama— han sido utilizados en distintas áreas como la teoría literaria, la historia o las ciencias sociales, por mencionar algunas, que se ha vuelto pertinente hablar de ellos como si de viajeros se tratase: se han movido de un campo a otro, incorporándose a contextos explicativos distintos, deslizándose entre la teoría y el análisis. Ante estos términos viajeros, podríamos plantear la misma objeción: qué importan sus traslados si más o menos se sabe qué se quiere decir con ellos. Y podríamos sumar otra más: para qué entonces seguir sus recorridos si éstos son, se presume, variados e indeterminados.

Este capítulo responde a dichas objeciones mostrando la pertinencia de elaborar un mapa de los recorridos del concepto de narración, con el fin de delimitar el territorio en el que se desarrolla esta investigación. Para sostener la importancia de esbozar dicha historia conceptual, seguiré la lógica argumentativa del volumen *Travelling Concepts of Narrative* (Johns Benjamins, 2013), según como se expone en su primer capítulo escrito por Matti Hyvärinen.

El libro citado retoma no sólo el título de la obra de Mieke Bal *Conceptos viajeros en las humanidades*, sino su enfoque metodológico: *conceptos* antes que *métodos*; o, para ser más exactos, revisión conceptual como principio metodológico. Pero ¿por qué son los conceptos importantes?

Los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas gracias a dos consecuencias de su capacidad para propagar, fundar y definir un campo de objetos: fusionando la epistemología y la práctica científica, capturan la científicidad de la metodología que sostienen; y, en el sentido opuesto, consiguen «endurecer» la ciencia en cuestión, al determinar y restringir lo que cuenta como científico (Bal, 2009: 51).

¿Cuándo hablamos de palabra y no de concepto? Cuando un término es usado en el habla cotidiana en su significado más común con el objetivo de *nominar* se trata de una palabra, una especie de etiqueta; por el contrario, cuando un término *conceptualiza* hace al objeto al que refiere comprensible en su especificidad. Una palabra designa, nombra; un concepto «teoriza» un objeto, porque lo hace visible según el marco teórico del que parte. El ejemplo de Mieke Bal (2009) es claro: el término «trauma» se utiliza comúnmente para designar todo tipo de experiencias tristes, pero como concepto teoriza un efecto psíquico provocado por acontecimientos tan devastadores que el sujeto no puede procesarlos como experiencias. El uso poco cuidadoso del término eclipsa su capacidad para explicar el fenómeno que designa.

Trazar una historia de los viajes de lo narrativo nos permite así aprehender el campo de lo que se ha denominado como narrativo, por una parte; y, por otra, entender el desarrollo de la red semántica de términos afines con los que esta investigación *viaja*. En otras palabras, se trata de conocer el contexto teórico en el que se desenvuelve esta investigación.

Hyvärinen reconoce lo mucho que el volumen *Travelling Concepts of Narrative* debe a Mieke Bal; no obstante, hace unos comentarios pertinentes. Califica como «demasiado simple» la conclusión a la que llega Bal: revisar los usos y significados de los conceptos clave. Bal no sugiere como una primera recomendación, considera el académico finlandés, «volver a la teoría» o a los antecedentes filosóficos. Hyvärinen complementa el enfoque metodológico con los aportes de un historiador británico del pensamiento político: Quentin Skinner. Cuando un concepto viaja se produce cierta transformación: algo se conserva y algo se pierde; se modifica en consecuencia. En términos metafóricos se habla de un concepto *viajero*, pero éste no se mueve entero; es susceptible de sufrir tres tipos de modificaciones: de criterios, de referencias y de evaluaciones (Skinner, 1988).

1. El rango de criterios. Esto se refiere a los registros en los que una expresión es usada convencionalmente. Si alguien no conoce el significado del término *hábil*, por ejemplo, podríamos describirle los criterios que rigen su uso: que un sujeto alcance determinadas metas sirviéndose de una pericia poco común; que sea eficiente en la consecución de sus objetivos. La idea de habilidad, por eso, está emparentada tanto con la idea de destreza como de competencia. Este primer aspecto se refiere a cómo se define determinado concepto, qué se da a entender con él.
2. Rango de referencia. Se trata de saber cuáles son las circunstancias, los hechos, las situaciones o los objetos para los que tal término es apropiado, con base en los criterios previamente definidos. Si el término *hábil* implica un tipo de competencias conscientes que son resultado de un aprendizaje previo, en estricto sentido no podría decir que la lluvia es más hábil que los hombres para los regar los campos. “Para referir un término al mundo, necesitamos aprehender tanto su significado como su referencia”¹ (Skinner, 1980: 566).

¹ «To apply any word to the world, we need to have a clear grasp of both its sense and its reference». Es importante señalar que escribo significado (y no sentido) al traducir *sense*. El texto de Skinner se basa,

3. Rango de evaluaciones². Se refiere al tono moral³ de los términos usados. Respecto al uso del término «hábil», saber usarlo significa también conocer que convencionalmente se utiliza para expresar elogio o admiración hacia aquello que describe. Imaginemos que queremos calificar como hábil a alguien que hace trampa en el póker escondiendo naipes. Si revisamos los criterios previos, parece que los satisface: un jugador tramposo gana partidas con la destreza de un prestidigitador que nos asombra. Sin embargo, nos resistimos a decir llanamente que ese tramposo es hábil con las cartas como un escritor lo es con las palabras. ¿Por qué? Porque sus acciones nos parecen condenables. Aunque pertenezcan a una misma red semántica, la habilidad cede terreno a la artimaña. Ser hábil ya no es lo mismo que ser mañoso.

Sostener que el concepto de lo narrativo ha sufrido de modificaciones puede referirse a cambios de criterios (qué se considera y qué no como narrativo); a cambios de referencia (a qué se refiere cuando se habla de lo narrativo: ¿a textos?, ¿pinturas?, ¿películas?, ¿la vida personal?, ¿el mundo mismo?); o cambios de evaluaciones (qué implicaciones ideológicas tiene lo narrativo según determinado criterio y referencia). El próximo apartado esboza una historia de cambios conceptuales sin abandonar estos señalamientos

en parte, en algunos filósofos del lenguaje, entre ellos J. L. Austin, Wittgenstein y Gottlob Frege, este último también está presente en la concepción que tiene Paul Ricœur sobre el significado y la referencia. En la edición en español de Siglo XXI de la *Teoría de la interpretación* (2011) se traduce *sense* por significado. En la argumentación de Ricœur, sentido y significado pueden tomarse como sinónimos hasta que no se comprenda la distinción entre significado y referencia como una dialéctica interna del sentido. En pocas palabras: «El “qué” del discurso es su “significado”; el “acerca de qué”, su “referencia”» (Ricœur, 2011a: 33). Como en este caso, y en lo sucesivo, me hago responsable de las traducciones de fuentes escritas en inglés.

² Skinner se refiere al rango de *actitudes* que manifiesta un término usado convencionalmente.

³ Decir tono moral («*moral light*») no me parece suficiente. Evaluación quiere decir sopesar según un marco de referencia. Un concepto puede *evaluar* algo porque existe un sistema ideológico que le sirve de soporte. Por ejemplo, se podrá juzgar la pertinencia científica de un relato, pero esto nada tiene que ver con un «tono moral».

como directrices. Recordemos: se trata de una metodología documental que se pregunta por el uso conceptual de los términos de lo narrativo⁴.

Hasta este punto, pareciera que hemos usado indistintamente los términos *narrativo*, *narrativa* o *narración*. No son sinónimos en estricto sentido, pero tampoco están tan alejados uno del otro. Pertenecen a una red semántica que aquí etiqueto «de lo narrativo», pues comprende un conjunto de términos afines que se han utilizado en varias áreas, a veces con distinciones claras; otras, de manera indiferenciada. Al final de este primer apartado, puedo responder a la pregunta de quién o qué es el viajero diciendo que no es la narración sola, sino la red de conceptos de lo narrativo, con sus distintas variaciones.

1.1.2. Los giros narrativos: vistazo al mapa

¿Qué es un giro, para empezar? Un *giro* se acerca a la idea de revolución: expresa un cambio radical en la forma de pensar el mundo o la realidad. Y un cambio radical se lleva a cabo si los fundamentos que sostienen una concepción del mundo son otros; es decir, si se da una ruptura epistemológica. Confío en que podremos reconocer los rasgos fundamentales de los territorios narrativos si revisamos las características de una importante inflexión en el pensamiento: el *giro lingüístico*, cuyas líneas de reflexión se desbordan en lo que se denomina también *giro narrativo*.

La expresión *giro lingüístico* se hizo célebre a partir del libro homónimo editado por Richard Rorty (1967), quien la retoma de Gustav Bergmann⁵, para caracterizar la discusión relevante en filosofía analítica entre dos programas de investigación que él mismo denomina como *filosofía del lenguaje ideal* y *filosofía del lenguaje ordinario*. Tomás Ibáñez (2006) caracteriza el giro lingüístico como una preocupación creciente a lo largo del siglo XX a propósito del lenguaje. Este interés estuvo impulsado por una doble ruptura: la primera contra la tradición filológica, protagonizada por la lingüística de Ferdinand de Saussure;

⁴ Revisar conceptos no significa encontrar el uso correcto, con un fin normativo. Significa prestar atención a los distintos usos y significados de dicho concepto de tal forma que puedan servir de base para la presente investigación.

⁵ En particular, de su obra *Logic and reality* (The University of Wisconsin Press, 1964).

la segunda, que hacía frente a la filosofía de la conciencia (Descartes) con una filosofía analítica (Bertrand Russell y Frege).

El giro lingüístico presentó dos orientaciones divergentes. La primera estuvo impulsada por el pensamiento de Frege, Russell, el Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus* y el neopositivista Círculo de Viena. Este primer movimiento, ilustrado, sostiene que las cosas hay que decirlas bien, sin ambigüedades, con rigor; y esto significa que estén de acuerdo con la realidad empírica de la que se habla. La segunda orientación estuvo caracterizada por un vuelco hacia el estudio del lenguaje en uso. Los autores que animaron esta empresa son Wittgenstein (pero el de las *Investigaciones filosóficas*) y los filósofos de Oxford Gilbert Ryle, John Austin, Peter Strawson y Paul Grice. «Para ellos, la riqueza del lenguaje cotidiano sobrepasa con creces la función descriptiva, diversificándose en una enorme variedad de usos y de funciones» (Ibáñez, 2006: 34). Los colores y matices del lenguaje con los que se dibuja día a día la realidad representan el verdadero tesoro.

La ruptura realizada por la orientación teórica hacia el lenguaje cotidiano —ruptura tanto con la filosofía cartesiana como con la pretensión lógico-empírica del «primer giro lingüístico»— contribuyó a redefinir su problemática:

1. La nueva concepción sobre el lenguaje parte de una crítica a la concepción representacional y designativa.
2. Esta nueva perspectiva concibe el lenguaje como una actividad humana que no sólo representa, sino que *hace cosas*; construye realidades.
3. «En tanto que acción sobre el mundo, el lenguaje es también, consecuentemente, acción sobre los demás» (Ibáñez, 2006: 40).
4. En tanto práctica discursiva, el lenguaje incide en la conformación y el desarrollo de relaciones sociales.

Como lo atestigua esta breve revisión⁶ del giro lingüístico, tampoco el giro narrativo surgió espontáneamente ni se dio de manera uniforme; presentó

⁶ Además del texto de Ibáñez, remito al capítulo dedicado al tema en *Una idea de las ciencias sociales*, de Fernando Escalante. Este ensayo podría considerarse «introdutorio», pero su explicación, al

diferentes articulaciones según las distintas mesas de discusión en las que participó, razón por la cual hablamos de *giros* o *momentos* narrativos. Hyvärinen (2008, 2010, 2012) propone que pensemos en 4 diferentes giros narrativos, con sus respectivas inquietudes, agendas de investigación y cambios conceptuales.

Estos giros dan cuenta de cómo el interés por la narración pasó de ser una investigación sobre sus características formales al estudio de su papel en contextos de comunicación cotidianos (De Fina, 2015). Una mirada al mapa de los territorios que vamos a explorar me permite destacar los siguientes cuatro aspectos que asimilan los rasgos de una atención general sobre el lenguaje.

1. Desde la concepción aristotélica y más tarde con la perspectiva de la narratología estructuralista y la historiografía, el relato o discurso narrativo es más que la mera representación de una realidad externa, representación aquí en el sentido de reproducción o reflejo. La orientación es clara: de una postura positivista a una interpretativa.
2. La narración también *hace cosas*. El enfoque es sociológico: la narración vista como práctica destaca su papel en la realización de diversas actividades sociales. (Como la narración que sirve de apoyo a una de las partes acusadas en un juicio).
3. Las narraciones que elaboramos nos ponen en relación con los demás y con nuestra cultura. Nos representamos en la medida en que habitamos los relatos que elaboramos en y sobre la vida social.
4. La narración constituye una forma de comunicación fundamental, una «forma fenomenológica y epistemológica de comprensión y de expresión, de aprendizaje y de socialización» (Bernasconi, 2011: 14).

1.1.3. El modelo aristotélico de la narración

Con Aristóteles nace una tradición. La *Poética* sigue siendo el bastión de muchas revisiones contemporáneas de la narración. Su modelo—que apropiadamente podemos denominar clásico— deriva de la caracterización de la tragedia: «Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y

tiempo que es asequible, captura la complejidad de la discusión entre la orientación hacia una filosofía del lenguaje ideal y la de la filosofía del lenguaje ordinario.

entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin» (Aristóteles, 1999: 152). Se destacan tres aspectos o elementos de la narración: 1] el carácter progresivo, por el que se transita de una situación inicial a una situación final⁷; 2] el aspecto de representación: algo pasa en una narración, y aquello que pasa es eminentemente humano («acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan»), y 3] un orden o unidad de composición (inicio, desarrollo y desenlace) que subyace a dicha representación y que da forma a una totalidad.

Retomemos los últimos dos aspectos: la representación de la acción y su disposición ordenada. El primero es la actividad mimética (*mimesis*); y el segundo, el proceso de componer tramas (*mythos*). Los dos procesos o aspectos están relacionados de manera íntima; los podemos aprehender por separado en el análisis, pero integran una unidad dialéctica. Conviene pensar desde ahora que Aristóteles no definía como representación una suerte de espejo fiel de la realidad, como una copia; la imbricación de los dos términos que esta concepción anuda, *mimesis* y *mythos*, permite pensar la narración como una representación *creadora*. Aristóteles, dice Ricœur (2013a), exige que los definamos de manera recíproca: la actividad mimética descubre una realidad inédita en cuanto produce algo, precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama.

1.1.4. La narratología estructuralista: la narración como objeto de investigación

Hagamos una elipsis kubrickiana al siglo XX, cuando la reflexión sobre la narración empezó a cobrar importancia en el ámbito de la teoría literaria y la narratología. Y decimos que cobró importancia, porque de ningún modo se afirma que «lo narrativo» surgió en este contexto, pero contribuyó a pensarlo de manera distinta. En el último cuarto del siglo, la discusión ya no se enfoca en las características narrativas de una obra, sino en la naturaleza narrativa en sí misma, más allá de su soporte material (Kreiwirth, 1992).

⁷ De aquí que se afirme que una narración presenta *transformaciones*: cambios de estado, alteraciones emocionales o intelectuales, progresión dramática.

Es cierto que las narrativas han sido incorporadas como material de investigación incluso antes de lo que ahora se denomina como «análisis narrativo»⁸, pero fueron los estudios de la teoría literaria y la narratología los que *giraron* el foco de atención para problematizar sobre la narración misma. En los años 60, la recepción traducida de la *Morfología del cuento*⁹ de Vladimir Propp produjo un cortocircuito en el estudio del relato que animó una serie de investigaciones venideras. El enfoque formalista de Propp se caracterizó por el análisis de las funciones del cuento ruso que se organizan a partir de una misma narración.

El cuento supone un orden, una «sucesión regular». «Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que parte de un daño (*A*) o de una carencia (*a*) y pasa por las funciones utilizadas como desenlace» (Propp citado en Ricœur, 2011b: 434). El cuento, como modelo de narración, expresa un cambio de una situación inicial a una situación final.

Este carácter de secuencia o progresión (narrativa) está emparentada con la noción de *fabula*, que los formalistas rusos distinguían de *sjuzet*. Traducidos como fábula (o historia) y trama, el primero designa «los sucesos abstraídos en el orden de su supuesta “ocurrencia”», y el segundo se refiere a «la organización de estos sucesos en el texto» (Rimmon-Kenan, 2006: 13)¹⁰. Esta diferencia puede asimilarse en la distinción que Todorov hacía entre historia y discurso. Por su parte, el lingüista Émile Benveniste oponía historia (o relato) y discurso, a partir de un criterio propiamente lingüístico: el discurso lleva marcas de subjetividad como algunas formas verbales y deícticos de persona, lugar y tiempo; el relato, por su parte, es impersonal y objetivo, pues le corresponde el uso de la tercera persona, «a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador [...]

⁸ Hyvärinen (2008) cita una serie de trabajos «previos» que toman en cuenta las narraciones como *material* de estudio —que no es lo mismo que *objeto* de estudio—. Por ejemplo, menciona la obra de William I. Thomas y Florian Znaniecki *The Polish Peasant in Europe and America*, publicada entre los años 1918 y 1920. Los autores, afirma Hyvärinen, introducen un nuevo tipo de material a la investigación social: registros de vida («*life records*»), como cartas y otros documentos.

⁹ La obra se publicó por vez primera en 1928, pero se tradujo al inglés en 1958. Ricœur revisa esta obra en el tomo 2 de *Tiempo y narración* (pp. 426-434).

¹⁰ «*fabula*, i.e., the abstracted events in the order of their presumed “occurrence” [...] *sjuzet*, i.e., the organization of these events in the text».

Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos» (Benveniste citado en Genette, 1972: 204).

Si en Benveniste discurso y narración (relato o historia) no significan lo mismo, Gérard Genette redefine la oposición como una relación de asimetría. Es decir, si no son lo mismo, no es porque se opongan frente a frente. El discurso es «el modo “natural” del lenguaje, el más amplio y el más universal, capaz de acoger por definición a todas las formas; el relato, por el contrario, es un modo particular» (Genette, 1972: 206). «El discurso del relato»¹¹ parte del reconocimiento de tres distintos usos del término *relato*. El primero designa el enunciado narrativo, el discurso que se refiere a una serie de acontecimientos (el texto narrativo); el segundo es la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que se conocen por mediación del discurso; y el tercero, se refiere al acto mismo de contar, de narrar. Estos tres sentidos designan diferentes aspectos de la realidad narrativa: a] el relato como tal que es el enunciado o texto narrativo; b] la historia que es el contenido narrativo, los acontecimientos a los que se refiere, y c] la narración que es la enunciación, el acto narrativo de producción de dicho discurso. Así, el modelo narratológico de Genette precisa distinciones que hacen operativos los términos historia, relato (discurso) y narración (enunciación).

A lo largo del programa estructuralista¹² de los años 60 y 70 la liga de lo narrativo estuvo estirándose hasta abarcar diferentes biparticiones y triparticiones, hasta completar un auténtico giro narrativo. Sin embargo, quizá lo que rompió esa liga fue el cambio de referencia del que fue autor Roland Barthes. Así abre su «Introducción al análisis estructural del relato»:

¹¹ «Discurso del relato» aparece en francés como *Discours du récit* y fue traducido al inglés como *Narrative Discourse*. Como relato o discurso narrativo, *récit* es usado como algo cercano a lo que los formalistas rusos entendían como *sjuzet*; aunque, como señala Rimmon-Kenan (2006: 13) con algo de ironía, *récit* también era usado por Barthes como algo equivalente a la *fabula* (la historia): «bastante confuso para una disciplina con aspiraciones científicas».

¹² Más que caracterizar el estructuralismo como perspectiva, este aparato tiene el objetivo de mostrar que lo narrativo ha sido tomado como objeto de análisis. Sin embargo, para tener una idea general al respecto, podemos describirlo con 4 rasgos (Brockmeier & Carbaugh, 2001: 4-5): 1. Lo narrativo es tratado como una lengua saussuriana, es decir, como un sistema de reglas y formas invariables. 2. Pretende describir la estructura que subyace a los relatos particulares. 3. Debido a que su modelo de análisis es tomado de la lingüística, su enfoque se concentra en el nivel de la frase, es decir, en el sintáctico. 4. Su modelo de análisis está basado en oposiciones, ya sean bipartitas (historia/discurso) o tripartitas (historia/relato/narración).

Innumerables son los relatos mundo. Ante todo, hay una variedad prodigiosa de géneros, distribuidos entre sustancias diferentes, como si toda materia fuera buena para el hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser sustentado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la mezcla ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela corta [*nouvelle*], la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la «Santa Úrsula» de Carpaccio), la vidriera, el cine, los cómics, las noticias periodísticas, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todas las épocas, todos los lugares, todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad [...] el relato está ahí, como la vida (Barthes, 2009: 215).

Barthes o el relato como un universal¹³. «Fue legado del estructuralismo francés, particularmente de Roland Barthes y Claude Bremond, el haber emancipado al relato de la literatura y de la ficción, y haberlo reconocido como un fenómeno semiótico que trasciende disciplinas y medios» (Ryan, 2005: 344). Si podemos hablar de un giro narrativo en el estudio de la literatura y la narratología estructuralista es por tres razones (Hyvärinen, 2010):

1. Por proporcionar a lo narrativo nuevos criterios para su definición y desbordar sus referentes.
2. Por haber establecido una nueva agenda de investigación con pretensiones científicas: apartarse del subjetivismo de la crítica literaria tradicional.
3. Por reclamar el relato como un objeto de investigación.

1.1.5. Argumentos «narrativistas» en la historiografía: la narración como modo de comprensión

El segundo giro narrativo (Hyvärinen, 2010, 2013) ocurrió en los años 70 en el ámbito de la historiografía. La toma de conciencia en torno al relato surgió a propósito de preguntarse por la forma en que la historiografía representa el

¹³ Hyvärinen, en varios de sus textos (2008, 2012, 2013), recupera esta extensa cita para caracterizar la ubicuidad de lo narrativo.

pasado. Si la labor de la historiografía es elaborar relatos, éstos no son iguales a los de ficción (o en eso radica parte de la discusión). En última instancia, esta preocupación derivó en uno de los dilemas que quizá define todo el giro narrativo: la relación entre la vida y la narración: ¿hasta qué punto los relatos que hace la historia representan *lo que pasó?*, ¿acaso vivimos historias?¹⁴.

Louis O. Mink (1970: 541) atestigua la importancia de lo narrativo en el pensamiento histórico: «En años recientes, no obstante, ha surgido un nuevo y creciente interés entre los filósofos en lo que se denomina (de manera equívoca) la lógica de la narración»¹⁵. Y la cuestión, sostiene Mink, no es de estética, sino de filosofía de la historia.

La reevaluación del relato en la historia y la filosofía de la historia partió de una crisis del modelo nomológico, aquel que planteaba que la explicación histórica derivaba de una ley causal. Arthur Danto, Louis O. Mink y Hayden White elaboraron otra concepción de la historia que podemos llamar *narrativista*, pues en ella el relato representa una forma de conocimiento histórico.

La comprensión, dice Mink, es el acto de ver-cosas-juntas (*seeing-things-together*). Esta idea es clave para entender la contribución de Mink al giro narrativo, según como sostiene en su artículo *History and Fiction as Modes of Comprehension*, publicado originalmente en 1970. ¿Qué es ver cosas juntas? Significa ver una suerte de encadenamiento entre un acontecimiento y otro. Y se consigue tal efecto gracias al carácter sintético de la narración, pues ésta, como aprendimos con Aristóteles, liga acciones formando un todo¹⁶. Pero la explicación histórica no sólo deriva de las conexiones que la narración establece, sino del juicio o reflexión que le subyace. «Una narración histórica

¹⁴ Quizá la pregunta que guio toda la segunda parte de *Tiempo y narración I* (Ricœur, 2013a) sería «¿Qué recursos ofrece el relato para la comprensión histórica?». En lo sucesivo, de esta obra recuperaré los argumentos «narrativistas» de la historiografía (pp. 241-289).

¹⁵ «In recent years, however, there has come into being a new and still developing interest among philosophers in what is called (rather misleadingly) the logic of narration».

¹⁶ Incluso Mink (1970: 548) menciona: «La observación aristotélica de que una obra debe tener un principio, un intermedio y un final no es una descripción formal de sentido común, sino un corolario de su principio de que el teatro es la imitación de una única acción, esto es, de que tanto acción como *mimesis* deben poder ser comprendidos como un todo complejo [Aristotle's observation that a play must have a beginning, a middle, and an end is not a trivially formal description but a corollary of his principle that a drama is an imitation of a single action, that is, that both action and *mimesis* must be capable of being understood as a single complex whole]».

no demuestra la necesidad de los acontecimientos [como suponía el modelo nomológico], sino que los hace inteligibles desplegando la historia [*story*] que transmite su importancia» (Mink, 1970: 545)¹⁷. La explicación histórica se consigue como síntesis comprensiva.

Sin embargo, hallar en la narración una forma de explicación histórica no es la principal contribución de Mink para nuestra propia historia conceptual, sino el valor que le asigna al concepto de narración. Hay, sostiene, tres modos fundamentales de comprensión, irreducibles entre sí: el teórico, el categorial y el configurativo (o narrativo). El modo teórico es hipotético-deductivo. El ejemplo de Mink (1970) es muy ilustrativo. Me doy cuenta de que un papel se quema fácilmente y repito el experimento con una carta, un libro, un recetario, etc., y llego a la conclusión de que «el papel se quema». De manera parecida, noto que la llave de mi bañera se oxida, que las agujas se oxidan y que una cerradura se oxida; concluyo que «el acero se oxida». Y entonces podría pensar que ambos fenómenos (la combustión y la oxidación) son manifestaciones de un mismo proceso químico. Esto representa un modo teórico de entendimiento.

El segundo, el modo categorial, se refiere a la comprensión que tenemos de los objetos como pertenecientes a una misma categoría. Un conjunto de categorías establece lo que se denomina como marco conceptual. Se parece al modo teórico, pero no es exactamente lo mismo. El ejemplo que nos da es la «evolución». En tanto categoría, nos permite pensar en algo como la «evolución de las ideas» como una historia del pensamiento sobre un tema en particular y no como una teoría sobre la selección natural.

El tercer modo es el configurativo. Es el tipo de acto reflexivo que nos hace *ver cosas juntas*, como si fueran elementos de un mismo entramado. La carta que quemo no la veo como una sustancia inflamable, sino como el vínculo a un amigo. «Aunque para explicarlo no elaboraría una teoría de las cartas o de la amistad, sino, más bien, mostraría cómo pertenece a una configuración

¹⁷ «An historical narrative does not demonstrate the necessity of events but makes them intelligible by unfolding the story which connects their significance».

particular de acontecimientos como una pieza a un rompecabezas» (Mink, 1970: 551)¹⁸. Se establece así que la narración¹⁹ es un modo de comprensión.

Otro de los exponentes de la historiografía «narrativista» es Hayden White. Uno de los artículos de este autor relevantes para la discusión es «The Value of Narrativity in the Representation of Reality»²⁰. En dicho texto, White parte de la idea barthesiana del relato como un hecho universal y sostiene que la narración responde al problema de cómo transformamos nuestra experiencia en una *forma* significativa, la cual es característica de la humanidad y no de una cultura específica. La narrativa, según White (1992: 17), «es un *metacódigo*, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común». Esta definición sugiere entender la narrativa como una condición de posibilidad de la comunicación: compartimos una realidad común y nos comunicamos en y por ella gracias a un modo de representación significativa de nuestra experiencia que es la forma narrativa.

Uno de los aspectos que interesan en el texto de White es la relación entre el relato y el conocimiento: la historia, a fin de representar el pasado, puede optar por la forma narrativa para ofrecer un conocimiento de la realidad²¹. La narración histórica consigue un *efecto de explicación* al poner en orden los acontecimientos de los que trata por medio de la trama, «si entendemos por trama una estructura de relaciones por la que se dota de

¹⁸ «But to explain this, I would not construct a theory of letters or of friendships but would, rather, show how it belongs to a particular configuration of events like a part to a jigsaw puzzle».

¹⁹ Fuera del territorio de la narratología, narración y narrativa se asimilan sin mayor problema: narración ya no es estrictamente el proceso de enunciación, sino una forma de composición que se puede emparejar al texto mismo, la narrativa.

²⁰ Apareció por primera vez en la revista *Critical Inquiry* (1980, vol. 7, núm. 1) y fue recuperado en la colección de ensayos editada por W. J. T. Mitchell *On narrative* (1981). Este libro contiene textos de algunos de los principales autores del giro narrativo —como Hayden White, Frank Kermode, Seymour Chatman, Paul Ricœur, Robert Scholes, Louis O. Mink, Barbara Herrnstein Smith, entre otros—, razón por la cual se dice que representa en sí mismo el «cambio de paradigma» (Bruner, 1991).

²¹ White (1992: 17) anota: «Los términos *narrativa*, *narración*, *narrar*, etc., derivan del latín *gnarus* ('conocedor', 'familiarizado con', 'experto', 'hábil', etc.) y *narro* ('relatar', 'contar') de la raíz sánscrita *gná* ('conocer'). La misma raíz forma *γνώριμος*, ('cognoscible', 'conocido')».

significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado» (White, 1992: 24)²².

Tres son los presupuestos de los análisis de White (Ricoeur, 2013a: 269-270)²³:

1. Historia y ficción pertenecen a la misma clase, en cuanto estructura narrativa.
2. La historia es intrínsecamente historiografía, un artefacto literario, en cuanto a que su escritura no se añade de algún modo a la historia, sino que la constituye.
3. La distancia entre una obra histórica y una filosofía de la historia es más corta que la que supone la epistemología: la metahistoria, como la entiende White, es una «poética» de la historiografía que se preocupa menos por las condiciones de objetividad que por sus características narrativas.

A partir de estos supuestos, White mantiene un uso diferenciado de algunos términos comunes a la crítica literaria, aunque desliza sus significados. *Story*²⁴ es una historia en tanto está organizada como tal, de acuerdo con motivos o temas, pero articulada al fin. La distinción entonces entre *story* y *plot* (trama), más acuciada aquí por cuanto que la historia tiene que vérselas con la prueba (*evidence*) de los acontecimientos, establece un nuevo matiz: que la construcción de la trama (el *emplotment*, la acción de entramar) produce el *efecto explicativo*²⁵ buscado y característico del conocimiento histórico, pero «en el sentido de que explica no los acontecimientos de la historia narrada, sino esa misma historia, al identificar la clase a la que pertenece» (Ricoeur, 2013a: 274). La *explicación* ya es muy cercana al *argumento*.

²² Puede notarse que estas ideas (unidad, orden, extensión) no sólo las revisamos con Mink, sino también, y en un principio, con Aristóteles.

²³ Esta lectura se basa en el libro de White *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (originalmente publicado en 1973) y dos de artículos: “El texto histórico como artefacto literario” (publicado por primera vez en 1974) y “The structure of historical narrative” (1972).

²⁴ Aunque, como hace notar Ricoeur, en primera instancia White designa como *story* algo que más bien puede entenderse como *story-line* (‘hilo de la historia’): una «narración esencialmente secuencial», con inicio, desarrollo y desenlace.

²⁵ De aquí que, inversamente, se pueda ver por qué White asimila la *story* como *story-line*: para conservar el carácter distintivo de la trama.

White también enriquece la noción de invención de trama (*emplotment*): más que la combinación de un hilo de historia y un argumento, la explicación histórica deriva del reconocimiento de la historia misma como un *tipo de historia*. «H. White toma la tipología de la construcción de la trama de la *Anatomie de la critique* de Northrop Frye: *novelesca (romance), trágica, cómica, satírica*» (Ricœur, 2013a: 277). Préstamo que hace tangible sus primeros supuestos. En este sentido, la historia se acerca a la literatura por el recurso a la narración.

Si con Barthes presenciamos sobre todo la extensión de la referencia de lo narrativo²⁶, el giro en la historiografía nos hace tomar conciencia de un cambio evaluativo importante: ya como modo de comprensión, ya por su valor explicativo para representar la realidad, la narración se sitúa en un nuevo peldaño, camino a la filosofía.

1.1.6. Paul Ricœur y la filosofía de la narración

La obra de Paul Ricœur *Tiempo y narración* (1983-1985) se sitúa en este punto de reflexión desde donde se alcanza a ver la capacidad de la narración para organizar la experiencia humana. Esta obra en tres tomos no sólo se alimenta de la discusión en la historiografía y la narratología, sino que viaja a la filosofía para descubrir la estructura²⁷ narrativa de la experiencia del tiempo. Si consiento la idea de que Ricœur personifica todo el giro narrativo, como dice Hyvärinen (2006), es porque esta obra discute en varios frentes para defender una tesis que se ubica en un lugar *sui generis* de reflexión, como la obra misma: «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 transcultural» (Ricœur, 2013a: 113).

El propósito es pensar juntas la narración y la temporalidad. La apuesta es alta. *Tiempo y narración* establece una mesa de diálogo con la epistemología

²⁶ Por decir las cosas de manera simplificada. Lo cierto es que también Barthes nos hace tomar en cuenta, como cada teórico de la narratología, nuevos registros de lo narrativo: otras definiciones, precisiones más agudas, nuevos términos; en general, otros criterios.

²⁷ Aquí «estructura» no se entiende en un contexto estructuralista; está tomado en otro sentido: como rasgos estructurantes que ofrecen puntos de anclaje a la narración. El segundo capítulo desarrolla esta idea transversal en la obra de *Tiempo y narración*.

de la historia, la crítica literaria y la fenomenología del tiempo, de tal suerte que es difícil ubicar su principal asidero (Brockmeier & Carbaugh, 2001; Hyvärinen, 2006; Freeman, 2015). La primera parte de esta obra está dedicada a elaborar un modelo narrativo a partir del estudio de las *Confesiones* de san Agustín y de la *Poética* de Aristóteles. El modelo adquiere la amplitud suficiente para abarcar todo el campo de lo narrativo: el relato histórico y el relato de ficción, las dos «modalidades de discursos dignos de llamarse narrativos» (Ricœur, 2013a: 118).

Si se lleva la discusión más allá de estas dos formas de relato, el modelo mismo, en tanto organiza la experiencia humana del tiempo²⁸, permite pensar la vida humana, individual o colectiva, como si de una narración se tratase, o como de un relato en potencia. Éste es uno de los puertos a los que llega *Tiempo y narración*: un punto en su cauce de reflexión en el que la idea de *identidad narrativa* sólo es tratada de manera oblicua. Esta noción se desarrolla en una obra posterior: *Sí mismo como otro*. El modelo narrativo de Ricœur se compone, a grandes rasgos, de tres aspectos o etapas:

- UNO. El *prefigurativo*. Aspecto cognitivo que nos permite reconocer actores, acciones, motivaciones y efectos en el mundo práctico.
- DOS. El *configurativo*. Se refiere a la construcción de la trama, por medio de la cual se integran diversos actores, acciones, motivaciones y efectos; es el nivel en el que *vemos-cosas-juntas*, como dispuestas en una unidad de composición.
- TRES. El *refigurativo*. Es la recepción de la obra, el momento en que, en su apropiación del texto, algo cambia en el lector.

Su obra integra una concepción limitada y amplia de lo narrativo (Hyvärinen, 2006), si entendemos por «limitada» una perspectiva que acentúa el aspecto de construcción de la trama, y por «amplia», una visión que caracteriza lo narrativo como una forma de comprensión²⁹.

²⁸ Se lee: «la temporalidad es llevada al lenguaje en la medida en que éste configura y refigura la experiencia temporal» (Ricœur, 2013a: 115). La idea de *figura* atraviesa su modelo.

²⁹ A riesgo de simplificar demasiado, podríamos ver que las discusiones de la narratología estructuralista estaban más orientadas hacia una visión «limitada», y las de la historiografía hacia una visión «amplia».

1.1.7. Las ciencias sociales y la psicología: la narración como metáfora

Tercer giro narrativo: el de las ciencias sociales, la educación y la psicología. Este giro comenzó a perfilarse a principios de la década de los 80, con la publicación de *On Narrative*, editada por W. J. T. Mitchell en 1981. Se pueden reconocer 3 aspectos distintivos:

1. Un enfoque interpretativo y cualitativo, en contraste con la orientación descriptivo-estructuralista de la narratología.
2. Uso de lo narrativo como material de investigación y perspectiva de lectura.
3. Un discurso metafórico sobre la narración.

Los tres aspectos están relacionados entre sí. Como había señalado Hyvärinen (2008), desde hace tiempo ya se habían usado narrativas en la investigación social, como puede notarse en la obra de William I. Thomas y Florian Znaniecki *The Polish Peasant in Europe and America* (1918-1920) o en la antología de Daniel Bertaux *Biography and Society* (1981). Dichas narrativas, como cartas o relatos orales, han estado así presentes en la investigación como *material* de estudio. En tanto *perspectiva de lectura*, lo narrativo no pesa como concepto, sino como una noción para entender otra cosa. Así, la distinción entre historia y relato es prácticamente nula; más bien convergen en una idea casi de sentido común. «Ese el punto central de la actitud metafórica: relato e historia no son ellos mismos objetos de análisis, más bien sirven como recursos metafóricos para observar algo más» (Hyvärinen, 2006: 31)³⁰.

Ese «algo más» es sobre todo la identidad. El empleo de los términos de la red semántica de lo narrativo en las ciencias sociales y en la psicología sugiere que la narración tiene un papel único en el estudio de las vidas humanas (Hyvärinen, 2008). La nueva «poderosa metáfora» *life as narrative* es el centro del discurso metafórico. Por ejemplo, lo narrativo se incorpora en la psicología de corte constructivista para reconceptualizar el *self* y la identidad como realidades dinámicas (Bruner, 1987; Anderson, 1997). De ahí que aparezcan

³⁰ «This is exactly the point of the metaphorical attitude: narrative and story are not themselves the objects of analysis, instead they serve as metaphorical resources with which to observe something else».

expresiones comunes como «la historia de una vida» o «el relato de una vida», «el *self* narrado» o «el yo narrativo».

Este giro narrativo estuvo impulsado por tres desarrollos independientes: una nueva narratología, un modelo de análisis sociolingüístico y una teoría literaria contemporánea (Brockmeier & Carbaugh, 2001).

Primer impulso: la nueva narratología de Mieke Bal

Su obra *Teoría de la narrativa* (1985; 1988, segunda edición, y 1990, tercera edición en español³¹), refleja los cambios de una nueva mirada narratológica³². Su propuesta de análisis de textos narrativos distingue entre fábula, historia y el texto mismo. Este último es una estructura de signos lingüísticos a través de la cual un agente narra una historia. En su propuesta, la fábula es una serie de acontecimientos conectados lógicamente y cronológicamente; la historia, la forma en la que se presenta la fábula. Sin embargo, no son estas precisiones las que hay que tomar en cuenta para este giro, sino el acercamiento entre teoría narrativa y estudios culturales que alentó la investigación en muchas áreas dentro de las ciencias sociales. Esta investigadora y artista holandesa...

³¹ Esta tercera edición corresponde a la quinta edición del original en neerlandés.

³² Desde que Tzvetan Todorov denominó como *narratologie* a la «ciencia de la narración» («*la science du récit*»), en su libro de 1969 *Grammaire du Décaméron*, el término de narratología ha servido para designar cosas un poco distintas. El artículo de Ansgar Nünning «Narratology or Narratologies?» (2003) revisa la distinción realizada por David Herman en *Narratologies* entre la narratología clásica o estructuralista (Todorov, Barthes, Genette, Prince, Chatman) y la narratología posclásica. “En comparación con las principales variantes de la narratología estructuralista o “clásica”, la cual comparte algunos supuestos teóricos y metodológicos, la proliferación de nuevos tipos de enfoques en la “narratología posclásica” da testimonio de la erosión de cualquier consenso estructuralista” («*In comparison to the main variants of structuralist or “classical” narratology, which share key theoretical and methodological assumptions, the proliferation of new kinds of approaches in “postclassical narratology” testifies to the erosion of any structuralist consensus*») [Nünning, 2003: 246]. Este artículo nos advierte: si bien nuevas orientaciones surgieron después de la narratología estructuralista, no todas ellas deben denominarse como *narratologías*, pues «narratología» no es sinónimo de «teoría narrativa»; es más bien una teoría narrativa, con subdivisiones y enfoques propios. Así, podríamos identificar teorías filosóficas, antropológicas o psicológicas sobre la narración, junto a la narratología, dentro de un grupo más general que es el de la teoría narrativa (o teorías narrativas), que a su vez se subordina al conjunto de estudios narrativos. La lucidez del artículo radica en que, al hacer una revisión crítica del campo, nos permite reconocer tanto las principales perspectivas como sus diferentes variaciones.

Entiende la narración no como un género, sino como un modo, una fuerza activa en la cultura. La narración, de acuerdo con Bal, es sobre todo un concepto transdisciplinario, cuyo estudio debe y ha sido desde el inicio un proyecto interdisciplinario (Erl, 2005: 91)³³.

Segundo impulso: el modelo de análisis narrativo de William Labov y Joshua Waletzky³⁴

Su modelo permite reconocer una narración de otras formas de discurso, como la descripción o la argumentación. Se trata de un modelo sociolingüístico que es a la vez estructural y funcional. En tanto estructural, su unidad de análisis es la *cláusula narrativa*, la cual se relaciona con otras cláusulas en el orden secuencial de la narración. «Se devaluó la moneda. Gané las elecciones»: sería una historia diferente si el orden de las cláusulas estuviera invertido. Respecto a su carácter funcional, una narración evalúa la experiencia que cuenta. Una narración es «un método para recapitular la experiencia pasada al corresponder una secuencia verbal de cláusulas con la secuencia de acontecimientos que pasaron en realidad» (Labov & Waletzky citados en Hyvärinen, 2008: 452).

Uno de los aportes destacables del modelo es su enfoque empírico, aunque recibió prontas críticas como la de Elliot Mishler. Este autor señaló 1] la falta de atención al contexto de entrevista que influye en el relato que los sujetos elaboran, y 2] un problema con la estructura secuencial, pues los entrevistados raras veces ofrecen un relato cronológico de su vida.

Tercer impulso: la teoría literaria de Mijaíl M. Bajtín

La influencia de Bajtín se extiende más allá de la teoría literaria. Uno de los principales conceptos relacionados con Bajtín es el de dialogismo, el cual quiere decir que en un relato se encuentran «diversos discursos, lenguajes y voces (pluridiscursividad, plurilingüismo, polifonía)» (Valles, 2008: 93). El

³³ «She understands narrative not as a genre, but as mode, and an active force within culture. Narrative, according to Bal, is moreover a transdisciplinary concept, the study of which must be and has been from the beginning an interdisciplinary project».

³⁴ Su ensayo «Narrative Analysis: Oral Versions of Personal experience» se presentó en 1966 en un encuentro de la American Ethnological Society; se publica un año más tarde. En 1997, aparece revisado en una edición especial del *Journal of Narrative and Life History*.

dialogismo significa que distintas voces habitan en una misma obra. Bajtín opone el dialogismo, característico de las novelas de Dostoievski, al monologismo de las novelas de Tolstói, «donde las diferentes voces se subordinan al propósito controlador del autor y [a] una sola visión del mundo» (Valles, 2008: 93).

Aprendemos con Bajtín que la singularidad de una obra se sostiene en su pluralidad. Las ideas de este teórico en torno a la naturaleza dialógica de la narración —como un discurso hecho de otros discursos, como visión fragmentada del mundo que destaca su carácter plural y dinámico— han sido incorporadas en numerosos campos distintos a la literatura (Brockmeier & Carbaugh, 2001; McHale, 2005; Valles, 2008).

McHale (2005) se refiere a Bajtín como «un fantasma en la máquina», como un espectro que acecha la teoría narrativa y la historia que se hace sobre ella, debido a que sus ideas discurren en varias áreas, pero no se establece en alguna de ellas; «se desliza entre las grietas», dice McHale. Y en aquellas áreas en las que se ha echado mano de las ideas bajtinianas, han surgido aproximaciones hacia la identidad que la conciben como una narración desgajada en sus relatos, en las historias que el sujeto cuenta en diversos momentos de su vida, creando así diferentes versiones de sí mismo. «En esta perspectiva narrativa el sí-mismo, el narrador, es muchos yos, ocupa muchas posiciones y tiene numerosas voces» (Anderson, 1997: 220)³⁵. Podríamos decir: el dialogismo se desliza entre las grietas del *self*.

Una vez señaladas estas tres contribuciones al giro narrativo en las ciencias sociales y la psicología, recordemos dónde nos habíamos quedado. Habíamos dicho que este giro narrativo se caracterizó en parte por un uso metafórico de los términos de la red conceptual de la narración. También que lo narrativo se adoptó como *perspectiva de lectura*, precisamente por el uso indiscriminado de estos términos. Historia y narración, por ejemplo, se sustituyen entre sí con facilidad.

¿Cuál es el problema entonces?, pregunta Hyvärinen (2006). Que la narración en tanto concepto se ha dejado de teorizar y las distinciones antes pertinentes han quedado anuladas. La asimilación de todo discurso como

³⁵ «In this narrative perspective the self, the narrator, is many Is, occupies many positions, and has many voices».

narración ha propiciado que sea vea como un relato aquello que (aún) no lo es. Recordemos que en 1966 Barthes había dicho que el «relato está ahí, como la vida misma». La vida *es como* una narración: ésta es la idea que atraviesa el discurso metafórico tan extendido en las ciencias sociales y la psicología (Hyvärinen, 2010). Al respecto, podemos encontrar expresiones como «vivimos narraciones» (Alasdair MacIntyre), «la vida como una narración» (Jerome Bruner), «vidas relatadas» (Rosenwald & Ochberg), «narración interna»³⁶ (Wilma Hänninen), «el sí-mismo co-escrito»³⁷ (Ochs & Capps, 1996), «el sí-mismo hecho historia»³⁸ (Ritvoi, 2009), «el sí-mismo como una autobiografía en curso» o «el sí-mismo como narrador»³⁹ (Anderson, 1997).

Tras este bum de metáforas, se ha vuelto útil la distinción entre un sentido amplio de lo narrativo y uno limitado (Hyvärinen, 2013). Anteriormente había establecido que la perspectiva limitada de la narración se refiere a la construcción de la trama, mientras que la perspectiva amplia la caracteriza como una forma de comprensión. Ahora recuperemos esta distinción, pero afinemos su diferencia: el sentido limitado de la narración destaca su capacidad de representación —que vale la pena repetir, como representación creadora—; por otra parte, su sentido amplio la identifica como un aspecto de la existencia humana, de aquí que antes de hablar de una narración *efectiva*, dicha o elaborada, se destaque la narratividad como un conjunto de rasgos activos en la cultura. La narratividad, se nos dice (Ryan, 2007; Hyvärinen, 2008), es una cuestión de grado: se refiere a las condiciones que hacen de un texto una narración o que la propician; señala, en última instancia, el potencial narrativo de aquello que se toma por objeto (un texto, una acción, una experiencia).

Las metáforas que hacen alusión a la vida como una narración navegan entre estos dos sentidos, el amplio y el limitado, los cuales sustentan a su vez dos acercamientos al estudio de la identidad⁴⁰. El primero es llamado biográfico

³⁶ Estas expresiones aparecen citadas en Hyvärinen (2013: 31): «*living out narratives*» (MacIntyre, en *After Virtue* [1984]), «*life as narrative*» (Bruner, en *Life as Narrative* [1987]), «*storied lives*» (Rosenwald & Ochberg, en *Storied Lives. The cultural politics of self-understanding* [1992]), «*inner narrative*» (Hänninen, en «A model of narrative circulation» [2004]).

³⁷ «*coauthored self*».

³⁸ «*storied self*»

³⁹ «*The self is an ongoing autobiography*», «*self as narrator*».

⁴⁰ La caracterización de estos dos enfoques se basa en los textos de Bamberg (2006 y 2010), Freeman (2015) y De Fina (2015).

y concibe la narratividad como un rasgo de la existencia humana. El segundo es denominado interaccional y se concentra en estudiar la narración como una representación situada en contextos específicos de interacción.

La distinción entre el enfoque biográfico y el interaccional es triple: a nivel de supuesto, a nivel conceptual y a nivel metodológico. El enfoque biográfico parte del supuesto de que la vida es una historia que puede narrarse y por tanto posee la coherencia y la unidad de un relato; por esta razón también se denomina a esta perspectiva como la de la «gran historia» (*«big story research»*). El enfoque interaccional parte de otra idea: si la vida puede narrarse, aparece fragmentada en diferentes historias, razón por la cual se denomina a esta orientación como la de la pequeña historia (*«small story research»*).

Desde esta perspectiva, el narrador no es un sí-mismo unitario, que otorga sentido holístico a su vida en el relato. Al contrario, las historias que las personas cuentan sobre ellas mismas se refieren a muchas versiones de sí, cada una situada en contextos particulares y funcionando estratégicamente para resistir a ellos (Squire citado en Hyvärinen, 2008: 451)⁴¹.

En cuanto a su diferencia conceptual, el enfoque biográfico y el interaccional asimilan la distinción entre la concepción amplia y limitada de lo narrativo, respectivamente⁴². Además, en la perspectiva biográfica el sujeto es el único responsable de la narración que hace de su vida, mientras que en el enfoque interaccional se recupera la idea bajtiniana de que en un relato aparece una pluralidad de voces y discursos: el relato es el resultado de la participación de los sujetos implicados en una situación de interacción.

En consecuencia, distintas concepciones de la narración y diferentes supuestos propician asimismo diferentes metodologías. El enfoque biográfico está más orientado hacia las entrevistas como técnica de recopilación de información en las que se busca obtener el relato de vida de un individuo o de un grupo. Por su parte, el interaccional guarda una relación cercana con los métodos etnográficos, la etnometodología y el análisis de conversación.

⁴¹ *«From this perspective, the storyteller is not a unitary self, making holistic sense of his/her life in the telling. Instead, the stories that people tell about themselves are about many selves, each situated in particular contexts, and working strategically to resist those contexts».*

⁴² Mark Freeman (2015) dice por esta razón que los teóricos de la «historia pequeña» tienden menos a «ontologizar» que los de la «gran historia».

En este enfoque orientado a las interacciones podemos destacar dos perspectivas teórico-metodológicas: la teoría de posicionamiento y la teoría de la «narración como práctica». La teoría del posicionamiento fue propuesta por Davies y Harré en un artículo de 1990 “Positioning. The Discursive Construction of Selves”. Estos autores estudiaron «cómo los individuos se posicionan a sí mismos con relación a los otros en conversaciones, además de cómo diversas prácticas discursivas proporcionan posiciones subjetivas particulares» (Moissinac, 2007: 235)⁴³. Como señala De Fina (2015), esta teoría fue elaborada para el discurso en general, pero Michael Bamberg y Stanton Wortham la desarrollaron en relación con el proceso de narración. En esta renovada perspectiva, se toman en cuenta las «narraciones-en-interacción, la forma en que las historias emergen en conversaciones cotidianas (*small stories*), como el *locus* donde las identidades son continuamente practicadas y probadas» (Bamberg, 2010b: 13)⁴⁴.

De acuerdo con este modelo⁴⁵, los participantes en una narración⁴⁶ emplean estrategias de posicionamiento en tres niveles:

- 1) Cómo el narrador posiciona los personajes en la historia unos respecto a otros.
- 2) Cómo el hablante se posiciona a sí mismo en relación con los interlocutores a los que se dirige.
- 3) Cómo el hablante quiere ser comprendido por los otros. «De acuerdo con Bamberg, el posicionamiento en el tercer nivel responde a la pregunta “quién soy yo” y sugiere investigar cómo el

⁴³ «*how individuals position themselves with respect to each other in conversation as well as how varying discursive practices provide particular subject positions*».

⁴⁴ «*narratives-in-interaction, the way stories surface in everyday conversation (small stories), as the locus where identities are continuously practiced and tested out*».

⁴⁵ La caracterización del modelo de Bamberg se retoma de Moissinac (2007: 235-236).

⁴⁶ «El sustantivo *narración* es elegido a propósito, en contraste con *narrativa* o *historia*, para enfatizar la actividad de narrar, y para restar importancia al producto final de un texto (*The noun narration was purposely chosen, in contrast to narrative or story, in order to emphasize the activity of narrating, and to de-emphasize the final product of a text*) [Bamberg, 2010b: 15].

narrador quiere ser visto más allá del nivel local de interacción, en términos más generales y permanentes» (De Fina, 2015: 360)⁴⁷.

La teoría de la narración como práctica ha sido desarrollada por Anna De Fina y Alexandra Georgakopoulou. Esta perspectiva establece que «las identidades se insertan y se transmiten dentro de prácticas específicas de narración, las cuales están constituidas por marcos concretos de participación, reglas de compromiso y rutinas de interacción» (De Fina, 2015: 365)⁴⁸. Por ejemplo, esta perspectiva prestaría especial atención a la situación de interacción en un juicio legal, en el que una de las partes, la que aboga por su defensa, relata su «versión de la historia». El relato *hace* algo.

Esta idea es clave en el texto de Jenny Mandelbaum titulado «Cómo “hacer cosas” con la narración: una perspectiva de comunicación sobre la habilidad narrativa» (2003). La autora sostiene que ver la narración como un proceso de comunicación nos permite comprender cómo los hablantes, al tiempo que narran, llevan a cabo otras actividades sociales, las cuales pasan desde hacer una broma hasta la consolidación de una relación social. Ésta también es la perspectiva que toman Elinor Ochs y Lisa Capps (1996).

En mi lectura, las perspectivas dentro del enfoque interaccional son más cercanas de lo que parece; en parte, porque tienen una base teórica común: retoman, en mayor o menor medida, a Erving Goffman, Kenneth Burke, Harold Garfinkel, Luckmann y Berger (Mandelbaum, 2003; Anna De Fina, et. al., 2006; Bamberg, 2010). En parte, también, porque sus análisis siguen un mismo objetivo: incorporar los aspectos de interacción o el contexto de la narración en el estudio de la identidad. De hecho, considero que la diferencia entre los enfoques biográfico e interaccional no es tan aguda como pudiera parecer la oposición *small/big stories*. A una conclusión similar llega Michael Bamberg (2006) en su artículo «Historias: grandes o pequeñas. ¿Por qué nos importa?». No se trata de negar las diferencias metodológicas y conceptuales,

⁴⁷ «According to Bamberg, positioning at the third level responds to the question “who am I?” and invites investigation of how the narrator wants to be seen beyond the local level of interaction, in more general and permanent terms».

⁴⁸ «Identities are always embedded and conveyed within specific storytelling practices which are constituted by concrete participation frameworks, rules of engagement, and interactional routines».

sino de afirmar que existe la posibilidad de establecer una base común que resulte productiva para el estudio de la identidad.

Esta investigación se orienta en esta dirección al recuperar una teoría narrativa (capítulo 2) que extiende una red conceptual entre el enfoque biográfico y el interaccional⁴⁹; es decir, a la vez que se sostiene que comprendemos nuestra vida en términos de una narración, también se afirma que las narraciones *efectivas* se encuentran ancladas a situaciones de interacción.

Antes de pasar al cuarto giro narrativo, no podríamos hablar de un auténtico giro en las ciencias sociales y la psicología si no percibiéramos un uso generalizado de los términos en áreas más allá de la sociolingüística, la etnografía o los estudios sobre la representación (*performance studies*)⁵⁰. Así, por ejemplo, puedo mencionar las siguientes áreas: la orientación en psicología que se ha denominado «psicología narrativa» (Jerome S. Bruner, McAdams & Ochberg, Rosenwald & Ochberg, Theodore R. Sarbin); los estudios de comunicación (Walter R. Fisher, Jenny Mandelbaum, Kristin M. Langellier & Eric E. Peterson); la orientación narrativa de los estudios de discurso (Rom Harré, Grant Gillett, Derek Edwards); la antropología y el folclore (Richard Bauman); la sociología (Margaret R. Somers)⁵¹.

1.1.8. Medios, política y cotidianidad

Historia, relato, narración: no hay mucha diferencia. Hyvärinen (2010) caracteriza este giro narrativo por un énfasis en el diseño de modelos de historias personales. Como menciona este autor, esta situación deriva de la crisis de los metarrelatos que observa Lyotard en *La condición posmoderna* (1984): las grandes narrativas eran sistemas de discurso totalizadores que devoraban cualquier perspectiva particular o parcial sobre el mundo; su crisis está acuciada

⁴⁹ De hecho, a pesar de que se considera a Mark Freeman como un «defensor de la gran historia», sostengo que en «Narrative as a Mode of Understanding. Method, Theory, Praxis» (2015) no acepta con facilidad la distinción entre el enfoque biográfico e interaccional; al contrario, confía en que una misma base teórica puede ayudar a comprender la relación entre la narratividad y los relatos de la vida cotidiana.

⁵⁰ Estoy considerando el libro *Storytelling in Daily Life: Performing Narrative*, de Kristin M. Langellier & Eric E. Peterson.

⁵¹ Esta lista se basa en gran medida en lo que Brockmeier y Carbaugh (2001) caracterizan como los «mundos de la narración»; éstos son áreas de interés en lo narrativo.

cuanto más por «pequeños relatos» que buscan una legitimación más local que universal (Thomas, 2016). La exposición pública de estos relatos parece prestarle voz a individuos y grupos que los discursos dominantes habían nublado, cuestión que explicaría por qué los términos «relato» o «historia de vida» en este contexto sugieren una evaluación política: el relato cuenta la historia no dicha, la historia olvidada por la historia. El interés por el relato aparece asociado así al feminismo, la defensa de la diversidad sexual, los desplazados y refugiados de guerra...

Tomemos como ejemplo el volumen *Master Narratives, Identities, and the Stories of Former Slaves* (2016). El *corpus* de este estudio lo componen las entrevistas de otrora esclavos grabadas entre 1932 y 1975 publicadas en el sitio de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos «*Voices from the Days of Slavery*». Al preguntarse por la importancia de un libro de este tipo, los autores Jonathan Clifton y Dorian Van De Mieroop responden:

la idea de la esclavitud toca el mero centro de nuestro sentido del yo como seres humanos independientes que tienen —al menos hasta cierto punto— el control de sus vidas. En la medida en que el sistema esclavista negó de manera tan radical la independencia y la autodeterminación de los esclavos, esto debió ocasionar un trabajo de identidad interesante en las narrativas de aquellos que nacieron en este sistema, fueron liberados y se les pidió posteriormente que contaran «su historia» sobre aquellos días de esclavitud (Clifton & Van De Mieroop, 2016: 10)⁵².

El cambio más importante de este giro es quizá de tipo evaluativo, de acuerdo con la tipología de Quentin Skinner. Pero hay algo más que decir a propósito de este giro: es paralelo al descrito en las ciencias sociales y la psicología. La cuestión aquí está en saber qué significa «paralelo». En primera instancia, se puede decir que se trata de un giro cultural que desborda la academia; pero visto desde otra perspectiva los medios de difusión alentaron a su vez la reflexión teórica sobre la narración. Paralelo significa entonces correspondencia en el desarrollo de dos ámbitos relativamente independientes:

⁵² «the idea of slavery touches the very core of our sense of self as independent human beings who are – to some extent at least – in control of our lives. As the slavery system so radically negated the slaves' independence and self-determination, this must be cause for interesting identity work in the narratives of individuals who were born in this system, freed, and who were then asked to tell "their story" about their days in slavery».

el interés mostrado por los medios de difusión, además de las posibilidades narrativas abiertas por su desarrollo tecnológico, animaron una nueva vertiente en los estudios narrativos.

Si bien nuevas tecnologías han diversificado la producción, la distribución y el consumo de relatos, la pregunta está en definir en qué medida ofrecen perspectivas inéditas para el estudio del relato. Si pienso en el cortometraje *Pearl* (2016), que incorpora la tecnología del video en 360° como una posibilidad expresiva en el horizonte del relato, diría que estudiarlo enriquece nuestra comprensión de la narración misma.

En *Narrative across Media*, Marie-Laure Ryan acerca los estudios narrativos y los estudios de medios como una nueva forma de narratología: narratología transmediática o estudios de medios narrativos. En este enfoque, los medios son en sí mismos objetos de investigación semiótica. El libro *Narrative across Media* estudia cinco áreas: la narración cara a cara, las imágenes fijas, las imágenes en movimiento, la música y los medios digitales. El criterio de comparación expresa el grado de narratividad. El punto de Arquímedes que anima el proyecto narratológico de Ryan es una idea que Claude Bremond expresa en *Logique du récit* (1973): más allá del medio en que una historia se trasmite, lo que queda es la historia misma («uno puede contar en palabras una película a alguien que no la ha visto»)⁵³. El medio, se piensa, debe configurar un tipo particular de narratividad.

1.1.9. Estudios narrativos, un campo interdisciplinar

Trazar el territorio en el que los términos de lo narrativo se han movido no significa que existan rutas oficiales, conductos establecidos o lugares institucionales a cuáles acudir. Como habíamos dicho en un principio, esta historia conceptual no es lineal porque 1] ésta simplemente no existe y 2] porque responde a un propósito determinado según el cual se ordenan las fuentes o los autores principales. Por estas razones, “es comprensible que cada

⁵³ Una idea similar aparece en la *Introducción* de Barthes, como habíamos revisado en 1.1.4. Aunque de hecho Ryan problematiza este supuesto.

autor tenga un conjunto preferido de fuentes, una versión del canon” (Hyvärinen, 2010: 79)⁵⁴. Pero también es cierto que si se puede hablar de «una versión del canon», es porque existen lugares recurrentes: autores citados constantemente; perspectivas teóricas que, se afirma, forman las bases del campo; discusiones que se convierten en tópicos de referencia. La historia de los giros narrativos apunta hacia estos lugares recurrentes. Y aun así, algo se deja de lado, se escapa entre las grietas, como diría McHale.

El título del texto de Brian McHale con el que contribuyó al volumen *A Companion to Narrative Theory* expresa la situación general de los estudios narrativos: «Fantasmas y monstruos: sobre la (im)posibilidad de narrar la historia de la teoría narrativa». Esta historia está hecha de ausencias, de caminos serpenteantes, de obras empolvadas, de autores sin mencionar, de fantasmas⁵⁵. También está compuesta de la aportación de varias disciplinas, de préstamos de aquí y allá:

Y si esto es así, y cada teoría narrativa es monstruosa, entonces una historia de la teoría narrativa [...] sólo podría ser la explicación de cómo el monstruo se cosió con un poco de esto y un poco de aquello, aquí un poco de estructura y allá un poco de historia: en otras palabras, volver a contar *Frankenstein*. Eso, o tendría que ser una historia de fantasmas (McHale, 2005: 68)⁵⁶.

El campo de estudios está suturado: es más que la suma de algunas disciplinas; se constituye por ellas, pero anima un cuerpo de estudios autónomo. Esta situación es análoga a la de las ciencias de la comunicación: su

⁵⁴ «It is perfectly understandable that every single author has his or her preferred set of sources, a version of the canon».

⁵⁵ McHale (2005) veía como sintomático que Bajtín no apareciera en las «historias» del *Companion to Narrative Theory*, porque, si éstas expresan una tensión entre dos orientaciones (la estructuralista y la historicista o contextualista), Bajtín se escapa entre sus grietas. Una situación parecida podría ser la de Hanna Arendt para este capítulo: es uno de mis fantasmas. Uno de tantos. Hanna Meretoja (2013), en un artículo donde define los fundamentos filosóficos del giro narrativo, menciona la *Condición Humana* de Arendt como un punto de referencia clave en la idea de que la identidad se ensambla con la narración, junto a *Tras la virtud* de MacIntyre y *Tiempo y narración* de Ricœur.

⁵⁶ «If this is true, and every narrative theory is monstrous, then a history of narrative theory [...] could only be an account of how the monster got stitched from a little of this and a little of that, here a little structure and there a little history – in other words, a retelling of *Frankenstein*. Either that, or it would have to be a ghost story».

interdisciplinariedad, que «implica confrontación, intercambio de métodos, poner en común experiencias, confrontar resultados» (Moragas, 2011: 20).

De acuerdo con Miquel de Moragas (2011), la comunicación es un «objeto transversal», en cuyo análisis confluyen métodos y puntos de vista aportados por distintas ciencias sociales y humanidades. Es un objeto *transversal* porque interesa a diversas disciplinas y porque la colaboración entre éstas ha ido definiendo un campo de estudios que va más allá de la mera suma de conocimientos parciales⁵⁷. La tarea de la interdisciplinariedad, por su parte, es la «combinar conocimientos de diversas disciplinas en beneficio de la comprensión de la complejidad de su objeto de estudio» (Moragas, 2011: 20).

Aquí nos recordaría Mieke Bal (2009) la importancia de los conceptos: su capacidad para fundar la epistemología y la actividad científica captura la cientificidad de la metodología que sostienen. Los conceptos definen un campo de objetos al descubrir y articular fenómenos de realidad. Que hablemos de conceptos viajeros es sintomático de su movilidad interdisciplinar. La contribución de diversas áreas (*campos*, en sentido lato) para la comprensión de la complejidad de la narración han propiciado el desarrollo de un campo (en el sentido epistemológico) de trabajo interdisciplinar⁵⁸: «precisamente porque define un objeto, una modalidad discursiva [la narratividad], que se encuentra activa en muchos otros campos» (Bal, 2009: 50).

Incorporar una perspectiva narrativa en los estudios de comunicación no sólo contribuye al campo interdisciplinar de los estudios narrativos, sino que enriquece nuestra comprensión de la complejidad de la comunicación como objeto. Una idea afín es la que expresa Ryan (2004) a propósito de la narratología transmediática: cuando el estudio de la narración intercepta el estudio de medios, ambos deberían salir ganando.

Aquí he caracterizado el campo de los estudios narrativos en su forma: cómo es, qué lo compone, cómo se relaciona con otros campos. La primera expedición por sus territorios la he hecho tratando de reconstruir las rutas de los giros narrativos. La segunda expedición podrá denominarse

⁵⁷ Esto es lo que significa pluridisciplinariedad.

⁵⁸ Como campo interdisciplinar, la «ubicación epistemológica», para usar la expresión de Moragas, de los estudios narrativos es más dinámica de lo que pudiera sugerir la idea misma de campo. Las investigaciones en curso ayudan a definir sus contornos reflexionando sobre sus propios conceptos.

«Constataciones del campo». La labor será la de un explorador: tras recorrer los territorios de lo narrativo, hay que elaborar un reporte de hallazgos, el cual sólo podrá completarse al término de este capítulo.

Oriana Bernasconi (2011) propone desdoblarse la noción de «lo narrativo» para las ciencias sociales en tres aspectos⁵⁹:

- a) La práctica narrativa⁶⁰: «forma básica a través de la cual los seres humanos otorgan sentido a sus experiencias pensándolas como historias o relatos» (Bernasconi, 2011: 14).
- b) El dato narrativo: relatos que forman el material de análisis.
- c) El análisis narrativo: el estudio sistemático del dato narrativo.

Las discusiones que se plantean en los estudios narrativos alcanzan alguno de estos tres planos. La práctica narrativa se puede referir a dos cuestiones distintas: a las actividades que estudian las perspectivas orientadas a las interacciones sociales («*small story approach*») o, en un sentido más general, a la forma o el hecho de interpretar nuestras experiencias en términos de una historia («*big story approach*). En relación con el dato narrativo, lo que cuenta como un relato varía dependiendo del enfoque adoptado. Por último, en lo que respecta al análisis narrativo, Bernasconi (2011) describe tres perspectivas diferentes, a partir de la clasificación de Riessman⁶¹: análisis temático, el análisis estructural y la perspectiva dialógica.

Los estudios narrativos agrupan una amplia variedad de perspectivas que estudian las narraciones que elaboramos, en diversos contextos cotidianos o institucionales, con la premisa de que tales relatos nos enseñan algo de la sociedad que los produce y su cultura. Las líneas de investigación que se abren son inmensas. He tratado de orientarme en los territorios narrativos,

⁵⁹ La autora recupera las distinciones de Catherine Riessman en *Narrative Methods for the Human Sciences* (2008).

⁶⁰ Bernasconi dice «práctica narratológica», pero considero que es más adecuado traducir «*practice of storytelling*» (como aparece en el texto de Riessman) por «práctica narrativa», pues así, en vez de referirse a la actividad de la narratología (o si se quiere extender el concepto, de la reflexión teórica sobre la narración), se refiere a un modo de interpretación.

⁶¹ Como señala Bernasconi (2011), en tanto propuesta clasificatoria, ésta es esquemática y cumple propósitos de orientación. La autora también constata que las diversas perspectivas adoptadas en los estudios narrativos desbordan esta clasificación.

explicando algunas de sus articulaciones conceptuales más características, pero a sabiendas de que los usos académicos y no académicos de aquello que denominamos «narrativo» apuntan a más direcciones de las que puedo alcanzar a ver. Me suscribo a las conclusiones de Ansgar Nünning (2003: 264):

Las modestas propuestas terminológicas, los mapas y los modelos no deben ser confundidos con el territorio de la investigación existente en narratología y teoría narrativa, la cual es, por supuesto, mucho más amplia, diversa y matizada de lo que cualquier modelo jamás podría empeñarse en ser⁶².

⁶² «*The modest terminological proposals, maps and models should not, however, be confused with the territory of actual research in narratology and narrative theory, which is, of course, far more capacious, diverse, and nuanced than any model could ever endeavor to be.*».

1.2 METÁFORAS DE LO NARRATIVO

1.2.1 Valor metafórico

El valor de una metáfora es doble: discursivo y cognitivo. A nivel de discurso, una expresión metafórica alcanza un significado connotado a partir de un significado literal, el cual resulta absurdo a la luz de la innovación semántica. A nivel cognitivo, una expresión metafórica se sostiene en la semejanza que establece entre dos cosas distintas.

Tomemos un ejemplo: los dientes del tiempo. Si los dientes son una estructura ósea cubierta de esmalte, el tiempo no tiene dientes. Éste es el absurdo insostenible del que brota una innovación semántica: el tiempo tiene dientes porque *desgarra* y *devora*; nos *consume*. El hallazgo metafórico surge *en y a través de una interpretación*.

La tensión, nos dice Ricœur (2011a: 63), no sucede entre los dos términos de la expresión, sino entre dos interpretaciones opuestas: «la interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa». La metáfora descubre una pertinencia semántica a partir de una inconsistencia, su significado literal. Su valor cognitivo reside en el lente que constituye la expresión en sí misma para ver la semejanza entre dos cosas que el ojo ordinario no percibe en primera instancia. Por esta razón, Ricœur (2011a: 65) dice: la metáfora resuelve una «disonancia semántica».

En las metáforas narrativas («*living out narratives*», «*life as narrative*», «*storied lives*»)⁶³ lo narrativo se usa como lente para observar otras cosas: una vida, la sociedad, la memoria... Y en muchas de ellas parece que lo narrativo se da por sentado, como de sentido común. Lo que importa, lo que tiene el foco de atención es el segundo término. ¿Y si ya no sabemos, preguntaría Hyvärinen, qué queríamos decir con «narrativo»?

1.2.2. *Homo narrans* (Walter Fisher)

Los textos que reviso de Fisher aparecieron en la revista académica *Communication Monographs* en el siguiente orden: «Narration as a Human Communication Paradigm» (marzo, 1984), «The Narrative Paradigm: An Elaboration» (diciembre, 1985) y «Clarifying the Narrative Paradigm» (marzo, 1989). En estos textos, postula y defiende lo que denomina el «paradigma narrativo». Su proyecto se inspira en una cita de Alasdair MacIntyre, tomada de su obra *Tras la virtud*: «el hombre, tanto en sus acciones y sus prácticas como en sus ficciones, es esencialmente un animal que cuenta historias» (MacIntyre citado en Fisher, 1984: 1)⁶⁴.

La tesis central es que el hombre es un animal que narra, un *homo narrans*. Esta propuesta puede considerarse una «antropología filosófica» si retomamos el sentido que da a esta expresión Philippe Corcuff⁶⁵. Fisher (1985: 351) afirma: «el paradigma narrativo es un paradigma en el sentido de una mirada filosófica de la comunicación humana»⁶⁶. El punto de partida de esta mirada es una «metáfora fundamental»: el *homo narrans*. Ésta se posiciona con el mismo grado de generalidad que *homo oeconomicus*, *homo politicus* u *homo sapiens*. Salvo que cuando el *homo narrans* se toma como la metáfora principal, las otras

⁶³ Para Hyvärinen (2013) estas metáforas deben ser revisadas por el simple hecho de ser metáforas.

⁶⁴ «*man is in his actions and practice, as well as in his fictions, essentially a story-telling animal*».

⁶⁵ «No se trata de la disciplina «antropología», que forma parte de las ciencias sociales, sino de un abordaje filosófico de las propiedades de lo humano y de la condición humana. Entenderemos, entonces, por «antropologías filosóficas» ciertos presupuestos, no necesariamente explícitos, referidos a las propiedades de lo humano y a la condición humana» (Corcuff, 2008: 13).

⁶⁶ «*the narrative paradigm is a paradigm in the sense of a philosophical view of human communication*».

se subordinan a ella. «En la terminología de la perspectiva narrativa, la metáfora maestra establece la trama de la experiencia humana, y las otras, las subtramas» (Fisher, 1984: 6). La narración, se dice, es la actividad esencial del hombre.

«La metáfora del *homo narrans* es una incorporación y *extensión* de la definición de Burke del hombre como el “animal que usa símbolos (que elabora símbolos, que abusa de los símbolos)” [Fisher, 1984: 6]⁶⁷. Se trata de la apropiación de una idea de Kenneth Burke tanto como de Ernst Cassirer, quien también aparece citado. Fisher (1984: 6) incorpora a los dos y *extiende*:

La idea de los seres humanos como narradores indica la forma genérica de toda composición simbólica; sostiene que los símbolos se crean y se comunican en última instancia como historias hechas para dar orden a la experiencia humana e inducir a los otros a habitar en ellas para establecer formas de vivir en común, en comunidades en las que se aprueba la historia de la vida de cualquiera. Como sugiere Burke, la vida de cada uno es una historia que participa en las historias de aquellos que han vivido, que viven ahora y que vivirán en el futuro⁶⁸.

Así la idea central. En mi lectura, la propuesta de Fisher tiene algunas inconsistencias que haré notar y que organizo en tres puntos, cada uno expresa una tensión interna:

- a) Modo de discurso o paradigma.
- b) La narración como un universal o como constructo moral.
- c) El hombre como argumentador o narrador.

¿Modo de discurso o paradigma? Esta pregunta retoma el título y los argumentos de una crítica a la propuesta de Fisher escrita por Robert C. Rowland (1987). La tensión está en la narración vista como una forma

⁶⁷ *«the homo narrans is an incorporation and extension of Burke’s definition of “man” as the “symbol-using (symbol-making, symbol-misusing) animal».*

⁶⁸ *«The idea of human beings as storytellers indicates the generic form of all symbol composition; it holds that symbols are created and communicated ultimately as stories meant to give order to human experience and to induce others to dwell in them to establish ways of living in common, in communities in which there is a sanction for the story that constitutes one’s life. And one’s life is, as suggested by Burke, a story that participates in the stories of those who have lived, who live now, and who will live in the futures».*

discursiva o como el paradigma que propone el autor. Empecemos: ¿qué entiende Fisher por «paradigma»?

Por paradigma, me refiero a la representación diseñada para formalizar la estructura de un componente de experiencia y para dirigir el entendimiento y la investigación sobre la naturaleza y las funciones de esa experiencia; en este caso, la comunicación humana (Fisher, 1984: 2)⁶⁹.

El paradigma narrativo ofrece una mirada sobre la comunicación, la cual orienta su investigación. Esta idea de paradigma es cercana a la concepción de Thomas Kuhn, quien aparece como referencia en el texto. Una de las diferentes aproximaciones a la definición de paradigma en *Las estructuras de las revoluciones científicas* es la que «hace alusión a toda la constelación de creencias, valores, técnicas y demás, compartidos por los miembros de una comunidad dada»; además «denota un elemento de dicha constelación, las soluciones concretas a rompecabezas» (Kuhn, 2010: 302-303). Estas soluciones concretas son los «logros científicos universalmente aceptados que durante algún tiempo suministran modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales» (Kuhn, 2010: 50).

Primero, la comunidad a la que se refiere es una comunidad científica, definida por la práctica de la ciencia normal: «la aplicación del paradigma». Una comunidad científica se define entonces por las teorías, modelos y métodos que orientan la investigación y que ofrecen en conjunto una visión del mundo. Un paradigma, al fin, dice Kuhn, es una constelación de ideas. Pero por la misma razón que ofrece una visión del mundo, se enfrenta a otros paradigmas; de ahí que Kuhn (2010: 62) afirme que estos representan «modos inconmensurables de ver el mundo y de practicar en él las ciencias».

Dado que no es la ocasión de hacer una exposición detallada de las *Revoluciones...* de Kuhn, sino de recuperar sólo unas ideas que sirven de apoyo y contraste a lo que afirma Fisher, dejo aquí estas notas sobre el paradigma. Veamos ahora, ¿por qué «paradigma narrativo»?

⁶⁹ «By paradigm, I refer to a representation designed to formalize the structure of a component of experience and to direct understanding and inquiry into the nature and functions of that experience—in this instance, the experience of human communication».

Fisher afirma que el paradigma narrativo propone una metáfora fundamental, el *homo narrans*, a la que se subordinan las otras «metáforas de base que han sido propuestas para representar la naturaleza esencial de los seres humanos» (Fisher, 1984: 6)⁷⁰. La principal tensión o competencia entre paradigmas, según el autor, es la que se da entre lo que denomina «el paradigma del mundo racional» y el «paradigma narrativo».

El primero supone que el modo esencial de toma de decisión y comunicación es argumentativo y que los seres humanos son seres racionales: «el argumento como producto y proceso es *el* medio del ser humano, la agencia de todo lo que los humanos pueden conocer y comprender en el logro de su *telos*» (Fisher, 1984: 4)⁷¹. El segundo establece que los seres humanos son narradores y que el modo de toma de decisión y de comunicación se basa en la lógica de las «buenas razones», las cuales son culturales y definen la coherencia y la verosimilitud de un relato. Este paradigma supone además que «el mundo es un conjunto de historias entre las que se debe elegir para vivir la buena vida en un proceso de continua recreación» (Fisher, 1984: 8)⁷².

Si en realidad se tratase de un *paradigma* narrativo, éste debería representar la constelación de ideas en torno a la narración en una comunidad definida por sus bases teóricas y metodológicas, cuestión que no queda definida en Fisher (1984, 1985 y 1989). Que hay una constelación de ideas es cierto, y así lo expone Fisher en *The Narrative Paradigm: An Elaboration* (1985): en todo este texto el autor explica cómo su propuesta se relaciona con otras teorías, perspectivas y autores (como Barthes, Derrida, Heidegger, Gadamer, Foucault, entre otros); pero no es una constelación que defina una comunidad. Un paradigma, decimos, tiene bases teórico-metodológicas que orientan la investigación. Así parece sugerirlo Fisher (1984) al afirmar que utiliza este término en parte para «dirigir el entendimiento y la investigación sobre la comunicación»; pero luego advierte: «El paradigma narrativo se malinterpreta si se considera una representación de prácticas que caracterizan una

⁷⁰ «root metaphors have been put forth to represent the essential nature of human beings».

⁷¹ «argument as product and process is the means of being human, the agency of all that humans can know and realize in achieving their *telos*».

⁷² «the world is a set of stories which must be chosen among to live the good life in a process of continual recreation».

investigación en una disciplina específica» (Fisher, 1985: 347)⁷³. Se trata, dice el autor, de un «metaparadigma». La falta de claridad significa una tensión no resuelta.

¿Qué entiende Fisher por narración? «Por “narración”, me refiero a una teoría de las acciones simbólicas, palabras o hechos, que tienen secuencia y significado para aquellos que los viven, crean o interpretan» (Fisher, 1984: 2)⁷⁴. Agrega: «aunque el paradigma narrativo como visión global de la comunicación humana no proporciona un método específico de análisis, sí propone una perspectiva precisa para la lectura crítica de textos» (Fisher, 1985: 357). Para este propósito, esta perspectiva propone los criterios de coherencia («probabilidad narrativa») y verosimilitud («fidelidad narrativa»).

