

Variaciones imaginativas: tiempo, identidad e interacción

**Imaginative Variations:
Time, Identity, and Interaction**

JUAN ERNESTO MORA

Universidad Santo Tomás / Universidad Nacional de Colombia
Colombia

Este texto propone un recorrido por algunos momentos en la obra de Paul Ricoeur, atendiendo a la noción de variaciones imaginativas, en su versión de esquemas narrativos. En tanto suma de actividades sintéticas que regulan los contenidos irreductibles de la experiencia, las variaciones imaginativas son uno de los mejores ejemplos de lo que se conoce como "filosofía reflexiva" según Ricoeur. De acuerdo al tipo de casos de aplicación de los esquemas narrativos, se atenderán tres ámbitos fundamentales: el tiempo, la identidad y la interacción humana. De este modo, se estudiarán respectivamente las distancias entre un tiempo vivido y un tiempo cosmológico, entre la identidad cognitiva y la identidad personal. Finalmente, y como un aporte crítico, se discutirán los límites que Ricoeur impone a la narración en su aplicación a los problemas de la interacción social, y su potencial contribución a la ética.

This paper proposes a walk through the work of Paul Ricoeur, attending to the notion of imaginative variations, in its version of narrative schemas. Imaginative variations are one of the best examples of the so-called reflexive philosophy because they are the aggregation of synthetic activities that produce certain regulations on the experience's irreducible contents. According to narrative schema's explanations, specifically to the type of cases they apply to, this paper will focus on three fundamental spaces: time, identity and human interaction. In some way, it will explore the difference between lived and cosmological time, and between cognitive and personal identity. Finally, as a critical contribution, this paper will delve into the constraints imposed by Ricoeur to narrative in its applicability to social interaction problems and in its potential contribution to ethics.

La filosofía de Paul Ricoeur ha estado desde siempre inscrita en el marco de una "toma de posición" que podemos llamar "filosofía reflexiva". Una posición reflexiva implica muchas cosas. En el caso de Ricoeur, el ejercicio de reconciliación de adversarios no dispuestos al diálogo; la no aprehensión inmediata del ser y los objetos de la experiencia en los actos del pensamiento, y el rodeo de toda comprensión del mundo y la subjetividad por medio de la interpretación de los símbolos.

En este trabajo nos centraremos en uno de los motivos centrales de la obra de Ricoeur, si pensamos en ella como una filosofía reflexiva. Se trata de las *variaciones imaginativas* que, en tanto productos mixtos entre los distintos troncos de la subjetividad, y, también, entre la heterogeneidad de las cosas del mundo y la manera en que son pensadas, se encarnan necesariamente en el marco de las mediaciones que conocemos con el nombre de reflexión.

Podemos decir, por ahora, dos cosas acerca de lo que son las *variaciones imaginativas*. Primero, que son el producto limitado de una síntesis, y, segundo, que es ésta una síntesis mixta entre dos tipos de actividades distintas. Bien, ¿qué es lo que en ellas se sintetiza? Y ¿cuáles son estas actividades sintetizadoras? La respuesta a estas preguntas nos conduce al núcleo de la tradición de pensamiento conocida como filosofía trascendental. Las variaciones imaginativas nos brindan representaciones de los actos que "toman juntos" la multiplicidad de los acontecimientos empíricos y los unifican en totalidades que, de este modo, resultan inteligibles. Nos encontramos frente al famoso "tercer término" de la crítica kantiana, el puente entre las dos grandes actividades sintetizadoras de la experiencia: sensibilidad y entendimiento.

En la primera *Crítica* kantiana, las relaciones entre estos dos troncos de la racionalidad se encuentran inscritas en una doctrina trascendental del juicio: cómo son posibles los juicios mediante los cuales podemos pensar lo particular (el caso), en cuanto contenido en lo universal (la regla). Los casos son posibles gracias a las formas puras de

la sensibilidad, tiempo y espacio, las cuales brindan la materia de toda síntesis. Pero dicho material debe ser subsumido bajo las reglas o conceptos, sin los cuales es imposible la objetividad, requisito de toda experiencia. Para que esto sea posible, al interior de una filosofía trascendental, es necesario que la regla que proporciona el entendimiento anticipe los casos; que sea, de alguna manera, su productora. Para ello deben estar *indicados* de antemano los casos posibles a los cuales se les puede aplicar la regla que los constituye. ¿Por qué de antemano? Porque los casos empíricos, como tales, comprenden una variabilidad infinita imposible de determinar en su simple acontecer en la experiencia.

Esta tarea de *indicar a priori* los casos a los que es posible aplicar las reglas o conceptos concierne al "tercer término" que nos ocupa, es decir, a la imaginación. Entregada a esta tarea, la imaginación produce lo que se llama *esquemas*. Por "esquemas" no debemos entender una imagen concreta de los objetos (casos), a los cuales vamos a aplicar las reglas, pues sería ésta una actividad *a posteriori*; sino un procedimiento general de la imaginación para la generación de imágenes. A qué se refiere Kant, estrictamente, con estos esquemas, ha sido materia de innumerables discusiones, en las exégesis de las filosofías trascendentales.

Lo cierto es que, frente a esta espontaneidad tripartita de la racionalidad se tejen inmensas dudas, en especial referidas a la omnipotencia de la anticipación del entendimiento sobre la sensibilidad, y al servicio que a ello presta la imaginación. La pregunta es simple: ¿precede siempre la regla a los casos?

