

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

“IDENTIDAD, AUTOFICCIÓN Y HETERONIMIA LA FILOSOFÍA APLICADA EN EL ACONCETIMIENTO LITERARIO”

Autor: Juan Manuel Urueta Calderón

Tesis presentada para obtener el título de:
Maestro en Filosofía Aplicada

Nombre del asesor:
Dr. Miguel Mandujano Estrada

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación “Dr. Silvio Zavala” que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo “Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada”, se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UNIVERSIDAD VASCO DE QUIROGA

**MAESTRÍA EN FILOSOFÍA APLICADA
SISTEMA EJECUTIVO**

**“IDENTIDAD, AUTOFICCIÓN Y HETERONIMIA”
LA FILOSOFÍA APLICADA
EN EL ACONTECIMIENTO LITERARIO**

ENSAYO

Para obtener el título de:
MAESTRO EN FILOSOFÍA APLICADA

Presenta:
JUAN MANUEL URUETA CALDERÓN

**ASESOR DE ENSAYO:
DR. MIGUEL MANDUJANO ESTRADA**

CLAVE 16PSU0222X ACUERDO No. MAES12113



M.R.

A mi padre, que prevalece en mi alma, en mi pensamiento y en mi librero.

A mi madre, que me formó en el amor, en la libertad y en la inteligencia.

A mi hermano Darío, cuyo ejemplo es una luz permanente en medio del camino.

A mi hermano Sergio, que cree en mí y que, antaño, puso en mis manos mi primer libro y
provocó, él lo intuía, que todo esto fuera posible.

A todas las personas que ya no están y que, sin darse cuenta, nutren mi alma y mi imaginación.

A mis amigos muertos: Sócrates, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño; y a
Enrique Vila-Matas, que insiste en estar vivo.

A mis profesores del Posgrado, por hacerme un preguntón profesional.

A mis heterónimos, que, amorosos, me toleran y me acompañan.

Índice

Prefacio	3
I. Introducción	5
II. Apartado ensayístico	24
1. Los césares – Una aproximación filosófica al <i>Yo</i> como un problema	25
2. Los habitantes del relato – Identidad y crisis del <i>Yo</i>	32
3. El otro y yo – Una aproximación al problema de la identidad desde el postestructuralismo y la teoría literaria	40
4. El acontecimiento literario – Tradición y mito en la conformación del <i>Yo</i> y de la identidad	54
5. Apuntes sobre Autoficción – Una perspectiva teórica sobre la elaboración de una identidad narrativa a través del ejercicio de la escritura	70
6. Eidolon – “El caso B. Traven” como ejemplo de una desarticulación de la identidad narrativa a través de la literatura	73
7. Una nueva identidad narrativa – La heteronimia y la autoficción como generadores de identidades narrativas	82
III. Apartado de aplicación	92
IV. Autoficción y Heteronimia: herramientas para la Filosofía Aplicada – Una perspectiva teórica	93
V. Autoficción y heteronimia: una práctica de <i>Lo diferente</i>	100

VI. Conclusiones	110
Bibliografía	114

Prefacio

En el ala oeste del monasterio de los Jerónimos de Belém, en la milenaria ciudad de Lisboa, a mitad de un largo pasillo gótico que circunda uno de los jardines principales del recinto, hay una tumba a cuya presencia estudiosos, peregrinos y curiosos de todo el mundo arriban cada día. En esa tumba, creada por la maestra escultora Lagoa Henriques, yacen los restos del poeta, escritor y místico Fernando Pessoa. Con Pessoa descansan, en el mismo sitio, sus heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. No es sólo simbólico el gesto que la ciudad tuvo para con uno de sus más prominentes habitantes, sino que es también un gesto literal. Nadie cuestiona que los heterónimos yacen junto a Pessoa en esa tumba.

El escritor lusitano se reveló, a mediados del siglo XX —cuando fue mundialmente descubierto—, como un caso especial para la literatura y el pensamiento occidental. Desde entonces, su obra ha sido estudiada y discutida *ad nauseam*. Nadie antes de Fernando Pessoa había llegado, a través de la escritura de la heteronimia, a territorios casi por completo inexplorados en cuanto a la naturaleza del *Yo* se refiere.

La obra pessoana, de acuerdo a la tesis doctoral *La belleza de la geometría del abismo*, de Julia Alonso Diéguez, representa una superación cabal del sujeto tal y como la modernidad lo concibió. El "Conócete a ti mismo" socrático encontró en la obra del lusitano una consecuencia que aún hoy los especialistas no acabamos de abarcar: un vacío, pero también una paradoja; sobre todo: un prisma especular.

Hasta aquí, el comentario resulta anecdótico. Como filósofo aplicado, mi intención al desarrollar este ensayo es la de llevar a cabo una respetuosa exploración a un tema relativamente

nuevo pero de gran interés para la filosofía en general y para la filosofía aplicada y la teoría literaria en particular: la identidad, la autoficción y la heteronimia.

En términos generales —ya lo veremos a detalle—, se trata de una revisión específica al presupuesto filosófico que parte del *Cogito* cartesiano, que ha sido teóricamente superado pero también revalorado, gracias al concepto de intersubjetividad. No obstante, la cuestión que nos atañe se remonta siglos más atrás que Descartes, hasta las raíces de la filosofía socrática y la ya mencionada máxima sobre el autoconocimiento.

Ni tan siquiera sé si sé que no sé nada, parecería estar respondiendo a Sócrates el autor de *El libro del desasosiego* (2013), Bernardo Soares (uno de los muchos heterónimos de Pessoa), cuando escribe:

Conocerse es errar, y el oráculo que dijo «Conócete» propuso un trabajo mayor que los de Hércules y un enigma más oscuro que el de la Esfinge. Desconocerse conscientemente es el camino. Y desconocerse conscientemente constituye el uso activo de la ironía. No conozco cosa más grande ni más propia del hombre verdaderamente grande que el análisis paciente y expresivo de las maneras de desconocernos, el registro consciente de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión (p. 160).

I. Introducción

El interés por el tema de la identidad permanece como un problema para las sociedades contemporáneas. Un enfoque problematizante —que tiene un carácter primordialmente crítico— nos conmina a pensar una vez más en los *porqués* y los *paraqués* de una reflexión al respecto. Actualmente, enormes sectores de la sociedad padecen y sobrellevan crisis relacionadas con la identidad que no pocas veces acaban terriblemente mal. La causa inicial de dichas crisis (aquí somos notablemente marxistas) acaso tiene un carácter histórico y político. Preguntarse por la identidad es preguntarse, de algún modo, por lo que la identidad es para una persona o para un grupo de personas en un momento y en un espacio determinados. Las condiciones materiales, así, son un factor necesario a tener en cuenta al momento de afrontar el estado de la cuestión.

El evidente proceso de crisis cultural que viene escalando en las sociedades occidentales desde finales del siglo XIX hoy abarca espacios mucho más amplios de la población humana (Eurasia, Asia Oriental, Medio Oriente y África) debido al proceso de globalización de finales del siglo XX e hiperconectividad de las sociedades de principios del siglo XXI. Las causas de esta crisis son ya longevas y no dan señales de llegar a su fin (más allá de la reciente teoría de las sociedades postcapitalistas, que no termina por concretarse). De manera general, las crisis de identidad se han instalado intermitentemente en las sociedades en las que el capitalismo, como sistema político e ideológico, ha prosperado. Sumado a dos cruentas guerras mundiales, a una desgastante polarización económica y política del mundo durante todo el siglo XX, a un proceso de erosión constante en los monopolios de las verdades suprasensibles (el positivismo, el cristianismo, el progreso histórico, la Modernidad, etc.), a un siglo de dictaduras, genocidios, simulación, corrupción y al atropellado y violento ingreso en la era de la postverdad, hoy día miles de personas padecemos (hemos padecido o padeceremos) graves problemas de identidad.

Ninguna de las respuestas que el capitalismo ofrece actualmente resulta efectiva dado que dichas respuestas están condicionadas por la riqueza material y por la capacidad de consumo (que está en manos de apenas el 1% de la población mundial). El resto —los parias, el lumpen, la base de la pirámide— padece las consecuencias de un proyecto civilizatorio fundado en el consumismo como generador de valores identitarios.

En su libro *La era del vacío* (2000), Gilles Lipovetsky denuncia al hipercapitalismo (modelo económico en el que el objetivo es obtener el máximo beneficio posible), a la hipertecnología (el uso de la tecnología de manera intensiva y descontrolada), al hiperindividualismo (la idea de que el individuo es el único responsable de su propio éxito o fracaso) y al hiperconsumismo (la tendencia a consumir de manera excesiva) como las cuatro causas que colocan al hombre contemporáneo en un estado de indefensión del que, aparentemente, no tiene salida, ya que éste se encuentra en un escenario de absoluta contradicción en el que el ideal de progreso es indiferente y ambiguo con todos aquellos excluidos de oportunidades reales que el sistema, *de facto*, sólo simula ofrecer (Lipovetsky, 2000, p. 121-122). Todos estos fenómenos nos han colocado (una vez más) a una situación precaria en la que nos vemos obligados a tomar decisiones sumamente difíciles determinadas más por nuestras condiciones materiales que por nuestra voluntad, deseo o libertad.

¿Cómo actuar y qué dirección tomar ante un escenario tan adverso? ¿Es todavía posible ofrecer una alternativa? La filosofía persevera e insiste en la cuestión. Más que responder a la posibilidad, este ensayo es una consecuencia frente a la necesidad.

Este ensayo filosófico toma a la autoficción siguiendo, sobre todo, la propuesta de Sergio Blanco en *Autoficción: una ingeniería del yo* (2018) como una vía posible para encarar los

desafíos que presentan las crisis de identidad contemporáneas. La autoficción (ya lo veremos con detenimiento) es una forma de resistencia, una forma de rebelión frente a la idea de que solo el pasaje del tiempo o los dictámenes de la sociedad y de las condiciones materiales en turno pueden determinar quiénes somos o lo que somos. Como planteamiento epistemológico, como propuesta discursiva y también como género literario, la autoficción es una manera de decir que podemos ser mucho más que esto. Porque el Yo no es solo el resultado de la historia o de la sociedad; el Yo es también el resultado de la escritura. Este ensayo explora con detenimiento esta serie de ideas. La autoficción no es una novela, ni tampoco una autobiografía, ni el diario de una vida. No es un género literario convencional ni canónico. En cambio, veremos que la autoficción escapa a las convenciones ideológicas afincadas en nuestras sociedades (y que son causa de nuestras crisis de identidad). La autoficción es una manera de vivir, de construirse, de inventarse a sí mismo; es una forma de renovarse, de cambiar, de transformarse. Es también una forma de liberarse de las ataduras del *status quo* y de la rutina. Pero ya habrá tiempo de ahondar en todo ello.

El presente ensayo no tiene la intención de ofrecer una solución terminante al problema de las crisis de identidad en las sociedades contemporáneas (dudo que una sola propuesta pueda lograr tal cometido). El tema es amplísimo y no pretendemos aquí abarcarlo desde una teoría específica o un método tomado del extenso espectro en la historia de la filosofía. En cambio, lo que este trabajo sí intenta es construir una alternativa (de entre muchas otras) para encarar y afrontar teórica y pragmáticamente el problema.

Este ensayo filosófico no aborda el tema de la identidad desde un corpus teórico específico o desde un concepto particular localizado en la obra de alguna o algún filósofo. Eso

no significa, desde luego, que algunas y algunos de esos filósofos y pensadores no tendrán una voz preponderante en este trabajo. A lo que nos referimos, en cambio, es a que aquí no nos enfocaremos en una metodología única; procuramos enriquecer las ideas aquí presentes desde variopintas perspectivas y visiones. Sobre todo buscamos indagar, desde el género ensayístico, el tema de la identidad e hilvanar a dicha indagación una serie de reflexiones emanadas desde la filosofía (y desde la teoría literaria, posteriormente, porque en este trabajo consideramos a la literatura como una de las posibles alternativas para encarar las crisis de la identidad).

El carácter creativo del género del ensayo nos ofrece una serie de herramientas que no podríamos tener en otros géneros o construcciones discursivas. De allí que nos hayamos decantado por esta propuesta de entre otras posibles. A la vez, nos parece importante, en el marco de nuestra profesión y nuestro quehacer en un campo específico de la Filosofía Aplicada, proponer estos espacios alternativos. El ensayo tiene un carácter experimental que nos interesa particularmente. Es importante señalar que los ensayos no son textos académicos, es decir, que no requieren de un formato determinado, ni de una estructura fija, sino que pueden tomar cualquier forma, siempre y cuando se expresen las ideas del autor de forma clara y fluida a partir de un lenguaje elaborado que, sin embargo, tampoco caiga en el exceso del formalismo, pues esto haría que el texto sea poco ameno de leer (amenidad que el ensayo tiene a bien procurar).

Este trabajo es, en el panorama de la Filosofía Aplicada, una propuesta que no plantea una hipótesis por comprobar sino que se perfila a sí misma como una herramienta emanada del pensamiento y de la reflexión a la vez crítica y lúdica. Este hecho no desatiende en ningún momento el esfuerzo y el compromiso rigurosos por colocar sobre bases sólidas y una investigación comprometida y respaldada las ideas a presentarse. Puntualmente, este trabajo es

eso: un ejercicio intelectual que recorre ciertas cuestiones desde las posibilidades y limitaciones propias del género ensayístico.

La práctica de la filosofía —lo que comúnmente comprendemos como filosofar, siguiendo la conocida idea que ofrece Kant— es una actividad humana que tiene un carácter preminentemente transformador y participativo. Un filosofar que no participa en el mundo acaba por convertirse en pensamiento doctrinario, moralino, pasivo, inflexible y, en el peor de los escenarios, dogmático: palabra cincelada en el mármol imperecedero de los dioses. Es indudable que dicha palabra (que pertenece al epitafio, a la lápida, al templo), constituye una figura —“La figura es un modelo de la realidad” (p. 62), afirma Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1993), —que expresa una imagen del mundo, pero también es cierto que, al cabo de unos cuantos años, dicha figura acaba por ser insuficiente e incluso inteligible de cara a la realidad presente. En el mismo texto, Wittgenstein (1993) también dirá que: “Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera —correcta o falsamente— figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad” (p. 80). La palabra viva¹ —como la realidad— es movimiento, es dinamismo, pero también es contingencia y cambio inevitable. En estos rasgos entrevemos su esencia. La palabra y la figura corresponden directamente al presente y a la realidad humanas que son así —lógicamente—movibles, dinámicas, cambiantes y contingentes.

La vigencia de una palabra, de una figura, de una proposición o de un pensamiento estriba precisamente en su capacidad para intervenir y participar del presente. Y aún más. En

¹ Entendemos aquí “palabra viva” como el propio fenómeno lingüístico humano, que incluye a los conceptos de Lengua y Habla, desde una perspectiva saussureana. Para ampliar el contexto respecto a este punto, sugiero consultar: https://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista2/14_micolich.pdf

tanto que la filosofía se da en el terreno de la lengua, del habla (en suma, de la palabra), a aquella podrían atribuirse las características de ésta. Filosofía y palabra están anudadas. Filosofar implica, así, afirmar lo movable, lo dinámico, lo cambiante y lo contingente. La escritura (en su carácter de manifestación del lenguaje) entra también en esta comprensión de lo que es filosofar. La práctica de la escritura es un ejercicio encaminado al conocimiento de lo real, no porque lo real requiera palabras para ser conocido sino porque, como plantea Heidegger, no hay realidad más allá del lenguaje; esa realidad es, justamente, lo que conocemos o podemos llegar a conocer.

Así, comprender racionalmente lo escrito es comprender parcialmente lo real. Explican Xantal Laplana y Miguel Mandujano en su artículo *La mediación manuscrita: Formas simbólicas, reeducación de la escritura y la escritura y Filosofía Aplicada*:

En el mito, la ciencia, la religión, la historia o el lenguaje, podemos ver la marca del fenómeno básico de que nuestra conciencia no se contenta con recibir impresiones del exterior, sino que impregna lo conocido con una actividad libre de expresión. En el cúlmen de esta relación, que es la realidad objetiva, nos enfrentamos a un mundo de signos e imágenes creados por nosotros mismos (2020, p. 49).

En el presente ensayo filosófico también planteamos la idea de que lo real es por el lenguaje y por la palabra. Preguntar qué es posible realmente conocer —siguiendo esta dirección— será preguntar también qué es posible realmente decir/escribir. La realidad objetiva, habitada por signos e imágenes, según Laplana y Mandujano, o por símbolos y figuras, según Wittgenstein, es un espacio formado de palabras. El ejercicio de la escritura se presenta como una ruta para desentrañar el enigma que constituye la realidad humana.

A medida que toma forma una expresión escrita, toma forma una realidad o una determinada figura y/o imagen del mundo². Escribir es, de algún modo, poner a disposición de la conciencia que se capta a sí misma la posibilidad de elaborar un sentido específico a través de las palabras. Cuando dicho sentido es la propia conciencia —es decir, un *yo* que se percibe como algo que se piensa y que se narra (la llamada autoficción no es otra cosa que ese *yo* siendo consciente de su carácter lingüístico-simbólico)—, la escritura se vuelca sobre el propio fenómeno de la conciencia que sabe que se está escribiendo a sí misma, exponiendo su potencial para transformar o recrear la realidad de esa conciencia. Explican Karl Marx y Friedrich Engels en *La ideología alemana* (2014):

El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real, que existe también para los otros hombres y que, por tanto, comienza a existir también para mí mismo; y el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios del intercambio con los demás hombres (p. 25).

El acto de escribir (y hablando específicamente de escribir ficción, que es el tema particular que nos concierne) no es algo que niegue la realidad externa o, digamos, las dimensiones (el espacio y el tiempo) materiales de esa exterioridad sino todo lo contrario. Explica Ernst Cassirer (2017): "Los productos de la fantasía mítica y estética no son reacciones a las impresiones que obran desde fuera sobre el espíritu, sino más bien auténticas acciones espirituales" (p. 44).

² Al respecto, explica Claude Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1997): "El pensamiento salvaje ahonda su conocimiento con la ayuda de *imagenes mundi*. Construye edificios mentales que le facilitan la inteligencia del mundo, por cuanto se le parecen. En este sentido, se le ha podido definir como pensamiento analógico" (p. 381).

Levi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. F.C.E.

Las palabras de un Tiresias que podríamos estar buscando (como las buscó Ulises en el milenar mito por todos conocido) habitan en la escritura de un personaje homérico llamado Tiresias que podríamos —potencialmente— llegar a escribir. No hablamos aquí de la reivindicación de la figura tradicional de un oráculo o un arcano (aunque la idea bien podría ajustarse al antiguo uso de la palabra como elemento mágico) sino de comprender la importancia que las palabras tienen en nuestra experiencia vital, en la forma en que nos permite generar signos e imágenes que nos ayudan, a su vez, a interpretar y a dar sentido a la existencia. Escribir es, además, ir encontrando un espacio de dicción (o de silencio, preciso yo) en el que materializar, por medio de la palabra, un saber o un conocimiento (o, ¿por qué no? la ausencia de éste). Ante todo, es afrontar de una u otra manera lo desconocido que permanece como potencia en nuestra experiencia como seres humanos.

En el contexto de la Filosofía Aplicada (FA) —y siguiendo la propuesta metodológica de Oscar Brenifier— podemos identificar tres diferentes registros de exigencia filosófica en una persona: intelectual, existencial y social³. En *Filosofar como Sócrates* (2011), Brenifier establece una distinción entre este conjunto de competencias y otras, como lo son el trabajo de las capacidades orales y escritas (en las que el filósofo francés no repara demasiado sino hasta la parte final del libro, en donde recupera la figura literaria de Nasrudín para desarrollar la propuesta de su práctica filosófica)⁴. Del mismo modo que la literatura oral, en la propuesta

³ Brenifier, O. (2011). *Filosofar como Sócrates*. Diálogo. p. 132-133.

⁴ Brenifier precisará más adelante sobre el personaje: “Nasrudín ofrece generosamente al lector todos estos grotescos rasgos de carácter para que éste pueda verse a sí mismo como en un espejo, aunque de un modo más visible, gracias a su exagerada deformidad” (p. 169). Aquí señalamos que la literatura de ficción ofrece, de igual modo, aunque de manera prácticamente inagotable, esa misma exagerada deformidad en lo que respecta a los rasgos del carácter humano que Brenifier identifica en Nasrudín. En ese sentido, en la literatura de todos los tiempos encontraremos multiplicada hasta el infinito —como en un espejo que refleja a otro espejo esa “personalidad terriblemente provocadora de este mito viviente. En un momento en el que la corrección política y filosófica promueve la ética y el «buen comportamiento»

brenifieriana, funge como el detonante para la reflexión filosófica, a lo largo de este trabajo iremos explorando una serie de posibilidades para la práctica filosófica en el terreno de la literatura escrita. Desarrollar las competencias necesarias para escribir ficción (o escribir, en general) es reconocer y llegar a conocer las formas que el lenguaje adopta cuando narramos algo (a nosotros mismos o a los demás). Se trata de un viaje hacia el interior más que un proceso externo. Las reglas (el lenguaje) nos vienen de afuera; el juego toma forma por la intervención de la persona y ocurre adentro de la experiencia subjetiva. Como explican Laplana y Mandujano (2020): "La escritura, y no solo lo que escribimos sino la escritura en sí, puede ser considerada como una especie de materia prima para desarrollar la tarea de explorar y significar nuestro yo-simbólico más profundo, pues en parte lo contiene" (p. 51).

Cada día —al mantener una conversación con alguien, al reflexionar internamente sobre un tema o al recordar algo— las personas estamos desplegando una serie de recursos narrativos, estemos o no sabidos de ello. El aprendizaje de la escritura consiste, precisamente, en saberlo y hacer algo con los mencionados recursos. El pensamiento escrito, al desfamiliarizar el habla cotidiana, nos permite apropiarnos poco a poco de esos recursos y de sus funcionamientos y relaciones, lo que resulta (a partir del hábito) en una capacidad de emplearlos para construir un sentido particular y para (entre otras muchas cosas) explorar ese yo-simbólico del que Laplana y Mandujano hablan y del que tanto puede decirse. Explica Sergio Blanco (2018): "la autoficción favorece que lo indecible pueda ser decible y permite que aquello que estaba delegado al silencio pueda encontrar un espacio de dicción" (p. 46). Eso que está delegado al silencio no es otra cosa

para maquillar la civilizada brutalidad de nuestra sociedad, Nasrudín puede sernos muy útil desde el momento en que posee todos los defectos que podamos imaginar: es mentiroso, cobarde, ladrón, hipócrita, egoísta, maleducado, obsceno, perezoso, tacaño, mentiroso e impío, pero sobre todo es uno idiota y un estúpido, uno de los mejores" (p. 169).

que un *otro* que materializa su potencial en el mundo conforme se manifiesta el lenguaje. A razón de un concepto del *otro* presente en la obra de Lévinas, Patricia Castillo Becerra en *La fenomenología del segundo Lévinas* (2017) nos dice:

el *otro* aparecerá en el pensamiento levinasiano como una necesidad de expresión de un yo que se encuentra inmerso en el mundo —cuyo silencio se verá interrumpido por un espectáculo que será amplificado en los ámbitos del lenguaje—, que entendería la compostura del *otro* sin tratar de abarcarlo; en tal relación interviene la capacidad de *respeto* y *entendimiento* de que el *otro* es diferente, en cuanto que no es yo. Según Lévinas, el gozo es lo que permite tematizar las cosas, esto es, permite llevar a cabo la “separación” de mi yo con lo que no soy yo (p. 39).

La autoficción, al no reconocer una separación tácita entre un *yo* y el *otro*, ni entre el sujeto concreto y su identidad narrativa o entre una verdad documental y un artificio inventado —y que está condicionada además por una frontera porosa por la que se desplazan en ambas direcciones significados, símbolos, mitos, conceptos, etc.— se nos presenta como un espacio de experimentación total para explorar el *ser* en su carácter de fenómeno lingüístico.

Para la FA este panorama es, desde luego, prometedor. Ya Sócrates, al afirmar que lo importante era conocerse a sí mismo, apuntaba (aunque, con otras palabras) hacia una perspectiva que ve en el sujeto el objeto central del conocimiento. Escribir ficción es justamente explorar las posibilidades de ese sujeto; en el caso de la autoficción, esa exploración apunta hacia quien está escribiendo, de uno u otro modo, sobre aquello que busca saber.

