

LA VIDA: UN RELATO EN BUSCA DE NARRADOR¹

Paul Ricoeur

De siempre ha sido conocido y se ha dicho que la vida tiene que ver con la narración; hablamos de la historia de una vida para caracterizar el intervalo entre nacimiento y muerte. Y, con todo, esta asimilación de la vida a la historia no es automática; se trata, incluso, de una idea trivial que es necesario someter, antes de nada, a una duda crítica. Esta duda es el resultado de todo el conocimiento adquirido en las décadas pasadas en relación al relato y a la actividad narrativa, un saber que parece alejar el relato de la vida en tanto que vivida y que confina al relato en el campo de la ficción.

En primer lugar, vamos a cruzar esta zona crítica con el fin de repensar de manera diferente esta relación demasiado rudimentaria y demasiado directa entre historia y vida, repensándola de tal forma que la ficción contribuya a hacer de la vida, en el sentido biológico del término, una vida humana. A esta relación entre relato y vida, quisiera aplicar la máxima de Sócrates según la cual una vida no *examinada* no es digna de ser vivida. Tomaré como punto de partida, para atravesar esta zona crítica, la afirmación de un comentarista: las historias son narradas y no vividas; la vida es vivida y no narrada. Con el fin de aclarar la relación entre vivir y narrar, propongo que examinemos en primer lugar el acto mismo de narrar.

Recibido: 01/10/07. Aceptado: 21/11/07.

¹ Traducción realizada a partir del original francés facilitado por los responsables de los *Fonds Ricoeur*, a quienes pertenece el copy right.

La teoría sobre la narración, a la que hago mención en este momento, es bastante reciente, ya que en su forma más elaborada procede tanto de los formalistas rusos y checos de los años 20 y 30 como de los estructuralistas franceses de los años 60 y 70. Pero, a la vez, también es una teoría bastante antigua, en la medida en que ya la encontramos prefigurada en la *Poética* de Aristóteles. Es cierto que Aristóteles no conocía más que tres géneros literarios: la epopeya, la tragedia y la comedia; pero su análisis era ya lo suficientemente general y formal como para dejar espacio a las transposiciones modernas. Por mi parte, retengo de la *Poética* de Aristóteles su concepto central de *construcción de la trama*, que se dice en griego *mythos* y que significa al mismo tiempo fábula en el sentido de historia imaginaria y trama (en el sentido de historia bien construida). Este segundo aspecto del *mythos* de Aristóteles es el que voy a tomar como guía; y de este concepto de trama es del que quiero extraer todos los elementos susceptibles de ayudarnos, posteriormente, a reformular la relación entre vida y relato.

Lo que Aristóteles denomina trama, no es una estructura estática, sino una operación, un proceso integrador, un proceso que sólo llega a su plenitud en el lector o espectador, es decir, en el receptor *vivo* de la historia narrada, como espero mostrar a continuación. Por proceso integrador entiendo el trabajo de composición que dota a la historia narrada de una identidad, digamos, dinámica: lo que es narrado es una u otra historia, singular y completa. Este proceso estructurador de la construcción de la trama es el que deseo poner a prueba en la primera sección.

I. La construcción de la trama

La operación de la construcción de la trama puede ser definida, en un sentido amplio, como una síntesis de elementos heterogéneos. Pero, ¿síntesis de qué? En primer lugar, síntesis entre los acontecimientos o múltiples sucesos y la historia completa y singular. Según este primer punto de vista, la trama tiene la virtud de obtener *una* historia a partir de sucesos diversos o, si se prefiere, de transformar los múltiples sucesos en una historia. En este sentido, un acontecimiento es mucho más que una ocurrencia, es decir, algo que simplemente sucede: el acontecimiento es el que contribuye al desarrollo del relato tanto como a su comienzo y a su final desenlace. En relación a esto, la historia narrada es siempre más que la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo, de incidentes

o acontecimientos, porque la narración los organiza en un todo inteligible.

Pero además, la trama constituye una síntesis desde un *segundo* punto de vista: organiza y une componentes tan heterogéneos como las circunstancias encontradas y no queridas, los agentes de las acciones y los que las sufren pasivamente, los encuentros casuales o deseados, las interacciones que sitúan a los actores en relaciones que van del conflicto a la colaboración, los medios más o menos ajustados a los fines y, finalmente, los resultados no queridos. La reunión de todos estos factores en una única historia hace de la trama una totalidad que podemos denominar a un tiempo concordante y discordante (por eso prefiero hablar de concordancia discordante o de discordancia concordante). La comprensión de esta composición se obtiene por medio del acto de *seguir* una historia. Seguir una historia es una operación muy compleja, guiada sin cesar por las expectativas relativas al curso de la historia, expectativas que corregimos poco a poco y a medida que la historia se desarrolla, hasta que alcanza su conclusión. Tengo en cuenta que volver a contar una historia revela mejor esta actividad sintética que se efectúa en la composición, en la medida en que somos menos atraídos por los aspectos inesperados de la historia y estamos más atentos al modo en que la historia avanza hacia su conclusión.

Por último, la construcción de la trama es una síntesis de lo heterogéneo en un sentido todavía más profundo, que nos será de utilidad cuando más abajo caractericemos la temporalidad propia de toda composición narrativa. Se puede decir que en toda historia narrada se encuentran dos clases de tiempo: por una parte una sucesión discreta, abierta, y teóricamente indefinida de sucesos (es posible preguntar en todo momento: ¿y después? ¿Y después?); por otra parte, la historia narrada presenta otro aspecto temporal caracterizado por la integración, la culminación y la clausura (*clôture*), gracias a la cual la historia recibe una configuración. En este sentido, diré que componer una historia es, desde el punto de vista temporal, obtener una configuración de una sucesión. Ya atisbamos la importancia de esta caracterización de la historia desde el punto de vista temporal, en la medida en que, para nosotros, el tiempo es a la vez lo que pasa y escapa, y, por otra parte, lo que dura y permanece. Pero volveremos de nuevo sobre este punto más tarde. Por el momento es suficiente caracterizar la historia narrada como una totalidad temporal y el acto poético como una mediación entre el tiempo como flujo y el tiempo como duración. Si se puede hablar de la identidad

temporal de una historia, es necesario caracterizarla como algo que dura y permanece a través de lo que pasa y escapa.

De este análisis de la historia como síntesis de lo heterogéneo, podemos, pues, retener tres trazos: la mediación entre los sucesos múltiples y la historia singular ejercida por la trama; la primacía de la concordancia sobre la discordancia; y, finalmente, la lucha entre sucesión y configuración.

Quisiera presentar un corolario epistemológico a la tesis relativa a la construcción de la trama considerada como una síntesis de lo heterogéneo. Este corolario se refiere al estatuto de *inteligibilidad* que conviene conceder al acto de configuración. Aristóteles no dudaba en decir que toda historia bien narrada *enseña* algo; más bien, decía que la historia revela aspectos universales de la condición humana y que, a este respecto, la poesía era *más filosófica* que la Historia de los historiadores, mucho más dependiente de los aspectos anecdóticos de la vida. Sea cual sea esta relación entre la poesía y la historiografía, es cierto que la tragedia, la epopeya, la comedia —por no citar más que los géneros conocidos por Aristóteles— desarrollan una clase de inteligencia que podemos denominar inteligencia narrativa, que se encuentra más cerca de la sabiduría práctica y del juicio moral que de la ciencia y, en un sentido más general, del uso teórico de la razón. Esto se puede mostrar de manera simple. La ética, tal y como la concebía Aristóteles y tal y como se puede concebir todavía, como mostraré en lecciones posteriores, habla en abstracto de la relación entre las virtudes y la búsqueda de la felicidad. Es función de la poesía, bajo su forma narrativa y dramática, la de proponer a la imaginación y a la meditación situaciones que constituyen *experimentos mentales* a través de los cuales aprendemos a unir los aspectos éticos de la conducta humana con la felicidad y la infelicidad, la fortuna y el infortunio. Aprendemos por medio de la poesía como los cambios de fortuna son consecuencia de tal o cual conducta, tal y como es construida por la trama en el relato. Es gracias a la familiaridad que tenemos contraída con los tipos de trama recibidos de nuestra cultura, como aprendemos a vincular las virtudes, o mejor dicho las excelencias, con la felicidad y la infelicidad. Estas *lecciones* de la poesía constituyen los universales de los que hablaba Aristóteles; pero son universales de un grado inferior a los de la lógica y a los del pensamiento teórico. Debemos, sin embargo, hablar de inteligencia, pero en el sentido que Aristóteles daba a la *phronesis* (que los latinos tradujeron por *prudencia*). En este sentido, hablaré de inteligencia *phronética* en oposición a la inteligencia teórica. El relato pertenece a la primera clase de inteligencia y no a la segunda.

Este corolario epistemológico de nuestro análisis de la trama tiene, a su vez, numerosas implicaciones en relación a los esfuerzos de la narratología contemporánea por construir una ciencia verdadera del relato. Diré de estas empresas, totalmente legítimas a nuestro ver, que sólo se justifican como simulación de una inteligencia narrativa siempre previa, simulación que pone en juego *estructuras profundas* desconocidas para aquellos que o bien narran o bien siguen las historias, pero que ponen a la narratología al mismo nivel de racionalidad que la lingüística y las otras ciencias del lenguaje. Caracterizar la racionalidad de la narratología contemporánea por su poder de simular en un discurso de segundo nivel aquello que comprendimos que era una historia, ya cuando niños, no significa desacreditar estos esfuerzos modernos sino, simplemente, situarlos con exactitud dentro de los niveles del saber. Así mismo, podría haber buscado un modelo de pensamiento más moderno que el de Aristóteles, por ejemplo, la relación que Kant establece en la *Crítica de la razón pura* entre el esquematismo y las categorías. Así como en Kant el esquematismo designa la fuente creadora de las categorías y las categorías designan el principio de orden del entendimiento, también la construcción de la trama constituye la fuente creadora del relato y la narratología representa la reconstrucción racional de las reglas subyacentes a la actividad poética. En este sentido, es una ciencia que comporta sus propias exigencias: lo que pretende reconstruir son las dificultades lógicas y semióticas, así como las leyes de transformación que presiden el curso del relato. Mi tesis no expresa, pues, ninguna hostilidad respecto a la narratología: se limita a decir que la narratología es un discurso de segundo grado que siempre está precedido por una inteligencia narrativa que surge de la imaginación creadora. En adelante, todo mi análisis se mantendrá en el nivel de esta inteligencia narrativa de primer grado.

Antes de pasar a la cuestión de la relación entre la historia y la vida, quisiera detenerme en un *segundo corolario* que nos pondrá, precisamente, en el camino de la reinterpretación de esta relación entre relato y vida.

Hay, diría yo, una *vida* de la actividad narrativa que se inscribe en el carácter de tradicionalidad característico del esquematismo narrativo.

Decir que el esquematismo narrativo tiene su propia historia y que esta historia presenta todos los caracteres de una tradición, no es en ningún caso hacer apología de la tradición considerada como una transmisión inerte de un depósito muerto; al contrario, es designar la tradición como la transmisión viva de una innovación que puede siempre ser reactivada por una vuelta a los momentos más creativos de la composición

poética. Este fenómeno de tradicionalidad es la clave del funcionamiento de los modelos narrativos y, por lo tanto, de su identificación. La constitución de una tradición se basa, en efecto, en la interacción entre los dos factores de innovación y sedimentación. A la sedimentación atribuimos los modelos que constituyen posteriormente la tipología de la construcción de la trama que nos permite poner orden en el batiburrillo de los géneros literarios; pero es necesario no perder de vista que estos modelos no constituyen esencias eternas, sino que proceden de una historia sedimentada cuya génesis ha sido borrada. Pero si la sedimentación permite identificar una obra como, por ejemplo, una tragedia, una novela pedagógica, un drama social etc., la identificación de una obra a través de los modelos sedimentados en ella no es exhaustiva. Igualmente, se tiene también en cuenta el fenómeno opuesto de la innovación. ¿Por qué? Porque los modelos, siendo ellos mismos resultado de una innovación previa, proporcionan una guía con vistas a una experimentación posterior en el ámbito narrativo. Las normas cambian bajo la presión de la innovación, pero cambian lentamente y resisten incluso al cambio en virtud del proceso de sedimentación. Así, la innovación sigue siendo el polo opuesto de la tradición. Siempre hay lugar para la innovación en la medida en que lo que se produce finalmente en la *poiesis* del poema es siempre una obra singular, *esta* obra y no otra. Las reglas, que constituyen una especie de gramática, regulan la composición de nuevas obras, obras novedosas antes de convertirse en obras típicas. Cada obra es una producción original, un nuevo existente en el reino del discurso. Pero la afirmación inversa no es menos verdadera: la innovación sigue siendo una conducta controlada por reglas: la obra de la imaginación no surge de la nada. Se haya conectada de una manera o de otra a los modelos recibidos por la tradición. Pero esta obra puede entrar en una relación variable con estos modelos. El abanico de soluciones se despliega en toda su amplitud entre los dos polos: el de la repetición servil y el de la desviación calculada, pasando por todos los grados de la deformación regulada. Los cuentos populares, los mitos, los relatos tradicionales en general, se encuentran más cerca del polo de la repetición. Esta es la razón por la que constituyen el reino privilegiado del estructuralismo. Pero en cuanto superamos el ámbito de estos relatos tradicionales, la desviación prevalece sobre la regla. La novela contemporánea, por ejemplo, puede definirse en gran parte como una antinovela, en la medida en que son las propias reglas las que son objeto de una nueva experimentación.

En cualquier caso, la posibilidad de desviación se incluye en la relación entre sedimentación e innovación que constituye la tradición. Las varia-

ciones entre estos dos polos confieren a la imaginación productora una historicidad propia y mantienen viva la tradición narrativa.

II. Del relato a la vida

Ahora ya podemos enfrentarnos directamente a nuestra paradoja: las historias se narran, la vida se vive. De este modo, un abismo parece abrirse entre la ficción y la vida.

Para cruzar este abismo, es necesario, a mi juicio, someter los dos términos de la paradoja a una seria revisión.

Situémonos por un momento del lado del relato, es decir, de la ficción, y veamos cómo acompaña a la vida. Mi tesis aquí es que el proceso de composición, de configuración, no se acaba en el texto, sino en el lector, y bajo esta condición, hace posible la reconfiguración de la vida por el relato. Más concretamente: el sentido o el significado de un relato surge en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. El acto de *leer* pasa a ser así el momento crucial de todo el análisis. Sobre él descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector.

Permítanme insistir en los términos que he utilizado: *mundo del lector* y *mundo del texto*. Hablar de mundo del texto, es hacer hincapié en la característica de toda obra literaria de abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. Un texto no es una entidad cerrada sobre sí misma, es la proyección de un nuevo universo distinto de aquel en el cual vivimos. Apropiarse de una obra por la lectura, es desplegar el horizonte implícito del mundo que envuelve las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada. El resultado es que el lector pertenece a la vez al horizonte de experiencia de la obra imaginativamente y al horizonte de su acción, realmente. Horizonte de espera y horizonte de experiencia no cesan de encontrarse y de fusionarse. Gadamer habla en este sentido de “fusión de horizontes”, una fusión esencial al arte de comprender un texto.

Soy consciente de que la crítica literaria está preocupada por mantener la distinción entre el adentro (*dedans*) del texto y el afuera (*dehors*) su exterior. La crítica literaria considera habitualmente toda exploración del universo lingüístico como a ajena a su propósito. El análisis del texto debería entonces atenerse al límite del texto y prohibirse toda salida fuera del texto. Diré aquí que la distinción entre fuera y dentro es una invención del método de análisis de los textos y no se corresponde con

la experiencia del lector. Esta oposición resulta de la extrapolación a la literatura de propiedades características del tipo de unidad con la cual trabaja la lingüística: los fonemas, los lexemas, las palabras; para la lingüística, el mundo real es extralingüístico. La realidad no se encuentra contenida ni el diccionario ni en la gramática. Precisamente, es esta extrapolación de la lingüística a la poética la que me parece criticable: la decisión metodológica, propia del análisis estructural, de tratar a la literatura con categorías lingüísticas que imponen la distinción entre exterior e interior. Desde un punto de vista hermenéutico, es decir, desde el punto de vista de la interpretación de la experiencia literaria, un texto tiene una significación distinta a la que el análisis estructural tomado de la lingüística le reconoce; es una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el hombre, entre el hombre y sí mismo. La mediación entre el hombre y el mundo, es lo que se llama *referencialidad*, la mediación entre el hombre y el hombre, es la *comunicabilidad*; la mediación entre el hombre y sí mismo, es la *comprensión de sí*. Una obra literaria implica estas tres dimensiones de referencialidad, comunicabilidad, y comprensión de sí. Así, el problema hermenéutico comienza allí donde la lingüística se detiene. La hermenéutica quiere descubrir las nuevas características de referencialidad no descriptiva, de comunicabilidad no utilitaria, de reflexividad no narcisista, generadas por la obra literaria. En una palabra, la hermenéutica sostiene el gozne entre la configuración (interna) de la obra y la refiguración (externa) de la vida. A mi juicio, todo lo que se dijo más arriba sobre el dinamismo de la configuración propia de la creación literaria no es más que una larga preparación a la comprensión del verdadero problema, el de la dinámica de transfiguración propia de la obra. A este respecto, la construcción de la trama es la obra común del texto y el lector. Es necesario seguir y acompañar la configuración, actualizar su capacidad de ser seguida, para que la obra tenga, incluso dentro de sus propios límites, una configuración. Seguir un relato es actualizar de nuevo el acto configurador que le dio forma. Además, es un acto de lectura el que acompaña al juego entre innovación y sedimentación, al juego con las dificultades narrativas, con la posibilidad de desviación, o incluso la lucha entre la novela y la antinovela. Por último, es el *acto de lectura* el que acaba la obra, que lo transforma en una *guía* de lectura, con sus zonas de indeterminación, su riqueza latente de interpretación, su poder de ser reinterpretado de manera siempre nueva en contextos históricos siempre nuevos.

En esta fase del análisis, ya entrevemos cómo relato y vida pueden ser reconciliados, ya que la propia lectura es ella misma una manera de vivir

en el universo ficticio de la obra; en este sentido, ya podemos decir que las historias se narran, y también se viven *imaginariamente*.

Pero ahora es necesario rectificar el otro término de la alternativa, esto que llamamos *la vida*. Es necesario poner en cuestión esta falsa evidencia según la cual la vida se vive y no se narra.

Con este fin, quisiera insistir en la capacidad pre-narrativa de lo que llamamos una vida. Lo que es necesario poner en cuestión, es la ecuación demasiado simple entre vida y vivido. *Una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada*. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable. Para abrir paso a esta nueva fase del análisis, debemos hacer hincapié en la mezcla entre actuar y sufrir, entre acción y sufrimiento, que constituye la trama misma de una vida. Es esta mezcla la que el relato quiere imitar de manera creativa. En efecto, en nuestra referencia a Aristóteles omitimos la definición misma que da del relato; esto es, como “imitación de una acción”, (*mimesis praxeos*). Debemos, pues, buscar en primer lugar los puntos de apoyo que el relato puede encontrar en la experiencia viva del actuar y del sufrir; lo que en esta experiencia viva requiere la inserción de lo narrativo y quizá expresa la necesidad del mismo.

