

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por **Rosa Fernández Gómez**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Lola Andrés** y **María Alcantarilla**

TEXTO INVITADO

Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

José Luis Molinuevo

PANORAMA

LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE

Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

Luis Merita Blat

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

Ana Contursi

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

Jonathan Abdul Maldonado Adame y **Héctor Serrano Barquín**

La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea

Susana G. Romanos

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

LeonKa

Aesthetics and “transcultural” turn

Giuseppe Patella

MISCELÁNEA

Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

Tamara Djermanovic

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Mikel Iriondo Aranguren

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

Nuria Sánchez Madrid

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Roger Ferrer Ventosa

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE Y REVISIÓN DE TEXTOS

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	7
Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por Rosa Fernández Gómez	9-18
UT PICTURA POESIS	19
Poemas de Lola Andrés	21-34
Poemas de María Alcantarilla	35-43
Ilustraciones Laocoonte n. 2 Francisco Leiva	44
TEXTO INVITADO	45
Definición, uso, abuso y propuestas estéticas, José Luis Molinuevo	47-56
PANORAMA	
LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE	57
Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura, Luis Merita Blat	59-73
Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas, Ana Contursi	74-85
Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal, Jonathan Abdul Maldonado Adame y Héctor Serrano Barquín	86-99
La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea, Susana G. Romanos	100-112
Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”, LeonKa	113-132
Aesthetics and “transcultural” turn, Giuseppe Patella	133-143
MISCELÁNEA	145
Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’, Tamara Djermanovic	147-158
Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción, Mikel Iriondo Aranguren	159-172
La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist, Nuria Sánchez Madrid	173-188
Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias, Roger Ferrer Ventosa	189-205

RESEÑAS	207
Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico, Manuel Ramos Valera	209-212
Crítica en acto, Miguel Salmerón Infante	213-215
Pensar la arquitectura: <i>Mise au point</i> de Le Corbusier, Jose Antonio Ruiz Suaña	216-218
Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s), José Luis Panea Fernández	219-221
Volver al grito de Laocoonte, Paula Velasco Padial	222-225
Textos fundamentales de la estética de la arquitectura, Ester Giménez	226-229
La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin, Carlos Pradas Sanchis	230-233
Honoré Daumier. La risa republicana, Belén Ruiz Garrido	234-236
Distorsiones, Marina Pellín Aznar	237-239
Paseos por Berlín, Fiona Songel	240-242
El baile del espectro, Maite Madinabeitia Dorado	243-246
Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción, Pablo B. Sánchez Gómez	247-250
Piel de emoción y hueso de artificio, Anacleto Ferrer	251-253
Estética del reconocimiento, Ana Meléndez	254-256
Antes de la última palabra: la historia, el cine, Juan Evaristo Valls Boix	257-260
Hacia una sociología de la música, Ramón Sánchez Ochoa	261-264
Leer a Rancière, Fernando Infante del Rosal	265-268

Ilustraciones de portadillas de **Francisco Leiva**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con ilustración de **Francisco Leiva**.



LOCENTE

MISCELÁNEA



Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Truthfulness and credibility in the autobiographical story: the value of fiction

Mikel Iriondo Aranguren*

Resumen

Este artículo trata de analizar la tensión entre autobiografía y ficción, partiendo del hecho de que la autobiografía es un género literario que se presenta como un discurso verdadero sobre el pasado. Así, suponemos que los datos que el autor proporciona están directamente vinculados con sus vivencias pasadas y, confiando en la palabra del protagonista del relato autobiográfico, nos dejamos seducir por sus experiencias vividas. Sin embargo, tenemos la sensación de situarnos en un territorio limítrofe, lábil, difuso, y hay quien llega a aseverar que toda autobiografía es esencialmente ficcional. Es el recurso estético-creativo el que añade credibilidad a los hechos relatados. Un logrado estilo del narrador permitirá el éxito del objetivo autobiográfico. La elocuencia narrativa hace que la transmisión de lo que se pretende comunicar resulte más fluida y por tanto más creíble. Por ello, la conjunción de los hechos hábilmente elegidos para ser transmitidos más el dominio de las técnicas y usos narrativos, contribuye a la veracidad de aquello que se ofrece al lector.

Palabras clave: autobiografía, veracidad, verosimilitud, ficción, estilo, identidad.

Abstract

This article discusses the tension between autobiography and fiction, based on the fact that autobiography is a literary genre which proposes a true discourse about the past. So, we assume that the author's story is directly linked to their past experience and, relying on the word of the protagonist, we are seduced by this tale. However, we feel that we are in a strange land where the lines are blurred, and some even say that autobiography is essentially fictional.

It is the aesthetic-creative resource which adds credibility to the reported facts. A good storyteller style leads to a successful autobiography. The narrative eloquence makes communication more fluid and more credible. Thus, the combination of events selected for transmission and the skill in the use of narrative techniques, contributes to the truthfulness of what is presented to the reader.

Keywords: autobiography, truthfulness, credibility, fiction, style, identity.

* UPV-EHU (Universidad del País Vasco), España. mikel.iriondo@ehu.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2015; aceptado: 23 de octubre de 2015

** Este artículo ha sido posible gracias a la financiación económica del proyecto de investigación FFI2011-23362 "El valor estético y valores en arte: el lugar de la expresión" (Ministerio de Ciencia e Innovación).

Uno está condenado a vivir hacia delante y revisar hacia atrás.

Kierkegaard

1. Introducción

Hablar de autobiografía remite a consideraciones ligadas al valor de la mimesis, a las discusiones ya presentes desde tiempos antiguos y a la puesta en valor de la *Poética* aristotélica. Como decía el estagirita, la mimesis trata de representar, de reproducir imitativamente acciones humanas con pretensión de universalidad. De ahí derivaba el salto cualitativo entre el discurso histórico y el ficcional: o bien relatar aquello ya sucedido, o bien provocar ilusión de realidad imaginando lo que podría suceder conforme a verosimilitud y necesidad. No se trataba pues, en este segundo caso, meramente de copiar sino de ir más allá: establecer relaciones entre los hechos gracias al artefacto poético.

Ahora bien, en el relato autobiográfico hablamos, al igual que en la narrativa histórica, de lo ya sucedido. ¿Qué sentido tiene entonces hablar de ficción?

El historiador trabaja tratando de hallar documentos y datos que acrecienten la objetividad del relato y se halla sometido a la constante revisión de sus conclusiones por la comunidad historiográfica, pero el sujeto que recurre a su memoria con el ánimo de comunicarnos una experiencia de vida, no se siente constreñido por evaluadores profesionales de su labor. De ahí que recuerde lo que más le interese, olvide lo que le conviene olvidar e introduzca aspectos ficcionales en la reconstrucción de su memoria. Ahora bien, el lector siempre le demandará veracidad, la referencialidad más clara posible respecto a los datos de su pasado. Cualquier sospecha de engaño o intención torticera llevará al traste el relato autobiográfico.

Sin embargo, la memoria nos juega trampas, éstas afloran inconscientemente por mucho que queramos evitarlas. Al recordar, reconstruimos el pasado, echamos mano de los recursos narrativos y nos contamos lo que fuimos. Y si nos dirigimos al prójimo, el relato variará en función de las expectativas de la audiencia que, exigiendo veracidad, recibirá también a cambio dosis de verosimilitud.

Un relato nos parece verosímil porque inmediatamente lo comparamos con la experiencia práctica de cada uno, con aquello que sucede habitualmente o nos parece que tiene visos de realidad, que es creíble, en suma. La verosimilitud es un regulador que permite mantener el equilibrio entre la mimesis o imitación de lo real conocido y la invención ligada a la imaginación y ficción. A pesar de la ligereza o nebulosidad del término, que se aleja de la exactitud o adecuación entre lo dicho y el hecho, lo verosímil puede erigirse como un momento de verificación de la verdad al poner de manifiesto, gracias al logro estético, modos de ser individuales descritos en toda su complejidad. Frente a lo romo de los hechos concretos, los recursos ficcionales serán capaces de ilustrar fehaciente y detalladamente unas experiencias vividas, dotarlas de emoción y posibilidad, y así alcanzar un sentido que permita reconocernos en los acontecimientos del pasado.

2. De la ficción al testimonio

Es frecuente, cuando tratamos de la ficción literaria, encontrarnos con múltiples fragmentos teñidos de experiencias personales o autobiográficas. A pesar del esfuerzo formal que intenta soslayar esta circunstancia, tratando de disfrazarla o disimularla

bajo el supuesto de que los hechos son pura ficción o invención creativa, incluso en los textos más alejados de nuestra realidad actual —imaginemos la ciencia ficción o literatura fantástica— los elementos autobiográficos no pueden dejar de estar presentes: las experiencias del autor constituyen uno de los estímulos fundamentales de su producción literaria. Decía François Mauriac,

Creo que no hay una gran novela que no sea una vida interior novelada.[...]

La creación artística no es una creación ex nihilo. Es una reordenación de elementos de la realidad. Se podría mostrar fácilmente que las narraciones más extrañas, las que nos parecen más lejanas de la observación real, como Los viajes de Gulliver, los Cuentos de Edgar Poe, la Divina Comedia de Dante o Ubu Rey de Jarry, están compuestos de recuerdos [...]¹

Se ha afirmado desde Nietzsche hasta Saul Bellow que *toda novela es una forma de autobiografía*. Philippe Lejeune dirá que el lector que lee ficciones como una especie de fantasmas autobiográficos, consolida con este *pacto fantasmático*² —al permitirse una lectura que va más allá de la ficción y recalca en los aspectos identitarios del creador—, el homenaje que la novela le rinde a la autobiografía. No existe historia que no surja de la experiencia y no existe invención creativa que sea, digamos, químicamente pura y ajena a lo vivido.

En los últimos años se ha producido un fenómeno que, dando una nueva vuelta de tuerca, ha magnificado el gusto por las experiencias ajenas: la enorme eclosión de la literatura testimonial, las biografías y memorias, los relatos de vivencias límite, las autobiografías. Han proliferado textos y películas que hacen referencia al genocidio nazi, al totalitarismo estalinista, a la guerra de los Balcanes, a la humillación de la mujer en diferentes culturas y a otros muchos conflictos. Si bien es verdad que la teoría literaria y determinados discursos filosóficos en torno a Roland Barthes y el deconstruccionismo, habían anunciado la muerte del yo y entronizado la mera presencia del texto y su multiplicidad semántica, criticando la ilusión de referencialidad o afirmando la impotencia del escritor frente al mundo, también es cierto que la presente inflación en el consumo de testimonios de un pasado reciente no deja de causar una cierta perplejidad al negarse de hecho lo que estos sesudos teóricos habían manifestado por doquier. Ya lo señaló acertada e irónicamente Northrop Frye al hablar de la *teoría del complemento*³ deconstruccionista: que ésta nos remitía inexorablemente a creer que un texto no es importante por lo que manifiesta sino por todo aquello que oculta o deja de decir. Teoría que si bien puede resultar fructífera en cuanto a interpretar un texto, no deja de ser paradójica, puesto que si es imposible que el libro hable del mundo con pertinencia y sin sospecha, las inacabables interpretaciones hacen del mundo un libro donde podemos leer cualquier cosa.

3. Hablando del pasado

Existen muy diversas maneras de abordar los hechos del pasado vinculándolos a las experiencias personales o ajenas. Pondré algunos ejemplos:

1 François Mauriac. *Journal II*. Pág. 138. Grasset, 1937. *Tourguenief*, pág.196

2 Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico y otros ensayos. Megazul-Endymion*. Madrid, 1994.

3 David Cayley. *Conversación con Northrop Frye*. Península. Barcelona, 1977.

a. La narración novelada, que hace uso de la ficción pero que contempla los hechos históricos con un pretendido rigor u objetividad estableciendo además una linealidad de sentido a lo largo del texto. Caso por ejemplo de *Vida y destino* de V.Grossman, donde se cuentan relatos de vida paralelos introduciendo personajes ficticios dentro de unos hechos históricos. *Sin destino*, del sobreviviente de Auschwitz, Imre Kertész, podría constituir otro ejemplo singular, pues el autor recurre a la ficción, a un protagonista inventado, en lugar de dar testimonio en primera persona. Nos hallamos ante una especie de novela autobiográfica puesto que los hechos que vive el protagonista coinciden en gran medida con los vividos por el autor. Pero, más allá de estos ejemplos con personajes de ficción, podemos encontrarnos con una casuística bien diversa:

Por ejemplo, la novela que introduce un personaje real y le hace vivir hechos históricos y otros absolutamente ficticios e inventados. El referente real es el que proporciona verosimilitud, al ser constatable. Estamos en una especie de túnel del tiempo donde el protagonista viaja al pasado para vivir, por ejemplo, la Guerra de Troya, o donde un líder político juega papeles que nunca desempeñó: existe algún relato de un hipotético futuro donde Hitler gobierna el mundo como vencedor de la guerra. La mezcla de datos objetivamente históricos y otros ficticios constituye el enganche del texto. En *La conjura contra América* de Philip Roth, el protagonista, el aviador y héroe Charles A. Lindbergh, es el presidente de un gobierno antisemita y fascista.

Pero también existen relatos verosímiles con referente no verificable, como las diferentes utopías y distopías o las historias de tierras míticas y legendarias. También podemos leer autobiografías ficticias como en el caso de la novela picaresca, las novelas de aprendizaje e incluso en relatos como *David Copperfield*⁴, que comienza:

Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otra cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para empezar mi historia desde el principio, diré que nací —según me han dicho y yo lo creo— un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente.

En otras obras, el propio autor puede ser incluso un personaje de la novela, ficciones autoalusivas como *El mapa y el territorio* de Houellebecq o la *Trilogía de Nueva York* con la presencia del personaje detective Paul Auster.

b. Diarios, anales, cartas, crónicas, donde alguien ha ido apuntando hechos según un orden cronológico, pero que constituyen fragmentos sin conexión lineal o narrativa que intenten configurar por el autor un sentido acabado. La mirada es siempre sobre el momento —si es palpable que los textos están ligados a los eventos cotidianos—, y no existe reconstrucción retrospectiva de la memoria.

El autorretrato pictórico tendría alguna similitud, pues sabemos que pintores, como Rembrandt o Van Gogh, realizaron muchos retratos de sí mismos, especie de congelación temporal de una visión del momento. Pongamos, en el caso literario, el ejemplo de los *Diarios* de Klemperer, repletos de anotaciones sobre la escalada nazi y el deterioro de las circunstancias de vida de los judíos. Son detalles aislados que el lector, obviamente, puede aglutinarnos en su mente como dotados de un sentido, al igual que

4 Charles Dickens. *David Copperfield*. Pág. 11, Debolsillo. Madrid, 1995.

lo podemos obtener de un posible estudio conjunto de los más de 60 autorretratos de Rembrandt. Pero no es el autor quien hace expresamente esta labor.

c. Las biografías. Género literario que nos proporciona una visión exterior de un determinado personaje, casi siempre relevante en el ámbito político, literario, artístico, etc. Se nos ofrece un retrato de esa personalidad que ha sido elaborado como quien pinta un cuadro o se propone crear cualquier otra obra de claro interés público. Por ejemplo la controvertida biografía *Kapuscinski non-fiction* de Artur Domoslawski.

El biógrafo, cuando se ocupa de un personaje distante o desaparecido, no tiene completa seguridad en cuanto a las intenciones de su héroe; se limita a descifrar los signos, y su obra tiene siempre, en cierto sentido, algo de novela policíaca. [...] (los biógrafos) describen el personaje exterior, la apariencia que ellos ven, y no la persona, la cual se les escapa.⁵

d. Las confesiones, testimonios, memorias y autobiografías. Aunque se podrían matizar ciertas diferencias entre ellas, y decir que las memorias quizás tengan más relación con la vida social y el desempeño de cargos públicos, creo que, en general, nos hallamos aquí ante una novedad en el procedimiento narrativo, pues la dimensión interior sale a la luz al coincidir el artista y el modelo. Quien escribe se toma a sí mismo como objeto, y salen a la luz muchos motivos desconocidos por el común de las gentes, ya que forman parte de la vida interior del protagonista. Así, se trata de mostrar que las intenciones cuentan tanto como los propios actos. El lector atento tendría que ser consciente del interés, por parte del autor, en rescatar determinados episodios y obviar otros, manteniendo siempre un compromiso de referencialidad y dotando al relato de coherencia y orden temporal. Ejemplos, las *Memorias* de Albert Speer, los tres volúmenes de la autobiografía de Coetzee, *Infancia*, *Juventud* y *Verano*, los dos volúmenes de la autobiografía de Doris Lessing, *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra* o, para acabar, esa curiosa mezcla entre autobiografía y las revelaciones de episodios del pasado en unos documentos desclasificados, *El hombre vigilado* de Vesko Branev.

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. El historiador de sí mismo querría dibujar su propio retrato, pero, al igual que el pintor solo fija un momento de su apariencia exterior, el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino.⁶

e. Los engaños biográficos y autobiográficos. Se hacen pasar por verdaderos unos relatos que se revelarán como sofisticados artificios contruidos con la intención de confundir y epatar. Obviamente, estos engaños tendrían una gradación moral, desde aquellos que pretenden ocultar la verdad con la mentira, caso del escándalo Enric Marco⁷ o los falsos *Diarios* de Hitler del falsificador Konrad Kujau, los que hacen pasar ficción por autobiografía sin detallarlo expresamente como en la autoficción —relato

5 Georges Gusdorf. *Condiciones y límites de la autobiografía*. Pág.12. Suplementos Anthropos 29, 1991.

6 Op.cit. pág.12

7 Hay que reseñar aquí el interés de la última novela de Javier Cercas en torno a este personaje, *El impostor*, *Literatura Random House*. Barcelona, 2014. También el documental realizado por Santiago Fillol y Lucas Verma, *Ich Bin Enric Marco*, *Intermedio*. Barcelona, 2009.

donde soy protagonista de algo que nunca me ha pasado— *Pájaro pintado* de Kosinski, o aquellos que avisan lábilmente desde el inicio que nos hallamos ante un juego, caso de Max Aub y sus relatos entre biográficos y autobiográficos de personajes inventados: el Cuaderno Verde del ficticio pintor *Jusep Torres Campalans* o la *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, escritor sin éxito que ha amoldado su vida a los postulados novelescos, no sabiendo si siente y vive por sí mismo o en función de los dictados literarios. En todos los casos reseñados nos encontramos con un entrecruzamiento entre hechos claramente referenciables y otros netamente ficcionales.

Serían también reseñables aquellas *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, donde personajes históricos como Empédocles o el artista Paolo Uccello se ven retratados junto con otros anónimos o inventados y de no tanta importancia para la Historia: un hereje, una ramera, una esclava, un soldado, etc. La biografía de todos ellos se construye también sobre hechos habitualmente considerados accesorios y banales, con detalles de vida ilustrados por la pasión narrativa. De ahí que haya quien afirme,

Todos somos ficciones. Lo que nos constituye como seres humanos es, básicamente, un relato. Eso que llamamos con cierto aire pomposo yo es, bien mirado, una construcción narrativa.[...] Nuestra autobiografía es un cuento, una invención, un artificio.⁸

Con lo dicho hasta ahora no creo haber agotado las diferentes posibilidades de abordar los tiempos pretéritos y hasta es probable que puedan añadirse otras alternativas. En cualquier caso, al hablar de autobiografía parece que no hay posibilidad de superar el estatuto de la ficción mientras paralelamente se inculca la sospecha del embuste manifiesto. Ahora bien, habría que distinguir claramente entre ficción y falsedad, cosa que a menudo no se suele hacer, al calificar incluso a la literatura como mentira.

Joseph Brodsky, al comentar un autoinforme deliberadamente falso de su infancia, llega a la conclusión de que decir mentiras es el origen de la conciencia. Ahora bien, decir mentiras probablemente no sea el término adecuado, porque la conciencia que emerge cuando uno reconoce la diferencia entre lo que ha sucedido, el modo en que uno lo ha informado y las otras maneras en que se podría haber interpretado, no implica solamente ser consciente de la falsedad, sino también tomar conciencia de otras interpretaciones posibles. Y una vez que uno se compromete con una determinada versión, el pasado se convierte en esa versión o tiende hacia ella.⁹

Es evidente que la distancia entre el yo del presente y el yo del pasado que trato de reconstituir en la autobiografía nos retrotrae ante episodios escogidos con el fin de otorgarles un sentido pleno en nuestra memoria vital: impresiones, imágenes diáfanas, atmósferas alegres o lóbregas, sucesos que intuimos decisivos, etc. Por ello impregnamos de ficcionalidad estos sucesos, para que cobren un significado y una coherencia, y al hacerlo no sólo les restituimos su valor sino que conferimos valor y sentido a nuestra vida, al alcanzar una comprensión más profunda de nosotros mismos. Construimos el relato y éste, a su vez, nos constituye en lo que somos. Puede existir inexactitud en los detalles pero éstos son verídicos en la expresión del narrador. El detalle falso e

8 Eloy Tizón. *Elogio del centauro. Prólogo a Vidas imaginarias de M. Schow*. KRK, 2009

9 Jerome Bruner y Susan Weisser. *La invención del yo: la autobiografía y sus formas*. Artículo incluido en David R. Olson, Nancy Torrance (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Pág. 181. Gedisa, 1998

irrelevante constituye en muchos casos la prueba evidente de la voluntad de veracidad del relato: realza y da fuerza a la narración.

Félix de Azúa en un texto titulado *Un tiempo para resistir y otro para recordar*¹⁰ asevera que la pureza del mundo es el recuerdo. Por ejemplo, aquello que yo mismo vi de niño en mi ciudad natal: *los pulidores de los cañones de escopeta que lanzaban cascadas de chispas por las ventanas abiertas del entresuelo mientras, sorteándolas, corríamos alborozados a beber agua de la fuente próxima*. Pero nada de todo esto existe, no hay fuente ni agua semejante, tampoco ese oficio a pie de calle, se trata de una imagen detenida de lo que nunca más será.

Vivimos, dice Azúa, produciendo pasado, pues cada generación conoce un mundo puro que está destinado a morir y resucitar en el recuerdo. Así, añade, la construcción del pasado es una construcción del deseo, que es egoísmo puro. Y ese pasado deseado en forma de futuro es una ficción, un poema, un arte que nos conmueve. No queda más remedio que resistir hasta el momento en que podamos transformar mediante el recuerdo la penuria del presente y transformarlo en deseo. Es esto lo que permite añorar incluso lo objetivamente doloroso, recordar con alegría las anécdotas del tiempo de guerra o los episodios personales de una familia que luchaba contra la penuria.

Hasta aquí, parafraseadas, las reflexiones de Azúa. Sin embargo, podríamos preguntarnos, ¿deseamos la repetición de los episodios mismos o la melancólica plenitud de la infancia, la felicidad bruñida con el oro de un tiempo irrepetible? Lo que existe es un deseo de coherencia, integridad, plenitud y cierre en los acontecimientos de la vida, muestra palpable de que la imagen final lograda por la narración es a un tiempo imaginaria pero también una aproximación al nervio temporal de los acontecimientos significativos.

Lo cierto es que cuanto tratamos el tema memorístico, biográfico y autobiográfico nos situamos en un territorio limítrofe, lábil, difuso, pues como ya señaló David Lowenthal, *el pasado es un país extraño*¹¹.

4. La autobiografía

¿Qué ocurre, entonces, cuando una persona decide escribir un relato basado exclusivamente en su experiencia, cuando procede a narrar una historia que podríamos definir como una *autobiografía*? Suponemos en principio que los datos que el autor proporciona están directamente vinculados con sus vivencias pasadas y, confiando en la palabra del protagonista del relato autobiográfico, lo que Philippe Lejeune llama el *pacto autobiográfico*¹², los lectores nos dejamos seducir por sus experiencias vividas. En suma, consideramos que los hechos narrados corresponden a una realidad factual pretérita y que están garantizados por la coincidencia de autor, narrador y personaje y su vinculación a un nombre propio, ya que la autobiografía no puede ser nunca anónima.

Cuando, para distinguir la ficción de la autobiografía, se trata de determinar a qué remite el yo de las narraciones personales, no hay necesidad de referirse a una imposible referencialidad extratextual: el mismo texto ofrece a fin de cuentas

10 En <http://www.elboomeran.com/blog-post/1/12543/felix-de-azua/un-tiempo-para-resistir-y-otro-para-recordar/>

11 David Lowenthal. *El pasado es un país extraño*. Akal, 1998.

12 Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos 29, 1991.

ese último término, el nombre propio del autor, a la vez textual e indudablemente referencial. Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones sociales: el estado civil (convención interiorizada por todos desde la infancia) y el contrato de publicación; no tenemos, por lo tanto, razón alguna para dudar de la identidad.¹³

Esta situación, en principio poco sospechosa de engaño, puede ser descubierta como falaz, al encontrarnos con hechos que desmienten con rotundidad y argumentos lo afirmado por el narrador de la autobiografía. El *pacto autobiográfico* quedaría así roto, al someterse a una prueba de verificación *referencial*, siempre activa en el juez-lector. El autor del texto sería repudiado por tratar de engañar con hechos inventados, falseados o alterados de manera torticera.

Estas dos posibilidades, sea la manifestación de la verdad de los hechos pasados o bien el engaño manifiesto, constituyen dos polos evidentes y diáfanos de la narración autobiográfica. En cualquier caso, y haciendo mención a esta característica referencial que ha de ser verificada en la autobiografía y la biografía, añade Lejeune,

Lo que va oponer la biografía y la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad: en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía.¹⁴

Ahora bien, si nos centramos exclusivamente en aquellas autobiografías que no son sospechosas de engaño o manipulación torticera, aquellas que no derogan el *pacto autobiográfico-referencial*, no cabe duda de que también encierran abundante materia de reflexión acerca de su veracidad.

En principio, y debido a nuestra condición temporal y caduca, parece innegable la afirmación de que los hechos del pasado son irrecuperables en sí mismos y que la única manera de dar fe de ellos es el recurso a la memoria¹⁵, a la recreación individual o social de los tiempos pretéritos. Una persona puede añorar su infancia, entregarse a ensoñaciones de felicidad huida, adobar la melancolía con la ayuda de los soportes fotográficos del álbum familiar o releer las cartas de un amor efímero, etc. Cuando los grupos sociales, étnicos, religiosos o incluso ciertos países, recurren al registro nostálgico, las consecuencias suelen ser a menudo peores, pues trascienden el territorio privado hasta el punto de, en ocasiones, violentarlo. Pero incluso cuando el sujeto es honesto respecto a la reconstrucción del pasado, la verdad de la narración depende de su capacidad de recuerdo, de la existencia de otros testimonios o documentos y de la inevitable interpretación del pasado desde el presente. Los contenidos de la memoria no son una copia literal del pasado, son reconstrucciones influidas por nuestros valores y creencias, por esquemas que tienen su origen en nuestra experiencia vivida.

La memoria episódica, aquellos sucesos personales y eventos acaecidos en un

13 Philippe Lejeune. *Ibid.* Pág.56

14 *Op.cit.* pág. 58

15 En torno al tema de la memoria he seguido las ideas expuestas en *Claves de la memoria autobiográfica* de José María Ruiz –Vargas, en *Autobiografía en España, un balance*. Actas Congreso Internacional Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Visor, 2001.

momento y lugar específico, nos remite a este viaje hacia el pasado para proyectarlo hacia el futuro, afianzando así nuestra conciencia auto-noética: la sensación de yo, la percepción de uno-mismo como entidad continua a través del tiempo.

Así, en la historia de la literatura autobiografía podríamos encontrarnos con diferentes situaciones:

a. La narración autobiográfica se toma objetivamente como verdad, en un sentido positivista del término. La exactitud y sinceridad no se ponen en duda. Se reconstruye una vida fidedignamente, verídicamente, y ésta tiene un carácter moralizante y pedagógico para los lectores. Obviamente es una interpretación hoy en día insostenible, no solo en lo que atañe a la autobiografía sino también en el quehacer historiográfico.

b. Se entiende la autobiografía como reconstrucción de una vida, donde la memoria no recuerda con fidelidad objetiva, sino que reelabora los hechos del pasado. Se trata de una relectura de la experiencia vivida, pues ese pasado nunca existió sino que es una ilusión creada por nuestro recuerdo. Pongamos por ejemplo ese tiempo encantado y feliz de la infancia del que hablábamos más arriba.

Al crear el texto, el sujeto es creado. Al yo vivido se le suma un segundo yo creado por la escritura, y yo paso a ser lo que soy en la perspectiva de lo que he sido. Se persigue una identidad, en última instancia inasible, pero la labor de búsqueda me permite reconstruirme en mis elecciones decisivas, entender el compromiso ético de mis pasadas acciones, etc., en este intento por volver a ganar lo para siempre perdido. La narración dota de sentido al acontecimiento y el llamado *pacto autobiográfico* se mantiene. En definitiva, se trata de poner orden y racionalidad en aquello que fue confuso en el momento de su vivencia. Por ello decía Valéry,

No sé si alguien ha intentado escribir una biografía tratando de saber a cada instante tan poco sobre el instante siguiente, como lo poco que el héroe de la obra sabía en el momento correspondiente de su vida. En suma, devolverle el azar a cada instante, en lugar de forjar una continuidad que puede resumirse, y una causalidad que puede ser convertida en fórmula¹⁶.

Lógicamente, es en este ámbito, si olvidamos la advertencia de Valéry, donde también la construcción autobiográfica puede ser vista como un ajuste de cuentas con el pasado tratando de forma revanchista de ganar a posteriori todas las batallas. Por otro lado, esa posibilidad de autobiografía sin orden estructurado vinculada a la mera presencia del acontecimiento —a la falta de perspectiva del instante que se está viviendo—, se me ofrece como un terreno adyacente a lo que narraba Tolstoi en *Guerra y Paz* al situar a uno de sus protagonistas en la batalla de Borodino: un caos incomprensible donde nadie sabe donde están los suyos o el enemigo, pero que luego la Historia se encargará de ordenar.

En resumen, al pasar de una memoria episódica a una semántica lo que hacemos es circunscribirnos a un marco de recuerdos semánticos organizados y culturalmente esquematizados. Existen unos tópicos ya dados y cuando analizamos una autobiografía éstos aparecen inevitablemente, puesto que el autor-narrador-personaje no puede

16 Paul Valéry. *Oeuvres II. Tel quel II*. Pág.776. Gallimard, 1960

sustraerse a ellos al mismo tiempo que se esfuerza por trascenderlos estéticamente. O sea, como apuntan Bruner y Weisser, *la memoria semántica sirve para que la cultura pueda apoderarse de la mente*¹⁷. Y añaden, dando un paso hacia delante,

El autorrelato, por consiguiente, es una forma importante no sólo de tomar en cuenta (selectivamente) el pasado, sino también de desprenderse de los modos de responder previamente establecidos y de reorganizar las respuestas frente al futuro.¹⁸

Creo que nunca abandonamos la convicción de que los escritos autobiográficos tienen un efecto modelador o, por lo menos, una cierta influencia en nuestra existencia. Obviamente, esta preocupación va unida a las reflexiones que plantean los dos siguientes apartados.

c. La relación entre autobiografía y su soporte textual. En qué medida el lenguaje no es sólo un instrumento que permite el testimonio del sujeto y su encuentro consigo mismo sino que, a la postre, lo enajena en una especie de desapropiación puesto que las palabras no pueden captar ni la esencia del mundo ni la del sujeto. Dice Paul de Man,

En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya) es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador¹⁹.

Paul de Man se pregunta también, aferrándose a la textualidad, si es la vida la que produce autobiografía o es el proceso autobiográfico el que determina la vida, al estar el autor condicionado por las tradiciones y recursos retóricos propios de la escritura.

Surge la sospecha de que este textualismo deconstruccionista es una variante del esencialismo metafísico que pretende toparse con una identidad prístina que, sin embargo, se niega de facto en el preámbulo al considerar el sujeto como juego topológico. Si el sujeto está diluido y fragmentado, si es ésta su característica, ¿cómo sabe el teórico deconstruccionista que lo dicho por él es falaz o es veladura? ¿cómo sabe que el autor se comprende correcta o incorrectamente en la narración de sus experiencias? ¿Posee la clave de lo verdadero? En cualquier caso, si la literatura es incapaz de hablar del mundo, si la literatura habla solo de literatura, entonces ¿si no existe sujeto ni objeto de conocimiento, por qué se muestra tanto interés por esa nada? Como dice Antoine Compagnon, estos autores piden

...lo imposible (la comunicación perfecta), para concluir en la impotencia del lenguaje y el aislamiento de la literatura. Decepcionados en su deseo carente de certeza en un dominio donde ésta es inalcanzable, prefieren un escepticismo radical a una probabilidad razonable sobre la relación entre el libro y el mundo.²⁰

17 Jerome Bruner y Susan Weisser. *La invención del yo: la autobiografía y sus formas*. Artículo incluido en David R. Olson, Nancy Torrance (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Pág.184. Gedisa, 1998

18 Ibid. pág.186

19 Paul de Man. *La autobiografía como desfiguración*. Pág.118. Suplementos Anthropos 29, 1991.

20 Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Pág.134. Acantilado. Barcelona, 2015.

Así pues, distrayéndome un poco de esta mirada posmoderna, diría que la autobiografía no trata de reconstruir la auténtica identidad del autor-narrador-protagonista sino de reconstruir desde el presente la concepción de su propio yo, siendo indiferente que para la teoría se halle muerto, inexistente, diluido o fragmentado. Se trata de una apuesta por la imposible persecución de lo inefable, perseverar en la autobiografía aun conociendo su labor perpetua. Ya sabe el protagonista y también el lector, que a pesar de todas las dificultades, el sujeto es siempre posibilidad y que posee una virtualidad creativa más que una realidad referencial pretérita, por lo que nunca se encuentra puro sino que se crea en esa representación legítima del yo a través de la metaforización y el juego tropológico. Es en la en la autobiografía donde nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible, ese centro de interés propio que pretende configurar una identidad, más debe esforzarse frente a las exigencias de lo real. Así lo atestigua Paul John Eakin,

Hablando de la búsqueda autobiográfica del yo, Mary McCarthy se expresó de esta manera: *Es absolutamente inútil buscarlo, no lo encontrarás, pero es posible crearlo de alguna manera*. La crítica de De Man a la asunción familiar del discurso autobiográfico sugiere que su base aparentemente referencial alberga, para empezar, la ilusión de que hay tal cosa como el yo, y de que el lenguaje que sigue después es lo suficientemente transparente como para expresarlo. Es decir, que la naturaleza especulativa del discurso autobiográfico tiende a poner el yo como la causa del lenguaje, más que como su efecto más profundo. Si se puede decir que la metáfora del yo es en último término sólo una metáfora, ¿deberíamos abandonar la autobiografía considerándola un ejercicio de autodecepción (si es que el yo puede ser defraudado)? [...]

Deberíamos conformarnos con el poder del lenguaje para crear una de las ilusiones humanas más perdurables: si el discurso autobiográfico nos alienta a situar el yo antes que el lenguaje, el carro antes que el caballo, el hecho de nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no solo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos. Una creencia como ésta me parece intrínseca a la realización del acto autobiográfico.²¹

d. La concepción que refuerza la estructura dialógica de la autobiografía, donde la figura del prójimo se hace aún más esencial. Hasta que no aparezca el prójimo que me escucha y habla de mí, la autobiografía no cobra significado pleno puesto que el yo ha de pasar siempre por el otro para que se constituya. Finalmente, el lector ha de aceptar la versión de sí mismo que el autor propone, siendo consciente que se halla ante una paradoja: el desplazamiento producido desde la primigenia ansia de referencialidad al territorio de la ficción. Al mismo tiempo, y recíprocamente, el lector que lee una autobiografía busca la satisfacción de su propio autodescubrimiento gracias a lo expuesto en ese texto ajeno. *Verano* de Coetzee es una clara muestra de esta mirada, pues el protagonista es caracterizado desde el recuerdo de cinco personas que lo conocieron. A pesar de ser un juego narrativo del propio autor, quien maneja riendas y personajes, este entramado ficcional apunta a la paradoja de nuestra identidad.

21 Paul John Eakin. *Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje*. Págs. 82, 83. Suplementos Anthropos 29, 1991.

5. Algunas consideraciones finales

¿Qué impulsa a un individuo concreto a construir una autobiografía y, por añadido, a ponerla a disposición de los lectores? Dejando aparte las posibles afecciones vanidosas y otras cuestiones semejantes, parece claro que existe una intención de comunicar una particular visión de las experiencias vividas, se escribe la autobiografía para que alguien la lea. Entramos pues de lleno en la necesidad de ofrecer un *relato*, una interpretación o reconstrucción coherente y ordenada de las vivencias. Es imposible enfrentarnos a nuestro pasado sin recurrir a la narración, a un entramado de hechos dispuestos sea para justificarse, mortificarse, desmentirse o aniquilarse. Y al ser ésta una actividad intencional-dianoética, la autobiografía encierra un sentido que podemos interpretar.

El inevitable recurso al entramado narrativo introduce además en el texto autobiográfico ciertas consideraciones a tener en cuenta.

La primera de ellas estaría ligada a los usos e historia de la habilidad autobiográfica, al cómo otros autores han abordado sus vidas para ofrecerlas públicamente a la lectura. Existen unos tópicos socio-culturales que nos llevan a relatar episodios característicos, pero también unas maneras, unos usos y unas técnicas para ofrecer mayor verosimilitud al relato, y esto inevitablemente nos adentra en el territorio del arte autobiográfico, de los recursos retóricos y del estilo personal²², pues no en vano estas estructuras que buscan la verosimilitud se van también transformando con el paso del tiempo, pues como dice Antoine Compagnon *hay maneras bastante diferentes de decir aproximadamente la misma cosa*²³ y citando a Riffaterre apunta,

Lo que equivale a decir que el lenguaje expresa aquello que el estilo pone de relieve.²⁴

La segunda consideración se refiere al encadenamiento de los hechos y la creación de un argumento, allí donde el recurso a la ficción es obligado, desvelando una verdad más profunda del autor-narrador-personaje. Pondré un ejemplo de mi memoria personal,

En aquel preciso momento, cuando el enterrador retiró la lápida, los allegados pudimos apreciar la espesa negrura del nicho, espacio donde el tiempo había quedado detenido. Inesperadamente, una forma entre blanca y amarillenta, surgió completa en las manos del operario. Se trataba del ataúd de mi hermano, fallecido a los dos meses de edad, años antes de mi presencia en este mundo. La conciencia de su muerte, de su inexistencia, esa nada surgida del abismo del tiempo, impresionó de tal manera al niño que yo era, que surgió en mí el germen de mi propia autoconciencia: *él ya no es, yo soy*.

Este hecho, real pero diferido en el tiempo, puesto que cuando ocurrió ya no era

22 La originalidad del estilo sería una evidencia, según señala Starobinski en su libro *La relación crítica, reveladora de la persona que narra la autobiografía*. Una anécdota que me sucedió el mes de Octubre de 2012 me parece significativa para explicarlo. Recibí un correo electrónico de un amigo artista donde me decía que mientras se hallaba en el extranjero realizando algunos esbozos para una exposición futura, le habían robado la cartera y todos los documentos. Necesitaba dinero urgentemente para volver a casa y me proporcionaba un número de cuenta para hacerle un ingreso. Me resulto extraño, pues pudiendo recurrir a su numerosa y entrañable familia, me escribía a mí. Pero un detalle me cercioró del engaño del mensaje: él nunca hubiera escrito el texto así, el estilo no era el suyo y todo era una estafa. Efectivamente, al día siguiente recibí un mensaje de mi amigo pidiendo disculpas por la intromisión de un delincuente informático en su directorio personal.

23 Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Pág.226. Acantilado. Barcelona, 2015.

24 *Ibid.* Pág. 219.

tan niño, está grabado en mi memoria sólidamente. Asistí a una escena donde un tiempo pretérito, un pasado de los míos sin mí, hizo presencia: había oído hablar de mi hermano en el entorno familiar, nunca demasiado, pues era un recuerdo doloroso para mis padres, y ahora tenía el ataúd ante mis ojos. Extraña impresión para un joven, máxime si todavía fuese un niño.

¿Hasta qué punto, por otro lado, este testimonio, la forma de narrarlo, no puede estar basado en la influencia de la lectura de un episodio parecido, —el niño ve una película con imágenes de su familia en las que él no está presente porque no ha nacido—, contado por Nabokov en su autobiografía *Habla, memoria?*

Un tercer elemento a considerar es el concepto de *otredad competente* de Bajtín: la incorporación de voces ajenas que hablan sobre mi vida, al ser testimonios que también me constituyen. Dice Bajtín,

Sin estos relatos de otros mi vida no sólo carecería de plenitud de contenido y de claridad, sino que permanecería internamente fragmentada, falta de unidad biográfica valorable [...] Se trata tan sólo de una participación apretada y orgánicamente valorativa en el mundo de los otros que hace que la auto-objetivación biográfica de la vida sea productiva y competente²⁵.

Esto es evidente en *Verano* de Coetzee, donde esas cinco personas hablan de sus recuerdos del, en la obra, fallecido premio Nobel. Pero también en el ya citado libro de Branev o en la película *La vida de los otros*. ¿Descubrir y leer ciertos documentos que hablan de nosotros, recopilados durante años, de qué manera repercute en la comprensión de nuestra identidad? Quizá el problema que presenta esta información añadida, máxime si sólo son relatos orales ajenos, es que, en muchos casos, es inmediatamente asumida como real, independientemente de su verificación. Podemos ser engañados consciente o inconscientemente, pues el prójimo, al recordar, se enfrenta a idénticos deterioros de la memoria. Y todavía es más complejo cuando nos hallamos ante la manipulación ideológica, por parte de otros, de unas vivencias personales.

En resumen, la rememoración del pasado, al ser inscrito en un texto narrado, necesita de los usos y técnicas ficcionales para acrecentar la verosimilitud de los pasajes descritos. La autobiografía no puede desdeñar las técnicas narrativas, las usa con profusión para acrecentar el efecto de veracidad en el lector, para huir de unas experiencias que, si nos atenemos a la realidad de los acontecimientos, de seguro fueron bastante más insulsas o romas de lo que ahora se nos cuenta. ¿Incorre el autor en falsedad, engaña al lector? En absoluto, más bien realza una experiencia que no en vano había permanecido en su memoria, cuando podía haberse difuminado como tantas otras que no recuerda y que adquiere por tanto cierto protagonismo en la configuración de su identidad al establecer hitos, un basamento para la comprensión de lo que ahora somos. A nadie más le ocurrió algo tan concreto, tan singular, y esto no puede ser engaño. Así, el autor intenta lograr el parecido con aquél que fue y se esfuerza en ello, aquilatando presente y pasado con el ánimo de esclarecer su identidad.

La dimensión estética permite atrapar al lector, engancharlo al texto y hacerle más vívida una experiencia del narrador, el recurso estético añade credibilidad a los hechos relatados y proporciona además el placer provocado por la escritura y la composición

25 Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Pág.137. Siglo XXI

formal. Por lo tanto, la habilidad narrativa, el conocimiento del oficio por parte del narrador permitirá el éxito del objetivo autobiográfico —presentar los hechos desde la perspectiva del autor—. Al desplazar los hechos al terreno de las ficciones literarias, el escritor proyecta en ellos la estructura de trama de cualquiera de los géneros narrativos y así logra interpretar y comprender su pasado y su presente.

Pero la elocuencia narrativa permite también que la transmisión de lo que se pretende comunicar resulte más fluida y por tanto más creíble. La literatura da así a conocer el mundo, poseyendo un claro componente cognitivo. Como en cualesquiera otras disciplinas artísticas o en el dominio retórico, la conjunción de los datos hábilmente elegidos para ser transmitidos más el dominio de las técnicas y usos narrativos propician el éxito y la veracidad de aquello que se pretende poner a disposición del lector. Como dijo Santayana,

No se cree en la verdad más que cuando alguien la ha inventado con talento.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Cayley, David. *Conversación con Northrop Frye*. Península. Barcelona, 1977.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Acantilado. Barcelona, 2015.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Debolsillo. Madrid, 1995.
- Hermosilla, María Ángeles & Fernández, Celia (comp.) *Autobiografía en España, un balance*. Actas Congreso Internacional Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Visor, 2001.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Akal, 1998.
- Mauriac, François. *Journal II*. Grasset, 1937.
- Olson, David R. & Torrance, Nancy (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Gedisa, 1998.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica. Psicoanálisis y Literatura*. Taurus. Madrid, 1974.
- Tizón, Eloy. *Elogio del centauro. Prólogo a Vidas imaginarias de M.Schow*. KRK, 2009.
- Valéry, Paul. *Oeuvres II. Tel quel II*. Gallimard, 1960.
- Suplementos *Anthropos* 29 (sobre la Autobiografía), 1991.

“Escribo sobre el tiempo presente.
Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir”.

José Ángel Valente, *Sobre el tiempo presente*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte