

## PAUL RICOEUR, “LA IDENTIDAD NARRATIVA”

---

Una de las líneas principales de la hermenéutica filosófica de Paul Ricoeur (1913-2005) ha sido el análisis del relato y sus implicaciones ontológicas y epistémicas. Dentro de dicho análisis realiza una muy pertinente distinción entre el relato histórico y el de ficción, distinción que implica no sólo sus diferencias estructurales sino también sus pretensiones. En su obra en tres volúmenes *Tiempo y narración* lleva a cabo tal tarea; concluye con la tesis de la identidad narrativa, la cual constituye un análisis de la subjetividad y de su composición a partir del entrecruzamiento entre el relato histórico y el de ficción. Posteriormente en *Sí mismo como otro* continuará desarrollando esta tesis, y en el artículo “La identidad narrativa” —que es el que aquí compilamos—, dentro del volumen *Historia y narratividad*, presenta una versión sintética de las principales conclusiones.

En el panorama de la filosofía del siglo XX, que se ha distinguido en gran medida por una fructífera reflexión sobre el problema del sujeto y la subjetividad en contraposición con las ideas defendidas durante la modernidad, la filosofía de Ricoeur ocupa un lugar importante en la medida en que propone ciertas consideraciones para pensar la subjetividad a medio camino entre las tesis del “anticogito” y las del “cogito”. La identidad propuesta por este filósofo francés no es dada, previamente constituida, ni una forma fija del conocimiento, sino que se trata de una identidad que se construye a través de un proceso, es, por ende, una identidad móvil y dinámica. Las dos principales categorías empleadas para dar cuenta de la identidad y del sí mismo son el *idem* y el *ipse*, las cuales entran en un juego constante de interrelación entre lo fijo y lo móvil que da lugar a la construcción de la identidad.

El largo análisis que lleva a cabo del relato le permite, en algún sentido, extrapolar algunas de las categorías propias de la narratología y de la teoría literaria con el fin de insertarlas en el campo de la identidad. De ese modo, puede afirmar que somos narratividad, que nos encontramos entramados

al ser la narración de un relato, de un entrecruzamiento de diversos relatos pasados y presentes. La subjetividad queda constituida como un texto como síntesis de lo heterogéneo. Somos autocreación incesante a partir de los relatos históricos y de ficción que constituyen la historia de una vida. La identidad narrativa es aquella que el ser humano alcanza mediante la función narrativa.

Al estar inscrito dentro de la corriente hermenéutica, la filosofía de Ricoeur encuentra en Gadamer uno de sus grandes interlocutores. Asimismo dialoga con Heidegger y Husserl, entre otros. Del lado de la teoría literaria Dorrit Cohn y Käte Hamburger representan importantes antecedentes para su propuesta sobre la identidad. Es considerable la influencia que ha tenido la hermenéutica de Ricoeur en los estudios posteriores de narratología y de teoría literaria.

*María Antonia González Valero  
y Greta Rivas*

# LA IDENTIDAD NARRATIVA<sup>1</sup>

PAUL RICOEUR

El presente estudio retoma en el punto donde lo dejé en las últimas páginas de *Tiempo y narración III*<sup>2</sup> el problema de la identidad narrativa, es decir, de aquella identidad que el sujeto humano alcanza por la *mediación* de la función narrativa. En dicho trabajo, abordaba esta noción después de un largo recorrido, en el que el destino de la noción de *tiempo* era la apuesta principal. Mostré que el tiempo humano se constituye en la intersección del tiempo histórico, sometido a las exigencias cosmológicas del calendario, y del tiempo de la ficción (epopeya, drama, novela, etcétera), abierto a variaciones imaginativas ilimitadas. Al final de ese recorrido, sugería que la comprensión de sí se encontraba mediatizada por la *recepción conjunta* —en la lectura especialmente— de los relatos históricos y de los de ficción. Conocerse, decía entonces, consiste en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico y del relato de ficción. Pero no fui más allá y dejé sin precisar el término de identidad.

En este nuevo recorrido, partiré de la problemática de la *identidad* considerada desde la noción de *Sí-mismo* (en alemán: *Selbst, Selbtheit*; en inglés: *Self, Selfhood*). Nos encontramos con un problema en la medida en que *auténtico* tiene dos sentidos que corresponden respectivamente a los términos

---

<sup>1</sup> Conferencia pronunciada en la Facultad de Teología de la Universidad de Neuchâtel el 9 de noviembre de 1986 con motivo de la concesión a Paul Ricoeur del doctorado "*honoris causa*" en teología. Publicada en el volumen colectivo dirigido por P. Bühler y J. F. Habermacher titulado *La narration. Quand le récit devient communication*. Genève, Labor et FIDES, pp. 287-300. (Cita tomada del texto original en francés, no incluida en la presente traducción. N. de los eds.)

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985, pp. 352-359. (*Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. esp. México, Siglo XXI, 1996, pp. 994-1002. N. del trad.)

latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*), idéntico quiere decir extremadamente 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*. Este segundo concepto de identidad guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando *problemática*. Mi tema de estudio es la identidad para sí como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante del sí mismo. Al estudio que propongo en este momento le precede una exploración de la reflexividad en tres ámbitos en los que hoy en día se está investigando con una gran profundidad: a) la teoría de la acción, en la que el sí mismo se designa como agente, es decir, como autor de una acción que, para él, depende de sí mismo; b) la teoría de los actos de habla (*speech-acts*), en la que el sí mismo se designa como hablante, es decir, como emisor de enunciados; y c) la teoría de la imputación moral, en la que el sí mismo se designa como responsable.