Primeramente, es importante comentar que la escritura (en cualquiera de sus formas o géneros) conlleva un ejercicio de ciertas competencias que son de suma importancia al interior

del desarrollo de una práctica filosófica tal y como aquí la comprendemos. Escribir implica, como ya antes lo comentamos, conocer y saber emplear las herramientas que ofrece una lengua en el marco de la comunicación escrita:

- Conocer los elementos de la oración.
- Reconocer las formas de la oración.
- Entender las reglas que rigen y determinan a una lengua escrita (morfología y sintaxis).
- Tener un conocimiento suficiente sobre el léxico de una lengua (conocer suficientes palabras como para poder estructurar, articular y clarificar ideas concretas).

En este marco, dichas herramientas se relacionan estrechamente con algunos (no todos) de los registros de exigencia filosófica de los que Oscar Brenifier (2011, p.132) habla en las dimensiones intelectual y existencial:

“Intelectual

- Estructurar, articular y clarificar ideas.
- Comprender las ideas de los demás y las de uno mismo.
- Analizar, reformular o modificar una idea.

Existencial

- Singularizar y universalizar el pensamiento.
- Ser consciente de uno mismo, de sus ideas y de su comportamiento.
- Ver, aceptar, verbalizar y trabajar sus propios límites.
- Distanciarse de su forma de ser, de sus ideas y de uno mismo.”

Esta información nos proporciona una idea clara de la relación que se da en un nivel formal entre las competencias de la escritura y las competencias filosóficas al momento de ejecutar una aplicación que incluya a ambos grupos.

En segundo lugar, el ejercicio de la escritura de autoficción puede ser no sólo útil para un filósofo aplicado consultor al momento de construir un diagnóstico o un caso sino que puede resultar estimulante para el consultante, en tanto que la autoficción le permite explorar a su yo-simbólico o a su identidad narrativa y, sobre todo, a las posibilidades de ésta fuera de una realidad concreta (la del consultante). Sabemos que los conflictos que una persona sobrelleva en su cotidianidad se relacionan con la forma en que se autopercibe en dicha cotidianidad; reelaborar ese contexto y/o resignificarlo a través de la palabra escrita es una cuestión de importancia para el filósofo aplicado. El texto escrito puede arrojar luz sobre la forma en la que la o el consultante ordena las palabras (y, por lo tanto, la realidad) y cómo interpreta esas palabras. Con el acompañamiento de un filósofo aplicado familiarizado con la lectura crítica y la elaboración de la autoficción (este estudio es apenas una aproximación) esa luz puede ser un espejo a través del cual la o el consultante pueda llegar a la senda del autoconocimiento, del

*critical thinking*⁵ y del aprendizaje autónomo. Ciertamente habrá no pocos desafíos en el proceso.

La FA lidia permanentemente con las problemáticas surgidas de la relación Sujeto-práctica, esto lo sabemos de sobra. El sujeto (por causas que la propia práctica filosófica busca esclarecer) no siempre puede tomar distancia o desprenderse temporalmente de su identidad (porque no sabe cómo o porque no quiere). En el caso de una práctica relacionada con la escritura de autoficción, es importante que el filósofo aplicado comprenda el terreno en el que se situarán a trabajar tanto el filósofo como la o las personas que participan en la PF. De entrada, es válido retomar una discusión hartamente conocida —y es importante señalarlo porque en otros ámbitos como talleres de escritura o escuelas especializadas en la formación de escritores la escritura no es necesariamente un medio sino el fin en sí mismo— pero nunca agotada. El viejo

⁵ A este respecto explican Víctor Martín García y Óscar Barrientos Bradasic en *Los dominios del pensamiento crítico: Una lectura desde la teoría de la educación* (2009): “el pensamiento crítico es una operación de naturaleza cognitiva y, por lo tanto, se halla estrechamente emparentada con la gama más amplia de accesos al conocimiento. esto también indica que no es la única ni la exclusiva facultad de esta índole, queremos decir que pensamiento crítico no es pensamiento mágico, ni pensamiento lógico, ni razonamiento geométrico-espacial, etc. eso sí, en los márgenes de abstracción colinda con otras formas y estilos cognitivos. [...] pensar críticamente la realidad implica necesariamente acceder a soluciones epistemológicas por sistemas alternos de pensamiento, es decir, por caminos de enriquecimiento cognitivo destinados a repensar las estructuras de toda racionalidad mecánica. En otras palabras, existe la necesidad de poner en duda las propias percepciones, evitando el escepticismo rotundo o la criticidad compulsiva, y profundizando la disensión y la independencia cognitiva. [...] otro de los rasgos recurrentes del pensamiento crítico es su carácter argumentativo, ya que su operación más elocuente sería la de fundamentar, encontrando en las líneas de acción que ofrece la figura del argumento, las bases de una comprensión capaz de derribar determinados paradigmas y de erigir otros como nuevos puntos de apoyo o pilares de comprensión. [...] tomando un concepto de Freire, el pensamiento crítico tendría como uno de sus rasgos básicos la capacidad de coexistencia. Esto implica una noción amplia de los saberes y una aceptación de la objetividad inclusiva y no como el factor que define la verdad. Es decir, hablaríamos de un eclecticismo participativo, más centrado en la búsqueda de fundamentos dinámicos que en dogmas o axiomas, en el marco de una idea dialéctica de la verdad. Por último, otro aspecto fundamental sería su orientación diagnóstica-propositiva. El pensamiento crítico no sólo abordaría las representaciones de la realidad a través del análisis y el contraste, sino que su ejercicio implicaría un lenguaje proposicional que en gran medida funcionaría como sustituto de la experiencia con material cualitativo” (p. 21).

dilema de *Arte por el arte* en oposición a *Arte comprometido* se resuelve de manera fácil para el filósofo academicista y/o decimonónico: el arte (la ficción y la autoficción, en nuestro caso particular) es un medio. Eso *compromete* al acto mismo de escribir, que queda supeditado a los objetivos de algo ajeno que se coloca por encima de aquél. Para el filósofo aplicado, en cambio, el dilema no se resuelve de manera tan sencilla desde el momento en que comprende que el acto de escribir puede ser ya una práctica filosófica en sí misma y no sólo un medio (recordemos los registros de exigencia filosófica propuestos por Brenifier y que se vinculan con el acto de escribir). En una pintura, en una novela, en un edificio, etc. hay una filosofía y no sólo un instrumento para propiciar el acto de filosofar.

Pese a todo, en este trabajo optamos por una tercera vía: la existencia de los dos enfoques antes comentados no se contradicen sino que, según sea el caso, se compenetrán dinámicamente. La producción autoficcional, en este sentido, se presentará como un medio y también como un fin —como una síntesis efectiva entre *Arte por el arte* y *Arte comprometido*— en la medida en que el sujeto que en ella se ejercite vaya comprendiendo, justamente, qué es lo que está buscando y configurando con todo aquello que escribe: lo que es un texto. Escribir autoficción es una actividad que, cómo toda forma literaria, construye, destruye y reconstruye constantemente⁶.

Este trabajo ensayístico está conformado por una serie de capítulos que orbitan un tema central. A través de él llegaremos a la discusión en torno al sentido netamente práctico de la escritura de la autoficción y la relación que puede tener este género literario con la FA y el lugar que puede ocupar en el interior de una PF. Allende este objetivo principal, es importante señalar

⁶ Explica Sergio Blanco (2018): "La autoficción no solo me va inventando, sino que me va corrigiendo, alterando, mejorando y, a veces, empeorando, construyéndome en un juego de construcciones infinitas" (p. 70).

que cada uno de las partes que conforman este documento han sido escritas como ensayos que funcionan también con cierta autonomía entre sí y que proponen, independientemente del tema principal de este trabajo, una serie de ideas, temas y reflexiones variopintas. Dichas ideas, temas y reflexiones se muestran como distintos e interesantes caminos para la reflexión y para el trabajo práctico. El quehacer surgido a través de los contenidos de cada parte está visible pero no limitado y tanto el especialista como el interesado en estos temas puede llegar a desprender de dichos quehaceres nuevas propuestas. En este ensayo se ofrece, por tanto, más de una posible lectura, con más de un posible resultado y —como es propio del género del ensayo— de una naturaleza experimental. La intención de quien escribe aquí es ofrecer al lector textos que inviten a la reflexión y a la práctica de las ideas aquí presentadas, pero también al goce de la lectura.

Hablando ya sobre el contenido aquí presente, valdría la pena detenernos un momento para comentar (al menos de forma introductoria) en qué consiste dicho contenido y qué cosas podremos hallarnos en el camino. De entrada, me parece importante señalar que este texto, en su totalidad, fue concebido como una herramienta para las y los filósofos aplicados. En él he dejado registro de mi propia formación y experiencia profesional en la FA y mi previa formación académica y profesional en la literatura, así que este texto —en su carácter de herramienta— ha sido creado no sólo para ser leído sino también para ser introducido en la cotidianidad de las personas (que es el espacio en el que la FA busca integrarse de manera efectiva, amplia y plural). Este libro no es —recordando las palabras de Ulises Carrión (2012)— “un estuche de palabras” sino un fenómeno que interviene (como interviene una PF) en el mundo cotidiano. De nuevo, como dice Ulises Carrión (2012): “El lenguaje de la vida cotidiana es intencional, o sea,

utilitario; sirve para transmitir ideas y sentimientos, para exponer, para declarar, para convencer, para invocar, para acusar, etc.” (p. 50).

En el primer texto del apartado ensayístico hablaremos del *Yo* como una versión en perspectiva del sujeto histórico. Sin adelantar demasiado por ahora, este texto ofrece un primer vistazo al problema ante el que nos enfrentamos a lo largo de todo el ensayo. De modo simultáneo, este primer texto propone situarnos en un enfoque muy particular que será clarificador en adelante y también acercarnos amistosamente a un tema que, a bote pronto, pareciera (sólo pareciera) ser complejo.

En el segundo texto exploraremos el tema de la identidad como producto de una voz narrativa, profundizaremos en qué consiste dicha voz acompañados de ciertos conceptos y nociones desde la crítica literaria contemporánea. Analizaremos, además, qué implicaciones tiene en el sujeto contemporáneo el tema de la identidad y cómo todos estos temas encuentran en la ficción un espacio de convivencia y materialización.

El tercer texto toma como punto de inicio un relato borgiano para analizar la intrincada relación que existe entre el *Yo* y el lenguaje desde la perspectiva post estructuralista, además de abordar inicialmente el tema de *El otro*. Realizaremos una necesaria reflexión en torno al tema de *el nombre* para entender no sólo el papel que éste juega en el desarrollo de la identidad sino el lugar que tiene al interior de la cultura occidental (que incluye, desde luego, a la filosofía y a la literatura).

El texto número cuatro del apartado ensayístico tiene un carácter notablemente filosófico, que conecta una tradición ancestral con el tema de este trabajo. En él, abordaremos el problema de la búsqueda de la sabiduría y del conocimiento, tomando como punto de partida la obra de

uno de los más destacados narradores contemporáneos, y abordaremos un concepto en especial: el acontecimiento literario.

En el texto cinco profundizaremos aún más en el tema de la autoficción y de la escritura propiamente hablando. Revisaremos algunos conceptos y definiciones tomando como punto de partida el trabajo de Sergio Blanco, uno de los académicos más versados en estas cuestiones.

El sexto texto explora un caso particular —y sumamente interesante— en la historia contemporánea de la literatura relacionado con la identidad, con el *Yo*, con el perspectivismo y con la multiplicidad y que, además servirá como preámbulo para el texto VII, en donde estudiaremos a profundidad el tema de la heteronimia en la obra de Fernando Pessoa. De entre tantos casos que existen (y ya hemos tenido un primer acercamiento en el prefacio de este trabajo) el de Pessoa cuenta con las particularidades y elementos que mejor nos permitirán consolidar todos los temas, conceptos y cuestiones que este ensayo propone.

Los textos del Apartado de Aplicación, por su parte, ofrecen un panorama extendido sobre la relación entre FA, autoficción y heteronimia, en el que se trabajará sobre el contexto propiamente dicho de la producción de textos. En la parte final del segundo de los textos de esa parte del ensayo —y a modo de síntesis y consolidación de todo el aparato crítico, se ofrece de manera concreta una propuesta de diversas prácticas filosóficas que toman como base teórica y temática todo el contenido del trabajo. Cada una de ellas está tabulada, seccionada y clasificada para ser lo más clara y práctica que se pueda, de modo que sea tomada como una herramienta en concreto para que el especialista pueda, en acompañamiento con el resto de este ensayo, aplicarla en contextos propios de la FA: una consultoría, un taller filosófico o un café filosófico.

La relación que existe entre filosofía y literatura es bastante reconocida y visible. A partir de una reflexión acerca de la escritura, lo aquí presentado pretende enriquecer nuestra comprensión acerca de dicha relación. Este ensayo, como ya se ha mencionado al inicio de esta Introducción, tiene un carácter puntualmente filosófico. Su escritura es, en sí misma, una práctica filosófica, fruto de un trabajo académico en torno a la FA. La presencia de la literatura en ella busca visibilizar vasos comunicantes que han existido desde hace siglos entre estas dos disciplinas y espacios del saber sin escatimar en esfuerzos por abrir nuevos caminos teóricos y prácticos en el porvenir.

II. Apartado ensayístico

Los Césares

Una aproximación filosófica al *Yo* como un problema

Comentarios de la guerra de las Galias, de Cayo Julio César, representa para cualquier latinista uno de los ejemplos más altos de cultura; los estudiosos de la historia de Roma la toman como un referente fundamental para entender el cuadro general no sólo de aquellos convulsos años en que la República transicionó, a través de una cruenta guerra civil, hacía un imperio sino en los que el proyecto político de lo que fue Roma en los primeros siglos se reconfiguró radicalmente, hecho que marcaría la historia de Occidente.

En la cultura popular —gracias al cine, a la televisión y a la literatura de masas— Julio César se ha encumbrado como el prototipo de emperador romano. La obra de R. Goscinny y A. Uderzo, *Astérix le Gaulois* (1959), retrata a Julio César como un fanfarrón y prepotente romano empeñado con dominar el orbe por motivos predeciblemente megalómanos. El diseño del personaje de Uderzo, a su vez, caricaturiza al *Julio César* de Rubens, que luego el romanticismo decimonónico encumbraría con obras como *La muerte de Julio César*, de Vincenzo Camuccini o *La muerte de César*, de Jean-Léon Gérôme. Por su parte, la película homónima de 1953, interpretación más o menos libre —y muy hollywoodense— de la obra dramática escrita por William Shakespeare, presentaría una imagen del emperador inspirada en la ya mencionada plástica flamenca y romántica, una imagen que sería reutilizada e impuesta durante setenta años en el imaginario colectivo a través de la cultura de masas y que perdura hasta nuestros días.

El videojuego *Assassin's Creed Origins* (2017) intenta explorar a Julio César desde una óptica diferente (diferente, claro, en relación con esa imagen prototípica del César interpretado por Louis Calhern en la época dorada de Hollywood). El resultado del intento de Ubisoft de presentar una versión "más justa en términos históricos" de Julio César es una reacción y un reflejo. El Julio César de *Assassin's Creed Origins* toma distancia de la caricatura cultural del siglo XX en un intento por "humanizarse" (dentro de la lógica, claro, de un videojuego en el que la intriga política y la violencia son el hilo conductor de las mecánicas de juego) pero, al hacerlo, renueva no un prototipo sino una voz.

Uno de los problemas al aproximarnos al estudio de la historia es si vemos en ésta una verdad o un problema. Resulta risible —de no ser porque es, de hecho, preocupante— que el resultado de una crítica superficial a una verdad histórica sea nada más que otra verdad histórica superficial. Es difícil desmontar una habladería⁷ cuando ésta es tomada por hecho. La historia cómo problema, no como verdad, exige un trabajo de investigación y documentación que muy pocos —y difícilmente una compañía de entretenimiento (se dedique ésta a lo que se dedique)— están dispuestos a emprender, no sólo porque es una tarea demasiado ambiciosa sino porque no es el objetivo de las compañías de entretenimiento educar sino, obviamente, entretener. El

⁷ “Las habladerías son la posibilidad de comprenderlo todo sin previa apropiación de la cosa. Las habladerías preservan incluso del peligro de fracasar en semejante apropiación. Las habladerías, con las que puede arramblar cualquiera, no sólo desligan de la obligación de llegar a un genuino comprender, sino que desarrollan una indiferente comprensibilidad a la que nada le es ya cerrado” (p. 188).

Heidegger, M. (2008). *El ser y el tiempo*. F.C.E.

Sobre las habladerías (y en consonancia con la perspectiva de Heidegger) George Steiner (2013) comenta: “[Las habladerías] Abarcan no solo el aluvión de la trivialidad, y chismes de novedades y clichés, de jerga y grandilocuencia espuria, sino que se “extienden” a lo que escribimos, donde toman la forma de ‘escribidurías’” (p.159). [Las habladerías] “Alimentan la ilusión de comprender sin verdadera aprehensión. Oscurecen o hacen retroceder la investigación crítica” (p.159).

Steiner, G. (2013). *Heidegger*. F.C.E.

problema es, en cambio, si nosotros somos o no capaces de entender que el Julio César de Uderzo, el de Camuccini, el de Calhern o el de Ubisoft no son, de hecho, Julio César.

La voz narrativa en *Comentarios de la guerra de las Galias* describe meticulosamente, haciendo uso de un lenguaje rico y claro, las hazañas y logros del célebre emperador durante la campaña militar. La voz que narra se presenta como una espectadora de cuánto hace César pero —y aquí está la cuestión que nos interesa— esa voz es del autor del texto. El emperador escribe sobre sí mismo desde fuera de sí mismo, en tercera persona, como lo escribiría un testigo. La introspección —recurso que Agustín de Hipona usaría siglos más tarde en sus *Confesiones*— tiene en *Comentarios de la guerra de las Galias* un propósito estilístico. No es él (Julio César) quien habla sobre él sino *un otro* que César (el autor) construye. Los siglos por venir probarían que la apuesta del emperador sería de una brillantez indiscutible. La decisión habla, eso sí, de una cierta sensibilidad a destacar. La escritura posibilita el perspectivismo. Julio César pudo evocar y escribir sus empeños militares a través de una voz que (en el texto) no identifica como la suya.

Volvamos un poco. Así como sucede con la historia (de cualquier persona), nos encontramos ante la posibilidad de ver en el *Yo* una verdad o un problema. Acaso las formas que se manifiestan cuando interpretamos la historia (y toda historia es una interpretación de datos y registros) son también las formas que podemos encontrar cuando nos interpretamos a nosotros mismos. Puede ocurrir, como ocurre con el ejemplo de Julio César, que el *Yo* acabe teniendo una imagen idealizada⁸ de sí mismo allí en donde podría haber una indagación perseverante acerca de

⁸ “Hasta hoy esa *mentira* que lo ideal ha significado una maldición lanzada contra la realidad; la propia humanidad ha sido falseada y tergiversada por esa mentira hasta en sus instintos más fundamentales, hasta que ha llegado a adorar los valores *opuestos* a los últimos que hubieran logrado asegurar la prosperidad, el futuro, el *derecho* supremo a tener un futuro” (Friedrich Nietzsche, 2004, p. 14).

su existencia y de su realidad (esto es filosofar). En *Ecce Homo* (2004), Nietzsche declara: “Mi verdadera unidad de medida ha ido siendo cada vez más preguntar qué grado de verdad soporta el espíritu, qué dosis de verdad *se atreve* a afrontar” (p. 14). La apuesta nietzscheana apunta hacia la voluntad: ¿hasta qué punto estaríamos dispuestos a afrontar el hecho de que Julio César es históricamente inaccesible en tanto persona real? Lo que de él tenemos son versiones, ficciones, interpretaciones. Las ondas expansivas de esa pregunta terminan por alcanzar al *Yo* en tanto imagen idealizada de uno mismo porque una persona es un sujeto histórico. De nuevo Nietzsche (2004):

Ese error consistente en creer en lo ideal no constituye una ceguera, sino una *cobardía*.

Toda conquista, todo avance en el terreno del conocimiento es *consecuencia* de la valentía, de la dureza y de la limpieza para con uno mismo. Yo no refuto, pues, ningún ideal; me limito a ponerme los guantes cuando estoy ante ellos (p. 15).

Los ejercicios de escritura de autoficción, ya lo veremos más adelante, tienen justamente qué ver con este “ponerse los guantes” con el *Yo* que cada quién tiene por verdad. Como freno a esa confrontación se encuentra la cobardía tal y como Nietzsche la presenta, porque enfrentar la irrealidad del *Yo* o cuestionarla como verdad implica tomar distancia, y eso exige salir de un espacio no únicamente de confort sino también de certidumbre. Sin embargo, esa confrontación no consiste —como no consiste en Nietzsche— en destruir por destruir sino de destruir para construir y tener, en primer término, “el *derecho* supremo a tener un futuro”. No se trata tanto de negar la dimensión histórica del hombre o la propia historia sino de profundizar en su naturaleza.

Tampoco se trata de refutar ideales, como comenta Nietzsche, sino de afrontar que son justo eso: ideales.

Lo que es necesario comprender es que el pasado (el de nuestro *Yo* o el de Julio César o el de cualquier hijo de vecino) es una interpretación pero que el paso del tiempo —la contingencia de las cosas— es un hecho material y racional. Es en este hecho material en donde encontramos una y otra vez al ser humano, en donde nos encontramos a nosotros mismos. Comenta Tanabe Hajime (2014):

Supongamos que no hay contingencia en el pasado y que este cae por completo bajo el dominio de la ley natural. No habría pasado. Todo sería en el presente, repitiéndose una y otra vez (o en vez de esto, todas las cosas serían simultáneas), y nada sucedería sin explicación racional. La historia, cuya esencia es el proceso temporal, habría desaparecido (p. 146).

En cambio, sí que es posible acceder, a través de la memoria, a esos hechos, pero la memoria (ya lo veremos más adelante) tiene un carácter preminentemente simbólico y cultural, no natural. Por ahora, podemos recordar las palabras de Gadamer (1999):

Retener, olvidar y recordar pertenecen a la constitución histórica del hombre y forman parte de su historia y de su formación. El que emplea su memoria como una mera habilidad —y toda técnica memorística es un ejercicio de este tipo— sigue sin tener aquello que le es más propio. La memoria tiene que ser formada; pues memoria no es memoria en general y para todo. Se tiene memoria para unas cosas, para otras no, y se quiere guardar en la memoria unas cosas, mientras se prefiere excluir otras (p. 44).

Entre el *Yo* y su pasado (su historia) existe una relación que sirve para conquistar un futuro⁹. Por ello es importante que ese pasado (que es memoria e interpretación) se afronte valientemente. Para Nietzsche, la verdad “oficial” constituye las más de las veces un ideal, es decir, una mentira. ¿Son mentiras las cosas que sobre Julio César se han narrado en el devenir de los siglos? Si, cuando se nos ofrecen como verdad oficial, y la verdad oficial es siempre un ideal que se construye y que se elige deliberadamente y, aún más, libremente. Explica Hajime (2014): “Es la libertad, no la contingencia, el principio de la historia y la esencia de la realidad. Sin un yo que se proyecta y haga planes de manera libre, no hay historia de la realidad. La historia es el rastro de las huellas dejadas por la libertad” (p. 148).

La historia que nos legó Julio César en sus *Comentarios* es, siguiendo la idea de Hajime, un rastro de la realidad. Dicha realidad está supeditada, desde luego, a su contingencia, pero también a una verdad particular. En ese sentido, el acto de escribir es un acto que apuesta por la libertad, y no sólo en un sentido individual sino también social. Todos y cada uno de los Julio Césares que conocemos son el resultado inevitable de un acto libre que se proyectó y son, a su vez, el rastro de las huellas dejadas por la libertad de Julio César al momento de elegir escribir(se). No es otra la situación en la que cada ser humano se encuentra, toda vez que está dispuesto a encarar estas cuestiones.

