

**NARRACIONES DE VIDA Y NARRACIONES LITERARIAS
DE LA METACRÍTICA DE LA LITERATURA A LA FILOSOFÍA DE LA
IDENTIDAD PERSONAL**

**LIFE NARRATIVES AND LITERARY NARRATIVES
FROM METACRITICISM TO THE PHILOSOPHY OF PERSONAL IDENTITY**

Washington Morales Maciel
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR

Romina Moreira
Facultad de Psicología, UdelaR

Recibido: 09/09/2023

Aceptado: 11/11/2023

Resumen. Es usual pensar nuestras historias de vida, individuales y colectivas, bajo la forma de narraciones. Así, desde autobiografías hasta conversaciones de la vida cotidiana hacemos de nuestras experiencias relatos, contamos qué nos ocurre, figurándonos los porqué e incluso entreteniendo los modos de narrarnos como diversión. Nuestro sentido común presupone, sin embargo, una cierta reducción de lo narrativo a un tipo de narrativa específico, i.e., la narrativa literaria. Dos preguntas filosóficas han abierto dos debates acerca de ese supuesto. En primer lugar, la interpretación literaria sería análoga a los modos de interpretación del psicoanálisis, asunto que iluminaría tanto la naturaleza de la comprensión literaria cuanto la psicoanalítica. En segundo lugar, la constitución de la identidad personal sería literaria, asunto del que depende el humanismo literario. El objetivo de este artículo es hacer explícitos los problemas que se siguen de aquel supuesto.

Palabras clave: narrativa, literatura, psicoanálisis, identidad personal, humanismo

Abstract. It is common to think of our life stories, individual and collective, in the form of narratives. So, from autobiographies to everyday life conversations, we make stories of our experiences, tell what happens to us, figure out why, and even entertain the ways of narrating ourselves for fun. Our common sense presupposes, however, a certain reduction of the narrative to a specific type of narrative, i.e., the literary narrative. Two philosophical questions have opened two debates about that assumption. First, the literary interpretation would be analogous to the modes of interpretation in psychoanalysis, which intends to illuminate both the nature of literary and psychoanalytic understanding. Second, the constitution of personal identity would be literary, a matter on which literary humanism depends. The objective of this article is to make explicit the problems from that assumption.

Keywords: narrative, literature, psychoanalysis, personal identity, humanism

Observaciones preliminares

Diarios, memorias, autobiografías, bitácoras, chistes, conversaciones cotidianas, protocolos, crónicas, partes de guardia, la enunciación en espacios clínicos (psicoanalíticos, psicológicos, médicos), etc., serían las formas narrativas a través de las

que nos contamos individual y colectivamente. Más aún, frecuentemente decimos que las narraciones no son apenas un medio expresivo, un “a través de”, de la identidad, sino que le son constitutivas. Sea lo que sea que (o quien) sea alguien, o un conjunto de personas, se es lo que narra de sí, lo que otros narran de nosotros y sus intersecciones y tensiones afectivas, emotivas, intelectuales, etc. Una autobiografía contaría una vida en sus eventos, en sus personajes, en la exploración de circunstancias fortuitas, afectos, conflictos, objetivos, etc. Los chistes, buscando la risa, tienen una estructura narrativa y articularían algunos de aquellos elementos. Incluso en sus versiones más sofisticadas (digamos, *stand ups*), los chistes son motivo de vergüenza, orgullo, molestias y eventualmente *cancelaciones* bajo la razón de que producirían *modos de ser* moral y políticamente inaceptables según ciertos estándares. Las conversaciones cotidianas también comportan narraciones, con sus elementos gestuales y verbales. Asimismo, la relación de transferencia (y contratransferencia), en un contexto de análisis psicoanalítico, se objetiva en la forma de narraciones. Y, finalmente, el así llamado “humanismo literario” también pareciera definirse en la tesis sobre la constitución de la identidad personal y colectiva a través de narraciones.

Teorías filosóficas y psicológicas no sostienen, sin embargo, que el plexo de cada una de esas narraciones sea caracterizable de modo distintivo. En verdad, algunos autores sostienen que el modelo de la realización narrativa de la identidad personal (o *yo*) es en particular la narración literaria. Así, por ejemplo, Donald Polkinghorne sostuvo que “La identidad personal deviene vinculada a la historia de vida de la persona, que se conecta con las acciones en una trama [*plot*] integrada” (Polkinghorne, 1988: 151); “El Yo [es, insiste Polkinghorne] una configuración de los eventos personales en una unidad histórica que incluye no sólo lo que uno ha sido, sino las anticipaciones de lo que uno será” (Polkinghorne, 1988:150). Del mismo modo, Alasdair MacIntyre se preguntó “¿En qué consiste la unidad de la vida individual? [y respondió que] su unidad es la unidad de una narrativa materializada en una única vida [...] La unidad de una vida humana es la unidad de una búsqueda narrativa” (MacIntyre, 1981: 218-9). Teorías estéticas, en la vía de las dos anteriores, también insisten en que la identidad personal es el resultado de experiencias artísticas y literarias. El corazón incluso de teorías humanistas de la literatura es que “la literatura presenta al lector un compromiso íntimo e intelectualmente significativo con la realidad social y cultural” (Gibson, 2007: 2), es decir, la literatura es “la forma textual a la cual volvemos cuando queremos leer la historia de nuestras formas de vida compartidas: nuestros modos morales y emocionales, sociales y sexuales de ser humanos” (Gibson, 2007: 2). Las tesis de Juan Fló sobre la función antropológica de la literatura son una instancia evidente del humanismo literario, en la medida en que

la forma específicamente literaria, que podríamos definir con vaguedad, como un modo de autorreconocimiento del hombre a través de la objetivación social de la subjetividad y, también, a la inversa, como realización de los grandes modelos sociales imaginarios, que se incorporan a la subjetividad individual. Esta función antropológica de la literatura está unida, no por azar, a la investigación y el juego con el lenguaje, es decir a la capacidad expresiva que el lenguaje tiene y a la riqueza de significados que se hallan implícitos o comprimidos en él y que es posible liberar, no sólo para obtener efectos verbales, sino para recuperar dimensiones de la experiencia, allí latentes. (Fló, 1987: 191)

Aquella función es la de, en primer lugar, la producción de un “autorreconocimiento” colectivo y, en segundo lugar, la “incorporación” de imaginarios, a través de la literatura, es decir, en una dirección desde lo colectivo a lo individual. En sus formulaciones más tempranas Fló llegó a defender incluso que “la experiencia que la literatura construye no preexiste a la literatura sino que ella es quien la construye, y antes de esa construcción

solamente hay una experiencia absorta, hipnotizada por objetos externos” (Fló, 1967: 59). La identidad personal es construida a través de la literatura en aquellas dos direcciones, una colectiva y otra individual. Ricardo Ibarlucía también lo entiende así. Su punto de partida no es, sin embargo, como en Fló, una crítica a Borges ni nada que se le parezca, sino más bien la pregunta acerca de por qué necesitamos obras maestras (Ibarlucía, 2022). Un evento ejemplar que orienta una respuesta a esa pregunta es aquella organización colectiva espontánea de los ciudadanos de Dresde cuyo objetivo fue la reconstrucción de su bombardeada ópera estatal construida por Gottfried Samper en 1876. El nulo impulso gubernamental de la reconstrucción no detuvo en absoluto la motivación espontánea que para sí tomó al detalle el encargo de levantar cada pieza de la ópera siguiendo los planos originales a lo largo de un intervalo de ocho años (Ibarlucía, 2022). La extrañeza inicial acerca de ese acto espontáneo y sostenido se descubre luego explicada en la hipótesis de Ibarlucía: ¿por qué querrían aquellas personas bajo los evidentes y múltiples traumas de la guerra proponerse y realizar la construcción de un edificio infravalorado y desplazado por un gobierno que la consideraba apenas burgués? Pues bien, responde Ibarlucía, la “reconstrucción de aquella obra maestría fue la obra de sus vidas”, fue, en suma, la reconstrucción de “su experiencia individual y colectiva, comprendiendo los horrores del pasado y resignificándolos para proyectarse al porvenir” (Ibarlucía, 2022: 32). La construcción y reconstrucción de la experiencia, individual y colectiva, es posible a través de obras maestras, incluyendo obras maestras literarias.

Por último, diferentes aproximaciones a la crítica literaria entienden que el psicoanálisis tiene un rol clave en la interpretación de la literatura y que esto es así porque existiría en el propio psicoanálisis un modelo para la comprensión de la creación y la interpretación de la literatura. Para Theodor W. Adorno, por ejemplo, el lector debería ante las narraciones ficcionales de Franz Kafka hacer del mismo modo en que Kafka habría hecho con los sueños, a saber, “insistir en los detalles inconmensurables, opacos, en los puntos ciegos” (Adorno, 1977: 258). La interpretación de la literatura no sería divergente a la interpretación de los sueños, lapsus, actos fallidos, etc. Otros también han pretendido afinidades entre los dos ámbitos. Lionel Trilling sostuvo, por ejemplo, que a pesar de que la lectura de una gran literatura es categorialmente diferente a la lectura del psicoanálisis, “la naturaleza humana de la psicología freudiana es exactamente la materia sobre la que el poeta ha siempre ejercido su arte” (Trilling, 1950: 35). Lo mismo es posible encontrar en Meredith A. Skura. Para ella, “los poetas descubrieron el *psicoanálisis* antes de que Freud lo hiciera” (Skura, 1981: 4). Finalmente, Jack J. Spector también señaló afinidades sosteniendo que los escritos de Freud “nos invitan a entrar y experimentar imaginativamente su fantástico universo psicoanalítico del mismo modo que compartimos la visión de grandes novelistas como Dostoievski” (Spector, 1973: 183). El mismísimo Sigmund Freud también avanzó tesis acerca del carácter psicoanalítico de la literatura a través de un movimiento argumental que reconocía a las ficciones parte del dominio de la fantasía (Freud 1966) y la fantasía, asimismo, relativa a la tensión o equilibrio lábil de los principios de placer y realidad (Freud 1967). Un corolario, entonces, es que la literatura narrativa de ficción es también cognoscitiva y psicoanalíticamente (esta vez en sentido clínico) valiosa en la medida en que una reconstrucción subjetiva bien se daría a través de una narración, *prima facie*, análoga a la literaria y, por otro lado, a través de la literatura en su dimensión ficcional en virtud del rol del fantaseo en la salud mental.

Estos tres ejes, a saber, psicológico y filosófico, estético y psicoanalítico, sea en términos de una narrativa de vida, sea a través de una narración literaria, bien presuponen bien defienden la tesis de la constitución literaria de la identidad personal o el yo (*Self*). Lo que este artículo se propone es explicitar los problemas de las analogías *narración de*

vida-narración literaria. En una primera sección es abordada la tesis de que el modelo de nuestras vidas cotidianas es la narrativa literaria. Una segunda sección introduce los cinco principios básicos que, según el convencionalismo en estética, sigue la práctica específicamente literaria. La pregunta de la tercera (y última sección) es, entonces, si estos principios pueden o no ser modelos de las narraciones de vida.

Identidad personal: algunos problemas

Las tesis de Donald Polkinghorne y Alasdair MacIntyre consisten en que el Yo se construye de manera unitaria a través de narraciones. En un caso, Polkinghorne, se entiende que la construcción de esa unidad es una "trama integrada" como si se tratase de una narración literaria, para la que, en principio, la noción de *trama* le es inherente (al menos en buena parte de los textos que llamamos "narraciones literarias"). En el otro caso, MacIntyre, a la unidad de la identidad personal se la entiende como una "búsqueda" de una "unidad narrativa". En ambos casos, por tanto, el modelo de esa unidad narrativa es literaria; la tesis sostenida, por tanto, es que así como los personajes de una novela ganan su identidad en la narración, también las personas produciríamos nuestra identidad narrativamente como si se tratase de literatura. Algunos problemas relativamente evidentes pueden señalársele a esa tesis, sin embargo.

En primer lugar, alguien podría defenderla indicando una cierta identidad entre formas sofisticadas de "narración personal" y narraciones literarias. Las candidatas obvias a lo que llamamos "formas sofisticadas" son las memorias, los diarios personales y las autobiografías. Especialmente el diseño de estas últimas, podría decirse, es en tales o cuales casos similar al de novelas realistas. ¿Qué ocurre, sin embargo, si consideramos *Reading in the Dark* de Seamus Deane? El pedido de la editorial Granta a Deane fue, en principio, la escritura de una autobiografía, sin embargo, *The Guardian* la premió a mejor obra británica de ficción, ¿acaso el periódico equivocó la categoría? En segundo lugar, ¿qué podríamos decir de aquellas y aquellos de nosotros que no hemos escrito jamás autobiografía alguna? Incluso, ¿qué podríamos decir de quienes habiéndola escrito la han publicado tiempo antes de morir? Sin narraciones textuales, ¿podríamos admitir la afinidad narrativa de vida-narrativa literaria? Finalmente, en tercer lugar, las autobiografías son apenas una de tantas formas en las que la bibliografía reciente sobre narraciones de vida reconoce como fuente de constitución de identidades personales. También alguien podría decir aquí que para quienes las autobiografías no son un recurso de narración personal, las conversaciones espontáneas cotidianas, entre esas formas, podrían ser la puerta abierta a la afinidad *vida-literatura*. Ahora bien, ¿cabría igualar las formas narrativas cotidianas y la literatura narrativa? Analizamos a continuación cada uno de estos puntos, comenzando desde el tercero al primero.

La así llamada "autonarrativa conversacional espontánea" (Fabry, 2023a: 9 y ss.) ofrece un ejemplo relevante de narrativa a la discusión acerca de si las autonarraciones son reductibles a las narraciones literarias o bien si éstas últimas son modelo de las primeras. Estas narrativas son aquellas en las que "los interlocutores influyen activamente el desarrollo" (Fabry, 2023a: 9), lo que ocurre a través de recursos enunciativos de carácter verbal (interrogaciones, asentimientos, negaciones, etc.) y también de recursos paraverbales, en particular gestos, que bien pueden ser manuales, aunque también darse a través de "la mirada y la postura" (Fabry, 2023a: 9). Sabemos incluso que al hablar le es inherente la gestualidad, entendiéndose por "gestos" "actos comunicativos intencionales" (Cartmill et al., 2012: 209-10), a medio camino entre las acciones manuales y el lenguaje manual y, en particular, el lenguaje de señas (Cartmill, 2022: 456), siendo, a su vez, clasificados en gestos (i) deícticos o de señalamiento

(Cartmill et al. 2012: 210), i.e., aquellos que ponen en uso no sólo dedos índices sino también otras partes del cuerpo (Cartmill, 2022: 458), (ii) convencionales, i.e., dotados de sentido al interior de una comunidad de habla (Cartmill, et al. 2012: 210), (iii) representacionales, que suelen subdividirse en icónicos, i.e., los que recrean “un rasgo de la figura o movimiento del referente” (Cartmill, 2022: 458), y los metafóricos, i.e., que suelen ilustrar una metáfora lingüística o bien producir una figuración manual, corporal o facial, como mímica, acompañando lo dicho verbalmente (Cartmill, 2022: 458), y (iv) los gestos de golpe o énfasis, que consisten en “enfaticar la prosodia del discurso verbal que acompañan” (Cartmill, et al. 2012: 210). Desde alrededor de los cuatro años, ya los niños emplean gestos de tal manera que las narraciones cotidianas ganan una capacidad expresiva que como abreviaturas y paráfrasis adicionan información a la dimensión puramente verbal (si se quiere semántica) de la enunciación. Así, el Yo narrativo pareciera ser, entonces, no sólo el resultado de una dimensión individual y lingüística, sino, en primer lugar, más bien compartida (o *distribuida*, como se suele decir) a través del habla y, en segundo lugar, gestual, aportando los gestos información si bien no irreductible al habla sí una para la que contexto de habla no sólo no demanda traducciones sino que gana en su naturaleza representacional, icónica, simbólica, etc. En ese sentido, por tanto, postular la afinidad *narraciones cotidianas-narraciones literarias* exige pensar una literatura que también involucre una dimensión gestual, una para la que las miradas, las posturas, los movimientos manuales estén al servicio de la comunicación literaria.

Quizás esto pueda aceptarse en aquellas instancias narrativas en las que la oralidad gana lugar y, al fin de cuentas, aquellas que se aproximan a formas de la performance. Aquí, sin embargo, se entrevé un problema aún más fundamental, ¿"comunicación literaria" sugiere acaso que existe una analogía o lisa y llana identidad de la comunicación conversacional cotidiana y la literatura? Posturas como esta no han sido extrañas en la filosofía. Robert Stecker, por ejemplo, sostuvo que el significado de las obras literarias es "idéntico a su significado realizativo [*utterance meaning*]" (Stecker, 2003: 59) o, lo que es lo mismo, aquello que "alguien ha dicho o hecho usando el lenguaje en una ocasión particular" (Stecker, 2003: 59). Según Stecker, esa ocasión particular es prototípicamente la publicación de la obra literaria. Sin embargo, como apunta Peter Lamarque, ¿tiene algún sentido no-arbitrario la elección de esa instancia? Al fin de cuentas, la publicación no es más que uno de los varios momentos de elaboración textual. ¿Qué ocasión particular de un complejo proceso de elaboración podría candidatearse a significado realizativo? (Lamarque, 2019: 74). Nuevamente, literatura más bien performativa quizás pueda pensarse en esos términos; cualquier otra de larga elaboración textual no ofrece más que problemas a la decisión sobre qué pueda especificarse como "ocasión particular". Aun asumiendo que sea posible distinguir algo así como una circunstancia específica de la enunciación en el caso de las novelas (supongamos, una de las tantas circunstancias en el año de elaboración de *Crimen y castigo* de 1866 a 1867), ¿estamos dispuestos a reducir las tareas de interpretación de la literatura a la interpretación de significados realizativos en una conversación cotidiana? Pues bien, a esto Noël Carroll lo ha llamado "falacia lingüística" (Carroll, 2011: 122). Herramientas estándar de análisis lingüístico no parecen ser las mismas de la interpretación literaria.