Al considerar la dimensión narrativa, surgen aspectos del sí mismo que no se han puesto de manifiesto en los estudios anteriores. En primer lugar, se encuentra la dimensión temporal de la experiencia humana. Aunque es cierto que el agente, el emisor de enunciados y el sujeto de la imputación moral *se designan* a sí mismos en la acción, en la enunciación y en la asunción de responsabilidades, esta reflexividad, que no es intemporal, no tiene en cuenta el tiempo.

#### LA CONEXIÓN DE UNA VIDA Y LA MEDIACIÓN DEL RELATO

Quisiera introducir dicha dimensión temporal mediante el concepto de *historia de una vida*. ¿En qué sí mismo se refleja la historia de una vida? A primera vista, este concepto nos aleja completamente del plano lingüístico en el que se desarrollan todas las determinaciones anteriores del sí mismo. Parece que, de este modo, nos dediquemos a estudiar la intuición o la inmediatez del sentimiento hacia el que tienden las “filosofías de la vida”. En realidad, no se trata de eso: para dar sentido al concepto de historia de una vida, no carecemos de instrumentos lingüísticos de carácter analítico. El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida. Aunque es complicado hablar directamente de la historia de una vida podemos hablar de ella indirectamente gracias a la poética del relato. La historia de una vida se convierte en una historia contada.

Este recorrido por la mediación narrativa resultará no sólo útil, sino necesario, si queremos detenernos en las dificultades e incluso en las aporías que se encuentran vinculadas a una reflexión presuntamente inmediata sobre lo que acabamos de llamar “historia de una vida”. El obstáculo se encuentra en el modo de encadenamiento, lo que Wilhelm Dilthey llamaba *Zusammenhang des Lebens*, el encadenamiento o la conexión de una vida. La aporía consiste en que la reflexión trata de alcanzar una noción de identidad que mezcla los dos sentidos del término: la identidad del sí mismo y la identidad de lo semejante. Ahora bien, ¿cómo podría el ser humano seguir siendo sumamente parecido si no existiera en él un núcleo inmutable que eludiese el cambio temporal? Sin embargo, todo en la experiencia humana contradice esta inmutabilidad de un núcleo personal. En la experiencia interior nada elude el cambio. La antinomia parece inevitable e insoluble al mismo tiempo. Inevitable en la medida en que la designación de una persona mediante el mismo nombre, desde que nace hasta que muere, parece implicar la existencia de dicho núcleo inmutable. En efecto, el nombre propio se aplica a la misma cosa en sus diversos acontecimientos, a diferencia del demostrativo, que designa cada vez algo diferente que se encuentra situado cerca del sujeto hablante. Ahora bien, la experiencia del cambio corporal y mental contradice dicha mismidad. Además de inevitable, la antinomia parece insoluble cuando se plantea en estos términos, a saber, mediante categorías inapropiadas para considerar la noción de “encadenamiento de una vida”. Estas categorías son las que emplea Kant cuando habla de las de la relación, entre las que se encuentra, en primer lugar, la categoría de sustancia, que esquematiza “la permanencia de lo real en el tiempo”, definida por Kant como “la representación de lo real como un substrato de la determinación empírica del tiempo en general; substrato que, consiguientemente, permanece mientras cambia todo lo demás”.<sup>3</sup> A esta categoría y a este esquema les corresponde, en el plano del juicio, formando parte de la primera de las analogías de la experiencia, el principio (*Grundsatz*) de la permanencia, que se enuncia del siguiente modo: “Todos los fenómenos contienen algo permanente (*sustancia*), considerado como el propio objeto, y algo cambiante, considerado como una mera determinación suya, es decir, como un modo de existencia del objeto”.<sup>4</sup> Pues bien, la noción de conexión de una vida pone de relieve el carácter erróneo de esa categorización, que sólo puede apli-

<sup>3</sup> Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, en *Kant's Werke*, vol. III. Berlín, Georg Reimer, 1911, p. 137; vol. IV, p. 102. (*Crítica de la razón pura*, vers. esp. Madrid, Alfaguara, 1978, p. 186. [A 144, B 183]. N. del trad.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 162; vol. IV, p. 124 (Vers. esp.: p. 215 [A 182, B224]. (N. del trad.)

carse a una axiomática de la naturaleza física. No sabemos muy bien qué regla aplicar a la hora de pensar la mezcla de permanencia y de no-permanencia que parece implicar la conexión de una vida.

Y, sin embargo, tenemos cierta precomprensión de dicha regla, en la medida en que la noción de conexión de una vida orienta el pensamiento hacia esa combinación de los rasgos de la permanencia y del cambio. La *mediación* del relato se ofrece, precisamente, en este punto. ¿Cómo? Eso es lo que ahora vamos a tratar de mostrar. Vamos a proceder del siguiente modo: tras hablar de la identidad que confiere la trama al relato, pasaremos a abordar la identidad del personaje en el relato, para alcanzar, por último, a la identidad del *sí mismo* tal como es refigurada principalmente en el acto de la lectura.