Es problemático pensar que Julio César fue consciente de que, al escribir los *Comentarios* con la voz narrativa que empleó, estaba sentando un antecedente de la autoficción (Los *Comentarios* son concebidos como un documento de carácter netamente histórico que lo colocan

⁹ Esto explica, en parte, por qué es tan complicado que una persona, así de entrada, tome distancia de su *Yo*, de su historia y de su identidad. Le va en ello una proyección hacia el futuro, hacia el lugar que ocupará en el devenir de los hechos en la existencia.

más cerca de Herodoto que de Bernal Díaz del Castillo, por poner un ejemplo); en cambio, *Comentarios de las guerras de las Galias* sí es un ejemplo que nos abre el panorama a la relación que existe entre el autor de un texto y un *Yo* que se construye y se proyecta a través de la escritura.

Los habitantes del relato

Identidad y crisis del *Yo*

Y mis historias, verdaderas o falsas, ¿no tienden todas al mismo fin, no tienen todas el mismo sentido?

¿Qué importa entonces que sean verdaderas o falsas si, en ambos casos, significan lo que fui y lo que soy?

— Albert Camus

En *El ocaso de los ídolos*, a cuento del reconocible vitalismo que lo identifica, el filósofo y filólogo Friedrich Nietzsche (2002) dirá:

No tiene sentido inventar fábulas respecto a «otro» mundo distinto a éste, siempre y cuando no estemos movidos por un impulso instintivo a calumniar, a empequeñecer, a recelar de la vida. En este caso nos *vengamos* de la vida imaginando con la fantasía «otra» vida distinta y «mejor» que ésta (p. 14).

Crítica severa a cualquier fabulador que, en su hacer, intenta tomar distancia del mundo real en favor de otro que presume, asume o añora como verdadero. Tal actitud negacionista es para Nietzsche la herencia de siglos de cristianismo. Este filósofo señala una y otra vez al «mundo verdadero» —que la Modernidad se encargó de ofrecer como recompensa “al sabio, al piadoso, al virtuoso”— como algo acabado y superado: “El «mundo verdadero» es una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, una Idea que se ha vuelto inútil, superflua; *en*

consecuencia, es una Idea que ha sido refutada: eliminémosla” (p. 16). Con una conclusión de esta envergadura, Friedrich Nietzsche abre la puerta hacia un tema que nos interesa.

En el texto *Historia de un error* (2002) (que forma parte de *El ocaso de los ídolos*) el filósofo apátrida expone que el «mundo verdadero» “no es asequible ni demostrable ni puede ser prometido” (p. 16). Al decir esto, Nietzsche desmonta de una buena vez un mito vetusto de la Modernidad: la verdad como resultado de una objetividad (evidentemente idealizada). Esta verdad objetiva —que se pregonó por siglos como la piedra filosofal del Humanismo— se concretó a partir de una mentira sutil. Sucede que al mundo verdadero se contrapuso el mundo real, y esa dicotomía justificó por siglos una forma “cristiana” de comprender y concebir la vida. Dice Nietzsche (2002): “el «mundo verdadero» ha sido concebido a base de contradecir el mundo real. Ese presunto «mundo verdadero» es en realidad un mundo aparente por no ser más que una ilusión de *óptica moral*” (p. 14). En otras palabras, el «mundo verdadero» que denuncia Nietzsche es un concepto que se sirve de una moral muy específica para poder interpretar no sólo la vida sino, ante todo, los actos (y las palabras son actos). Superada esta dicotomía —y expuesta en su naturaleza lingüística—, Nietzsche apunta hacia los remanentes (en un intento por adelantarse a un posible subterfugio reaccionario): “Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿Qué mundo ha quedado? ¿el aparente...? ¡No! *Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente*” (p. 16). El iconoclasta Nietzsche supera de tajo el concepto de verdad objetiva y también el de subjetividad abierta, situándose en un espacio en el que la moral (cristiana, o cualquier otra) ya no sirve para abarcar y aún menos para interpretar la vida y el mundo real. En un acto revulsivo Nietzsche cierra el texto de la siguiente manera (2002): “(Mediodía; instante de la más breve sombra; fin del más largo error; punto culminante de la

humanidad; *comienza Zaratustra.*)” (p.16). ¿Qué lógica mueve a Friedrich Nietzsche al afirmar esto?

El Zaratustra nietzscheano es para el filósofo “«otra» vida distinta y «mejor» que ésta”; pero no una que reemplaza o suple (y mucho menos que empequeñece) su vida, sino que *la venga*. Nietzsche no es Zaratustra, ni éste es aquél. El relato de Zaratustra es una apuesta y un destino que se bifurca, o que se multiplica poliédricamente¹⁰. Sucede que allí en donde la verdad objetiva idealizada y el mundo verdadero terminan, termina también una idea del ser humano. En ese mediodía del que habla Nietzsche (el mediodía es el momento de mayor claridad) acaba la humanidad, y allí mismo comienza el relato de Zaratustra: el mítico profeta avanza hacia el ocaso y hacia la noche.

Zaratustra da continuidad a las palabras del filósofo, pero no de manera lineal¹¹ sino reversible (superando así una determinada comprensión del tiempo, que se justificaba a partir de la Eternidad cristiana). Zaratustra habla allí en donde la humanidad palidece y ha perdido el cielo. El propio filósofo se reconocía como parte de esa humanidad acabada, de ese largo error. Aún así, logró configurar la historia de Zaratustra (acaso un heterónimo nietzscheano).

Es posible ver en el tema de la identidad bifurcada y/o multiplicada, tan presente en la literatura contemporánea, una consecuencia de las crisis dadas a raíz de esta crítica a los grandes relatos modernos (que incitan Mäinlander y Schopenhauer, y que alcanza su gran momento, ya lo

¹⁰ Aquí podemos identificar un claro ejemplo de heteronimia, al que dedicaremos parte de este ensayo.

¹¹ La lectura lineal es otro aspecto característico de la Modernidad. Es el estilo del tratado filosófico, de la biografía, del documento histórico, de la indagación científica, del postulado político, etc. El estilo de *Así hablaba Zaratustra*, en cambio, es fragmentario, anecdótico, abierto a una multiplicidad de lecturas. Nietzsche apuesta hacia una nueva relación entre lectura y conocimiento. El tiempo —notan la ironía— le daría la razón. Julio Cortázar se ocupó de empujar los límites de la lectura hacia horizontes nuevos. La novela *Rayuela* ofrece un número ilimitado de lecturas. En su condición de ficción, el libro de Cortázar fue toda una revolución en su tiempo y es, hoy, una prueba clara de los efectos telúricos de Zaratustra en el mundo que a Nietzsche, el hombre, ya no le fue dado presenciar.

hemos visto, con Nietzsche). Para los artistas de principios del siglo XX el tema se volverá, además, un recurso con el que explorarán a ese *Yo* roto, fragmentado y/o desarticulado por las crisis que han atravesado al sujeto moderno (y a las cuales acaso no sobrevivió).

En su libro *Entre filosofía y literatura*, Michel Foucault (1999) identifica un giro singular en las formas de escritura por estos años:

diría que estos autores se encuentran en una posición «transdiscursiva». Es un fenómeno constante —seguramente tan viejo como nuestra civilización. Homero y Aristóteles, los Padres de la Iglesia jugaron este papel; pero también los primeros matemáticos y quienes estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que en el curso del siglo XIX en Europa, se ha visto aparecer un tipo de autor bastante singulares y que no deberían confundirse ni con los «grandes» autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Les llamaremos, de un modo un poco arbitrario, «fundadores de discursividad». [...] Estos autores tienen esta particularidad de que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de textos. En este sentido, son bastante diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o del *Chiste y su relación con lo inconsciente*; Marx no es simplemente el autor del *Manifiesto* o del *Capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discursos (p. 344-345).

Foucault apunta —es lógico— hacia discursos de carácter filosófico, histórico o político. Sus palabras bien podrían emparentarse, no obstante, con autores como Kierkegaard, el polímata Blake, Louisa Alcott o Dostoievski (por nombrar apenas a cuatro). No se trata de disruptores de

un canon ni de patriarcas y matriarcas de una nueva tradición sino que, en su carácter de “fundadores de discursividad”, todas y todos ellos participan de un proceso mayor: un cambio de paradigma que abarca no sólo a la filosofía o a la literatura sino a una gran parte de la cultura occidental. La obra de los escritores de la segunda mitad del siglo XX (en donde la Autoficción comienza a establecerse como un género literario) abrevia en el legado literario de escritores como Kafka, Woolf, Joyce, Borges y todavía Pynchon, que desarrollaron su obra en esa crisis de la Modernidad¹² de la que hemos estado hablando.

En tanto artistas —no lo olvidemos— ellas y ellos mismos precipitaron tal crisis; todas y todos ellos presentaron al *Yo* como un problema. Sus continuadores (entre los que se encuentran Julio Cortázar, Robert Musil, Italo Calvino, Elias Canetti, Paul Auster, Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas —por mencionar apenas a unos pocos—) exploran las consecuencias en las antípodas de la Modernidad. Cuando el fenomenólogo hermeneuta Paul Ricœur (1986) dice: "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" (p. 341), muestra la posibilidad de la construcción de una identidad narrativa propia, es decir, de elaborar una voz posible desde las posibilidades

¹² Julia Alonso Diéguez enmarca, de manera justa, a qué nos referimos aquí cuando hablamos de la crisis de la Modernidad: “La irrupción de las vanguardias, en el campo del arte, conjugada con el descubrimiento de la física cuántica, el reconocimiento de las geometrías no euclídeas y las teorías de la relatividad, constituyen acontecimientos de tal envergadura que obligan a una revisión crítica del pensamiento y del sistema de la división de saberes, conocido como el régimen de “las tres culturas”: las ciencias duras, las ciencias sociales y las ciencias humanas.

En este momento de crisis generalizada se produce, por extensión, una convulsión de las formas políticas cuya consecuencia más directa será el estallido de la primera gran guerra y la revolución bolchevique. La repercusión de estos fenómenos se proyecta en la quiebra de los principios fundamentales de un paradigma que se había comenzado a forjar mucho antes, llegando a su esplendor en el Siglo XIX con el triunfo de la racionalidad científico técnica, responsable, en cierta manera, del propio fin de la modernidad” (p. 247)

ilimitadas que ofrece la escritura de un relato. De esta manera se da un cambio de página irremontable respecto al *Yo* y a la urdimbre poética que lo justifica. De nuevo Ricœur (1986): "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" (p. 342).

En *Lejos de Veracruz* (1995), de Enrique Vila-Matas, la voz narrativa que conduce el relato nos asedia con una casi irrespirable confesión sobre su propia vida, desde la infancia hasta su presente —que es una forma de exilio o huida en México, en una herrumbrosa cabaña en la ciudad que da título a la novela—. El relato cierra la colección de miserias del protagonista con un giro inesperado. En la última página, la voz dice:

Me dedicaré a escribir una novela basada en este cuaderno secreto, pero cambiándolo todo, para que así sea publicable. La verdad no sólo nunca parece verdadera, sino que, en mi caso, podría condenarme a cadena perpetua. Contaré verdades fingidas, que da lo que he podido ver que hacen los novelistas pues sus aventuras escritas —nunca falla— siempre son inventadas. Así que narraré la historia de mi vida, pero bien desfigurada y omitiendo, cómo es lógico, el crimen de Veracruz y contando todo lo demás de una manera tan distinta de como en realidad sucedió que hasta para mí acabe resultado irreconocible (p. 235).

El lector, que hasta ese momento tomaba por ciertas las palabras del protagonista, se ve de pronto rebasado por un hecho: todo lo leído es no una mentira sino una versión nebulosa de

otra historia. El relato es, cuanto menos, embustero. La experiencia deja, no obstante, un vacío persistente, una zona inaccesible: ¿Qué es verdad?

Lejos de Veracruz (1995) no es el único texto en el que Vila-Matas explora (y explota) el problema del *Yo* que narra su propia vida. El protagonista de *Kassel no invita a la lógica*, cuyo nombre no es revelado en el texto (y que, de inmediato, identificamos con el propio autor), es un exitoso escritor que atraviesa una severa crisis creativa. Cuando los organizadores de la feria de arte contemporáneo de Kassel le extienden una singular invitación para participar como una obra viviente de la muestra y que consiste en ser un escritor en crisis que pasa todas las mañanas sentado en una mesa de un restaurante chino a las orillas de Kassel, nuestro protagonista ve una oportunidad para remontar su problemática situación profesional. Para ello inventa a un doble, a un escritor prolífico, creativo y vanguardista. Será éste quien pase las mañanas en el restaurante siendo la obra de arte contemporánea, mientras que él (el protagonista, se dedicará a descansar). En algún punto de la historia, no se sabe si el escritor inventado o el protagonista (la prosa provoca intencionalmente la confusión), inventa a un tercer escritor para realizar el *Performance*, ante las dificultades que representa para el narrador y para su escritor inventado llevar a cabo la tarea que le fue comisionada por el comité de la feria.

El ejercicio especular diseñado por Vila-Matas en *Kassel no invita a la lógica* (2014) sorprende por su ensamblaje y sus consecuencias. El autor de la novela, de algún modo, se desvanece en su relato (ejecución clara de la poco incomprendida muerte del autor que propone el estructuralismo), dando lugar a un otro, que es quien acaba por escribir un libro sobre su viaje a la feria de arte en la mítica ciudad alemana localizada en el corazón de Europa. *Kassel no invita a la lógica* establece la juguetona duda literaria acerca de quién es el autor de *Kassel no*

invita a la lógica. El relato es veraz en sí mismo, pero de ningún modo respecto a la voz narrativa que, como sucede en *Lejos de Veracruz*, se nos presenta como una voz embustera, elusiva. Tenemos, sí, que creer en la historia que nos cuenta pero no en la identidad de quién lo hace. La pregunta: ¿Quién cuenta una historia? es, en cierto modo, el combustible que mueve los mecanismos de todo este ensayo. Volveremos a ello más adelante.

Una voz narrativa, en tanto que está condicionada por la dimensión lingüística, está posibilitada para contar una historia de formas ilimitadas, a la vez que se convierte esa historia en la posible vida de un *Yo*. La propuesta vila-matiana de *Lejos de Veracruz* deja de ser, a ojo crítico, nada más que un experimento literario; alcanza las dimensiones de un problema para la filosofía.

El acto de omisión u ocultamiento realizado por el personaje protagonista tienen consecuencias bien definidas¹³. *Kassel no invita a la lógica* es, de algún modo, una novela apócrifa (pues la novela desconoce u oculta al autor de la novela homónima que se menciona dentro del relato). El objeto-libro *Kassel no invita a la lógica* (y no sólo ya el contenido) pasa a ser un producto emanado de la ficción. En su condición de elemento mencionado dentro del relato, el texto que es escrito dentro de la novela (que, se supone es pura ficción y palabra) resulta ser un cuerpo “que interviene en el curso de las cosas”, como ya lo ha comentado Ricœur, en el curso del lector y de su experiencia vital. La ficción vila-matiana se filtra a la realidad a través de la literatura, transumtando en algo más.

¹³ Dice Ricœur: "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" (p. 350).

El otro y yo

Una aproximación al problema de la identidad desde el postestructuralismo y la teoría literaria

El doble movimiento creativo (de avance y de retroceso) que un occidental¹⁴ lleva a cabo al comenzar una disertación acerca de cómo funciona el tiempo parece no encontrar una respuesta definitiva luego de siglos de debate¹⁵. Objetivamente, el funcionamiento del tiempo no se determina; en cambio, se estudia a partir de las leyes físicas y los principios universales que, al día de hoy, ofrece la ciencia¹⁶. Socialmente, por el otro lado, recurrimos a una serie de conceptos

¹⁴ Por razones prácticas hablo aquí del occidental como de aquella persona que se desarrolla como sujeto histórico al interior de un marco cultural muy específico que trazo a partir del florecimiento de la civilización griega y que termina en las antípodas del siglo XX, con la consolidación de la globalización y con el surgimiento del internet como paradigma que supera al Estado-Nación, que tenía sus bases precisamente en Grecia y sus límites en los nacionalismos y los totalitarismos del siglo XX. Si echamos una mirada a otras culturas, a Oriente Medio o al Indostán, o al continente africano, por ejemplo, de inmediato nos damos cuenta que la experiencia del tiempo —esto es: de la finitud y de la contingencia de los seres en el mundo— es diametralmente diferente.

¹⁵ En *Sobre el tiempo* (2015), Norbert Elias explica: “En el centro de la larga discusión filosófica sobre la naturaleza del tiempo estuvieron —y quizás persisten aún— dos posturas enfrentadas. Por un lado, se encuentra uno con la opinión según la cual el tiempo es un hecho objetivo de la creación natural. Por su modo de existir, el tiempo, según los defensores de esta visión, no se diferencia de otros objetos naturales mas que por su cualidad de no ser perceptible. Newton fue quizás el más eminente adalid de esta corriente que en la Edad Moderna empezó a declinar. En el campo contrario dominaba la visión del tiempo como una manera de contemplar los eventos que se basa en la peculiaridad de la conciencia humana (según los casos, espíritus o razón) y que, en consecuencia, subyace como condición de toda experiencia humana. Ya Descartes se inclinaba a esta opinión, que no encontró su formulación más definitiva en Kant, para quien el tiempo y el espacio representaban una síntesis a priori. En forma poco sistematizada, esta concepción, al parecer, superó ampliamente a su contraria. Afirma en lenguaje sencillo que el tiempo es simplemente una especie de forma innata de experiencia, esto es, un dato inalterable de la naturaleza humana. [...] Como se ve, ambas teorías sobre el tiempo, aunque contrarias, participan de unos supuestos fundamentales comunes. En ambos casos, el tiempo se presenta como un dato natural, aunque en uno de ellos se le considera “objetivo”, existente con independencia del hombre, y en el otro, como una simple representación “subjetiva” arraigada en la naturaleza humana” (p. 29).

¹⁶ No nos detendremos a estudiar el aspecto objetivo del funcionamiento del tiempo (actividad en la que no somos especialistas ni yo la voz más indicada para ello), pero me parece de suma importancia apuntar

harto conocidos para comprender el funcionamiento del tiempo en un nivel subjetivo e intersubjetivo, que varían en sus implicaciones y alcances de acuerdo a quién o quienes recurran a ellos. Presente, pasado y futuro, movimiento, cambio, y a otros más complejos como profecía o rememoración son algunos de estos conceptos. No obstante —y reiteradamente— dichos conceptos suelen quedarse cortos cuando tratamos de comprender qué significan objetivamente, de modo que terminan siendo puntos de referencia más que certezas, que operan en cada persona y/o socialmente de manera distinta, dependiendo de un contexto determinado. El pasado, por ejemplo, puede ser hace un minuto o un día cualquiera hace mil años, pero no puede ser de manera específica, o lo es en su conjunto y totalidad (lo cual se escapa a nuestro entendimiento). Colectivamente podemos concebir algo como el año 1492 pero partimos de convenciones sociales como el nacimiento de Cristo o la numeración arábica. Ejemplos sobran, y el concepto de futuro se encuentra en similar situación.

Norbert Elias (2015) enmarca de manera clara y precisa el problema al que filosóficamente nos enfrentamos:

que la contingencia de los seres, determinada por sus condiciones materiales, es el aspecto fundamental a partir del cual comprender el problema del tiempo. En este sentido nos adscribimos a la línea fenomenológica desarrollada por Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* (2008), principalmente al contenido del Capítulo II de la Primera sección titulada: *El “ser en el mundo” en general como estructura fundamental del “ser ahí”* (p. 65) y a los Apartados 51, 52 y 53 del Capítulo I de la Segunda Sección titulados: *El “ser relativamente a la muerte” y la cotidianeidad del ser ahí* (p. 275), *El cotidiano “ser relativo al fin” y el pleno concepto existencial de la muerte* (p. 278) y *Proyección existencial de un “ser relativamente a la muerte” propio* (p. 283). En general, la indagación de Heidegger acerca del aspecto contingente del *dasein* (ser-ahí) parte del fenómeno físico y, en este sentido, los estudios objetivos sobre el tiempo son pieza clave para poder dimensionar el problema y elaborar una reflexión posterior. Las ciencias, interesadas en el tiempo como fenómeno natural, ofrecen un panorama inicial del que no se puede prescindir en tanto que los seres humanos también participamos de dicho fenómeno natural allende nuestra propia subjetividad: nacemos, nos desarrollamos y morimos, somos materia; esa misma materia es el objeto de estudio de la física, la química, la biología, la medicina, etc.

el tiempo no se puede ni ver ni sentir, ni escuchar ni gustar ni olfatear. La pregunta sigue flotando sin obtener respuesta: ¿cómo puede medirse algo que los sentidos no pueden percibir? Una hora es invisible. Pero ¿acaso los relojes no miden el tiempo? Sin lugar a dudas miden algo; pero ese algo no es, hablando con rigor, el tiempo invisible, sino algo muy concreto: una jornada de trabajo, un eclipse de Luna o el tiempo que un corredor emplea para recorrer 1000 metros. Los relojes son aparatos sujetos a una norma social que discurren según una pauta siempre igual que se repite, cada hora o cada minuto, por ejemplo (p. 27).

Y así, la persona se debate constantemente entre situaciones diferenciadas, pero no por ello menos problemáticas: un ejercicio de la memoria (la imagen de lo pasado), un empeño de la conciencia (la experiencia subjetiva de lo presente) y un arrostramiento hacia lo desconocido (la angustia de lo futuro y, en última instancia, de la inevitabilidad de la muerte).

De entre estas situaciones y otras muchas, solamente el instante parece ofrecer una certeza: la conciencia como fenómeno presente. Sin embargo, tal conciencia está determinada por una experiencia inasible y dinámica, de modo que el problema prevalece. En *La intuición del instante*, Gaston Bachelard indaga en la preponderancia del instante como clave para comprender la naturaleza profunda del tiempo. Dice Bachelard (2014):

veremos que la vida no se puede comprender en una contemplación pasiva; comprenderla es más que vivirla, es verdaderamente propulsarla. No corre por una pendiente, en el eje de un tiempo objetivo que la recibiría como un canal. Es una forma impuesta a la fila de instantes del tiempo, pero siempre encuentra su realidad primordial en un instante. Desde ese momento, si la llevamos al centro de la evidencia psicológica, al punto en que la

sensación ya no es sino el reflejo o la respuesta siempre compleja del acto voluntario siempre simple, cuando la atención condensada estrecha la vida en un solo elemento, en un elemento aislado, nos damos cuenta de que el instante es el rasgo verdaderamente específico del tiempo (p. 20).

La premisa de Bachelard puede ayudarnos a avanzar en la comprensión de cómo es la relación entre una persona con su conciencia del instante y su relación con lo pasado.¹⁷

Los seres humanos recurrimos a la memoria para recuperar las experiencias de lo vivido. Cada una de estas experiencias, sus interrelaciones e interacciones, a través del fenómeno del tiempo, acaban por constituir a un *Yo* que se identifica a sí mismo como el objeto y el efecto de dichas experiencias. En *Modernidad e identidad del Yo*, Anthony Giddens (1995) comenta: “Prácticamente toda experiencia humana es una experiencia mediada (por la socialización y, en especial, por la adquisición del lenguaje). El lenguaje y la memoria están intrínsecamente conectadas tanto en la rememoración individual como en la institucionalización de la experiencia colectiva” (p. 37). Giddens señala que el lenguaje atraviesa, inevitablemente, al individuo, pero no se refiere a un individuo aislado, sino a uno que se autopercibe a través de la memoria subjetiva y también —y volveremos a esto más adelante— a través de la memoria colectiva. Entre ambas rememoraciones se encontrará engarzada su identidad. Es por la imagen y por la

¹⁷ Para Gaston Bachelard (2014), la tesis bergsoniana — según la cual el rasgo verdaderamente específico del tiempo se expresa en la duración— no consigue explicar una objetividad sobre los hechos pasados. En cambio, el pasado implicaría —y todo parece indicar que así lo es— una construcción sensible y subjetiva interpretable y no un fenómeno objetivo que pueda medirse dado que, cuando pensamos el pasado, estamos realizando una segmentación siempre arbitraria que se nos presenta como una sumatoria de instantes. Un mismo hecho pasado puede estudiarse o analizarse desde más de una perspectiva y ello basta para verificar que la postura de Bachelard, respecto a Bergson, se sostiene. Para poner un ejemplo de ello podríamos preguntar: ¿Cuántos años duró la “Guerra de los Cien años”? ¿Cien años exactamente? ¿Cien años y un par de horas más u horas menos? La historiografía nos indica que duró ciento dieciséis años, pero la problemática persiste: ¿Duró ciento dieciséis años exactamente? Si la duración fuese el rasgo verdaderamente específico del tiempo no habría problemas en ratificar esto, pero no es así.

palabra (ambas manifestaciones de la memoria) que la persona articula una identidad, una historia personal, una conciencia de sí y de su entorno. Explica Giddens (1995):

¿qué es exactamente la identidad del yo? Dado que el yo es un fenómeno un tanto informe, la identidad del yo no puede referirse meramente a su persistencia a lo largo del tiempo, en el sentido que darían los filósofos a la «identidad» de los objetos o las cosas. La «identidad» del yo, a diferencia del yo en cuanto fenómeno genérico, supone conciencia refleja. Es aquello «de» lo que es consciente el individuo en la expresión «conciencia del yo». En otras palabras, la identidad del yo no es algo meramente dado como resultado de las continuidades del sistema de acción individual, sino algo que ha de ser creado y mantenido habitualmente en las actividades reflejas del individuo (p. 71).

La identidad del *Yo* no es, por tanto, solamente un fenómeno histórico/biográfico (como ya lo explicamos en la parte I de este trabajo), sino también un fenómeno lingüístico y semántico —y después hermenéutico—; lo que Giddens llama: *una actividad refleja del individuo*¹⁸; reflejo que, según Giddens, se encuentra estrechamente vinculado con la conciencia.

¹⁸ Más adelante analizaremos cómo el escritor Enrique Vila-Matas, en su novela *Kassel no invita a la lógica* (2014) emplea las imágenes literarias del espejo y del doble para explorar el problema del Yo. De algún modo, ese recurso literario apunta a una indagación que interesa a Giddens (y a nosotros). La idea de que el Yo sólo se reconoce a sí mismo especularmente en el ejercicio consciente de la memoria es fundamental para llegar a entender con mayor precisión aquello que lo constituye: cuando nos recordamos a nosotros mismos, “creamos” (siguiendo las propias palabras de Giddens) la imagen de un *otro Yo*, que es un reflejo, un doble, al que identificamos como un “nosotros mismos” en la memoria.

En torno a esta cuestión seremos notablemente existencialistas¹⁹. El *Yo* (comprendido aquí como el Cogito cartesiano²⁰), cómo unidad significativa y como palabra, unifica y proporciona una veracidad digamos práctica al sujeto, de modo que éste puede identificar como propias las experiencias que recuerda. Para la fenomenología, no obstante, ese *Yo* y todo lo que de él o ella se pueda decir está determinado por el fenómeno lingüístico. Explica Terry Eagleton en su obra *Una introducción a la teoría literaria* (2012): "No es que nosotros poseamos significados o experiencias a las que envolvemos con palabras. Ante todo, poseemos significados y experiencias porque poseemos un lenguaje donde podemos tenerlos" (p. 80). El asunto con la memoria es que utiliza a las palabras como vehículo y espacio concertado, pero esas palabras son siempre representación, por lo que los recuerdos que de la memoria emanan son una construcción del lenguaje y a su vez representaciones y no, de facto, hechos ajenos al lenguaje²¹.

Un recuerdo es un producto de la memoria (que, como el lenguaje, precede, condiciona, constituye y dimensiona a la persona). Este hecho permite, por mencionar rápidamente un parco ejemplo, que una novelista pueda construir o reconstruir recuerdos o imágenes de algo ajeno a su experiencia vital concreta: una batalla naval en la que no participó o un paisaje de un lugar en el

¹⁹ Al respecto, explica Jean-Paul Sartre (2009): "Nuestro punto de partida, en efecto, es la subjetividad del individuo, y ello por razones estrictamente filosóficas. No porque somos burgueses, sino porque queremos una doctrina basada en la verdad, y no en un conjunto de bellas teorías, llenas de esperanza, pero sin fundamentos reales" (p. 62).

²⁰ De nuevo Sartre: "En el punto de partida no puede haber otra verdad que ésta: *pienso, luego existo*; [...] Toda teoría que toma al hombre fuera de ese momento en que se capta a sí mismo es ante todo una teoría que suprime la verdad, pues fuera de este cogito cartesiano, todos los objetos son solamente probables y una doctrina de probabilidades que no está sujeta a una verdad se hunde en la nada" (p. 62). (Homo dubitans...)

²¹ Precisa Eagleton (2012) sobre el punto de vista del fenomenólogo Martin Heidegger a este respecto: "Si la existencia humana está constituida por el tiempo también lo está por el lenguaje. Para Heidegger el lenguaje no es mero instrumento de comunicación, un recurso secundario para expresar «ideas»: es, precisamente, la dimensión en que se mueve la vida humana y que, por principio de cuentas, hace que el mundo llegue a la existencia" (p. 82).

que nunca ha estado y que podría o no existir en el mundo. Esta novelista puede acceder a una memoria que supera su experiencia vital concreta a través de los diversos e inagotables registros presentes no sólo en la historia sino en la literatura, la política, la ciencia, el periodismo, la crónica, la escultura, el fotoperiodismo, el poema, la pintura, la arquitectura y, en suma, la cultura. El pasado es un artificio que se narra, como dice Giddens, *en la institucionalización de la experiencia colectiva*. La cosa se complica cuando nos enfrentamos a la cuestión de que el texto que habla sobre un instante o una serie de instantes pasados (tenga éste la forma que tenga) es motivo de sospecha (siguiendo la premisa de Bechelard).

Si la propia memoria, colocada bajo el riguroso escrutinio de la autoconciencia del fenómeno lingüístico, es merecedora de una persistente sospecha, ¿es responsable confiar en ese *Yo* en el que se mantenía unificada una veracidad de la experiencia del sujeto?²² Si un recuerdo, al narrarse, se nos presenta inevitablemente como un artificio posterior; si la propia historia personal o colectiva puede elaborarse o reelaborarse a partir de las palabras con un sentido específico; si un texto filosófico o político es, en su base formal, un sistema de relaciones, tensiones y choques que buscan lograr un efecto en el lector, ¿desde dónde podemos partir para emitir un juicio objetivo sobre cualquier hecho en concreto que leamos o al cual nos confrontamos?

La teoría estructuralista apuntó a una resolución interesante. Comenta Terry Eagleton (2012):

El estructuralismo es un heredero moderno de la creencia en que la realidad y nuestra experiencia de ella son discontinuas entre sí. Por ello amenaza la seguridad ideológica de

²² Dice Eagleton (2012): "La confiada creencia burguesa en que el sujeto individual aislado era manantial y origen de todo significado recibió un duro golpe: el lenguaje precedía al individuo" (p. 132).

quienes desean que el mundo se halle bajo su control, que lleve a la vista su significado singular y lo ofrezca en el límpido espejo del lenguaje (p. 134).

Para los estructuralistas, el *quid* de la cuestión consiste en acotar las competencias críticas sobre el objeto de estudio. El autor, así, fue clasificado por el estructuralismo como un elemento extraliterario; importante sí, pero no esencial en el estudio del texto como tal. El avejentado modelo de análisis literario psicologista-biográfico fue, digamos, puesto en su lugar. Todavía resulta efectivo aplicarlo pero reconociendo sus características y, sobre todo, sus limitaciones²³.

En las líneas finales de *El otro* (2019), relato del escritor bonaerense Jorge Luis Borges, la voz narrativa (que en el texto se ha identificado como Jorge Luis Borges) atribuye el encuentro con el otro Borges (uno más joven) a un elemento fantástico. Lo que para uno (el que narra desde un presente los hechos) es un recuerdo es para el otro (el Borges joven) un sueño. La voz que narra el encuentro, sin embargo, no identifica a su otro *Yo* a partir de la apariencia exterior. Esto es esencial en nuestra labor. Es un ejercicio de memoria lo que produce la identificación. Luego de corroborar que, efectivamente, ambos son Borges, el viejo cuenta al joven su pasado y su presente, cosa que es para el joven, obviamente, motivo de perplejidad.

Es justo esta noción de perplejidad (emanada sí del relato borgiano, pero no limitada a él sino extendida a la propia noción de mito de la cuál hablaremos más adelante) la que contiene

²³ El estructuralismo, en el ejercicio de su teoría, emancipa al texto y, específicamente, al texto literario: “La palabrería inconexa y subjetiva fue flagelada por una crítica para la cual la obra literaria, igual que cualquier otro producto del lenguaje, es una construcción cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados como los objetos de cualquier otra ciencia. El prejuicio romántico según el cual un poema, como una persona, contiene una esencia vital, un alma que debe tratarse con sumo respeto, fue bruscamente desenmascarado y declarado teología disfrazada, temor supersticioso a la investigación razonada que convertía a la literatura en fetiche y reforzaba la autoridad de una élite crítica «naturalmente» sensitiva” (Eagleton, 2012, p. 131).

una serie de características que nos ayudarán a consolidar y a comprender todo de cuanto hemos estado hablando hasta ahora. Veamos.

El acto de recordar (volver a la memoria) genera en el sujeto una imagen específica de lo pasado que se manifiesta en la experiencia de lo presente (solamente es posible recordar desde el instante y a partir de una conciencia, siguiendo la idea de Bachelard presentada antes). La manifestación de dicha imagen del pasado es la que provoca la perplejidad: recordar es hacer confluir en el instante la propia contingencia en su totalidad y la inevitabilidad de la muerte: lo pasado y lo presente se dan simultáneamente en la conciencia, que, a la vez, los contempla, los imagina y los inventa fuera de la convencional idea de un tiempo lineal (en la próxima parte veremos que el mito responde a esta confluencia). La noción de perplejidad que nos interesa, no obstante, se da como resultado de una mirada consciente sobre aquello que no es conocido: lo que será y, ante todo, lo que no será. Esta es la razón por la que el personaje joven del relato (y también el lector) queda perplejo: a través de la memoria del viejo (que un día llegará a ser él mismo) tiene acceso a algo prohibido e inimaginable: el futuro. No sólo ve su vida desde su presente y desde su limitada recordación de lo pasado sino también desde la memoria de su *Yo* futuro. Contempla, por decirlo de una manera, el cuadro general; y ya no sólo las memorias (sueños)²⁴ del Borges viejo sino al propio Borges viejo (que es otro sueño; cosa que

²⁴ No nos adentraremos demasiado en la figura poética del sueño como fundamento mítico de la vida, cuya tradición en la literatura de lengua hispana alcanza su gran momento con Pedro Calderón de la Barca y su celebrado verso que, no obstante, no me pude resistir a citar aquí: “¿*Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción; y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*”.

Al mismo tiempo, vale mucho la pena mencionar un preciso comentario de Ernest Cassirer (2017) respecto al tema de sueño y mito: “en la conciencia mítica no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente «representado» y la percepción «real», entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa. Esto resalta con la máxima claridad en la significación decisiva que las *vivencias del sueño* tienen para la génesis y la estructuración de la conciencia mítica. Francamente, la teoría animista, que trata de derivar todo el contenido de esta *única* fuente, y según la cual el mito se origina en primer término de una

se revela al final del relato). El instante es el espacio del encuentro con *El otro*; el mito es el tiempo en el que el relato se da. El *Yo* que habita en el relato (ya llegaremos a esto) es mítico, no histórico. Es un *Yo* presente en el instante²⁵ que no puede ni debe comprenderse en términos históricos y aún menos biográficos convencionales. Explica Ernst Cassirer (2017): “el mito carece de toda posibilidad de extender el instante más allá de sí mismo, de ver hacia adelante o hacia atrás de él, de relacionarlo como elemento particular con la totalidad de los elementos de la realidad” (p. 59).

De igual manera, podemos entender que la relación que existe entre la voz narrativa del *Yo* que habla en el relato y el propio autor (Borges) existe, pero no de forma vertical. Como la realidad y la experiencia de las que se habla en el estructuralismo y que refiere también Giddens, se trata de una relación discontinua. El *Yo* Borges histórico no es el *Yo* Borges del relato. El hecho de que la voz narrativa del cuento se identifique como Jorge Luis Borges no cambia nada (por difícil que parezca entenderlo); esa identificación es un recurso literario: un artificio.

Entre la obra literaria y el lector se establece un pacto. El lector se deja "engañar" por lo que está leyendo. Es consciente (a un nivel lingüístico) de que el contenido de la lectura no es su realidad o que, en todo caso, son realidades separadas cuyo vínculo es, justamente, la palabra²⁶.

Antes comentamos que el *Yo* es una unidad significativa. Una voz narrativa que se expresa a partir de un *Yo* da un sentido muy específico a lo dicho por ella. Este recurso literario,

«confusión» y mezcla de experiencias en sueños y en vigilia, resulta unilateral e insuficiente al menos en esta forma que le ha dado principalmente Taylor. Pero, no obstante, no cabe ninguna duda de que determinados conceptos míticos fundamentales sólo pueden comprenderse en su estructura peculiar si se tiene en cuenta que para el pensamiento de la «experiencia» míticos existe un tránsito continuo que fluctúa entre el mundo del sueño y el de la «realidad» objetiva” (p. 60).

²⁵ En la palabra escrita, que es la palabra leída, siempre presente.

²⁶ Comenta Terry Eagleton (2012): “En la literatura lo que habla es el lenguaje en todo el enjambre de su pluralidad «polisémica», y no el autor. En caso de existir algún sitio donde pasajera y pasajeramente se centra esta hirviente multiplicidad habría que ubicarlo no en el autor sino en el lector” (p. 167).

además, provoca que el lector se sitúe en los hechos narrados desde la propia perspectiva de la voz que narra. En cierto modo, el recurso precipita la apropiación de esa voz. En esa confluencia entre un *Yo* que habla y un *Yo* que lee radica uno de los grandes efectos transformadores de la literatura; es decir: su capacidad para situar al lector en *Lo otro* o en *El otro*, orillándole a fijar su atención en una renovada percepción de la vida humana²⁷ que tiene como dimensión común el lenguaje. En el cuento *El otro*, el título sugiere o propone una reflexión *a posteriori* a este respecto: Yo soy El otro. La idea nos recuerda, desde luego, la célebre expresión de Rimbaud "yo eres otro", o al *Canto a mí mismo*, de Withman. A partir del nombre propio (Jorge Luis Borges), la voz narrativa forma comunidad con el otro personaje (que también se llama Jorge Luis Borges) y, posteriormente, con el lector. Para que la fantasía del relato despliegue su riqueza literaria, el lector debe pactar con ese artificio: lo narrado *es*.

Los recuerdos del protagonista en el cuento son construcciones, pero también lo es la voz que narra de un modo específico dichos recuerdos; los personajes, su memoria y sus miradas son construcciones; es construcción el ritmo y el tono; no obstante, en esa dimensión en la que se mueve la vida humana (el lenguaje) todo es propio y todo tiene un significado.

El nombre propio, que constituye unidad e identidad en la persona, se ve afectado por la irrupción de lo literario. Explica Eagleton (2012): "el lenguaje literario como un conjunto de

²⁷ Explica Jean- Paul Sartre (2009): "Pero la subjetividad que alcanzamos a título de verdad, no es una subjetividad rigurosamente individual, porque hemos demostrado que en el *cogito* uno no se descubría solamente a sí mismo, sino también a los otros. Por el *yo pienso*, contrariamente a la filosofía de Descartes, contrariamente a la filosofía de Kant, nosotros nos captamos a nosotros mismos frente al otro, y el otro es tan cierto para nosotros como nosotros mismos. Así, el hombre que se capta directamente por el *cogito* descubre también a todos los otros y los descubre como la condición de su existencia" (p. 64) y "[...] el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo al otro, como una libertad colocada frente a mí que no piensa y que no quiere sino por o contra mí. Así descubrimos enseguida un mundo que llamaremos la intersubjetividad, y es en este mundo donde el hombre decide lo que es y lo que son los otros" (p. 65).

desviaciones de una norma, como una especie de violencia lingüística: la literatura es una clase «especial» de lenguaje que contrasta con el lenguaje «ordinario» que generalmente empleamos" (p. 15). La identidad que tan ordinariamente suponemos como propia es profanada por lo literario.

Hay un antiguo trasfondo religioso (superado por la lingüística) en esta cuestión, que el lector podría relacionar directamente con la afirmación que, por ejemplo, el evangelista Juan ofrece al inicio de su libro: "Al principio existía la Palabra y la Palabra estaba junto a Dios y la Palabra era Dios. Ella existía al principio junto a Dios. Todo existió por medio de ella, y sin ella nada existió de cuanto existe". La palabra, comprendida como potencia unitaria original y creadora se presenta, diversificadamente, en las distintas formas de civilización que se han desarrollado a través de la historia. La palabra acompaña a la cultura en tanto que aquella es producto del lenguaje²⁸. Los comienzos del arte creativo, dice Cassirer en su obra *Filosofía de las formas simbólicas* (2017), "se remontan a una esfera en la cual la actividad creadora misma estaba todavía enclavada en representaciones mágicas y esta dirigida a determinados fines mágicos, y en ella consecuentemente, la imagen todavía no tiene significación puramente «estética»" (p. 47).

El factor mágico-religioso de la palabra y de sus representaciones configura al mito y sus efectos alcanzan hasta hoy día, desde luego, a la literatura. En cierto modo, es válido afirmar que en una gran parte de la literatura (la que apunta al mito) persiste, como mínimo, un elemento

²⁸ Explica Ernst Cassirer (2017): "Contrastando con toda otra entidad y actividad meramente físicas, brota la palabra como algo propio y peculiar en su función significativa puramente ideal. [...]. Aquí no hay desde el comienzo una clara y tajante delimitación de «lo ideal» y lo «real»; tampoco aquí se considera que la «configuración» es el resultado directo del proceso creador de confirmación, creación pura de la «imaginación productiva»" (p. 46).

religioso. Tal es el caso del cuento en el que se centra este capítulo. *El otro* refunda el mito del tiempo irreversible, que se remonta a Heráclito (en el cuento de Borges, el encuentro entre los personajes se da a la orilla de un río). Comenta Ernst Cassirer (2017): "Todo comienzo del mito, especialmente toda concepción mágica del mundo, está impregnado por esta creencia en la realidad objetiva y en la fuerza objetiva del signo" (p. 44). Sobre la objetividad en el estudio del mito precisa también Cassirer (2017):

Su «objetividad» —y lo mismo vale, desde el punto de vista crítico, para toda especie de objetividad espiritual— no debe ser determinada de manera cosificada sino funcionalmente; dicha objetividad no reside ni en un ser metafísico ni en un ser empírico-psicológico que se encuentras tras de él, sino en aquello que es y logra, en la especie y forma de objetivación que lleva a cabo. El mito es «objetivo» en la medida en que sea reconocido también como uno de los factores determinantes en virtud de los cuales la conciencia se libera de su inhibición pasiva ante la impresión sensible y progresa hacia la creación de un «mundo» propio configurado de acuerdo con un principio espiritual (p. 32).

En este mismo sentido —y conjuntando lo antes dicho acerca del factor mítico-religioso presente en mucha literatura— podemos determinar claramente el análisis objetivo de estas ficciones²⁹. En cambio, cómo ya hemos visto, hay muchas otras cosas que la literatura puede

²⁹ “la objetividad del mito consiste predominantemente en que parece alejarse lo más posible de la realidad de las cosas, de la «realidad» en el sentido de un realismo y dogmatismo no ingenuos; tal objetividad se basa en que no es la copia de un ser dado sino una modalidad típica propia de creación en la cual la conciencia sale de la mera receptividad de la impresión sensible y se opone a ella” (Cassirer, 2017, p. 33).

refundar además del mito, cómo lo pueden ser los recuerdos, la historia personal o colectiva, las identidades y, desde luego, el *Yo*.

Al comienzo de este capítulo hablamos de un doble movimiento creativo que las personas realizan cuando reconocen al tiempo como un elemento en el cual su experiencia vital se desenvuelve inevitablemente. Resulta interesante concluir, luego de las reflexiones llevadas a cabo en este capítulo que el tiempo carece de objetividad y, en cambio, resulta que el mito sí la tiene.

Tiempo, memoria, identidad y mito hallarán en la ficción espacios de encuentro insospechados.

El acontecimiento literario

Tradición y mito en la conformación del *Yo* y de la identidad

La imagen de Ulises atravesando los desoladores y desconocidos parajes en el margen de los ríos Piriflegetón y Cocito (que desembocan en el Aqueronte, región en el país de los Cimerios en dónde, según la tradición, se localizaba la entrada al inframundo) al encuentro con Tiresias aparece, intermitentemente, a lo largo de toda la historia de la literatura occidental. El relato es bien conocido. La bruja Circe indica a Ulises el ritual por medio del cual podrá convocar el alma del famoso Tiresias (que le proporcionará a Ulises una visión sobre su futuro). El héroe logra su cometido. Se entrevista con el sabio Tiresias, quien le revela una verdad cifrada, misteriosa, sobre su conflicto con Poseidón y sobre lo que ha de suceder en el momento en que regrese a Ítaca.

En *Filosofía de las formas simbólicas II* (2017), Cassirer explica:

el mito se convierte en un misterio; su auténtica significación y profundidad no reside en lo que manifiesta en sus propias figuras sino en lo que oculta. La conciencia mítica se equipara a una escritura cifrada que sólo resulta legible y comprensible para aquel que posea la clave de ella, esto es, para aquel para quien los contenidos particulares de esta conciencia fundamentalmente no son sino signos convencionales de «algo más» que no está contenido en ellos (p. 61).

Las palabras que Tiresias ofrece a Ulises podrán ser consideradas, en estos términos, un misterio cuyo contenido solamente Ulises puede descifrar en el transcurso de su viaje, de cara a

la anhelada llegada a su destino: un mito dentro del mito: lo oculto que yace oculto detrás de lo oculto: el espejo convexo que tiene frente a sí un espejo semejante y que reproduce —*ad infinitum*— su propio reflejo. El contenido particular del que habla Cassirer y que sólo puede ser entendido para quien dicha escritura no son signos sino “algo más” nos indica la presencia —a menos en un nivel lingüístico— de algo estrechamente relacionado con un código.

El carácter codificado de un mito es exclusivo/excluyente y parecería estar hecho no para un agente externo³⁰ sino para quien participa de él a través de una clave, esto es: a través de una verdad revelada, propia y particular, y que es dada a través de una serie de procesos significativos.

De entre todos estos procesos, es válido señalar que la tradición se encuentra en una situación preponderante. Veamos un ejemplo claro de cómo se desarrolla el proceso de una tradición al interior de una cultura.

La Odisea representa la piedra fundacional de una tradición literaria milenaria (el mono-mito del viaje, el arquetipo del héroe, etc. tienen uno de sus referentes más antiguos en esta serie de relatos acerca de las desventuras y viajes de Ulises, rey de Ítaca). El legado de *La Odisea* como obra artística encuentra referentes en una cantidad inmensa de productos y manifestaciones culturales, y no sólo en la cultura, digamos, canónica sino en expresiones tan cotidianas como una canción pop, una serie *On demand* o un comic de superhéroes. Tirar por separado de los hilos que se extienden a través de los siglos hacia la obra de ese sospechoso autor

³⁰ “si examinamos el mito en sí mismo, lo que es y lo que él mismo sabe que es, nos percataremos de que justamente esa separación de lo ideal respecto de lo real, esa división entre el mundo del ser inmediato y el mundo de la significación mediata, esa oposición de «imagen» y «cosa», le es ajena. Nosotros los observadores, que ya no estamos ni vivimos en el mito sino solamente adoptamos una actitud reflexiva frente a él, somos los que trazamos esa separación” (Cassirer, 2017, p. 62).

llamado Homero es tarea monumental que no pretendemos siquiera emprender en este trabajo. No obstante, sí podemos elegir de entre algunos de esos hilos para poder proponer una reflexión en torno a los temas que aquí nos competen (identidad, ficción, lenguaje, memoria, historicidad, etc.) y eso es lo que haremos a continuación.