Pues bien, la experiencia, en su dimensión cotidiana, nos trae a colación constantes situaciones en las cuales pareciera que son los casos los que desbordan cualquier anticipación de una legislación trascendental. Incluso podría pensarse en ocasiones que al detalle de la particularidad de los casos correspondería una creciente variabilidad normativa. Kant mismo fue consciente de esta indeterminabilidad en la diversidad de lo dado y, en un particular giro que podría inscribirse dentro de lo que Ricoeur llama la "fenomenología implícita del kantismo", introduce en la *Crítica del juicio* los *juicios reflexionantes*, diferentes a los *determinantes* que dominan la primera *Crítica*. Los *juicios reflexionantes* son el resultado de una síntesis sobre el darse de los casos sin que se cuente con una regla que los anticipe. En este singular movimiento de la crítica kantiana, se pone a las reglas, por vez primera, no como un antecedente, sino como algo que hay que buscar en la multiplicidad empírica. Podemos decir que los conceptos, las categorías, me son dadas, y debo salir a buscarlas en el acaecer del mundo. Bien, a esta búsqueda, a esta demanda de orden en la inconmensurabilidad de lo dado, la llamamos *reflexión*.

La posición reflexiva de Ricoeur, en lo que atañe a su noción de variaciones imaginativas, está inscrita en este nuevo proceder del juicio. Antes de explicar aquello, diremos, siguiendo lo anterior, las razones por las que consideramos reflexiva a la filosofía de Ricoeur. Primero, porque reconoce, casi de modo militante, lo irreductible e inconmensurable de toda experiencia, ante todo intento de configuración normativa.

Segundo, porque dada dicha irreductibilidad, la búsqueda de unidad, la búsqueda de sentido, bajo un tipo de ordenamiento del material de la experiencia, es a un mismo tiempo una actividad tan necesaria como falible, es una empresa que jamás tiene asegurado un final exitoso, a pesar de que no podemos evadirla.

Cuando la filosofía de Ricoeur ingresa en el plano del estudio del discurso, este desbordamiento del acontecer de lo empírico frente a la regla pretendida para su comprensión se conoce como *excedente de sentido*, y se expresa en la noción de *innovación semántica*. La innovación semántica concierne a las variaciones del discurso que no sólo evidencian dicho desbordamiento en su correspondencia con la realidad efectiva, sino que invocan una nueva legislación que sea capaz de sintetizarlo. La responsabilidad de dicha actividad recae de nuevo en la imaginación, pero ya no en su vertiente de subordinación a la espontaneidad del entendimiento, sino que ahora, aunque operando bajo reglas, le corresponde la tarea de sugerir reglas inéditas al entendimiento, cuando aquel no puede anticiparse.

La innovación semántica, en tanto producto de la imaginación, devela, en el plano del discurso, sus procedimientos. Ricoeur describe dicho proceder como percibir lo semejante: acercar términos que alejados al principio, aparecen próximos de pronto¹. Para el caso, se trata del intento de acercar ciertos conceptos, incapaces de anticipar cualquier intuición, a una variabilidad de casos que desbordan nuestra comprensión. Dichos conceptos serán, por lo general, conceptos trascendentes a la experiencia, ideas con las cuales no podemos emparejar ninguna situación común, de modo inmediato. Ahora, buscar dichos conceptos o reglas es una actividad que no exige una realización efectiva de las síntesis anheladas, como si en algún momento llegáramos a tener plena confianza en la inefabilidad de nuestras reglas obtenidas. Más bien, la búsqueda se materializa en la creación de productos en la cultura que tengan la capacidad de sugerir dichos conceptos o ideas trascendentes. La imaginación, en este caso, no provoca síntesis espontáneas sino creativas. Ricoeur sigue llamando a dichos productos esquemas; pero, puestos en el plano del discurso, tales esquemas son creaciones textuales que objetivan un aspecto de nuestra complejidad vital socorrida por cierta estrategia "legal" o compositiva.

Podemos definir, resumiendo, a las variaciones imaginativas como productos del ejercicio de la reflexión que, en sucesivas síntesis, establecen conexiones entre la multiplicidad de lo contenido en experiencias vitales y unas anheladas reglas ausentes, mediante la creación de esquemas que se objetivan en la cultura.

Volvamos ahora a la definición tradicional de la actividad sintética de la imaginación: consiste ésta en indicar los casos a los que es posible aplicar las reglas o conceptos. Entonces, cuando hablamos de variaciones imaginativas, nos preguntamos: ¿a qué aplicamos qué? La respuesta de Ricoeur sería: a las distintas perplejidades que nos presenta la experiencia humana, dada su patente irreductibilidad.

¹ Cfr. Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, 3 vols., Madrid: Siglo XXI, 1998, vol. 1, p. 32.

Esta ponencia intentará mostrar, a partir del que considero el más profundo ejemplo de variación imaginativa, los esquemas narrativos, sus distintos casos de aplicación. Constará de tres partes: en primer lugar, la aplicación de los esquemas narrativos a las aporías sobre el tiempo; en segundo lugar, y subordinado al primero, la aplicación de los esquemas narrativos a las aporías sobre la identidad. Por último, y ya como un aporte crítico, se discutirán los límites que Ricoeur impone a los esquemas narrativos cuando se trata de su aplicación a las aporías de la intersubjetividad.

§ 1.

Al hablar de esquemas narrativos, lo primero que debemos hacer es preguntarnos: si son esquemas, ¿cuál es su función mediadora y qué síntesis realizan? Por esquemas narrativos nos referimos a la realización de lo que llamamos tramas o relatos. Las tramas tienen la particularidad de integrar en una historia una multiplicidad de incidentes, acontecimientos y peripecias. Muchos acontecimientos heterogéneos sin mayor parentesco entre sí son de pronto unificados en una historia que les brinda sentido. Por el momento, ésta es su primera función sintética. Pero ¿de dónde toman las historias los acontecimientos que las constituyen? Es aquí donde las narraciones, entendidas como esquemas, develan su asombroso proceder: la actividad sintética de los esquemas narrativos tiene como su material a sintetizar nada menos que otras *acciones*.