#### LA CONFIGURACIÓN DEL RELATO Y LA IDENTIDAD DEL PERSONAJE

El hilo conductor es el siguiente: el relato construye el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje.

Esta coordinación entre la historia contada y el personaje fue sostenida por primera vez, por Aristóteles en su *Poética*. De hecho, dicha coordinación parece aún mayor en este texto,<sup>5</sup> pues adopta la forma de una subordinación. En efecto, en la historia contada, debido al carácter de unidad y completud que le confiere la operación de elaborar la trama, el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> En francés: "Elle y paraît même si étroite"; se propone: "En este texto dicha coordinación aparece limitada". El traductor invierte el sentido de la afirmación de Ricoeur. (N de los eds.)

<sup>6</sup> En *Tiempo y relato I* comenté esta primacía de la elaboración de la trama (*mýthos*) respecto al personaje (París, Seuil, 1983. p. 64 (*Tiempo y narración I*. vers. esp. Madrid, Cristiandad, 1987, p. 94). En el pasaje dedicado a las seis partes de la tragedia, la trama ocupa el primer lugar, antes de los caracteres y del pensamiento (*diánoia*), que junto con la trama constituyen el "qué" de la imitación de la acción. Aristóteles desarrolla esta subordinación hasta el punto de declarar: "la tragedia es imitación, no de los hombres, sino de una acción, de una vida y de la felicidad (también la desgracia se encuentra en la acción), y el fin es una acción, no una cualidad [...]. Además, no podría haber tragedia sin acción, aunque podría darse sin caracteres" (*Poética*, 1450 a 16-25. Madrid, Gredos, 1974, pp. 147-148). Nos detendremos posteriormente en esta última hipótesis cuando evoquemos la desaparición del personaje en parte de las novelas contemporáneas.

Esta correlación no es desmentida por la novela moderna, esta última confirma el axioma enunciado por Frank Kermode según el cual, para desarrollar un personaje, hay que seguir narrando.<sup>7</sup>

Por tanto, hay que buscar en la trama la mediación entre la permanencia y el cambio antes de aplicarla al estudio del personaje.<sup>8</sup>

Voy a recordar las líneas directrices de la teoría de la narración que propuse en *Tiempo y narración*. Posteriormente, trataré de desarrollarlas, aplicándolas a la teoría del personaje que sólo he esbozado hasta ahora. Tomando como guía el modelo trágico de Aristóteles, he caracterizado la identidad dinámica que la *Poética* asigna al *mýthos* de la tragedia mediante el conflicto que existe entre la exigencia de concordancia y el reconocimiento de las discordancias que, hasta la clausura del relato, ponen en peligro su identidad. Entiendo por concordancia el principio de orden que rige lo que Aristóteles llama “disposición de los hechos”. Se caracteriza por tres rasgos: completud, totalidad y extensión apropiada. Hay que entender por completud la unidad de la composición, que requiere que la interpretación de una parte se subordine a la del todo. El conjunto de la obra, dice Aristóteles, es “aquello que tiene comienzo, medio y fin”.<sup>9</sup> Desde luego, un acontecimiento sólo cumple la función de comienzo, medio o fin en virtud de la composición poética. Al respecto, la clausura del relato, que tantos problemas plantea en la novela moderna, es la piedra de toque del arte de componer. Sucede lo mismo con la extensión: la acción tiene un contorno, un límite y, en consecuencia, una extensión en la trama: “La extensión que posibilita el cambio o la transición<sup>10</sup> de la felicidad a la desgracia o viceversa mediante una serie

---

<sup>7</sup> F. Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 81 y ss.; véase. P. Ricoeur, *Temps et récit I*, p. 64. (*Tiempo y narración I*, vers. esp. p. 93. N. del trad.)

<sup>8</sup> En francés: “avant de pouvoir la reporter sur le personnage”, se propone: “antes de poder relacionarla con el personaje”. (N. de los eds.)

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450b 26 (vers. esp. p. 152).

<sup>10</sup> En la *Poética*, Aristóteles afirma que tres partes conforman el *μυθος τραγικο*: el *παθος*, la *περιπετεια* y la *αναγνωρισις*. En todas ellas utiliza la palabra *μεταβολη* para señalar una alteración de la suerte o del discurso. El vocablo “transición”, que utiliza el traductor de Gredos, provoca un equívoco que no existe en *renversement*, usado por Ricoeur. La palabra “transición” si bien permite recuperar el sentido de extensión temporal, no señala el de “inversión”, “transformación”, que se halla en la palabra griega. Es por ello que la traducción de Gredos ha debido utilizar dos palabras para *μεταβολη*: cambio y transición. La palabra francesa *renversement* da más ese sentido de trastocamiento que tiene la griega. Esta aclaración ha de tomarse en cuenta en todas las ocasiones en que el concepto *μεταβολη* es traducido por transición, giro, cambio. (N. de los eds.)

de acontecimientos encadenados según lo verosímil o lo necesario proporciona una delimitación (*hóros*) satisfactoria de la amplitud".<sup>11</sup> Ahora bien, esa extensión sólo puede ser temporal: la transición necesita desarrollarse en el tiempo. No obstante, se trata del tiempo de la obra, no del tiempo de los acontecimientos del mundo: no nos preguntamos por lo que hace al héroe entre dos apariciones, que en la vida estarían separadas y que en la historia se encuentran contiguas. Sólo la necesidad o la verosimilitud regulan la extensión del desarrollo, que es limitada en la tragedia, más amplia en la epopeya y eminentemente variable en la novela moderna.