Un segundo problema de la igualación de narrativas es qué ocurre en aquellas y aquellos de nosotros que no hemos producido narraciones textuales de nuestra vida. ¿No se produce ni se constituye identidad personal alguna? La respuesta a esta pregunta, por supuesto, ha sido negativa; sin embargo, las maniobras para seguir sosteniendo la fortaleza de la tesis de la identidad según narraciones son algo discutibles. Las conversaciones cotidianas, no-textuales, no serían suficientes, de manera que se ha propuesto un peculiar concepto, que es el de "narrativa personal implícita" (*implicit self-*

narrative), entendiéndose por esto "una organización mental individual de eventos o experiencias de una vida recordada en forma autobiográfica [que] contarían como una narrativa implícita" (Fabry, 2023a: 6). Sin embargo, a pesar de algunas soluciones en discusión para rescatarlo de su vaguedad (Fabry, 2023a: 7), no existe consenso sobre la solidez de ese concepto, cuando no acerca de su "compatibilidad" con teorías distributivas de la cognición, es decir, el concepto de narrativa implícita supone un modo de entender la narrativa que "está [más bien] comprometido con una concepción internalista e individualista de la mente" (Fabry, 2023a: 7). Más allá de ese problema, también otros han sido señalados acerca esta vez de otro concepto postulado en favor del de narrativa implícita, que es el de la *restricción o condición de articulación* (*articulation constraint*). Con esto se ha querido decir que una narrativa implícita es el caso, definiéndola en términos de pasible de ser articulada lingüísticamente o traducible a narrativas explícitas (Fabry, 2023a: 7). El énfasis, de todos modos, se ha puesto en la *articulabilidad* más que en la exigencia expresa de la realización de la articulación (Fabry 2023b: 16) en la medida en que una demanda tan fuerte también acaba volviéndose tan estricta como la tesis que reduce narraciones personales a registros textuales algo más sistemáticos como diarios o memorias. Todo esto, sin embargo, continúa siendo bastante oscuro (Fabry, 2023a: 7), cuando no tratado con arsenales teóricos no adecuados, si se considera, por ejemplo, la discusión acerca de la naturaleza lingüística del pensamiento desde Jerry Fodor en adelante.

Finalmente, podría pensarse que si bien narraciones implícitas y conversacionales son inconsistentes con la tesis de que la literatura sea un modelo de las narrativas personales, tal vez al menos aquellos casos de producción textual (memorias, diarios personales y autobiografías) tengan como modelo de producción a novelas. Más atrás mencionábamos *Reading in the Dark* de Seamus Deane, un escrito que inicialmente le fue solicitado por la editorial inglesa Granta y por el que finalmente fue galardonado, recibiendo el premio a mejor obra de ficción británica en 1996 por el periódico británico *The Guardian*. La curiosidad de su naturaleza es precisamente su carácter autobiográfico inicial y la premiación final. ¿Cómo esto fue posible? Podría sugerirse que el jurado de *The Guardian* equivocó la categoría y que incluso el periódico tiempo después se vio obligado a transformar la naturaleza de premio de forma que también fuesen postulables a su concurso textos de no-ficción. Una hipótesis más interesante podría avanzarse: no existe algo así como una novela en sí o incluso una autobiografía en sí. Una novela puede construirse con "hechos reales" sin que por ello sea inconsistente decir de la novela que es una pieza literaria "no-ficcional" o que simplemente le llamemos "novela de no-ficción". Así, esos hechos pueden ser los hechos de una vida, de manera que, en cierta medida, si una condición de identidad de una novela es la descripción de los *hechos*, pues entonces una novela bien puede clasificarse como novela autobiográfica. Lo que, en todo caso, es disputable es si las autobiografías *tout court* son piezas literarias. Un argumento en favor de la diferenciación es el señalamiento del conjunto de principios o reglas puestos en juego tanto en el diseño como en la interpretación en uno y otro caso.

Una de estas reglas es la "restricción de fidelidad" (Davies, 2007: 46), es decir, que la organización de la narración sigue el propósito de ajustarse a la descripción de hechos reales, orientando, por tanto, nuestra disposición de lectura a la de leer la historia de los eventos de aquella tal o cual vida. En esto se suele presuponer una inconsistencia entre una intención ficcional y una disposición a contar los hechos de una vida. Si eso es el caso, se sigue que el jurado de *The Guardian*, por no decir la propia editorial, equivocaron la categorización del escrito. Las posibilidades, sin embargo, no están restringidas a dos. En una entrevista dada a Maurice Fitzpatrick, el propio Deane reconoce su escrito autobiográfico como parte del conjunto de "ficciones" producidas por él mismo

antes y después de la publicación de la “novela” (Deane y Fitzpatrick, 2007: 90); incluso Deane comenta brevemente que entre sus trabajos “hubo también un solapamiento en su composición” (Deane y Fitzpatrick, 2007: 90). Sus apuntes, por tanto, no entienden inconsistentes las descripciones de una vida, por tanto, descripciones de hechos, y la organización literaria que esa colección de hechos fue tomando. Si es que el jurado de *The Guardian* erró no lo hizo por equivocar la categorización del texto, al menos no en la medida en que el propio autor no sólo solicitó a su editorial la publicación de una novela, sino que, contrariamente a lo que Davies sugiere, desde un inicio Deane continuó sus trabajos literarios previos. Un conjunto de enunciaciones bien puede seguir el principio de fidelidad, pero tal cosa no resulta incompatible con la producción literaria puesto que la organización de las enunciaciones no siguen de manera dominante ese principio (Davies, 2007: 48). Esto nos deja a las puertas del siguiente punto sobre las narraciones propias de una vida y las narraciones literarias, porque, como se ve, la consistencia del principio de fidelidad y la producción literaria no es el caso en el global de sus combinaciones. ¿Cuáles serían, sin embargo, los principios de la producción literaria a los que se subordinaría la condición de fidelidad? El problema que señalamos a las tesis sobre el carácter literario de las autobiografías (o narraciones de vida en general como piezas literarias constitutivas de un Yo) es que los principios de la práctica literaria no parecen ser principios de la constitución de un Yo.

Principios de la literatura

Todos los elementos del *asunto* (*subject*) de una pieza literaria se constituyen en virtud de sus descripciones perspectivadas, siendo el caso más paradigmático la identidad de personajes de ficción, que es dependiente de *descripciones*. Una vez más, esto no significa que la identidad sea intrínseca, porque cuanto menos interesado se esté en los modos de presentación de un asunto y tema (lo que llamamos “perspectivaciones”), más transversal será la identidad de un personaje y, con ello, más inespecífica su identidad.¹ Los cotas de la función son la propia pieza, en la medida en que su identidad es la identidad concreta forma-contenido de una obra específica, y el tipo general que es perspectivado en la obra (Lamarque, 2015a). La identidad en el segundo caso es inespecífica en la medida en que bajo descripciones generales podemos encontrar un “mismo” personaje en más de un texto literario. La identidad en el primer caso ya no responde del mismo modo, en la medida en que sus descripciones son particulares, relativas al interés que hayamos puesto en sus modos de presentación. Esto, por supuesto, no significa que a cada personaje de cada concreto, que una obra es, le quepa solamente una apreciación posible. La indeterminación y, por tanto, los modos de “llenar” esas indeterminaciones bajo interpretación pueden ser muy variables. Allí, además, “variables” no es equivalente a “subjetivos” (Lamarque, 2002: 161), aunque también la subjetividad tenga su papel. El elemento de consensuada arbitrariedad es inevitable en ese caso o, lo que es lo mismo, una comunidad regula, bajo discusión, lo que acepta como propiedades o conjuntos de propiedades imputables a una obra literaria. Sea como sea, si bien el grano más fino de la identidad puede variar de lector en lector, la circulación de apreciaciones en discusión estipula un mínimo convenido de identidad bajo explicitación de los modos en los que las

¹ Aquí nos referimos a que la abstracción de ciertas cualidades de personajes de ficción (así como de cualesquiera otros elementos ficcionales) es común a varias obras literarias de ficción, lo que permite, al fin de cuentas, el reconocimiento de géneros, por ejemplo, e incluso expresiones que se extienden a mundos no-ficcionales, como “quijotesco”. Aceptar en sentido estricto, sin concesiones que la apreciación literaria es contenido formado y forma contenida es inconsistente con la posibilidad producir abstracciones y clasificaciones, prácticas ambas necesarias en el uso social, inherente, de la literatura.

perspectivaciones operan en la constitución del personaje. Finalmente, todo esto tiene su razón de ser explicitado, porque una tesis es que los lectores pueden identificarse con los personajes de, pongamos por caso, una novela. La pregunta es con qué, en verdad, opera la identificación, si acaso con las perspectivaciones y, por tanto, se entiende una identidad con la identidad personal en el mundo no-ficcional del lector o acaso, como segunda posibilidad, la identificación opera en un nivel de grano grueso en el que la lectora se identifique con un esquema abstracto, ya no concretamente perspectivado y, por tanto, más bien común a más de una obra. Este último punto, por tanto, vuelve relevante el énfasis en “identidad por descripción”, porque bien podría decirse que la constitución de la identidad personal no es del tipo de la constitución de personajes narrados en la literatura (Lamarque, 2007: 129-30).

Un segundo principio es el de la *opacidad* (Lamarque, 2014). La opacidad viene a diferenciarse de la transparencia, en la medida en que la lectora comienza el juego literario siguiendo un interés por los modos de presentación del asunto de una pieza. Esta idea de opacidad (y su opuesta de transparencia) es posible entenderla de tres modos mutuamente relacionados (Lamarque 2015b: 43-4).

En primer lugar, un principio semántico subsidiario es el de *salva fictione*, diferenciado del *salva veritate*. Esto suele ilustrarse bajo el intercambio de nombres propios por descripciones definidas. Un ejemplo claro provisto por Lamarque y Olsen es el de “Holmes volvió a Londres” (Lamarque y Olsen, 2002: 81), siendo “Londres”, por supuesto, el nombre propio de una ciudad de Inglaterra y, allí, en contexto ficcional el nombre de una Londres ficcional y literaria. En ningún caso parece preservarse la identidad ficcional y literaria si, como sugieren los autores, produjésemos sustituciones del tipo “Holmes volvió a la [ciudad de la] niebla” o “Holmes volvió donde vive Boris Johnson”. Mientras que en contextos no ficticios el principio regente es el de la verdad, digamos, que sigue siendo verdadero en un contexto no ficcional que “Alguien llamado Holmes [asumamos su existencia no-ficcional] ha vuelto a la ciudad donde vive Boris Johnson” tanto como “Alguien llamado Holmes ha vuelto a la ciudad donde el promedio de humedad anual es el del 67 %”. En los casos de ficciones literarias, el principio *salva veritate*, con el que testear la identidad de extensiones, deja de regir para dar paso al principio de *salva fictione*, a saber, que si el contenido perspectivado se afecta por la sustitución, entonces las descripciones no son co-extensionales. El principio, entonces, dice que la identidad de una ficción literaria “no es preservada bajo algunas sustituciones de términos singulares co-referenciales en preferencias ficcionales” (Lamarque & Olsen, 2002: 81).

En segundo lugar, la opacidad también puede pensarse no en términos semánticos, sino en virtud de constricciones convencionales; digamos, la provisión de una interpretación que realce algunas perspectivas o saliencias de una novela o cuento a un grado fino de detalle, de suerte que presente los asuntos en su estofa concreta o bien puede ampliar el rango de interés a la identidad de asuntos con otras obras. En tercer y último lugar, la opacidad, pensada ahora en términos específicamente de interés literario, se define según las disposiciones mentales del lector (Lamarque, 2015b: 44), siendo esto que, bajo la defensa de una teoría del pensamiento (Carroll, 1990: 229; Lamarque, 1981, 2014: 141, 2015b: 44), la disposición del lector está dirigida a “entretener” pensamientos, no en un sentido lúdico, sino en aquel sentido en el que el artefacto literario estimula la imaginación perspectivada de sus contenidos, no la aserción. Todo elemento constitutivo explícito e implícito de un asunto (*subject*) de una ficción literaria está, entonces, sometido a, en primer lugar, la actividad imaginativa y, en segundo lugar, a la imaginación por la disposición a leer con énfasis en los modos de presentación de un asunto; de suerte que, incluso las aserciones del narrador y los personajes que guardan un carácter abstracto

y, *prima facie*, nos invitan a su evaluación teórica (y eventualmente empírica), también están sometidas a la perspectivación según otros dos principios que acompañan la opacidad. Ilustremos esos otros dos principios.

El capítulo “El secreto de Amalia”, en *El castillo* de Kafka, consta de varias escenas dos de las que se reconocen parte de un continuo temporal y espacial en virtud de diversos elementos. Uno de ellos es un collar. Toda la desgracia de su familia, que parece endilgársela a ella por su valentía comenzó con la preparación de una fiesta de la asociación de bomberos. Ropas, como vestidos y blusas, y finalmente un collar formaron parte de los arreglos para la asistencia de la familia entera de Amalia. Habiendo recibido de la posadera del pueblo un collar, la hermana de Amalia, Olga, sin que pudiese explicarlo, pasó de la envidia a la amabilidad cuando de su padre escuchó que Amalia iría a encontrar prometido en la fiesta. El gesto de amabilidad prestándole el collar a Amalia y esa frase de su padre no son más que aparentes detalles decorativos en la escena inicial descrita en la narración. Lo son, pero sólo hasta la aparición peculiar de Sortini, funcionario del castillo, quien cuidaba hasta la compulsión obsesiva la bomba de incendios donada por el castillo a la asociación de bomberos. Lo que se cuenta en la narración es que el funcionario cuidaba tan celosamente de su tarea que no se apartaba ni mental ni físicamente de la bomba de incendios y que entonces no daba ni atención ni saludo alguno a quien pasase, esto hasta la aparición de Amalia. Ante los ojos de Sortini, el resto de la familia de Barnabas (padre de Olga, padre de Amalia) era ignorada completamente, pero no así la propia Amalia ante quien se detuvo un instante y ante quien refunfuñó segundos después tal vez en la molestia de haberse apartado de la tarea (el cuidado de la bomba de incendios). Es sólo entonces que aquella frase ganaría sentido, porque la familia entera no haría otra cosa que burlarse luego del “prometido” (*Bräutigam*) de Amalia. La identidad bajo descripción de Sortini gana un contraste con aquella Amalia que se reconocía sólo circunstancialmente bonita por sus ropas (vestido y blusa) y por su collar. En una escena siguiente, Olga despierta por un grito de Amalia, lee una carta recibida por ella y entiende que Sortini, el mismo funcionario que los había despreciado a todos, esta vez despreciaba no a Amalia, sino “a la muchacha del collar granate” (Kafka, 1982: 302). Habiendo ya hablado de las descripciones definidas y los nombres propios, según el principio de opacidad semántico, la sustitución de “Amalia” por “la muchacha del collar granate” es significativa en el contexto del capítulo, si se tiene en cuenta el gesto de préstamo amable de un collar asociado inmediatamente a “hoy, yo creo, Amalia encuentra un prometido” (Kafka, 1982: 296), dicho por su padre, antes de salir a la fiesta. La progresión de la amabilidad del gesto, pasando por la atención refunfuñante de Sortini y luego la sustitución de su nombre por “la muchacha del collar granate” trae consigo el devenir de una descripción de un objeto lateral a su transformación en símbolo.

El principio para el que, entonces, introducimos esta ilustración es el de *funcionalidad* (Lamarque, 2007: 38, 2014; Olsen, 1985: 94). Los detalles que constituyen las varias perspectivaciones posibles que obras complejas como *El castillo* pueden demandar de nuestras interpretaciones guardan una significación como función en un plexo global articulado de descripciones, que se muestra tal en la progresión de la lectura. Así, en el ejemplo, hay un reconocimiento de un símbolo que remite al propio asunto, en aquel caso a la escena inicial en la que para la lectora el collar se asocia a un “prometido”. En esa función de producción simbólica, a su vez, se configura un tema a lo largo del

capítulo, que bien podríamos pensar es la violencia de género, como sugirió Adorno en 1953.²

El tercer principio también de algún modo opera solapadamente en el ejemplo que acabamos de presentar y colabora con el principio de funcionalidad. Este nuevo principio es el *teleológico*, en la medida en que la explicación que se le da a una descripción es su finalidad. En nuestro ejemplo, la introducción del collar en la trama de la narración de *El castillo* se entiende no-fortuita o funcional según un propósito específico que viene a hacer inteligible connotaciones relativas a la relación castillo-pueblo instanciados en sus personajes (Amalia-Sortini) y, en particular, a un problema de violencia basada en género. Los detalles cumplen una función en la articulación global que es la obra (Lamarque: 2009: 412). Y, finalmente, un último principio también aparece de manera vedada en nuestra descripción del capítulo de *El castillo*, este último principio es el *temático*. Devenido símbolo, el collar se muestra *a posteriori* un elemento significativo en la progresión de la narración en la medida en que agrupa la complejidad de diversas escenas en una misma dirección, a pesar incluso de que pudiese no existir un consenso acerca de cuáles sean los temas tratados en el continuo global de la obra. El lector, señala Lamarque, busca las conexiones que se producen en el proceso de lectura de los detalles opacos perspectivados (Lamarque, 2000: 457).

Hasta aquí leer literatura como apreciar la literatura se define en la relación convencional forma-contenido haciendo uso de estos cuatro principios que especifican la disposición de un lector a pensar sin aserción y la opacidad de los contenidos según la interpretación de las distintas finalidades que los detalles despliegan hasta constituir asuntos y temas perspectivados en el proceso de lectura. En ese sentido, al leer literatura como tal, la significación no es consiste en un fenómeno puramente semántico, sino en la subordinación de toda oración a las conexiones con todas las restantes en el proceso de lectura de tal forma que cualquier sustitución de detalle modifica la experiencia concreta que se tiene del asunto y de los temas instanciados en ese asunto perspectivado. Presentados esos principios, una pregunta vuelve a hacerse necesaria en este contexto: ¿una autobiografía sigue esos principios? E incluso, asumiendo una constitución narrativa de la identidad personal, ¿las narraciones de vida siguen principios literarios?

Literatura e identidad personal

Uno de los filósofos de la literatura que más se ha interesado en estos últimos años en pensar estas preguntas y ha avanzado algunas respuestas es Peter Lamarque. Sus tesis coliden con las pretensiones usuales de reconocer "arquetipos" o "modelos" de las narraciones de vida en las narraciones literarias. Dicho brevemente, "sólo cuando sabemos ["qué tipo de narrativas" (Lamarque, 2014: 62) leemos] sabemos cómo valorarlas" (Lamarque, 2014: 62). Una razón de esa exigencia sobre la clasificación de las narraciones, es decir, sus objetivos relativos (sus usuarios, sus reglas, sus conceptos específicos, etc.) es la naturaleza no-intrínsecamente literaria de una narración. Informalmente, según asume el argumento, no tenemos la menor idea sobre cómo leer literatura, a no ser arbitrariamente, sin alguna información que nos garantice de qué tipo de narración se trata. Una interpretación por *default* que generalmente seguimos al leer literatura se reduce a lo que Monroe Beardsley llamaba "explicación" y también a lo que llamaba "elucidación"; ninguno de los procedimientos reduce lo literario (Beardsley,

² Ver su texto "Aufzeichnungen zu Kafka" (notas sobre Kafka) (Adorno 1977), originalmente publicado en *Prismas* y disponible en traducción al español en el volumen *Crítica de la cultura y sociedad I* de sus obras completas en la edición de Akal.

1958: 129, 243).³ Y esto porque, es lo que Lamarque y otros han intentado mostrar (Davies, 2007; McGregor, 2016; Lamarque y Olsen, 2002; Olsen, 2005), los textos se producen, circulan y se interpretan insertos en tales o cuales prácticas con objetivos, herramientas y metodologías de interpretación diversas, aun cuando, *prima facie*, las propiedades sintácticas y semánticas de dos artefactos narrativos sean idénticas. Piénsese, por ejemplo, en el célebre caso de discusión filosófica de J. L. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote". La pregunta, entonces, acerca de la literatura como modelo de la producción narrativa de la identidad personal es si éstas narrativas responden o no a los principios de la práctica productiva e interpretativa de la literatura y, por tanto, si tiene algún sentido ontológico y ético asumir el carácter artístico de la constitución de la identidad personal. Un breve rodeo sobre el *Quijote* de Menard colaborará en comprender esta tesis del carácter no intrínsecamente literario de las narrativas y avanzar hacia el reconocimiento de algunos problemas al asumirse un estatus ontológico idéntico entre los dos tipos de narrativa, personal y literaria.

La valencia filosófica de ese cuento de Borges ha sido ampliamente discutida. Una posición fundante de ese debate es la de Arthur Danto para quien, como las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol en las artes visuales, "Borges merece el crédito por [...] haber descubierto el fenómeno Pierre Menard: dos objetos de arte [...] los cuales a pesar de ser verbalmente indiscriminables tienen propiedades artísticas radicalmente incompatibles y no-solapables" (Danto, 1973: 6). El caso de las *Cajas de Brillo*, aunque relativo a propiedades perceptivas (visuales), no textuales, consiste precisamente en que las cajas de la célebre marca de jabón (quizás *a posteriori* famosa fuera de los EEUU debido al propio Warhol) son perceptivamente indistinguibles de las cajas de jabón de utilería que Warhol colocó en la Stable Gallery en la East Seventy-fourth Street hacia finales de la primavera de 1964 (Danto, 1992: 5). La distinción propia del problema planteado por Danto desde 1964 (Danto, 1964) es no entre objetos apenas indistinguible perceptivamente, concediendo la posibilidad de colocar la indistinguibilidad en la percepción, sino que la indistinguibilidad perceptiva responde a idénticas cualidades físicas, bajo idénticas condiciones perceptivas (Alcaraz León, 2005: 74). El sentido, por tanto, es ontológico, no simplemente perceptivo.⁴

De todos modos, que la identidad sea ontológica hace del problema de los indiscernibles un problema, en principio, engañoso, porque obligaría en el par constitución física-constitución perceptiva a reconocer la diferencia en un nivel perceptivo. "en principio" porque es posible superar esa dicotomía diciendo de modo consistente que en un nivel ontológico dos objetos son idénticos y al mismo tiempo no lo son, también en un nivel ontológico, sin que por ello sea la percepción la vía de escape

³ De algún modo, es como si la interpretación usual por *default* está regida por valores, objetivos y métodos propios de la familia de la racionalidad científica. Por otro lado, por "explicación" Beardsley entiende el significado de una palabra por su contexto de aparición (contrañiéndose a la comprensión por mera sustitución del término por su definición de diccionario) (Beardsley 1958: 129). A su vez, por "elucidación", Beardsley entiende la restitución de información que las narraciones, incluso las más simples (Beardsley 1958: 243), no presentan explícitamente. Lo más usual en ese nivel, por mencionar los ejemplos del filósofo, "¿Hamlet está loco? ¿Cuál es motivo real por el que Raskolnikov asesina a la vieja mujer?" (Beardsley 1958: 243).

⁴ El problema de dos objetos idénticos y diferentes sólo numéricamente es posible encontrarlo en el *Discourse de Métaphysique* de Leibniz. En sus interpretaciones simbólicas, Peter Forrest ha propuesto leer así el principio de identidad de los indiscernibles: " $\forall F(Fx \leftrightarrow Fy) \rightarrow x=y$ " (Forrest, 2020), siendo F una propiedad, y x e y dos objetos, leyéndose que para toda propiedad F , tal que x tiene la propiedad F si y sólo si y también la tiene, entonces el objeto x es idéntico a y .

para dirimir una diferencia *postulada*.⁵ Uno de los niveles es el del conjunto de propiedades que podemos llamar "físicas", un nivel de, digamos, propiedades "intrínsecas". Estas propiedades son perceptibles y públicas, al menos si en una cierta triangulación (objeto y dos perceptores) no hay discrepancias en la comprensión de sus estimulaciones. La aclaración entendemos cabe introducirla porque, en la tradicional discusión sobre la escrutabilidad de la referencia, la naturaleza intrínseca de una propiedad es, en verdad, dependiente de un lenguaje (Quine, 1960/2013). Dos personas con diferentes lenguajes pueden estar refiriéndose con "Gavagai" a un conejo o a una parte no definida de un conejo (Quine, 1960/2013: 25 y ss.). Es, sin embargo, en un segundo nivel ontológico en que podemos reconocer las diferencias constitutivas postuladas ante las cajas de Brillo y las *Cajas de Brillo*. Si no son las propiedades físicas, en el marco de un cierto lenguaje nativo, lo que distingue dos objetos son entonces las propiedades artísticas (o estéticas), no sus propiedades físicas. Se entiende, por tanto, que es a través de "información adicional" (Alcaraz León, 2005: 92) que esas propiedades se vuelven reconocibles e intervienen en nuestra percepción de un objeto. Las cajas de jabón Brillo se distinguen de las *Cajas de Jabón Brillo* porque las segundas constan de propiedades que llamamos "relacionales", relativas una información adicional, a informaciones, en definitiva, sobre un discurso que las acompaña y cuyo sentido se rastrea en teorías e historias del arte. La pregunta, volviendo a la narrativa, es, entonces, en qué medida, si es que alguna, esta discusión sobre indiscernibles es relevante para la ontología y la metacrítica de la literatura.

La respuesta es que Danto propuso a "Pierre Menard, autor del Quijote" como ejemplo de indiscernible literario, es decir, propuso leer el cuento en la clave de una discusión sobre ontología de la literatura (y, en verdad, de las artes en general). Danto explota su lectura ontológica del cuento de Borges señalando lo que el propio narrador señala sobre las cualidades del *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Menard: "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos" (Borges, 1962: 446), habiendo sido el objetivo del escritor ficticio "producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea - con las de Miguel de Cervantes" (Borges, 1962: 446); sin embargo, también se lee: "el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes" (Borges, 1962: 448) y agrega: "Éste [el Quijote de Cervantes], de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país" (Borges, 1962: 448), mientras que el *Quijote* de Menard "[d]esatiende y proscribe el color local" (Borges, 1962: 448). Finalmente, señala el narrador: "el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (Borges, 1962: 449). "sutil", "color local", "rico" y "ambiguo" componen la lista de cualidades estéticas o artísticas, según Danto (Alcaraz León, 2007), propiedades relativas a claves interpretativas imputadas en el texto, entendiéndose por "texto" "conjunto ordenado de tipos de oraciones diferenciadas al menos en parte por propiedades semánticas y sintácticas" (Lamarque, 2000: 105). Tanto en Danto como en otros filósofos posteriores, el análogo de las cualidades físicas de las *Cajas de Brillo* en la literatura es el conjunto de propiedades semánticas y sintácticas de un texto. La sutileza o la riqueza, por definición, no podrían remitirse única y estrictamente a ese conjunto de propiedades, porque, al fin de cuentas, las propiedades sintácticas y semánticas del *Quijote* de Menard y el *Quijote* de Cervantes son las mismas. Lo que las vuelve a ambas obras diferenciables es la interpretación literaria de cada una. Naturalmente, las divergencias de ambos casos (*Cajas de Brillo* de Warhol y el *Quijote* de Menard) son algo obvias, a pesar de que no se

⁵ "postulada" se justifica aquí en que para Danto el carácter de obra de arte de las *Cajas de Jabón Brillo* de Warhol fue postulado y, en cualquier caso, se debía producir una teoría del arte que hiciese de la postulación una tesis filosófica (e histórica) (Danto, 1992: 5).

las mencione frecuentemente. Las cajas de jabones Brillo no son asumidas obras de arte; el *Quijote* de Menard, sin embargo, se nos presenta como pieza literaria. Asimismo, las cajas de jabón son objetos reales hallables en cualquier supermercado, el *Quijote* de Menard es, en verdad, una obra literaria ficcional. Distíngase, sin embargo, "de ficción" de "ficcional" en este contexto, porque efectivamente el cuento de Borges es ficcional; sin embargo, la novela de la que se habla es de ficción y ficcional a la vez, en el sentido de que la obra no fue realmente escrita, al menos no como *objeto-de-interpretación* llamado "*El Quijote* de Menard".⁶

Las dos divergencias no son apenas detalles en esta discusión en virtud de dos problemas distinguibles: (i) la imposibilidad de reconocer la obra de arte a la vista de dos objetos sólo numéricamente distintos, (ii) asumiendo que dos objetos son obras de arte, sostenerse una tesis sobre la naturaleza no ya del objeto, sino de la naturaleza de la interpretación de ese objeto. La primera cuestión es ontológica (ontología de las obras), la segunda es también ontológica, sólo que acerca de la ontología de las interpretaciones. Nadie dice que ambas cuestiones no comporten un enlace relevante; más bien el punto es que la analogía de Danto falla en virtud de confundirlas. Estos apuntes no son, de todos modos, nada nuevos. Paul B. Tilghman en la década de 1980 abrió un debate sobre el error categorial de Danto en su lectura en la *Transfiguración del lugar común* (Danto, 1981: 36) del cuento de Borges (Tilghman, 1982).⁷ Sea como sea, no puede negarse que el aporte teórico de Danto sigue intacto: las cualidades estéticas son relacionales, no intrínsecas (sintáctico-semánticas). Las teorías, sin embargo, sobre la naturaleza específica de esas cualidades son numerosas. Una de esas teorías, quizás una de las más dominantes, es la convencionalista. No es claro, de todos modos, que el planteo de Danto lo sea; en verdad, deberíamos decir que sólo en uno de sus artículos esa posición pareciera sugerirse (Danto, 1973). Igualmente, Peter Lamarque y Haugham Olsen sí han venido avanzando tesis convencionalistas sobre la literatura (Lamarque, 2000; Lamarque y Olsen, 2002; Olsen, 2005).

El punto de este extenso rodeo no ha sido, sin embargo, la introducción sin más del convencionalismo y sí más bien su tesis central: las narrativas no son intrínsecamente literarias (Lamarque, 2014), de manera que es la categorización institucionalizada de una narración lo que orienta la comprensión e interpretación de un texto narrativo (Lamarque, 2000). Las propiedades estéticas son, a diferencia de las textuales, relativas entonces al uso de un conjunto de principios que los diferentes agentes en los roles esenciales a la práctica usualmente siguen (Olsen, 2005). Así, tanto escritores como intérpretes (sean lectores especializados o no) siguen los principios que arriba mencionábamos (descriptivo, de opacidad, funcionalidad, teleológico y temático). A la vista de cada uno de esos principios, se vuelve muy dudoso que la identidad personal pueda construirse literariamente. Claro que es posible una construcción autobiográfica bajo el seguimiento de esos principios e incluso jugarse con la idea de una narrativa de vida bajo la utilización de esos principios en la interpretación; sin embargo, aun sosteniendo la legitimidad de esas prácticas (la escritura de autobiografías siguiendo esos principios), es por lo menos problemático que una vida pudiese organizarse literariamente. En breves cuentas, el gran problema de una perspectiva como esa es que debemos presuponer la estetización (tomado aquí como artificación)⁸ de una vida para la interpretación y construcción

⁶ Uso la expresión "objeto-de-interpretación" como parte del debate sobre la naturaleza de la interpretación (Krausz, 1993: 5; Lamarque 2000: 12).

⁷ Otra perspectiva sobre el cuento fue publicada en dos artículos por Michael Wreen (1990, 1995), para quien los dos *Quijotes* son el mismo *Quijote*.

⁸ En los debates sobre estetización de la vida cotidiana, se suele distinguir entre *estetización* y *artificación* de la vida cotidiana. Esto último justamente tiene que ver con la sustitución de criterios de interpretación

literaria de una narrativa personal, lo que es, al menos en términos ontológicos (e incluso éticos), un presupuesto dudoso. Peter Lamarque, quien como dijimos ha venido a lo largo de los años planteando estos problemas, ha dado buenas razones a los reparos teórico-prácticos de la asunción estética sobre la constitución literaria de las narrativas del yo. A continuación mencionamos algunas de esas razones en virtud de las que Lamarque entiende problemática la confusión ontológica *narrativa de vida-narrativa literaria*.

Los argumentos suelen derivarse de dos cualidades de la literatura. Una de esas cualidades es la ficcionalidad, las restantes están constituidas por la lista de principios que ya hemos mencionado. Por supuesto, la fuerza de los argumentos (o al menos su alcance) descansa más bien en los argumentos que discuten la aplicabilidad de los principios literarios a las narrativas personales, en lugar de aquellos que asumen la ficcionalidad. Las razones para esto último son relativamente obvias: no todas las narrativas literarias, como también lo hemos mencionado, son ficcionales. Así y todo, tampoco los argumentos que se siguen de los principios son completamente inmunes a la crítica, porque la duda sobre la legitimidad general de los principios ha sido presentada repetidas veces (Blackburn, 2010; Gaut, 2006). Pasemos primeramente a considerar el argumento que se circunscribe a la ficcionalidad. Por supuesto, estos argumentos comportan una compleja discusión sobre la naturaleza de la ficción. Sin embargo, en la perspectiva de la literatura que aquí presentamos, no es del todo informativa una discusión general acerca de la naturaleza de la ficción, si se piensa que algunas preguntas de la filosofía de la ficción no parecen ser del todo relevantes para la estética (Lamarque 1990). Algunas de las posiciones acerca de la naturaleza específica de personajes ficcionales (restringiendo ese conjunto de otras posibles entidades ficcionales) han bien sostenido que son entidades atemporales, no creados como posibilidades no actualizadas y otros han sostenido que son complejas "instancias de objetos inexistentes" (Lamarque, 2010: 189). Otras tesis, si bien reconocen que las ficciones son artefactos, no infieren de ello que los personajes ficcionales en contextos literarios sean también artefactos (Currie, 2010: 5); esencialmente, en la posición de Gregory Currie, la interpretación de personajes de ficción no es de modo estricto diferente de la interpretación de personas, porque de los personajes, se dice, como de las personas, buscamos determinar sus "creencias, deseos y motivaciones" (Currie, 2020: 44).

Peter Lamarque, sin embargo, no acepta ninguna de las tesis anteriores. El estudio de las ficciones *in totum* no es inmediatamente relevante para el reconocimiento de las cualidades de una ficción específica (la literaria), por una parte, y, por otra, que insertas en un artefacto, las entidades de ficción *personajes* son también artefactos "esencialmente creados, viniendo a la existencia sólo como el resultado de actos mentales y físicos de un autor" (Lamarque, 2010: 189). La (anti-)tesis es que las personas no son creaciones como lo son personajes, al menos no en el sentido restringido a que la ontología de las ficciones literarias comporta más bien tres cualidades que no comportan las personas, a saber, que las ficciones son "tipos", que las ficciones narrativas responden a las reglas de la narrativa literaria y, finalmente, que la naturaleza de esas "abstracciones" (tipos) es relativa a los intereses que se pretende satisfacer en su interpretación (Lamarque, 2010: 190). Todo esto nos demanda preguntarnos si la constitución de las personas sigue los principios de construcción de las abstracciones que los personajes serían. Antes, sin embargo, cabe notar que sólo en algunas cualidades de las personas tendría algún sentido decirnos "tipos". Cuando se dice a sí misma, en virtud de sus labores, "controladora aérea" da cuenta, en principio, de las características de un rol inserto en una institución con fines educativos, que, asimismo, estipula a través de reglamentos las actividades en

específicos a una práctica y sus productos por criterios específicos de las prácticas productivas y productos de las artes (Leddy, 2012).

responsabilidad y los derechos de quienes ejercen ese rol. Las cualidades personales, sin embargo, no son reductibles a roles y, asimismo, aun en posiciones como las de Ian Hacking sobre la construcción de personas (Martínez Rodríguez, 2021), es dudoso que sean puros productos imaginativos los que constituyen los modos de autocomprensión personal. Las construcciones parecen depender más bien de contextos institucionales relativos a aserciones sobre sujetos que relativos a imaginaciones. Volviendo a poner el énfasis, sin embargo, en lo que de literario tiene una ficción, más que de las ficciones en general, la pregunta es si la construcción o constitución narrativa de las personas se ejerce bajo términos funcionales, teleológicos y temáticos (Lamarque, 2014: 80). La respuesta de Lamarque en cada caso es negativa.

El primer argumento presentado por Lamarque es acerca de la imposibilidad del autoengaño, si se toma demasiado en serio la tesis de la narrativa literaria como modelo de la narrativa personal. El supuesto del argumento dice que la identidad de los personajes es absolutamente dependiente de las descripciones que la narración nos provee al encuentro de las interpretaciones que de ellas hagamos. Pues bien, si ese encuentro de narraciones e interpretaciones se toma en sentido estricto, entonces no habría lugar para la falsedad en las narraciones de vida como no lo hay en las narraciones literarias. Los personajes son idénticos a sus narraciones, mientras que intuitivamente al menos esperamos que la identidad de la vida de las personas no sea reductible a lo que de ellas se dice y de lo que dice de sí misma (Lamarque, 2014: 29).⁹ El segundo argumento reverbera en problemas señalados por la tradición filosófica de Frankfurt: la estetización de la vida es una suerte de mitificación en la medida en que un relato de sí mismo (individual y colectivo) dota de sentido o "significado" (Lamarque, 2014: 30) a eventos que no lo tienen: "las vidas simplemente no son 'diseñadas' al modo en que lo son las novelas" (Lamarque, 2014: 30). A cada evento aparentemente asignificativo quien se narra e interpreta a sí mismo está obligado a atribuirle un cierto sentido, como si a fin de cuentas cada detalle de la vida respondiese a algún plan u orden. Esta, si bien se ve, es una de las cuestiones más complejas que enfrenta el psicoanálisis, en la medida en que el conjunto de eventos azarosos disminuye conforme aumenta la pretensión de imputar un sentido a aparentes nimiedades del discurso o incluso actos lingüísticos inintencionales que, en verdad, se producen con toda intención o conciencia lingüística (Grünbaum, 2005: 77). Según un tercer argumento, se insiste en el problema de los arquetipos literarios. Es decir, si en un nivel de lectura focalizado en arquetipos (caracterizaciones abstractas del Quijote, Sherlock, Josef K. o Holden Caulfield), cada una y uno de nosotros no es más que un rígido o estanco conjunto de cualidades inmune a las contingencias de la vida diaria, como si siempre se actuase de un único modo ante esas contingencias (Lamarque, 2014: 30). Un cuarto argumento consiste en señalar que la "mayoría de las vidas carecen del 'cierre' que una buena narrativa demanda, de una completitud que las realice y dote de sentido a todo (aunque los biógrafos puedan intentar imponer esto)" (Lamarque, 2014: 30).

Analizándose los argumentos en conjunto, pareciera que todos, excepto el tercero,¹⁰ se remiten a sí mismos de este modo: en la medida en que un producto literario, incluso uno de entre aquellos más modernistas, pretende responder a un plan, descifrible conforme se interpreta *a posteriori* (en la progresión de la lectura y, al fin de cuentas, al

⁹ A pesar del reparo de Lamarque sobre la legitimidad de la operatividad del psicoanálisis en la crítica literaria y que el psicoanálisis funcione como literatura (Lamarque, 1996: 183), es precisamente una virtud del psicoanálisis, al menos en el ámbito de la psicología individual, poner en cuestión que la mente sea transparente a sí misma o, lo que es lo mismo, que la consciencia narrativa de la persona no es idéntica a la persona.

¹⁰ Ya volveremos a esto.

término textual de la obra), se espera que todos sus detalles se encuentren respondiendo al plan; así, el carácter teleológico de la interpretación orienta la interpretación de cada descripción según un principio presupuesto de funcionalidad, a saber, que esperaríamos de nuestras vidas un cierre narrativo y que a cada evento del que seamos parte y a cada acción realizada viniese a forzarse el reconocimiento de un sentido relativo a aquel plan que pareciera irse descubriendo en su propia narración. Las narraciones se producirían, entonces, obligando la consistencia, como si, dicho nuevamente, ningún detalle se excluyese de la producción de sentido. Hay algo más de suma importancia que apuntar, sin embargo. No sólo se asume en algunas perspectivas teóricas sobre la identidad personal que hemos mencionado el carácter artefactual (literario) de la identidad de sí, también se asume el carácter unitario del plan intencionado de la prosa que se concibe modelo de la identidad de sí. El propio Lamarque propone, como dijimos numerosas veces, al principio temático como aquel según el que la “apreciación de las obras literarias en tanto obras literarias es una apreciación de cómo su asunto adquiere sentido y unidad bajo una interpretación temática” (Lamarque, 2014: 76).

El principio bien puede considerarse constitutivo del horizonte regulativo de la práctica: al leer literatura tendemos a producir interpretaciones que vuelvan a los *asuntos* (*subjects*) de una novela (personajes, eventos, escenarios, objetos, etc.)¹¹ consistentes con una interpretación, así como la coherencia y la cohesión son valores de la interpretación por *default* de textos de objetivo científico (Albrecht y Edward, 1993). Sin embargo, lejos estamos al leer cierta literatura de alcanzar ese horizonte. De obras como las de Franz Kafka, la tesis más habitual de la crítica es que su prosa literaria es irreductible a un conjunto finito de temáticas, en el sentido de que los intentos de las unidades temáticas postuladas no son satisfechas por los asuntos de sus novelas. Así, por ejemplo, la célebre crítica literaria francesa Marthe Robert señala sobre *El proceso*: si “puede traducirse en términos metafísicos, teológicos, sociológicos, psicológicos, etc...., entonces [...] es que representa la totalidad de la vida, pero con saber esto no avanzamos mucho más que al abandonarnos a una lectura espontánea” (Robert, 1969: 35-6). El valor de algunas piezas en su intencional desajuste a interpretaciones unitarias pareciera justificarse en eso mismo, su indecidibilidad (Morales-Maciel, 2022b; Riffaterre, 1981). Los asuntos de las piezas de Kafka no *satisfacen* por completo ninguna de las interpretaciones hasta ahora propuesta o, lo que es lo mismo, las legitimidad de las interpretaciones no se sigue estrictamente de los asuntos descriptos en los textos. Así, por ejemplo, también señala Robert: la “hipótesis teológica evidentemente no sabe qué hacer con estos pequeños detalles [que ahora mencionamos] que tan mal cuadran con sus propias referencias” (Robert, 1969: 37). Estos detalles a los que Robert remiten son, entre otros, “entre [los] personajes que componen la novela, el héroe sólo encuentra un hombre que esté acusado como él, lo que permite suponer que, a excepción de estos dos hombres, todo el mundo está en paz con la justicia” (Robert, 1969: 36), “se hace de la colada en la sala de juntas del tribunal supremo, situado en un inmueble populoso, miserable y plagado de niños” (Robert, 1969: 36) y también “el abogado no defiende a [Josef K.], está enfermo y no se ocupa de su proceso” (Robert, 1969: 36). Todos estos eventos de la ficción son inconsistentes con una lectura teológica de la novela, una del estilo de Josef K. postulado “un nuevo Job que disputa heroicamente con Dios, pero con ardor inquebrantable del creyente; bien que ha sido castigado a causa de su poca fe y de su ceguera espiritual” (Robert, 1969: 36). La unidad temática (teológica) propuesta no es entonces satisfecha por los eventos de ficción de la novela.

¹¹ Para un análisis de las distinciones *asunto/tema* ver Morales-Maciel, 2022a.

En conclusión, hasta aquí observamos mayormente tres grandes problemas a las tesis de la constitución de sí como narraciones literarias, a la interpretación de la vida personal como narraciones literarias: (i) asumiéndose el principio de la unidad temática de la literatura, estaríamos obligados reconocer una unidad narrativa (un plan de vida preestablecido y, a la vez, manifiesto *a posteriori*), una que dotaría de sentido cada evento vital; (ii) asumiendo una interpretación con foco en lo ficcional de una obra, la autocomprensión de sí como personaje abstracto (rasgos genéricos del Quijote, Caulfield, K., etc.), estaríamos compelidos, a su vez, a reconocer un carácter completamente estanco de sí, como si la pluralidad constitutiva de personalidades en “una” personalidad dominante o identitaria; y, finalmente, (iii) el problema de la asunción de un estricto principio temático, a saber, que las propias obras literarias son reductibles en el nivel de sus asuntos a los temas que una interpretación proponga imputar en los textos. La interpretación de sí (y la construcción) de sí en términos de artefactualidad literaria, asumiendo la artefactualidad (procediendo, entonces, a la interpretación y construcción literaria de sí), enfrenta, por tanto, aquellos tres problemas: falsa unidad de sí, falsa abstracción de la personalidad y falsa unidad literaria.¹² Quedan, sin embargo, diversos asuntos por tratar aceptando algunas de estas conclusiones. Uno de particular interés es el planteamiento de estas preguntas en el marco mismo de la práctica y la teoría psicoanalítica: ¿cuáles son los roles, si alguno, de las narraciones de sí en el psicoanálisis? ¿Cuál es la naturaleza de esas narraciones? ¿Algunas de ellas son ficcionales? ¿La ficcionalidad cumple su rol específico en la constitución y revisión de los sujetos en el esquema psicoanalítico? Y, asimismo, ¿esas narraciones, ficcionales, solapan sus objetivos y los recursos interpretativos asociados a aquellos que aquí hemos planteado propios de la literatura? Estas preguntas serán el centro de próximos escritos.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1977). Aufzeichnungen zu Kafka, en Tiedemann, R. (ed.), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft I, Gesammelte Schriften Band 10* (254-287). Frankfurt: Suhrkamp.
- Albrecht, J. E. y Edward, J. O. (1993). Updating a Mental Model: Maintaining Both Local and Global Coherence, *American Psychological Association*, 19(5): 1061–1070.
- Alcaraz León, M. J. (2005). Los indiscernibles y sus críticos. En F. Pérez Carreño (ed.), *La estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto* (73-92). Madrid: Antonio Machado.
- Alcaraz León, M. J. (2007). Valor estético y artisticidad en la teoría del arte de A. Danto. *Disturbis*, Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5185646>
- Beardsley, M. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World.

¹² Pierre Bourdieu ha señalado con agudeza que es “Es significativo que el abandono de la estructura de la novela como relato lineal ha coincidido con la puesta en cuestión de la visión de la vida como existencia dotada de sentido, en el doble sentido de significación y dirección” (Bourdieu, 1986: 69; traducción nuestra). A esta tendencia al contarse a sí mismo como unidad de sentido al modo de un novela, Bourdieu le llamó “ilusión biográfica”. En igual medida, años antes Daniel Bertaux decía que “Bajo la influencia de los relatos de vida publicados, que se presentan casi siempre como relatos autobiográficos completos cubriendo todos los aspectos de la existencia y toda su duración, numerosos investigadores deploran el carácter incompleto de los relatos que ellos mismos recogen. Esto proviene, según nosotros, de una confusión entre esfuerzo sociológico y esfuerzo literario, que nunca está ausente cuando una publicación está en juego” (Bertaux, 1980: 211; traducción nuestra).

- Blackburn, S. (2010). Some Remarks about Value as a Work of literature. *The British Journal of Aesthetics*, 50(1), 85-88.
- Borges, J. L. (1962). Pierre Menard, autor del Quijote. En J. L. Borges, *Obras Completas* (444-450). Bs. As.: Emecé.
- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-3, 69-72.
- Bertaux, D. (1980). L'approche biographique : sa validité, ses potentialités. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 69, *Histoires de vie et vie sociale*, 197-225.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Carroll, N. (2011). Art Interpretation. *The 2010 Richard Wollheim Memorial Lecture. The British Journal of Aesthetics*, 51.2, 117-135.
- Cartmill, E. A. (2022). Gesture. *Annual Review of Anthropology*, 51, 455-73.
- Cartmill, E. A. et al. (2012). Studying Gesture, en Hoff, E. (ed.), *Research Methods in Child Language* (208-225). Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- Currie, G. (2010). *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- Currie, G. (2020). *Imaging and Knowing. The Shape of Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Danto, A. C. (1973). Artworks and Real Things. *Theoria*, 39(1-3), 1-17.
- Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1992). *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Berkeley: University of California Press.
- Davies, D. (2007). *Aesthetics and Literature*. New York: Continuum.
- Deane, S., y Fitzpatrick, M. (2007). An Interview with Seamus Deane. *Journal of Irish Studies*, 84-92.
- Fabry, R. E. (2023a). Distributed Autobiographical Memories, Distributed Self-narratives. *Mind & Language*, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.1111/mila.12453>
- Fabry, R. E. (2023b). What is self-narrative? *Inquiry*, 1-31. DOI: <https://doi.org/10.1080/0020174X.2023.2177338>
- Fló, J. (1967). Notas para la teoría marxista de la literatura. *Praxis*, 1, 36-61.
- Fló, J. (1987). Vindicación o vindicta de Borges, en Fló, J. (ed.), *Contra Borges* (153-205). Montevideo: Linardi y Risso.
- Forrest, P. (2020). The Identity of Indiscernibles. En Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/identity-indiscernible/>
- Freud, S. (1966). Der Dichter und das Phantasieren, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke VII* (211-223). Frankfurt: Fischer Verlag,
- Freud, S. (1967). Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose, en Freud, A. (ed.), *Sigmund Freud Gesammelte Werke XIII* (363-368). Frankfurt: Fischer Verlag.
- Gaut, B. (2005). Art and Knowledge, en Levinson, J. (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (436-450). Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, J. (2007). *Fiction and the Weave of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Grünbaum, A. (2005). Critique of Psychoanalysis, en Stephen Strack (ed.), *Handbook of Personology and Psychopathology* (73-99). New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Ibarlucía, R. (2022). *¿Para qué necesitamos las obras maestras? Escritos sobre arte y filosofía*. Bs. As.: FCE.
- Kafka, F. (1982). *Das Schloß. Kritische Ausgabe*. Frankfurt: Fischer Verlag.

- Krausz, M. (1993). *Rightness and Reasons. Interpretation in cultural Practices*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lamarque, P. (1981). How can we Fear and Pity Fictions? *The British Journal of Aesthetics*, 21(4), 291-304.
- Lamarque, P. (1990). Reasoning to What is True in Fiction. *Argumentation*, 4, 333-346.
- Lamarque, P. (1996). *Fictional Points of View*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lamarque, P. (2000). Objects of interpretation. *Metaphilosophy*, 31(1-2), 96-124.
- Lamarque, P. (2002). Work and Object. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 102(1), 141-62.
- Lamarque, P. (2007). Aesthetics and Literature: a Problematic Relation? *Philosophical Studies*, 135(1), 27-40.
- Lamarque, P. (2009). The Elusiveness of Poetic Meaning. *Ratio*, 22(4), 398-420.
- Lamarque, P. (2010). *Work and Object. Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Lamarque, P. (2014). *The Opacity of Narrative*. London: Rowman and Littlefield.
- Lamarque, P. (2015a). Semantic Finegrainedness and Poetic Value. En J. Gibson (ed.), *The Philosophy of Poetry* (18-36). Oxford: Oxford University Press
- Lamarque, P. (2015b). Thought, Make-Believe and the Opacity of Narrative, en Alexander Bareis, J. y Nordrum, L. (ed.), *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts* (41-59). Berlin: Walter de Gruyter.
- Lamarque, P. (2019). Ten Theses on Literary Interpretation, en Carmona, C. y Levinson, J. (ed.), *Aesthetics, Literature and Life. Essays in Honour of Jean-Pierre Cometti* (69-86). Milano: Mimesis.
- Lamarque, P. y Olsen, S. H. (2002). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Leddy, T. (2012). Aesthetization, Artification, and Aquariums. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, (4), disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/6/
- MacIntyre, A. (1981). *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Martínez Rodríguez, M. L. (2021). *Texture in the Work of Ian Hacking Michel Foucault as the Guiding Thread of Hacking's Thinking*. Cham: Springer.
- McGregor, R. (2016). *The Value of Literature*. London: Rowman & Littlefield.
- Morales-Maciel, W. (2022a). Opacidade literária como conhecimento literário. *Veritas (Porto Alegre)*, 67(1), e40357. <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2022.1.40357>
- Morales-Maciel, W. (2022b). Undecidable Literary Interpretations and Aesthetic Literary Value. *Croatian Journal of Philosophy*, 22(65), 249-266. DOI: <https://doi.org/10.52685/cjp.22.65.7>
- Olsen, S. H. (1985). *The Structure of Literary Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olsen, S. H. (2005). The Concept of Literature: an Institutional Account, en Olsen, S. H. y Pettersson, A (ed.), *From Text to Literature New Analytic and Pragmatic Approaches* (11-35). London: Macmillan, 2005.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Quine, W. van O. (1960/2013). *Word and Object*. Cambridge: The MIT Press.
- Skura, M. A. (1981). *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. New Haven: Yale University Press.
- Riffaterre, M. (1981). Interpretation and Undecidability. *New Literary History*, 12(2), *Interpretation and Literary History*, 227–242.

- Robert, M. (1969). *Kafka*. Barcelona: Paidós.
- Spector, J. J. (1973). The Aesthetics of Freud: A Study in Psychoanalysis and Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32(2), 284-285.
- Stecker, R. (2003). *Interpretation and Construction. Art, Speech, and the Law*. Malden: Wiley.
- Tilghman, B. R. (1982). Danto and the Ontology of Literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(3), 293-299.
- Wreen, M. (1990). Once is not enough? *The British Journal of Aesthetics*, 30(2), 149-158.
- Wreen, M. J. (1995). Don Quixote Rides Again! *Romantic Review*, 86(1), 141.