La fórmula de definición de dicho proceder es tomada por Ricoeur de la *Poética* aristotélica. Se enuncia como *mimesis praxeos*, o imitación de la acción. Del mismo modo como hemos excluido a la imaginación creadora de la inmediata espontaneidad de las facultades trascendentales, aquí debemos olvidarnos de la imitación en sentido platónico como copia fiel e inmediata de la realidad, una réplica de lo idéntico. La *mimesis praxeos* es, en realidad, una actividad creadora, una acción que produce acciones bajo una disposición especial². Esta actividad creadora implica una sugestiva relación intencional de interdependencia entre su proceder y aquello que produce. Podemos decir: la acción descrita en el genitivo *praxeos* es el correlato intencional de una *noesis* práctica. Dicha *noesis* está encarnada en un sujeto que narra y al hacerlo configura un mundo posible de actuaciones³.

Decimos, entonces, que la síntesis efectuada en un esquema narrativo, entre una actividad configurante y una heterogeneidad de actos humanos, tiene como resultado, como variación, un mundo posible de la acción. Esta cualidad nos lleva a una conclusión obligada que no debemos perder de vista: más allá de las distintas utilidades que puedan ofrecer los relatos, su aplicación concreta, en tanto esquemas, aquello que indican

² Cfr. *ibid.*, p. 85.

³ Cfr. *ibid.*, p. 86.

las variaciones imaginativas de la narración, como los casos a los cuales buscamos una configuración especial, son problemas en el ámbito de lo práctico.

Esto nos lleva a pensar en las mediaciones que se forjan entre los términos de una teoría de la acción y la teoría narrativa sugerida por Ricoeur. En primer lugar, hay que tener en cuenta que para imitar la acción hay que tener una comprensión previa de aquello en lo que consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica y su temporalidad⁴. La literatura nos muestra constantemente ejemplos de variaciones sobre esta "precomprensión"; sin embargo, dichas variaciones operan sobre invariables o cualidades de la acción que se mantienen en el tiempo. Esto será importante para entender la tarea de búsqueda de reglas que hacen los esquemas narrativos. Para Ricoeur esta búsqueda de nuevas reglas que transforman las estructuras legales existentes en todo relato se da en el campo de las estrategias compositivas por parte del autor.

Pues bien, miremos cuáles son las mediaciones anunciadas. Como habíamos dicho, la trama media entre acontecimientos individuales y la historia tomada como un todo. El conjunto de actividades, costumbres y hábitos que realizamos diariamente suelen pasar desapercibidos hasta que no los reunimos en una historia con sentido. Por otro lado, dicha reunión no es simplemente una sucesión o enumeración de cosas que pasan, sino que además debe haber un orden inteligible que focalice o privilegie unos acontecimientos sobre otros⁵.

Ya en una conjunción más directa con una teoría de la acción, los esquemas narrativos sintetizan los términos que comprende su esfera semántica: agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias. Debemos contar historias para responder a preguntas del tipo: ¿quién fue?, ¿de qué modo?, ¿con quién?, ¿en qué circunstancias?, ¿en qué orden? Por otro lado, los actos suelen dividirse en aquellos ordinarios que obedecen a una lógica causal y que se dan en sucesión constante, "uno detrás de otro"; y aquellos otros que develan dramáticamente su contingencia, los golpes de fortuna o azar. Para los relatos, los hechos significativos que provocan giros dramáticos en la sucesión de los acontecimientos son, por así decirlo, su esencia; pero dichos hechos deben disponerse en un ordenamiento previo compuesto de acciones ordinarias. Esta complementariedad en los grados de significación de las acciones es también compendiada por las tramas. Igualmente, las acciones provocan efectos de compasión o temor en otros que las observan. Las tramas también sirven de entes mediadores entre aquellos agentes que provocan determinadas acciones y los pacientes que las sufren.

Lo que estas síntesis develan es un profundo hiato en la comprensión previa y en la comprensión teórica de la acción humana. Este hiato se manifiesta en la distancia que hay entre la contingencia y lo imprevisible de las acciones vividas respecto de una semántica, y sobre todo, de una lógica de la acción. Ricoeur anuncia que ese hiato

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 123.

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 131.

está instalado en la persistente perplejidad que suscita la dimensión temporal de la existencia humana. Su tesis principal es que los esquemas narrativos asumen estas aporías de la temporalidad como los casos específicos a los cuales deben su aplicación. La solución que presentan, concebida por Ricoeur como una solución poética, no especulativa, no tiene por meta dar respuesta cabal y exhaustiva a dichas aporías, sino más bien hacerlas productivas para la experiencia.

Explícitamente, el hiato en la acción humana inscrita en el tiempo se da entre la objetivación de un tiempo cosmológico y el tiempo fenomenológico o tiempo de las vivencias. Mientras el primero regula un ordenamiento natural de las acciones mediante dispositivos como la periodicidad de los movimientos planetarios, el calendario o la cronología que representan los días, horas, minutos o segundos; el segundo se debate entre las diferencias de atención entre las vivencias pasadas y aquellas que intentamos anticipar.

No nos extenderemos en las versiones y actualizaciones previas de esta aporética, minuciosamente descritas en la cuarta parte de *Tiempo y narración*⁶. Tan sólo nos centraremos en el modo como opera la narración sobre esta aporética y aquello que resuelve.