Por contraste con esta exigencia de concordancia se define, al menos en el modelo trágico, la discordancia más importante, que, en la cita anterior aparece como "giro" o cambio de la fortuna. La peripecia, debido a su contingencia y a su carácter sorprendente, es la forma característica del cambio en la tragedia compleja. La contingencia, es decir, la propiedad de un acontecimiento de poder haber sido otro o incluso de no haber sido en modo alguno, se armoniza, de este modo, con la necesidad o la probabilidad que caracterizan la forma de conjunto del relato: lo que en la vida sería un mero suceso que aparentemente no podría vincularse a necesidad alguna, ni siquiera a ninguna probabilidad, contribuye en el relato a la progresión de la trama. La contingencia, en cierto modo, forma parte de la necesidad o a la probabilidad del relato. Respecto al efecto sorpresa que da lugar al asombro del espectador, hay que señalar que también forma parte de la comprensión del conjunto de la historia contada, hasta el punto de provocar en el espectador la conocida purificación de las emociones suscitadas por el espectáculo que Aristóteles llama *kátharsis*. En la tragedia, consiste en la depuración de las emociones del miedo y de la piedad. He reservado el término configuración para aludir al arte de la composición que media entre la concordancia y la discordancia, y que regula la forma móvil que Aristóteles llama *mythos* y que nosotros traducimos por elaboración de la trama. Prefiero hablar de configuración antes que de estructura para subrayar el carácter dinámico de la operación de elaborar una trama. 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*.

Quisiera añadir un breve comentario sobre la concordancia discordante característica de la configuración narrativa. En el análisis anterior, nos hemos apoyado, esencialmente, en el modelo trágico elaborado por Aristóteles en la *Poética*. En *Tiempo y narración II*, me dediqué a generalizar dicho modelo

<sup>11</sup> *Ibid.*, 1451a 12-14. (En español, p. 155.)

para que pudiera aplicarse a las formas modernas del arte de componer, tanto en el ámbito de la novela como en el del drama. Con ese objeto, propuse definir la concordancia discordante característica de toda composición narrativa mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo. De ese modo, trataba de dar cuenta de las distintas mediaciones que lleva a cabo la trama: entre los acontecimientos y la unidad temporal de la historia contada, entre las componentes inconexas<sup>12</sup> de la acción —intenciones, causas y golpes de azar— y el encadenamiento de la historia, y, por último, entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal, que, en última instancia, puede modificar la cronología hasta el punto de suprimirla. Estas múltiples dialécticas ponen de manifiesto, a mi juicio, la oposición presente en el modelo trágico de Aristóteles entre la dispersión episódica del relato y la capacidad de unificación característica de la acción configurativa en que consiste la *poiesis*.<sup>13</sup>

Quizá podamos dar cuenta de la identidad del personaje en relación con la elaboración de la trama mediante la que el relato obtiene su identidad. Como hemos dicho, este problema no parece haber preocupado a Aristóteles, pues subordinaba completamente los caracteres a la acción. Pero hemos de sacar provecho de esa subordinación. Si toda historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones que conducen de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de completud, de totalidad y de unidad de la trama. Éste es el sentido de la siguiente frase de W. Schapp en *In Geschichten verstrickt* —*Enredados en historias*—: “Die Geschichte steht für den Mann”<sup>14</sup> (“La historia responde del hombre”). Resulta que la identidad narrativa del personaje sólo puede ser correlativa de la concordancia discordante de la propia historia.

Esta correlación que pone en funcionamiento la narratología en un nivel formal realmente superior al que alcanza la *Poética* de Aristóteles, pero que surge del mismo deseo de *tomar como modelo* el arte de componer.<sup>15</sup> Al respecto, Propp ha abierto la vía a todos los intentos de articular una tipología de los papeles narrativos mediante una tipología de los encadena-

<sup>12</sup> En francés: “disparates”; se propone: “discordantes”. (N. de los eds.)

<sup>13</sup> En francés: “la puissance d’unification déployée par l’acte configurant qu’est la *poiesis* elle-même”; se propone: “la potencia de unificación desplegada por el acto configurativo en que consiste la *poiesis* misma”. (N. de los eds.)

<sup>14</sup> W. Schapp, *In Geschichten verstrickt*. Wiesbaden, B. Heymann, 1976, p. 100.

<sup>15</sup> En francés: “mais issu du même souci de *modéliser* l’art de Composer”; se propone: “pero surge de la misma preocupación de *modelizar* en el arte de componer”. (N. de los eds.)

mientos entre funciones narrativas, es decir, entre los segmentos de la acción de carácter recurrente en un mismo *corpus* narrativo. Merece la pena que nos detengamos en su modo de llevar a cabo dicha vinculación. Divide los personajes del cuento fantástico ruso en siete clases: el agresor, el donante (o proveedor), el auxiliar, la persona buscada, quien envía al héroe, este último y el falso héroe. Ahora bien, no existe una relación biunívoca entre cada personaje y un segmento de acción (o función): el primero posee un campo de acción que engloba varias funciones. De manera inversa, varios personajes pueden intervenir a la vez en la misma fase de la acción. Esta interacción<sup>16</sup> entre la constelación de los personajes y la cadena lineal de las funciones da lugar a una combinatoria relativamente compleja. Las cosas se complican cuando los personajes, en lugar de limitarse a papeles fijos, como es frecuente, por otra parte, en el caso de los cuentos o de los relatos folclóricos, se transforman al ritmo de las interacciones y de la transmutación de los estados de cosas, como sucede en las novelas de formación y en aquellas que narran el flujo de conciencia. En ese caso, la transformación del personaje es el tema principal del relato,<sup>17</sup> y la relación entre la trama y el personaje parece invertirse: de forma inversa al modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del devenir del personaje. La identidad de este último se pone, entonces, verdaderamente a prueba. La novela y el teatro contemporáneos se han convertido, efectivamente, en verdaderos laboratorios en los que se desarrollan experiencias de pensamiento<sup>18</sup> en los que la identidad narrativa del personaje se encuentra sometida a un número ilimitado de variaciones imaginativas. Entre la fijeza de los héroes de los relatos ingenuos y la pérdida de identidad en algunas novelas modernas, se han explorado todos los grados intermedios. Con Robert Musil, por ejemplo, lo posible eclipsa hasta tal punto lo real que el “hombre sin atributos” —en un mundo de atributos sin hombres, como señala el autor— se convierte, en última instancia, en algo imposible de identificar. El punto de apoyo del nombre propio resulta tan insignificante que se transforma en un algo superfluo. Lo inidentificable se convierte en innombrable. Ahora bien, hay que subrayar que, a medida que el relato se acerca a esta anulación del personaje, la novela pierde también

<sup>16</sup> En francés: “enchevêtrement”, se propone: “enmarañamiento”. (N. de los eds.)

<sup>17</sup> En francés: “C’est ainsi que dans le roman dit d’apprentissage et dans le roman à courant de conscience la transformation du personnage devient l’enjeu principal du récit” se propone: “Como sucede en las novelas de formación y en las de flujo de conciencia, la transformación del personaje se vuelve la apuesta principal del relato”. (N. de los eds.)

<sup>18</sup> En francés: “expériences de pensée”, la presente traducción propone: “experiencias de pensamiento” y no “experimentos mentales”. (N. de los eds.)

sus atributos propiamente narrativos, incluso cuando se la considera, como hemos hecho anteriormente, en un sentido flexible y formal. La pérdida de la identidad del personaje se vincula, por tanto, a la de la configuración del relato y, especialmente, a la crisis de la clausura del mismo. En estos casos, existe un efecto retroactivo del personaje sobre la trama. Se produce un cisma —por emplear el término de Frank Kermode— que afecta al mismo tiempo a la tradición del héroe identificable como figura permanente y, a la vez, cambiante, y a la tradición configurativa, determinada por los valores de concordancia y de discordancia. La erosión de los paradigmas afecta también a la figuración del personaje y a la configuración de la trama. En el caso de Robert Musil, la descomposición de la forma narrativa paralela a la pérdida de identidad del personaje rebasa los límites del relato y aproxima la obra literaria al ensayo. No es casual, por tanto, que numerosas autobiografías modernas, como las de Leiris,<sup>19</sup> por ejemplo, se distancien deliberadamente de la forma narrativa y se aproximen a uno de los géneros literarios menos configurado: el ensayo.

Sin embargo, no hay que dejarse confundir respecto de la significación de este fenómeno literario: debemos señalar que, incluso en el caso extremo de la pérdida de la identidad del héroe, no nos encontramos fuera de la problemática del personaje. Un no-sujeto no es nada respecto a la categoría de sujeto. Esta observación será muy importante cuando apliquemos estas reflexiones sobre el personaje al campo de la investigación del sí mismo. En efecto, si el no-sujeto no fuese aún una figura del sujeto, incluso en forma negativa, no nos interesaríamos por ese drama de la disolución y quedaríamos perplejos ante el mismo. Alguien plantea una pregunta: “¿quién soy?”, y recibe una respuesta: “nada o casi nada”, pero se trata todavía de una respuesta a la pregunta ¿quién?, llevada, simplemente, a la desnudez de la cuestión.

#### LA APROPIACIÓN DEL PERSONAJE: EL YO REFIGURADO

Una vez dicho esto, ¿cuál es la contribución de la poética del relato a la problemática del sí mismo? Señalemos lo que la aproximación narrativa confirma de los análisis anteriores y lo que les agrega.