La tensión de esta propuesta es que lo narrativo se presenta como modo discursivo (perspectiva de lectura)⁷⁵, teoría (de las acciones simbólicas) y paradigma (mirada filosófica) sobre la comunicación⁷⁶. Si como postura filosófica de la comunicación todo el discurso es narrativo («sin importar el género, el discurso siempre contará una historia» [Fisher, 1989: 56]), la «nueva lógica» de la racionalidad narrativa pierde su potencial explicativo para el análisis de textos⁷⁷. Si se define como perspectiva de lectura, no puede entonces erigirse en paradigma, el lugar «donde los científicos sociales pueden encontrarse y, de hecho, se encuentran»⁷⁸. En pocas palabras, la ubicación epistemológica de esta propuesta es demasiado ambigua.

Los textos de Fisher presentan otra contradicción: la narración vista como un universal o como un constructo moral. No se trata del tipo de argumento que se da cuando se dice que el arte es universal, pero también es histórico. Esta idea paradójica puede sostenerse, dependiendo del punto de

⁷³ *«the narrative paradigm is misconstrued if it is considered as a representation of practices that characterize inquiry in a specific discipline».*

⁷⁴ *«By “narration”, I refer to a theory of symbolic actions—words and/or deeds—that have sequence and meaning for those who live, create, or interpret them».*

⁷⁵ Fisher (1985: 351) agrega: dada una instancia de discurso, «la función primaria del paradigma es ofrecer una forma de interpretar y evaluar la comunicación humana [*the primary function of the paradigm is to offer a way of interpreting and assessing human communication*]».

⁷⁶ A lo que sumaríamos la tensión entre metaparadigma y paradigma.

⁷⁷ Rowland (1987: 265) dice: «Pero si todas las formas de discurso son narrativas, es difícil ver cómo el paradigma podría ayudar al crítico en la descripción o evaluación de una obra en particular (*Yet if all forms of discourse are narrative, it is hard to see how the paradigm could aid the critic in describing or evaluating a particular work*)».

⁷⁸ *«The narrative paradigm is [...] a ground where human scientists can and do meet».*

vista tomado para explicar a qué se refiere con «universal» y a qué se refiere con «histórico». En el caso del paradigma narrativo de Fisher, la racionalidad narrativa parece definirse como trascendental y al mismo tiempo estar atrapado en las redes de significación cultural. El problema es que el texto de Fisher no es claro al respecto.

Fisher afirma: «La realización del paradigma narrativo no requiere de una forma dada de la sociedad». Pero al mismo tiempo señala que «el impulso narrativo es parte de nuestro mismo ser, porque adquirimos la narratividad en el proceso natural de socialización». Aquí está el punto clave de esta contradicción. Primero consideremos una serie de afirmaciones que se implican unas otras: la narración es universal y transcultural, «parte de nuestro ser»; todo discurso es narrativo; el paradigma de la comunicación es la narración; el lenguaje es en sí mismo narrativo⁷⁹.

Ahora bien, para que los criterios de la racionalidad narrativa (fidelidad y coherencia) proporcionen una lógica para evaluar instancias de discurso, Fisher define la narración como un «constructo moral» (1984: 10). De este modo, dichos criterios pueden orientar la interpretación y la evaluación, ya que se encuentran anclados a los valores de una sociedad⁸⁰. Por eso también señala que la narratividad se adquiere en el proceso de socialización. ¿No requiere de una forma dada de sociedad? Si la contradicción no es latente, es falta de cuidado en la argumentación.

La tercera tensión es muy concreta. Como antropología filosófica, el paradigma narrativo sostiene que los seres humanos *narran* en la misma medida en que *argumentan*. Todo el discurso es narrativo y, por ende, argumentativo. Éste es el punto central de esta tercera ambigüedad, que también podemos llamar falta de rigor conceptual. Si se considera que este paradigma es «la síntesis dialéctica de dos tendencias en la historia de la retórica», la

⁷⁹ Compárese con esta cita de Burke en Fisher (1984: 8): «Suponemos un momento en el que nuestros primitivos ancestros fueron capaces de ir de las sensaciones a las palabras. (Cuando pudieron duplicar la experiencia de probar una naranja diciendo “el sabor de la naranja”, ahí fue cuando el relato llegó al mundo)». Se omiten las mayúsculas de énfasis en algunas palabras del texto original.

⁸⁰ «La racionalidad narrativa es, por otro lado, descriptiva, en la medida en que ofrece una explicación, un entendimiento, de cualquier instancia de elección y acción humanas (*Narrative rationality is, on the other hand, descriptive, as it offers an account, an understanding, of any instance of human choice and action*) [Fisher, 1984: 9]». Lo que también impulsa su proyecto es el estudio del argumento de moral pública; de hecho, es el subtítulo del texto.

argumentativa y la literaria, la diferencia que ve Fisher entre la «nueva retórica» de Perelman y su propuesta es mínima: «Se superponen nuestros puntos de vista en que el paradigma narrativo asume que los argumentadores narran y los narradores argumentan» (Fisher, 1985: 357)⁸¹.

1.2.3. ¿Vivimos historias o relatos? (Hardy, Mink, White, MacIntyre)

¿Vivimos historias o no? Ésa es la cuestión. Este apartado intenta simular al respecto una mesa de discusión, a partir de las aportaciones de Barbara Hardy, Louis O. Mink, Hayden White y Alasdair C. MacIntyre. Intenta *simularla*, porque si tomamos en cuenta el contexto en que cada uno escribe o sus objetivos particulares, no hay muchos criterios que sirvan de base para evaluar las diferentes propuestas. Como diría Hyvärinen (2006), podría ser demasiado apresurado decir que todos participan en un mismo debate. Sin embargo, además de las lecturas que se hicieron entre ellos, la cuestión sobre si vivimos o no relatos hace posible esta discusión⁸².

En un artículo de 1968 “Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach through Narrative”, Barbara Hardy (1968: 5) escribe:

Soñamos en relatos, soñamos despiertos en relatos, recordamos, anticipamos, esperamos, desesperamos, creemos, dudamos planeamos, revisamos, criticamos, construimos, charlamos, aprendemos, odiamos y amamos mediante narraciones. Para realmente vivir, elaboramos historias sobre nosotros mismos y los demás, sobre el pasado y el futuro tanto personal como social⁸³.

Aunque no lo dice explícitamente, esto es algo muy cercano a la idea de que vivimos narraciones o de que la vida se vive narrativamente: soñamos, planeamos, hablamos, odiamos y amamos en narraciones. Como señala

⁸¹ «There is overlap in our views in that the narrative paradigm assumes that arguers tell stories and storytellers argue».

⁸² Esta revisión debe mucho a Hyvärinen (2006 y 2013).

⁸³ «We dream in narrative, daydream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticize, construct, gossip, learn, hate, and love by narrative. In order to really live we make up stories about ourselves and other, about the personal as well as the social past and future».

Hyvärinen (2013), quizá Hardy exagera bastante, pero sus planteamientos afirman que la narración y la narratividad son fenómenos ordinarios, arraigados a la experiencia cotidiana. No es muy claro si esto sugiere que hacemos todo eso que dice Hardy narrativamente porque lo verbalizamos o porque así lo vivimos, como cuando decimos que estamos *inmersos* en una historia. Para Hardy (1968: 5), la narración «no es una invención estética usada por el artista», sino «un acto mental básico transferido al arte desde la vida»⁸⁴.

Hardy concibe la narración en términos cognitivos, nos dice Hyvärinen (2013), pero esto lleva consigo cambios de referencia y de evaluación importantes. Como cambio de referencia, lo narrativo se extiende a muchas actividades cotidianas: soñar, esperar, dudar, odiar... El cambio evaluativo que esto supone es la concepción de la narración no como parte de un dominio específico, sea éste la literatura o la historia, sino inmersa en la vida diaria⁸⁵.

Dos años más tarde, el historiador Louis O. Mink publica un artículo titulado «History and Fiction as Modes of Comprehension»⁸⁶ (1970), en el que responde a la misma cuestión:

decir que las cualidades de la narración se trasfieren al arte desde la vida parece un *hysteron proteron*⁸⁷. Las historias no se viven, se cuentan. La vida no tiene principios, medios o finales; hay encuentros, pero el inicio de algo pertenece a la historia que nos contamos después, y hay despedidas, pero despedidas finales sólo en la historia. Hay esperanzas, planes, batallas e ideas, pero sólo en retrospectiva las historias son esperanzas frustradas, planes no llevados a cabo, batallas decisivas e ideas innovadoras [...] No soñamos o recordamos en narraciones, pienso, pero contamos historias que entretejen las imágenes separadas del recuerdo. (Uno cuenta un sueño: «Y de pronto estaba en la Piazza Navona; ahora ¿cómo llegué ahí?). Parece más cierto

⁸⁴ «a primary act of mind transferred to art from life». Hyvärinen (2013) llama a esta idea «la narratividad de abajo hacia arriba» (*bottom-up-narrativity*).

⁸⁵ «Debido a este cambio de horizonte, su ensayo puede ser una de las propuestas más innovadoras y radicales de la teoría narrativa en los últimos cuarenta años (*Because of this change of horizon, her essay may be one of the most radical and innovative proposals of narrative theory over the last forty years*)» [Hyvärinen, 2013: 18].

⁸⁶ En el apartado anterior, se revisó este mismo artículo.

⁸⁷ Nota de Hyvärinen: figura que cambia el orden causal o temporal.

entonces decir que las cualidades narrativas se transfieren del arte a la vida (Mink, 1970: 557)⁸⁸.

En oposición a Hardy, esta postura puede denominarse como «la narratividad de arriba abajo» (*top-down narrativity*). Pero nos lleva a un dilema sin solución: el arte imita la vida o la vida imita el arte. Mink admite, como Hardy, que muchas cosas *pueden* narrarse: planes, sueños, esperanzas... Pero sólo alcanzan la forma narrativa en el después, desde la mirada retrospectiva del relato. «En otras palabras, Mink es lo suficientemente generoso para aceptar la mayor parte de la extensión del rango de referencias narrativas, pero únicamente al precio de introducir una jerarquía estricta de valoración» (Hyvärinen, 2013: 19).

Recordando las palabras de Barthes, para Mink, el relato no está ahí, como la vida misma: una historia no se vive, se cuenta. Y es «de la historia y de la ficción que aprendemos a contar y a entender historias redondas»⁸⁹, concluye Mink (1970: 558). Una década después, Hayden White escribe un artículo titulado «El valor de la narrativa en la representación de la realidad»⁹⁰. Leamos un fragmento que aparece hacia el final de su ensayo.

Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria [...] ¿Se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos, con temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que nos permite ver el «fin» desde el comienzo mismo? ¿O

⁸⁸ *«to say that the qualities of narrative are transferred to art from life seems a hysteron proteron. Stories are not lived but told. Life has no beginnings, middles, or ends; there are meetings, but the start of an affair belongs to the story we tell ourselves later, and there are partings, but final partings only in the story. There are hopes, plans, battles and ideas, but only in retrospective stories are hopes unfulfilled, plans miscarried, battles decisive, and ideas seminal [...] We do not dream or remember in narrative, I think, but tell stories which weave together the separate images of recollection. (One recounts a dream: "And suddenly I was in the Piazza Navona – now how did I get there?") So it seems truer to say that narrative qualities are transferred from art to life».*

⁸⁹ *«it is from history and fiction that we learn how to tell and to understand complex stories».* Se traduce aquí *complex stories* como «historias redondas o completas», en vez de «historias complejas», porque considero que hacia este sentido se desliza el énfasis que pone Mink en el término. Además, en su discusión sobre la vida y la narración, sugiere que lo que caracteriza un relato es precisamente la idea de totalidad que ofrece (un inicio, un medio y un final),

⁹⁰ Se revisó este texto en 1.1.5.

bien se presenta más en la forma que sugieren los anales y la crónica, o como mera secuencia sin comienzo o fin o como secuencia de comienzos que sólo terminan y nunca concluyen? ¿Y se nos presenta realmente el mundo, incluso el mundo social, como un mundo ya narrativizado, que «habla por sí mismo», más allá del horizonte de nuestra capacidad de darle un sentido científico? (White, 1992: 38).

Las conclusiones son retóricas. Su postura es clara. Sólo nos hace las preguntas adecuadas para orientarnos hacia el mismo punto de reflexión: la representación en el discurso histórico de los acontecimientos reales supone en ellos una medida intrínseca de narratividad que en realidad no existe, pero que creemos que sí. ¿Se nos presenta el mundo social como un mundo ya narrativizado, que habla por sí mismo? White ya ha respondido.

Al adoptar la misma perspectiva «de arriba abajo» de Mink, White afirma: «las historias no se viven, no hay tal cosa como una historia real. Las historias se cuentan o se escriben, no se encuentran» (White, citado en Hyvärinen, 2006: 24)⁹¹. Se podría decir, el mundo no está hecho de relatos; se elaboran relatos sobre el mundo.

Poco después de que White redactara «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», el filósofo Alasdair MacIntyre publica en 1981 *Tras la virtud*. MacIntyre presenta un argumento opuesto a las ideas de Mink y de White:

Porque vivimos narrativamente nuestras vidas y porque entendemos nuestras vidas en términos narrativos, la forma narrativa es la apropiada para entender las acciones de los demás. Las historias se viven antes de expresarlas en palabras, salvo en el caso de las ficciones (MacIntyre, 1987: 261).

Según MacIntyre, vivimos auténticas narraciones, con sus comienzos y sus finales. O más que eso: somos una narración. La unidad de una vida es la de un relato. Y nuestra historia, como la vida misma, está inmersa en otras historias: «el relato de la vida de cualquiera es parte de un conjunto de relatos interconectados» (MacIntyre, 1987: 269).

⁹¹ «stories are not lived; there is no such thing as a real story. Stories are told or written, not found».

1.2.4. La vida como narrativa (Jerome Bruner)

Con esta expresión, Jerome Seymour Bruner parece haberle dado al clavo. La vida es *como* una narrativa. ¿Será? ¿No es igual de ambiguo que decir que «vivimos narrativas en la medida en que pensamos nuestra vida en términos de un relato»? Porque si es así, ¿qué significan estas expresiones?

En «Life as Narrative» (1987)⁹², Bruner tiene como objetivo esbozar un análisis de las historias que contamos sobre nuestras vidas, nuestras «autobiografías». El texto está dividido en dos partes: *grosso modo*, una parte teórica y otra analítica. Bruner abre el artículo con una advertencia: «Quisiera ensayar una idea que podría no estar aún lista, en realidad podría no ser posible. Pero no tengo ni una duda de que vale la pena intentarlo» (Bruner, 1987: 11)⁹³. Sin embargo, lo cierto es que, para la fecha en que escribe el autor, la narratología estructuralista ya había elaborado algunos modelos de análisis; Mink y White ya habían teorizado al respecto; MacIntyre ya había escrito *Tras la virtud*, y Ricoeur ya había compuesto su triádica obra *Tiempo y narración*. Había una constelación de ideas.

No obstante, seguiré al autor: ¿Cómo *ensaya* esta idea? Toma como perspectiva el construccionismo, el cual, en sus palabras, se refiere a «una mirada cuya premisa central es que la función principal de la mente es la producción del mundo, ya sea en las ciencias o en las artes» (Bruner, 1987: 11)⁹⁴. Aquí tendríamos que hacer una concesión para salir al paso, porque esta definición de «constructivismo» es muy débil para sostener una perspectiva que pretenda ser analítica. Sin embargo, recordemos que el contexto en el que escribe Bruner es la psicología, no la sociología ni la filosofía.

⁹² Este artículo, y sobre todo esta expresión, convirtió en tópico una discusión activa en diferentes territorios (la teoría literaria, la filosofía, la historiografía, por ejemplo) y por ello es una referencia clave en el tema (Hyvärinen, 2013; Meretoja, 2013). Recomiendo la revisión de Hyvärinen al respecto en «“Life as Narrative” Revisited» (2008).

⁹³ «I would like to try out an idea that may not be quite ready, indeed may not be quite possible. But I have no doubt it is worth a try».

⁹⁴ «a view that takes as its central premise that “work making” is the principal function of mind, whether in sciences or in the arts».

El autor sigue la idea de que las historias no «ocurren» en el mundo, más bien son el resultado de un acto interpretativo. Por esta razón, define una autobiografía como un «logro cognitivo». De hecho, Bruner parte del reconocimiento de dos modos de pensamiento: el lógico y el narrativo⁹⁵. El primero es el tipo de pensamiento inductivo; el segundo, el pensamiento por el que construimos historias o relatos. Una vez más, el relato *no* está ahí, como la vida misma; se construye.

Las dos ideas que defiende Bruner (1987: 12) son éstas: 1] el «tiempo vivido» sólo puede describirse en la forma de una narración⁹⁶, y 2] la «mimesis entre lo que denomina vida y la narración es una cuestión bidireccional, esto es, el arte imita la vida, en el sentido de Aristóteles, tanto como la vida imita el arte, como dice Oscar Wilde»⁹⁷. La idea central es que el tiempo vivido o lo que llamamos «nuestra vida» se interpreta en términos narrativos y dicha interpretación está condicionada por la cultura. Aunque Bruner señala tres tipos de influencias —culturales, interpersonales y lingüísticas—, la apuesta del artículo es comprender los relatos de una vida, las autobiografías, en su relación con la cultura.

Dado que su naturaleza es una construcción y depende tanto de convenciones culturales como del uso del lenguaje, los relatos de vida reflejan las teorías predominantes sobre las «vidas posibles» que son parte de nuestra cultura. De hecho, una manera importante de caracterizar una cultura es a través de los modelos narrativos que pone a disposición para describir el curso de una vida (Bruner, 1987: 15)⁹⁸.

Bruner nos hace pensar en la cultura como un repertorio de modelos narrativos que alimentan las interpretaciones que sus integrantes hacen de su

⁹⁵ Podemos comparar esto con otros dos autores: Fisher oponía a su paradigma narrativo el «paradigma del mundo racional»; por su parte, Mink distinguía tres modos fundamentales de comprensión: teórico, categorial y narrativo.

⁹⁶ El autor toma como referencia a Paul Ricœur.

⁹⁷ «*We seem to have no other way of describing “lived time” save in the form of a narrative*», «*the mimesis between life so-called and narrative is a two-way affair: that is to say, just as art imitates life in Aristotle’s sense, so, in Oscar Wilde’s, life imitates art*».

⁹⁸ «*Given their constructed nature and their dependence upon the cultural conventions and language usage, life narratives obviously reflect the prevailing theories about “possible lives” that are part of one’s culture. Indeed, one important way of characterizing a culture is by the narrative models it makes available for describing the course of a life*».

propia vida. En calidad de tal, la cultura también establece límites, en la forma de «vidas posibles». Una cultura, dice Bruner, no sólo está repleta de relatos canónicos, sino de sus elementos combinables, de los cuales los individuos construyen sus propias narraciones. No es difícil sostener que la relación entre cultura y autobiografía que ve Bruner es análoga a la de paradigma y sintagma: una cultura *pone a disposición* modelos que se actualizan en los relatos particulares.

El texto de Bruner adopta una perspectiva construccionista, pero también formalista. Desde la mirada construccionista, un relato despliega la historia de una vida, reelaborando los acontecimientos a los que ésta se refiere al interpretarlos como parte de un todo integrado. Estos relatos son «productores de mundo» en la misma medida en que son «productores de vida»⁹⁹; Bruner (1987: 15) afirma: «nos convertimos en los relatos autobiográficos a través de los cuales contamos nuestras vidas»¹⁰⁰. Si el constructivismo se opone al realismo ingenuo, se debe a que no asume que las cosas —la sociedad, la subjetividad, la vida— están dadas en el mundo; son el resultado de una función del pensamiento, diría Bruner. Una vida, afirma, no se trata de cómo era, sino de cómo se interpreta y reinterpreta.

«También nos convertimos en variantes de las formas canónicas de la cultura» (Bruner, 1987: 15)¹⁰¹. La mirada formalista que subyace en este texto está puesta en el análisis de las autobiografías. Éste parte del reconocimiento de los elementos constitutivos de la narración —que Bruner recupera del formalismo ruso: *fabula* (historia), *sjužet* (discurso) y *forma* (género)— y termina en la identificación del *tipo* de historia en cuestión. Sin embargo, el análisis que propone Bruner sobre el tipo de una autobiografía no se limita a una

⁹⁹ Estas expresiones intentan traducir ‘*world-making*’ y ‘*life-making*’, respectivamente. Su significado se sugiere en este apartado, pero si se desea conocer un poco más al respecto, sugiero consultar el artículo de Bruner del volumen *Narrative and Identity*, editado por Jens Brockmeier y Donal Carbaugh (John Benjamins, 2001). En éste, Bruner concluye que la «producción de mundo» y la «autoproducción» o «producción de vida» (‘*self-making*’ o ‘*life making*’) dependen del sistema simbólico en el que se lleven a cabo, pues de él derivan sus posibilidades y sus límites. Conclusiones que podría recuperar para este apartado.

¹⁰⁰ «*we become the autobiographical narratives by which we “tell about” our lives.*»

¹⁰¹ «*we also become variants of the culture’s canonical forms.*»

clasificación de género¹⁰² (farsa, tragedia, de aventuras, de humor negro), sino al estudio de las tramas por medio de las intenciones. El autor enriquece el concepto de género al incorporar la *gramática de motivos* de Kenneth Burke; detecta cinco elementos en la estructura de un relato: agente, acción, propósito, escenario e instrumento. La interrelación de estos elementos produce el conflicto dramático.

Lo anterior se hace más concreto en el análisis que hace Bruner de los relatos de vida de una familia que vive en Brooklyn, compuesta del señor y la señora Goodhertz y de sus 4 hijos¹⁰³. El autor retoma 4 de los 6 relatos: el del Sr. Goodhertz, el de la Sra. Goodhertz, el de Debby y el de Carl. No me detendré en exponer la interpretación detallada de Bruner de los 4 relatos; adelantémonos a sus conclusiones.

Tanto el relato de Carl como el de Debby se articulan alrededor de una oposición espacial: el mundo familiar frente al mundo «real». En el caso de Carl, el tema de su historia es la búsqueda de un lugar propio, el cual se ha ido definiendo a través de una serie de transiciones entre el mundo conocido (la casa de sus padres, su niñez, el vecindario) hacia un «mundo nuevo» (la universidad, sus estudios de posgrado en Boston, su propio departamento). Carl, dice Bruner, es un joven Werther. Por su parte, Debby, una chica de veintitantos años, estudia actuación y lo hace, sugiere Bruner, porque interpretar nuevos papeles le brinda la oportunidad de probar nuevas cosas. «No quisiera hacer lo mismo toda la vida», dice Debby. «Si la autobiografía de Carl es una *Bildungsroman*, la de Debby es una novela existencial» (Bruner, 1987: 29)¹⁰⁴. Nos convertimos, decía el autor, en variantes de una forma.

En «La construcción narrativa de la realidad» (1991)¹⁰⁵, Bruner desarrolla las características de la forma narrativa y hace explícitas algunas nociones que estaban de fondo en el artículo de 1987.

¹⁰² «Un género es sencillamente un tipo (en el sentido lingüístico) del cual hay casi inagotables expresiones, y en este sentido puede ser visto como un conjunto de reglas gramaticales que generan diferentes tipos de trama [*A genre is plainly a type (in the linguist's sense) of which there are near endless tokens, and in that sense it may be viewed as a set of grammars for generating different kinds of story plots*]» (Bruner, 1987: 18).

¹⁰³ Es curioso que el autor defina a una familia como «una cultura en miniatura».

¹⁰⁴ «*If Carl's autobiography is a Bildungsroman [novela de formación], Debby's is an existential novel*».

¹⁰⁵ Conozco otra versión de este artículo publicado como capítulo en *The Culture of Education* (Harvard University Press, 1996), igualmente escrito por Bruner, del que contamos con una

Si algo de lo que tengo que decir sobre las características de la narración parece entonces anticuado para el teórico literario¹⁰⁶, hagámosle saber que el objeto es diferente. La preocupación central no es cómo una narrativa se construye como texto, sino cómo opera en tanto instrumento mental en la construcción de realidad (Bruner, 1991: 5)¹⁰⁷.

Un relato fabrica realidades, decíamos. Y al producir una realidad, escapa de la lógica de falsabilidad de las proposiciones lógicas; por eso Bruner afirmaba que se trataba de otro modo de pensamiento. Un relato, afirma, consigue *verosimilitud*. «Los relatos, entonces, son una versión de realidad cuya aceptabilidad se rige por convención y “necesidad narrativa”, mas no por verificación empírica o exigencia lógica [formal]»¹⁰⁸. Una narrativa alcanza un estatuto epistemológico y ontológico inédito: opera como «instrumento mental» para organizar nuestra experiencia y a la vez confiere realidad al encadenamiento de acontecimientos de los que trata («nos *convertimos* en los relatos autobiográficos mediante los cuales contamos nuestra vida»).

Revisemos las 10 características que Bruner reconoce en la forma narrativa¹⁰⁹.

1. Diacronía narrativa. Un relato implica una determinada duración de tiempo, porque representa, aunque de muchas maneras, acontecimientos que ocurren en el tiempo.
2. Particularidad. Un relato es una expresión particular de un género o un tipo de relato.

traducción al español hecha por Félix Díaz (Visor, 1999). No obstante, la versión del capítulo y la del artículo aquí revisado (1991) varían mucho en la argumentación, porque los objetivos que cada uno persigue son diferentes; por ende, las conclusiones también son diferentes. De hecho, yo los considero como dos textos distintos.

¹⁰⁶ Recordemos que Bruner es uno de los autores que llevó la discusión en torno a la narración más allá de la teoría literaria.

¹⁰⁷ *«If some of what I have to say about the features of narrative, then, seems old hat to the literary theorist, let him or her bear in mind that the object is different. The central concern is not how narrative as text is constructed, but rather how it operates as an instrument of mind in the construction of reality.»*

¹⁰⁸ *«Narratives, then, are a version of reality whose acceptability is governed by convention and “narrative necessity” rather than by empirical verification and logical requiredness.»*

¹⁰⁹ En la versión en español de este artículo, el que aparece en *La educación, puerta de la cultura* (Visor, 1999), Bruner se refiere a estas características como «universales de las realidades narrativas», y en vez de ser 10 son 9.

3. Implicación de una intención. Un relato tiene que ver con motivos y propósitos. Por otra parte, «el débil vínculo entre intenciones y la acción subsecuente es la razón por la que los relatos no puedan proveer de explicaciones causales» (Bruner, 1991: 7)¹¹⁰.
4. Composición hermenéutica. Más que «seleccionar» acontecimientos y ponerlos en el orden adecuado, un relato los *constituye* en la medida en que los relaciona con la totalidad narrativa. Este tipo de composición puede denominarse hermenéutica, porque «depende de la capacidad humana de procesar el conocimiento en esta forma interpretativa» (Bruner, 1991: 8)¹¹¹.
5. Carácter canónico y ruptura. Un relato pone en relación la norma y el uso. Representa el canon o lo transgrede; en otras palabras, se mueve entre la expectativa y la innovación.
6. Referencialidad. «Al parecer tiene sentido decir que un relato, más que referir a la “realidad”, puede de hecho crearla o constituirla, como cuando la “ficción” crea un “mundo” propio» (Bruner, 1991: 13)¹¹². Razón por la cual, como hemos repetido, el relato escapa de la prueba lógica de verdadero/falso y de la verificación empírica.
7. Carácter genérico. Bruner señala que, aunque la relación que un relato guarda con un género puede ser ligera, presenta formas convencionales de narrar, y en este sentido, dice Bruner, predisponen nuestro pensamiento y sensibilidad. Los géneros «pueden tener tan poderosa influencia en la configuración de nuestros modos de pensamiento como la tienen en la creación de las realidades que sus tramas representan» (Bruner, 1991: 15)¹¹³.
8. Normatividad. En tanto forma discursiva, un relato representa «maneras de decir» o «maneras de contar»¹¹⁴, y por ello supone una norma.

¹¹⁰ «The loose link between intentional states and subsequent action is the reason why narrative accounts cannot provide casual explanations».

¹¹¹ Confróntese: «The telling of a story and its comprehension as a story depend on the human capacity to process knowledge in this interpretative way».

¹¹² «There seems indeed to be some sense in which narrative, rather than referring to “reality”, may in fact create or constitute it, as when “fiction” creates a “world” of its own».

¹¹³ «they may have quite as powerful an influence in shaping our modes of thought as they have in creating the realities that their plots depict».

¹¹⁴ Intento aprehender el sentido de ‘tellability’.

9. Susceptibilidad contextual y negociación. Con este punto y el de *composición hermenéutica*, Bruner incorpora una dimensión del relato que se refiere a su recepción en el lector. La interpretación de un relato está mediada por el contexto en que se recibe, situación que propicia acuerdos sobre su significado.
10. Acumulación narrativa. Un relato se conecta con otros relatos, parece decirnos Bruner. Si un relato organiza nuestra memoria y nuestra experiencia, la conexión entre varios relatos ordena la vida social¹¹⁵. Bruner (1991: 20) señala:

Una de las principales maneras en las que trabajamos “mentalmente” en común, quisiera sostener, es mediante el proceso de acumulación compartida de relatos. Incluso nuestras autobiografías individuales, como he intentado argumentar en otra parte, dependen de que sean colocadas dentro de una continuidad establecida por una historia compartida y construida socialmente en la que nos ubicamos a nosotros mismos¹¹⁶.

Para terminar este apartado, especificaré tres formas en que Bruner usa el término narrativo en los dos artículos revisados. La diferencia más ostensible es la que el mismo autor señala entre el modo narrativo de pensamiento y la forma del discurso narrativo, pero a propósito de esta última se presenta una tensión¹¹⁷.

En *Life as Narrative*, Bruner caracteriza la forma narrativa como una *forma de pensamiento*¹¹⁸, que se refiere a la capacidad cognitiva de construir historias o relatos. Más adelante, en ese mismo artículo, el autor afirma que el acto de contar nuestra vida como un relato es algo tan antiguo como universal, mientras que contar nuestra vida por escrito sólo es algo reciente. «Lo que varía es la perspectiva lingüística y cultural o la *forma narrativa* en la que se formula y se expresa» (Bruner, 1987: 16)¹¹⁹. Aquí *forma narrativa* se entiende más como

¹¹⁵ A esto parece que se refiere la expresión de que el mundo es un mundo narrado.

¹¹⁶ «One of the principal ways in which we work “mentally” in common, I would want to argue, is by the process of joint narrative accrual. Even our individual autobiographies, as I have argued elsewhere, depend on being placed within a continuity provided by a constructed and shared social history in which we locate our Selves and our individual continuities».

¹¹⁷ Ya empiezo a creer que una tensión es intelectualmente productiva.

¹¹⁸ ‘Form of thought’.

¹¹⁹ «What varies is the cultural and linguistic perspective or narrative form in which it is formulated and expressed». El énfasis es del texto original.

medio que como una estructura. Si pensar nuestra vida en términos de un relato es un «logro cognitivo», entonces es universal; por otro lado, si un relato implica darle *forma* a ese modo de pensamiento, lo hace a través de una materialidad específica, por ejemplo, la escritura. Pero si la autobiografía escrita es una de las *formas* (culturales) o medios de expresión de ese modo de pensamiento, la forma narrativa sólo puede entenderse como la forma de las formas.

Por lo anterior, puedo comprender que unas líneas más abajo Bruner (1987: 16) parta de la idea de forma de Vladimir Propp para decir que los relatos que contamos sobre nuestra vida pueden «revelar una estructura formal común a través de una amplia variedad de contenido»¹²⁰. La tensión entre estos usos conceptuales hace del razonamiento un cubo de Rubik: giramos un poco y todo cambia. Definimos algo y debemos reinterpretar el resto.

En «La construcción narrativa de la realidad», Bruner ve los límites conceptuales más difusos. Reconoce que sería muy difícil «distinguir lo que puede ser llamado el modo narrativo de pensamiento y las formas del discurso narrativo [...] de la misma manera en que la estructura del lenguaje y la estructura del pensamiento terminan siendo inextricables» (Bruner, 1991: 5)¹²¹. La tensión dialéctica entre lo narrativo como modo de pensamiento y como forma cultural (particularidad genérica, carácter canónico, normatividad) encarna la relación mimética entre la vida y el arte.

Otro cubo de Rubik.

¹²⁰ «*self-told life narratives may reveal a common formal structure across a wide variety of content*».

¹²¹ «*I shall have great difficulty in distinguishing what may be called the narrative mode of thought from the forms of narrative discourse [...] just as the structure of language and the structure of thought eventually become inextricable*».

1.3 METÁFORAS REVISADAS

1.3.1. La vida, un relato en busca de narrador¹²² (Paul Ricœur)

El punto de partida del autor es reconocer dos argumentos opuestos. El primero es el de la asimilación entre vida e historia (o relato), que estudiamos a propósito de la idea de que «vivimos narraciones». El otro extremo lo representa el *dictum* de Mink de que las historias se cuentan y no se viven. En el primer caso, la distancia entre vida y narración es prácticamente nula, «demasiado rudimentaria y directa»; en el segundo, la separación es cartesiana. Vamos a ver cómo franquea ese abismo Ricœur. La estrategia que sigue es definir los dos términos en cuestión: el relato y la vida. Adelantémonos un poco: la idea es ver cómo el relato vuelve a la vida y cómo la vida busca el relato.

¹²² El artículo se publicó en español por primera vez en 1984 en el libro *Educación y política: de la historia personal a la comunión de libertades*; la reimpresión que retomo es del 2009. Conozco una traducción diferente publicada en la revista *Ágora* (25/2) del 2006. Las dos traducciones me parecen consistentes y fluidas. Por otra parte, el título de esta sección proviene de un artículo de Hyvärinen (2008) en el que después de caracterizar la discusión sobre los usos metafóricos de lo narrativo hace unos apuntes sobre *Tiempo y narración* bajo el rótulo «Ricœur: metáforas reexaminadas».

El hecho de que la vida tiene que ver con la narración siempre se supo y se dijo: hablamos de la historia de una vida para caracterizar el periodo que va desde el nacimiento hasta la muerte. Sin embargo, esta asimilación de la vida a una historia no va de suyo; inclusive es una idea banal que es menester someter a una duda crítica [...] Atravesaremos ahora esa zona crítica con miras a repensar de otro modo esa relación demasiado rudimentaria y demasiado directa entre historia y vida (Ricoeur, 2009: 43).

Ricoeur retoma el concepto de *construcción de la trama* (μῦθος)¹²³ de la *Poética* de Aristóteles para referirse a un proceso de integración que llama *síntesis de elementos heterogéneos*. ¿Qué integra la trama?

1. En primer lugar, integra diversos acontecimientos en una historia. En este sentido, un acontecimiento es más de lo que «simplemente sucede; es aquello que contribuye al progreso del relato, así como a su comienzo y a su fin» (Ricoeur, 2009: 44)¹²⁴.
2. La trama también es una síntesis de circunstancias favorables y adversas, agentes y pacientes, colaboraciones y conflictos, medios y fines. La *puesta en intriga* de todos estos factores genera una totalidad que, dice el autor, es a la vez concordante y discordante. Es decir, por su composición dinámica, la narrativa agita la historia entre la sorpresa y la expectación¹²⁵.
3. Por último, la construcción de la trama también se refiere a la relación de dos tiempos, relación que se expresa en la forma de una paradoja: «el tiempo es a la vez aquello que pasa y desaparece y, por otro lado, aquello que dura y permanece» (Ricoeur, 2009: 45). Donde el texto dice «clases de tiempo» podemos entender *órdenes* de tiempo. El primero es la sucesión de acontecimientos a medida que se narran (dice el autor: uno puede preguntarse continuamente «¿y

¹²³ Ésta podría ser la única reserva que tendríamos respecto a la traducción de 1984: Ricoeur traduce al francés μῦθος (*mythos*) como *mise en intrigue* ('puesta en intriga'), pero aquí retomamos la traducción de esa expresión de *Tiempo y narración* como *construcción* o *invención de la trama*.

¹²⁴ En otras palabras, se podría decir que una trama transforma un *incidente* en un *acontecimiento narrativo*. En este sentido tiene razón Bruner al decir que un relato, más que «seleccionar» acontecimientos, los constituye.

¹²⁵ Éste es el primer sentido que Ricoeur explicita sobre la estructura concordante-discordante del relato.

después qué?, ¿y después qué?»); el segundo se refiere a la configuración temporal del relato como una totalidad (es el tipo de configuración en el que pensamos cuando decimos que un relato progresa hacia una culminación, la cual sólo es perceptible desde un horizonte temporal). Por esto, la trama se define como un acto configurante.

Se derivan dos corolarios de esta definición tripartita. El primero es de carácter epistemológico: se refiere a la inteligibilidad propia del relato. Los relatos, dice Ricœur (2009: 46), «desarrollan un tipo de inteligencia que se puede denominar inteligencia narrativa». Al seguir una historia, aprendemos a reconocer encadenamientos de acciones y resultados, y además a vincularlos con valoraciones éticas.

El segundo corolario se refiere a la tradicionalidad del relato. La construcción de la trama y su consumación en la lectura participan de una tradición. Se reactiva así el dinamismo del relato al inscribirlo en una tradición viva. «Este fenómeno de tradicionalidad es la clave del funcionamiento de los modelos narrativos y, en consecuencia, de su identificación» (Ricœur, 2009: 47). La tradición resulta de la interacción entre un proceso de sedimentación y otro de innovación creadora:

Cada obra es una producción original, un existente nuevo en el reino del discurso. Pero lo contrario no es menos cierto: la innovación sigue siendo una conducta regida por reglas; la obra de la imaginación no parte de la nada. Está ligada de una u otra manera a los modelos recibidos por la tradición, pero puede entrar en una relación variable con esos modelos [...] Suceda lo que suceda en tal o cual obra, la posibilidad de la desviación está incluida en la relación entre sedimentación e innovación que conforma la tradición. Las variaciones entre esos dos polos confieren una historicidad propia a la imaginación productiva y mantienen viva la tradición narrativa. (Ricœur, 2009: 48).

No obstante, apenas nos hemos acercado al argumento por el cual podemos sostener que el relato reenvía a la vida y, a la inversa, la vida propicia el relato. Desde el principio Ricœur nos había dicho que la operación estructurante de la trama se realiza en el lector, en el sujeto vivo que recibe el relato. Y aquí está la clave de la argumentación: «el proceso de composición,

de configuración, no se consuma en el texto, sino en el lector y, bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato» (Ricœur, 2009: 48). El sentido del relato, nos dice, surge del encuentro del texto con el lector, o del *mundo del texto* con el *mundo del lector*.

¿Qué entendemos por *mundo del texto*? La proyección de un mundo que se abre ante nosotros en la lectura. De aquí que nos suenen coherentes y llenas de sentido las expresiones del tipo «en el mundo de *Cien años de soledad*» o «en el mundo de *Juego de tronos*». Una obra, dice el autor, descubre un «horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar». Leer es apropiarse de una obra; conocer un mundo de personajes, acciones y acontecimientos. «De ello resulta que el lector pertenece imaginativamente, al mismo tiempo, al horizonte de experiencia de la obra y al de su acción real» (Ricœur, 2009:49). El *mundo del lector* alcanza el horizonte de experiencia del *mundo del texto*, dado que «la lectura misma es ya una forma de vivir en el universo ficticio de la obra. En este sentido, podemos decir ahora que las historias se narran, pero también *se viven en el modo de lo imaginario*» (Ricœur, 2009: 50).

Hemos franqueado la mitad del camino: cómo el relato reenvía a la vida. Queda por estudiar la segunda parte: cómo la vida propicia el relato. Dado que el problema está *entre* los términos en cuestión, es decir, en la relación entre el relato y la vida, el punto de apoyo para la comprensión de la segunda está en el relato (como a su vez, el punto de apoyo para la comprensión del relato está en la vida). En pocas palabras, sin ser lo mismo, se implican mutuamente.

La primera advertencia que nos hace el autor es que la relación entre la vida y lo vivido también es demasiado directa. La vida, el intervalo entre el nacimiento y la muerte, es sólo un fenómeno biológico hasta que no se interpreta, se sostiene. Vivimos una mezcla de acción y pasión, «que constituye la trama misma de una vida. Ésta es la mezcla que el relato pretende *imitar de manera creadora*» (Ricœur, 2009: 50). Recordemos lo que habíamos dicho sobre el modelo aristotélico de narración al principio del capítulo: el relato es una imitación o representación de acciones entramadas; se compone tanto de *imitación creadora* (μίμησις) como de la disposición que aquí hemos estudiado con el nombre de *construcción de la trama* (μῦθος). Y la imitación del relato es *imitación de una acción* (μίμησις πράξεως, *mimesis praxeos*), que es entonces imitación de vida.

Debemos buscar ahora «los puntos de apoyo que puede encontrar el relato en la experiencia viva del actuar y el padecer; aquello que, en esta experiencia viva, requiere la inserción de lo narrativo y cuya necesidad quizá expresa» (Ricoeur, 2009: 50). Si se puede decir que el relato imita la vida, es porque ésta tiene rasgos estructurales que lo propician, de tal forma que Ricoeur (2011b) encuentra pertinente hablar de la *estructura pre-narrativa* de la experiencia.

Decir que la vida *se inserta* en lo narrativo significa que el relato encuentra *puntos de anclaje* en ella. Se identifican tres:

1. La semántica de la acción. Si comprendemos el desarrollo de una historia, es porque en nuestra vida práctica comprendemos la interrelación de acciones, proyectos, intenciones, medios, circunstancias y resultados; es decir, si comprendemos un relato, es porque primero dominamos la red conceptual del actuar humano. También podemos decir que nuestra inteligencia práctica se desborda en inteligencia narrativa.
2. Mediaciones simbólicas. El segundo punto de anclaje se encuentra en los *recursos simbólicos* propios del campo práctico: «si la acción puede ser narrada, es porque ya está articulada en *signos, reglas, normas*; está, desde siempre, *simbólicamente mediatizada*» (Ricoeur, 2009: 51). Levantar la mano, dependiendo del contexto, puede significar a] un saludo, b] una llamada (a un taxi, por decir), o c] una petición de palabra. Tal gesto se interpretará de una u otra forma, porque existe una convención simbólica que «constituye un *contexto de descripción* para acciones particulares» (Ricoeur, 2009: 51). Y de esto concluye:

De esta manera, el simbolismo confiere a la acción una primera *legibilidad*. Hace de la acción un cuasi-texto para el cual los símbolos proporcionan las reglas de significación en función de las cuales una conducta determinada puede ser interpretada (Ricoeur, 2009: 51)¹²⁶.

¹²⁶ La noción de *cuasi-texto* aparecerá en *Tiempo y narración I*, en una red conceptual de nociones afines, como la de *cuasi-personaje* o *cuasi-trama*.

3. Estructuras temporales. «Gracias a esta cualidad tenemos derechos de hablar de la vida como una historia en estado naciente y, en consecuencia, de la vida como una *actividad y una pasión en búsqueda de relato*» (Ricœur, 2009: 52). Nuestra vida se ordena en periodos, etapas; presenta transformaciones, y por ellas reconocemos una cualidad que se puede denominar pre-narrativa: existe en ella una «narratividad virtual que no surge de la proyección de la literatura sobre la vida, según la afirmación corriente, sino que constituye una auténtica demanda de relato» (Ricœur, 2009: 52).

Si la vida propicia el relato, es porque se interpreta en los términos de una narración, en la medida en que encuentra puntos de anclaje en las estructuras simbólicas de la acción y de la experiencia temporal. Si hablamos de *vidas narradas*, es porque la comprensión de la vida está mediada por la narración. Y si esto es así, no dejamos de reinterpretarnos a la luz de los modelos que nos ofrece nuestra cultura. La identidad que surge de esta forma es dinámica en su constitución y devenir.

Sucede entonces que nuestra vida, abarcada con una sola mirada, se nos aparece como el campo de una actividad constructiva, tomada de la inteligencia narrativa, mediante la cual intentamos reencontrar, y no simplemente imponer desde afuera, *la identidad narrativa que nos constituye* (Ricœur, 2009: 54).

Dicha identidad narrativa es el resultado de la relación dialéctica entre la concordancia y discordancia antes evocada, pero en su apuesta más elevada: la del enfrentamiento entre el orden y el caos:

Se nos conduce, entonces, a poner una junto a la otra y a confrontar la definición de la construcción de la trama de Aristóteles y la definición del tiempo de san Agustín. Se podría decir que en Agustín la discordancia prima sobre la concordancia: de ahí la miseria de la condición humana. En Aristóteles, por su parte, la concordancia prima sobre la discordancia, de ahí el valor inapreciable del relato para poner en orden nuestra experiencia temporal.

Llegados a este puerto, es más claro a qué se refería Bruner cuando decía que el arte imita la vida tanto como la vida imita el arte. Resulta entonces cierto que vivimos historias a punto de ser dichas, porque están *en busca de narrador*.

1.3.2. Lo narrativo como modo de comprensión (Mark Freeman)

Éste es el punto de partida de Freeman (2015): la *necesidad de la comprensión narrativa*, la cual tiene tres aspectos: metodológico, teórico y práctico. Lo narrativo, dice el autor, puede ser visto como un método; esto es, como una forma de investigación en las ciencias humanas. «Además, la idea de lo narrativo puede ser empleada en el contexto de una teoría, sobre algún aspecto de la condición humana» (Freeman, 2015: 22). En el contexto de la práctica, «la narración está entretejida en la trama de la vida misma»¹²⁷.

Señalo los principales puntos del autor:

1. Lo narrativo como método: la búsqueda del significado. Dado que la comprensión narrativa es interpretativa, Freeman considera que una de las formas más apropiadas para el estudio de vidas humanas es la investigación narrativa, ya sea desde un enfoque biográfico, interaccional o algo de los dos («*whether big, small, or in-between*», [Freeman, 2015: 28]). Recordemos una de las constataciones básicas de Bernasconi (2011): la narración es una forma mediante la cual otorgamos sentido a nuestras experiencias pensándolas como relatos. La tarea de la investigación narrativa está en la reconstrucción de ese sentido.
2. Lo narrativo como teoría: la hermenéutica del entendimiento. Freeman sostiene que la narración es intrínseca al proceso de entendimiento del mundo humano, al proceso de producción de sentido. A pesar de sus diferencias, sobre esto discutían Mink, White, Fisher, Bruner, Ricœur... Freeman se apoya en este último,

¹²⁷ «*narrative is woven into the fabric of life itself*».

sobre todo en un artículo suyo titulado «El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto»¹²⁸, para ver el potencial de la narración en la comprensión no sólo de la identidad, sino de la acción en general.

3. Lo narrativo como praxis. El punto de partida es lo que Bernasconi había señalado como *práctica narrativa*, algo cercano a la idea de producción de relatos. Pero en la idea de Freeman, la narración como praxis no sólo se trata de un texto acabado, de una narración efectiva (aquella que surge de la práctica de contar una historia), sino también de la narración potencial o virtual, la que es parte de la experiencia. La acción misma, sostiene, soporta una medida intrínseca de narratividad.

Apelando a la idea de narratividad, no necesariamente apelamos a la otra idea de que debe asumir la forma narrativa clásica de principio-medio-fin que se encuentra generalmente en nuestra propia cultura. Más bien, entre la inmensa variedad de maneras de hablar, de contar con el tiempo, de organizar el significado y el trayecto de nuestra vida, hay *narratividad*, esto es, una tendencia humana básica para ver acciones juntas, como patrones temporales, configuraciones de significado; para situar estas configuraciones dentro de conjuntos más amplios, ya sean mitos, historias o aquello que sirva finalmente para organizar y darle sentido a la existencia temporal¹²⁹.

En un artículo titulado «De la sustancia a la historia. Narración, identidad y la reconstrucción del sí mismo» (2001), Freeman señala que existen cuatro aspectos en la relación entre narración e identidad. En alguna medida, los cuatro han estado presentes en las discusiones anteriores y seguirán estando en el resto de esta tesis.

¹²⁸ Se publicó por primera vez en inglés en 1977. En 1986 apareció en la compilación en lengua francesa *Du text à l'action. Essais d'herméneutique II (Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II, Fondo de Cultura Económica, 2001)*.

¹²⁹ «*In invoking the idea of narrativity, we do not necessarily invoke the further idea that it must assume the classical beginning-middle-end narrative form generally found in our cultures. But amidst the vast multiplicity of ways of speaking, of reckoning with time, and of organizing the meaning and movement of one's life, there still remains narrativity, that is, a basic human inclination to see actions together, as temporal patters, configurations of meaning, and to situate these configurations within larger wholes – whether myths, histories, or what have you – that serve ultimately to organize and make sense of temporal experience.*»

- a) La dimensión histórica. Como advierte Freeman, son muchas las maneras en las que el aspecto histórico de la relación entre identidad y narración toma parte de la discusión. Tres de ellas son quizá las más recurrentes. La primera destaca el carácter histórico de las formas o los artefactos que capturan dicha relación (por ejemplo, como cuando Bruner decía que contar nuestra vida es algo que se ha hecho desde tiempos antiguos, pero la autobiografía escrita [antes de considerar sus convenciones culturales] es una aparición histórica). En otro sentido, el aspecto histórico se refiere a la historicidad del ser humano, al ciclo de vida, individual y colectivo, del que derivan ciertos ritmos históricos.
- b) La dimensión cultural. Esta dimensión comprende lo que Bruner había caracterizado como carácter canónico y ruptura.

El sí mismo y sus relatos están cultural y discursivamente «situados»; y es esta misma contextualización, como Bruner y otros han enfatizado, que sirve para asegurar que no caigamos presa de algún tipo de autismo autobiográfico. Dicho de manera sencilla, «mi historia» no puede ser totalmente mía, única, porque defino y articulo mi existencia con y entre los otros, a través de diversos modelos narrativos —que incluyen géneros literarios, tipos de tramas, temas metafóricos, etcétera— que mi cultura proporciona (Freeman, 2001: 287)¹³⁰.

- c) La dimensión retórica. Esta dimensión toma en cuenta el aspecto contextual de las narraciones: con qué propósitos surgen, a quiénes están dirigidas, qué actividades sociales cumplen, etc. Esta dimensión comprende «los aspectos intersubjetivo, comunicativo y relacional del par identidad/narración» (Freeman, 2001: 293). Los estudios orientados a las interacciones, como los de Bamberg, De Fina, Langellier, entre otros, están enfocados a este aspecto.

¹³⁰ «The self, and narratives about the self, are culturally and discursively “situated”; and it is this very situatedness, as Bruner and others have emphasized, that serves to ensure that we do not fall prey to a kind of autobiographical autism. Simply put, “my story” can never be wholly mine, alone, because I define and articulate my existence with and among others, through the various narrative models — including literary genres, plot structures, metaphoric themes, and so on—my culture provides».

- d) La dimensión poética o experiencial. La forma en la que el sujeto experimenta su identidad es narrativa, porque sólo mediante la configuración del relato otorga significado a la dispersión de su vida. En esta dimensión se articulaban las propuestas de Mink, White, Fisher, Bruner y Ricœur, entre otros. Si la narración es un modo de comprensión, existe un tipo de cognición que podemos llamar poética, en tanto se enfoca en la creación de significado.

1.3.3. Narración: exceso e interés

En 2004, Galen Strawson publicó un artículo titulado «Contra la narratividad»¹³¹, en el cual alertaba del uso desmedido o inapropiado de los términos de la red conceptual de la narración. De manera similar, James Phelan observaba una especie de «imperialismo narrativo» (Hyvärinen, 2006): parece que ahora la narración está por doquier.

Diversos autores han tomado en cuenta las ideas de Strawson (Hyvärinen, 2006; Ritiovi, 2009; Freeman, 2015), pero también han sabido reconocer en qué medida son pertinentes. Esta investigación ha tratado de pensar en los límites de la narración al mismo tiempo que se ve impulsada por su potencial explicativo. Contra este exceso de lo narrativo, como denuncia Strawson, he confiado en la revisión conceptual como principio metodológico.

Hyvärinen (2013) temía que quizá ya no sabíamos qué queríamos decir con «narrativo», por el abuso de los términos. Aunque su sospecha es muy reciente, y por ello sintomática, el campo se sigue diversificando, extendiendo. Pese al exceso, hay interés. El de esta tesis está en recuperar la teoría narrativa de Ricœur, para comprender las instancias narrativas en las que proyectamos nuestra identidad. Dichas instancias se despliegan en situaciones concretas de interacción comunicativa.

Allá vamos.

¹³¹ «Against narrativity» (*Ratio*, vol. 17, núm. 4, 428-452). Para una revisión crítica de los argumentos de Strawson recomiendo dos lecturas: «Explaining People: Narrative and the Study of Identity» de Andreea Deciu Ritiovi (publicado en la revista *Story Worlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 1, 2009, pp. 25-41) y «“Against Narrativity” Reconsidered» de Hyvärinen (en G. Rossholm y C. Johansson [eds.], *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*, pp. 327-345).

capítulo 2
Figuras del sujeto

2.1 LA POÉTICA DE PAUL RICŒUR

2.1.1. Trayectoria personal¹³²

Jean Paul Gustave Ricœur nació el 27 de febrero de 1913 en la ciudad francesa de Valence (Drôme). Huérfano de ambos padres, fue educado junto a su hermana por sus abuelos y tía paternos, en la ciudad de Rennes. A los 17 años, en el curso de filosofía que tomó a cargo de Roland Dalbiez, surgió una desavenencia entre su fe protestante y su formación intelectual, que será acentuada en sus estudios universitarios. «La tensión entre la fe en la que se formó y la filosofía crítica dejará para siempre en él un estilo de tensión, más que de síntesis o de conciliación», dice François Dosse. Estudió filosofía en la Universidad de Rennes y realizó su maestría en la Sorbona de París. En esos años, sufrió la pérdida de sus abuelos y de su hermana, quien falleció por tuberculosis. En 1935 se casó con Simone Lejas, con quien tuvo cinco hijos. En la Sorbona, frecuentó círculos filosóficos como los «viernes»

¹³² Los datos de este esbozo biográfico se retoman tanto de la biografía que escribió François Dosse y Olivier Abel como de la cronología que elaboró Catherine Goldenstein para el sitio electrónico del Fonds Ricœur, del Instituto Protestante de Teología. Consultar referencias.

de Gabriel Marcel, donde leyó por primera vez a Husserl. En la Segunda Guerra Mundial, el ejército nazi lo envió a distintos campos de concentración, como el de Arnswalde, donde tuvo contacto con otros colegas intelectuales, entre ellos, Mikel Dufrenne. Con él, compartió jornadas de lectura de la obra de Karl Jaspers y después la autoría de *Karl Jaspers y la filosofía de la existencia* (1947). Tras ser liberado, se reunió con su familia y se mudó a Le Chambon-sur Lignon, donde enseñó filosofía y elaboró su primera gran obra *Lo voluntario y lo involuntario* (1950). Durante su estancia en la Universidad de Estrasburgo (1948-1957), Ricœur publicó la traducción de *Ideen 1* de Husserl que preparó en sus años de prisionero. En 1956 es nombrado profesor en la Sorbona de París y se mudó con su familia a Châtenay-Malabry. Diez años más tarde, enseñó en la recién creada Universidad de Nanterre; en 1969 acepta el cargo de decano, pero renuncia al año por una situación conflictiva en la universidad. En los años siguientes (1970-1973) enseñó en la universidad de Louvain, en Bélgica. Tras su fallida gestión en Nanterre y el fracaso de su candidatura al Colegio de Francia, consiguió entrar al departamento de filosofía de la Universidad de Chicago, en los Estados Unidos, país al que había viajado regularmente desde 1954 para dar cursos y conferencias. Enseñó en Chicago de 1970 hasta 1992. En esos años, el clima intelectual lejano al estructuralismo favoreció la preparación de las obras que le darían a Ricœur prestigio internacional como *La metáfora viva* (1975), los tres tomos de *Tiempo y narración* (1983-1985), *Del texto a la acción* (1996) y *Sí mismo como otro* (1990). Esta última obra es resultado de las Gifford Lectures que brindó en Edimburgo en 1986, año en que se suicidó su hijo Olivier. Como afirma Dosse, su obra se estableció como un punto de encuentro entre «la filosofía reflexiva francesa, la así llamada filosofía europea continental y la filosofía analítica anglosajona». En Francia se mantuvo activo en el Centro de Estudios Fenomenológicos, de la Universidad Católica de Louvain; dirigió la revista de metafísica y moral (*Revue de métaphysique et de morale*) de 1974 a 1996; y fundó con François

Wahl la colección *L'ordre philosophique* de la editorial Seuil. Con su obra *La memoria, la historia, el olvido* (2000) profundizó sobre la escritura de la historia, cuestión que había tratado en obras anteriores; y en *Caminos del reconocimiento*, desarrolló su investigación filosófica sobre lo mismo y lo otro. En 1998 falleció su esposa. En el 2005, P. Ricœur se desvaneció en su casa a las afueras de París.

2.1.2. Trayectoria intelectual

Al comienzo de su *Autobiografía intelectual*, Ricœur nos advierte que el adjetivo intelectual pone el acento en el desarrollo de su trabajo filosófico, para el cual sólo serán evocados los acontecimientos de su vida que contribuyan a aclararlo. Siguiendo su consejo, elaboré el anterior esbozo biográfico y ahora me enfocaré en su proyecto intelectual. Para este fin, retomo un artículo de Mark Freeman (2013) en el que organiza parte de su obra en 4 etapas o «momentos», llamados así porque nos orienta, a través de aproximaciones sucesivas o deslizamientos, hacia la comprensión narrativa que alcanza *Tiempo y narración*.

i. El momento freudiano

La obra central aquí es *Freud: una interpretación de la cultura* (1965)¹³³. Ésta representa un primer acercamiento a la hermenéutica¹³⁴, pues en el marco de la teoría freudiana el conocimiento que tiene el sujeto de sí mismo es resultado de una reflexión indirecta, es decir, mediada por la interpretación de símbolos y mitos.

Lo que encontramos en esta etapa de la obra de Ricœur es un énfasis en la demistificación, la reducción de la ilusión, del tipo que encontramos en Marx, Nietzsche y, particularmente, en Freud. Pero esto es sólo la mitad de la historia. Junto a la *arqueología* freudiana, la excavación del pasado

¹³³ Como se cuidó en la trayectoria biográfica, aquí también se citan las obras con su título en español, pero salvaguardando la fecha de publicación del original.

¹³⁴ Aunque, como señala en su *Autobiografía intelectual*, el «injerto» de la hermenéutica ya se encontraba en *Finitud y culpabilidad* (1960).

enterrado a través del desciframiento de símbolos —en sueños, lapsus, síntomas neuróticos, entre otros—, hay al mismo tiempo una *teleología*, un movimiento progresivo de revelación, la apertura y el desarrollo del significado. De esta forma, Ricœur llega a hablar de la *dialéctica de la arqueología y la teleología*, lo regresivo y lo progresivo, ocultación y revelación, una hermenéutica de la sospecha y una hermenéutica del recuerdo, o la fe» (Freeman, 2013: 46)¹³⁵.

Freud llevó a Ricœur a interesarse por el lenguaje y, como consecuencia, a su primer acercamiento con el estructuralismo —en particular, con la lingüística de Saussure, la semiología de Barthes, la crítica literaria de Genette y en general con Benveniste y Jakobson—. «El pasaje por el punto de vista objetivo y sistémico de la semiótica se convertía así en una estadía obligada para una comprensión de sí cada vez más indirecta y cada vez más sumisa al régimen de las mediaciones largas» (Ricœur, 2007: 41). El primer balance de sus reflexiones entre el psicoanálisis y el estructuralismo, nos dice él mismo, se lee en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica I* (1969). En pocas palabras, reconoce el propio filósofo, ese desvío por los signos había operado su *giro lingüístico*.

ii. El momento textual

En dos ensayos¹³⁶ publicados en *El conflicto de las interpretaciones*, se esboza lo que se convertiría en el tema central de *La metáfora viva* (1975): la innovación semántica. Esta obra cuestiona el supuesto de la clausura de un sistema lingüístico, como afirmaba el estructuralismo, según el cual todas las relaciones de significación son inmanentes al sistema, es decir, internas, sin necesidad de recurrir a un tipo de referente extralingüístico.

¹³⁵ «What we find in this phase of Ricœur's work is an emphasis on demystification, the reduction of illusion, of the sort we find in Marx, Nietzsche, and, especially, Freud. However, this turns out to only be half the story. For alongside Freudian archeology, the digging out of the buried past through deciphering symbols – in dreams, parapraxes, neurotic symptoms, and so on – there is, at one and the same time, a teleology, a progressive movement of revelation, the disclosure and development of meaning. So it is that Ricœur comes to speak of the dialectic of archeology and teleology, a progressive and the progressive, concealment and revelation, a hermeneutics of suspicion and a hermeneutics of recollection, or faith».

¹³⁶ Éstos son «La estructura, la palabra, el acontecimiento» y «La cuestión del sujeto: el desafío de la semiología».

La metáfora viva quebrantaba esta clausura del sistema y devolvía la atención al problema de la subjetividad en el lenguaje —como Ricœur observó en la lingüística de Benveniste— y la cuestión de la referencia. Sobre esta última, la expresión metafórica tiene un alcance ontológico: tiene la posibilidad de inaugurar una forma de realidad a la que sólo se accede a través de una realidad primera, la referencia literal. El «ver-como», nos dice el autor, se corresponde con un «ser-como»: el lenguaje poético es «revelador de valores de realidad inaccesibles para el lenguaje ordinario, directo» (Ricœur, 2007: 49).

El momento clave de este periodo es la transición de una hermenéutica del texto a una hermenéutica de la acción¹³⁷:

en el discurso escrito, la intención del autor y el significado del texto ya no coinciden [...] Lo mismo puede decirse de la acción humana: algo pasa y significa tal o cual cosa, aunque no se determine en el momento. Este significado, no obstante, puede cambiar y de hecho lo hace, en la medida en que nuevos acontecimientos se presenten y lo transformen retroactivamente. El significado de la acción —o, más generalmente, el significado del pasado— es de esta forma revisado, reescrito (Freeman, 2013: 49)¹³⁸.

iii. El momento historiográfico

Más que un desplazamiento, el momento historiográfico se refiere a una preocupación creciente sobre el papel de la historia en la representación del pasado. Este interés había dado como resultado el libro *Historia y verdad* (1955), pero dada la procedencia heterogénea de los textos que recoge no nos permite

¹³⁷ Esta transición se realiza a través de unos artículos emparentados por una problemática común. Éstos son «¿Qué es un texto? Explicar y comprender» (1970), «El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto» (1971) y «Explicar y comprender. Acerca de algunas conexiones destacables entre la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia» (1977). De estos artículos surgiría el apotegma «explicar más es comprender mejor», que se repetirá en *Tiempo y narración*. Los tres se recuperaron en la compilación *Del texto a la acción* (2001). A éstos se suma un curso que Ricœur impartió en Louvain en 1971 titulado «Semántica de la acción», que dio origen a su vez a la obra homónima dirigida por Dorian Tiffeneau (CNRS, 1977).

¹³⁸ «*With written discourse, therefore, the author's intention and the meaning of the text no longer coincide [...] The same may be said of human action: Something happens, and it means such and such, however indeterminate, at the time. But this meaning can and does change, as subsequent events come along and retroactively transfigure it. The meaning of the action – and, more generally, the meaning of the past – thus gets revised, rewritten.*»

hablar de un estudio sistemático o de una unidad de reflexión. Nos permite hablar, eso sí, de un interés temprano en el pensamiento de Ricœur que pasaría a primer plano cuando el estudio de la función narrativa llevaría a inscribir en ella la historiografía. Es por esta razón que podríamos decir que este momento ya es contemporáneo a la problemática de *Tiempo y narración*, aunque los textos que comprende mantienen una línea de reflexión relativamente independiente que alcanza *La memoria, la historia, el olvido* (2000) y que nos permite tratarla como una cuestión aparte.

iv. El momento poético

Poiesis, dice Ricœur (1997), significa elaboración, construcción de discurso. Este periodo abarca las obras que se organizan en torno a la poética, entendida como el campo de una actividad constructiva que envuelve el enunciado metafórico y la narración, campo en el que se destaca el potencial que tiene el lenguaje para dar forma a nuestra experiencia.

Comprendo bajo el título de poética las obras que gravitan en torno a los tres tomos de *Tiempo y narración*, cuyo proyecto representa la consagración de una serie de desplazamientos previos: de la hermenéutica del símbolo a la hermenéutica del texto y de ésta a la hermenéutica de la acción¹³⁹. Puedo caracterizar este momento como el área de convergencia de tres líneas de reflexión aparecidas en obras previas, pero tratadas como partes de una complementariedad inédita:

- a) Estudio de la creación regulada. A nivel de la frase, Ricœur estudia el fenómeno de la innovación semántica que surge en la expresión metafórica; a nivel del texto, estudia el relato como una creación

¹³⁹ Por otro lado, es importante mencionar que en su *Autobiografía intelectual*, Ricœur dice que estos desplazamientos consagrados en *Tiempo y narración* parten de su filosofía de la voluntad (*Lo voluntario y lo involuntario* [1950] y las dos partes de *Finitud y culpabilidad* [1960]). Por su parte, Manuel Maceiras, en la presentación española de *Tiempo y narración*, al hablar de las tres partes proyectadas por Ricœur de su filosofía de la voluntad (la eidética, la empírica y la poética) apuesta por la misma idea de cierta continuidad en su obra: «Y todo el razonamiento de *L'homme faillible* conduce ya a reclamar el auxilio del lenguaje simbólico para identificar las categorías de la antropología fundamental. Su obra posterior no hará sino ampliar tal recurso hasta alcanzar los textos históricos y las narraciones de ficción, como prueban los tres volúmenes de *Tiempo y narración*» (Manuel Maceiras en Ricœur, 2013a: 12).

discursiva mediada por reglas de composición. El campo que se extiende entre la metáfora y la narración orienta la reflexión hacia la subjetividad en el lenguaje y su referencia.

la doble revisión, en el plano poético y en el plano narrativo, de la dimensión referencial del lenguaje iba a plantear un problema hermenéutico fundamental: lo que en un texto debe interpretarse es una propuesta de mundo (Ricœur, 2007: 59).

Los dos postulados que surgen del estudio de la implicación del sujeto en el discurso y la cuestión de la referencia, en el plano poético y narrativo, tienen que ver con la correspondencia entre un *ver-cómo* (postulado de carácter epistemológico) y un *ser-cómo* (postulado de carácter ontológico).

- b) La tarea de la hermenéutica: relación entre experiencia y lenguaje. Ricœur sostiene que la fenomenología sólo puede completarse en una hermenéutica, esto significa que cualquier pregunta sobre el ser es una pregunta sobre su sentido. Esta imbricación¹⁴⁰ tiene un supuesto más general: la experiencia no es en principio indecible. «Plasmarla en el lenguaje no es convertirla en otra cosa, sino lograr que, al expresarla y desarrollarla, llegue a ser ella misma» (Ricœur, 2002: 55). Texto y acción se reúnen en la misma dialéctica de interpretación.
- c) La llamada «vía larga»: el rodeo de los signos. El sujeto no es transparente a sí mismo. La comprensión de sí está mediada por los signos de la cultura y, particularmente, por los relatos que organizan su experiencia. El punto culminante es la apropiación que realiza el lector de un texto, momento que es llamado refiguración o *mimesis*

¹⁴⁰ Su propuesta de fenomenología hermenéutica supone la irreductibilidad de ambas: el presupuesto insuperable de la fenomenología en la hermenéutica (una pregunta sobre un ente cualquiera es una pregunta sobre su sentido) tiene su contraparte en el presupuesto insuperable de la hermenéutica en la fenomenología (ésta requiere concebir su método como una interpretación). Véase R., 2002, *Del texto a la acción*, pp. 53-70.

III), lo cual permite movernos de una poética del relato a una poética de la identidad (la identidad narrativa)¹⁴¹.

Éste es el norte del capítulo. El programa de lectura que propongo es revisar a] el modelo del texto, que nos permitirá desdoblarse la perspectiva hermenéutica en una hermenéutica de la acción; b] el modelo de narración, con el que podremos aprehender la complejidad de la relación entre experiencia y relato; y c] el modelo de identidad narrativa, en el que reencontraremos al sujeto a través de este régimen de aproximaciones sucesivas.

2.1.3. Modelo del texto¹⁴²

El texto es una proposición de existencia: Ricœur (2002). El texto se revela como tal en la medida en que nos ofrece un horizonte de experiencia posible y esto sucede sólo a condición de ser leído. Si queremos abarcar con el mismo concepto de texto la acción significativa, debemos ser capaces de asimilar ciertas sutilezas. Ésta es la clave: al tratar el texto, debemos estar pensando ya en el mundo práctico.

El autor nos advierte: «existe la tentación de decir que toda escritura se agrega a algún habla anterior» (Ricœur, 2002: 128). Se asume, por sentido común, que la inscripción ocurre *a posteriori*: se puede fijar en un texto aquello que escapa en la fugacidad del habla. Todo texto es un segundo discurso que inscribe un discurso primero, ya sea pensado o proferido. Esto sólo es cierto si consideramos al texto como el registro de un habla exclusivamente verbal. ¿Pero qué pasa si el fenómeno de inscripción ocurre entre dos sistemas inadecuados¹⁴³, como sucede entre el texto y la acción?

¹⁴¹ De aquí, a una ética del sujeto, como se explora a partir del 7o estudio de *Sí mismo como otro*.

¹⁴² Retomo el ensayo «¿Qué es un texto?» y «El modelo del texto: la acción significativa considerada como un texto», ambos publicados en *Del texto a la acción* (2002).

¹⁴³ Lo que aquí llamo sistemas inadecuados es próximo a lo que Barthes denomina como sistemas no aislados (*La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009). Este parentesco es posible porque la acción misma, como vimos anteriormente, tiene sus propias condiciones de legibilidad que nos permite hablar del significado de una acción.

«Llamemos texto a todo discurso fijado por la escritura. Según esta definición, la fijación por la escritura es constitutiva del texto mismo» (Ricoeur (2002: 127). Pero si tenemos en mente, como aconsejé al inicio, el mundo del obrar humano y no solamente el lenguaje verbal, ¿qué discurso se fija?, ¿qué tipo de escritura permite una inscripción comparable al registro verbal?

Dilucidaremos el problema aclarando qué entendemos por cada una de las dos partes de la definición de texto: discurso y escritura. El texto no requiere de un habla anterior. El proceso de escritura o *inscripción* —término que resulta más adecuado o más general— es en sí mismo una forma de habla que hace aparecer un texto:

la escritura es una realización comparable al habla, paralela al habla, una realización que toma su lugar y que de alguna manera la intercepta. Por esta razón podemos decir que lo que llega a la escritura es el discurso en tanto intención de decir, y que la escritura es una inscripción directa de esta intención (Ricoeur, 2002: 129)¹⁴⁴.

El discurso es una realización que toma el lugar del habla; es *acontecimiento en forma de lenguaje*. Podemos caracterizarlo con 4 rasgos:

1. A diferencia del sistema de la lengua que es virtual y atemporal, el discurso se extiende en el tiempo y en un presente. Émile Benveniste se refiere a esto como *instancia de discurso*.
2. El discurso es autorreferencial: está lleno de embragues que remiten al sujeto que lo enuncia.
3. El discurso es siempre acerca de algo. No es un mundo cerrado en sí mismo como el sistema de relaciones internas que caracteriza a la lengua.
4. El discurso se dirige a alguien.

¹⁴⁴ En este punto, Ricoeur está distinguiendo el discurso escrito del discurso oral y aquí la idea de texto sí se supedita a la de su inscripción verbal. Estoy consciente de que ejerzo un tipo de violencia al extraer un par de citas de un artículo donde el concepto de texto no abarca el campo de la acción, pero los argumentos del segundo artículo que reviso en esta misma sección me permiten retoman y actualizar dichas citas.

Se dijo «discurso fijado». ¿Qué se fija? Lo que desaparece. El significado del acontecimiento como habla, no el acontecimiento como tal. En otras palabras, el querer decir como enunciado y no el decir como enunciación. El acontecimiento se sobrepasa a sí mismo en la significación y se presta a la fijación, dice el autor. Son los diversos aspectos y niveles de exteriorización intencional del discurso (el *noema* del decir) que, al estar codificados, aunque en diversos grados, hacen posible la inscripción.

Sin embargo, ¿qué nos autoriza a hablar de una *inscripción de la acción*? Que ocurre un fenómeno análogo de superación de la acción en su significado caracterizado por una impronta en el curso de los acontecimientos. El punto de apoyo que le permite a Ricœur moverse de una teoría del texto a una teoría de la acción está en lo que Max Weber define como «acción orientada significativamente». Si podemos extender el concepto de texto al de acción, es porque existen *caracteres de legibilidad* que nos autoriza a hablar de una auténtica *textualidad de la acción*. Así como afirmamos que la vida tiene una estructura prenarrativa tal que no surge como una proyección de la literatura, sino que constituye una demanda de relato, la acción, en la medida en que presenta caracteres de legibilidad, nos permite hablar de un texto en potencia o de un cuasi-texto.

Lo que se sostiene en todo caso es que la acción significativa tiene textura y podemos reconocerla según cuatro criterios.

1. La fijación de la acción. La acción significativa sufre un proceso de objetivación semejante a la fijación que se produce en la escritura. Mediante esta objetivación que es la inscripción, la acción «constituye una configuración que debe ser interpretada de acuerdo con sus conexiones internas» (Ricœur, 2002: 176). La acción misma, podemos decir, soporta una medida intrínseca de textualidad.

Esta objetivación se hace *posible* por algunos rasgos internos de la acción, que son similares a la estructura del acto de habla y que transforman el hacer en una suerte de enunciación. De la misma manera que la fijación por la escritura se hace posible por una dialéctica de exteriorización intencional, immanente al propio acto de discurso, una dialéctica semejante dentro del marco del proceso de transacción permite que el *significado* de la acción se desprenda del *acontecimiento* de la acción (Ricœur, 2002: 176).

La medida de textualidad aparece como el contenido proposicional y la fuerza ilocucionaria de la acción. La estructura proposicional de la acción se refleja en la estructura predicativa de oraciones de acción: «Neil Armstrong pisó la Luna en 1969, en compañía de..., durante...». En términos simples, algo sucede y eso tiene un significado. Si podemos hablar de situación de acción como análoga a la instancia de discurso, es porque también aquella cuenta con condiciones que la hacen inteligible. Ricœur dice que existe un *contexto de descripción* para cada acción particular con arreglo a tal convención simbólica, según la cual, por ejemplo, levantar la mano puede significar un saludo, una petición de palabra o la llamada a un taxi. «Podemos decir ahora que una acción, a la manera de un acto de habla, puede ser identificada no sólo según su contenido proposicional, sino también según su fuerza ilocucionaria» (Ricœur, 2002: 178).

2. La autonomización de la acción. Del mismo modo en que un texto se distancia de la intención de su autor, la acción se desprende de su agente en la medida en que desarrolla consecuencias no previstas. La dimensión social de la acción también hace posible su inscripción en un curso de acontecimientos. ¿No podríamos decir —pregunta el autor— que lo que llamamos el curso de los acontecimientos desempeña el papel de la materialidad que rescata al discurso que se desvanece cuando se escribe? La acción se inscribe en el tiempo social, porque persiste más allá que como acontecimiento fugaz. Esta sedimentación en el tiempo representa «el tipo de objetividad que proviene de la *fijación social* de la acción con sentido» (Ricœur, 2002: 180).
3. Pertinencia e importancia. Este punto está relacionado con el anterior. La importancia de una acción significativa sobrepasa su acontecimiento; trasciende su pertinencia original.

4. La acción humana como una obra abierta. El parangón con la literatura es ilustrativo: una obra no sólo refleja su época, sino que abre un mundo siempre inédito ante nosotros en la lectura; en otras palabras, nunca se agota su potencial para descubrir nuevos horizontes de existencia. De igual forma, «el significado de la acción humana es también algo que *se dirige* a una serie indefinida de posibles *lectores*» (Ricoeur, 2002: 181). Su significado permanece a la espera de nuevas interpretaciones; abierto a cualquiera, dice el autor, que *sepa leer*.

Estos cuatro rasgos hacen de la acción un problema hermenéutico: si la acción considerada como texto se convierte en un campo limitado de interpretaciones, el conocimiento científico que pueda generarse está gobernado por procedimientos de validación o invalidación. La hermenéutica reconstruye el sentido de la acción reuniendo en una misma dialéctica la explicación (polo objetivo) y la comprensión (polo subjetivo).

¿Cómo se reúnen explicación y comprensión? Dando un nuevo enfoque a la supuesta dicotomía entre explicar (*erklären*) y comprender (*verstehen*). Dilthey veía en esta relación una ruptura lógica, una que operaba entre *Natur* y *Geist*, engendrando a su vez las ciencias de la naturaleza, por un lado, y las ciencias del espíritu, por el otro. Pero el mismo Dilthey, nos dice Ricoeur, era testigo de una paradoja: si las ciencias de la naturaleza proporcionan el modelo de cientificidad que se basa en la lógica inductiva, ¿qué hace científicas a las ciencias del espíritu? La respuesta estaba en el proceder mismo de estas ciencias; en otras palabras, en su método. Las expresiones de la vida psíquica también alcanzan un grado de objetivación comparable al de las ciencias naturales: la escritura (que hemos estudiado con el nombre de *inscripción*). Es gracias a la fijación de los signos lo que satisface la exigencia de objetividad de las ciencias del espíritu. La comprensión, para Dilthey, es el conocimiento que se alcanza por la interpretación de los signos de un psiquismo ajeno¹⁴⁵.

¹⁴⁵ «Llamamos comprensión —dice en el famoso artículo de 1900 sobre el origen de la hermenéutica [“Origine et développement de l’herméneutique” en *Le Monde de l’Esprit*, 1947]— al proceso por el cual conocemos algo psíquico con la ayuda de signos sensibles que son su manifestación” (Dilthey citado en Ricoeur, 2002: 132).

Sin embargo, esto sólo replantea la relación entre explicar y comprender como dos modelos epistemológicos divergentes, aunado a un problema latente en la hermenéutica de Dilthey: el del traslado hacia un psiquismo por medio de los signos, problema que el modelo del texto resolverá como una proyección no de su autor, sino de un mundo inédito. Explicar y comprender se implican en el mismo plano epistemológico:

en primer lugar, diré que no hay dos métodos, el explicativo y el comprensivo. Estrictamente hablando, sólo la explicación es algo metodológico. La comprensión es más bien el momento no metodológico de la explicación. Este momento precede, acompaña, clausura y, así, *envuelve* a la explicación. A su vez, la explicación *desarrolla* analíticamente la comprensión (Ricœur, 2002: 167).

Si el texto reúne dos actitudes, la explicativa y la comprensiva, no se trata de una explicación según las ciencias de la naturaleza. Si hay «préstamo», dice Ricœur, es del campo de los signos, de la lingüística. El mismo modelo estructural que nos permite conocer la organización interna de un texto puede servirnos para acercarnos al campo de la acción.

«El eslabón intermediario entre el modelo del texto y los fenómenos sociales está constituido por la noción de sistema semiológico. Desde el punto de vista semiológico, el sistema lingüístico es sólo una especie subordinada al género semiótico, aunque esta especie tenga el privilegio de constituir un paradigma para las otras especies del género. Podemos decir, en consecuencia, que se puede generalizar un modelo estructural de explicación a todos los fenómenos sociales que presenten un carácter semiológico» (Ricœur, 2002: 192).

No obstante, la explicación estructural, aquí condensada en la noción de sistema semiológico, es sólo una parte de un movimiento hermenéutico más general que culmina con la lectura, pues ésta devuelve al texto el dinamismo de representación suspendido en el análisis estructural¹⁴⁶. La interpretación, entendida como el acabamiento del texto en el lector, se consume como

¹⁴⁶ Tómese como ejemplo el tomo *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. En éste, la interpretación de tres obras literarias está precedida de un estudio de semiótica narrativa. En dicha obra cobra sentido la idea de que la comprensión *envuelve* la explicación.

apropiación. Esta idea representa el límite del modelo del texto, pues sólo a condición de ser leído es capaz de proyectar un mundo. Para concluir, recupero la siguiente cita y justifico su extensión, porque en ella se superponen los modelos del texto, de la narración y de la identidad.

Por apropiación entiendo lo siguiente: la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse. Este acabamiento de la inteligencia del texto en una inteligencia de sí mismo caracteriza la especie de filosofía reflexiva que he llamado, en diversas ocasiones, reflexión concreta. Hermenéutica y filosofía reflexiva son aquí correlativas y recíprocas. Por un lado, la autocomprensión misma pasa por el rodeo de la comprensión de los signos de cultura en los cuales el yo se documenta y se forma; por el otro, la comprensión del texto no es un fin para sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido de su propia vida. Así, es necesario decir con igual fuerza que la reflexión no es nada sin la mediación de los signos y de las obras, y que la explicación no es nada si no se incorpora como intermediaria en el proceso de la autocomprensión mismo. En síntesis, en la reflexión hermenéutica —o en la hermenéutica reflexiva— la constitución del *sí mismo* y la del *sentido* son contemporáneas (Ricoeur, 2002: 141)

2.1.4 Modelo narrativo de la triple mimesis

La hipótesis central de *Tiempo y narración* es la siguiente: «el tiempo se hace 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, 2013a: 39). El autor prepara el terreno de dicha correspondencia a través del estudio del libro XI de las *Confesiones* de san Agustín y de la *Poética* de Aristóteles. El examen del tiempo de san Agustín y la teoría de la trama de Aristóteles representan dos accesos independientes al problema en cuestión. Sin embargo, el supuesto de la circularidad entre tiempo y narración articula ambos análisis como los dos frentes de una misma moneda, de tal suerte que *cada uno engendra la imagen invertida del otro*.

Esta metáfora permanecerá oscura hasta que no hayamos hecho los recorridos pertinentes¹⁴⁷.

Examen del tiempo de san Agustín

Las dos aporías a las que san Agustín se enfrenta tienen que ver con la posibilidad del tiempo y su medida. Las dos representan a su vez un desafío al lenguaje sobre sí mismo:

¿cómo conciliar la positividad de los verbos “haber pasado”, “sobvenir”, “ser” y la negatividad de los adverbios “ya no...”, “todavía no”, “no siempre”? La pregunta queda, pues, delimitada: ¿cómo puede ser el tiempo si el pasado ya no es, el futuro no es y el presente no es siempre? [...] La paradoja del ser y del no-ser del tiempo engendra directamente la de la medida (Ricœur, 2013a: 45)

A la paradoja ontológica le sigue una paradoja sobre su extensión: «¿cómo medir lo que no es?». Frente a estas aporías, el lenguaje se revela como límite: si guía la reflexión, también la contiene. «Una vez más, el lenguaje es un guía relativamente seguro: decimos un tiempo largo y un tiempo breve, y en cierta manera observamos la duración y la medimos» (Ricœur, 2013a: 45). Estas primeras certezas, nos dice el autor, debemos someterlas a crítica.

En particular, es el lenguaje cuasi espacial el que debemos cuestionar: hablamos del presente como opuesto al pasado y al futuro, en tanto el futuro *pasa* a ser pasado *a través* del presente; los tiempos, se dice, *pasan*. El sentido común atestigua este desplazamiento abstracto: lo que es futuro llega a ser presente y *se extiende* en el pasado, y así se vuelve medible; hablamos de *espacios de tiempo*. Pero si estas nociones hacen del tiempo algo medible, ¿cuál es el elemento fijo de comparación que nos permita concebir «un tiempo *largo*» y «un tiempo *corto*»?

La primera sutileza que nos permite acercarnos a la resolución del enigma está en no pensar en los tiempos como tales, sino como cualidades temporales: así hablamos de cosas pasadas, cosas presentes y cosas futuras. La segunda sutileza consiste en considerar el elemento humano como el portador

¹⁴⁷ Sólo seguiré las conclusiones a las que el autor llega respecto a las *Confesiones* y la *Poética*, en tanto favorecen la comprensión del modelo narrativo.

del signo del tiempo: si porque *pasa*, puede medirse, la extensión del tiempo es un movimiento del espíritu, no de los astros. «La noción de *distentio animi* servirá precisamente de sustituto a este soporte cosmológico del espacio de tiempo» (Ricœur, 2013a: 55). ¿Cuál es el argumento? Puesto que «ningún movimiento físico ofrece una medida fija de comparación, dado por supuesto que el movimiento de los astros es variable, queda que la extensión del tiempo es una distensión del espíritu» (Ricœur, 2013a: 57).

Estas dos sutilezas nos aclaran el problema y nos guía a su solución: las cosas del pasado *permanecen* en la memoria como *imágenes-huella* que «existen todavía» y las cosas del futuro se esperan como *imágenes-signo* que «existen ya». Lo que medimos no son las cosas ni los tiempos que pasan, sino las impresiones de las cosas en el espíritu al pasar, su expectación y su recuerdo. «La espera y la memoria tienen extensión en el espíritu en cuanto éste actúa, es decir, espera, presta atención y recuerda» (Ricœur, 2013a: 62).

Así surge la tesis del triple presente. La «intención presente» se *ensancha*, en la espera, la memoria y la atención. El presente, formulado «en términos de triple intención, hace brotar la *distentio* de la *intentio* estallada» (Ricœur, 2013a: 63). Si las cosas pasadas y las cosas futuras aparecen como impresiones en el espíritu, ya sea porque permanecen o porque se esperan, el presente aparece con una multiplicidad interna: «Habrà que decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Las tres existen en cierto modo en el espíritu y fuera de él no creo que existan» (Agustín citado en Ricœur, 2013a: 50).

Se relaciona la tesis del triple presente con la tesis de la *distentio animi*. El espíritu se extiende como impresión a través de una atención que perdura, de la *intentio* (como acción) que hace surgir la *distentio* (como pasión). Lo que queda es la imagen del espíritu desgarrado en la discordancia de la triple temporalidad. Confiesa Agustín: «Yo me disperso en tiempos, cuyo orden desconozco...».

Lectura de la teoría de la trama de Aristóteles

La réplica a estas especulaciones sobre el tiempo tiene su principal asidero en el estudio de 1] el concepto de construcción de la trama (*mythos*), y 2] del concepto de actividad mimética (*mimesis*) que nos traslada al corazón del modelo, donde se cruzan la experiencia viva y la narración. «Éste es mi punto

de partida: la *Poética* no habla de estructura, sino de estructuración» (Ricoeur, 2013a: 107). *Mimesis* y *mythos*, los dos conceptos clave, han de tomarse por tanto como operaciones y no como estructuras. *Mythos* se define como la construcción de la trama, «la disposición de los hechos» (Ricoeur, 2013a: 82)¹⁴⁸. Por su parte, *mimesis* es «la imitación o representación de la acción»¹⁴⁹ (Ricoeur, 2013a: 83).

Sin embargo, estos términos aparecen definidos en la *Poética* sin la generalidad que el modelo de Ricoeur les otorga. Por una parte, la *mimesis* aparece como una categoría que engloba la poesía dramática (la comedia y la tragedia), la poesía diegética y la epopeya, pero no la historia; por otra parte, *mythos* sólo se define en el contexto de la tragedia. Aristóteles elabora sólo la teoría del *mythos* trágico.

¿Qué permite la extensión del concepto aristotélico de construcción de la trama a todo el campo narrativo? La primera respuesta, la más general, está en que la exigencia de orden del *mythos* permite extrapolarlo como un modelo de composición a todo el conjunto narrativo. De manera específica, una serie de atenuaciones entre las diferentes formas poéticas asegura su posibilidad de extensión.

De la tragedia se identifican 6 partes: la trama, los caracteres, la expresión, el pensamiento, el espectáculo y la música o el canto. Las primeras cuatro también se reconocen en la epopeya. Sin embargo, si la realización efectiva (espectáculo y canto) no son esenciales en la tragedia, el peso recae en la construcción de la trama, lo mismo para una que para la otra. La segunda atenuación se establece entre la poesía dramática y la diegética: al presentarse como una oposición de modo bajo el mismo título de actividad mimética, no se afecta su objeto, es decir, de nueva cuenta, la invención de la trama¹⁵⁰.

La tercera atenuación es quizá la más general y principal¹⁵¹. Se refiere a la subordinación de los caracteres a la acción. «En ética, el sujeto precede a la

¹⁴⁸ Ricoeur anota que traduce *mythos* por trama, siguiendo el modelo del término inglés *plot*. Eso explica que, si recordamos lo que el adjetivo *poético* quiere decir, se traduzca *mise en intrigue* (*enplotment*) como «construcción de la trama».

¹⁴⁹ Representación creadora. Merece la pena insistir.

¹⁵⁰ De aquí que el autor sugiera hablar de relato diegético y relato dramático, como intentando capturar la oposición aristotélica, pero a condición de coordinarlas como modos de relato.

¹⁵¹ Una cuarta atenuación hace del cambio de fortuna de la tragedia una característica general para todo relato: «¿No tiene, en definitiva, cualquier historia narrada algo que ver con reveses de fortuna, tanto para mejor como para peor?» (Ricoeur, 2013a: 100).

acción en el orden de las cualidades morales. En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres» (Ricœur, 2013a: 91). Por una parte, la subordinación de los caracteres a la acción pone entre paréntesis la diferencia observada entre la comedia y la tragedia: la primera, se dice, representa a los hombres peores, y la segunda, mejores que los hombres reales. Por otra parte, si se define la *mimesis* como representación de acción, ésta se realiza como «disposición de los hechos». Las dos operaciones, *mimesis* y *mythos*, están desde el comienzo engranadas.

El *mythos* se caracteriza por una exigencia de orden, que Ricœur llama concordancia. Ésta se caracteriza por plenitud, totalidad y extensión. La noción de totalidad se alcanza a través de la composición poética, por la cual algo adquiere principio, medio y fin; cuando es así, tiene desarrollo y, por definición, extensión. La trama *se extiende* en la medida en que reúne (*toma juntos*, como dice Mink) acontecimientos, alcanzando una coherencia interna capaz de engendrar un tipo de inteligencia que puede llamarse poética: «Aquí se contiene en germen todo el problema del *verstehen* narrativo. Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico» (Ricœur, 2013a: 96).

Entramar quiere decir componer, organizar. Sin embargo, puede oponerse *trama episódica*, que ordena un acontecimiento *después* de otro, frente a *trama única*, en la que un acontecimiento ocurre *a causa* de otro, vínculo cuanto más *necesario*, más universal. Por tanto, si es verosímil y convincente, la trama se promueve como un modelo de concordancia discordante, en tanto responde a un principio de composición; asimismo, representa la réplica al modelo de discordancia concordante¹⁵² que caracteriza la *distentio animi*.

Finalmente, la *mimesis* se despliega como *mimesis praxeos*, expresión que destaca el objeto de la actividad mimética, es decir, la acción. Ésta, por lo tanto, atraviesa dos campos: el mundo real y el imaginario. Para Ricœur, esto es una referencia a un «antes» de la composición poética, a una *mimesis* I. Y si la composición (*mimesis* II) es una actividad que se completa en el lector, existe también una referencia a un «después», sostenida en el efecto del texto (la *catarsis*), que llamará *mimesis* III. La actividad mimética va a aparecer a partir de aquí como una *mimesis* ensanchada, dialectizada y multiplicada.

¹⁵² Aquí la discordancia es una figura que invoca el desgarramiento del sujeto en la triple temporalidad.

Mímesis 1

Éste es el punto de partida: «imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad» (Ricœur, 2013a: 129). Así, la construcción de la trama está arraigada primero en nuestra comprensión del mundo práctico, la cual tiene tres características:

1. Rasgos estructurales. La (pre)comprensión del mundo del obrar humano tiene que ver con la competencia que tenemos para utilizar la red conceptual de la acción¹⁵³; ésta pone en relación términos como *agentes, motivos, fines, circunstancias, resultados, interacciones*, entre otros. «Dominar la red conceptual en su conjunto, y cada término como miembro del conjunto, es tener la competencia que se puede llamar *comprensión práctica*» (Ricœur, 2013a: 117). Sin embargo, ¿en qué momento la inteligencia práctica se transforma en inteligencia narrativa? La narración, dice el autor, no se limita a nuestra familiaridad con esta red, sino también tiene que ver con los rasgos discursivos que propician la composición. La narración comporta así la distinción semiótica entre paradigma y sintagma. En el eje paradigmático, la inteligencia narrativa presupone nuestra familiaridad con la semántica de la acción; en el eje sintagmático, aquella se activa en la construcción de la trama.
2. Mediaciones simbólicas. «Si, en efecto, la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está mediatizada simbólicamente» (Ricœur, 2013a: 119). La precomprensión aludida abarca los recursos simbólicos del campo práctico. Si el autor habla de *mediación simbólica* antes que de símbolo, es para reconocer el carácter estructurado de la cultura que sirve de soporte a la interpretación de acciones particulares¹⁵⁴. De esto se

¹⁵³ La revisamos con el nombre de «semántica de la acción» en el texto de «La vida, un relato en busca de narrador» (ver 1.3.1).

¹⁵⁴ En la perspectiva del autor, la significación aparece ya incorporada a la acción, porque existen interpretantes (hábitos o parámetros de interpretación) sostenidos en códigos culturales. Al respecto, se abre un abismo entre Ricœur y Bruner (ver 1.2.4.), porque en vez de poner el acento en la

sigue que la comprensión atribuida a *mimesis* I también reclama el presupuesto ético de toda poética: «Con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala perfectamente moral» (Ricoeur, 2013a: 122). Concluye así que la cualidad ética es sólo el corolario del carácter principal de la acción: estar desde siempre mediatizada simbólicamente.

3. Estructuras temporales. Se refiere a los rasgos temporales implícitos en las mediaciones simbólicas de la acción y que, como dice el autor, se pueden considerar *inductores de narración*¹⁵⁵. La acción aparece ordenada en ritmos sociales que propician la aparición del relato: decimos de una vida que tiene una infancia, una juventud...; que hay días hábiles y fines de semana; vida laboral y retiro... En pocas palabras, el mundo práctico ordena ya nuestra experiencia del tiempo.

La precomprensión de ese mundo, caracterizada por sus rasgos estructurales, simbólicos y temporales, constituye la referencia a un “antes” de la invención de la trama. Esta prefiguración, se concluye, es el supuesto general de toda narración.

Mímesis 2

Es la operación de configuración o composición narrativa, que se refiere a la *construcción de la trama* y se caracteriza por una función de mediación, no sólo por su posición intermedia entre los otros dos momentos miméticos, sino

capacidad cognitiva del individuo, el significado de la acción depende de una mediación que es por definición social.

¹⁵⁵ Ricoeur había dicho que gracias a estas estructuras temporales podemos hablar de la vida como de un relato en estado naciente (Ver 1.3.1). A este respecto, el autor aludía al examen del tiempo de Agustín, pero sin adentrarse todavía a la problemática de una fenomenología del tiempo, cuestión de la que se ocupa en casi toda la primera mitad del tercer tomo. El tiempo al que aquí se refiere es al tiempo social.

por la disposición en una totalidad significativa, estructural y temporal, que hace surgir a partir de una serie indefinida de incidentes¹⁵⁶.

Podemos caracterizar esa función de integración en tres niveles:

- a) Estructural: integra acontecimientos en una historia, de aquí que se afirme que «la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración» (Ricœur, 2013a: 132).
- b) Simbólico: integra circunstancias, agentes, medios, resultados, entre otros elementos, en cadenas significativas que devuelven actualidad a la semántica de la acción; en términos semióticos, realiza la operación de transformación del paradigma en sintagma.
- c) Temporal: en tanto extrae una configuración estructural y simbólica de la simple sucesión, también la trama adquiere una temporalidad propia.

La trama, se ha dicho, se define como *síntesis de lo heterogéneo*: «Este acto configurante consiste en “tomar juntas” las acciones individuales o lo que hemos llamado los incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal» (Ricœur, 2013a: 133)¹⁵⁷. Como se dijo, la trama pone en relación dos órdenes de tiempo: el primero se refiere a la sucesión de acontecimientos a medida que se narran; y el segundo, a la configuración como un todo. En esta segunda operación cobra pleno sentido la expresión de “tomar cosas juntas”: «Merced a este acto reflexivo, toda la trama puede traducirse en un “pensamiento”, que no es otro que su “punta” o su “tema”» (Ricœur, 2013a: 134).

Finalmente, la construcción de la trama responde a las paradojas del tiempo, porque las hace productivas en el seguimiento de la historia: la atención perdura en su desarrollo, las imágenes-huella activan el recuerdo de lo que se ha seguido y las imágenes-signo anticipan una conclusión. En esta

¹⁵⁶ En tanto *mimesis* II se refiere a la integración de esa unidad temporal y estructural (lo que llamamos historia), el estudio de la construcción de la trama nos permite comprender la operación de configuración narrativa sin considerar el problema de la verdad, que escinde el campo, siguiendo al autor, en dos: relato de ficción y relato histórico. Ésta es la razón, por la cual, si el lector está interesado en las particularidades de cada uno, sugiero seguir la lectura de la segunda parte del tomo 1 y la tercera parte que es todo el tomo 2.

¹⁵⁷ El mismo autor menciona que la expresión *configuration act* la retoma de Louis O. Mink.

explicación encontramos ya un apunte sobre la recepción del relato, lo que nos orienta al siguiente momento mimético.

Mímesis 3

Si el texto, como se definió anteriormente, es una proposición de existencia, *mimesis* III se comprende como el acabamiento de la obra en el lector. La proyección de un mundo inédito surge en la «intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector» (Ricœur, 2013a: 140).

William C. Dowling (2011: 13) entiende *mimesis* III como «el acto total de comprensión», el cual puede ser sintetizado con el término de *refiguración*, por el que Ricœur (2013a: 147) definía una suerte de transformación activa del lector conducida por la obra.

la obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso, como el *Ulises* de Joyce, desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. [...] El acto de lectura se convierte así en el agente que une *mimesis* III a *mimesis* II.

Comprender un texto, afirma Ricœur (2002), es seguir el movimiento del sentido hacia la referencia, y esto es lo que quiere decir el autor con que *mimesis* marca la *intersección* entre el mundo del texto y el del lector, pues el desplazamiento de lo que dice el texto a lo que se refiere sólo puede realizarse en la lectura. Es en este punto en que la teoría del relato representa una continuación, aunque teóricamente más potente, de la teoría de la metáfora: el enunciado metafórico configuraba una referencia de segundo grado sobre los escombros de una referencia literal; el relato sostiene un orden de realidad a partir de la trasposición que la construcción de la trama realiza sobre el mundo práctico. En ambos, se realiza una innovación semántica que sólo existe por medio de una interpretación, la cual, en la metáfora, es llamada *tensión*; y en el relato, *intersección*.

Como asegura Dowling, *mimesis* III no se refiere al desciframiento de la psicología del lector. La cuestión está en entender el término de *intersección* en la definición del autor como un encuentro entre el texto y su receptor, como una relación dialéctica que, a la vez que respeta los derechos de la obra a existir

por cuenta propia, también afirma la participación activa del lector que reinserta el texto en un flujo de recepción viva.

Esta realización del texto en el lector se refiere a la apertura de una dimensión semántica inédita, a un *mundo habitable*; y es tal porque posee todas las cualidades de una experiencia (el autor decía: los relatos *también se viven*, en el modo de lo imaginario¹⁵⁸). Si esto es cierto, *mimesis* III opera como un cambio de percepción: mientras seguimos la historia, vivimos en el mundo de ficción. La transición del mundo práctico al mundo del relato significa suspender el aquí y ahora en beneficio de la historia.

No obstante, el cambio de percepción también se refiere a la aprehensión total del relato que ocurre *a posteriori*, tras la lectura: «Lo que está en juego es un proceso cognitivo, el movimiento de un conocimiento imperfecto [al comienzo de la historia] a una claridad total [la apropiación] que pone al descubierto un nuevo y alternativo paisaje de realidad» (Dowling, 2011: 15)¹⁵⁹.

Si *mimesis* III se explicaba en términos de una transición, ahora se trata de una transformación. ¿Qué significa eso? Dowling lo explica con un símil: las alteraciones de percepción atribuidas a *mimesis* III se parecen a los cambios de paradigma de la historia de la ciencia. Una persona con una educación respetable que mirara al cielo nocturno a finales del siglo XVI vería el universo de Ptolomeo: la tierra en su centro y el resto girando alrededor; años después, si esa misma persona, tras haber estudiado a Copérnico y a Galileo, vigilara la noche estrellada, encontraría un universo radicalmente distinto.

Es en el filo de este argumento en el que se ensancha el sentido de refiguración y donde se anticipa el estudio de la identidad narrativa. Refiguración quiere decir resignificar, reinterpretar. Si el mundo aparece interpretado, es porque está articulado simbólicamente; la narración reinterpreta esas conexiones a través de la síntesis que realiza la trama; se pone a prueba, digamos, nuestra familiaridad con el mundo práctico, reestructurándolo, en el modo de la ficción, para hacerlo más claro o para mostrar una parte de él que se vuelve el tema del relato. Tal es el sentido que tiene la expresión «ampliación de legibilidad», en la cual anida la idea de que existe un tipo de comprensión que podemos llamar narrativa.

¹⁵⁸ Ver 1.3.1.

¹⁵⁹ «*What is at stake is a cognitive process, the movement from imperfect knowledge to a total clarity that lays bare a new and alternative landscape of reality.*»

Finalmente, el tiempo refigurado por el relato anuda el modelo de la triple *mimesis* elevándose al rango de hipótesis central: la narración interpreta la forma temporal inherente a la experiencia. Esta forma inherente es lo que conduce al autor a sostener que existe una estructura prenarrativa en la vida misma que sólo alcanza plena significación en el relato. Ésta es la misma razón por la cual el autor sostiene que es imposible pensar el tiempo por sí mismo, porque aparece desde ya ceñido a la narración.

Refiguración significa restablecer en una unidad nueva el desgajamiento de nuestra condición temporal¹⁶⁰. Sin embargo, en este modelo encontramos al sujeto sólo como lector. Para estudiar al agente, habrá que encontrarlo primero siguiendo otros recorridos.

¹⁶⁰ Vale la pena señalar que esto no quiere decir que la narración equivalga a orden y la experiencia “viva” sea el caos. De hecho, Ricœur se esfuerza en deshacer esta posible correspondencia. La trama integra y ordena en una estructura definida diversos elementos, pero también hace constitutiva los reveses de fortuna, los cambios inesperados; y la experiencia del tiempo, por su parte, no se reduce a la simple discordancia, pues aparece desde ya articulada simbólicamente. El relato integra concordancia y discordancia en diversas proporciones, según pese más la disposición configurante o la dimensión episódica.

2.2 EL MODELO DE IDENTIDAD NARRATIVA: VARIACIONES DEL SÍ MISMO

2.2.1. La hermenéutica de sí: programa de estudio

Hacia el final del tercer tomo de *Tiempo y narración*, la identidad narrativa surge como una noción a medio camino entre el relato de ficción y el relato histórico¹⁶¹. Del primero, se apropia de los recursos de las variaciones imaginativas a las que es sometido el tiempo humano; respecto al segundo, hace suya la exigencia de un criterio de verdad comparable a la evidencia documental del conocimiento histórico. Sin embargo, el poder de la trama para reinterpretar la experiencia viva desborda los límites de la ficción y la historia en la comprensión narrativa de la identidad.

¹⁶¹ El lector notará un eslabón perdido justo antes del comienzo de este apartado. Corresponde al estudio de las características particulares de los dos tipos de relato. Esta omisión está justificada en la medida en que puedo escalonar el estudio de la identidad narrativa sobre el modelo de la triple mimesis, salvaguardando la continuidad teórica suficiente para los objetivos de este proyecto. Las deudas que dejo respecto a ambos tipos de relato, y su consecuente imbricación —como propone Ricœur con las expresiones de «ficcionalización de la historia» e «historicización de la ficción—, pueden cobrarse leyendo directamente al autor. Para una revisión sucinta de esta problemática sugiero el artículo «Relato histórico y relato de ficción» del libro *Historia y narratividad* (2014).

La siguiente cita es extensa, pero la justifico porque en ella se anticipan las preocupaciones filosóficas sobre la identidad que llevarán a Ricœur a abordarla en *Sí mismo como otro*, obra de la que me ocuparé de extraer un modelo que satisfaga los propósitos de esta investigación.

el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según el deseo de Proust. Como lo confirma el análisis de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas. [...] El sí del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada, según la expresión de Sócrates en la *Apología*. Y una vida examinada es, en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura. La ipseidad es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo (Ricœur, 2013b: 998).

Más adelante atestigua las primeras dificultades a las tendrá que resistir:

En primer lugar, la identidad narrativa no es una identidad estable y sin figura; y así como se pueden componer diversas tramas a propósito de los mismos sucesos (los cuales, por eso mismo, ya no merecen llamarse los mismos acontecimientos), igualmente siempre es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes, incluso opuestas [...] En este sentido, la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente (Ricœur, 2013b: 1000).

Una serie de preocupaciones se deja ver entre líneas, así como el esbozo de un programa de estudio. Sin un orden en particular, puedo enlistar estas inquietudes: el sujeto aparece como resultado de un trabajo de lenguaje (como «escritor» y «lector»); la refiguración como un proceso constante; el conocimiento de sí alcanzado por mediación del relato («fruto de una vida examinada», y de un examen «instruido por las obras de la cultura»); y un tipo de identidad que no sólo es dinámica, sino que ella misma amenaza la unidad que busca («se hace y se deshace continuamente»).

Atendamos a una primera idea, la cual animará toda la empresa: el sujeto no se conoce a sí mismo de manera directa, sino a través de una reflexión que intercepta el relato. Los estudios que abarcan *Sí mismo como otro* parten de

considerar este hecho como una cuestión capital¹⁶². El primer fundamento filosófico de la obra se considera como tal en la medida en que surge como un cuestionamiento al *Cogito* cartesiano. La duda ontológica de Descartes adivina un sujeto que existe porque piensa; el *yo* se asimila en el pensamiento. *Yo dudo, yo soy, yo existo*: todas las fórmulas son contemporáneas, porque el *yo* es instantáneo. «No puede tratarse más que de la identidad en un cierto sentido puntual, ahistórico, del “yo” en la diversidad de sus operaciones» (Ricoeur, 2013c: XVIII). La certeza del *yo*, propiciada por la duda, se eleva al rango de verdad primera; se trata de un *yo* transparente, desnudo, metafísico.

La inmediatez del sujeto es la primera perplejidad que ha confrontar la filosofía reflexiva de Ricoeur. Existe, no obstante, un segundo frente a combatir. Se trata de la paradoja del mentiroso denunciada por Nietzsche. La sospecha está puesta sobre el lenguaje mismo: es él el mentiroso, el gran engañador. La premisa es que los tropos, que decimos que son retóricos, no son «adornos» del lenguaje; más bien, lo constituyen. Si el lenguaje es figurativo de nacimiento, todo el discurso, incluido el filosófico, nunca puede tratar de verdades, sino sólo de ilusiones, en todo caso de interpretaciones¹⁶³.

Reunidos los dos casos, el de la *subjetividad sin anclaje* de Descartes y el de la *reducción tropológica* de Nietzsche¹⁶⁴, parece que Ricoeur se enfrenta a una misma desproporción, a una antinomia sin solución. «No insisto más en estos argumentos a los que, a mi entender, no hay más que ver más que un ejercicio de duda hiperbólica llevado más lejos que el de Descartes, vuelto contra la certeza misma, que él pensaba poder sustraer a la duda» (Ricoeur, 2013c: XXVIII).

La propuesta de Ricoeur aspira a convertirse en una hermenéutica del sujeto que pone de relieve la mediación reflexiva (el «sí») sobre la inmediatez del *yo*, cuño por el que puede llamarse apropiadamente hermenéutica de sí. Este proyecto filosófico se articula en torno a tres problemáticas: 1] el rodeo

¹⁶² Ya se había mencionado, al organizar las obras de Ricoeur en diferentes «momentos», que la llamada «vía larga», o reflexión indirecta, constituía una de las bases de su filosofía reflexiva; pero es en el estudio propedéutico de *Sí mismo como otro* donde el autor confronta críticamente la filosofía del sujeto que nace con Descartes.

¹⁶³ Pese a que el prólogo de *Sí mismo como otro* es breve, es profundo en cuestionamiento. No puedo más que denunciar la reducción que aquí hago de una discusión que Ricoeur plantea en torno al *Cogito*, a partir de dos pensadores conspicuos.

¹⁶⁴ Las expresiones en cursivas son de Ricoeur.

de la reflexión mediante el análisis; 2] la disociación de dos significaciones relevantes de la identidad ancladas en el término «mismo»; y 3] el desarrollo de una dialéctica complementaria del sí y de otro distinto de sí.

Respecto al primer punto, he tenido la oportunidad de tratar en varias ocasiones qué significa el recurso a los signos de la cultura que median la interpretación de toda la empresa hermenéutica. En el estudio de la identidad narrativa, la comprensión de sí aparece como contemporánea de la apropiación del relato, del cual es tanto autor como lector¹⁶⁵.

Respecto al segundo punto, *Sí mismo como otro* parte del reconocimiento de una distinción fundamental: el término «mismo», se afirma, está saturado de dos significados diferentes, acaso opuestos. Para entender de qué hablamos cuando hablamos de identidad hay que tomar en cuenta estos dos significados: lo «mismo» puede referirse a lo mismo consigo mismo o a lo mismo respecto a los demás. Esta disociación podría parecer demasiado sutil para ser relevante, pero son las dos coordenadas que marcan el corazón del modelo.

Nos encontramos con un problema, en la medida en que «idéntico» tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*), «idéntico» quiere decir sumamente parecido (en alemán: *Gleich, Gleichheit*; en inglés: *same, sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*), «idéntico» quiere decir propio (en alemán: *eigen*; en inglés: *proper*) y su opuesto no es «diferente», sino *otro, extraño* (Riccœur, 2014: 215).

En relación con el tercer punto, al hacer explícitos estos dos sentidos, la *ipseidad* se inscribe en una nueva dialéctica que refuerza la reflexividad sugerida en la expresión «sí mismo como otro»: la alteridad con la que se asocia debe aparecer en los términos de una implicación («sí mismo en cuanto otro») y no sólo de una comparación («sí mismo semejante a otro»). Esto quiere decir que no podemos pensar en la identidad de un sujeto sin la alteridad que la constituye.

Confío en que este enredo quedará disuelto al término de este capítulo. Si hablo de la hermenéutica de sí como de un programa de estudio, es para

¹⁶⁵ En los apartados siguientes veremos en qué medida puede decirse del mismo sujeto que es el autor del relato de su vida. En el siguiente capítulo, me tocará a mí cuestionar la idea de que también es su lector.

referirme a una serie de aproximaciones sucesivas, dirigidas por la obra citada, que nos llevan a una poética de la identidad. Como propone el autor, este programa puede dividirse siguiendo el modelo de una interrogación: *¿quién habla?*, *¿quién actúa?* y, finalmente, *¿quién se narra?* Alcanzar la comprensión narrativa del sí mismo requiere, entonces, que hagamos sendos recorridos por la lingüística y la práxica.

2.2.2. Aproximación semántica y pragmática

¿Qué buscamos del lado de la semántica? Partamos de la oposición propuesta por el mismo Ricœur (2011a) entre dos tipos de lingüística: la semántica y la semiótica. La distinción metodológica parte de considerar dos unidades irreductibles entre sí: los signos y las oraciones. A diferencia del signo, que es virtual, la oración existe como acontecimiento de habla; además, una oración se compone de signos, pero no es un signo. La separación entre semiótica y semántica depende no sólo de dos tipos de unidades, sino de dos operaciones divergentes del lenguaje. La semiótica se ocupa de los signos en tanto está interesada en la disociación de un sistema en partes constitutivas. La semántica, interesada en el significado, está cargo de la oración en tanto debe tomar en cuenta los procesos integrantes del lenguaje.

Cuando la oración es tomada como el objeto de la semántica, se convierte en el terreno común de dos problemáticas: la del sentido y la referencia. Dejando a un lado la primera cuestión, la referencia del sujeto en el discurso aparece marcada por dos estrategias complementarias de designación: la individualización y la atribución. Lo que buscamos del lado de la semántica es definir las operaciones de lenguaje por las que reconocemos a alguien en el discurso como esa *misma* persona; buscamos, en pocas palabras, la *referencia identificante*.

Individualización significa «designar individuos»; esto es, encontrar una unidad irreductible en un conjunto de su misma especie. Se trata de una operación muy compleja, pero basta por ahora entenderla como una estrategia del discurso: «El lenguaje implica ensamblajes específicos que nos ponen en condiciones de designar individuos» (Ricœur, 2013c: 2). El primer paso para encontrar al *quién* del sujeto en el discurso es encontrar esta unidad de

referencia a través de los operadores de individualización. El siguiente cuadro [1] ordena estos operadores, siguiendo a Ricœur (2013c).

Operadores de individualización	
Descripciones definidas	Opone un miembro de una clase a todos los demás, mediante procedimientos de clasificación y predicación («El arqueólogo que descubrió la tumba de Tutankamón»).
Nombres propios	Singularizan una entidad sin describirla («Howard Carter»).
Indicadores	En general, se refieren a los deícticos, ya que agrupan tanto los pronombres personales (<i>yo, tú</i>) como los demostrativos (<i>este, ese</i>), los adverbios de lugar (<i>aquí, allá</i>), los adverbios de tiempo (<i>ahora, mañana</i>), los morfemas de tiempo (<i>escribo, escribí</i>) y otros.

Si tenemos claro qué hacen estos operadores, debemos preguntarnos qué queremos entonces individualizar. He aquí donde el problema de la unidad de la referencia conduce al referente, la *base* sobre la que se atribuyen características o acciones; en otras palabras, buscamos que la *cosa* de la que se habla se identifique como el sujeto de quien se habla en el discurso.

¿Quién es la *cosa*? ¿Quién puede ser identificado y reidentificado como una de las *cosas* de las que hablamos? El problema pasa por el dilema de considerar a los cuerpos o a las personas como los referentes últimos que identificamos mediante los operadores de individualización. En términos de una genealogía conceptual, «último» quiere decir «primero», el origen como fundamento.

La discusión parte de las tesis que Peter F. Strawson establece en *Les individus* (1959). Según este autor, los cuerpos son los primeros *particulares de base* porque se bastan a sí mismos para satisfacer el primer criterio de existencia: puede ser ubicados en el mismo esquema espacio-temporal. Las personas pueden ser consideradas como los «segundos» particulares de base, a condición de poseer un cuerpo físico. Los llamados «acontecimientos mentales» y la

conciencia, caracterizados como entidades privadas, son atribuidos a las entidades públicas que constituyen las personas. Por tanto, el cuerpo, como primera y única materialidad, es anterior al concepto de persona.

Las aportaciones de Strawson ayudan a plantear el problema, pero también originan una serie de perplejidades. En resumen, podemos decir que la cuestión del *sí* aparece sin ser problematizada; es supuesta en la noción de persona; e incluso queda eclipsada por el sentido de lo «mismo» —como único y recurrente— que domina el esquema de los particulares de base encabezado por los cuerpos. En la expresión con la que designamos un cuerpo como el nuestro («este cuerpo es *mío*»), el *mío* reúne toda la reflexividad posible en una lógica que privilegia la ubicación espacio-temporal y que degrada el *sí* al rango de predicado atributivo. En pocas palabras, para Strawson, la persona sería algo que «se agrega» al cuerpo¹⁶⁶.

La apuesta está en sostener que el concepto de persona no es menos primitivo que el del cuerpo; es decir, que es igual de original e irreductible. ¿Cómo conseguirlo? Retomando elementos de la argumentación de Strawson, pero haciendo algunas precisiones pertinentes. La determinación de la persona, señala Ricœur, se realiza por medio de los predicados que le atribuimos. Es decir, a la misma cosa, a la misma persona, se le atribuyen dos series de predicados: físicos y psicológicos; la persona es el sujeto lógico al que se le atribuyen estos dos tipos de predicados. Este razonamiento tiene la ventaja de evitar pensar que existe por un lado la conciencia y por otro el cuerpo, como si distinguiéramos entre dos tipos de entidades. Se trata, más bien, de un fenómeno de «doble atribución sin doble referencia: dos series de predicados para una sola y misma entidad» (Ricœur, 2013c: 13).

La atribución privilegia la tercera persona como el sujeto lógico de la referencia identificante (decimos de él o ella que tiene tales o cuales características; les atribuimos predicados). Cuando pasamos de la tercera persona a la segunda y a la primera, un nuevo problema destaca el carácter

¹⁶⁶ La identidad es definida aquí, dice Ricœur, como la mismidad del cuerpo y no como ipseidad. «Al no subrayar principalmente el *quién* del que habla sino el *qué* de los particulares de los que se habla, incluidas las personas, situamos todo el análisis de la persona como particular de base en el plano público de la señalización respecto al esquema espaciotemporal que lo contiene [...] en una problemática de la referencia identificante, la mismidad del cuerpo propio oculta su ipseidad» (Ricœur, 2013c: 8). De aquí que se formule una pregunta tan absurda como la que escribí en la página anterior: ¿quién es la cosa?

inédito e irreconciliable del *sí* respecto de lo *mismo*. En el terreno de la semántica, la atribución es una operación lógica de designación: los predicados asignables a alguien son asignables a cualquiera; pero considerados el *yo* y el *tú* como los sujetos de una situación de interlocución, aparece una disimetría en los criterios de atribución: «atribuido a sí mismo (*oneself*) un estado de conciencia es *sentido (felt)*; atribuido a otro, es *observado*» (Ricœur, 2013c: 16).

Cuando la tercera persona se toma como referencia identificante, la semántica es suficiente para explicar el fenómeno de atribución, pero sólo un enfoque pragmático es capaz de asimilar la reflexividad que acompaña a la pareja *yo-tú*. «La pragmática no pretende realizar una descripción empírica de los hechos de comunicación, sino una investigación referida a las condiciones de posibilidad que rigen el empleo efectivo del lenguaje» (Ricœur, 2013c: 18). Las dos teorías que nutren esta perspectiva son la de los indicadores y la de los actos de discurso.

Los indicadores¹⁶⁷ son un primer acercamiento a la enunciación, pero deben complementarse con una teoría del discurso: la de los actos de habla, auspiciada primero por J. L. Austin y más tarde por J. R. Searle. Según estos autores, el decir es un hacer, por lo que en todos los enunciados es posible reconocer distintos niveles llamados *actos*, en beneficio de la «fuerza» que reviste el segundo tipo de acto sobre el primero¹⁶⁸. El acto locutivo enmarca una atribución predicativa (decir algo sobre algo); el acto ilocutivo se refiere a lo que el hablante hace al hablar (como ordenar, prometer, aconsejar, incluso constatar); los actos perlocutivos se refieren a los efectos que se producen al hablar (como seducir o asustar), pero tienen el carácter menos lingüístico de los tres actos, en tanto prescinde del reconocimiento mutuo de las intenciones al hablar (como sucede en los actos ilocutivos que son tales porque gozan de esa «fuerza»¹⁶⁹ que incita a que se reconozca una intención en el decir).

Es preciso ahora que resumamos las dos observaciones y las dos aportaciones que reconoce Ricœur a propósito de esta teoría de la enunciación. La primera observación es contundente: la teoría de los actos de discurso habla

¹⁶⁷ Ver tabla «Operadores de individualización».

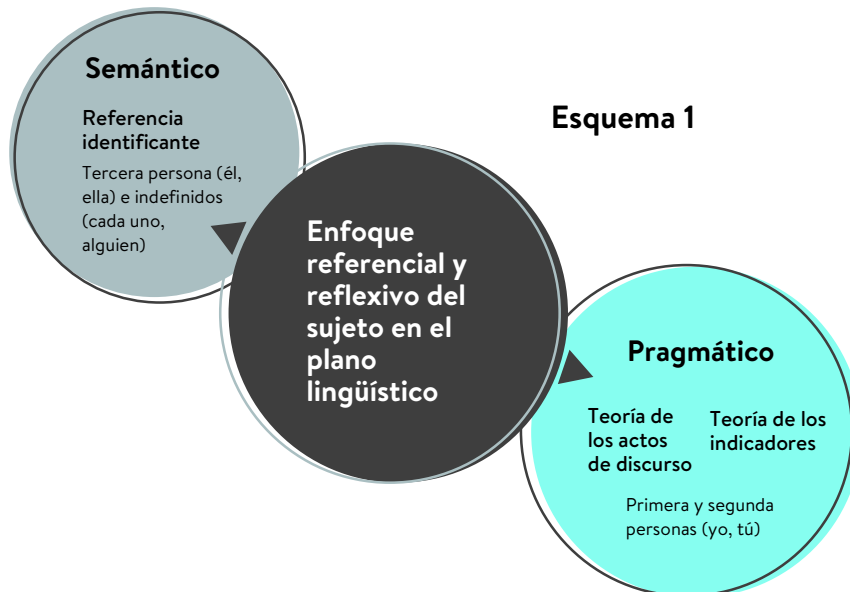
¹⁶⁸ Vale la pena señalar que no se trata de tipos de enunciados, sino de diferentes actos referidos a distintos niveles que se despliegan al hablar.

¹⁶⁹ Fuerza ilocutiva: «lo que permite dar a los mensajes funciones específicas de comunicación o permite precisar las condiciones de su ejercicio» (G. G. Granger, citado en Ricœur, 2013c: 26).

de acto y no de agente. La segunda observación explica la primera: la enunciación se refleja en los actos de discurso por medio de marcadores de situación en los que perdemos de vista al agente: la única reflexividad¹⁷⁰ que se destaca es atribuida a la propia enunciación y no al sujeto de esa enunciación.

Agrupadas la teoría de los indicadores y la teoría de los actos de discurso, el sujeto que se antepone en la diversidad de sus actos conduce a una paradoja llamada *aporía del anclaje*. Si la enunciación alcanza la consistencia de un contexto y un hecho, ¿qué queda del sujeto que activa el discurso en cada una de sus intervenciones? Si el yo se fija en el acontecimiento de habla por medio de indicadores, también aparece indefectiblemente en cada nueva interlocución. (Como los *shifters* o «conexiones» de Barthes).

Zanjamos el abismo lógico si yuxtaponemos las dos aproximaciones bajo la misma insignia de una teoría integrada del sujeto en el plano lingüístico. (Ver esquema 1). El *yo* es tanto la primera persona particular de base como un sujeto de enunciación; se dirige a un *tú* en una situación de interlocución, pero puede hacer referencia tanto a sí mismo como a un tercero, a través de los marcadores adecuados. El *yo* de este modelo legitima la noción de *sui-referencia*, que es otra forma de decir que el *yo* es referencia de sí mismo.



¹⁷⁰ Ricoeur dice «reflexividad sin ipseidad»; el español puede distinguir entre reflexión, en un sentido físico, análogo a la reflexión de la enunciación en el enunciado, y reflexividad, en el sentido de una mediación de subjetividad en el discurso.

El yo definido más allá de la diversidad de sus enunciaciones introduce una dimensión temporal inédita en todo el análisis. El «ahora» del sujeto de la enunciación sintetiza el fenómeno de inscripción que ocurre entre el presente vivo de la experiencia fenomenológica y el tiempo cosmológico. El registro de esa inscripción está materializado en el calendario, en virtud del cual el *ahora* es un ahora fechado. El «aquí» es la dimensión geográfica que termina por anclar al sujeto a una enunciación: es el lugar en el que se halla corporalmente, a partir del cual establece la proximidad y la lejanía del mundo. El registro de esta inscripción está materializado en el mapa, en virtud del cual el *aquí* es un aquí localizado.

El nombre propio corona estas coordenadas de inscripción. El sujeto de atribución (*yo*) tomado como referencia identificante (*la misma persona*) coincide con la designación de un particular de base alcanzado por medio de la reflexividad de la enunciación (*yo mismo*), operación ilustrada en la fórmula «Yo, Alexis, nacido el año..., en la ciudad de...».

2.2.3. Aproximación de una teoría de la acción

Consideremos lo que Ricœur nos había enseñado como la semántica de la acción. «La semántica de la acción se limita por principio a describir y a analizar los discursos en los cuales el hombre dice su hacer» (Ricœur, 2013c: 38). Si los términos de esta red se articulan en torno a la acción, preguntarse por los demás términos debería conducirnos al agente en algún punto. Si esto es así, teorizar las relaciones de intersignificación de la red conceptual debería enriquecer nuestra comprensión del *quién* de la acción.

Voy a retomar sólo los puntos que considero importantes según los objetivos que mi capítulo persigue. En tanto estoy interesado en la teoría narrativa, la teoría de la acción ofrece unas precisiones que sólo ella podría hacer y que enriquecen la concepción de la mimesis¹⁷¹. ¿Qué nos enseña esta red de la relación acción-agente? Guiado por esta interrogación, he organizado mi lectura en tres puntos (Ricœur, 2013c: 43-105).

¹⁷¹ La conexión es ostensible: *mimesis* se definió desde el principio como *imitación de acción*.

UNO. Sobre el motivo y la causa.

Distingamos entre dos modelos: el primero nos enseña que la distancia entre motivo y causa es abismal: por un lado, existe el motivo, entendido como razón de obrar; y por otro, la causa, entendida como el origen empírico de un efecto. La separación lógica entre los dos es paralela entre acción y acontecimiento: una acción implica motivos para hacer algo, para hacer que ocurra algo; en cambio, un acontecimiento simplemente ocurre, aunque a partir de una causa. Si hay un agente, se alinea con los motivos y las acciones; no con los acontecimientos y las causas.

El segundo modelo deriva de los matices que se pueden hacer al primero. Existen diversas situaciones en las que parece justificado hablar de causas donde se supone que sólo deberíamos encontrar motivos. En estos casos el concepto de motivo parece ser asimilado en el de causa. Si se le pregunta a alguien «¿por qué actuaste así?», las respuestas pueden darse en términos de un deseo (una pulsión), un rasgo de carácter («porque digo lo que pienso») o de una emoción («porque me dio miedo la película»). Este segundo modelo permite superponer, sobre un mismo particular de base, el concepto de motivo y el de causa.

DOS. Sobre la intención.

El concepto de intención aparece en el área limítrofe entre motivo y causa. La intención condensa el sentido teleológico de la acción, a condición de considerar que el tipo de explicación adecuada sea de tipo causal¹⁷²: la explicación teleológica. La intención (sentido prospectivo) y los motivos (sentido retrospectivo) de la acción hacen que el agente aparezca como el componente fenomenológico irreductible a los acontecimientos o las causas. Así, el concepto de intención, que se dice siempre que es intención *de* alguien, reactiva el término de agente en la semántica de la acción.

¹⁷² Aunque en este tipo de explicación se presume la causa de un efecto, no significa que sea un tipo de explicación nomológica o gobernada por leyes mecánicas.

TRES. Sobre la causalidad

Al reconocer un agente en la red, la causalidad cruza dos campos antitéticos, aun tras haber desdibujado las fronteras entre los motivos y las causas. La explicación causal de la acción atraviesa estos dos órdenes de causalidad. «¿Quién ha hecho esto?, se pregunta. Fulano, se responde. El agente se revela así como una causa extraña» (Ricoeur, 2013c: 95).

La causalidad articula una serie de acontecimientos; es decir, los encadena. Y esto significa implicarlos en una relación de medio-fin a partir de un comienzo, de una *iniciativa*¹⁷³. De este modo, la causalidad propone un tipo de explicación que vincula iniciativas y efectos, cuyos alcances están [1] enrevesados de la acción los demás y [2] enfrentados al orden de las cosas del mundo: «sin esta imbricación, no se podría decir que actuar es producir cambios en el mundo» (Ricoeur, 2013c: 98).

La acción presupone una capacidad original: el poder hacer. ¿No es acaso, se pregunta el autor, en esta noción de «puedo» donde se marca la intersección de los dos órdenes de causalidad? La fenomenología del puedo — el proyecto, la iniciativa, la acción— remite finalmente a una ontología del propio cuerpo, es decir,

«un cuerpo que también es mi cuerpo y que, por su doble vinculación al orden de los cuerpos físicos y al de las personas, se sitúa en el punto de articulación de un poder de actuar que es el nuestro y de un transcurso de las cosas que compete al orden del mundo» (Ricoeur, 2013c: 103).

Anteriormente vimos cómo el sujeto tratado como un mismo particular de base y locutor resolvía la disimetría de los criterios de atribución como referencia identificante; ahora vemos cómo el mismo sujeto, tratado como agente, supera la discontinuidad epistemológica entre los dos órdenes de causalidad. Estas dos aproximaciones previas, desde el lenguaje y desde la acción, nos preparan para afrontar el problema de la identidad personal.

¹⁷³ Se define como «intervención del agente de la acción en el transcurso del mundo, intervención que causa, efectivamente, cambios en el mundo» (Ricoeur, 2013c: 101).

2.2.4. La identidad personal

Respecto a la identidad, Ricœur (2013c) afirma que el término «mismo» se presta a equívocos, a no ser que se reconozcan los dos significados que reúne. El siguiente cuadro (no. 2) organiza esa distinción referida ya al inicio de esta sección.

Saturación semántica de lo «idéntico»

Mismidad (identidad-*idem*)

lat. *idem*
eng. *sameness*

«Idéntico» significa
'sumamente
parecido, inmutable'.
Su opuesto es
«diferente».

Iipseidad (identidad-*ipse*)

lat. *ipse*
eng. *selfhood*

«Idéntico» quiere
decir 'propio'.
Su opuesto es «otro»,
«extraño».

La identidad aparece puesta en relación con estos dos polos de significación: la mismidad, que expresa el grado más estable de lo idéntico consigo mismo, y la ipseidad, que manifiesta el grado máximo de reflexividad del sí por oposición a otro. Si la identidad está enmarcada por esta dialéctica, se puede definir según cada extremo de esa relación: como identidad-*idem* (mismidad sin referencia a la ipseidad) o como identidad-*ipse* (ipseidad sin referencia a la mismidad). Finalmente, si en este punto del análisis debemos tomar en cuenta la dimensión temporal, cada polo expresa una forma distinta de permanecer en el tiempo.

Primer modelo de permanencia en el tiempo: el carácter

«La mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones» (Ricœur, 2013c: 110). La noción de identidad que se vincula a la mismidad tiene tres componentes:

- a) Identidad numérica. Aquí identidad quiere decir unicidad; «así, de dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, decimos que no constituyen dos cosas diferentes sino “una sola y misma cosa”» (Ricœur, 2013c: 110). Identificar es reidentificar la misma cosa *n* veces.
- b) Identidad cualitativa. Aquí identidad quiere decir semejanza extrema: «decimos de X y de Y que llevan el mismo traje, es decir, atuendos tan similares que resulta indiferente intercambiarlos; a este segundo componente corresponde la operación de sustitución sin pérdida semántica» (Ricœur, 2013c: 110).
- c) Continuidad ininterrumpida. Este criterio asegura la similitud a pesar de la diferencia en una serie ordenada de cambios. Como en nuestros retratos: vemos diferencias en ellos, pero se trata de la misma persona. Éste es el criterio que eleva la mismidad al rango de modelo de permanencia en el tiempo.

El modelo de permanencia en el tiempo que surge de esta definición tripartita se sintetiza en el concepto de carácter, entendido como «el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo» (Ricœur, 2013c: 113). Ahora bien, en cuanto se afiance la dimensión temporal, el carácter se deja interpretar en términos de disposiciones duraderas. En este sentido, se vincula tanto con la idea de costumbre¹⁷⁴ como con la noción inédita de *identificaciones adquiridas*.

La costumbre, en el doble sentido de costumbre que estamos contrayendo y de costumbre ya adquirida, «proporciona una historia al carácter; pero es una historia en la que la sedimentación tiende a recubrir y, en último término, a abolir la innovación que la ha precedido» (Ricœur, 2013c: 115). ¿Qué significa esto? Adquirir la costumbre de algo significa alcanzar una solidez tan extraordinaria como rasgo de carácter que, por su génesis social, tendemos a asumir que no depende del individuo y que no participa de su

¹⁷⁴ «Aristóteles es el primero en acercar carácter y costumbre gracias a la cuasi-homonimia entre *êthos* (carácter) y *ethos* (costumbre, hábito). Del término *ethos* pasa a *hexis* (disposición adquirida), que es el concepto antropológico de base sobre la que se construye su ética, en la medida en que las virtudes son tales disposiciones adquiridas (Ricœur, 2013c: 115).

constitución. El sujeto mismo es sólo el aspecto residual de un carácter que satisface todas las exigencias de un tipo de identidad (valor numérico, valor cualitativo, continuidad). En otras palabras, el *ipse* queda eclipsado por el *idem*, aunque no anulado.

El carácter también se vincula con la noción de *identificaciones adquiridas*, por las cuales, se dice, lo otro participa en la composición de lo mismo:

En efecto, en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas *identificaciones-con* valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad, se reconocen. El reconocerse-*dentro* de contribuye al reconocerse-*en*... La identificación con figuras heroicas manifiesta claramente esta alteridad asumida [...] Esto demuestra que no se puede pensar hasta el final el *idem* de la persona sin el *ipse*, aun cuando el uno encubra al otro. Así se integran en los rasgos de carácter los aspectos de preferencia evaluativa que definen el aspecto ético del carácter, en el sentido aristotélico del término (Ricoeur, 2013c: 116).

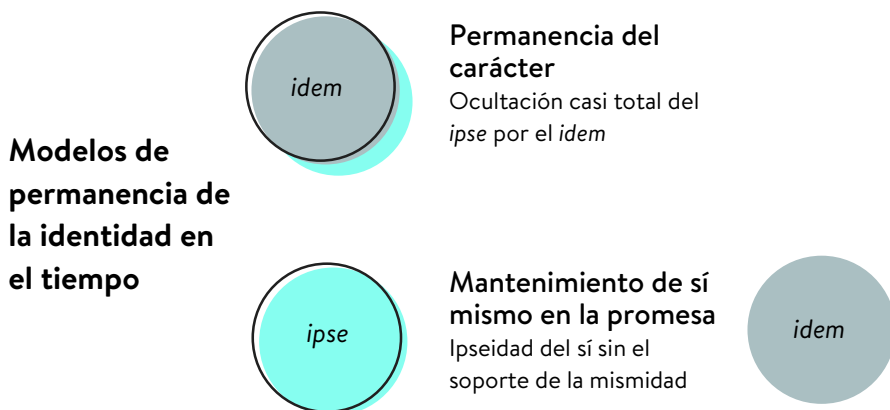
Junto a las disposiciones que podemos denominar prácticas, existen también disposiciones de tipo evaluativo, en relación con las preferencias, apreciaciones o estimaciones que de igual forma se adquieren a través de un proceso de interiorización. El carácter, por tanto, queda definido como el conjunto de disposiciones adquiridas y de *identificaciones-con* sedimentadas.

Segundo modelo de permanencia en el tiempo: la palabra dada

Si el carácter es en realidad el *qué* del *quién* —como lo atestigua la expresión corriente: el carácter *de* una persona—, la palabra dada habla sólo de ese *quién*, sin importar su *qué*¹⁷⁵. La promesa asegura que sólo sea el *sí* el que responda por su palabra; lo *mantiene* a través del tiempo. Comprometer arrastra el sentido de prometer: prometer que haré tal o cual cosa a alguien compromete mi palabra en contra de un futuro caprichoso.

¹⁷⁵ La «palabra mantenida expresa un *mantenerse a sí* que no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión de algo general, sino, únicamente, en la del ¿quién?» (Ricoeur, 2013c: 118).

El cumplimiento de la promesa fortalece la confianza en el lenguaje a la vez que asegura la identidad como ipseidad del sujeto, sin referencia a su mismidad¹⁷⁶. «Aquí, precisamente, ipseidad y mismidad dejan de coincidir. Así, por consiguiente, se disuelve la equivocidad de la noción de permanencia en el tiempo» (Ricoeur, 2013: 119). Los dos modelos de permanencia en el tiempo quedan ilustrados de la siguiente forma (Esquema 2):



La identidad narrativa se sitúa en el intersticio abierto por los dos modelos, mas considerados aisladamente el problema de la identidad queda sin resolverse en ninguno de sus márgenes. Sin la mediación que ejerce la narración, la identidad personal es arrastrada a un abismo sin solución: o se define por su carácter o por mantenerse a *sí* en la promesa. Éste es el problema de los casos desconcertantes o *puzzling cases* a los que cualquier teoría de la identidad, como la de Ricoeur, se tiene que enfrentar.

Voy a ilustrar uno de los *puzzling cases* que Ricoeur retoma de Derek Parfit, en específico de su obra *Reasons and Persons* (1984). Consideremos el planteamiento del problema y luego los dos escenarios posibles. El tema es un asunto de ciencia-ficción. A un sujeto le hacen una réplica de su cerebro en una computadora. Toda la información es mandada vía satélite a otro planeta. Allá,

¹⁷⁶ Además de las implicaciones temporales, la promesa también tiene implicaciones éticas, que se reservan a un estudio dedicado a la identidad ética del sí.

una máquina se encarga de utilizar toda la información recibida para construir una réplica exacta del sujeto. Aquí tenemos dos escenarios posibles. En el primer caso, el sujeto A es destruido. En el escenario 2, el sujeto A decide hacer el viaje interestelar para conocer a su *doppelgänger*, pero en el camino sufre una falla en el corazón. Llega al otro planeta y lo encuentra finalmente, pero sabe que pronto va a morir. En cualquiera de los dos casos, la pregunta es la misma: ¿el sujeto sobrevive o muere en su réplica?

Las cintas *8 minutos antes de morir* y *En la Luna*, ambas del tardío director Duncan Jones, recorren esa interrogante en sentidos diferentes. *8 minutos antes de morir* expresa la posibilidad de trascender el propio cuerpo en la fantasía tecnológica de los universos paralelos. *En la Luna* afirma la sustitución de los cuerpos sin pérdida significativa siempre que se reconozcan como partes de un mismo proyecto, como la maqueta que han continuado todos los clones desechables de Sam Bell, el protagonista. Aquí el argumento es menos laberíntico, pero más incierto: el sujeto va a morir, pero le conforta saber que sus esperanzas sobreviven en su copia. En *8 minutos...* el sujeto se mueve vertiginoso hacia un nuevo horizonte de experiencia posible; *En la Luna* lo define más como un rompecabezas, con cada parte dispuesta a mantener el mismo sentido de identidad.

Éstos, junto con el de Partif, son situaciones extremas de las *variaciones imaginativas* de la identidad, es decir, de las figuras de sujeto engendradas por la imaginación en el relato de ficción. Analizados los *puzzling cases*, uno podría entusiasmarse por hallar una solución lógica, pero el problema no se deja interpretar como tal: no existe un problema, sólo una terrible alternativa. Aquí decidir arrastra el sentido de decir. El caso es indecible, indeterminado. Pero si la indecibilidad, dice Ricœur, nos parece inaceptable, es porque nos turba. En ninguna de las tres ficciones el juicio de identidad queda conjurado.

Si la identidad se reduce a su mismidad, como ocurre en el caso de Partif y de *En la luna*, claro que el problema está vacío: la identidad o el *quién* del sujeto poco o nada importa si se ha conservado el *qué*. En *8 minutos...*, estalla la equívocidad de la noción de «yo mismo»; ahí el sujeto de atribución (*yo*) deja de coincidir con la referencia identificante (el mismo Sam); ahí se disuelve la correspondencia entre la ontología del cuerpo y la fenomenología del puedo.

La destreza de los modelos para reorganizar los casos desconcertantes en los términos de un *qué* o un *quién* devuelve importancia al problema de la

identidad, aunque no lo resuelva. Para franquear el abismo abierto por los dos polos de una relación estéril entre mismidad e ipseidad habremos de recurrir a la teoría narrativa.

2.2.5. La identidad narrativa

El enfoque narrativo interpreta la identidad como una realidad dinámica, pero se trata de un tipo de dinamismo que sintetiza dos dialécticas: la del orden del relato y la de los polos de permanencia del sujeto en el tiempo. En este sentido, *Sí mismo como otro* representa una extensión del campo de estudio abierto por los tres tomos de *Tiempo y narración*, a condición de considerar el modelo de la triple mimesis como el soporte de un nuevo aparato teórico, el que concierne a la identidad del sujeto. Por otra parte, «extensión» también conlleva la idea de límite, que en este caso está representado por las conexiones que la identidad narrativa establece con otras teorías, y que aquí expuse en términos de aproximaciones sucesivas.

Si el enfoque del relato ha de ser puesto sobre el sujeto, recordemos la operación de configuración narrativa. La operación de configuración media entre la exigencia de concordancia, que se asimila en la disposición de los hechos», y la admisión de discordancia, que representan los diversos reveses de fortuna a lo largo de la obra. La construcción de la trama organiza estos elementos en una unidad temporal, estructural y simbólica. La unidad que alcanza el relato en el plano de la *mimesis* II permite que reconozcamos a una historia como esa misma historia y no otra. De aquí que digamos que existen historias que «se parecen» e historias «originales»; en cualquiera de los dos casos, nos apoyamos en un criterio de identidad. La idea de unidad narrativa es solidaria a la de identidad narrativa¹⁷⁷. Pero queda por situar bajo la lupa no la historia, sino la identidad personal.

La tesis se enuncia así: «la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero

¹⁷⁷ «De esta simple evocación de la construcción de la trama, y antes de cualquier consideración de la dialéctica del personaje que es su corolario, se deduce que la operación narrativa implica un concepto totalmente original de identidad dinámica que compagina las categorías que Locke consideraba contrarias entre sí: la identidad y la diversidad» (Ricœur, 2013c: 141).

a la acción narrada; el personaje mismo —diremos— es “puesto en trama”» (Ricœur, 2013c: 142). La identidad del personaje es correlativa a la identidad de la historia. «Puesto en trama» significa que toda la dialéctica de concordancia-discordancia, que estudiamos a propósito del relato, se proyecta sobre la identidad.

La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de la discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.) [Ricœur, 2013c: 147].

Debemos hacer hincapié en dos cosas. La persona, en el contexto de la teoría narrativa, debe ser asimilada en una categoría que le sea propia: la del personaje: «Asimismo, la proximidad que existe entre las nociones de “configuración” y de “figura” posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como *figura del sí mismo*» (Ricœur, 2014: 220). Lo mismo sucede con el término «experiencia» que, en la estructuración de la trama, es interceptada por la noción de acontecimiento narrativo. Este último es el componente estructural que encarna toda la dialéctica: en cuanto surge en el relato es fuente de discordancia, pero al mismo tiempo es fuente de concordancia en tanto hace que la historia avance. Eso es una dialéctica: los dos polos se implican mutuamente sin desaparecer.

Ahora bien, esta relación de concordancia-discordancia interna al personaje se inscribe en otra dialéctica: la de la mismidad-ipseidad. La identidad del personaje puede mantenerse en un punto relativamente estable entre dichos polos o ser arrastrada hacia alguno de ellos, como en las situaciones hipotéticas de las cintas que comenté un par de páginas atrás. Según Ricœur, el extremo de la mismidad está emparentado con los cuentos de hadas y el folclore; la ipseidad, con las novelas que se caracterizan por la técnica de flujo de conciencia. El punto medio lo representa la novela clásica. El autor juzga que existen casos que atentan contra la idea de un personaje reconocible a través del tiempo, es decir, que atentan contra la idea misma de identidad. Si el relato es orillado hacia alguno de esos abismos, quizá en realidad ya no se trate de un

relato; podría ser un ensayo, por ejemplo. Al respecto, recordemos la frase feliz de *Sí mismo como otro*: la literatura es un vasto laboratorio de experiencias.

Si la identidad del personaje es correlativa, como se ha dicho, de la identidad del relato y si este último, al nivel de la construcción de la trama, se define como *imitación de acción*, ¿qué extensión del campo práctico propicia el relato? Esta pregunta ya ha sido respondida parcialmente en «Metáforas revisadas», pero aquí exige que amplíemos nuestra revisión conceptual del obrar humano. Ricœur desarrolla una jerarquía de unidades práxicas cuyo criterio es el grado de integración y extensión en unidades temporales.

El primer escalón lo constituyen las denominadas *prácticas*: representan cadenas de acciones cuya unidad de configuración está dada como una unidad de sentido, expresado en los términos de una regla. Una práctica está hecha de acciones «de base», orientadas por una acción total. El ajedrez es un ejemplo muy claro: demanda la participación de otro (porque una práctica se basa en acciones que toman en cuenta la acción de otros), exige que movamos piezas alternando turnos, etc.; todas estas acciones están enlazadas unas con otras porque *jugar ajedrez* implica su ejecución.

El siguiente escalón lo representan los *planes de vida*: se refieren a amplias unidades prácticas que tendemos a agrupar con títulos como «vida familiar», «vida profesional», «vida académica», etc. El siguiente eslabón alcanza el culmen de esta teoría: el *proyecto de vida*, es decir, su unidad narrativa. La configuración de la identidad oscila entre el proyecto, tomado como guía o destino, y las acciones de base agrupadas como prácticas.

Finalmente, trasladar la dialéctica de concordancia-discordancia al plano de la identidad del personaje nos permite asimilar a éste como una figura que tiembla entre la unidad y la ruptura, tanto en su construcción interna como en relación con otros relatos posibles. La identidad narrativa de una vida está abierta a nuevas interpretaciones que, por la misma razón, pueden refigurarla. No obstante, si podemos hablar de la unidad de una vida, ¿en razón de qué delimitamos sus márgenes? Visto «desde fuera», ¿qué le da unidad?

Precisamente, debido al carácter evasivo de la vida real, necesitamos la ayuda de la ficción para organizar esta última retrospectivamente en el después, a condición de considerar como revisable y provisional toda figura de construcción de la trama tomada de la ficción o de la historia. Así, mediante la ayuda de los comienzos narrativos con los que la lectura nos ha

familiarizado, forzando en cierto modo el carácter, estabilizamos los comienzos reales constituidos por las iniciativas —en el sentido fuerte del término— que tomamos. Y tenemos también la experiencia, que podemos llamar inexacta, de los que quiere decir terminar un curso de acción, un episodio de la vida real. La literatura nos ayuda, en cierto modo, a fijar el contorno de esos fines provisionales (Ricoeur, 2013c: 164).

La historia que nos identifica es una fórmula contemporánea de *la historia con la que nos identificamos*, aunque no siempre coincidan. En esta relación, sugiero, aterriza finalmente la idea de que el sujeto es «puesto en trama»; y si toda construcción es provisional, el yo figurado es una variación de sí mismo. No obstante, ni la elaboración ni la recepción del relato se abstraen de cualquier situación concreta. Tomaré a mi cargo en el siguiente capítulo la exploración de esa dimensión comunicativa en la que se desarrolla una identidad narrativa.

capítulo 3

Diálogo de la identidad narrativa

3.1 CONCEPCIÓN DIALÓGICA DE LA IDENTIDAD NARRATIVA

3.1.1. Aspectos fundamentales

El diálogo compromete el espíritu, lo aprisiona en la voz. Si por identidad entendemos la cara de un relato que los demás han de buscar para encontrarnos, el diálogo es un desafío: activa nuestro discurso, pero también lo interrumpe. En el diálogo se pone a prueba la identidad narrativa.

Hablar de concepción dialógica de la identidad significa dos cosas. En el sentido más laxo, más metafórico, pero a la vez más filosófico, decir *dialógico* es interpretar una relación de cooperación entre dos partes que es más que su mera yuxtaposición; define el proceso de un enriquecimiento mutuo. En el sentido más riguroso, más científico, el diálogo es una perspectiva: es la apertura de la subjetividad a la interacción social en la vida cotidiana. En el primer sentido, el diálogo es una traducción epistemológica; en el segundo, una práctica social. Los dos sentidos pueden encontrarse; aquí de hecho se interceptan.

Con «Aspectos fundamentales» pretendo referirme a los aspectos filosóficos de la identidad narrativa, los cuales, aunque ya han estado presentes en el capítulo anterior, aquí aparecen organizados en tres dimensiones. Al superponerlas, se transparenta el diálogo como concepción general. De una de estas dimensiones, además, brota su sentido como interacción comunicativa.

La idea de diálogo se somete a este juego de doble significación. Mi exposición se nutre y sigue de cerca la esquematización de Hanna Meretoja (2013).

Dimensión epistemológica

Es la dimensión del *ver-cómo*. El postulado epistemológico del relato activa su capacidad para orientar nuestra comprensión de la realidad y de nosotros en ella. Como trabajo de lenguaje, el relato es una oferta de sentido, cuya elaboración descansa en la interacción de dos factores: un polo subjetivo y un polo intersubjetivo. El primero redundante en la participación activa del individuo en la composición del relato. El segundo factor toma en cuenta tanto el aspecto social de la narración (como discurso, está situado en un contexto y se dirige siempre a alguien) como el aspecto cultural, el cual se refiere a los modelos de relatos que sirven de guía para la apropiación individual y que se resguardan como un tesoro social.

La labor de síntesis que se atribuye a la trama (encadenamiento de acciones, relación entre la espera y la expectación, configuración temporal) marca el momento en que la inteligencia práctica se desborda en inteligencia narrativa. En esa operación de síntesis comprensiva anida la idea del *verstehen* narrativo. El enfoque de la «gran historia», que revisé en el capítulo 1, destaca este rasgo de la narración como un modo de comprensión, postura que reúne el acto reflexivo que nos hace *ver cosas juntas*, según Mink; el aspecto de «composición hermenéutica», de Bruner; la inteligibilidad propia del relato, según Ricœur; y la *necesidad* narrativa, de Freeman.

Dimensión ontológica

Es la dimensión del *ser-cómo*. El postulado ontológico del relato descansa en su capacidad para inaugurar una forma de realidad a la que sólo accedemos mediante la lectura. Afianzado en el poder original del lenguaje para configurar una imagen del mundo¹⁷⁸, el relato se manifiesta como un productor de

¹⁷⁸ Esta capacidad original reconocida al lenguaje rebasa mi investigación, pero retomo la idea de Adam Schaff, en *Lenguaje y conocimiento* (1975). Esta idea de configurar la imagen de la realidad es solidaria de la configuración que ejerce la trama en el orden del relato. En los dos casos, la idea de

realidad en tanto es más que una suma de cambios, más que un encadenamiento de acciones; configura un mundo y al hacerlo fundamenta su derecho a existir. En el horizonte de experiencia posible que descubre, confirma su carácter existencial.

La apuesta ontológica del relato pasa por el problema de su referencia¹⁷⁹, la cual, como en la metáfora, se constituye por una interpretación; por eso el *ver-como* se corresponde y es solidario del *ser-como*. En el contexto de la teoría de la identidad narrativa que persigo aquí, este postulado se traduce en los términos de una apuesta o pretensión, porque está sometida al ámbito del diálogo y la comunicación, y por ello a las variaciones de su producción social.

Dimensión ética

Las variaciones imaginativas de la identidad narrativa no sólo proporcionan el medio adecuado para capturar nuestra experiencia en la forma del relato, sino también proporcionan los recursos para la evaluación ética. Si nos comprendemos en el relato, también nos juzgamos por él, a la luz de su intervención hermenéutica. La valoración ética parte de reconocer el responsable de una acción, pero alcanza un nivel de reflexión tan original que se constituye como una dimensión agregada del relato. Este aspecto engarza el relato a los valores de una sociedad; toma en cuenta lo que consideramos como aceptable y condenable. Para utilizar la frase feliz de Ricoeur, el relato también es un laboratorio del juicio.

La concepción dialógica de la identidad atraviesa estas tres dimensiones y pone en relación al individuo con su entorno social y su cultura. Esta concepción nos permite prestar atención tanto a la situación social que regula

imagen, tanto en la teoría del reflejo de Schaff, como en la teoría de la *mimesis* de Ricoeur, no es la de una réplica de lo idéntico, sino la de una operación constructiva en tanto «crea» algo.

¹⁷⁹ Este desplazamiento o asimilación del postulado ontológico al problema de la referencia está justificado por la distinción que hacía Ricoeur entre significado y referencia: al segundo término le correspondía una fuerza productora de realidad que llamaba «vehemencia ontológica» o «empeño ontológico» (Ricoeur, 1997b). En el lenguaje ordinario, atestiguamos este desplazamiento con las expresiones de “el mundo de las ficciones”, “el mundo de la literatura” o “el universo cinematográfico”, admitiendo que el conjunto de referencias constituye un mundo por sí mismo.

nuestros diálogos narrativos como a la mediación que ejercen los modelos de relatos de nuestra cultura en la apropiación individual; en general, «conceptualiza la forma en la que el sujeto es constituido en un diálogo continuo con la tradición cultural y el entorno social al reinterpretar los modelos narrativos que le son disponibles»¹⁸⁰ (Meretoja, 2013: 112). Así, además de entender el diálogo como una relación de cooperación entre dos aspectos, lo social y lo cultural, cobra igual fuerza el sentido por el que entendemos el diálogo como el marco de una conversación.

Esquema 3. Concepción dialógica de la identidad narrativa



¹⁸⁰ «It conceptualizes the way in which the subject is constituted in a continuous dialogue with the cultural tradition and social environment by reinterpreting the narrative models available for him or her».

3.1.2. Herencia cultural

El adjetivo «cultural» pone el acento en los *productos del espíritu*¹⁸¹ que, en primera instancia, no tienen una utilidad práctica. En el contexto de la teoría narrativa que aquí busco, los productos culturales son objetos de representación que han pasado por un proceso de doble semantización¹⁸²: la primera de ellas es signíca; la segunda, simbólica. El libro es materia expresiva porque hay un trabajo de composición adherido como su primera significación, pero su sentido está suspendido; sólo a condición de ser leído, el libro se convierte en obra: activa su dinamismo interno de representación simbólica. Éste es el enfoque de una teoría narrativa que toma en cuenta la recepción activa de una obra.

No obstante, esta primera aproximación al aspecto cultural de la identidad narrativa deja un hueco en el que se hunden los relatos orales. Dado que no existen como objetos empíricos, ¿no son «productos» del espíritu? El abismo lógico no puede ser superado si partimos de una idea de producto que se vincula inmediatamente a un soporte material. Sin embargo, si anclamos la noción de producto cultural a una idea general de cultura, evitaremos el naufragio.

Por una parte, la cultura no puede ser reducida a un «aspecto», pero si admitimos de buena gana la definición más amplia de cultura como el conjunto de todo lo que piensa y hace una sociedad, el adjetivo «cultural» queda vacío de sentido. Se dirá fácilmente que algo es cultural porque no es natural. Y así, lo mismo tendríamos que decir de una silla como producto cultural que la *Rayuela* de Cortázar. Ahora bien, una teoría narrativa puede constituirse como una aproximación a la cultura, pero sin ocupar el lugar que le corresponde a una teoría general, cuestión que ni le atañe ni la busca. La idea general que sí puede defender dentro de su territorio es que cultural es aquello que tiene un trabajo

¹⁸¹ La expresión la retomo de Schaff, de su obra *La alienación como fenómeno social*. Además de la expresión misma, recupero la idea de que son productos porque tienen una existencia objetiva en el mundo.

¹⁸² Este término lo retomo de Barthes, en particular de su obra *La aventura semiológica*. La exposición de Barthes sobre la doble semantización de las funciones-signo me incita a sugerir que más bien, en el caso de los productos culturales, se trata de una triple semantización. El libro como objeto, el libro como texto, el libro como obra. Entre las primeras dos no existe una diferencia temporal, pero sí respecto a la tercera por su inserción en el círculo de la hermenéutica.

de composición narrativa. Y esta composición pasa por todas las circunvoluciones que estudié en el capítulo 2.

Si partimos de esta idea, ¿qué pasa con la idea de «producto»? Decimos que un producto es tal porque existe objetivamente en la realidad. Lo tramposo del término *objetivo* es que nos obliga a pensar en un objeto manipulable a la experiencia sensible. La navaja que empuña mi agresor es una violencia objetivada, cierto. Sin embargo, si sólo tomamos en cuenta los objetos como dados a la percepción ingenua, dejamos de lado un sinnúmero de objetos que tienen una existencia comparable a la de un producto material. ¿No utilizamos, también, el término *objeto* en un sentido científico? Sin llegar a tanto, podemos hablar de relatos orales como objetos en la medida en que presentan una externalización al ámbito público y una sedimentación comparable a la estratificación material de los productos en su sentido limitado¹⁸³. La externalización se activa en la comunicación y la sedimentación solidifica los relatos en la memoria social; los dos procesos son posibles porque para la objetivación sólo es fundamental la pertenencia a un sistema de signos. Aquí el lenguaje es el medio de objetivación. En la externalización, los relatos orales adquieren una materialidad intermitente; y en la sedimentación, se conservan en el tiempo. En general, cumplen todos los requisitos para ser un «producto»¹⁸⁴.

Desde esta nueva perspectiva, la idea de producto está enriquecida con una idea de cultura que comprende tanto los relatos que tienen un soporte material como los relatos que se hacen oralmente y que no tienen un soporte fijo e inseparable como el papel o el archivo digital. La memoria social hace las veces de un acervo de conocimiento comparable a una biblioteca o filmoteca. Es un conjunto de referencias que están *disponibles* para su actualización, para su revisión y apropiación.

La herencia cultural define una relación de sedimentación y apropiación a través de la cual el individuo participa del tesoro social activando sus recursos simbólicos. La idea de herencia justifica que podamos hablar de modelos

¹⁸³ La idea de externalización, como apertura antropológica, y la de sedimentación, como objetivación en un sistema de signos, las recupero de Berger y Luckmann (2008).

¹⁸⁴ Aunque quizá podría preferir la expresión «obra del espíritu» a «producto del espíritu», ya que esta última parece inscribirse en una lógica de mercado (un producto, se dice, sirve para algo), aquí decimos que la obra se completa en el lector, por lo que la noción de producto es teóricamente anterior.

narrativos sedimentados a tal grado que constituyen un acervo de conocimiento disponible.

Este acervo es un depósito de saberes compartidos, inscrito en la historia y accesible al individuo en diferentes grados. Sin embargo, dicen Schütz & Luckmann (2009), su estructura no es sistemática, no está ordenada como se ordenan las proposiciones teóricas; sus saberes condensan la experiencia social y ésta acontece en un mundo de vida cotidiana, de acuerdo con una orientación que no es la del teórico, sino la del hombre de acción. Aunque no podemos enlistar sus elementos, sí podemos abstraer una de sus regiones, uno de sus dominios; aquí el que me interesa comprende el relato.

Si la idea de herencia cultural significa importar historicidad a la cultura —aquí sí en el sentido amplio—, el acervo social de relatos se define como un nivel de estratificación de sentido del que dependen los relatos como productos, pero también al que quedan anclados los modelos de vida socialmente estructurados. En los términos del modelo mimético que estudié en el capítulo anterior, estos modelos de vida representan el dominio de nuestra precomprensión del mundo del obrar humano, el cual posee los rasgos de un relato incipiente o las cualidades denominadas como prenarrativas.

¿Qué son estos modelos de vida? Biografías típicas. Cursos de vida socialmente estructurados. En el capítulo anterior había dicho que el sujeto, como objeto de referencia y reflexión en el plano de la enunciación, era la síntesis de una doble inscripción, espacial y temporal. Lo que entonces era obviado ahora se manifiesta como la estructura socio-histórica que contiene dicha inscripción. El sujeto nace y vive en un mundo que lo trasciende, que es anterior a él y que declara su propia finitud. Habita un mundo social, cuyas estructuras de sentido aprehende a través de la socialización lingüística. De la comunidad en que nace el sujeto hereda una visión del mundo, una *interpretación lingüística del mundo*, dice Gadamer (2004), y a través de ella *esquemas de interpretación, esquemas motivacionales, planes de vida, cursos de acción*, en forma de *tipificaciones significativas para la articulación biográfica*: «Todas estas tipificaciones llenan el mundo social con contenidos históricamente muy específicos, que el individuo aprende como posibilidades, imposibilidades y presupuestos para *su* curso de vida» (Schütz & Luckmann, 2009: 106).

En los términos de la semántica de la acción —que aquí en realidad podría hablar de una *sintáctica* de la acción en pleno derecho, por referencia a la

articulación de una biografía en cadenas de categorías sociales— se nos imponen iniciativas y proyectos de vida. Como primogénito del rey, se me impone una carrera política, para la cual he sido educado y he orientado mis planes cotidianos conforme a un proyecto total. Si se dice que los modelos de vida están *disponibles*, es porque forman parte del acervo de conocimiento. Estos dos sociólogos dicen que la estructura social está *abierta* al individuo en dos sentidos: en tanto *ofrece* biografías típicas y en tanto admite grados de libertad entre las variaciones efectivas que representan los casos particulares. Las biografías típicas son correlativas de hombres típicos, señalan. Sin embargo, los trayectos biográficos, aunque se orientan a partir de dichos esquemas tomados como referencias, se realizan de forma única e irrepetible¹⁸⁵. Así, por ejemplo, vemos la distancia que separa a Enrique IV de su hermana Isabel. La variación entre uno y otro se registra de forma continua en la situación social.

3.1.3. Situación social

«El curso de vida es una serie de situaciones. Ocurre, en verdad, que siempre me encuentro en “situaciones” (como afirma la filosofía existencial)» (Schütz & Luckmann, 2009: 122). La idea de trayecto biográfico supone una sucesión de momentos o experiencias. La familiaridad que en este tercer capítulo tenemos ya de los recursos del relato nos permite definir la idea de *trayecto biográfico* como una noción vinculada a nuestra comprensión prenarrativa de la vida¹⁸⁶.

El término trayecto impone la idea de recorrido, y éste se realiza a través de paradas o *situaciones*. «En general, podemos partir de la premisa de que la situación se define mediante la inserción de la existencia individual en la estructura ontológica del mundo» (Schütz & Luckmann, 2009: 120). Inserción quiere decir inscripción. El sujeto está inscrito en la geografía (representado en el mapa) y en la historicidad del mundo (materializado en el calendario), pero también en sus ordenamientos sociales. Vive en un mundo social y eso significa

¹⁸⁵ «El hombre socializado es un hombre singular» (Schütz & Luckmann, 2009: 252).

¹⁸⁶ Retomando los puntos principales del artículo que revisé de Ricœur en el capítulo 1, la noción de trayecto biográfico está a medio camino entre la vida y el relato; supone una línea de acciones concatenadas; presenta las cualidades de un relato incipiente, pero aún no alcanza el grado de composición que implica una trama.

que ocupa una posición particular en él: se le presentan desafíos, experimenta imposiciones, tiene iniciativas, desarrolla proyectos y convive con otros semejantes en relaciones de cooperación, conflicto y competencia.

¿Qué quiero decir con que la identidad narrativa está *situada*? Que está referida a momentos específicos en la historia del mundo y en nuestra propia historia, en lugares geográficamente localizados y en contextos en los que la participación de alguien más interviene en diferentes formas en el proceso de narración. La situación está, por una parte, predeterminada; por otra, abierta a determinación. En tanto se superponen las estructuras temporales, espaciales y sociales, la situación está ya articulada¹⁸⁷. Sin embargo, en tanto se define por la acción de los agentes implicados, está sometida a las variaciones de la interacción. Podemos decir que existe un ritual definido para el desarrollo de un juicio oral, enmarcado por actos ceremoniales de apertura y conclusión, y conducido por la aplicación presuntamente imparcial de las leyes, y aun así, con todo el conocimiento de los hechos y las partes implicadas, no podemos decir por quién fallará el juez hasta escuchar su veredicto final. La interacción es una realidad *sui generis*: está ordenada según ciertos presupuestos, pero admite los riesgos propios de lo indeterminado y contingente de una situación nueva (Goffman, 1991; Galindo, 2015). La situación encarna así la dialéctica de concordancia y discordancia, pero a su modo, que es la de lo rutinario y lo problemático.

Como episodio en la historia del mundo, la situación está indefectiblemente anclada a la realidad cotidiana, que es el ámbito de la intersubjetividad. La vida cotidiana poco tiene que ver con lo cotidiano; o más bien, lo segundo sólo es un aspecto de lo primero (Lalive, 2008). La idea de lo cotidiano es de sentido común; la vida cotidiana es un concepto sociológico y antropológico. Lo cotidiano redunda en lo rutinario, en las actividades que marcan el ritmo de todos los días. Levantarse al alba, uniformarse, enharinar, batir, hornear... Amasar la jornada hasta el crepúsculo es la cotidianidad de un panadero. En cambio, si por casualidad soy Stephen William Hawking, escrutar el misterio del origen del universo es el pan de cada día. Las actividades prácticas de cualquiera se desarrollan en la misma estructura de realidad que es la vida cotidiana; según Berger y Luckmann (2008), ésta se presenta como

¹⁸⁷ Éstas son las tres estratificaciones que Schütz y Luckmann (2009) reconocen en su análisis sobre las estructuras del mundo de la vida.

facticidad evidente e imperiosa, por varias razones. Porque se organiza a mi alrededor en diferentes grados de cercanía y alejamiento, tanto a nivel espacial como temporal; porque exige la atención de mi conciencia dominada por el motivo pragmático; porque se me presenta como un mundo intersubjetivo, esto es, un mundo que comparto con otros y con los cuales establezco relaciones que varían en grados de intimidad y anonimia. «Y lo que es de suma importancia, sé que hay una correspondencia continua entre *mis* significados y *sus* significados en este mundo, que compartimos un sentido común de la realidad de éste» (Berger y Luckmann, 2008: 39).

En resumen, son las situaciones de la vida cotidiana las que ofrecen puntos de anclaje a la narración en dos sentidos: 1] en tanto organizan el curso de nuestra vida, son el campo prefigurativo sobre el que se ha de construir el relato; 2] como el marco de un encuentro social, propician el desarrollo de prácticas narrativas¹⁸⁸ como una forma de comunicación.

3.1.4. La narración como un problema de comunicación

La realidad de la vida cotidiana es el mundo que compartimos con otros y en el que podemos comunicarnos. Los dos aspectos, intersubjetividad y comunicación, se definen recíprocamente. Por muy evidente que esto parezca al sentido común, en la reflexión teórica, y en particular en la sociología de Berger y Luckmann, ocupa el lugar de un supuesto general, pero no de un axioma. El supuesto se sostiene a partir de la necesidad antropológica de externalización que experimenta el hombre con su actividad, la cual acontece en un mundo que es a la vez natural y sociocultural. «El *homo sapiens*, dice Berger y Luckmann (2008: 70) es siempre, y en la misma medida, *homo socius*». La «apertura al mundo»¹⁸⁹ es una constante antropológica que designa no sólo

¹⁸⁸ Retomo una de las constataciones de Bernasconi (ver 1.1.9).

¹⁸⁹ Los autores dan crédito de esta expresión a la antropología filosófica de Helmuth Plessner y Arnold Gehlen. Asimismo, la idea de *externalización* aparece referida al pensamiento de Marx y de Hegel. La misma referencia de base se encuentra en Schaff (1966: 128), quien sostiene al respecto: «El proceso del trabajo y el proceso de usar signos, es decir, la comunicación humana, están interconectados genética y funcionalmente. Si se comprende este nexo, bien puede incluirse la comunicación como un elemento de la definición del hombre y de la sociedad humana».

una capacidad original de iniciativa, sino la socialidad como un rasgo inherente a la humanidad¹⁹⁰. En pocas palabras, vivir es convivir.

Por lo tanto, lo que entendemos por vida cotidiana, como concepto sociológico y antropológico, no sólo se refiere al mundo natural, sino a una realidad estructurada significativamente. El proceso de esta sedimentación sólo es posible gracias al lenguaje y, en consecuencia, a la comunicación. Lenguaje y comunicación se presuponen mutuamente: están imbricados en la filogénesis de la humanidad y se actualizan en la ontogénesis del individuo (Schaff, 1975, 1966)¹⁹¹. Sin la posibilidad de la comunicación, afirma este filósofo polaco, sería imposible la vida social. Convivir implica comunicar¹⁹². De las diferentes relaciones que podemos establecer en el mundo social, varían las formas de comunicación.

¿No ofrece la narratividad, al librarse de la obsesión por luchar contra la muerte, un enfoque completamente nuevo a la hora de reflexionar sobre el tiempo, a saber, la introducción del problema de la comunicación, no sólo entre los vivos, sino entre contemporáneos, antecesores y sucesores, por emplear los términos de la fenomenología del ser social de Alfred Schütz? (Ricœur, 2014: 212).

De los antecesores, recibimos una tradición. Heredamos sus obras y éstas aún tiene algo que decirnos. Respecto a los sucesores, conjuramos la distancia temporal con los productos del espíritu de nuestra época. Entre los vivos, sólo con unos nos relacionamos en situaciones cara a cara. Es el mundo contemporáneo el que nos ofrece la posibilidad de establecer relaciones sociales tanto más íntimas cuanto menos anónimas. Ahí, la intersubjetividad se nos presenta también como una facticidad evidente. «Solamente en este caso la subjetividad del otro se encuentra decididamente “próxima”». Todas las demás

¹⁹⁰ «La auto-producción del hombre es siempre, y por necesidad, una empresa social» (Berger & Luckmann, 2008: 69).

¹⁹¹ También sostiene: «Por tanto, afirmamos que el pensamiento y el uso del lenguaje en el proceso del conocimiento y la comunicación son elementos inseparables de un conjunto. Aquí, la unión es tan orgánica, tan íntima la dependencia mutua, que ninguno de estos elementos puede aparecer independientemente en forma “pura”» (Schaff, 1975: 204). En general, mi comprensión de la relación entre lenguaje, conocimiento, comunicación y realidad debe sobremana a este pensador.

¹⁹² «La vida cotidiana, por sobre todo, es vida con el lenguaje que comparto con mis semejantes y por medio de él» (Berger & Luckmann, 2008: 53). Aunque ciertamente hay otras formas en las que nos relacionamos con los demás que no son en estricto sentido comunicación.

formas de relación con el otro, en diversos grados, son remotas”» (Berger y Luckmann, 2008: 45). Es claro que puedo hablarle a un amigo por teléfono o mantener correspondencia digital con alguien a quien sólo he visto una vez en mi vida. Cada caso sugiere diferencias en las formas de comunicación. Sin embargo, es en la interacción cara a cara donde nos presentamos como un campo de percepción y expresividad recíprocas. En esta situación, alcanza su máximo sentido el hecho de envejecer juntos.

Entre las variaciones posibles de las relaciones cercanas, las que me interesan son las que se interceptan con el relato. El horizonte de esta investigación descansa en el punto donde se cruzan comunicación cara a cara e identidad narrativa, donde esta última es una proyección anclada a una situación concreta de interacción. Las atribuciones predicativas traducen la dialéctica de los dos polos de la permanencia de la identidad a la de la tipicidad y singularidad: cuanto más defina la identidad del sujeto, más se singulariza y, por tanto, explotamos en mayor medida los recursos de individualización.

Hay momentos, afirmo, en los que nos narramos. Y esa narración —en el sentido de acto— se realiza como un enclave¹⁹³ en la interacción cara a cara, porque ocurre como acontecimiento, pero se desborda como referencia. El mundo del relato de nuestra identidad ya no es el mismo mundo de la vida cotidiana, pero el segundo representa su posibilidad, porque en él nos comunicamos de manera directa, cara a cara.

¹⁹³ La idea de enclave como un marco dentro de otro marco la retomo de Katharine Galloway Young, en particular de *Taleworlds and Storyrealms* (1987).

3.2 LA NARRACIÓN CARA A CARA: DESAFÍOS CONCEPTUALES

3.2.1. La identidad narrativa en la interacción cara a cara

Narración cara a cara no es exactamente lo mismo que *narración oral*. Tecnologías como el teléfono o el audiolibro, por ejemplo, permiten disociar la oralidad de la co-presencia, factor fundamental en una interacción cara a cara (Ryan, 2004). Ya sea porque contamos con nuevos canales o nuevas sustancias que nos sirven de materia expresiva, la idea es que un medio sugiere o impone características propias en la manera en la que nos comunicamos, y en particular en cómo narramos. Ésta es la tesis de David Herman (2004): las características de un medio condicionan, en diversos grados, una narración (o una realización particular de narratividad). La narración cara a cara presenta rasgos que la hacen irreductible a la narración oral. De acuerdo con Ryan (2004), en el contexto de una conversación, el relato no se ofrece como un producto terminado; se construye dinámica y dialógicamente *in situ*, lo cual hace que cada escucha sea un narrador potencial (una conversación, decimos, está ordenada por turnos de habla).

Por otra parte, el hecho de que se construya en un contexto de interacción hace que en la elaboración del significado del relato participen factores como los gestos, las expresiones faciales, etc. ¿No tendemos a

incorporar en nuestros relatos cotidianos gestos, miradas, expresiones corporales, que no se añaden de alguna forma como adorno, sino que constituyen recursos activos en la elaboración de significados? La narración cara a cara es teatral. Si el orden de la interacción es una realidad *sui generis*, es porque es catastróficamente compleja. La revisión conceptual de la narración, enfrentada a la interacción cara a cara, me exige reconsiderar la base teórica del capítulo dos, razón por la cual he titulado esta segunda sección como “Desafíos conceptuales”.

Se me impone un primer desafío: sobre las formas discursivas. Cómo sostener la idea de un relato en la interacción si al contar nuestras experiencias entretajamos reflexiones, argumentos, digresiones o descripciones. La objeción es clara, pero también es fácil de conjurar. La idea de formas discursivas nos obliga a pensar en un texto escrito, ya que diferencian entre textos o fragmentos narrativos, descriptivos, argumentativos y expositivos. Si es una objeción hecha por el análisis de textos a las narraciones en interacción, ni en el periodismo ni en la literatura la narración existe como una estructura «pura», esto es, hecha indefectiblemente de frases narrativas; lo ejemplificaré con un fragmento literario.

El capítulo 1 de la *Rayuela* de Cortázar inicia con el brote de una inquietud: «¿Encontraría a la Maga?». Da todo para pensar. Abre la imaginación. Acodado en el Pont des Arts, Horacio Oliveira recuerda:

Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones, y lo que llamamos amarnos fue quizá que yo estaba de pie delante de vos, con una flor amarilla en la mano, y vos sostenías dos velas verdes y el tiempo soplaba contra nuestras caras una lenta lluvia de renunciadas y despedidas y tickets de metro (Julio Cortázar, en *Rayuela*, Alfaguara, México, 2011).

¿Por qué la Maga es un «espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones»? Quizá porque la Maga trastoca la realidad haciéndola más sublime sin pretenderlo; porque si Oliviera cruza al otro lado de ese espejo que es ella, llega a un mundo que lo redescubre. La Maga es el lado más allá de todo acá; es el nombre de la fantasía. Si amarse, para Oliveira, fue sentir el tiempo soplar sobre sus caras una lenta lluvia de renunciadas y despedidas y tickets de

metro, es porque en el recuerdo todos esos encuentros se aprehenden juntos. La descripción condensa el tiempo narrativo en una imagen que apenas se mueve, pero que resume una historia. La descripción se consigue no como una forma de discurso, sino porque alcanza la narración¹⁹⁴; más aún, la envuelve. La complejidad de un relato, aquí literario, allá dialógico, escapa al esquema de las formas del discurso, por didáctico que este último parezca. Sin «narrar», nos ha contado mucho.

Si hemos de separar frase narrativa y discurso narrativo, es por varias razones. En primer lugar, frase narrativa, en los límites de la tipología de las formas discursivas, es una frase de acción: Alguien hace algo. Si la narrativa dependiera sólo de una suma de frases de acción, diríamos que una receta es un relato. El caso se antoja absurdo, pero es un buen ejercicio para poner a trabajar los conceptos. Una receta es un instructivo de cocina, una especie de manual de operaciones. (a) «Mezclar la harina con la leche y los huevos» y (b) «Escarche con azúcar glas» son ejemplos típicos. Se dirá en cualquier caso que el encadenamiento de las instrucciones implica una mínima temporalidad, en el sentido más elemental del término, pues no se puede verter la mezcla sin antes hacerla o no se puede decorar sin antes haber horneado. A nivel morfosintáctico, la oración unimembre (a) nace con un infinitivo, que es una forma impersonal del verbo; en la oración bimembre (b) se emplea la tercera persona del presente de subjuntivo en singular combinado con el pronombre implícito de cortesía *usted* («Escarche [usted] con azúcar glas»). Aquí el presente es prácticamente atemporal, porque nunca sucede.

La concepción aristotélica de la narración, que empapa el modelo mimético de Ricœur, consideraba la *mimesis* no sólo como imitación de acción, sino de *hombres que actúan*. En el orden del relato, ellos habitan la categoría de personaje. En (a) y (b), ¿quién se narra? En ningún caso, hay un agente. Entre *frase* y *texto* narrativo, dice Ricœur (2013a, 2014), existe una distancia que llena la noción de seguir una historia. Un relato está estructurado como tal porque responde a un principio de composición que integra sus acontecimientos o episodios en una totalidad que es más que la suma de ellos. Cuando hablamos

¹⁹⁴ «De acuerdo con Genette (1966), esto tiene por causa, por un lado, el hecho de que ningún verbo o sustantivo, por poco valorativo que sea, deja de designar acciones u objetos y, con ellos, sus características esenciales; por otro, se debe a que la descripción, gracias a su oficio esencial de marco, siempre está subordinada al discurso narrativo: es *ancilla narrationis*» (Nadal, 2005: 244).

de frase narrativa, y no de una frase de acción cualquiera, hablamos de una unidad en el relato, una unidad que encarna la dialéctica de discordancia y concordancia: irrumpe como acontecimiento en el discurso, pero contribuye al avance de la historia; la frase verdaderamente narrativa pertenece así a dos órdenes de tiempo: al *tiempo del discurso* y al *tiempo de la historia*, como se denominan en la teoría de Seymour Chatman (1990); o a la *sucesión* y la *configuración*, en la teoría de Ricœur.

Por otra parte, un relato hace más que representar nuestra familiaridad con la semántica de la acción; la pone a prueba en la composición: articula iniciativas, proyectos, motivos, resultados, intenciones, etc., y al hacerlo presenta ideas, reflexiones, describe acciones... En las narraciones cara a cara, ¿no explicamos motivos, no ofrecemos algún razonamiento de fondo que dimensiona nuestros actos en beneficio de la congruencia del relato? Es por eso que la idea de *síntesis comprensiva*, que estudié a propósito de Mink en el capítulo 1, también encuentra su pertinencia en la narración dialogada. La inteligencia narrativa engendra un principio de composición o síntesis que ha de poner en relación los elementos heterogéneos de un relato aun en el momento de una interacción.

Se impone un segundo desafío. Si la identidad narrativa es una comprensión mediada por el relato, ¿cuándo o dónde se produce? Ricœur dice apresuradamente «Cuando yo me interpreto en los términos de un relato de vida...», pero ¿cuándo pasa eso? Ya dijimos que en los encuentros sociales de la vida cotidiana, pero ¿contar cosas, como se dice de ordinario, es indefectiblemente una forma de narrar-nos? ¿Con qué criterio decimos que éste y no aquél es un relato de nuestra identidad?

Elinor Ochs y Lisa Capps (1996) responden a esta cuestión con la idea de género: las narrativas personales comprenden una amplia variedad de géneros como la anécdota, la novela, los diarios, las cartas, las memorias, el chisme, el testimonio legal, la loa, la broma, entre otros. La dificultad ahí estriba en que la idea de género condensa indiferenciadamente géneros formales, temáticos, incluso los que en realidad son *modos*. Hyvärinen (2015) atestigua la falta de consenso respecto al uso del concepto de género. El género, dice, es uno de esos conceptos clave que se usan mucho, pero que se teorizan poco. Se trata de otro concepto viajero. En relación con el estudio de las narraciones cara a cara, parece pertinente el uso de la noción de géneros sociales, que se refiere a un

tipo de géneros sociohistóricos cuya función es ofrecer marcos de orientación dentro de ciertas prácticas sociales (Hyvärinen, 2015). Por ejemplo, Jenny Mandelbaum (2003) enlista estas funciones o actividades sociales que pueden realizarse a través de un relato, como bromear, culpar, quejarse, desahogarse; además, «construyen realidades» como las relaciones familiares, la relación de pareja, un curso de acción en el ámbito legal o una historia clínica en el contexto de una consulta médica. La idea de actividades o funciones sociales se desborda en la de género, el cual, siguiendo estas pautas, puede definirse como el «conjunto de expectativas convenidas que los miembros de un grupo o red social usan para dar forma e interpretar la actividad comunicativa en la que están inmersos» (Rampton, citado en Hyvärinen, 2015: 181)¹⁹⁵.

Si admitimos, como David Herman (2004), que la narración conversacional es un género informal dentro del grupo de las narraciones orales, tendríamos que organizar los géneros registrados por Ochs y Capps según correspondan a la identidad entramada en la conversación. Utilizar la narración sólo como una estrategia del discurso para contar un chisme satisface quizá el criterio de la oralidad y del diálogo, pero no el de la identidad. Dado que el foco de atención está puesto sobre la identidad narrativa, como me interesa en esta investigación, la idea de género parece poco plausible como punto de partida¹⁹⁶.

Antes de preguntarse por los géneros, sugiero tomar en cuenta un criterio que permite discernir entre los contextos comunicativos en los que simplemente se elaboran relatos y los que propician el desarrollo de una interpretación narrativa de la identidad. Este criterio está basado en el principio de permanencia en el tiempo, que es uno de los rasgos fundamentales de la identidad narrativa, como se estudió en el capítulo dos.

Si me pregunto por el momento en que un sujeto se comprende por medio de un relato, se impone una diferencia entre los contextos que anclan la narración a su situación local (este relato responde al aquí y al ahora, como la consulta médica, por ejemplo) y los contextos que orientan el relato hacia un «enfoque biográfico», aquél que privilegia la permanencia en el tiempo de la identidad, porque la desarrolla en un relato cuyo sentido desborda el momento

¹⁹⁵ *«genre is a set of conventionalized expectations that members of a social group or network use to shape and construe the communicative activity that they are engaged in».*

¹⁹⁶ Hyvärinen (2015), no obstante, alienta la investigación en torno a los géneros narrativos, precisamente, ante la falta de consenso, con la finalidad de generar mayor coherencia a nivel teórico.

de interacción. Al sedimentarse, el sentido prevalece en el tiempo y supera la narración como acontecimiento.

La identidad del sujeto en el relato está asegurada por contener un rasgo de carácter o por articularse en torno a la ipseidad del sujeto, que se refiere a una forma de reafirmarse más allá de las contingencias del día. En este polo se orientan los planes de vida y lo que consideramos como proyecto general. Por cualquiera de los dos polos, o entre sus variaciones, la interpretación puede ocurrir a través de prácticas definidas para tal fin, como en una entrevista de semblanza para un diario o en un contexto más de ordinario como en una plática con un amigo¹⁹⁷. Cuando el relato me contiene, cuando me identifica¹⁹⁸, él mismo se sedimenta en mi acervo subjetivo como una interpretación de mi vida. Se ve así, en este horizonte de la investigación, levantar un puente entre los dos enfoques del campo, el interaccional y el biográfico.

3.2.2. Encuadres de la voz narrativa

La voz es el quién. Hablo de la voz, por un efecto de sinécdoque, como el quién que responde como sujeto hablante, como narrador o como personaje. La voz unifica la categoría de persona, pero se manifiesta en diferentes instancias, que no siempre coinciden. Podemos reconocer y distinguir entre los avatares de la voz a través del estudio de las instancias de realidad o *encuadres*.

Partamos de algo que ya he mencionado, pero que corre el riesgo de expresarse en la forma de una antítesis: digo que el relato está anclado a la situación del diálogo, pero al mismo tiempo se libera de ella. ¿Cómo sostener que el relato se «desborda», como he dicho en la página precedente? ¿Será que la idea de «orden del relato», análoga a la de *orden de la interacción*, nos autorice a hablar de una esfera de realidad relativamente independiente de su anclaje a la situación?

¹⁹⁷ En el modelo de Bamberg, esto corresponde con el tercer nivel en las estrategias de posicionamiento del sujeto en una narración (ver 1.1.7.).

¹⁹⁸ Recordemos la correspondencia de las fórmulas «La historia con la que me identifico» y «La historia que me identifica», así como la correlación entre la identidad de la historia y la identidad del personaje (ver 2.2.5.).

Encuentro dos respuestas plausibles que corresponden a dos teorías distintas. La primera tiene que ver con la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur. Se ha dicho al respecto que un relato se desborda porque su sentido permanece: de aquí la idea de «excedente» semántico que caracteriza su teoría tensional de la metáfora y su teoría referencial del discurso. Es la pretensión referencial del relato lo que pone en movimiento el lenguaje más allá de sí mismo en el mundo que proyecta; ese movimiento está asegurado por la interpretación a cargo del lector.

La segunda respuesta, que presento como solidaria de la primera, tiene que ver con la teoría de las realidades múltiples de Alfred Schütz, la cual nos da derecho a hablar del relato de la identidad como de un enclave en el mundo cotidiano a través del diálogo, a la vez que reafirma su estatuto ontológico como una *estructura finita de sentido*. Quedaba establecido que la vida cotidiana se presentaba como una *facticidad evidente e imperiosa*, pero en el marco de esta teoría extensiva constituye sólo una de las distintas provincias de sentido del mundo en general. Estas otras estructuras —como el mundo onírico, el reino de la ficción o el juego infantil, entre muchas otras— son reales también en la medida en que les otorgamos el *acento de realidad*, que es quizá el presupuesto más general de la fenomenología de Schütz. El término «mundo», tratado como sinónimo de realidad, está justificado en la unidad de sentido de las experiencias que lo constituyen. A cada estructura de realidad le corresponde una tensión particular de conciencia.

Mi conciencia, pues, es capaz de moverse en diferentes esferas de realidad. Dicho de otra forma, tengo conciencia de que el mundo consiste en realidades múltiples. Cuando paso de una realidad a otra, experimento por esa transición una especie de impacto. Este impacto ha de tomarse como causado por el desplazamiento de la atención que implica dicha transición. Este desplazamiento puede observarse con suma claridad al despertar de un sueño (Berger & Luckmann, 2008: 36).

La transición o «salto» de un mundo a otro está marcado por una modificación de la tensión de conciencia, tensión sobre la que descansa un estilo particular de vivencia, también llamado *estilo cognoscitivo*. ¿Pero qué son las «tensiones de conciencia»? Schütz responde con las palabras de Henri Bergson: son funciones de nuestra *atención a la vida*; en otras palabras, definen el modo

en que nos implicamos, participamos y nos comprometemos con la realidad en la que nos orientamos. El estilo cognoscitivo sella su sentido de realidad y se caracteriza por varios aspectos (Schütz & Luckmann, 2009: 45-52):

1. Una tensión particular de conciencia, que varía en diversos grados entre el estado de alerta y la pasividad del sueño profundo.
2. Una forma particular de *epojé*¹⁹⁹, o actitud de reflexión o compromiso.
3. Una forma predominante de espontaneidad, que designa el modo de participación del sujeto en una determinada realidad, ya como agente, ya como paciente.
4. Una forma específica de autoexperiencia, como la túnica socialmente condicionada de individualidad que se traduce en los denominados roles sociales.
5. Una forma específica de socialidad, que varía entre la soledad y las diversas formas de relacionarnos y comunicarnos con nuestros semejantes.
6. Una perspectiva temporal específica: como el tiempo social, en la realidad cotidiana; el tiempo subjetivo, en el ensimismamiento...

Katharine Galloway Young, en un libro excepcional como lo es *Taleworlds and Storyrealms* (1987), parte de estos rasgos que constituyen la unidad de un estilo cognoscitivo, y en consecuencia de una estructura de

¹⁹⁹ La *epojé* es una forma de «poner entre paréntesis» nuestra creencia o duda de determinados ámbitos de realidad (Schütz & Luckmann, 2009). Existe una *epojé* propia de la vida cotidiana que es la actitud natural: la suspensión de toda duda de la existencia de esa realidad; y una *epojé* fenomenológica que suspende esa creencia en favor de una actitud reflexiva, propia del filósofo o del hombre de ciencia. En este segundo caso, opera como un distanciamiento o abstracción de la realidad social, razón por la cual también se define como *reducción* fenomenológica. Katharine G. Young (1987: 15) dice: «*epojé* o actitud de reflexión o compromiso; la suspensión de la creencia o la suspensión de la duda». Me agradan los términos que utiliza, porque precisamente define la forma en que nos orientamos dentro de una estructura de sentido: en la vida cotidiana, suspendemos las dudas que podemos albergar sobre ella; en una obra de teatro, suspendemos nuestras «creencias» de la vida cotidiana, es decir, de que la puesta en escena es algo «artificial» y que los personajes encarnados son realmente actores. El pacto que se establece en esas circunstancias conjura la reflexión en beneficio del compromiso con la representación teatral. Reflexión y compromiso son los componentes que dinamizan y transforman nuestra actitud.

sentido, pero en relación con el relato que se elabora en la conversación. La principal propuesta de la autora está en la conceptualización de dos órdenes de realidad, correspondientes al dominio del relato (*taleworld*)²⁰⁰ y la instancia del discurso narrativo como enunciación (*storyrealm*)²⁰¹. Uno está anclado en el otro, como un encuadre dentro de otro encuadre. Se sacan dos corolarios de esta superposición: 1] la organización de sentido en cada dominio los promueve como estructuras de realidad, confirmando en consecuencia su propia posición ontológica; 2] el «salto» entre la instancia de la enunciación al mundo del relato está asegurado por la capacidad del lenguaje para objetivar una realidad y, en particular, por la pretensión referencial del discurso narrativo.

En los relatos escritos, sostiene Young (1987), se cierran las fronteras entre los dos reinos; la inscripción en papel libera el relato de cualquier situación; en ese proceso sólo es pertinente la figura de un narrador —porque está configurado en la inmanencia del texto—, pero no de un escucha. Por su parte, los relatos orales se desarrollan en y a través de las continuidades entre los reinos, particularmente entre dominios contiguos como el de la narración y la conversación.

Entonces, tanto al dominio del relato como a la instancia del discurso narrativo le corresponden rasgos particulares como estructuras finitas de sentido, en la acepción de Schütz²⁰². Al respecto, recupero la caracterización de ambas esferas de realidad como las elabora Young (1987), con la intención de acentuar su diferencia (cuadro 3). Por claridad expositiva, puede decirse que

²⁰⁰ La autora comparte crédito con Barbara Kirshenblatt-Gimblett de la acuñación de este término.

²⁰¹ Las traducciones sólo son una aproximación. Evité identificar *taleworld* como «mundo de la historia», por su familiaridad con la narratología estructuralista; y a *storyrealm* como el «orden del discurso», por el envite que haría a la obra de Michel Foucault, además de que sólo se refiere a una región del discurso: el discurso narrativo.

²⁰² Este tercer capítulo, y sobre todo esta sección, se nutre del trabajo de diversos autores, como Alfred Schütz, Thomas Luckmann, Peter L. Berger y, ahora, Katharine G. Young. Es por la heterogeneidad de las fuentes que corro el riesgo de dar la idea de que sus obras son reductibles entre sí o que sus intereses son comunes. No es posible tal cosa y mucho menos la correspondencia total entre una obra y otra. Sin embargo, a reserva de alguna diferencia menor, podría decir que están de acuerdo en lo fundamental, prueba de ello es la autoría compartida de varios títulos como el de Schütz-Luckmann y el de Berger-Luckmann. Zeyda Rodríguez (2011), por ejemplo, ve en este parentesco teórico una especie de «complementariedad orgánica». Por lo que respecta a Young, *Taleworlds and Storyrealms* ha sido un verdadero hallazgo.

el dominio del relato tiene que ver con los acontecimientos de los que trata la historia; el discurso narrativo es el ámbito de la producción del relato en la conversación. La realidad del *storyrealm* es huidiza, porque tiende a perderse en la objetivación lingüística que genera como *taleworld*, pero al mismo tiempo puede confundirse con el desarrollo de la conversación que lo encuadra.

Cuadro 3

<p>Taleworld</p> <p>El dominio del relato</p> <p>Es la realidad que habitan las personas para quienes los acontecimientos se desarrollan de acuerdo con sus propias condiciones de existencia.</p>	<p>Storyrealm</p> <p>Es la narración como instancia discursiva que desarrolla los acontecimientos que suceden en el dominio del relato.</p> <p>Es el discurso narrativo como acontecimiento en el orden de la conversación</p>
---	---

El dominio del relato tiene su propio horizonte espacio-temporal. Sus habitantes no se definen como personajes, sino como seres reales que sufren y actúan, con iniciativas y proyectos, con esperanzas y temores. Al llamarlos personajes, los ponemos en perspectiva: los asimilamos a partir de la realidad eminente de la vida cotidiana. En razón de este distanciamiento, tendemos a usar el término de ficción para caracterizar algo que simplemente no existe, como una ilusión. Schütz & Luckmann dicen: lo real es una orla de sentido. Es decir, en tanto el contenido de una experiencia está anclada a una estructura de sentido, puede decirse que es real en su dominio. Los seres del relato son reales, porque su sentido está enraizado en las convenciones ontológicas²⁰³ del mundo que habitan: en el país de las maravillas, Alicia puede cambiar de tamaño por el efecto de un bebedizo; y en *Doctor Who*, la TARDIS siempre será mucho más grande por dentro que por fuera.

²⁰³ Young las denomina *constantes metafísicas*, que retoma del filósofo Maurice Natanson.

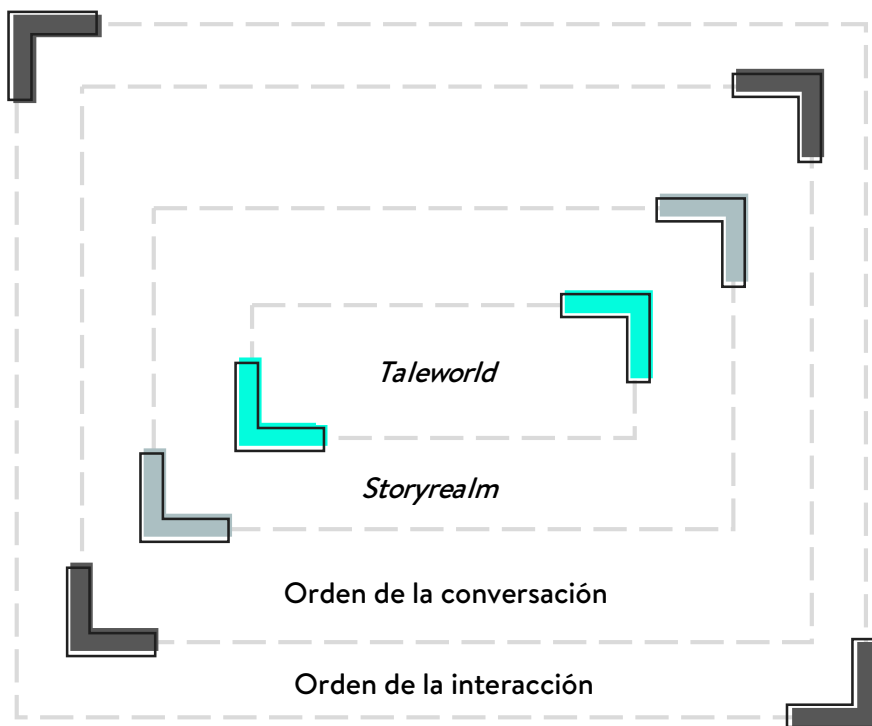
«El desarrollo de la historia, a diferencia del mundo del relato, es parte del mundo intersubjetivo de socialidad y comunicación, [y se forma] como un enclave en la conversación» (Young, 1987: 16)²⁰⁴. La instancia de la enunciación del discurso narrativo es el horizonte desde el cual se cuenta la historia. Young sostiene: nuestra vida puede ser contemplada desde dos perspectivas: hacia el pasado y en el presente. Hacia el pasado, la vida se presenta como el campo de la experiencia prenarrativa, en los términos de Ricoeur. El presente es mi aquí y mi ahora, el momento que vivo, desde el cual puedo narrarme. Narrar es desplegar, desarrollar, dice la autora. En este horizonte, narrador y narratario —que en el diálogo coinciden con el *yo* y el *tú* del encuentro cara a cara, respectivamente—, acceden al mundo desde un ángulo distinto: el narrador tiene un punto de vista privilegiado, porque toma a su cargo el desarrollo de los acontecimientos. No obstante, narrador y narratario no están predeterminados como sucede en la escritura. Por la misma naturaleza del diálogo, alternan sus puntos de vista de manera continua.

Entonces, el mundo del relato es un enclave en el horizonte de la narración, el cual a su vez está inserto en el desarrollo de la conversación. El dominio del relato, la enunciación narrativa y la interlocución designan tres diferentes encuadres de la voz, diferenciados por su propia estructura. La voz dinamiza su engranaje. Al narrar, seguimos conversando y también podemos detener nuestro relato para hacer alguna acotación que nos abstraer de su dominio. «Deja te cuento qué pasó. Hace dos años...»: esto puede ilustrar el fenómeno de doble anclaje de la narración como horizonte («Deja te cuento qué pasó») y como proyección de mundo («Hace dos años, vivía en...»). Y viceversa, abstraernos de la historia para recogerlos en la instancia narrativa: «Qué historia tan graciosa, ¿no? Por eso dicen que la vida da muchas vueltas». Este tipo de acotaciones o marcos dirigen la atención al desarrollo de la narración por lo que el escucha es consciente de su papel de narratario; y el hablante, de su papel de narrador.

El recurso a los marcos como estrategia analítica es muy fecundo, porque organiza los diferentes estratos en los que circula el sentido, más allá de la voz. Así, como expone Young (1987), los dos principales encuadres que representan el temple de su propuesta, el *taleworld* y el *storyrealm*, pueden retrotraerse en

²⁰⁴ «*The Storyrealm, unlike the Taleworld, is part of the intersubjective world of sociality and communication, an enclave in conversation*».

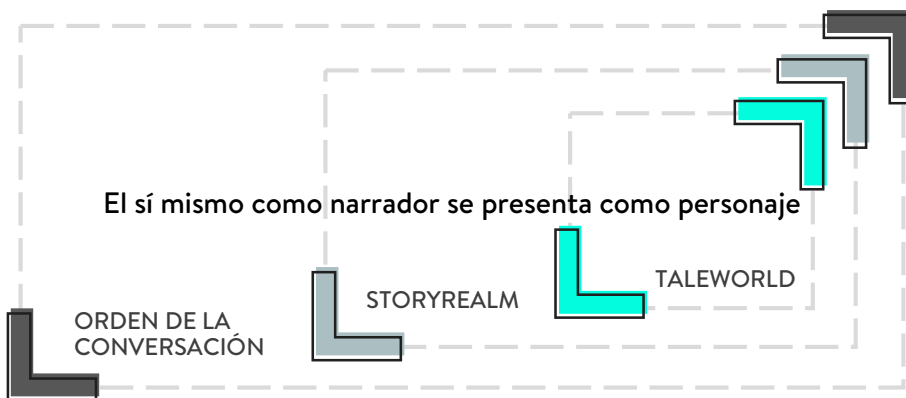
marcos cada vez más amplios hasta coincidir con el mundo de vida, según la terminología de Schütz. El siguiente esquema (no. 4) ilustra estos encuadres.



Esquema 4. Encuadres del relato desde la interacción

La estructura de abismo que se forma entre los marcos sugiere que sean tomados como capas o láminas; lo que llamábamos «salto» entre las estructuras finitas de sentido son un efecto de *laminación*. «Estos tres dominios [el de la historia, la narración y la conversación] están laminados entre sí cuando contamos historias. La laminación externa es la historia como conversación; la siguiente o subyacente es la historia como narración; y la más interna o

profunda es la historia en tanto acontecimientos» (Young, 1987: 211)²⁰⁵. De igual forma, el sujeto aparece laminado en los diferentes territorios de los marcos. «El sí-mismo que se presenta [en la conversación] filtra un segundo sí-mismo como narrador, quien elabora un tercer sí-mismo como pasado, creando al mismo tiempo una imagen de sí mismo que se desarrolla durante la situación conversacional» (Young, 1987: 107)²⁰⁶. Este último sí-mismo es el resultado del trabajo de cara que activa diferentes recursos para salvaguardar la imagen social que vestimos en la interacción: Goffman lo estudio con el nombre de *facework* en *Interaction Ritual*. El esquema del *self* laminado, de acuerdo con Young²⁰⁷, queda así:



Esquema 5. Laminaciones del sí-mismo en la situación narrativa

Si el sentido de un relato se sedimenta, como sostengo, al término de una conversación, su mundo se cierra, mas no se clausura. Al sedimentarse, el relato

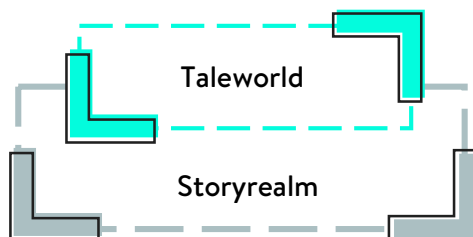
²⁰⁵ «These three realms are laminated together in the storytelling occasion. The outermost or surface lamination is the story as conversation; the next or underlying lamination is the story as narrative; and the innermost or deepest lamination is the story as events». La autora retoma el término «laminación» de la obra de Goffman *Frame Analysis*.

²⁰⁶ «The presenting self exudes a second storytelling self who elaborates a third past self, creating an ongoing self who develops over the conversational occasion».

²⁰⁷ Retomo el esquema de la página 106 de *Taleworlds and Storyrealms*.

de la identidad genera sus propias condiciones de actualización, es decir, que en una nueva situación de interacción comunicativa se puede activar su depósito de sentido o, como se dice de ordinario, *continuar la historia, agregar nuevos capítulos*. Este tipo de acumulación o extensión —que no siempre es tal, porque, como decimos, toda figura de identidad es provisional, ya que puede re-figurarse— es posible porque algunas de las historias que se cuentan están temáticamente emparentadas. Es en razón de esta sedimentación y actualización que sugiero ver el dominio narrativo como una estructura parcialmente excéntrica en relación con los marcos en los que se inscribe. Visto de esta manera, el esquema siguiente refleja la posibilidad que tiene relato para superar la situación:

Esquema 6. Excentricidad parcial del dominio del relato



Como los turnos de habla, los cambios entre un reino y el otro son intermitentes. Estos saltos atestiguan dos características fundamentales del diálogo de la identidad narrativa. La primera de ellas tiene que ver con el hecho de que, aunque el narrador tenga un punto de vista privilegiado, se encuentra limitado por la misma situación de interacción. Su escucha está, digamos, al alcance para interrumpir y tomar la palabra, para hacer comentarios, para cuestionar, incluso para dimensionar el relato al valorarlo o ampliarlo. La narración es el devenir de una tensión productiva.

La segunda característica de la narración cara a cara que se destaca pasa por un problema que ya habíamos estudiado en el modelo del texto (2.1.3): la dialéctica de distanciamiento y apropiación. El distanciamiento es un efecto de la objetivación en el lenguaje y la apropiación es la recepción conjunta del relato. Objetivación y lectura se activan simultánea y recíprocamente por la presencia del otro en la interacción cara a cara. Como en la construcción del

relato participan dos sujetos, su significado no depende de una voz, sino de dos. Por esta misma razón no hay un lector, por un lado, y un narrador, por el otro; más bien, la instancia del diálogo dinamiza la reciprocidad de perspectivas (de narrador a narratario, y viceversa). Quien habla, quien se narra, también escucha y es narrado. Aquí se refuerza la importancia de la narración como un problema de comunicación: si estoy contenido en el relato, su sentido se sedimenta en los registros de una relación intersubjetiva y, en el fondo, en las estratificaciones de sentido del mundo social. Mi vida, al objetivarse en el lenguaje, adquiere un nuevo acento de realidad. En último término, las narraciones cara a cara nos defienden ante el abismo al que nos arrastra la experiencia privada. Ahí el milagro de la comunicación, dice Ricœur.

3.2.3. Contra el orden del relato: los riesgos de la narración cara a cara

Los riesgos de la narración derivan de la importancia que tiene el diálogo en la construcción de la identidad narrativa. El diálogo mantiene y confirma, define o transforma la realidad subjetiva que asumimos como identidad (Berger y Luckmann, 2008: 183-202). Su importancia descansa en dos cuestiones capitales: 1] en la potencia ontológica del lenguaje, y 2] porque a través de éste incorporamos las primeras definiciones del mundo y de nosotros mismos.

el lenguaje realiza un mundo, en el doble sentido de aprehenderlo y producirlo. El diálogo es la actualización de esta eficacia realizadora del lenguaje en las situaciones «cara a cara» de la existencia individual. En el diálogo las objetivaciones del lenguaje se vuelven objetos de la conciencia individual. De esta manera el hecho fundamental del mantenimiento de la realidad reside en el uso continuo del mismo lenguaje para objetivar la experiencia biográfica en proceso de desenvolvimiento (Berger y Luckmann, 2008: 191).

Nuestros encuentros sociales se diferencian por su grado de intimidad, anonimia, frecuencia e intensidad, pero en conjunto forman la *estructura de plausibilidad* que mantiene y confirma nuestra identidad. Hay que destacar tres

aspectos del diálogo como el aparato conversacional que nos sostiene (Berger & Luckmann, 2008: 183-202):

Primero. En el diálogo se activan estrategias de mantenimiento en situaciones de rutina y en situaciones de crisis. En las de rutina, los diálogos aparentemente triviales reafirman constantemente la apreciación social de un individuo; por ejemplo, como buen cristiano, como buen empleado, como buen hijo, etc. En las situaciones de crisis, que son las que amenazan las definiciones de la propia identidad, se pone en marcha la maquinaria de reestructuración que devuelve certeza y confianza al sí-mismo a través de una interpretación nueva y totalizadora. De lo que revisamos de Young, esta situación de crisis es un caso ejemplar para el desarrollo de la identidad como marco excéntrico de la narración cara a cara.

Segundo. La estructura de plausibilidad es la base social que nos reafirma. Dicha estructura está integrada de los *otros significantes*, con quienes mantenemos una relación cercana e íntima, y de los «otros menos importantes», con quienes nos relacionamos de manera casual, acaso accidental y con frecuencia variable. Los «otros significantes» son llamados así por la carga emotiva de la relación que mantenemos con ellos. Si alguien con quien me cruzo en la calle me llama miserable, no le daría importancia. No obstante, mi apreciación como alguien importante sólo se mantiene si se confirma en esa región de la estructura de plausibilidad con la que estoy comprometido afectiva y cognoscitivamente, como lo es con la familia o con los amigos cercanos. Por su papel sobresaliente, Berger y Luckmann (2008) llaman a los «otros significantes» como los agentes principales en el mantenimiento de la identidad; mientras que a los «menos importantes» se les asigna el papel de «coro». (Aunque algunas veces el coro ahoga las voces de mando).

Tercero. La estrategia de mantenimiento puede ser explícita o implícita. En mi lectura, el criterio de diferencia es la tematización. Cuando la identidad no aparece tematizada en el diálogo, sólo se reafirma de manera implícita; cuando se narra la identidad, en el sentido que he trabajado en todo este capítulo, la estrategia es explícita. En el primer caso, el diálogo, dicen estos sociólogos, se imprime en el telón de fondo que desenvuelve el mundo *silenciosamente*. Su ejemplo se sigue así: «Bueno, ya me voy, ya se me hace tarde», dice el esposo; «Cuídate, que tengas un buen día, amor», contesta la mujer. Estas proposiciones, dicen los autores, implican todo un mundo por el que

cobran sentido. La sabiduría popular ya lo dice: un matrimonio hay que regarlo todos los días. Lo que importa ahí es que no hay ningún enclave narrativo.

Respecto a la tematización explícita, ¿qué circunstancias más propicias que el haber pasado por experiencias que amenazan nuestra identidad y que requieren, como diría Ricœur, *la inserción de lo narrativo*? Alguien que comete un delito circunstancial buscará en los recursos de orden del relato la manera de integrar esos hechos en su vida como un capítulo oscuro, pero en el que se vio implicado «contra su voluntad». De lo que nunca se habla, sostienen Berger y Luckmann, tiende a parecer vacilante. Al narrar, se asimilan esas experiencias y se afrontan, porque se vuelven objetos de la conciencia. «Hablando en general, el aparato conversacional mantiene la realidad recorriendo en el diálogo los diversos elementos de la experiencia y adjudicándoles un lugar definido en el mundo real» (Berger y Luckmann, 2008: 190). Con esta sucinta caracterización del diálogo como soporte de la identidad, ya puede apreciarse su importancia y sus riesgos. Me enfocaré en tres de ellos.

Suspensión del diálogo

Los diálogos, señalan Berger y Luckmann, se diferencian según la densidad de realidad que producen o mantienen. Se puede decir que con ciertas personas mantenemos un diálogo «abierto», esto es, más o menos frecuente, pero intenso, en la medida en que tenemos una relación cercana y de confianza. La densidad es proporcional a su intensidad. Podemos estar acostumbrados a mantener un diálogo de este tipo con alguien, pero si de pronto se prolongan los tiempos entre un encuentro y otro, el diálogo tendrá que ser lo suficientemente intenso para resistir la distancia temporal o espacial. Por el contrario, si se suspende toda posibilidad de diálogo con las personas con las que compartimos una historia, como se dice de ordinario, el sentido del relato que hemos sedimentado en situaciones pasadas quedará inerte ante nuevas experiencias, a la luz de las cuales tendrá que reinterpretarse.

En algunos casos, la suspensión de un diálogo significativo puede ser tal que llegamos a experimentar una especie de necesidad de contar cosas por las que recientemente hemos pasado, por lo que la *demanda de relato*, como dice Ricœur, también es *demanda de un narratorio* concreto. El libro *El último encuentro*, de Sándor Márai, es un ejemplo de lo decisivo que puede ser el

diálogo con otros significantes y del riesgo que entraña cuando se suspende. En esta novela corta, una temprana afinidad une a dos amigos de distinto linaje en sus años de formación en la academia militar y más tarde como oficiales de la guardia imperial. Entre los dos se traza una relación que sintetiza un conjunto de contradicciones. Para Henrik, el uniforme era un deber y un destino; para Konrád, una forma que debía respetar, pero que revelaba un orden que no era el suyo, una vida que quizá no le pertenecía. Su amistad tenía algo de prístino y de fatalidad; latía crepitante en un mundo que no podía apagarla.

Si ellos representan dos polos magnéticos, Krisztina está en medio. El amor que cada uno le profesa dejará sobre su relación una sombra de dudas y secretos. Al poco tiempo, Konrád abandona la ciudad para no volver hasta el último encuentro. Cuarenta y un años después, la mujer ha fallecido y la soledad ha madurado. Los dos amigos se reúnen en la solariega mansión del general y sostienen un diálogo que exhuma su pasado. Krisztina y un amanecer definitivo serán el abismo del que sus vidas nunca podrán escapar.

En esta obra, la memoria cobra forma en la oralidad y el diálogo ordena una vida cuya figura luce incompleta. De lo que no se habla, recordemos a Berger y Luckmann, tiende a parecer vacilante. Ahí las ansias se mudan en certeza: «Los dos sabíamos que nos volveríamos a ver, y que con ello se acabaría todo. Se acabaría nuestra vida y todo lo que hasta ahora ha llenado nuestra vida de contenido y de tensión», señaló así Henrik.

Pluralidad y diversidad narrativa

Desde el capítulo uno, mencioné algunas expresiones que retoman en mayor o menor medida las ideas de Bajtín para conceptualizar el sí-mismo: el sujeto se desgaja en los diferentes relatos que cuenta de su vida, se afirma. Sin embargo, considero que se asume con demasiada facilidad el dialogismo sin reparar en los riesgos que tiene en relación con la identidad narrativa. Dado que la narración cara a cara está sometida a las contingencias del orden de la interacción, el relato de la identidad que se desarrolla está fuertemente anclado a la situación. El riesgo de la pluralidad significa que los múltiples relatos que cuenta el individuo generan, en efecto, una versión diferente de sí, pero sin la posibilidad de formar una interpretación global. Parece conveniente distinguir así entre «relato de identidad» e «identidad narrativa». Los riesgos de la

diversidad narrativa, o el efecto Zelig en el orden del relato, acentúa el carácter episódico frente al configurativo. La desproporción es tal que el sujeto se pierde en una figura multiforme.

Las *Crónicas marcianas*, de Bradbury, nos ofrecen un ejemplo que tematiza el efecto espejo llevado al extremo. Es claro que se trata de una ficción, pero da cuenta de lo que deseo expresar. El relato se llama «El marciano». Cuenta la historia de un fugitivo sobrenatural, un ser que tiene la capacidad de transformarse en la persona que sea, según el deseo de quien lo mire. Al llegar al patio de la casa de un tan La Farge y de su esposa, Anna, aparece como Tom, el hijo fallecido del matrimonio. Cuando viajan al pueblo, por deseo de la señora Anna, Tom se pierde entre la multitud y su forma empieza a cambiar hasta adoptar la imagen de una miríada de personas que los demás creían ver en él: lo reconocieron como hija, esposo, padre... Por unos instantes encarnó la fisonomía de una población ya ausente. Su cuerpo relampagueante sucumbió ante el capricho del recuerdo. «No había una identidad, sólo una voz».

El relato es exagerado, pero no es menos cierto que ese desorden nos perturbe más a menudo de lo que creemos. En un episodio de la serie televisiva *Mad Men*, ya en su recta final, atestiguamos una peculiar confesión. «I'm so many people», le dice Sally Draper a su padre, quien, ensombrecido por un pasado deshonesto, puede reconocerse en esa pluralidad y descomposición.

Irrupción del acontecimiento

Es un caso en el que también pesa más lo episódico, pero aquí tiene que ver con un acontecimiento que causa una ruptura en el orden del relato. Todo acontecimiento es una irrupción, pero se asimila en la construcción de una figura concordante discordante, en los términos de Ricœur; por el contrario, la figura opuesta, que es la de discordancia concordante, no logra asimilar un acontecimiento en su estructura. Si la dificultad reside en la composición, es un problema de síntesis, lo cual quiere decir que la inteligencia narrativa que engendra el relato no cuenta con los recursos suficientes para interpretar el acontecimiento como parte de la trama. Se sostiene, en razón de este argumento, que la comprensión narrativa es resultado de un tipo de competencias específicas: Ricœur ya decía que la mimesis prefigurativa tiene

que ver con un *dominio* de la semántica de la acción. Ese dominio desborda la comprensión práctica en competencia discursiva.

Ante un acontecimiento traumático o una experiencia densamente significativa, por ejemplo, buscamos en nuestro acervo subjetivo algún modelo de biografías típicas para aprehender la complejidad de la irrupción en un esquema que permite asimilarlo. De este modo, logra hacerse comprensible tanto para nosotros como para los demás. Existe el caso, no obstante, en el que el resultado no es favorable, es decir, no queda afianzada una identidad por mediación del relato. Si la dificultad reside en lo estéril de los modelos narrativos socialmente vigentes, la desproporción de lo episódico frente a lo configurativo corre el riesgo de orillarnos al abismo de la alienación subjetiva. Por su parte, el resultado favorable es el de una interpretación global que integra la ruptura como un episodio.

El caso de la conversión religiosa —que explican Berger y Luckmann (2008) como un fenómeno de *alternación*— es prototípico de esta reinterpretación *in toto*. El sujeto organiza los incidentes de su vida a partir del cambio de religión (o del acontecimiento que irrumpe de manera significativa) como si con ello fijara un antes y un después que sólo es nítido desde la mirada presente. En los fragmentos de este discurso aparecen fórmulas como «Antes yo pensaba que...», «no tenía idea de lo que significaba...», «pero ahora soy una persona que...». No debe olvidarse la dimensión social de esta reinterpretación, pues sólo logrará consolidarse si se reorganiza asimismo el aparato conversacional con otros significantes. En general, reclama un esfuerzo de verbalización que conjuga definiciones de realidad y definiciones de identidad que refiguran la biografía de un individuo.

Con el relato, escribe Brockmeier (2009), intentamos dotar de sentido al naufragio heracliteano de nuestra existencia. Los riesgos que amenazan su unidad de composición hacen pertinente hablar del diálogo como de una entrevista sujeta a la incertidumbre, a la contingencia. La identidad narrativa que ha de surgir en el encuentro apuesta por los recursos de orden del relato para iluminar las mil sombras de una vida. Ahí la coherencia, la continuidad, el sosiego.

Allá la tempestad y el quebranto.

CONCLUSIONES

SOBREVIVIR LA TEMPESTAD

La idea que he perseguido es la de una identidad que sobrevive al cambio, a la situación, a la contingencia; que no descuida los riesgos, porque tendrá que tomarlos, pero que se empeña en conjurar el desorden y la incomunicabilidad. Tiempo atrás, cuando aún no había ideas, sino intereses, las primeras lecturas le dieron la forma de una inquietud. Había que depurarla, decantarla; lo que queda es fósforo. Con él habremos de echar a andar la maquinaria. En ese momento, mi inquietud se presentó como una preocupación: entre un artículo y otro parecía encontrar los mismos recovecos, las mismas salidas en falso. Pero lo cierto es que si podía reparar en algunos vacíos o en sus límites, era porque la mirada que tenía ya estaba guiada por el pensamiento de un autor.

No obstante, una idea no es una hipótesis de trabajo; ésta requiere planeación: ordenar fuentes, organizar argumentos, detectar posibles inconsistencias y aventurar conjeturas. Exige que se concrete como proyecto. Así, se empezó a trazar una ambición: elaborar una investigación de carácter teórico. Como tal, me imponía una serie de dificultades que espero haber franqueado.

Los dos términos que parecían enredarse desde el principio con demasiada facilidad eran *relato* y *vida*. El primer supuesto, y el más general, era que el discurso metafórico en torno a la identidad narrativa debilitaba el potencial que tenía para explicar la relación entre vida y relato, para la cual la comunicación se establecería como el terreno propicio de su mutua implicación. Sin esa base teórica, la noción quedaba sujeta a equívocos e inconsistencias. El reto era mostrarlas en la propia argumentación de los autores. En el esbozo de este programa, me planteé la revisión conceptual como la estrategia que podía llevarme a una revaloración de la teoría narrativa de Paul Ricoeur, a la luz de la cual las diversas metáforas y, en general, lo que llamé la *literatura cercana al problema* revelaban no sólo sus descuidos o incluso contradicciones —porque también las hubo—, sino la posibilidad de establecer un diálogo en conjunto. La meta era convocar, como dije apoyándome de Mieke Bal, la intersubjetividad en la investigación.

La revisión conceptual se volvió así el principio metodológico. Me impuse la tarea de ser sistemático y didáctico a la vez. Procuré cuidar la argumentación en todo momento para no dar por sentado cualquier cosa por obvia que pudiera parecer. Ahí estaba reflejada mi intención didáctica: el ser claro, no dejar hilos sueltos. Sin embargo, esta intención estuvo desde siempre confrontada con una ambición: la revisión teórica. Por el simple hecho de reparar en conceptos, en términos, en cadenas de argumentos y en precisiones que sólo en la reflexión teórica cobran importancia, avanzaba a contracorriente, podría decirse, contra el sentido común.

En el capítulo 1, «Territorios de lo narrativo», asumí la tarea de un explorador: me propuse revisar las áreas en las que el término de narración se encontraba activo. El programa de viaje se llamó «Esbozo de una historia conceptual de lo narrativo», para la cual traté de organizar las fuentes, los autores y las líneas de referencia. Se dice que la historia conceptual no es lineal, porque no existe una línea de tiempo definida para un concepto; sus viajes son más bien erráticos: algunas obras levantan vendavales como de súbito y otras se quedan empolvadas en la repisa más baja del estante. Con el tiempo, estas últimas son revaloradas y logran ver reanimadas sus promesas. Así ha sido la historia del concepto o, mejor dicho, de la red conceptual, como replanteé en el primer apartado.

Matti Hyvärinen fue de gran ayuda para señalar las coordenadas en el mapa con las etiquetas de «giros narrativos». En la medida en que puede llamarse historia conceptual, la búsqueda no es ingenua. Había un propósito: revisar los términos de lo narrativo en relación con la identidad; había que buscar los ligas entre la vida y la narración. La labor de búsqueda terminó con un reporte de hallazgos. Los dos enfoques en los que el campo tendía a escindirse eran el biográfico y el interaccional; a cada uno se le podía relacionar con una concepción amplia o limitada de lo narrativo, respectivamente. La concepción amplia lo caracterizaba como un modo de comprensión, incluso como parte de la experiencia; la concepción limitada acentuaba el proceso de construcción de la trama y, por lo tanto, se sostenía que lo narrativo era una forma de representación.

Se fortalecía el proyecto de revisión conceptual, porque veía plausible levantar un puente entre ambos enfoques, al menos en el plano teórico. Mi conjetura era que, si el campo está escindido, no es por la investigación empírica, sino por la inconsistencia en el orden conceptual. Las pretensiones que este proyecto asumía desde entonces estaban reforzadas por las ideas de varios investigadores, entre ellos Michael Bamberg, quien alentaba el esfuerzo de acercar lo que sólo aparenta estar fraccionado.

Al terminar de redactar la primera sección, había llegado el momento de asumir una posición crítica. Si afirmaba que el discurso metafórico en torno a la narración era inconsistente o insuficiente, no era por el recurso a la metáfora como herramienta explicativa, sino porque lo que encontraba aquí y allá en la literatura revisada se trataba en realidad de metáforas muertas, que poco tenían que ofrecer y que se multiplicaban irreflexivamente. La segunda sección «Metáforas de lo narrativo» tenía el propósito de sostener lo que sólo conjeturaba. Seleccioné a varios autores porque sus posturas se habían convertido en tópicos de referencia. Así apareció Walter Fisher y la idea del *homo narrans*; así establecí una mesa de discusión titulada «¿Vivimos historias, vivimos relatos?» que me ofrecía la oportunidad de revisar a Barbara Hardy, Louis O. Mink, Hayden White y Alasdair C. MacIntyre; y así pude encarar una de las metáforas que quizá latía en medio de todo el discurso y que había formulado Jerome Bruner.

La última sección del primer capítulo se titula «Metáforas revisadas». Recuperé un breve texto de Ricœur y un artículo de Mark Freeman. En

conjunto establecían la dirección que habría de tomar la investigación: partir de una base teórica que pudiera sostener un enfoque que fuera a la vez «amplio» y «estrecho», es decir, que al mismo tiempo que afirmara que lo narrativo es un modo de comprensión también dijera que es una forma de representación en la cual la identidad se expresa. Desde ese momento se perfiló el objetivo de los siguientes dos capítulos: construir un puente entre los dos enfoques del campo, apoyado en uno de los lados por la teoría narrativa de Ricœur y, en el otro extremo, por una concepción que desarrollaba la dimensión comunicativa de la identidad narrativa.

Si esta tesis tiene el apellido de teórica, hay que usar cada término con la propiedad que exige este proyecto. No se pueden tomar los conceptos a la ligera y tampoco dejar los textos al margen de la investigación. La labor no era la de hacer que el autor hablara por mí, sino hacer explícita su argumentación. Se trata de organizar las ideas de un texto de manera que, al mismo tiempo que se retoma, se explica. Procuré dejar que el autor hablara por sí mismo cuando así lo consideré; la intención era hacer notar que las ideas le pertenecían y que mi papel era más bien el de un expositor o mediador.

El programa de estudio que me propuse en el segundo capítulo fue revisar el modelo del texto, el modelo de la triple mimesis y el modelo de identidad narrativa. Cada uno representa una continuación teórica del anterior, en la medida en que el modelo de identidad narrativa no se explica sin el soporte del círculo de la mimesis; y a su vez, la pretensión referencial del relato sólo se explica cabalmente a partir del movimiento referencial del lenguaje. El relato, en palabras de Ricœur, es la dimensión lingüística que otorgamos a la dimensión temporal de la vida; es una realización del lenguaje, como discurso y como obra. La operación que toma el mando es la de la construcción de la trama, que activa la dialéctica de concordancia y discordancia, es decir, de la configuración y la sucesión. En este armazón es puesta la identidad: a ella se traslada la operación de construcción de la trama y con ella su dialéctica interna, de tal suerte que decimos que el sujeto es «puesto en trama».

La identidad narrativa es siempre el resultado de una tensión: media entre los dos modelos de permanencia en el tiempo, entre el carácter y la promesa; y media entre las pretensiones referenciales del relato de ficción y el relato histórico. Desde el tercer tomo de *Tiempo y narración*, Ricœur

atestiguaba las dificultades a las que la noción de identidad narrativa tendría que enfrentar; entre ellas, su misma naturaleza dinámica, por no decir inestable. Se volvía así, en palabras del autor, el título de un problema, pero también el de una solución. La identidad narrativa era fruto de la incongruencia de la réplica poética a las aporías del tiempo engendradas por el pensamiento de san Agustín. No obstante, si es resultado de una tensión, lo es de una tensión productiva. Su función de mediación y su carácter tensional hacen de la identidad narrativa la propia respuesta a la aporía de la que nace. Lo fecundo de su reflexión se expresa en la serie de estudios que componen *Sí mismo como otro*, donde es puesta en el centro de un nuevo mapa teórico. Se me impusieron así nuevas aduanas por las que tuve que pasar para asimilar la densidad teórica que dicha noción había alcanzado. Hice tales recorridos hasta el final del capítulo dos, cuyo programa de viaje llamé informalmente «aproximaciones sucesivas».

El capítulo tres parte de una omisión en la filosofía reflexiva de Ricoeur: ésta propone un sujeto que alcanza un conocimiento de sí por mediación del relato, pero las condiciones sociales de esta interpretación están prácticamente obviadas. En tanto su propósito era explorar el desarrollo de la identidad del sujeto como el campo de una actividad poética, la omisión está justificada. Tomé a mi cargo la problematización de las condiciones de comunicación como el anclaje a su situación social, apoyándome en la concepción dialógica de la identidad narrativa de Hanna Meretoja.

Desarrollar la dimensión comunicativa significaba defender la idea de que el diálogo propicia y vehiculiza la identidad narrativa como un trabajo de lenguaje que requiere del concurso de otro. La idea, no obstante, tendía a asimilarse en la forma de una paradoja: ¿cómo sostener que está anclada a la situación de comunicación y al mismo se desprende de ella? Ésta era la pregunta que guiaba todo el capítulo tres y que encontró una respuesta viable en la superación del acontecimiento en el sentido y en la condensación narrativa de un mundo inédito. Se elaboró así una explicación que entretecía la teoría del capítulo dos y las propuestas que rescaté de diversos autores como Schütz, Luckmann, Berger y Katharine G. Young. El reto consistía en orientar algunas de sus aportaciones teóricas en un mismo cauce de reflexión. La obra de Young, por su parte, arrojó luz sobre el camino que habría de seguir hacia el final.

La revisión no es un fin en sí misma. Tampoco lo es la bruma de propuestas terminológicas que busca despejar. Aun en el ensayo de una respuesta que se presenta como cierre se encuentra el germen de nuevas investigaciones, ya en forma de pregunta, ya en forma de intuición. Ése es el verdadero hallazgo. En estas páginas, apenas creo haber circundado la noción de *identificaciones adquiridas*. Ni su autor, considero, la aborda lo suficiente. Como herramienta conceptual, expresa la idea de que en ella se anudan los resortes a través de los cuales algo ajeno se incorpora en nosotros. Cuántos no hemos leído una obra, visto una película o escuchado una historia y hemos reconocido un rasgo de carácter, una esperanza o incluso un sufrimiento como nuestros. La narración desborda su continente. Ahí quizá nace nuestra empatía, ahí quizá se afina nuestra sensibilidad. O hay algo más en ello. No lo sé.

Los desafíos conceptuales que acompañan a la identidad narrativa están lejos de ser conjurados. Que así sea, porque eso significa que será víctima de nuevas interpretaciones.

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

Cuadro 1	Operadores de individualización	112
Cuadro 2	Saturación semántica de lo «idéntico»	119
Cuadro 3	<i>Taleworld</i> y <i>storyrealm</i>	152
Esquema 1	Enfoque referencial y reflexivo del Sujeto en el plano lingüístico	157
Esquema 2	Modelos de permanencia de la identidad en el tiempo	122
Esquema 3	Concepción dialógica de la identidad narrativa	134
Esquema 4	Encuadres del relato desde la interacción	154
Esquema 5	Laminaciones del sí-mismo en la situación narrativa	155
Esquema 6	Excentricidad parcial del dominio del relato	156

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Harlene. 1997. *Conversation, Language and Possibilities. A Postmodern Approach to Therapy*. New York: Basic Books.
- Aristóteles. 1999. *Poética*. Trad.: Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Trad.: Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: Cendeac.
- Bamberg, Michael. 2006. «Stories: Big or Small. Why Do We Care?», en *Narrative Inquiry*, vol. 16, núm. 1, pp. 139-147.
- _____. 2010a. «Who am I? Big or Small—Shallow or Deep?», en *Theory & Psychology*, vol. 21, núm. 1, febrero, pp. 122-129.
- _____. 2010b. «Who am I? Narration and its contribution to self and identity», en *Theory & Psychology*, vol. 21, núm. 1, pp. 1-22.
- Barthes, Roland. 2009. *La aventura semiológica*, trad.: Ramón Alcalde, Barcelona: Paidós.
- Berger & Luckmann. 2008. *La construcción social de la realidad*, trad.: Silvia Zuleta, Buenos Aires: Amorrortu.
- Bernasconi Ramírez, Oriana. 2011. «Aproximación narrativa al estudio de fenómenos sociales: principales líneas de desarrollo», en *Acta Sociológica*, UNAM, núm. 56, septiembre-diciembre, 9-36.
- Brockmeier, Jens. 2009. «Stories to remember: Narrative and the Time of Memory», en *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 1, pp. 115-132.
- Brockmeier, Jens y Carbaugh, Donal. 2001. «Introduction», en Brockmeier y Carbaugh (eds.), *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-22.
- Bruner, Jerome. 1987. «Life as Narrative», en *Social Research*, vol. 54, núm. 1., pp. 11-32.
- _____. 1991. «The Narrative Construction of Reality», en *Critical Inquiry*, University of Chicago Press, vol. 18, núm. 1, enero, pp. 1-22.
- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad.: María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus.

- Corcuff, Philippe. 2008. «Figuras de la individualidad: de Marx a las sociologías contemporáneas», en *Cultura y Representaciones Sociales*, trad.: Gilberto Giménez, vol. 2, núm. 4, pp. 9-41.
- De Fina, Anna, Schiffrin, Deborah & Bamberg, Michael (eds.). 2006. «Introduction», en *Discourse and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-23.
- De Fina, Anna. 2015. «Narratives and Identities», en Anna de Fina y Alexandra Georgakopoulou (eds.), *The Handbook of Narrative Analysis*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 351-368.
- Dosse, François & Abel, Olivier. 2013. «Biographie» [en línea], en Fonds Ricœur-Institut Protestant de Théologie. Disponible en <<http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/biographie.html>>.
- Dowling, William C. 2011. *Ricœur on time and narrative: an introduction to Temps et récit*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Erl, Astrid. 2005. «Cultural Studies Approaches to Narrative», en D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge, pp. 88-93.
- Fisher, Walter R. 1984. «Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument», en *Communication Monographs*, vol. 51, núm. 1, marzo, pp. 1-22.
- _____. 1985. «The narrative paradigm: An Elaboration», en *Communication Monographs*, vol. 52, núm. 4, pp. 347-367.
- _____. 1989. «Clarifying the Narrative Paradigm», en *Communication Monographs*, vol. 56, núm. 1, marzo, pp. 55-58.
- Freeman, Mark. 2001. «From Substance to Story. Narrative, identity, and the reconstruction of the Self», en Brockmeier y Carbaugh (eds.), *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 283-298.
- _____. 2015. «Narrative as a Mode of Understanding. Method, Theory, Praxis», en Anna de Fina y Alexandra Georgakopoulou (eds.), *The Handbook of Narrative Analysis*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 21-37.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- Galindo, Jorge. 2015. «Erving Goffman y el orden de la interacción», en *Acta Sociológica*, núm. 66, enero-abril, pp. 11-34.
- Genette, Gérard. 1989 (1972). *Figuras III*. España: Lumen.

- Gergen, Kenneth. J. & Gergen, Mary M. 1983. «Narratives of the Self», en T. Sarbin and K. Scheibe (eds.), *Studies in Social Identity*, New York: Praeger, pp. 254-273.
- Goldenstein, Catherine. 2013. «Chronologie détaillée de la vie, de la carrière et de l'œuvre de Paul Ricœur» [en línea], en Fonds Ricœur-Institut Protestant de Théologie. Disponible en <<http://www.fondsriceur.fr/fr/pages/biographie.html>>.
- Goffman, Erving. 1991. «El orden de la interacción», en *Los momentos y sus hombres. Textos seleccionados y presentados por Yves Winkin*, Barcelona: Paidós, pp. 169-205.
- Hardy, Barbara. 1968. «Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach through Narrative», en *Novel*, vol. 2, núm. 1. Duke University Press, pp. 5-14.
- Herman, David. 2004. «Toward a Transmedial Narratology» en *Narrative across Media. The languages of storytelling*, Nebraska: University of Nebraska.
- Hyvärinen, Matti. 2006. «Towards a Conceptual History of Narrative», en Matti Hyvärinen, Anu Korhonen y Juri Mykkänen (eds.), *The Travelling Concept of Narrative* [en línea], Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, pp. 20-41. Disponible en <http://www.helsinki.fi/collegium/journal/volumes/volume_1/index.htm>.
- _____. 2008. «Analyzing narratives and story-telling», en P. Alasuutari, L. Bickman, & J. Brannen (eds.), *The SAGE Handbook of Social Research Methods*. London: SAGE, pp. 447-461.
- _____. 2010. «Revisiting the Narrative Turns», en *Life Writing*, Routledge, vol. 7, núm. 1, pp. 69-82.
- _____. 2012. «Prototypes, Genres, and Concepts: Travelling with Narratives», en *Narrative Works: Issues, Investigations, & Interventions*, vol. 2, núm. 1, pp. 10-32.
- _____. 2013. «Travelling Metaphors, Transforming Concepts», en Matti Hyvärinen, Mari Hatavara y Lars-Christer Hydén (eds.), *The Travelling Concepts of Narrative*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 13-42.
- _____. 2015. «Analyzing Narrative Genres», en Anna de Fina y Alexandra Georgakopoulou (eds.), *The Handbook of Narrative Analysis*, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 178-193.

- Ibáñez Gracia, Tomás. 2006. «El giro lingüístico», en Lupicinio Íñiguez Rueda (ed.), *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, 2ª edición, Barcelona: Editorial UOC, pp. 23-45.
- Kreiwirth, Martin. 1992. «Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences», *New Literary History*, vol. 23, núm. 3, pp. 629-657.
- Kuhn, Tomas S. 2010. *La estructura de las revoluciones científicas*, trad.: Carlos Solís, 3ª edición, México: FCE.
- Lalive D'Épinay. 2008. «La vida cotidiana: construcción de un concepto sociológico y antropológico», *Sociedad Hoy*, trad.: Manuel Antonio Baeza, núm. 14, pp. 9-31.
- MacIntyre, Alasdair. 1987. *Tras la virtud*, trad.: Amelia Valcárcel, Barcelona: Crítica.
- Mandelbaum, Jenny. 2003. «How to 'do things' with narrative: A Communication Perspective on Narrative Skill», en John O. Greene & Brant R. Burleson, *Handbook of Communication and Social Interaction Skills*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 595-633.
- McHale, Brian. 2005. «Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory», en James Phelan y Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Massachusetts: Blackwell.
- Meretoja, Hanna. 2013. «Philosophical Underpinnings of the Narrative Turn in Theory and Fiction», en Matti Hyvärinen, Mari Hatavara y Lars-Christer Hydén (eds.), *The Travelling Concepts of Narrative*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 93-118.
- Mink, Louis O. 1970. «History and Fiction as Modes of Comprehension», en *New Literary History*, vol. 1, núm. 3. The John Hopkins University Press, pp. 541-558.
- Moissinac, Luke. 2007. «“Mr. Lanoe Hit on my Mom”. Reestablishment of believability in sequential 'small stories' by adolescent boys», en Michael Bamberg, Anna de Fina & Deborah Schiffrin, *Selves and Identities in Narrative and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- Moragas Spà, Miquel de. 2011. *Interpretar la comunicación: estudios sobre medios en América y Europa*, Barcelona: Gedisa, 334 pp.

- Nadal Palazón, Juan. 2005. «Discurso narrativo y descriptivo en las entradas de los primeros relatos periodísticos de García Márquez», en *Anuario de Letras*, núm. 42-43, México: UNAM, pp. 239-253.
- Nünning, Ansgar. 2003. «Narratology or Narratologies. Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposal for Future Usages of the Term», en T. Kindt & H.-H. Müller (eds.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin: De Gruyter, pp. 239-275.
- Ochs, Elinor, y Capps, Lisa. 1996. «Narrating the Self», en *Annual Review of Anthropology*, vol. 25, octubre, pp. 19-43.
- Ricœur, Paul. 1997. «Retórica, poética, hermenéutica», en Gabriel Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricœur*, Madrid: Cuaderno Gris, pp. 79-89.
- _____. 1997b. «Narratividad, fenomenología y hermenéutica», en Gabriel Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricœur*, Madrid: Cuaderno Gris, pp. 479-495.
- _____. 2002. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad.: Pablo Corona, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2007. *Autobiografía intelectual*, trad.: Patricia Willson, Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. 2009. *Educación y política: de la historia personal a la comunión de libertades*, trad.: Ricardo Ferrara, Buenos Aires: Prometeo/ Pontificia Universidad Católica Argentina.
- _____. 2011a. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana.
- _____. 2011b [1984]. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad.: Agustín Neira, México: Siglo XXI.
- _____. 2013a [1983]. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad.: Agustín Neira, México: Siglo XXI.
- _____. 2013b [1985]. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*, trad.: Agustín Neira, México: Siglo XXI.
- _____. 2013c [1990]. *Sí mismo como otro*, trad.: Agustín Neira y María Cristina Alas, México: Siglo XXI.
- _____. 2014. *Historia y narratividad*, trad.: Gabriel Aranzueque, Barcelona: Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.

- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2006. «Concepts of Narrative», en Matti Hyvärinen, Anu Korhonen y Juri Mykkänen (eds.), *The Travelling Concept of Narrative* [en línea], Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, pp. 20-41. Disponible en <http://www.helsinki.fi/collegium/journal/volumes/volume_1/index.htm>.
- Ritivoi, Andreea Deciu. 2009. «Explaining People: Narrative and the Study of Identity», en *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, University of Nebraska Press, vol. 1, pp. 25-41.
- Rodríguez Morales, Zeyda. 2011. «Alfred Schütz y sucesores: El desarrollo de una sociología del mundo de la vida y del conocimiento», en Jorge Ramírez Plascencia y Anna Cecilia Morquecho Güitrón (coords.), *Repensar a los teóricos de la sociedad*. Ocotlán: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de la Ciénega, pp. 149-169.
- Rowland, Robert C. 1987. «Narrative: Mode of Discourse or Paradigm?», en *Communication Monographs*, vol. 54, núm. 3, septiembre, pp. 264-275.
- Ryan, Marie-Laure (ed.). 2004. *Narrative across Media. The languages of storytelling*, Nebraska: University of Nebraska.
- _____. 2005. «Narrative» en David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, 344-348.
- Schaff, Adam. 1966. *Introducción a la semántica*, trad.: Florentino M. Torner, Ciudad de México: FCE.
- _____. 1975. *Lenguaje y conocimiento*, trad.: Mireia Bofill, Ciudad de México: Grijalbo.
- Schütz, Alfred y Luckmann, Thomas. 2009. *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Skinner, Quentin. 1980. «Language and Social Change», en Leonard Michaels and Christopher Ricks (eds.), *The State of the Language*, California: University of California Press, pp. 562-578.
- Somers, Margaret R. 1994. «The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach», en *Theory and Society*, vol. 23, núm. 5, pp. 605-649.
- Thomas, Bronwen. 2016. *Narrative. The Basics*, London: Routledge.
- Valles, Calatrava, José R. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana.

- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós.
- Young, Katharine G. 1987. *Taleworlds and Storyrealms. The Phenomenology of Narrative*, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.