Si la narración es un modelo de solución a la aporía de la experiencia temporal, entonces debe ser capaz de sugerir la regla que nos permita encontrar una imagen posible del tiempo. Como dijimos, esa regla es, en un comienzo, un principio de composición. Ricoeur, en su preñada lectura de la *Poética* aristotélica, parece encontrarla; aunque advierte que dicha estrategia compositiva se halla anclada contextualmente en la necesidad de definir la tragedia y que otros géneros y formas posteriores pueden subvertirla. En todo caso, admitiendo su maleabilidad, Ricoeur nunca abandonará estos principios compositivos, y a partir de ellos estatuirá los límites de sus variaciones en los ámbitos de la identidad, la ética y la interacción.

Pues bien, la regla compositiva de la que venimos hablando se enuncia como el juego de la *concordancia/discordancia*: la trama debe mostrar lo aparentemente discordante como si fuera totalmente concordante. La noción de concordancia es extraída directamente de la *Poética*, con tres rasgos característicos: totalidad, plenitud y extensión apropiada. Recordemos la definición aristotélica, "nuestra tesis es que la tragedia consiste en la representación de una acción llevada hasta su término (*teleias*), que forma un todo (*holes*) y tiene cierta extensión (*megethos*)"⁷. Por "totalidad" debemos entender el hecho de que la narración cuente con principio, medio y fin. Al hablar de "plenitud" damos por sentado que los actos narrados se encaminan a un fin o proyecto que deben cumplir. Por "extensión", finalmente, damos una medida a la duración de dichos actos, circunscritos en el sentido de la propia obra⁸.

⁶ Cfr. *ibid.*, vol. 3, pp. 641-775.

⁷ Aristóteles, *Poética*, Madrid: Gredos, 1974, 1450 b 23-25.

⁸ Cfr. *ibid.*, vol. 1, p. 92.

La discordancia se puede definir de forma negativa como todo aquello que amenaza la concordancia de la trama. Nos referimos con ello a los eventos inesperados o sorprendentes, aquellas cosas que generan tensión y deseo de cumplimiento por parte del lector. En la *Poética* dichos eventos están comprendidos entre aquellos que provocan pasión y temor, y todos aquellos que implican un paso de la dicha al infortunio⁹.

Tras estas dos definiciones, Ricoeur se centra en lo que se considera el fenómeno central de la acción trágica: el cambio (*metabole*). El cambio, según la interpretación ricoeuriana, es lo que muestra como concordante la discordancia. Para Ricoeur éste es un componente universalizable de la tragedia a cualquier historia, en donde lo insensato amenaza lo sensato.

Bien, ¿por qué es esta regla la solución poética de las aporías sobre el tiempo? Diremos brevemente, y sin querer agotar las múltiples aristas que este descubrimiento tiene en Ricoeur, que el juego de la *concordancia/discordancia* es un análogo de las dimensiones cosmológicas y fenomenológicas de la temporalidad, sintetizadas en un esquema que pretende ser una imagen humana del tiempo. La concordancia constituye la dimensión episódica de la narración. Por ella el tiempo es representado de forma lineal: varios episodios se organizan en serie permitiendo añadir un "entonces-y-entonces", además de un "y así sucesivamente"¹⁰. La discordancia, por otro lado, llama la atención sobre el tiempo vivido, la sucesión ordenada de acontecimientos, los cuales se entienden ahora como totalidad significativa. Caben aquí todas las contingencias e imprevistos que provocan, por medio de actos reflexivos temporales como la remembranza, lo que podemos llamar los "pensamientos" o "temas" del relato. Igualmente, los cambios provocados por las vueltas de la fortuna introducen la dimensión de la duración del tiempo sentido, en los fenómenos de *analepsis* y *prolepsis*¹¹, análogos de la retención y la protención.

§ 2.

En el marco de una teoría de la acción la pregunta por la identidad se formula del siguiente modo: ¿cómo es posible la adscripción de la acción a su agente? El modo de responder consistirá en especificar la red de conceptos que pertenecen a una semántica y a una lógica de la acción: "acción", "motivación", "situación", "agente". Esta red cobra sentido en relaciones tipificables "agente-acción" o "agente-intención",

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 98.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, p. 134.

¹¹ Recursos de la narración para narrar cosas sucedidas en un tiempo pasado o que anticipan lo que vendrá. En cine se conocen como *flash-backs* o *flash-forward*.

según se responda a las preguntas ¿de quién es la acción?, ¿a quién pertenece la acción? O, ¿quién lo ha hecho, de acuerdo con qué motivos?¹² Al respecto de esta solución, dice Ricoeur en *Sí mismo como otro*: "Ni la definición de la persona en la perspectiva de la referencia identificante, ni la del agente en el ámbito de la semántica de la acción, (...) han tenido en cuenta que la persona de la que se habla, que el agente del cual depende la acción, tienen una historia, son su propia historia. (...) Así pues, no es sólo una dimensión importante entre otras, la que se ha omitido de esta forma, sino toda una problemática, a saber, la de la *identidad personal*, que sólo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana"¹³.

Se revive aquí un problema análogo subsidiario de las aporías que hemos venido comentando. La tarea de Ricoeur será, ahora, dar flexibilidad y una aplicación más concreta a la regla cohesionante de la narración: la concordancia/discordancia. El nuevo ámbito de aplicación serán los infructuosos intentos de definición de la noción de identidad. Ricoeur recoge la "historia" semántica de la identidad en las tipologías de la identidad llamadas identidad *idem* e identidad *ipse*. Las variaciones imaginativas de la ficción se encargarán ahora de sintetizar el paso de la una a la otra.

El modelo de identidad que Ricoeur llama *idem* se corresponde con un modelo de identidad de origen cognitivo totalmente atemporal. Cobija realizaciones semánticas de la identidad, como la identidad numérica, la identidad cualitativa, la identidad como continuidad ininterrumpida y la identidad como permanencia en el tiempo. La *identidad numérica* se sucede cuando "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 la misma cosa'"¹⁴. "Identidad" se asocia directamente con el verbo identificar, que sería la operación de reconocer la misma cosa dos veces o *n* veces. Conjunta a la identidad numérica está la *identidad cualitativa*, que se rige por el criterio de semejanza según rasgos comunes extremos entre dos cosas o dos estados de la misma cosa¹⁵. Pero las grandes distancias temporales pueden hacer que se pierdan totalmente los rasgos visibles de semejanza, e igualmente poder reconocer una cosa como la misma. Es el caso, por ejemplo, de la transformación de una semilla en árbol, o de un niño en anciano. Por lo tanto, se debe insertar un tercer nivel, que sería el de la *identidad como continuidad ininterrumpida* "entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo"¹⁶. Por último, una continuidad ininterrumpida supone un núcleo o estructura invariable, que funciona como sistema combinatorio (aquel al que se le pueden añadir o sustraer partes sin cambiar

¹² Cfr. Ricoeur, Paul, *El discurso de la acción*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 59-71.

¹³ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI, 1996, pp. 106-107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹⁵ Cfr. *loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 111.

su funcionamiento esencial). A esta estructura invariable pertenece la *identidad como permanencia en el tiempo*, el modelo de identidad más significativo bajo el manto de lo *idem*, según Ricoeur¹⁷.

Concluida esta enumeración de las tipologías de la identidad que ofrecen distintas ontologías, para Ricoeur es claro que hablar de una identidad personal sometida a las variaciones del tiempo sólo puede hacerse desde una estructura mucho más dinámica que la que muestran la identidad numérica y la permanencia en el tiempo. Esta estructura la encuentra en los actos compositivos de los textos narrativos. Estos actos singulares permiten el paso desde la identidad de lo mismo a una identidad del *sí-mismo*, es decir, a una identidad adquirida mediante la reflexión y el examen personal. Es aquí donde surge el modelo de identidad nombrado como *ipseidad*, que se sitúa como el polo dialéctico opuesto a la identidad numérica, y como el lugar predominante de la identidad personal. La *ipseidad* sólo se da en actos reflexivos que tematizan constantemente las múltiples variaciones a las que se ven sometidos todos los tipos de identidad, es decir, todas las variantes a la pregunta *¿quién soy?*, con la constante amenaza de las contingencias temporales. Ricoeur lo expresa así: "El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. Entonces 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 literario 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"¹⁸.

Esta distinción es esencial a la hora de poner la reflexión sobre la identidad en una dimensión ética. Nada de lo consignado como identidad *idem* es estrictamente determinante de la identidad ética. Al responder a la pregunta *¿quién?* en términos de responsabilidad moral, no se alude, por ejemplo, a ese "alguien" que coincide con determinadas huellas digitales, ni tampoco a los rasgos del carácter forjados por determinadas costumbres adquiridas. La pregunta *¿quién?* exige de aquel a quien se alude, según el contenido de la *palabra dada*, la revisión de una vida vivida, en donde, a pesar de las variaciones contingentes sobre la identidad personal, "yo me mantengo en mi palabra" y soy capaz de decir que "pueden contar conmigo". Pero hablar de vida vivida implica incluir una serie heterogénea de prácticas cotidianas, oficios, juegos, planes de vida, etc. El único mecanismo para concentrar la vida más allá de los rasgos sustanciales de lo *idem* es la distensión de dichos rasgos y de los acontecimientos que

¹⁷ Cfr. *ibíd.*

¹⁸ Cfr. Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, vol. 3, p. 998.

los rodean en forma de relato. Construir el relato de mi vida es configurar mi identidad de forma narrativa. A este resultado lo llama Ricoeur, siguiendo a MacIntyre, la "unidad narrativa de una vida"¹⁹.

Pero, ¿cómo es el procedimiento de aplicación de la regla compositiva de la narración al paso de la identidad *idem* a la *ipse*? Se realiza cuando trasladamos la síntesis de lo heterogéneo en los acontecimientos narrados al nivel de los personajes. La definición de los enunciados narrativos resumida en la frase "alguien hace algo" introduce plenamente al personaje dentro de la inteligencia narrativa. Son los personajes los que hacen las acciones en el relato²⁰. Ricoeur lo explica así: "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 discordancia, esta totalidad se ve amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.); la síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje (...) Y la identidad del personaje, que podemos decir 'puesto en trama', sólo se deja comprender bajo el signo de esta dialéctica"²¹.

En muchas narraciones, lo que obtenemos al comienzo como descripción de un personaje son rasgos de su carácter. En ciertas novelas policíacas, varios de estos rasgos se economizan y se van ofreciendo paulatinamente al lector, hasta hacer visible el rasgo o los rasgos fundamentales por los que identificamos, por ejemplo, al asesino. Sin embargo, este tipo de identificación que da forma al *carácter* dice muy poco de la vida del personaje si dichos rasgos no son "puestos en trama"; es decir, si no se intercalan o son producto de las acciones que hacen avanzar el relato, mediante la concordancia y la discordancia.

Ahora, lo particular del acto configurante de aquel que "narra" es que, al sintetizar las acciones individuales, los incidentes de la historia, en una unidad que para Ricoeur es de carácter temporal, existe la posibilidad "imaginativa" de concluir o de cerrar las historias, y brindar una especie de sentido completo a las identidades personales. De este modo, la identidad narrativa está en relación con la "totalidad inteligible" de la trama. Lo que podemos ver en esto es que, a partir de una regla compositiva, se pretende dar una imagen o contenido a un principio regulador en la práctica. Se ve aquí plenamente al esquematismo en su matiz reflexivo. Doy cuerpo a una idea, en este caso la idea de integridad moral, con el material heterogéneo e inconexo de las acciones de mi vida puestas en trama. Así, la trama como una totalidad inteligible producida por la imaginación creadora se vuelve un análogo de la integridad ética.

¹⁹ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, p. 113.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 141-142.

²¹ *Ibid.*, p. 147.

Con esto, Ricoeur asume una serie de presupuestos de la narración que él mismo reconoce como problemáticos, específicamente para el *mantenimiento de sí* en tanto fundamento de la identidad ética. La analogía que Ricoeur pretende establecer entre una "totalidad inteligible" y una, por así decirlo, "integridad ética" brinda un lugar privilegiado a la identidad narrativa en la tipología de identidades que hemos presentado hasta aquí, pues sustrae las evaluaciones morales de la mera identificación cognitiva, digamos "detectivesca", del agente con su acción. Pero, a un mismo tiempo, sugiere una serie de nuevas complicaciones, en cuanto las variaciones imaginativas a las que está sujeta la narración puedan "jugar" con las identidades de los personajes hasta el punto de volver imposible cualquier tipo de adscripción de las acciones a sujetos con vidas cabalmente vividas.

Lo que más preocupa a Ricoeur, desde que describió las reglas de composición que rigen las tramas, hasta la aplicación concreta de dichos esquemas a los problemas de la identidad personal, es que los procesos de innovación cultural puedan llegar a convertir en superfluas dichas reglas, y, por ende, dar por terminada la vigencia de las tramas acabadas en el conjunto de la tradición. Ricoeur se refiere especialmente a las constantes experimentaciones formales de la novela y el cuento. La consecuencia más dramática de ello sería el que la idea de integridad personal y de vidas verdaderamente vividas dejara de ser importante para el conjunto de la sociedad, y, por ende, dejara de reflejarse miméticamente en sus productos narrativos. Ricoeur nos brinda ciertos casos límite tomados de la ciencia ficción, que pueden darse el lujo de jugar aleatoriamente con la noción de identidad en el espacio de los laboratorios científicos: trasplantes de cerebro, pérdidas de la memoria, suplantación de cuerpos, etc.²²

Nuestra opinión, a partir de ahora, es que el binomio totalidad inteligible/integridad ética sirve y seguirá sirviendo, en tanto variación imaginativa aplicada al problema de las aporías sobre el tiempo y la identidad personal, pero no puede hipostasiarse como condición de posibilidad de la totalidad de los esquemas narrativos. Lo que queremos afirmar con esto es que la riqueza de la *mimesis praxeos*, es decir, de la narración en general, no puede someterse al imperio de una de sus variaciones: aquella que creó la regla de la concordancia/discordancia y la noción de cierre narrativo, las cuales finalmente están contextualmente situadas en el modelo ortodoxo de la tragedia según Aristóteles.

Esta preocupación, si seguimos el curso de lo que hemos entendido hasta aquí por variaciones imaginativas, no tiene que ver simplemente con la pertinencia formal de determinada regla compositiva. A lo que atañe nuestra duda es a los posibles casos de aplicación que se dejan de lado cuando se hipostasia una regla creada. En el caso de Ricoeur, ese residuo inabarcado, esa región de fenómenos no contemplada, es nada menos que toda una serie de problemas en el ámbito de la ética.

²² Cfr. *ibid.*, pp. 136-138.

Para Ricoeur, la narración sólo entra en la dimensión de la ética a través de la representación de la integralidad y plenitud de la acción humana. Esta decisión se ve mucho más clara en *Caminos de reconocimiento*: la capacidad narrativa, una entre un haz de capacidades humanas, se forja bajo las insuficiencias de la identidad *idem* y su paso a la identidad *ipse*, pero cuando esta identidad conseguida se ve amenazada por otro, su contenido pierde la unidad proyectada y, entonces, debe replegarse sobre sí misma. "Es en la prueba de la confrontación con otro, ya se trate de un individuo o de una colectividad, donde la identidad narrativa revela su fragilidad"²³. Nosotros diremos, la identidad narrativa tal vez, pero no la narración en tanto variación imaginativa, pues aquella, en tanto opera sobre el ámbito de la interacción humana, debe estar proveyéndonos constantemente de regulaciones nuevas.

Ricoeur enumera una serie de límites de la narración en su entrada en la dimensión ética, bajo la égida de la identidad narrativa y la integridad en la acción. Nombraremos aquí sólo dos de ellos, y explicaremos por qué no los consideramos límites, sino aspectos constitutivos de la narración, en tanto esquema:

a. Las nociones de comienzo y fin narrativo nada tienen que ver con la unidad de la vida²⁴.

He aquí en todo su esplendor el presupuesto de totalidad inteligible llevado a los procesos de identificación de lectores y personajes o autor. Sólo porque se ha querido asimilar la dimensión temporal de la narración a la unidad narrativa de una vida, no tienen por qué ser éstas coincidentes. Por supuesto, lo que yace aquí es una concepción de la ética, bajo la cual se quiere comprender el fenómeno de las narraciones. La "unidad narrativa de la vida" de MacIntyre es condición necesaria para la proyección de la "vida buena": "Es preciso que la vida sea recopilada para que pueda colocarse bajo el enfoque de la verdadera vida. Si mi vida no puede ser aprendida como una totalidad singular, no podré nunca desear que sea una vida lograda, realizada"²⁵.

No cabe duda de que los relatos ayudan a la comprensión de lo que llamamos "vidas realizadas", "vidas cabalmente vividas", pero la rica enciclopedia del mundo de la ficción no se agota ahí. Para ello no tenemos que dar ejemplos extremos y perturbadores como los de la ciencia ficción. Un escritor como John Cheever, obsesionado con los pequeños dramas matrimoniales en los suburbios neoyorquinos, abre y cierra sus historias con el planteamiento de un conflicto: el imaginario o la consumación de la infidelidad, la pérdida de trabajo del *pater familias*, el reconocimiento público de la comunidad, etc. Lo interesante es que Cheever casi siempre termina sus relatos poniendo

²³ Ricoeur, Paul, *Caminos del reconocimiento*, Madrid: Trotta, 2005, p. 114.

²⁴ Cfr. Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, p. 162.

²⁵ *Ibid.*

a sus personajes en el comienzo de una nueva vida, y, por consiguiente, de nuevos pequeños conflictos, pero siempre, en este sutil cambio, en estos giros domésticos, se da un tipo de aprendizaje moral. Aquí, las transformaciones en la dimensión axiológica de los personajes tienen mucha más importancia que los exhaustivos exámenes retrospectivos que sugieren una "vida verdadera". La integridad personal tiene que jugárselas en el finito ámbito de la cotidianidad, sin exigir conclusión o cierre narrativo alguno.

b. La imbricación recíproca de historias en la vida real no es equivalente con la relación entre distintas tramas que, en cierto sentido, son inconmensurables²⁶.

Sin llegar a comprender muy bien por qué se asume esta "inconmensurabilidad", creo que, en virtud de rescatar para la narración el mismo presupuesto ético del punto anterior, Ricoeur se olvida de uno de sus "lemas": toda acción es interacción. Por mucho que la narración focalice sobre algunas historias o personajes particulares, siempre estará presente la imbricación de sus historias con las de otros. Ricoeur llega a reconocer esto, sobre todo apoyado en la obra de Wilhelm Schapp *Enredado en historias*, y se pregunta: "¿Cada historia de ficción, al hacer enfrentarse en su seno los diferentes destinos de múltiples protagonistas, no ofrece modelos de interacción en los que la imbricación es aclarada por la competición de problemas narrativos?"²⁷. Pero incluso en la idea de diferentes destinos o la competición de problemas narrativos, Ricoeur se mantiene en la idea de cierre, de historias personales completas. Pues bien, otro caso límite que muestra la interacción de vidas que no son cabalmente narradas nos lo presenta la llamada novela polifónica, en la cual las acciones condensadas y dispersas de múltiples personajes nos dibujan un amplio microcosmos o universo narrativo, sin que ninguna de ellas pueda ser concluida. Tenemos un ejemplo patente en la única novela del escritor mexicano Juan José Arreola, *La feria*, en donde lo que se construye es el tiempo y el espacio de un pueblo, a partir de las voces dispersas de sus habitantes en un día de feria. No obstante, casi toda la novela es una puesta en escena de dilemas éticos, que surgen sobre todo gracias al inacabamiento de las historias personales.

§ 3.

Habíamos dicho más arriba que el resultado fundamental de las síntesis efectuadas por las variaciones imaginativas de la narración era un mundo posible de la acción.

²⁶ Cfr. *ibid.*, p. 163.

²⁷ *Ibid.*, p. 165.

Además, recalcamos que dichos resultados implicaban una determinación de los casos de aplicación hacia el ámbito de lo práctico. Queremos resaltar ahora esta condición, para decir que, una vez ganada la comprensión de la experiencia temporal como base de la identidad personal, los esquemas generados en la *mimesis praxeos* son ante todo esquemas de la interacción humana. Una afirmación fuerte al respecto implica debilitar la regla de composición *concordancia/discordancia*, y su correlato, la *unidad narrativa de la vida*. ¿Por qué? Porque la noción de *unidad narrativa de una vida* en apoyo del ideal de la integridad personal puede tomar la forma de una mónada absolutamente impenetrable, o que defiende sus rasgos de inconmensurabilidad más allá de las dinámicas de la vida pública que instan a la apertura, y a asumir presupuestos parciales sobre la identidad o la historia del otro.

La interacción con otros no puede someterse a la reconstrucción de una vida vivida de modo íntegro para entrar en una dimensión ética. Lo mismo pasa con la narración, entendida como *mimesis praxeos*. Muchas de las novelas contemporáneas escenifican interacciones ineludibles en el mundo de la vida, donde los personajes no tienen tiempo para dar completud a sus propias historias y tienen que jugársela en sus decisiones morales con la poca información que poseen sobre las identidades de sus pares. A mi juicio, la sola entrada en las historias de otros, mediante la escenificación de la acción que crea la mimesis, tiene desde ya una dimensión ética, incluso a despecho de la identidad narrativa.

Quisiera completar esta opinión respecto de los rendimientos de la narración en ámbitos distintos a los de la identidad personal volviendo al núcleo de donde ha surgido la noción de variaciones imaginativas, es decir, las síntesis trascendentales que generan esquemas en la *Crítica* kantiana, y la posición reflexiva de Ricoeur.

Dice Kant en la *Crítica de la razón pura*: "Sin esquemas de la sensibilidad, los actos del entendimiento son *indeterminados*. Igualmente *indeterminada* en sí misma es la *unidad de razón* en lo que se refiere a las condiciones bajo las que el entendimiento debería enlazar sistemáticamente sus conceptos y en lo que concierne al grado hasta el cual debería hacerlo. Pero, aunque no pueda hallarse en la *intuición* un esquema correspondiente a la completa unidad sistemática de todos los conceptos del entendimiento, sí puede y tiene que darse un *análogo* de tal esquema. Este análogo es la idea del *maximum* de división y unificación del conocimiento del entendimiento en un solo principio (...) Consiguientemente, la idea de la razón es el análogo de un esquema de la sensibilidad"²⁸.

Puesto en una dimensión reflexiva, sabemos que el "tener que darse" dicho análogo de la unidad sistemática de todos los conceptos del entendimiento es sometido a prueba e incluso refutado constantemente en lo irreductible de la experiencia y la multiplicidad del mundo fenoménico. Pero nada nos impide buscarlo, ilustrarlo y

²⁸ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara, 1985, A665/B693.

representarlo con la ayuda que brinda la imaginación creadora y su actividad productiva. Más allá de una idea de unificación sistemática, o lo que se llama objetos puros de la razón, Ricoeur aprovecha el "tercer término" de la síntesis kantiana para mostrar cómo los humanos fabrican insistentemente imágenes y procedimientos que puedan socorrerlos en la comprensión de su propia naturaleza. Para Ricoeur, la regla anhelada que los esquemas narrativos generan una y otra vez es una que permita unificar la contingencia y heterogeneidad propia de la existencia temporal en una historia total. Su horizonte es la comprensión de la identidad personal. El yo como sujeto lógico que antecede todos mis predicados no es más que una idea sin objeto posible, y es una necesidad subjetiva el intentar asirlo mediante la representación analógica y el juicio reflexionante que busca y construye la regla de su posibilidad en la inasible multiplicidad de lo dado.

Bien, lo que intenta allanar Ricoeur por medio de las variaciones imaginativas es un análogo de lo que Kant llama *intereses de la razón* respecto de la posible perfección en el conocimiento de sus objetos. Sólo que en este caso no se trata de dar contenido a una idea abstracta que complete todos los sueños de una arquitectura lógico-formal. Lo que se trata es de hacer productiva la falibilidad humana en el intento de comprensión de su propio horizonte de experiencia.

Este giro no hace, sin embargo, que los *intereses* kantianos se pierdan: y es ahí donde debemos decir que los esquemas narrativos, como expresiones de lo que sucede en la vida práctica, no configuran solamente el interés de la total autocomprensión personal, sino que presentan un amplio crisol de todos los *intereses de la razón* y, en especial, de aquellos que son fundamentales para la interacción. Me refiero a la representación misma de las máximas subjetivas de acción que, sin esta ayuda, no son sino simples principios formales en pie de lucha para pasar el *test* de la universalidad y el tribunal abstracto de la ley. Ricoeur lo dice claramente en *Caminos del reconocimiento*, cuando se pregunta por la supresión de la *ipseidad* en la *Crítica* kantiana: lo que Kant no nos dice es "de dónde proceden las máximas y, sin embargo, es aquí donde se puede esperar la teoría de la acción"²⁹.

Pues bien, lo que hacen los mundos posibles de la acción es abrir a la inteligencia narrativa la producción material de las máximas, su naturaleza conflictiva, y por ende, su incompletud. Por lo tanto, nos podemos preguntar: si la narración en su relación con la *ipseidad* nos lleva a invocar plenitud e integridad en las vidas singulares, ¿no puede del mismo modo, y siguiendo otros intereses, sugerirnos imágenes de la justicia, imparcialidad, o de la no distorsión en las interacciones?

Podemos agregar, por ejemplo, a la solución poética de las aporéticas de la temporalidad, una *justicia poética*, utilizando la feliz expresión de Martha Nussbaum, mediante la cual las narraciones nos provean de situaciones que ilustren sobre las formas de regulación en la construcción de un mundo intersubjetivamente compartido.

²⁹ Ricoeur, Paul, *Caminos del reconocimiento*, p. 162.

Esta reflexión, llevada al plano del discurso, trae como sugerencia final una crítica a la autonomización de los géneros discursivos muy corriente en las discusiones actuales. Creemos que lo que ha descubierto Ricoeur en la inteligibilidad mixta de las variaciones imaginativas tiene fuertes implicaciones en la comunicación, como fenómeno esencial de la interacción humana. La construcción de la trama que sintetiza entre el tema, el pensamiento de las historias narradas y la presentación intuitiva de las circunstancias, los caracteres y los episodios, es un análogo contundente entre el *esquematismo* que media entre entendimiento y sensibilidad. Por lo tanto, debemos dudar seriamente de lo que podemos llamar el "esencialismo de los discursos" que distinguen de modo radical entre discursos orientados al entendimiento (argumentación) y discursos de la sensibilidad o afectividad.

Mientras que algunos autores como Rorty o Derrida intentan disolver todo discurso orientado hacia la verdad, o fundamentado en pretensiones de validez, en una confluencia y choque de narrativas determinadas por la afectividad o la influencia retórica, otros, como Apel, claman porque se distinga claramente entre discurso argumentativo y los demás "discursos", alegando que en ello se juega la historia del pensamiento filosófico³⁰.

Nuestra sugerencia es que no se puede asimilar la narración a ninguna de estas dos posturas. La novela y el cine contemporáneo lo muestran bien. Existen relatos contruidos única y exclusivamente a partir de argumentos, como el film *Doce hombres en pugna*, del mismo modo como los diálogos platónicos no existirían sin un proceso de configuración narrativa.

Esto nos muestra que las narraciones pueden ser claramente esquemas de la interacción comunicativa, brindando contenido a los enunciados que expresan máximas subjetivas de acción, e invocando, como ideal a sintetizar, situaciones de habla no distorsionadas. Un análisis de las distintas estrategias compositivas en la novela y el cine contemporáneo nos dará ricos ejemplos de ello, pero esto sólo es posible por la riqueza que brinda la inteligibilidad mixta de las variaciones imaginativas.

³⁰ Cfr. Rorty, Richard, *El pragmatismo, una versión*, Barcelona: Ariel, 2000, pp. 136-137.