En primer lugar, confirma los rasgos característicos de la persona descritos en la teoría strawsoniana de los particulares de base y, más exactamente, en

---

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, M. Leiris, *Biffure*. Paris, Gallimard, 1948; *L'Age d'homme*. Paris, Gallimard, 1973. [*La edad del hombre*. México, Aldus, 1996 (N. de los eds.)].

la teoría de la acción que constituye su tema principal. Antes que nada el arte narrativo confirma la primacía de la tercera persona en el conocimiento del hombre. El héroe es alguien del que se habla. Al respecto, la confesión y la autobiografía que deriva de esta última no tienen ningún privilegio exclusivo, ni prioridad alguna en el orden de la derivación. Hemos aprendido muchísimo más sobre el hombre mediante lo que la poética alemana llama *Er-Erzählung*, relato en tercera persona.<sup>20</sup>

Otro de los rasgos de la noción de persona que confirma la de personaje consiste en que éste también es, en cierto modo, un cuerpo, en la medida en que mediante su acción interviene en el curso de las cosas, produciendo cambios en el mismo. Además, el personaje es el soporte de predicados físicos y psíquicos, pues sus acciones pueden ser objeto de descripciones conductuales y de cálculos de intenciones y de motivos. Finalmente, y sobre todo, los estados psíquicos del personaje poseen el mismo sentido, ya sean *self-ascribable* u *other-ascribable*. El personaje teatral o el de la novela ilustran perfectamente la equivalencia de esta doble lectura mediante la observación y la introspección de lo psíquico. Gracias incluso a dicha lectura, el ejercicio de las variaciones imaginativas mencionado anteriormente contribuye al enriquecimiento de nuestro repertorio de predicados psíquicos: ¿no hemos aprendido los recovecos de la envidia, los ardides del odio y las modulaciones del deseo en los personajes surgidos de la creación poética, que no importa que sean designados en primera o en tercera persona? El *thesaurus* de lo psíquico es fruto, en gran medida, de las investigaciones del alma que han llevado a cabo los hacedores de tramas y los inventores de personajes. El personaje, asimismo, confirma de forma sorprendente nuestra hipótesis de que, para atribuirse a uno mismo los predicados psíquicos llamados *self-ascribable*, la persona que se designa mediante la tercera persona ha de ser capaz además de designarse a sí misma artificialmente mediante las operaciones reflexivas vinculadas a los actos de habla y, en general, al fenómeno de la enunciación. Al incorporar la autodesignación a la referencia identificadora de la persona es posible poner en boca del héroe designado en tercera persona declara-

---

<sup>20</sup> Véase los comentarios de K. Hamburger sobre la primacía de la *Er-Erzählung* (*Temps et récit II*. Paris, Seuil, 1984, p. 133; *Tiempo y narración II*. Madrid, Cristiandad, 1987, p. 159). Sobre esta última, Dorrit Cohn no duda en afirmar, en *Transparent Minds* (Princeton University Press, 1978), que la *mimesis* principal es la *mimesis of other minds* (p. 8). Respecto a las ficciones que simulan una confesión, como la novela proustiana, hay que señalar que se desarrollan según el mismo patrón que la narración en tercera persona. Algunas pseudoautobiografías podrían haberse escrito perfectamente en esa persona, como pone de relieve el *Jean Santeuil* de Proust.

ciones enunciadas en primera. Para justificar esa operación, recurriremos al artificio de las comillas: "X dijo en su interior: haré A". Ahora bien, el arte narrativo ilustra claramente esta acción de poner entre comillas enunciados en tercera persona. Esta operación funciona de modo diferente en el relato propiamente dicho, en el que el narrador cuenta las aventuras de sus personajes y el drama donde, según la expresión de Aristóteles, éstos "llevan a cabo la acción" ante la mirada del espectador. En el teatro, los personajes dialogan, es decir, se dicen mutuamente *yo* y *tú*. Pero, para el narrador, son palabras reactivadas que han perdido sus paréntesis. La puesta en escena (*ópsis*), que para Aristóteles constituye la última "parte" de la tragedia, puede equipararse a la suspensión de dichos paréntesis. La ilusión teatral consiste en olvidar la situación de cita que constituye la representación: el espectador cree escuchar a personajes reales. Basta con que se baje el telón para que, al disiparse la ilusión, toda la obra recupere su estatuto de ficción *contada*. No sucede lo mismo en el caso del relato, en el que se cuenta toda la acción de los personajes. No obstante, entre las cosas contadas, también hay pensamientos y discursos. La forma más clásica de contarlos consiste en citarlos en primera persona, usando precisamente las comillas. Se trata de lo que Dorrit Cohn<sup>21</sup> llama "monólogo citado" (*quoted*). El personaje toma la palabra y se comporta como un personaje teatral al hablar en primera persona y en el tiempo verbal de su pensamiento presente. Pero la novela moderna posee otros recursos, entre los que resalta el conocido *erlebte Rede* o estilo indirecto libre, que Dorrit Cohn llama acertadamente "monólogo contado" (*narrated*), en el que las palabras son, respecto a su contenido, las del personaje aun contadas por el narrador en el tiempo de la narración (en principio, el pretérito indefinido) desde su propio punto de vista, es decir, en tercera persona. A diferencia del "monólogo citado", el "contado" lleva a cabo una más completa integración de los pensamientos y de la palabra del otro en el tejido de la narración: el discurso del narrador asume el del personaje al prestarle su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje. La novela moderna ofrece soluciones más complicadas del mismo problema al mezclar el relato en tercera persona con incidentes en primera persona que aparecen sin comillas. Dichos artificios no impiden al discurso del personaje y al del narrador constituir polos distintos de la narración. Estas técnicas narrativas ilustran perfectamente la fusión de la tercera persona de la intención referencial y de la primera persona de la intención reflexiva del discurso. El relato es el crisol más apropiado para dicha fusión.

---

<sup>21</sup> D. Cohn, *Transparent Minds* (véase especialmente en la traducción francesa: *La transparence intérieure*. París, Seuil, 1981) pp. 75 y ss., 121 y ss.

Para terminar con la recuperación y el perfeccionamiento mediante el arte narrativo de las experiencias de las disciplinas que hemos aprovechado con anterioridad, mencionaré brevemente la contribución del relato a la evaluación moral de los personajes y, por tanto, a la problemática de la imputación. Ya señalaba Aristóteles que los personajes son “mejores” —como en la tragedia—, “peores” o iguales que nosotros —como en la comedia. En cualquier caso, su fortuna o su desgracia nos parecen merecidas o inmerecidas. Incluso en la novela moderna, en la que la calificación moral de los personajes es tremendamente ambigua, no podemos dejar de querer el bien de aquellos que estimamos. Resulta comprensible por qué sucede de ese modo: la intelección narrativa mantiene un parentesco con el juicio moral, en la medida en que explora los caminos mediante los que la virtud y el vicio conducen o no a la felicidad y a la desgracia. La alquimia simple de estos cuatro ingredientes adopta, evidentemente, formas cada vez más complejas, ambiguas e incluso equívocas a medida que avanzamos en la historia de la novela y del teatro. Al igual que en algunas formas contemporáneas de escritura, la identidad del personaje, en última instancia, parece desvanecerse; las normas de evaluación planteadas por el narrador pueden parecer escapar a todo criterio de evaluación moral, lo cual no quiere decir, sin embargo, que el personaje eluda completamente la problemática de la imputación: al contrario, entra a formar parte del mismo ámbito de experimentación que la propia identidad narrativa del personaje, mediante la operación que hemos caracterizado a través de la noción de “variaciones imaginativas”.

Pero la función narrativa no se limita a intensificar las características del sí mismo que ya han sido puestas de relieve por los análisis anteriores. Aporta un elemento completamente específico que proyecta el análisis del sí mismo en una nueva dirección.

Ese factor específico se encuentra vinculado al carácter *ficticio* del personaje en el relato literario. El personaje comparte con el relato y con la acción de éste dicho carácter ficticio. Es fruto de la propia definición de la trama como *mimesis* de la acción. Ahora bien, cuando hablamos de *mimesis* hablamos al menos de dos cosas: por una parte, de la “fábula” de la acción (se trata de una de las posibles traducciones de *mythos*, junto a elaboración de la trama), que se desarrolla en el espacio de la ficción, y, por otra parte, del modo en que el relato, al imitar de forma creadora la acción efectiva de los hombres, la reinterpreta, la redescubre o, como dijimos en *Tiempo y narración III*, la *refigura*. Hemos de aclarar ahora esta vertiente del problema de la *mimesis*, ya no sólo desde el punto de vista de la acción, sino desde el del personaje propiamente dicho.

Se nos plantea un problema completamente original respecto a los que hemos abordado hasta ahora: el de la *apropiación* que lleva a cabo el sujeto real —el lector, en este caso— de las significaciones de una acción en sí misma ficticia vinculadas al héroe ficticio. ¿Qué refiguración del sí mismo resulta de esta apropiación mediante la lectura?

La pregunta abre varias vías. Aquí sólo nos comprometeremos con unas cuantas.

Primera reflexión: la refiguración mediante el relato pone de manifiesto un aspecto del conocimiento de sí mismo que supera con mucho el marco del relato. A saber: que el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales, que nos llevan a decir que la acción se encuentra simbólicamente mediatizada. Las mediaciones simbólicas que lleva a cabo el relato se encuentran vinculadas a dicha mediación. La mediación narrativa subraya, de ese modo, ese importante carácter del conocimiento de uno mismo que consiste en ser una interpretación de sí mismo. La apropiación de la identidad del personaje ficticio que lleva a cabo el lector es el vehículo privilegiado de esa interpretación. Su peculiar aportación consiste, precisamente, en el carácter de *figura* del personaje, que hace que el sí mismo, narrativamente interpretado, se revele él mismo como *yo figurado*, como un yo que *se figura tal o cual*. Nos encontramos, en este punto, con un rasgo que enriquece considerablemente la noción de sí mismo, tal como resulta de la referencia identificadora, de la designación de sí mismo en el proceso de la enunciación y, por último, en la imputación moral de uno mismo. La aprehensión del sí mismo resultante nos parecerá de ahora en adelante demasiado simple, en la medida en que no se encuentra mediatizada.

Segunda reflexión: ¿cómo este yo, al figurarse que es tal o cual, se convierte en un yo *refigurado*? Hay que considerar más de cerca, en este punto, los procedimientos a los que apresuradamente hemos llamado de apropiación. La recepción del relato que lleva a cabo el lector es la ocasión, precisamente, de toda una variedad de modalidades de *identificación*. Nos encontramos, de ese modo, con una situación cuando menos extraña: nos hemos preguntado, desde el comienzo de estas investigaciones, por lo que significa identificar a una persona, identificarse a uno mismo o ser idéntico a uno mismo, y vemos cómo, en el trayecto de la autoidentificación, se interpone la identificación con otro real en el relato histórico e irreal en el relato de ficción. El carácter de experiencia de pensamiento que hemos aplicado a la ficción épica, dramática o novelística cobra un sentido fuerte en este punto: apropiarse mediante la identificación con un personaje es someterse uno mismo al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las

propias variaciones del sí mismo. Dicho ejercicio corrobora esta conocida sentencia de Rimbaud —¿que tiene más de un sentido!—: “*Yo es otro*”.<sup>22</sup>

Ahora bien, ese juego no carece de equívocos, ni de peligros.

El juego no carece de equívocos en la medida en que se abren dos posibilidades opuestas, cuyos efectos lejanos sólo se pondrán de manifiesto más tarde. Si, en efecto, hay que pasar necesariamente por la figuración de sí mismo implica que el sí mismo se objetiva en una construcción, que algunos llaman, precisamente, el yo. Ahora bien, desde el punto de vista de una hermenéutica de la sospecha, semejante construcción puede ser denunciada como una fuente de desconocimiento e incluso de ilusión. Vivir a través de la representación consiste en proyectarse en una imagen falaz detrás de la que uno se disimula. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de uno mismo, como constatan dentro del propio reino de la ficción los ejemplos de *Don Quijote* o de *Madame Bovary*. Existen varias versiones de esa sospecha: desde la “trascendencia del ego” de la que habla Sartre, hasta la asimilación del yo al imaginario falaz, diametralmente opuesto a lo simbólico, de la que habla Lacan. No es seguro que la instancia del yo, en el propio Freud, no sea, contrariamente a las tesis del *ego-analysis*, una construcción potencialmente falsa de este tipo. Pero la hermenéutica de la sospecha sólo tiene fuerza si podemos oponer lo auténtico a lo inauténtico. Ahora bien, ¿cómo se puede hablar de una forma auténtica de identificación con un modelo sin asumir la hipótesis de que la figuración de uno mismo a través de la mediación del otro pueda ser un medio auténtico de descubrirse a sí mismo, de que construirse consista, efectivamente, en convertirse en lo que uno es? Éste es el sentido que adopta la refiguración en una hermenéutica de la *recolección*. Como todo simbolismo, el del modelo de ficción sólo tiene la virtud de poner de manifiesto algo en la medida en que posee una fuerza transformadora. En ese nivel de profundidad, manifestar y transfigurar se comprueban inseparables. Falta por saber si la hermenéutica de la sospecha se ha convertido en nuestra cultura moderna en el camino obligado de la búsqueda de identidad personal.

Pero esto no es todo: el ejercicio de las variaciones imaginativas respecto al sí mismo no es un juego que carezca de *peligros*, cuando se supone, precisamente, que la refiguración de uno mismo por el relato resulta valiosa. El peligro consiste en esa especie de errancia entre los modelos enfrentados de

---

<sup>22</sup> A. Rimbaud, “Seconde lettre du voyant” (Paul Demeny, 15 de mayo de 1871), en *Obras completas*. París, Gallimard, 1972, p. 250 (“Segunda carta del vidente”, vers. esp. en A. Rimbaud, *Iluminaciones, Cartas del vidente*. Madrid, Hipérior, 1985, pp. 110-111).

identificación a los que se expone la imaginación. Además, no contento con extraviarse, el sujeto en busca de identidad se enfrenta, nuevamente mediante su imaginación, a la hipótesis de la pérdida de dicha identidad, de esa *Ichlosigkeit* que fue, al mismo tiempo, el tormento de Musil y el efecto de sentido cultivado interminablemente por su obra. Al identificarse con el hombre sin atributos, es decir, sin identidad, el sí mismo se enfrenta a la hipótesis de su propia nada. Pero el sentido de ese vaciamiento, no obstante, ha de ser comprendido acertadamente. La hipótesis del no-sujeto, comentábamos anteriormente, no es la nada de la que nada hay que decir. Dicha hipótesis, por el contrario, da mucho que decir, como lo testimonia la grandiosidad de una obra como *El hombre sin atributos*. La frase “no soy nada” ha de conservar, por tanto, su forma paradójica: en efecto, “nada” no significaría nada si no se atribuyera a “yo”. ¿Quién es aún *yo* cuando el sujeto dice que no es nada? Precisamente, un sí mismo privado del auxilio de la mismidad.

Al expresar de ese modo el grado cero de la permanencia, “no soy nada” pone de manifiesto la completa inadecuación de la categoría de sustancia y de su esquema, la permanencia en el tiempo, respecto a la problemática del sí mismo. Aquí reside la virtud purgatoria de esta experiencia de pensamiento, en primer lugar en el plano especulativo, pero también en el existencial: podría ocurrir, en efecto, que las transformaciones más dramáticas de la identidad personal han de sufrir la prueba de la nulidad de la identidad-permanencia, una nada que sería el equivalente de la casilla vacía de las transformaciones apreciadas por Lévi-Strauss. Numerosos relatos de conversión dan fe de tales noches de la identidad personal. En esos momentos de completo despojo, la respuesta *nula* a la pregunta “¿quién soy?” remite, no a la nulidad, sino a la desnudez de la propia pregunta. La dialéctica de la concordancia y la discordancia, tras ser transferida de la trama al personaje y, posteriormente, de éste a uno mismo, puede recuperarse en ese momento con una nueva esperanza, si no de éxito, al menos de significación.