El *primer* anclaje que encontramos para la inteligibilidad narrativa en la experiencia viva consiste en la estructura misma del actuar y del sufrir humanos. A este respecto, la vida humana difiere profundamente de la vida animal y con mayor motivo de la existencia mineral. Comprendemos qué es una acción y una pasión gracias a nuestra competencia para utilizar de una manera significativa toda la red de expresiones y conceptos que nos ofrecen las lenguas naturales para distinguir la *acción* del simple *movimiento* físico y del *comportamiento* psicofisiológico. Así pues, comprendemos qué es lo que significa proyecto, fin, medio, circunstancias, etc. Todos estos conceptos en conjunto constituyen la red de lo que se podría denominar *semántica de la acción*. Ahora bien, encontramos en esta red todos los componentes del relato que hicimos comparecer más arriba bajo el título de síntesis del heterogéneo. En este sentido, nuestra familiaridad con la red conceptual del actuar humano es del mismo orden que la familiaridad que tenemos con las tramas de las historias que nos son conocidas; es la misma inteligencia *phronética* que guía tanto la comprensión de la acción (y de la pasión) como la del relato.

El *segundo* anclaje que la proposición narrativa encuentra en la comprensión práctica reside en los recursos simbólicos del campo práctico. Característica que va a decidir qué aspectos del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer son resultado de la transposición poética.

Si, en efecto, la acción puede ser narrada, es debido a que ésta ya está articulada en signos, reglas, normas; es decir, la acción se encuentra siempre *mediatizada simbólicamente*. Este carácter de la acción fue destacado vivamente por la antropología cultural. Si hablo más concretamente de mediación simbólica, es con el fin de distinguir entre los símbolos de naturaleza cultural que sirven de base a la acción hasta el punto de constituir su significación primera, antes de que se separen del nivel práctico como conjuntos autónomos relacionados con la palabra y la escritura. Estos símbolos autónomos los volveremos a encontrar cuando tratemos de la ideología y la utopía. Ahora, me limitaré a lo que se podría llamar el *simbolismo implícito* o *inmanente* por oposición al simbolismo explícito o autónomo. Lo que caracteriza, en efecto, el simbolismo implícito a la acción, es que constituye un *contexto de descripción* para acciones particulares. Es decir, es en el contexto de tal convención simbólica que somos capaces de interpretar tal gesto como teniendo uno u otro significado: el mismo gesto de levantar el brazo puede, según el contexto, entenderse como una manera de saludar, de llamar un taxi, o de votar. Antes de someterse a interpretación, los símbolos son los intérpretes internos a la acción. De esta forma, 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 tal comportamiento se puede interpretar.

El *tercer* anclaje del relato en la vida consiste en lo que se podría llamar la *cualidad pre-narrativa de la experiencia humana*. Es gracias ella que tenemos el derecho a hablar de la vida como una historia en estado naciente y, por lo tanto, de la vida como una actividad y una pasión en busca de relato. La comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción, y con sus mediaciones simbólicas, sino que incluso se prolonga hasta el reconocimiento en la acción de las estructuras temporales que evocan la narración. No es por casualidad o por error que hablamos de manera familiar de historias que nos suceden o de historias que nos atrapan o simplemente de la historia de una vida.

Se puede objetar aquí que todo nuestro análisis se basa en un círculo vicioso. Si toda experiencia humana ya se halla mediatizada por toda clase de sistemas simbólicos, entonces, ya lo está también por toda clase de relatos que oímos. ¿Cómo hablar entonces de una cualidad narrativa de la experiencia y de una vida humana como una historia en estado naciente, puesto que no tenemos acceso al drama temporal de la existencia fuera de las historias contadas más que por nosotros mismos?

A esta objeción opondré una serie de situaciones que, en mi opinión, nos obligan a conceder a la experiencia en tanto que experiencia una narratividad virtual que no procede de la proyección, como se dice, de la literatura sobre la vida, pero que constituye una auténtica demanda de relato. Para caracterizar estas situaciones introduje más arriba la expresión “estructura prenarrativa de la experiencia”.

Sin abandonar la experiencia cotidiana, ¿no estamos inclinados a ver en tal secuencia de episodios de nuestra vida *estas historias aún no narradas*, historias que demandan ser narradas, historias que ofrecen puntos de anclaje al relato? No ignoro cuán incongruente es la expresión de “historia aún no narrada”. Una vez más, ¿las historias no son por definición narradas? Esto no es discutible cuando hablamos de historias efectivas. Pero, ¿es el concepto de historia en potencia inaceptable?

Me detendré en dos situaciones menos cotidianas en las cuales la expresión de “historia aún no narrada” se impone con una fuerza sorprendente. El paciente que se dirige al *psicoanalista* le aporta retazos de historias vividas, sueños, “escenas primitivas”, episodios conflictivos; se puede decir justificadamente que las sesiones de análisis que tienen por objetivo y por efecto que el analista extraiga de estos retazos de historia, un relato que sea a la vez más soportable y más inteligible. Esta interpretación narrativa de la teoría psicoanalítica implica que la historia de una vida procede de historias no dichas y reprimidas transformadas en historias efectivas que el sujeto podría asumir y considerar como constitutivas de su identidad personal. Esta búsqueda de identidad personal es la que garantiza la continuidad entre la historia potencial o virtual y la historia expresada cuya responsabilidad asumimos.

Existe otra situación en la cual la idea de “historia [aún] no contada” parece ser apropiada. Es el caso de un juez que intenta comprender a un inculpado deshaciendo la madeja de problemas en la que está atrapado el sospechoso. Se puede decir que el individuo parece “enmarañado en historias” que le suceden antes de que toda historia sea contada. El enredo aparece entonces como la prehistoria de la historia contada cuyo comienzo resulta elegido por el narrador. Esta prehistoria de la historia es la que conecta ésta a un todo más extenso y la dota de unos antecedentes. Estos antecedentes están hechos de la imbricación viva de todas las historias vividas. De este modo, es necesario que las historias narradas emerjan de estos antecedentes. Con esta emergencia surge también el sujeto implicado. Entonces, es posible decir: la historia da cuenta del hombre. La consecuencia principal de este análisis existencial del hombre

en tanto que enmarañado en historias es que narrar es un proceso secundario injertado en nuestro “estar -enmarañado en historias”. Narrar, seguir, comprender las historias no es más que la continuación de estas historias no narradas.

De este doble análisis resulta que la ficción, principalmente la ficción narrativa, es una dimensión irreducible de la *comprensión de sí*. Si es cierto que la ficción sólo se completa en la vida y que la vida sólo se comprende a través de las historias que contamos sobre ella, entonces, podemos decir que una vida examinada, en el sentido de la palabra que tomamos prestada al principio a Sócrates, es una vida *narrada*.

¿Qué es una vida narrada? Es una vida en la cual encontramos todas las estructuras fundamentales del relato mencionadas en la primera parte y, sobre todo, el juego entre concordancia y discordancia que nos pareció caracterizar el relato. Esta conclusión no tiene nada de paradójico ni de asombroso. Si abrimos las *Confesiones* de San Agustín en el Libro XI, descubrimos una descripción del tiempo humano que responde totalmente a la estructura de concordancia discordante que Aristóteles algunos siglos antes había discernido en la composición poética. En este tratado famoso sobre el tiempo, Agustín ve nacer el tiempo de la incesante disociación entre los tres aspectos del presente, la expectativa, que llama presente del futuro; la memoria, que llama presente del pasado; y la atención, que es el presente del presente. De ahí la inestabilidad del tiempo; más bien, su incesante descomposición. Agustín puede así definir el tiempo como una distensión del alma, *distentio animi*. Esta consiste en el contraste permanente entre la inestabilidad del presente humano y la estabilidad del presente divino que incluye pasado, presente y futuro en la unidad de una mirada y de una acción creadora.

De este modo se nos incita a poner uno al lado del otro y a confrontar la definición de la trama por Aristóteles y la definición del tiempo por San Agustín. Se podría decir que en Agustín la discordancia triunfa sobre la concordancia: de ahí la miseria de la condición humana. Y que en Aristóteles la concordancia triunfa sobre la discordancia, de ahí el incomparable valor del relato para poner orden en nuestra experiencia temporal. Pero no sería necesario llevar demasiado lejos la oposición ya que para el mismo Agustín no habría discordancia si no tendiésemos hacia una *unidad de intención*, como lo prueba el ejemplo simple que da de la recitación de un poema: cuando voy a recitar el poema, éste está por entero presente en mi espíritu, luego, a medida que lo recito, sus partes pasan una después de la otra del futuro hacia el pasado transitando por el presente hasta que, agotándose el futuro, todo el poema se

haya vuelto pasado. Es necesario, pues, que una visión con intención totalizadora guíe la investigación para que uno experimente de manera más o menos cruel la mordedura del tiempo que no deja de desgarrar el alma trayendo una discordancia sin fin a la espera, la memoria y la atención. Por lo tanto, si en la experiencia viva del tiempo la discordancia triunfa sobre la concordancia, aún es necesario que ésta sea el objeto permanente de nuestro deseo. Lo mismo se puede decir a la inversa en el caso de Aristóteles. El relato, decíamos, es una síntesis de lo heterogéneo. Pero la concordancia no se da sin discordancia. La tragedia es a este respecto ejemplar. No hay tragedia sin aventuras, golpes de suerte, acontecimientos espantosos y lamentables, una falta inmensa hecha de ignorancia y error más que de maldad. Entonces, si la concordancia triunfa sobre la discordancia, seguramente, es la lucha entre concordancia y discordancia lo que constituye el relato.

Apliquémonos a nosotros mismos este análisis de la concordancia discordante del relato y la discordancia concordante del tiempo. Es evidente que nuestra vida, abarcada en una única mirada, se nos aparece como el campo de una actividad constructiva, derivada de la inteligencia narrativa, por la cual intentamos encontrar, y no simplemente imponer desde fuera, *la identidad narrativa que nos constituye*. Hago hincapié en esta expresión de *identidad narrativa* porque lo que llamamos subjetividad no es ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir. Ésta es, precisamente, el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo.

Esta definición de la subjetividad en términos de identidad narrativa presenta numerosas implicaciones. En primer lugar, es posible aplicar a la comprensión de nosotros mismos el juego de sedimentación e innovación que reconocimos a la obra en toda *tradición*. De la misma forma, no dejamos de reinterpretar la identidad narrativa que nos constituye a la luz de los relatos que nuestra cultura nos propone. En este sentido, la comprensión de nosotros mismos presenta los mismos rasgos de tradicionalidad que la comprensión de una obra literaria. Por ello aprendemos a convertirnos en el *narrador de nuestra propia historia* sin que nos convirtamos por entero en el actor de nuestra vida. Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de *vozes narrativas* que constituyen la sinfonía de las grandes obras como epopeyas, tragedias, dramas, novelas. La diferencia es que, en todas estas obras, es el autor mismo el que se disfraza de narrador y lleva la máscara de sus múltiples personajes y, entre todos ellos el autor es la voz narrativa principal que

cuenta la historia que leemos. Podemos convertirnos en narradores de nosotros mismos a imitación de estas voces narrativas sin llegar a convertirnos en autores. Esta es la gran diferencia entre la vida y la ficción. En este sentido, es realmente cierto que la vida se vive y que se narra la historia. Una diferencia insuperable subsiste, pero esta diferencia es suprimida parcialmente por el poder que tenemos de aplicarnos a nosotros mismos las tramas que recibimos de nuestra cultura y de experimentar así los distintos papeles asumidos por los personajes favoritos de las historias que nos son más queridas. De esta manera, es a través de las *variaciones imaginativas* sobre nuestro propio *ego* que intentamos alcanzar una comprensión narrativa de nosotros mismos, la única que escapa a la alternativa aparente entre cambio puro e identidad absoluta. Entre las dos se sitúa la *identidad narrativa*.

En conclusión, permítanme decir que lo que llamamos sujeto no se da nunca al principio. O si se da, corre el riesgo de reducirse al yo narcisista, egoísta y avaro, precisamente del cual la literatura puede liberarnos. Entonces, lo que perdemos del lado del narcisismo, lo recuperamos del lado de la *identidad narrativa*. En lugar de un yo (*moi*) enamorado de sí mismo, nace un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales, entre los cuales se encuentran en primer lugar los relatos recibidos de la tradición literaria. Son estos relatos los que nos dotan, no de una unidad no sustancial, sino de una unidad narrativa.

Traducción del francés:
José Luis Pastoriza Rozas