La historia entre Ulises y el cíclope es bien conocida: el héroe es capturado, el espeluznante ser lo va a devorar, la situación es terriblemente adversa pero Ulises se ingenia algo. En el relato homérico, para poder llevar a cabo su jugada en contra del cíclope Polifemo, nuestro astuto Ulises se presenta al cíclope con el nombre de *Nadie*, de modo que cuando deja ciego a Polifemo y los hermanos de éste le preguntan quién le ha hecho eso, el cíclope grita una y otra vez que *Nadie* le hizo eso, que *Nadie* lo ha dejado ciego. La desapropiación del nombre —ya lo hemos analizado antes— tiene implicaciones importantes en lo que respecta a la identidad como unidad de sentido del sujeto. En el caso de Ulises, cambiar su nombre le permite salir airoso del embrollo porque el héroe conoce y reconoce el poder de una palabra: cambia su identidad ante los demás al cambiar su nombre; se vuelve *un otro* inidentificable. Al llamarse a sí mismo *Nadie*, lo que hace es identificarse en un contexto lingüístico no convencional y por ello los hermanos del cíclope no logran reconocer al agresor. El aparente juego de palabras es todo menos un juego. Se trata, en cambio, de un ejercicio de poder a través de la palabra: una genuina astucia de poeta³¹. Ulises usa el sistema del significante/significado para confundir al enemigo: usa el significado de la palabra *Nadie* pero cambia el significante (él mismo) en el espacio de significados del hablante (Polífemo), resquebrajando así el código significativo acerca de qué o quién es *Nadie*. El autor del relato crea una metáfora cuyos efectos alcanzan a toda la cultura

³¹ En el siguiente capítulo veremos cómo es que Fernando Pessoa llevará hacia nuevos horizontes esta astucia poética.

occidental. A su llegada a Ítaca, Ulises volverá a ocultar su identidad (con ayuda de la diosa Atenea, que deforma su rostro para que sus enemigos no logren reconocerle). Este binomio cuerpo/nombre constituirá en el devenir de la historia occidental la base de la identidad occidental, en donde el cuerpo es el significante/lo real y el nombre es el significado/lo ideal.

Avancemos algunos siglos. La palabra *Nadie* se traduce al griego como *Nemo*. El personaje protagonista de la novela de Jules Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, es el Capitán Nemo: el *Capitán Nadie*. A diferencia del héroe homérico, el líder del Nautilus no sólo escarcea los desafíos de la vida marítima sino que tiene por empresa desentrañar los más ocultos secretos de los océanos para llegar a dominar no sólo aquello que sería considerado el reino de Poseidón (el enemigo jurado de Ulises) sino a Poseidón mismo puesto que —y volveremos a ello más adelante— en el mito no hay una diferencia entre el significante y el significado: el mar es el dios; el dios es el mar. En *La Odisea*, Ulises está enemistado con Poseidón y es éste el artífice de todas sus desventuras. De cara al poder de los dioses, el rey de Ítaca no puede sino sobrellevar con perseverancia aquello que lo sobrepasa totalmente. Con el Capitán Nemo la cosa es muy distinta. Nemo es un hombre culto y brillante que ha alcanzado, por medio de la ciencia y la tecnología, el poder de hundir flotas enteras (un poder que en la antigüedad era exclusivo de los dioses) y llegar hasta los lugares más inaccesibles del océano. En el transcurso de su viaje, ayuda a rebeldes griegos durante sus guerras de independencia en contra de los turcos y también se dedica a hundir barcos del imperio británico (recordemos que este imperio tenía en los tiempos de Verne —y así había sido durante los tres siglos anteriores— el dominio militar casi total del mar). Nemo se mueve por los mares como Poseidón. Su derrota no le vendrá de un factor externo sino de una tristeza profunda con la que vive. Nemo es un exiliado y no tiene —que se sepa— un

hogar al cual volver ni nadie que le espere allí. Verne parece sugerir que este Ulises Moderno nunca pudo volver a su Ítaca porque ésta ya no existe. El Capitán *Nadie* se convirtió, por ello, en el nuevo dios regente de los mares. Jules Verne funda a través del capitán del Nautilus un mito moderno para la literatura occidental.

Ya en la Modernidad tardía, James Joyce propone a un Ulises que se ha multiplicado por Occidente de manera infinita. Leopold Bloom —su Ulises— es el hombre común, es cualquiera, pero también, como el personaje de Verne, es *Nadie*. La desapropiación de la identidad hace del personaje de Joyce una sardónica representación del mito homérico. La heroicidad de Leopold Bloom no radica en enfrentar dioses, engañar quimeras o descender a los infiernos. Bloom es heroico porque, siendo un *Don Nadie*, afirma su individualidad y su trágico destino. No se compara a sí mismo con el rey de Ítaca, de eso se encarga la propia estructura de la novela. De algún modo, es válido afirmar que Leopold Bloom no vive *La Odisea*, sino que *La Odisea* lo vive a él; Bloom no justifica el mito de Ulises; en cambio, el mito uliseico justifica y explicará una y otra vez a Bloom.

Este carácter atemporal del mito, que no es pasado ni futuro sino un presente indefinible, constituye un criterio al momento de aproximarnos al estudio detallado de lo *que es* un heterónimo. Como el Capitán Nemo o Bloom, uno de los heterónimos pessoanos —Álvaro De Campos— será también un marino, pero, a diferencia de los personajes de Verne o Joyce, De Campos no es un personaje ficticio sino un ser hecho de palabras³². Alguien tan real —en términos lingüísticos— como el lector, puesto que las barreras entre realidad y ficción, en Pessoa, se vienen abajo y el espejo convexo del que ya hemos hablado es el propio sujeto en su

³² La definición nos viene de Julia Alonso Dieguez y será analizado con detenimiento en el capítulo VI de este trabajo.

propia voz: el mito se revetrebra; la tradición se ofrece en su milenaria e inagotable riqueza. Los lectores de Verne, de Joyce o incluso los espectadores de una película de Pixar³³ participarán de una misma tradición allende su propio conocimiento de los cifrados códigos del mito.

Los seres humanos podemos llegar a aprender y a participar en más de una tradición —de hecho, lo hacemos según nuestro contexto y nuestras condiciones materiales— del mismo modo que podemos conocer otra cultura, o una religión, un rito o una disciplina artística. Esta capacidad específica de participación nos permite tener la posibilidad de interpretar cuantitativa y cualitativamente la experiencia humana de manera diversa. La participación de una misma persona en un rito budista y en una obra de teatro, por ejemplo, nos muestra cómo alguien puede constituir y/o reconfigurar su experiencia y el sentido que da a sus acciones en el marco de determinadas condiciones. Leer *Veinte mil leguas de viaje submarino* y ver *Finding Nemo* son, obviamente, experiencias distintas y, no obstante, tienen de común un elemento clave: el mito. El

³³ Solemos pensar en la tradición como algo lejano, colocado en un sitio especial y reservado para algunos cuantos privilegiados. Nada más falso que eso. Constantemente participamos de una determinada tradición (a veces en los actos o situaciones más cotidianas). Indaguemos en esto. Me parece que vale la pena. La película animada *Finding Nemo*, del estudio Pixar, es apenas otro de los incontables ejemplos de cómo la tradición toca cada espacio de la cultura.

La trama de *Finding Nemo* abarca una interpretación particular del mono-mito del viaje del héroe, representado en este caso de manera dual: tanto Marlin (el pez payaso padre) como Nemo (el pez payaso hijo) están en su propio viaje. Marlin descubrirá el sentido más profundo de su identidad como padre y Nemo el valor más profundo de la individualidad. En lo que es una verdadera odisea a través de los mares, Marlin afronta peligro tras peligro porque su única misión es salvar a su hijo; no sabe que su hijo madurará y encontrará la manera de salvarse a sí mismo (el espectador sí ve esta maduración progresiva). En su cautiverio en una pecera de un consultorio dental, Nemo conoce a un grupo variopinto de criaturas marinas que lo aceptan como a uno de los suyos. Durante un ritual —que los otros peces reconocen como una tradición— Nemo se desapropia de su nombre y recibe uno nuevo: Tiburoncín. Se convierte en *un otro* que adquiere atributos como la valentía, la camaradería y la solidaridad. Al final, Nemo/Tiburoncín acaba salvando el día no una sino dos veces (al rescatarse a él y a sus colegas de una muerte inminente en el consultorio, pero también salvando a Dory y a su propio padre de ser capturados por un barco atunero). El Nemo de Pixar recuerda mucho al astuto Ulises, sorteando una y otra vez las amenazas que se le presentan, encabezando maniobras heroicas y demostrando, finalmente, que él es el héroe que nadie pensaba que sería (viéndose tan pequeño e indefenso a través de la mirada de su padre, que es la que se ofrece al espectador como la principal).

propio lector/espectador, al entrar en contacto con una y otra obra afirma una tradición y *participa* de ella. No se trata de un acto superfluo. No. De por medio se encuentra su experiencia total como persona: su cuerpo, su subjetividad, su sensibilidad, su inteligencia, su cosmovisión, sus condiciones materiales, sus condiciones existenciales, sus condiciones históricas, etc. Todo participa y, en ese sentido, no se trata de un mero ejercicio de sensibilidad hacia una obra de arte (leer un libro, ver una película, mirar una presentación teatral, ir de visita a un edificio histórico, etc.) sino de un *acontecimiento*. Guardemos esta palabra para después. La necesitaremos.

Detrás de cualquier actividad relacionada con el mito hay un proceso dinámico en el que el sujeto no es un elemento pasivo sino todo lo contrario. Sin mirada no hay lectura, sin audiencia los actores no se encarnan como *un otro* ante los *otros*, sin cuerpos recorriéndola una catedral no tiene sentido. *Son en sí*, indudablemente, pero no *acontecen*, pues el acontecimiento (al menos en el sentido que aquí estamos planteando) requiere de lo humano para *ser*. El acontecimiento no tiene una parte real y otra ideal; es la persona quien la transforma en algo. Al respecto, explica Ernst Cassirer (2017):

La «imagen» no representa la «cosa»: es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella sustituyéndola en su inmediato presente. Consiguientemente, bien puede ser un índice de que el pensamiento mitológico carece de la categoría de lo «ideal» y, por tanto, siempre que se topa con algo puramente significativo, para aprehender esta significación pura tiene que transformarla en un ser o cosa (p. 63).

Cassirer introduce a su análisis el concepto de transustanciación como un proceso o *actividad mítica* que es, según este filósofo, una manifestación física del más primitivo pensamiento religioso:

En lugar de explicar la actividad ritual como contenido de fe, como un mero contenido representativo, tenemos que seguir el camino inverso; lo que del mito pertenece al mundo teórico de la representación, lo que es mero relato o narración creída, debemos entenderlo como una interpretación mediata de aquello que está inmediatamente vivo en la actividad del hombre y en sus afectos y voliciones. Concebidos de este modo, ninguno de los ritos tiene de origen un sentido meramente «alegórico», imitativo o representativo, sino siempre real; están entrelazados con la realidad de la acción de tal modo que forman una parte integrante indispensable de ella (p. 63).

La tradición que, formalmente, inauguran los diversos relatos de Ulises encierra toda una imagen del mundo en lo que respecta a la búsqueda del conocimiento y del sentido de dicha búsqueda³⁴. Aunque la representación del héroe uliseico es recurrente en la historia literaria de Occidente, sus funciones y propósitos en los diversos textos es objeto de notables variaciones. Dice Cassirer (2017):

Pero si bien la meta de la objetivación puede tratarse de este modo hasta en estratos anteriores que preceden a la conciencia teórica del objeto de nuestra experiencia, de nuestra imagen científica del mundo, cuando descendemos hasta esos estratos encontramos que varían el camino y los instrumentos del proceso de objetivación (p. 51).

Abordaremos ahora un ejemplo extendido de mucho de cuanto hemos estado comentando apoyándonos en una obra literaria que es considerada por los especialistas y por la crítica como un enclave fundamental del presente y de cara hacia el futuro en lo que respecta a una

³⁴ Explica Ernst Cassirer (2017): "Toda «imagen del mundo» sólo es posible mediante un acto peculiar de objetivación, de reelaboración de «representaciones» determinadas y formadas a partir de las meras «impresiones»" (p. 51).

exploración de muchos mitos propios de la tradición occidental: *2666*, de Roberto Bolaño (2016).

Los protagonistas de la primera parte de la novela *2666* (titulada "La parte de los críticos") emprenden un viaje para encontrar al desaparecido escritor Benno von Archimboldi, cuya voluminosa obra ha sido para los cuatro personajes un punto de inflexión no sólo de sus profesiones sino de sus vidas. En torno a la lectura y al estudio de la obra de Archimboldi Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton coinciden en un congreso literario (el trabajo de los cuatro es autoridad, dentro del panorama de la crítica literaria continental, respecto a la obra de Archimboldi) y, a partir de allí, sus vidas se entrecruzan y anudan profesional y emocionalmente cada vez más mientras la imagen de Archimboldi (de quién nadie sabe el paradero) crece y crece en el relato. En cierto momento, siguiendo las pistas de una vaga anécdota de un viejo que dice haber conocido a Benno von Archimboldi y de la entrevista con la esposa del antiguo editor del escritor, los cuatro "discípulos" archimboldianos se embarcan en su búsqueda, movidos por los decires de un posible premio Nobel, por el prestigio que éste conlleva y que impactaría definitivamente en sus carreras profesionales. Por boca de un colega mexicano los críticos se enteran que el rastro físico de Archimboldi se desvanece en el desierto de México, y hacia allá deciden dirigirse.

Bolaño nos ofrece en "La parte de los críticos" una representación particular de las figuras tradicionales de Ulises y de Tiresias; esto es, una revisión al tema de la búsqueda del arcano conocimiento del sabio.

2666 no es el primero ni el único lugar en la obra de Bolaño en que se hace referencia al viaje homérico. Recordemos que uno de los personajes principales de *Los detectives salvajes*

lleva por nombre Ulises Lima. En esa novela, el personaje de Ulises está estrechamente unido a la figura del poeta, y especialmente, a la del poeta-niño (cuyo mejor ejemplo es Rimbaud, quien también ejerció una forma del exilio en el desierto). El poeta-niño aparece también en el relato *Dentista* y en la novela corta *Amuleto*. En *2666* también encontraremos la figura del Ulises de Homero, con un singular matiz (que es, a la vez, un homenaje y una ruptura de la tradición). La voz que narra "La parte de los críticos" (2016) observa: "no estaría de más decir que Espinoza y Pelletier se creían (y a su manera perversa eran) copias de Ulises, y que ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euríloco, el fiel amigo del cual se cuentan en la Odisea dos hazañas de diversa índole" (p. 54). La voz narrativa, en este punto, establece una relación textual con el héroe mítico, con una salvedad: Pelletier y Espinoza no son —a diferencia de lo que se establece en el Ulises de James Joyce por ejemplo— una reencarnación del héroe (resultado de una metempsicosis) sino figuras, copias perversas, representaciones *a posteriori*. El viaje de los críticos al encuentro con Archimboldi no renovará el mito homérico. El destino patético de Pelletier y Espinoza al final de su historia (del que hablaremos más adelante) revelará el sentido particular de su empresa.

Por otro lado Piero Morini, al que sus dos colegas consideran un Euríloco (recordemos al mal papel que este personaje desempeña en la Odisea) está, de manera simultánea, en su propia búsqueda. La voz que narra muestra que la enfermedad disminuye progresivamente a Morini (de hecho, él acabará por no poder viajar con sus colegas a México a causa de su paupérrima salud); no obstante, el teórico italiano prevalece. Dice la voz narrativa:

Morini hubiera podido hacerlo [el viaje], pero a su modo y antes de que sus amigos emprendieran la búsqueda de Archimboldi, él, cómo Schwob en Samoa, ya había

iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llamaba resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuenta y en dónde su propia imagen, lo que Morini percibía de Morini, se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser río o como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando (2016, p. 128).

Antes que sus colegas, el italiano ingresa a un estado de vida que recuerda mucho a lo que Tiresias vaticina para Ulises: la vejez³⁵.

En el arco final del relato, Pellitier, Norton y Espinoza viajan a México y comienzan su investigación en la ciudad de Hermosillo. Los rastros de Archiboldi son escasos o nulos. Los críticos actúan a partir de especulaciones y no de datos reales. El ánimo de los tres se ve reducido conforme los días transcurren (en parte, a causa del desgastado y desgastante triángulo amoroso que llegan a formar). Finalmente llegan a Santa Teresa, ciudad que funge como el epicentro de todo lo narrado en *2666*. Ayudados por Amalfitano, un académico local, los tres críticos van

³⁵ Morini, a mitad del relato, se entrevista con un artista recluso en un manicomio, un pintor de nombre Edwin Johns cuya obra perturba e intriga al crítico (sobre todo porque es bien sabido que el artista se amputó un miembro para hacerlo formar parte de una de sus obras). Morini, acompañado por sus amigos Pellitier y Espinoza, se entrevista con el pintor. Luego de un interrogatorio tenso y desolador, y antes de dar por terminado el encuentro, Edwin Johns responde a la pregunta de Morini acerca de la amputación (que es lo que más intriga a Morini desde que Liz Norton la presentó la obra del pintor): "—Le diré por qué lo hice— dijo Johns, y por primera vez su cuerpo abandonó su rigidez y el porte erguido, marcial, y se inclinó y se acercó a Morini y le dijo algo al oído. Luego se levantó y se acercó a Espinoza y le dió la mano muy correctamente y luego hizo lo mismo con Pellitier y luego abandonó el pabellón y la enfermera salió detrás de él" (p. 109). Como si de un oráculo se tratase, las palabras de Johns son omitidas en la narración. La verdad revelada a Morini no va más allá de él (más adelante en la historia Liz Norton le preguntará a Morini al respecto pero la respuesta de éste será especulativa, ambigua).

entendiendo poco a poco que su empresa es irrealizable. Las semanas avanzan y los críticos son engullidos por Santa Teresa y por la vida en el desierto. En un momento, Liz Norton regresa a Europa (para estar con Morini). Pellitier y Espinoza acceden a la cotidianidad de Santa Teresa. Pasan los días errando y las noches bebiendo. Pellitier lee y relee *ad nauseam* los libros de Archimboldi que lleva con él; Espinoza comienza un *affair* con una jovencita local. Estas dos copias perversas de Ulises son sobrepasadas por la ausencia de un Tiresias en ese inframundo que *2666* representa en Santa Teresa (2016):

—¿Y por qué no lo hemos hallado? —dijo Espinoza [...] —Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. —¿Qué? —dijo Espinoza. —Que está aquí —dijo Pellitier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá, en los terrenos del hotel no iluminados (p. 185).

Los amigos, a diferencia del Ulises de Homero, no encuentran a su sabio; como el Ulises mítico (al toparse en el inframundo con su madre y con su amigo Elpénor), los críticos encuentran lo inesperado o algo que no andaban buscando. En un primer momento Pellitier achaca el fracaso en no encontrar a Archimboldi a la torpeza de ambos, pero ese fracaso alcanzará un matiz esencial para él justo antes de terminar el relato. La parte de los críticos" acaba con Jean-Claude Pellitier precisando su lamentable descubrimiento (2016): "—Archimboldi está aquí —dijo Pellitier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él" (p. 186).

Manuel Espinoza y Jean-Claude Pellitier se desvanecen en el desierto, como almas en el Aqueronte (en ese mar de arena que es para Bolaño el desierto de Sonora). No es a Archimboldi

ni a Tiresias a quien encuentran sino a su ausencia, y en esa ausencia una forma de certeza y saber. Piero Morini, ese supuesto Euríloco sobre ruedas, por su parte es —eso parece indicar el relato— Ulises también, que encontró en lo que Edwin Johns le dijo al oído sólo a él la revelación que le permitió continuar su viaje (que es, inevitablemente, un viaje personal hacia la resignación, la mansedumbre y la vejez).

Al reflexionar en el hilo que tira de estos relatos es posible adelantar una certeza (que es una certeza que acompaña a toda empresa humana): la búsqueda de algo no garantiza el encuentro con eso que se está buscando. Tal es el fenómeno significativo que acontece al aproximarnos al mito y a la tradición. En *2666*, la clave de la cuestión (dentro de la lógica interna de la novela) es proporcionada por el personaje Edwin Johns durante su entrevista con los críticos (2016):

—La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más —dijo Johns. —¿Qué más? —dijo Morini. —Algo que se le escapaba a mi amigo por una razón muy sencilla y comprensible. Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace pintura. Creía en la redención. [...] La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles (p. 107).

El encuentro entre Morini y Johns es, según éste, efecto de la casualidad; el fallido encuentro entre Espinoza y Pellitier con Archimboldi sería, así mismo, también por una casualidad incomprensible. En el otro lado, el hecho de que el Ulises de Homero logre encontrarse con Tiresias se debe a que realizó de manera cabal el conjuro para invocar a los muertos que la bruja Circe le indica y la casualidad poco tuvo (en apariencia) qué ver. La casualidad es la otra cara del destino, afirma el personaje Edwin Johns en 2666. Así, Piero Morini, Manuel Espinoza y Jean-Claude Pellitier se presentan como la otra cara de Ulises.

En el ejercicio filosófico, en la práctica de la filosofía, es sabido que, cómo sucede con Ulises o con Los críticos de 2666, no siempre se encuentra lo que se anda buscando o, si se encuentra, no suele ser tal y como se esperaba. La "receta" que Circe da a Ulises estaría más cercana al método; la "torpe" búsqueda que los personajes de Bolaño realizan estaría más cerca de la mayéutica socrática, que afirma y presupone *lo desconocido* como motor de su ejercicio. Por lo demás, a Ulises le ocurre (cómo a Los críticos de 2666) un encuentro con lo inesperado, representado en la aparición de su amigo y su madre. La certeza de Ulises no va más allá de ejecutar el procedimiento que le indicó la bruja Circe. Las palabras que Tiresias le dice son tan inesperadas como todo lo demás y, en ese sentido, el Homero de la tradición —como Bolaño— apunta a un espacio desconocido en toda búsqueda. Las certezas de Ulises tienen como límite la invocación a los muertos; las de Pellitier y Espinoza, la investigación sobre el paradero de Benno von Archimboldi. Este hecho se dimensiona aún más cuando analizamos la construcción de los personajes tanto de Homero como de Bolaño. La experiencia de escribirlos refleja la otra cara de un descubrimiento particular que se materializa en el relato (más adelante, cuando tratemos el tema de la escritura de autoficción y heteronimia, volveremos sobre esta cuestión).

Por ahora recordamos la idea inicial de la obra *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger (2008): "Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección previa que le viene de lo buscado. Preguntar es buscar conocer «que es» y «cómo es» un ente" (p. 14). Vale la pena señalar —de cara a un análisis sobre el sentido de la búsqueda de un saber a través del ejercicio intelectual, reflexivo y creativo— que buscar es, indefectiblemente, avanzar hacia *Lo desconocido*. Lo que se pretende buscar tiene su dirección en el modo en el que lo buscamos³⁶. Ulises encontró a Tiresias siguiendo cierta dirección, pero encontró también a su madre y a su amigo; Morini encontró la respuesta a una pregunta en particular siguiendo una dirección inesperada e incomprensible, Pellitier y Espinoza no encontraron a Archimboldi siguiendo cierta dirección, pero encontraron algo inesperado e incomprensible.

El encuentro como acontecimiento constituye un punto de inflexión en nuestro trabajo. Desde distintos ángulos hemos estado trazando una serie de rutas para comprender los modos en que se da este encuentro en el marco de una indagación acerca del *Yo*, de la identidad narrativa y de la autoficción como materialización de una búsqueda. Como sucede en el acontecer de una tradición o un mito, veremos como, en la escritura de la autoficción, una persona se sitúa en la posibilidad de producir un acontecimiento tal y como aquí lo hemos estado tratando. A través de la escritura abrimos la puerta hacia experiencias insospechadas: refundar o reconocer un saber arcano; descubrir algo en cada una o uno de nosotros que se encontraba como potencia y como promesa —como profecía, siguiendo el pensamiento nietzscheano— y que desconocíamos; o que alguna de nuestras ideas (materializadas en el texto escrito) participan de una tradición antiquísima y culturalmente inagotable, etc.

³⁶ Heidegger señala que la pregunta es la clave de la búsqueda, pero también su primera condicionante.

Una pregunta surge a raíz de este panorama dado: ¿Que busca el ejercicio de la escritura? Sabemos lo que antaño busca la filosofía o, mejor dicho, lo que invita a buscar: nada más que conocerse a uno mismo. Recordamos aquí la lúcida explicación de Michel Foucault (1977) respecto al verdadero papel de la filosofía cómo búsqueda:

¿Qué es la filosofía hoy—quiero decir la actividad filosófica— sino el trabajo crítico del pensamiento sobre sí mismo? ¿No consiste más bien, en vez de legitimar lo que ya se sabe, en comenzar a saber cómo y hasta dónde sería posible pensar de otra manera? Siempre hay algo de irrisorio en el discurso filosófico cuando, desde el exterior, pretende ordenar a los demás, decirles dónde está su verdad y cómo encontrarla.

Apuntes sobre Autoficción

Una perspectiva teórica sobre la elaboración de una identidad narrativa a través del ejercicio de la escritura

El ejercicio de la escritura, en tanto actividad que pone de manifiesto el potencial intelectual, reflexivo y creativo del ser humano, constituye una de las formas más refinadas para profundizar en la naturaleza de la realidad y de la conciencia. En el ensayo *Autoficción - Una ingeniería del Yo* Sergio Blanco (2018) explica: "la escritura convoca lo real, lo verdadero y lo vivido, pero para perturbarlo y alterarlo" (p. 34). Nuestro punto de vista, al estudiar a la autoficción, responde positivamente a esa convocatoria de la que Blanco habla. La autoficción, como género literario, convoca al *Yo* (considerado real, verdadero y vivido) pero, en el acto de escribirlo, este *Yo* se altera y se perturba, en parte a causa de que la literatura, como plantea el formalismo y el estructuralismo, consiste en una desfamiliarización del lenguaje cotidiano y también a causa de lo que analizamos en el capítulo cuatro, esto es: escribir una voz narrativa que habla sobre sí misma y acerca de su historia implica elaborar una imagen "falsa" de dicha voz y una imagen alterna de ese *Yo* que adquiere su propia lógica al interior del relato pero que, en su construcción, tiene mucho de invención³⁷.

Escribir una voz narrativa que habla desde el *Yo* y que apunta a lo narrado como lo real en su vida y en su historia es lo que aquí denomino producir un texto autoficcional. A diferencia de Sergio Blanco, considero innecesaria la aclaración de que en el relato autoficcional hay parte

³⁷ Explica Blanco (2018): "la propia memoria es una construcción donde también opera la ficción: en todo recurso del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc" (p. 42).

de verdad y parte de invención (eso es dar todavía mayor centralidad a la verdad del autor y no al texto en sí, lo que sigue legitimado el aspecto biográfico tradicional). Desde que todo es atravesado por el lenguaje y por la memoria, todo es producto (todo en un texto, formalmente, se construye y se ordena siguiendo una serie de sistemas comparativos de significación). La parte de verdad es un efecto *a posteriori* en el ejercicio consciente de la memoria; la parte de invención lo es porque, explícitamente, se le da ese tratamiento. En cambio, resulta muy importante mencionar aquí un concepto que Blanco (2018) ofrece en su ensayo respecto a la experiencia de la autoficción y que cito a continuación: "Experiencia suprema de lo ilegítimo, eso es la autoficción y, por eso mismo, es un territorio tentador en donde no hay ley ni moral. Si hay algo que puedo asegurar a la hora de definir la autoficción es que es por excelencia una experiencia amoral" (p. 12).

Es necesario aclarar que esta ilegitimidad a la que Blanco se refiere tiene que ver, sobre todo, con una presupuesta autoridad y veracidad indebatibles. En la escritura de la autoficción todo está permitido. La lectura crítica del género de la autoficción (cómo en ningún otro género literario) promueve la sospecha a la vez que afirma la integridad del texto y de la palabra como instrumento transformador de la realidad humana. Todo en una autoficción es objeto de duda pues tanto lo veraz en ella como lo imaginario se entrecruzan, desdibujando las formas de lo legítimo. Dice Blanco (2018): "La autoficción, al cruzar la verdad y la mentira fundiéndolas en un solo relato, toca la raíz epistemológica del arte: el asunto de la convivencia entre lo real y lo que no lo es, el tema del mundo y su representación" (p. 12). La autoficción, así, pide del lector un "Si" a cuánto ella ofrece, pero no lo hace de manera confesional sino, como sugiere Sergio Blanco, de forma amoral. Lo que se afirma en ella es un *Yo* que se desarrolla consciente,

progresiva y abiertamente en el lenguaje, es decir, en esa dimensión en la que, como dice Heidegger (2008), “se mueve la vida humana”, y lo hace además en un ejercicio de libertad si bien no ilimitada pero sí de modo mucho más amplio que en otros géneros literarios. De ahí que nos interese tanto la escritura de la autoficción cómo un instrumento para la filosofía aplicada.

La escritura de la autoficción (con su especial primacía en la voz de un *Yo* que narra y con esa perspectiva abiertamente infiel a la verdad terminante) permite emprender una búsqueda de aquello que ya hemos comentado en capítulos anteriores: por un lado a un *Otro Yo* que se materializa en el texto y, por otro lado, al conocimiento que arrostra el acontecimiento de lo inesperado, lo diferente y/o lo desconocido. Apunta Blanco (2018):

la autoficción propondrá siempre un juego ambiguo, difuso y equívoco entre el uno y el otro, entre el yo y la alteridad [...] el objetivo de la producción autoficcional no es enclaustrarse o recluirse en sí mismo, sino, por el contrario, ir hacia otro: intentar alcanzar en un movimiento de apertura ese otro que no soy yo (p. 13).

Ejemplos por antonomasia de la escritura de esa alteridad, de *ese otro que no soy yo*, son los casos de B. Traven y de Fernanda Pessoa, de quienes hablaremos a continuación.

Eidolon

“El caso B. Traven” como ejemplo de una desarticulación de la identidad narrativa a través de la literatura

¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen.

Un hombre que se ha desvanecido
hasta ser impalpable, por muerte,
por ausencia, por cambio de costumbres.

—James Joyce (Ulysses)

La imagen de un *eidolon* —herencia de la mitología griega clásica, y que aparece en grandes obras literarias como *La Odisea* o en la obra poética de Eurípides— nos resulta un concepto importante para aproximarnos al tema que hemos de tratar a continuación: la desarticulación de la identidad narrativa a través de la literatura y de los ejercicios de escritura de autoficción.

El *eidolon* es una copia astral/inmaterial de un difunto, un doble fantasmagórico de una forma humana. Son a los *eidola* de su madre y de Euríloco lo que Ulises encuentra al descender a los infiernos; por ejemplo³⁸. El *eidolon* es el antecedente directo de lo que hoy podríamos llamar

³⁸. La presencia intermitente y no siempre reconocida del *eidolon* en la tradición occidental nos confirma, de entrada, lo planteado en el capítulo anterior: estamos rodeados y participamos de una tradición, no pocas veces, sin advertirla siquiera.

un fantasma o una aparición. Se trata de una entidad que, desde una realidad material diferente o una realidad inmaterial, se presenta en nuestro mundo como una alegoría a una persona que ha desaparecido o fallecido. Hemos de tomar distancia, no obstante, del concepto mágico/supersticioso del *eidolon* y entenderlo aquí en su carácter mítico. Recuperando lo dicho en el capítulo anterior, podemos reconocer que el *eidolon*, como imagen mítica, allana el camino hacia una reflexión acerca del papel que éste desempeña en un contexto específico. Del mismo modo en que no es igual un *eidolon* en un contexto histórico del siglo XX (la novela *Ulises*, de James Joyce) o del siglo IV a.C. (algún poema de Eurípides); así, un fantasma no será lo mismo en un poema decimonónico que en una crónica posmoderna. Los contextos definen y redefinen aquello que podemos llegar a interpretar y conocer, y también aquello que podemos llegar a nombrar.

El acto de nombrar queda así enmarcado como un factor decisivo al momento de intentar comprender una realidad. Dicha realidad —siguiendo las ideas de Wittgenstein y Heidegger que citamos al comienzo de este ensayo— no está nunca fuera del lenguaje que reconocemos, en cambio, como el espacio en donde lo humano acontece. Resulta revelador, por decirlo de alguna manera, sopesar esta idea con la existencia conceptual de un *eidolon*, por ejemplo. En tanto que es nombrado, en tanto que es una imagen del lenguaje, el *eidolon es*; los fantasmas y demás cosas fantásticas y/o sobrenaturales —la palabra sobrenatural refiere a todo aquello que es colocado convencionalmente fuera de una naturalidad o una cotidianeidad material en términos humanos— *son* porque son nombradas como parte de la realidad humana en un espacio que no es material pero sí lingüístico, simbólico, mítico y cultural.

Pedro Páramo, de Juan Rulfo, por ejemplo, es conocida como una obra literaria que consigue producir en el lector la experiencia de encarar las voces fantasmagóricas que habitan la novela desde un terreno vivencial; es decir, no como un elemento que se mantiene en la realidad del relato (y que reconoceríamos convencionalmente como mentiras) sino como un hecho que se presenta en la realidad concreta del lector. Los murmullos que resuenan en *Pedro Páramo* no se mantienen sólo en el relato, sino que salen de él a través de la sonoridad de la palabra, que el lector encarna. Quien lee los murmullos en la obra de Rulfo escucha los murmullos de los fantasmas en su cabeza (que es un sistema tanto material como simbólico) a través de una serie de recursos y técnicas narrativas aplicadas por el autor. En *Pedro Páramo*, los fantasmas de Comala se cuelan a otra realidad, la ficción se desplaza, la literatura adquiere un carácter expansivo e incluso invasivo: se presenta el acontecimiento literario.

Estos recursos y técnicas narrativas no se limitan, desde luego, a un tema o cuestión. Las escritoras y escritores hacen uso de ellas a discreción, según sus necesidades y propósitos al momento de ejecutar su obra. Así, podemos escuchar en Victor Hugo las campanas de Notre Dame, en *Por quien doblan las campanas*, de Hemingway, los disparos entre los pinos en la sierra de Guadarrama, en Joyce o Withman el bullicio de las grandes urbes modernas, etc. La literatura apela, por una parte, a la experiencia que el lector posee en su materialidad y en su memoria —leer y escribir activa y/o provoca la rememoración o recuperación de esas experiencias personales—; revela, por otra parte, el camino posible hacia lo novedoso, lo desconocido o lo inesperado. En este sentido, los ejercicios de lectura y escritura abren espacios de búsqueda y creación en el terreno de la palabra, en el terreno de lo lingüístico y lo simbólico, que afectan y transforman directamente la experiencia subjetiva. Más adelante veremos con

mayor detalle cómo esta apertura de espacios representa una serie de significativas posibilidades para la FA. Basta decir, por ahora, que ya podemos identificar en los ejercicios de lectura y, sobre todo, de escritura, un campo práctico en el que la filosofía no tiene un papel pasivo o mediador sino activo y dinámico. El lector/escritor puede, desde la óptica que aquí proponemos, tener una relación con la literatura que ya no se mantiene en lo lúdico. Quien escribe y lee no se encuentra con la literatura pasivamente. De ella entra y sale como si lo hiciese en habitaciones o edificios, puede llevar cosas a la literatura y también volver de ella con cosas hacia su realidad material, puede ingresar a la lectura o a la escritura de un relato y salir de ese ejercicio siendo otra persona, puede desplazarse entre esas realidades, huir de unas, habitar otras, enfrentar algunas, etc. El poder transformador y revolucionario de la literatura va más allá de una conceptualización o una vetusta óptica romántica. La literatura transforma una vida humana en un sentido profundamente literal.

¿Cuántas y cuáles son las posibilidades que ofrece esta perspectiva? Justamente es la cuestión que exploraremos a continuación y que, en cierto modo, sugerimos al final del capítulo cuatro, citando a Foucault. Dónde está la verdad y cómo se le encuentra es algo que acontece en la práctica, en la acción. Recordamos las palabras de Gadamer (2002) al respecto:

La crítica de Kant a la razón teórica sigue siendo correcta, contra todos los intentos de poner la técnica en lugar de la práctica, de confundir la certeza de nuestros cálculos y la falibilidad de nuestros pronósticos con lo que podemos saber con certeza absoluta: lo que tenemos que hacer y cómo podemos justificar aquello por lo que nos hemos decidido. Así, el giro crítico de Kant no queda olvidado tampoco en la filosofía hermenéutica, para

la que la recepción de Dilthey puso la base. Está tan presente en ella como Platón mismo, quien comprendió todo filosofar como el diálogo infinito del alma consigo misma (p. 60).

Este argumento en favor y en defensa de lo práctico es vital en nuestro trabajo. Unas líneas arriba hemos señalado la primacía del acto y el dinamismo. El acontecimiento literario es siempre dinámico, como dinámica es la filosofía, tal y como Gadamer, Kant (y Platón) la entienden: “un diálogo infinito del alma consigo misma”. La lectura y la escritura, en este sentido profundamente filosófico, son un espacio privilegiado de encuentro entre filosofía y literatura, en la que el alma humana *se encuentra*. ¿Qué encuentra allí? es una pregunta siempre nueva y siempre única. Antes de encarar tal cuestión, nos detendremos a analizar un caso en la historia de la literatura moderna que, en cierto modo, profundiza en las implicaciones de cómo se articula y también cómo se puede desarticular una identidad a través de la literatura. El caso nos resulta particularmente interesante por su carácter literario, pero también por algo que arriba señalamos: la escritura como un acto dinámico, transformador que borra o desvanece las fronteras entre realidades y expone, en ese movimiento, lo que de ficticio hay en la vida “real” y lo que de real hay en la vida “ficticia”.

La persona conocida como B. Traven, a lo largo de su vida, configuró no sólo una extensa y valiosa obra literaria que incluye novelas como *El tesoro de la sierra madre*, *La rebelión de los colgados* o *Macario* sino que su propia identidad de autor/escritor permanece como todo un caso para la historia de la literatura y de manera especial como contrapunto para los estudios relacionados con la autoficción y la heteronimia. Explorar, al menos de manera general, su caso resulta fundamental para nuestro trabajo.

A Traven se le conoce por ser (que se sepa) el autor de quince novelas y el enigma detrás de cerca de treinta nombres falsos de autores. La persona que llamamos B. Traven es una de las expresiones más radicales de un largo proceso de materialización del problema de la relación autor/texto. Apartándonos del tema de sobremesa sobre la maniática tendencia de esta persona por inventar nombres para autorar sus historias, su intención de mantener su nombre "real" inaccesible, oculto, nos recuerda (primeramente) a la antigua tradición hebrea según la cual el nombre verdadero de dios (autor del universo) es inaccesible y/o está oculto en su obra; recuerda también a lo que ya hemos comentado en capítulos anteriores: el nombre del autor, aunque veraz históricamente hablando, no está exento por la crítica de ser objeto de sospechas y posibles análisis. Hablamos, desde luego, de la (ya previamente comentada en este ensayo) crisis del autor que la crítica literaria estructuralista provocó y que tiene que ver con la idea de que la presencia o ausencia de un autor en un texto también son decisiones deliberadas de quien escribe dicho texto (sin pasar por alto, además, que la propia literatura —desde esa perspectiva estructuralista— es siempre intertextual y ningún texto, por tanto, está aislado de otros).

Recordemos que la primacía del autor es un fenómeno burgués que se corresponde con una cierta imagen del mundo muy específica de una sociedad en un período particular. La llamada *Era Guttenberg* implica, antes que nada, la pérdida del monopolio del libro que la iglesia romana poseía. En el Renacimiento, a través de la imprenta, se abre la posibilidad a una nueva clase en el poder (los burgueses) de producir, distribuir y promover conocimientos nuevos, diferentes o que antes eran exclusivos de las autoridades que controlaban la información en los distintos rubros del saber humano. Con el ocaso del monopolio del libro decae inevitablemente también el prestigio del autor unívoco al que representaba la institución eclesiástica. En ese

cambio de paradigma es en donde se eleva el autor moderno pero también en ese cambio aflora como potencia la futura crítica a dicho autor (estamos aquí planteando un concepto generalizado de autor moderno que no abarca, desde luego, a una totalidad ya que la excepción es un hecho igual de notable que la regla). De igual manera, tampoco podemos afirmar que antes de ese momento histórico no existiera una conciencia crítica sobre el rol polivalente o ambiguo (e incluso sospechoso) del nombre del autor en un texto. El planteamiento metaficcional que, por ejemplo, Miguel de Cervantes ejecuta al comienzo de la segunda parte del Quijote (sobre el historiador morisco Cide Hamete Benengeli y su presunta autoría sobre las aventuras del *Quijote de La Mancha*) prueba que el tema de la falsedad o la ficticia veracidad del autor no era algo propio de la crítica a la Modernidad y que, en cambio, éste se encontraba ya en la producción escrita si bien no como un tema sí como una cuestión. A través del Cide Hamete Benengeli, Miguel de Cervantes pone en entredicho la credibilidad no del texto sino de la voz o las voces que lo narran, que es la credibilidad de la realidad y la ficción como hechos separados.

Lo que es indudable es que en la Modernidad se intensificó un proceso en el cual el autor (como propietario de un nombre individual asignado por y para el mundo) comenzó a ser ofrecido al lector como una declaración *a priori* de prestigio y/o veracidad (o de muchos otros valores modernos que se imponen a la obra aún antes de ser leída). El nombre de ese autor moderno fue tratado, digamos, como una carta de presentación o una etiqueta de valor y dicho autor fue colocado así (por sus editores y la publicidad o por sí mismo a través de la autobiografía, que es no pocas veces una autopromoción del *Yo* disfrazada) como una figura de admiración y autoridad, lo que acabó por fortalecer un reprobable culto al individuo (rasgo muy característico de la Modernidad).

El caso de B. Traven se cruza justamente con la crítica a ese autor moderno, al culto al individuo y a la autoridad cultural de la autobiografía. La apabullante cantidad de nombres adjudicados a Traven materializa de manera radical, así mismo, la crisis de la identidad del escritor y aún del individuo (hacia esta cuestión apunta el capítulo final de este ensayo). Para ocultar su nombre, el autor de *Macario* inventó nombres falsos que cancelaron la posibilidad terminante de acceder a un nombre verídico. Hizo de todo nombre un objeto de sospecha. Se desapropió del nombre propio a modo de declaración ética y estética. A partir de la imposibilidad de saber el nombre —esto es: de hacer del nombre y su relación con la biografía una fuerte legítima de conocimiento— la persona que llamamos B. Traven se rehusó a consolidar en sí y a renovar para sí y para los otros la identidad del autor moderno³⁹.

B. Traven no fue el primero, desde luego, pero su caso resalta por obvias razones. Cómo pocos, Traven jura infidelidad al documento y no sólo lo evade, sino que lo silencia. Sobre Traven comenta Enrique Vila-Matas (2000): "Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar y hay algo muy trágico en la fuerza con la que rechazó la invención de su identidad" (p. 171).

³⁹ El rechazo radical a la autobiografía (entendida ésta como verdad individual) caracteriza, según Sergio Blanco (2018), a la autoficción: "la autoficción de alguna manera es el lado oscuro —u oculto— de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento" (p. 12). Sergio Blanco mantiene una postura que, no obstante, todavía considera a la biografía y a la autobiografía como géneros modernos que pueden ser objeto de profanación y ve en la autoficción un recurso para llevar ésta a cabo. Por mi parte, considero que la autoficción, como dice Blanco (2018), sí jura infidelidad y deslealtad, pero no al documento (en cuyo interior se contiene una realidad intersubjetiva que se comprende en sí misma) sino a una avejentada noción de individuo (que es, justo, lo que la heteronimia vendrá a dejar expuesto por completo, como veremos más adelante).

Una importante lección podemos tomar del caso de la persona a la que llamamos B. Traven: el rechazo deliberado respecto a la invención de una identidad detrás de los escritos es no sólo un acto genuinamente literario (que vale mucho la pena reflexionar) y que podemos ver cómo un carpetazo definitivo a una imagen específica de lo que es un autor (y que, no obstante, seguirá condicionado una imagen de la literatura muchos años aún) sino que constituye el acto voluntario por medio del cual toma forma la materia prima del acto de la invención; y su ejemplo nos recuerda que, efectivamente, todo está permitido no sólo en el interior del texto sino también en el contexto; no sólo dentro de la literatura sino también en aquello que la orbita o la rodea, que la alimenta y la pobre pero valientemente la justifica, lo que expone a la frontera entre realidad y ficción como algo, por decirlo de algún modo, poroso, agrietado, llena de diminutos vacíos por el que el lenguaje puede y de hecho transita sin cesar.

Este descubrimiento funda una perspectiva que la autoficción tiene por tara: afirmando que la identidad es una invención que nos narramos a nosotros mismos y a los demás, la autoficción permite a quien la escribe afrontar y atender esa identidad narrada (o narrativa, según Ricoeur) y también al *Yo* de esa narración como un ser-por-venir; no como un pasado y una historia puntual y terminante sino como un texto que posibilita explorar, justamente, las posibilidades de esa identidad, de ese *Yo*, de esa vida que es diferente. La autoficción emancipa al *Yo* de la lealtad al documento de la que habla Blanco (2018) o, mejor dicho, no lo supedita a éste sino que lo coloca como manantial de ese documento que es, a fin de cuentas, uno que ha sido escrito en la encrucijada entre la realidad y la ficción, entre los acontecimientos y los recuerdos que la memoria y la imaginación orquestan. El *eidolon* de la literatura es el lector/escritor: un *Yo* fantasmagórico que recorre la tradición y el mito: el heterónimo.

Una nueva identidad narrativa

La heteronimia y la escritura de autoficción como generadores de identidades narrativas

Fernando Pessoa es una gabardina veloz por las calles de la Baixa, una gabardina fantasmal esquiva transparente hermética el habitante interno no debe escapar de esta camisa de fuerza, de este manicomio ambulante, andante por la cuadrícula del barrio traza crucigramas laberínticos recodos poéticos en hojas de papel y las palabras pasan a través del cristal de las ventanas de su rostro ajenas a él mismo.

— Eduardo Ruiz Sosa

¿Qué es un heterónimo? La definición etimológica ἕτερος [jéteros] ('otro, diferente') y ὄνομα [ónoma] —'otro nombre'— nos deja frente a un territorio de reflexión propicio para toda clase de extravíos. Habrá que precisar la cuestión y para ello centraremos nuestra atención en un caso particular de heteronimia: la que se manifiesta en la obra de Fernando Pessoa.

La doctora Julia Alonso Diéguez (2012) (una de las más notables especialistas actuales en la obra del poeta y escritor lusitano) nos proporciona una explicación acerca de qué es la heteronimia en Pessoa:

instrumentación literaria cuya característica fundamental es la creación de una o varias personalidades de ficción inventadas por el autor quien, a raíz de este acontecimiento, se transforma en un plano geométrico virtual donde se producen encuentros y desencuentros, promotores de bifurcaciones imprecisas a partir de las cuales emergen múltiples personajes en una dinámica que promueve la convergencia de las diversidades propias en un proceso vivaz, incesante y peculiar en tanto refleja la convergencia, la auto-organización y la desorganización íntimas" (p. 70).

Ahora sí, a partir de estas dos primeras definiciones (la del diccionario y la de Alonso Diéguez) es posible aclarar el panorama. El heterónimo pessoano es *Un otro Yo ficticio* o inventado. En tanto que es un acontecimiento, su existencia afecta, transforma y dinamiza al texto que lo contiene (forma, contenido y sentido) y al contexto (autor/lector) que lo arrostra pero, a diferencia del pseudónimo —que está limitado a sustituir un nombre (el del autor de un texto)—, el heterónimo pessoano no sustituye al autor sino que, como señala Alonso Diéguez, "lo diversifica".

¿Qué diversifica el heterónimo? En un primer momento, la diversificación tiene que ver con la identidad. La voz del heterónimo, de algún modo, se presenta como una locución que el autor no llega a identificar como la propia, lo que produce un contraste y acaba por establecer una diferencia. El heterónimo no es el autor sino un otro de él —una personalidad de ficción, en términos de Alonso— cuyo origen se corresponde con su confirmación a través de la escritura. Explica Alonso Diéguez (2012):

La ruptura de las identidades permite la explosión de lo diferente. Esto es posible porque el Yo, según denuncia Pessoa, sufre en sí mismo, desde un principio, la gran

contradicción en tanto observa que la personalidad es una forma de creencia y como tal es una imposibilidad para un hombre que se dice racional, por eso, al establecer estas divisiones legítimas y falsas vuelva sobre la gramática la responsabilidad de la creencia en el dogma de la personalidad (p. 277).

Se entiende ahora porqué la heteronimia pessoana se nos presenta aquí como algo tan familiar. La heteronimia, tal y como aquí la comprendemos, participa de la discusión acerca del *Yo* como ficción.

En palabras de José Antonio Llardent (2008), los heterónimos de Pessoa son: "hombres verdaderos y no entes de ficción" (p. 8); Julia Alonso Diéguez (2012), por su parte, los identifica como "seres hechos de palabras" (p. 385). De ambas definiciones (que, aunque breves, pertenecen a especialistas en el lusitano) podemos entrever que el heterónimo pessoano se presenta como un ejemplo del desdibujamiento definitivo de los límites entre lo concreto y lo abierto, entre lo verdadero y lo ficticio, entre lo palpable y lo posible. El ser y la palabra son uno y lo mismo en los heterónimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Alexander Search, Antonio Mora, el Barón de Teive y en el resto de seres pessoanos; la empresa del lusitano ambiciona con desentrañar las potencias que encarnan al *Yo* a través de la escritura de múltiples voces que devienen simultáneamente en sujetos reales e imaginarios.

Como poeta y escritor, a través de sus heterónimos, Fernando Pessoa se permitió e intentó tenazmente pensarlo todo, sentirlo todo y, lo que es central: decirlo/escribirlo todo. El *Yo* pessoano es múltiple, plural, desmesurado incluso en el sentido de que entre los distintos heterónimos está presente la contradicción. Afirma Pessoa en su diario de 1914 (2018):

Me siento múltiple. Soy como un cuarto de innúmeros espejos fantásticos que deforma, convirtiendo en reflexiones falsas, una realidad que no está en nadie y está en todos. Al igual que el panteísta se siente onda, astro y flor, yo me siento varios seres. Siento que vivo vidas ajenas, en mí, incompletamente, como si mi ser participase de todos los hombres, incompletamente, individualizado en una suma de no- yo es que se sintetizan en un yo simulado (p. 91).

El *Yo* individual es para Pessoa consecuencia de un problema anterior y es, además, una simulación; nada más que un artificio de la inteligencia cuya utilidad —una vez derribado el dogma de la personalidad— ha alcanzado en sí su límite. Explica Julia Alonso Diéguez (2012):

En el caso de Fernando Pessoa, con el hecho de pensarse el Yo a sí mismo de una manera de la que no hay precedentes, pone en cuestión la existencia de esa «realidad verdadera», de las palabras y de los sistemas en los que se sostiene el entramado conceptual y que Nietzsche ya describió como el producto de la necesidad de preparar un mundo donde nuestra existencia sea posible, es decir, una realidad hecha a nuestra medida (p. 280)

Cómo parte del proceso dinámico que implica la presencia de los heterónimos, estos se revelan, cada uno por su cuenta, con un sistema de pensamiento y un modo específico de locución, una voz única. Detrás de los heterónimos y de su ser hay un sistema minuciosamente armado con objetivos definidos (en los que no me detendré demasiado y de los que la tesis de Julia Alonso Diéguez habla extensivamente: el neopaganismo portugués y el quinto imperio). Lo que me interesa señalar y dejar claro es que, contrario a lo que suele comentarse (de manera irresponsable) sobre la obra pessoana, sí existe un para qué (que vislumbraremos al final de este capítulo). Los heterónimos no son producto de una casualidad, digamos, involuntaria o la

consecuencia de un mal psiquiátrico sino resultado de una voluntad materializada y que se materializa en la escritura. Los heterónimos (y en menor medida los ortónimos, entre quien el propio Pessoa se incluye) llevan a cabo un papel en lo que el escritor considera un drama metafísico de la identidad⁴⁰.

La palabra drama es aquí clave. Estamos frente a una representación en la que los heterónimos exponen una *pathos* real y diferenciado allende el hecho de que los heterónimos son seres escritos y contruidos; pese a ser escritos y contruidos, la identidad de cada uno de ellos participa con igual e incluso mayor protagonismo que cualquier otra persona "real". Sobre su existencia, comenta Pessoa en el mismo diario (2018) unas líneas adelante: “Es un drama en personas, en lugar de en actos” (p. 117).

La obra pessoana confronta directamente al dogma de la personalidad al exponer que el *Yo*, en su carácter de artificio, es un suceso que afecta y modifica al sujeto biográfico (al Pessoa de carne y hueso, digamos). Conforme se levantan los heterónimos como autores de obras místicas, poéticas, esotéricas, filosóficas, etcétera, Pessoa —el ortónimo— se repliega, ingresando en una forma de papel de mansedumbre, como un *medium* o un testigo de aquello que los heterónimos sienten y piensan y dicen. De uno de ellos dice Pessoa en su diario (2018): “[Álvaro de Campos] escribió diversas composiciones, en general de índole escandalosa e irritante, sobre todo para Fernando Pessoa, que, en cualquier caso, no tiene más remedio que hacerlas y publicarlas, por mucho que no esté de acuerdo con ellas” (p. 117). Voluntariamente, el *Yo* de quien escribe (Pessoa) dimensiona su nueva situación ante la existencia de los heterónimos

⁴⁰ Dice el escritor lusitano en su diario (2018) de 1914: “Estas individualidades [Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos] deben ser consideradas como algo distinto de la de su autor. Cada una de ellas forma una especie de drama, y todas ellas juntas forman otro drama (p. 116).

y esta situación es una en la que su *Yo* ya no prepondera sino que participa. No es que Fernando Pessoa haya dejado de ser Fernando Pessoa. No hablamos aquí de una reducción, de una visión *ex nihilo* del ego (cosa por demás dañina para el sujeto), sino todo lo contrario. La presencia de los heterónimos propone una apertura a las potencias que crean y recrean la identidad. A Fernando Pessoa se suman sus heterónimos y esa multiplicidad acabará por fundar una comunidad⁴¹. En este hecho entrevemos un fenómeno que interesa a la FA.

A través de la heteronimia es posible consolidar un sistema de pensamiento dinámico en el que la voz de una persona puede transicionar de una individualidad histórica hacia una pluralidad textual que emana de sí misma. Al permitirse esta persona pensar, sentir y nombrar ideas que no necesariamente reconoce como propias —aun cuando sí lo son por el simple hecho de pensarlas— está dando forma a una voz narrativa a la vez ajena pero reconocida conscientemente como surgida de sí. La existencia de esa voz o esas voces posibilita a la persona construir, en el texto, nuevas formas del ser y del estar, a través del despliegue de recursos narrativos y del acto creativo. En la medida en que estas formas novedosas de ser arrosten a la persona, en esa misma medida se manifestará una forma muy específica de intersubjetividad en la que la persona se reconoce en esos Otros que emanan de ella a la vez que los comprende como *Lo diferente*.

Imaginemos, por ejemplo, que Cayo Julio César hubiese entrado en contacto directo con todas las versiones de Cayo Julio César de las que hablamos en el capítulo I pero sin que esas versiones hubiesen sido creadas *a posteriori* por otras personas sino por él mismo. Esta idea nos

⁴¹ Comenta al respecto Alonso Diéguez: “Fernando Pessoa, de forma audaz, diseña un *Universo participativo* sostenido en una estructura plural hija del Caos y del Determinismo, en la que el sujeto asume la función de *espectador y actor* secundario en el escenario de su propia conciencia (p. 355).

ayuda a dimensionar la pluralidad y la desmesura pessoanas. Explica Julia Alonso Diéguez (2012):

Donde había uno ahora hay muchos, es más, en Pessoa hay que hablar tanto de *los muchos que son* como de *los muchos que no son*. De esto deducimos que si queremos tratar el multiplicado sujeto pessoano, hemos de entender que actúa como un sistema dinámico de sistemas autónomos y relacionados que permite hablar de una totalidad en la que se integran “los otros” diferentes de sí, la cual adquiere entidad unitaria en tanto se prefigura como un lugar de nadie que, por otra parte, se caracteriza por la contención de lo diverso. De esta forma, la identidad se configura como un proceso abierto e ilimitado, capaz de engendrar *infinitas personas*. Si el Yo no tuviera la capacidad de pensar la determinación y el límite terminaría por perderse *en el anonimato de su propia multitud*, sin embargo, conserva la capacidad de vincular desde su destierro esas emergencias, a través de una voluntad absolutamente ordenadora (p. 511).

El Yo pessoano deja de ser, según Alonso Diéguez, una contención y una figura protagónica para convertirse en un ordenador de la multiplicidad expuesta.

La heteronimia, así, no tiene la intención de generar un desequilibrio identitario en la persona sino, ante todo, promover y provocar el desarrollo de un perspectivismo personal y de una relación radicalmente distinta y novedosa entre el Yo y todas aquellas ideas, juicios, valores, posicionamientos, conductas, actitudes y opiniones que en éste se presentan como divergentes, opuestas o contradictorias. En el desarrollo de esos procesos, la confrontación de la persona con las ideas, juicios y convicciones que tiene como propias es clave⁴². La escritura, en este sentido,

⁴² Explica Julia Alonso Diéguez (2012): “Ese aprendizaje del desaprender, presupone liberarse de las convicciones más arraigadas, a las que el hombre se halla encadenado por las *gramáticas*, por las

proporciona herramientas para que ese *aprendizaje del desaprender* se lleve a cabo de manera efectiva. Veamos.

Al escribir, la persona se enfrenta al problema de la desfamiliarización de las palabras del habla cotidiana. Ya hemos hablado de esto con anterioridad. Escribir exige desarraigarse de las palabras, desconocerlas para reconocerlas, aprender a desaprenderlas para poder, en un tercer movimiento, apropiarse de ellas y darles un sentido personal. Cuando Julia Alonso habla de un encadenamiento gramatical habla precisamente de esas estructuras discursivas en el habla cotidiana que enmarcan un sentido previamente establecido (y que suelen ser inculcadas en las personas antes del desarrollo personal de un pensamiento crítico). Desaprender dichas estructuras es comprender las formas en que, en el habla, en lo gramatical, en lo cotidiano, se configuran y se preservan.

Las personas estamos sometidas y/o determinadas por una serie de gramáticas que dan una forma y un sentido al mundo; la propuesta pessoana revela el camino para la ruptura con esos esquemas gramaticales que mantienen a la persona encepada en una sola e inflexible interpretación de la realidad y de la experiencia humana. Dice Alonso Diéguez (2012):

los heterónimos pessoanos surgen para combatir las ficciones arraigadas, los *espectros endo-consistentes* que han dado lugar a la construcción de conceptos gradualmente articulados en teorías y, por tanto, a una muy peculiar filosofía valedora de diversas percepciones de la realidad, ajustadas siempre a una misma matriz conceptual (p. 386).

estructuras del pensamiento. *Ser lo que se es* implica un ejercicio de voluntad y disciplina sin igual cuya fortaleza se pone a prueba cuando soltadas las amarras, ese hombre resurgido de sí mismo puede mirar libremente al mundo y a la vida” (p. 668).

En este sentido, la creación de un heterónimo implica un acto de rebelión en contra del *status quo* que la persona toma por verdad si no unívoca sí preponderante. La incursión rupturista del heterónimo afirma, en primer lugar, la veracidad innegable de *Lo diferente* y de *Lo otro*; y representa una tangente que, una vez trazada, ramifica en una diversidad potencialmente infinita en los modos de pensar, nombrar e interpretar la realidad, lo que deja de manifiesto, además, que la pluralidad no está arraigada ni condicionada únicamente por la realidad de los entes externos sino que surge también, en una experiencia particular de lo simbólico expresado con la palabra, de cada persona.

La autoficción, como ya lo vimos en capítulos anteriores, da primacía al *Yo* y a la voz narrativa que lo constituye en el texto; en la heteronimia, la prelación está en lo dicho por esa voz. De allí que una y otra sean propuestas en este documento como dos temas estrechamente relacionados, cuya relación dinámica debe ser abarcada con igual interés. En la gestación de los heterónimos pessoanos podemos identificar un claro proceso autoficcional, en el sentido de que el lusitano invirtió sus empeños en dotar a esas voces de un *pathos*, un *ethos* y un *logos* particulares, con la intención antes citada de que constituyeran en su existencia una especie de dramas.

Al aproximarnos a los ejercicios de escritura relacionados con la autoficción y la heteronimia, es menester tener bien claro que los productos a desarrollar no pueden ser simple y llanamente manifestaciones inconexas entre sí ni tampoco productos de carácter netamente lúdicos sino prefigurarse como acontecimientos literarios. La existencia de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares y el resto de heterónimos, sus formas de ser y de estar, de expresarse, de pensar y sentir pero también sus relaciones, entrecruzamientos e

interacciones en la gran puesta en escena pessoana nos indica que existe un plan trazado cuando de escritura de autoficción y heteronimia se trata y que dicho plan, aunque contempla un amplísimo campo de libertad (una libertad casi ilimitada y por ello abismal), no puede sino trazar, en el hacer, un sentido que no es precario ni mucho menos nihilista sino todo lo opuesto. En la creación de un heterónimo hay una sólida apuesta por la vida humana, así como por el complejo devenir del sujeto en la historia (personal y colectiva) entendidas éstas como problemas. El vitalismo del proyecto pessoano nutre el destino de su literatura⁴³.

Del mismo modo, la FA, al abreviar de esa literatura (y, en general, de todas las piezas literarias de las que hemos estado hablando) se encuentra ante la posibilidad de aprehender en el terreno de lo práctico (¿qué hay más práctico que ponerse a escribir?) formas alternativas para abordar el problema del *Yo*, de la identidad narrativa y de la intersubjetividad.

⁴³ El lector puede profundizar aún más en los temas pessoanos de “El deseado” y de “El quinto imperio” para comprender en qué consiste, para los heterónimos y ortónimos del lusitano, ese destino del que hablo.

III. Apartado de Aplicación

Autoficción y Heteronimia: herramientas para la Filosofía Aplicada

Una perspectiva teórica

En un primer momento, los ejercicios de escritura de autoficción y heteronimia revelan una tendencia por parte de quien escribe a reforzar ideas arraigadas, así como percepciones preconcebidas de la realidad. Sin embargo, la autoficción y la heteronimia, tal y como aquí las hemos tratado, no tiene el objetivo de reforzar dichas ideas y percepciones en la persona sino todo lo contrario, de allí que la labor del filósofo aplicado que recurra a estos ejercicios es central. Recordemos que el habla legítima, en lo cotidiano, las teorías preconcebidas sobre lo real, y dicha habla no es otra cosa que un cierto orden en la forma de emplear la lengua como herramienta para dar un sentido particular a la existencia. Aprender a desaprender implica un trabajo conceptual y crítico que, precisamente, el filósofo aplicado puede facilitar, toda vez que él o ella misma se familiariza con dichas ideas y las pone bajo el escrutinio de la razón.

A lo largo de los años, en mi labor como escritor de ficción, he llegado a entender la dificultad que acarrea construir una voz narrativa que tome distancia de mi propia identidad. Mi experiencia (en cada una de sus dimensiones: antropológica, social, histórica, lingüística, política, económica, emocional, intelectual etc.) condiciona y limita lo que soy capaz de escribir y lo que no, y aunque siempre puedo empujar mi quehacer creativo hacia lo desconocido, lo que se da es una ampliación de la experiencia más que una emancipación de ésta. En ese sentido y en el terreno de la escritura, dicha experiencia personal remite, indefectiblemente, a la experiencia total del ser humano. La literatura, como un espacio de encuentro, hace propicio la experiencia

de *El otro* y de *Lo diferente*, al situar al lector en estructuras gramaticales distintas a las suyas y en formas de nombrar el mundo que no son la propia, desfamiliarizando el lenguaje y precipitando el hallazgo de las otras experiencias de ser humano (que en el texto también se presentan como totales). En esa suma de aparentes totalidades se manifiesta una intersubjetividad muy especial de la que me interesa hablar (y de la que, de manera indirecta, ya he estado hablando). La lectura provoca la apropiación de experiencias hasta entonces ajenas a la propia. Al adentrarnos en las historias que la literatura nos ofrece nos hundimos en la experiencia del otro, en la íntima manera en la que éste ordena y da un sentido al mundo a través de las palabras. Una parte del goce que conlleva la lectura tiene qué ver con ese hundimiento, que no es otra cosa que un hundimiento en lo humano. El mundo del otro se nos presenta, de pronto, como un continente por recorrer, como una posibilidad, como una promesa. La escritura traslada (o tendría qué trasladar) esas mismas sensaciones también hacia uno mismo. La autoficción, como género literario, es en ese sentido un espacio de mediación creativa, un punto intermedio entre el *Yo* y *El Otro*, en donde el primero habla y el segundo irrumpe, y viceversa. La autoficción abre el diálogo con uno mismo pero no para legitimar sino para bifurcar la identidad y trazarle un sentido que no es el establecido.

La FA puede identificar en estas propiedades una potencial herramienta de trabajo en los distintos ámbitos en que esta se desarrolla actualmente. Más allá de los perfiles personales que pueden tender hacia el gusto por el ejercicio de la escritura, la autoficción y la heteronimia pueden trabajarse de manera amplia como un recurso dentro de las prácticas filosóficas debido a que el filósofo aplicado, en su papel de facilitador, puede ofrecer al consultante herramientas que

le familiaricen con la escritura y le provoquen un genuino interés que crezca paralelamente al resto del trabajo filosófico.

El ejercicio de la escritura, que aquí consideraremos como un ejercicio espiritual, en el mismo sentido en que lo entiende Pierre Hadot⁴⁴, se nos presenta como una herramienta. Explican Laplana y Mandujano (2020): “Los ejercicios espirituales son, pues, una suerte de entrenamiento que origina una transformación de la propia visión del mundo, que conduce una metamorfosis de la personalidad y, en definitiva, desencadena el cambio” (p. 40). Es el cambio, justamente, otro aspecto que la escritura deja expuesto. Lo que se dice no se puede desdecir; es posible, ciertamente, precisar, refutar o ampliar, incluso negar, pero la escritura, en tanto acto, se nos presenta como un fenómeno vinculado al tiempo de los entes y del mundo y, por consecuencia, al cambio. Lo que se dice y lo que se escribe genera un cambio porque el lenguaje es la dimensión de la vida humana y esta se ve afectada por las palabras. Además —y allende la naturaleza veraz o ficticia de lo que un texto contenga— lo que se escribe queda expuesto a la mirada de los otros (y de la propia persona, en la medida en que esa persona es el primer lector de su texto) y esa exposición tiene efectos en los procesos que tienen qué ver con la intersubjetividad. En este mismo sentido, pero en relación con la autoficción, comenta Sergio Blanco (2018): “la autoficción obra el cuerpo *políticamente* ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la *polis*: a la plaza pública” (p. 64).

⁴⁴ Xantal Laplana y Miguel Mandujano (2020), a quienes ya nos hemos referido anteriormente, ofrecen un panorama preciso respecto a lo que Hadot pensaba sobre las finalidades de un ejercicio espiritual: “Hadot entendió que estas prácticas, a las que llamó *ejercicios espirituales*, tenían la finalidad de cultivar el ser del hombre y representaban el hilo conductor de una filosofía preocupada por *formar* y no solo por *informar* el espíritu. Es decir, no eran prácticas espirituales porque pertenecieran al ámbito de lo místico o lo incorpóreo sino, por el contrario, porque se remitían a la totalidad de las personas, presentándose como una técnica con fines educativos muy concretos antes que en una actividad basada en la mera exposición y sistematización de ideas” (p. 39).

La exposición es una forma de apertura que pone en evidencia el aspecto de materialidad —y por tanto de vulnerabilidad— del cuerpo. En la escritura, esa exposición implica un ejercicio de voluntad y de libertad. En ello podemos entrever la naturaleza rupturista en el acto de escribir y aún en el de ser leído: la vulnerabilidad mostrada es causa de temor porque la intimidad de la identidad narrativa se coloca a merced de los otros, de la palabra y del silencio de los otros, que es justo lo que lo que transforma la visión del mundo de quien se expone: más allá del *Yo* todo es diferente, incluido ese *Yo* a juicio de los demás. De pronto, las *gramáticas* (regresando al término usado por Pessoa) se comprenden (para quien está expuesto y para los demás) como lo que en realidad son: artificios narrativos, teorías previamente establecidas, verdades sólidas sólo en apariencia, que fácilmente pueden comenzar a ser objetos de sospecha para el pensamiento crítico. A este respecto, el filósofo aplicado (y no sólo él sino cualquier lector que interactúa directamente con quien escribe) debe ejercer una cautela y un respeto amplio pues lo que le ha sido expuesto no es, para quien escribe (al menos no de comienzo) una ficción sino una verdad que sostiene y determina su experiencia. En un texto puede llegar a asomarse toda una filosofía personal.

Es justo esa filosofía personal el objeto de trabajo que aquí nos interesa. Explican Laplana y Mandujano (2020):

La escritura suele ser material de análisis y reflexión, ya sea del proceso de clarificación del pensamiento o de la interpretación del texto. Nuestra premisa, allende este uso de lo escrito, es que la actividad de escribir en sí misma es un ejercicio en el que permanecen asociadas una labor manual-corporal y su dimensión psíquica-gnoseológica (p. 42).

Las ideas desarrolladas a lo largo de este trabajo en torno a la autoficción y la heteronimia buscan, precisamente, encausar el trabajo filosófico hacia un proceso creativo y educativo en el que ambas labores sean fines en sí mismas y en las que el trabajo crítico sea una consecuencia lógica. Explorar una filosofía personal requiere de algo sobre lo que trabajar: conceptos, ideas, juicios de valor, etc. En un producto escrito todo eso se vierte de una manera orgánica. Del mismo modo en que el estructuralismo separa al texto del autor en un primer momento, así proponemos aquí separar al acto de escribir del producto escrito para que quien escribe pueda llegar a apropiarse del ejercicio de escritura como una actividad lúdica y no sólo como el empleo de una herramienta (aún cuando, de fondo, también lo sea). Con el apoyo y acompañamiento del filósofo aplicado, el autor de uno de estos ejercicios espirituales podrá entonces hundirse en el texto y explorar en él su filosofía personal, como parte de un proceso más extenso de autoconocimiento.

La carga emocional de las verdades personales inevitablemente acompaña a aquello que se dice y/o escribe. La autoficción, como género literario y también como método, propone desensamblar no el *pathos* que da origen y sentido a dichas verdades sino los procesos léxico-gramaticales que las sostienen en una suerte de profanación y/o acto iconoclasta (algo muy propio de la literatura) para descubrir que detrás de dichas verdades existe, primordialmente, la palabra y, en consecuencia, la posibilidad de *Lo diferente*.

Es en este espacio de posibilidades que ofrece *Lo diferente* en el que la autoficción atraviesa las *gramáticas*, abriendo el texto a una serie de acciones concretas que tienen como propósito subvertir el sentido establecido. Allí, aspectos como la memoria, la imaginación, la

conceptualización, los juicios, la curiosidad, las emociones y las sensaciones comienzan a interactuar.

En el año 2015, a raíz de mis asignaturas de práctica filosófica durante mis estudios de posgrado, desarrollé un proyecto alternativo en el que comencé a prefigurar herramientas, nociones y conceptos que a lo largo de este ensayo han sido presentados de manera depurada. *La brigada de los preguntones* —nombre de aquel proyecto— operó durante un poco más de ocho meses. Se trataba de un café filosófico localizado en la ciudad de Morelia, Michoacán. *La brigada de los preguntones* fue un proyecto abierto a todo público en el que, a través del método socrático de Nelson, *los preguntones* trabajábamos cuestiones filosóficas desde una óptica que tomaba muchas veces a la literatura como un pretexto y una herramienta de trabajo. Aquel proyecto fue un primer acercamiento profesional hacia las implicaciones prácticas de una relación entre FA y literatura. El proyecto, penosamente, tuvo que terminar sin embargo el aprendizaje, la experiencia de campo, que adquirí se mantuvo y continuó su evolución. Dichos aprendizajes y experiencias —e inquietudes profesionales— se materializan ahora en dos espacios diferentes: el presente trabajo es uno de esos espacios. El otro es un proyecto cultural multidisciplinario/café filosófico literario llamado *Café Literario Nómada* que co-dirijo y coordino en colaboración con mi colega, la Mtra. Samantha Vargas. En dicho proyecto hemos tenido la oportunidad de desarrollar y aplicar con grupos de adolescentes y adultos una serie de herramientas emanadas desde la FA, con propósitos y objetivos propios de la filosofía, pero que se desarrollan a partir de la literatura y de recursos y dinámicas propios de un club de lectura. El propósito es, por un lado, construir una comunidad participativa, ciudadana, democrática y abierta en torno a la filosofía y a la literatura y, por otro, construir de manera comunitaria las

herramientas necesarias para el desarrollo del pensamiento crítico y del pensamiento creativo al interior del grupo. *Café Literario Nómada* es, hoy por hoy, un espacio que continúa permitiéndome explorar las posibilidades de la relación entre ambos campos del saber humano. No ahondaré más en los resultados específicos de este proyecto, por ser algo que se encuentra en marcha y que, de alguna manera, se me presenta como una posibilidad académica de cara al futuro. No obstante, me parece importante señalar los resultados positivos del proyecto y el valor de tener la posibilidad de llevar muchas de las ideas planteadas a lo largo de este ensayo a un terreno práctico. Las evidencias y resultados que *Café Literario Nómada* pueda arrojar ofrecerán la oportunidad de volver sobre el presente trabajo con una óptica crítica y reflexiva *a posteriori*.

Antes de terminar este capítulo veo necesario insistir en que la autoficción y la heteronimia, como ejercicios espirituales, no pocas veces serán objeto de sospecha o abierto rechazo por parte del o la consultante, que verán en la confrontación con *Lo diferente*, con lo subversivo y con lo profano un ataque directo en contra de su identidad narrativa, en contra de lo que identifican como su *Yo*. Frente a esta situación, no me queda sino recomendar que el filósofo aplicado debe incitar e incentivar (lúdicamente), y limitarse a trabajar con el producto que el consultante realiza, sin dejar de empujar claro la metodología y los objetivos previamente establecidos según el caso. A continuación veremos algunos ejemplos de cómo se da el ejercicio de la autoficción y la heteronimia en un terreno práctico, retomando además los temas de capítulos anteriores, con los que ya estamos familiarizados, y que facilitará la apropiación y ejecución.

Autoficción y heteronimia: una práctica de *Lo diferente*

Hay una serie de aspectos formales a considerar cuando se pretende realizar un texto y, pese a ser bastante conocidos y estar muchísimos mejor documentados de lo que yo puedo hacer aquí, pienso que vale la pena detenernos un momento en ellos.

Los aspectos formales a considerar en la creación de un texto y que a continuación presento en forma de listado son una propuesta personal, desarrollada como una respuesta a una necesidad muy específica al momento de trabajar la autoficción y la heteronimia en el terreno de la práctica filosófica. Dicha propuesta puede ser, desde luego retomada, analizada, ampliada, cuestionada o abiertamente descartada en función de las necesidades específicas del trabajo de cada especialista. Frente a la situación de no lograr trabajar y desarrollar mis ideas en el marco convencional fue que desarrollé estas definiciones, que intentan abarcar de manera amplia sin descuidar el aspecto práctico, la dimensión formal de un texto autoficcional:

- **Voz narrativa:** es ella quien nos expone la realidad contenida en el texto. La voz narrativa puede ser de dos tipos distintos: extradiegética (la voz está fuera de la realidad concreta de lo narrado) e intradiegética (la voz participa dentro de la realidad concreta de lo narrado). La voz narrativa, además, puede ser omnisciente (lo sabe todo dentro de la realidad del texto) y/u omnipresente (tiene acceso a todo dentro de la realidad del texto) o no serlo, lo que afecta directamente tanto la forma en que la información es ofrecida al lector así como los eventos narrados.

- Tiempo: son las formas verbales que toman las acciones que ocurren en lo narrado. El tiempo de dichas acciones no sólo afecta el desarrollo de los hechos en el interior del texto sino que además afecta directamente la recepción de tales hechos por parte del lector.
- Espacio: es el contexto material (histórico-espacial) en el que ocurre lo narrado.
- Personaje: el personaje es un sujeto en torno al cual giran hechos narrados. El personaje puede tomar un número considerable de formas, no siempre adheridas a los clásicos modelos de literatura canónica. El espectro de las formas con las que un personaje puede ser diseñado es tan vasto como el lenguaje lo permita⁴⁵. El personaje, en el caso específico de la autoficción, suele adquirir (aunque no necesariamente es así) la propia forma de la identidad narrativa, del *Yo*. El uso de la lengua y las particularidades dialectales y/o lingüísticas, así como el contexto extra-literario afectan directamente en las formas que puede llegar a adquirir el personaje. No obstante, es en esa afección en donde la creatividad opera como una fuerza de empuje y emancipación de las formas establecidas por un género, un canon o una tendencia.
- Arco narrativo: es el proceso lineal o no-lineal que siguen las acciones y los hechos narrados. El arco narrativo suele seguir a un personaje, aunque existen también ejemplos (como las novelas corales) en los que el arco no sigue a un personaje sino a un contexto o a un concepto⁴⁶. El arco narrativo puede ser relacionado (aunque no necesariamente está

⁴⁵ De Gilgamesh a *El innombrable*, de Samuel Beckett, el personaje, como categoría y como elemento del texto, deja expuesto el potencial ilimitado en los modos del ser y el estar del ser humano en la historia y en la cultura.

⁴⁶ Dos ejemplos de ello son *Vida y Destino*, de Vassili Grossman, cuyo protagonismo recae en la batalla de Stalingrado, o *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, en la que el personaje central es la Ciudad de México.

condicionado) con el conocido modelo narrativo de: inicio, desarrollo y conclusión; o con el viaje del héroe, ya mencionado en capítulos anteriores.

Además de estos aspectos formales, es necesario tomar en consideración los aspectos estilísticos. Un texto autoficcional, en su carácter de espacio de exploración y experimentación, no se limita al género del relato o a la autobiografía (aunque estos dos son los géneros más comunes). Un aforismo, un verso, una crónica pueden también ser (en términos de contenido) textos autofccionales, por lo que es fundamental que el filósofo aplicado esté familiarizado con todos estos y aún otros géneros, no sólo para conocer el aspecto estilístico sino para poder explotar el potencial de cada uno de los géneros en el trabajo con el o la consultante. Así, quizás una cuestión propia de la consultoría puede ser explorada o trabajada de manera más asertiva o enriquecida con una crónica en tercera persona que con un relato fantástico en primera persona, por dar sólo un ejemplo.

En el terreno práctico de la autoficción y la heteronimia, al momento de comenzar a elaborar ejercicios escritos, es importante que el filósofo aplicado —en esta intención tan propia de la autoficción de desacato a la verdad— empuje al consultante hacia lugares alejados de su zona de confort, invitándole a experimentar con una actitud de desembarazo. Esto se puede llevar a cabo atendiendo dos aspectos principales:

- La confidencialidad: de igual modo que ocurre en el resto de trabajo de consultoría filosófica, todo lo escrito se mantendrá en un espacio restringido y restrictivo, limitado única y exclusivamente al consultor y al consultante (a menos que, en algún punto y por

causas específicas, el segundo considere que el o los textos pueden ser leídos por una o más personas ajenas a la consulta).

- La implicidad/complicidad: tanto el consultor como el consultante, frente al texto, se colocan voluntariamente en una situación en la que ambos están implicados en lo escrito (lo que, inevitablemente acabará por afectar conceptos, opiniones, ideas, juicios y/o visiones particulares sobre la realidad) y en la que también están complicados (ambos conjeturan una forma de pacto/complicidad en lo simbólico en torno al texto).

Con el propósito de aproximarnos a la práctica concreta de los ejercicios de escritura de heteronimia y autoficción, veremos a continuación una serie de ejercicios sugeridos y desarrollados a partir de algo que al lector y a mí ya nos es familiar.

Retomaremos los temas vistos en los capítulos anteriores para explorar cómo se da la ejecución de la autoficción y la heteronimia en un ambiente de FA. Acompañando a la descripción de los ejercicios, se incluye un apartado acerca de qué temas se trabajan en cada uno de los ejercicios, de modo que el filósofo aplicado pueda atender ciertas cuestiones de manera específica, de acuerdo a las necesidades del consultante.

● Los césares

TEMAS A TRABAJAR:

- El *Yo* como autor
- El *Yo* como problema histórico

- Perspectivismo
- Memoria
- Voz narrativa

El consultante debe elaborar un texto de carácter crónico o confesional en el que éste hable sobre sí mismo en tercera persona, con una voz narrativa que se exprese como si fuese un testigo de algo que el personaje llegó a realizar en el pasado y que esté relacionado con una cuestión que atañe directa o indirectamente los temas propios de la consultoría filosófica. El consultor puede incluso ir más lejos y proponer que el consultante asuma la voz narrativa de un personaje histórico, con el propósito de lograr esa desaprensión remarcada del *Yo*.

- Los habitantes del relato

TEMAS A TRABAJAR:

- La verdad
- La mentira
- Juicios de valor
- Memoria

El consultante debe elaborar un texto de carácter biográfico o confesional, tratando de cambiar el contenido y, en la medida en que le sea posible, el tono; es decir, en lugar de narrar lo

acontecido lo más próximo a los hechos históricos escribirá lo contrario, y si lo acontecido tiene un carácter positivo, tratará en la medida de lo posible de hacerlo negativo.

- El otro y yo

TEMAS A TRABAJAR:

- El Yo como invención
- La Identidad narrativa
- El nombre propio
- Perspectivismo
- El tiempo como problema epistemológico

El consultante debe elaborar un texto de carácter onírico-fantástico, en primera persona, en el que, por razones que pueden o no ser explicadas durante la trama, la persona tiene un encuentro con una versión de sí misma en otro momento de su vida. Es importante que la voz narrativa en este ejercicio corresponda a la versión con la que el consultante se sienta menos cómoda; es decir, si el consultante se siente bien situándose en su adolescencia, tendrá que situarse en su niñez o en su vejez, de modo que la zona de confort sea evitada y el consultante puede explorar de una manera más laboriosa el perspectivismo que ofrece este ejercicio.

- El acontecimiento literario

TEMAS A TRABAJAR:

- El conocimiento
- La filosofía como búsqueda
- El viaje del héroe
- La sabiduría

El consultante debe elaborar un texto cuya voz narrativa sea extradiegética, y en el que se narrará un viaje en busca de un sabio. El consultante es libre de desarrollar al o a los personajes apegándose a una única regla: cada uno de los personajes que emprenden el viaje debe tener (cada uno) una característica intelectual, emocional y/o moral que el consultante considere como propia. De igual modo, el personaje del sabio ha de mantenerse en un estado de suspenso y su aparición debe ser postergada hasta el final del texto, en donde se limitará a decir algo no mayor a dos líneas de texto. Lo que sucede en el arco narrativo depende exclusivamente del consultante.

- Eidolon

TEMAS A TRABAJAR:

- El autor moderno como problema
- Intersubjetividad

- Ocultamiento
- El silencio y la ausencia

El consultante debe elaborar tres textos breves (no mayores a una cuartilla cada uno) de distintos géneros cuya voz narrativa en cada uno de ellos tenga una clara y marcada diferenciación respecto a las otras⁴⁷. El consultante deberá además asumir, en un ejercicio de imaginación, que quien escribe cada uno de los textos no es él o ella misma sino otro escritor a quien deberá dar un nombre así como crearle un contexto biográfico completa o medianamente ficticio⁴⁸. El consultor, simultáneamente, deberá elaborar también tres textos con las mismas características. En un tercer momento del ejercicio, consultor y consultante intercambiarán e intervendrán en los textos de la otra persona, tratando de cambiar en ellos aquello que, una vez leídos, ambos consideren sustancial. El objetivo es que, al volver sobre sus textos, se produzca simultáneamente una experiencia de la extrañeza ante lo, supuestamente propio, a la vez que se dilucida y se discute una experiencia específica de *Lo diferente*.

⁴⁷ Este ejercicio podría considerarse, por el motivo anterior, uno que requiera un cierto *background* y/o *expertise* en el hábito de la escritura, de tal modo que puedan llegar a elaborarse, eficientemente, voces claramente diferenciadas entre sí. Uno de los factores claves a tener en cuenta a este respecto tiene que ver con el tratamiento que se da tanto al vocabulario como a los tiempos verbales. Las variaciones morfosintácticas son uno de los recursos más trabajados en los talleres de escritura al momento de construir voces narrativas y contextos. Como hemos comentado en capítulos anteriores, las palabras configuran realidades humanas; variar la forma y el contenido hace que esas realidades se diferencien, contrasten y opongan entre sí.

⁴⁸ Es común encontrar que autores contemporáneos (muy cercanos, además, a la autoficción, como Auster, Bolaño o Vila-Matas, por mencionar sólo a unos cuantos) recurren al acto de tomar ciertos elementos biográficos de otros escritores para construir autores apócrifos que después pasan a formar parte de sus ficciones.

- Una nueva identidad narrativa

TEMAS A TRABAJAR:

- Heteronimia
- Intersubjetividad
- Perspectivismo
- Voz
- Lo diferente

El consultante debe elaborar, en acompañamiento con el consultor, dos heterónimos (apoyándose en la bibliografía sugerida en este trabajo así como en el contenido del capítulo VII de este trabajo). Una vez elaborados los heterónimos, estos han de elaborar cada uno un texto cuyo género sea el de su preferencia. Dada la complejidad metodológica que representa la elaboración de un heterónimo, durante la totalidad de este ejercicio sugiero un trabajo no sólo de acompañamiento sino también de seguimiento. El proceso puede dividirse en distintas fases, de acuerdo a las necesidades del itinerario de la consultoría filosófica. Es importante que, en la elaboración de los heterónimos y no sólo en los textos finales, el consultante tenga ya la experiencia de *Lo diferente*, de tal modo que esa experiencia prefigure el resultado final de los textos que los heterónimos han de elaborar.

Hay un aspecto adyacente a todos los ejercicios sugeridos unas líneas arriba en el que no he visto la necesidad de ahondar pero que, en cambio, comentaré sólo para dejar antecedente de una

posible consideración. Los textos resultantes en los ejercicios sugeridos (y en otros textos que sigan los mismos objetivos y principios) son un valiosísimo material con el que el consultor puede trabajar dentro de la práctica filosófica. La información vertida en los textos puede ayudar no sólo a delimitar el campo de trabajo sobre un caso en particular —lo que corresponde a la FA en particular⁴⁹— sino que puede arrojar luz sobre el proceso mismo de la elaboración de una voz narrativa y, por tanto, de la arquitectura interna de una identidad —lo que corresponde a un problema más extenso y directamente relacionado con la filosofía en general—.

Insistir, finalmente, en que la práctica de *Lo diferente* necesariamente es una experiencia transformadora, que afecta no sólo un horizonte de sentido sino el sentido mismo de la realidad, de modo que los ejercicios sobre autoficción y heteronimia exigen una intención voluntaria por sobrepasar el *status quo*. No hay experiencia de *Lo diferente* sin voluntad y deseo y, en este sentido, la responsabilidad recae sobre las personas que participan en la práctica filosófica y no en los métodos, ejercicios o procesos.

Lo esencial es el deseo de transgredir con el propósito de “desconocerse conscientemente”.

⁴⁹ Comentan Mandujano y Laplana: “Como es sabido, el/la profesional de la filosofía ayuda a la persona que se plantea una cuestión filosófica a clarificar conceptos, analizar argumentos, conflictos e implicaciones éticas y/o lógicas, así como a explorar la historia de las ideas para encontrar referentes, estimular el propio análisis, dialogar, dar sentido a la cuestión y proyectar una actitud renovada” (p. 55).

IV. Conclusiones

A lo largo de este ensayo hemos llegado a comprender que la identidad es un tema permanente para la filosofía y es, por tanto, algo de lo que no puede llegar a hablarse nunca lo suficiente ni aún menos concluir algo de manera tácita. La identidad tiene una correspondencia directa con el lenguaje y, como éste, aquella se encuentra siempre en un proceso de cambio. Lo propio de la identidad es una inestabilidad y/o un inacabamiento (siguiendo la visión existencialista según la cual el ser humano es un ser siempre inacabado o en un constante proceso de *estarse haciendo*). Es tan sencillo como acudir a nuestra propia memoria para darnos cuenta que la persona que lee esto no puede identificarse cabalmente con su *Yo* de los doce años. La identidad (tal y como aquí la hemos estudiado) no está muy lejos de esa idea existencialista del *estarse haciendo* y el trabajo intelectual en torno a ella es un trabajo semejante a ella. Esto no significa que las conclusiones sean inviables sino que dichas conclusiones son parciales y están necesariamente condicionadas por un marco y un contexto histórico que hay que tener claro al momento de hablar sobre la cuestión.

La identidad está enmarcada por el lenguaje; como filósofos debemos considerar que nuestro espacio y nuestro límite de trabajo es justo el lenguaje, en todas sus manifestaciones. La escritura, como una herramienta desarrollada por y para el lenguaje y como una de dichas manifestaciones, es de primerísima importancia para toda y todo aquél que, desde sus propias disciplinas o campos del conocimiento, desea comprender lo humano. Lo importante es mantenerse cerca de la idea de que aquello que digamos sobre la identidad —tanto en un sentido

general como en un sentido específico— está condicionado por el tiempo, y que su validez está afincada en esa condición. Tiempo material, tiempo histórico y tiempo simbólico están situados en los cimientos de la identidad, pero el hecho de que el factor temporal sea tan relevante no significa que todo intento por comprender lo que se puede saber sobre la identidad —la tuya, la mía, la de cualquier persona— sea vano. Es en lo efímero de la identidad en donde su valor se revela genuinamente, pues lo efímero es lo humano.

Muy cerca de estas ideas se encuentra también la literatura, en cuyo espejo los seres humanos han llegado a reflejar un inabarcable abanico de posibilidades. Como en un *jardín de senderos que se bifurcan*, así en la literatura las personas pueden llegar a recorrer —emancipados del tiempo histórico— lo que un ser humano es, ha sido y, en correspondencia con la imaginación, lo que será o puede llegar a ser. Existe una relación invisible pero indisoluble entre filosofía y literatura que, en distintos momentos de la historia humana, ha brillado con intensidad o ha palidecido, pero nunca hasta extinguirse. Hoy día es posible leer *El banquete* de Platón como una cátedra de mayéutica, pero también como un cándido relato sobre un montón de griegos que se deleitan en la amistad, la sabiduría y la comida. *El Quijote* es el personaje más cautivador de la literatura pero, en palabras de don Miguel de Unamuno, es también el gran filósofo que ha legado España a la humanidad. Mucho antes que cualquier teórico en geopolítica, Aldous Huxley ya había vaticinado la forma que el mundo tomaría en el nuevo milenio. Es imposible entender el siglo XX sin la angustia de Kafka, sin la amargura de León Felipe, sin el cinismo de Cioran, sin la feroz valentía de Woolf. Y estos son sólo unos nimios ejemplos históricamente cercanos, que pueden ser enriquecidos hasta el infinito por un lector avisado y comprometido con todo lo que el caudal de la literatura universal arrastra.

En los terrenos de la FA, el ejercicio de la autoficción y la heteronimia puede enriquecer sustancialmente la interdisciplinariedad, al acercar la filosofía y el método filosófico a otros campos del conocimiento humano y la cultura como lo es la literatura. En este proceso, las y los filósofos aplicados pueden descubrir y/o implementar nuevas formas de explorar *Lo humano* desde el perspectivismo que ofrece un trabajo interdisciplinario. Ciertamente, ese perspectivismo exige un enfoque renovado que, no obstante, es significativo y termina por sumar a la propia formación del filósofo, así como a los recursos con que cuenta al momento de realizar una práctica filosófica y aún sus labores en el día a día.

La autoficción, en su carácter de género literario relativamente joven en su crítica y categorización, tiene aún por delante un largo recorrido. La filosofía puede, en este sentido, ser una compañera que permita explorar, desarrollar y profundizar en todo lo relacionado con el género y con todos aquellos temas que de una u otra manera la autoficción toca como parte de su quehacer en el marco de la literatura. De igual modo la heteronimia, ya hemos visto, propone dentro de su propia arquitectura una serie de cuestiones de gran interés para la filosofía. Es necesario que se trabaje más este aspecto sobre el terreno práctico (el terreno teórico está, por ahora y afortunadamente, rebasado). Se trata de comprender el potencial que la heteronimia tiene en el ser y el hacer de las personas. Hasta ahora han sido pocas personas quienes han explorado su potencial desde la filosofía y aún menos en la FA. En Fernando Pessoa —el filósofo escritor— encontramos un ejemplo singular de la práctica llevada hasta límites insospechados y en su obra y su legado podemos dar testimonio de los singulares efectos que los heterónimos tuvieron en una vida humana.

El riesgo de lo desconocido persiste y amenaza. ¿Cómo si no a través de la filosofía y del arte podrá encararse y salir avante? Lo esencial es insistir en el presente y en su inagotable potencial. “Sentir con los pensamientos y pensar con los sentimientos”, como decía Pessoa, sólo es posible en el aquí y en el ahora; arrobado en el frugal instante que poco dura, prevalece el ser humano que narra el mundo y que se narra a sí mismo en el mundo, que se encuentra en ese mundo como un enigma, como una sombra y también como una promesa. Como diría Borges: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...”

Bibliografía

Alonso Diéguez, J. (2012). *Fernando Pessoa o La belleza de la geometría del abismo*.

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante*. F.C.E.

Blanco, S. (2018). *Autoficción: una ingeniería del yo (eBook)*. Punto de Vista Editores.

Bolaño, R. (2016). *2666 (eBook)*. Alfaguara.

Brenifier, O. (2011). *Filosofar como Sócrates*. Diálogo.

Borges, J. L. (2019). *El libro de arena*. Penguin Random House.

Carrión, U. (2012). *El arte nuevo de hacer libros*. CONACULTA.

Cassirer, E. (2017). *Filosofía de las formas simbólicas II (eBook)*. F.C.E.

Castillo Becerra, P. (2017). *La fenomenología del segundo Lévinas*. Universidad de Guanajuato.

Eagleton, T. (2012). *Una introducción a la teoría literaria*. F.C.E.

Elias, N. (2015). *Sobre el tiempo*. F.C.E.

Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Paidós.

Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I*, VI. Siglo XXI.

Gadamer, H. (2002). “Kant y el giro hermenéutico” en *Los caminos de Heidegger*. Herder.

Gadamer, H. (1999). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.

Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo*. Ediciones Península.

Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Ciruela.

Hajime, T. (2014). *Filosofía como metanoética*. Herder.

Heidegger, M. (2008). *El ser y el tiempo*. F.C.E.

Laplana, X., & Mandujano, M. (2020). “La mediación manuscrita: formas simbólicas, reeducación de la escritura y filosofía aplicada”. *Haser*.

<https://doi.org/10.12795/haser/2020.i11.02>

Levi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. F.C.E.

Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío*. Anagrama.

Marx, K., & Engels, F. (2014) *La ideología alemana*. Ediciones Akal.

Nietzsche, F. (2004). *Ecce Homo*. Editorial Época.

Nietzsche, F. (2002). *El ocaso de los ídolos*. Proyecto Espartaco.

<http://juango.es/files/El-Ocaso-de-los-Idolos.pdf>

Martín García A., & Barrientos Bradasic, Ó. (2009). *Los dominios del pensamiento crítico: una lectura desde la teoría de la educación*. Ediciones Universidad de Salamanca.

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/121555/Los_dominios_del_pensamiento_critico_una.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Pessoa, F. (2005). *La educación del estoico*. Acantilado.

Pessoa, F. (2018). *Diarios*. Gadir.

Pessoa, F. (2008). *Antología de Álvaro de Campos*. Alianza Editorial.

Pessoa, F. (2013). *El libro del desasosiego*. Acantilado.

Pessoa, F. (2016). *Ficciones del interludio*. Alianza Editorial.

Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral.

Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama.

Vila-Matas, E. (1995). *Lejos de Veracruz*. Anagrama.

Ricœur, P. (1986). "La identidad narrativa" en *La narration. Quand le récit deviant communication*. Geneve, Labor et FIDES, pp. 287-300.

<https://pdfcoffee.com/identidad-narrativa-paul-ricoeurpdf-pdf-free.html>

Sartre, J. (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa.

Steiner, G. (2013). *Heidegger*. F.C.E.

Wittgenstein, L. (1993). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial.