

El yo en mil pedazos: heterónimos y fragmentación discursiva en la narrativa española contemporánea*

The Self in a Thousand Pieces: Heteronyms and Discourse Fragmentation in Spanish Contemporary Narrative

GUILLERMO GONZÁLEZ PASCUAL

Dpto. de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Valladolid
Pza. del Campus Universitario, s/n. Valladolid, 47011
guillermo.gonzalez.pascual@uva.es
Orcid ID 0000-0003-0243-813X

RECIBIDO: 22 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 21 DE JUNIO DE 2021

Resumen: En este artículo pretendemos establecer una relación entre la fragmentación discursiva y el uso de heterónimos en la narrativa española contemporánea. Analizaremos los orígenes y las conexiones de la heteronimia con la idea del yo en el pensamiento filosófico occidental. Compararemos los heterónimos con otras estrategias de distanciamiento o multiplicación de la voz autorial, además de con otras tendencias en auge en la narrativa reciente (como la autoficción) y daremos algunos ejemplos.

Palabras clave: Fragmentos. Heterónimo. Doble. Falsificación literaria. Fragmentación discursiva. Narrativa contemporánea española.

Abstract: In this article, we seek to establish a connection between literary heteronyms and discourse fragmentation. We will try to find the origins of literary heteronyms in Western narrative, and their linkage with the notion of the Self in the Western philosophy. In doing so, we will attempt to show the relationships between literary heteronyms and various figures of authorial voice displacement and multiplication, and other recent narrative literary trends (like autofiction), with some examples.

Keywords: Fragments. Heteronym. Double. Literary Forgery. Discourse Fragmentation. Spanish Contemporary Narrative Studies.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Les contaré mi vida a los hombres
para que ellos me digan quién soy.

¿Quién soy yo?, León Felipe

Estudiar los heterónimos requiere considerar la construcción o destrucción del sujeto que sucede en el proceso de escritura. Crear otro nombre para la autoría de un escrito no es tan solo una cuestión de desplazamiento referencial, sino que comporta también la creación de otra identidad. Por eso los heterónimos y otras construcciones especulares se han estudiado como “prototipos de una subjetividad en crisis” (Oleza 13) cuyos orígenes se encuentran en el replanteamiento de los valores que definen la identidad del ser humano desde ciertas corrientes de la Modernidad y, en especial, de la Posmodernidad.

Abordar estas creaciones literarias como falsificaciones, es decir, como “manifestaciones cuyo origen o autor difieren del pretendido” (Rosell 9) permite observar las estrategias con las que los escritores han querido hacerlas pasar por reales. Para ello es necesario tener en cuenta la historicidad de los conceptos de “falso” y “verdadero” en el arte. Y atender a las alternativas con las que la escritura ha mostrado la vulnerabilidad de estos mismos supuestos, significativamente los de “ficción” y “realidad”, como “resultado del descontento de algunos con el mundo alrededor, con la literatura que se escribe y la vida que se vive” (Álvarez Barrientos 2014, 387-88).

Merece la pena advertir al lector sobre el particular uso del término “contemporáneo” con el que contextualizamos en este artículo los diversos ejemplos de heteronimia. Nuestro repaso implicará grandes saltos temporales; irá necesariamente de Antonio Machado a Max Aub, de Eugenio d’Ors a Joan Perucho y de Pessoa a Borges o a Torrente Ballester. Creemos que solo desde esta visión más amplia de lo contemporáneo, que abarca tanto nuestro siglo como los más cercanos, podemos entender adecuadamente la evolución histórica de la creación heterónima en relación con la fragmentación discursiva en la narrativa española.

Para comenzar nuestro análisis, debemos preguntarnos si los valores que suelen escogerse para la definición de un heterónimo como creación literaria son los más adecuados. Como herramienta de desplazamiento de la voz autorial, el heterónimo no se diferencia del seudónimo, por ejemplo, en la creación de una biografía o un estilo particulares. Estos elementos estarán presentes también en la creación de un seudónimo siempre que su autor quiera hacerlo más duradero. De la misma forma, ofrecer como rasgo distintivo en-

tre seudónimo y heterónimo una supuesta mayor o menor intención de “ocultarse” del autor no permite diferenciarlos en todos los casos. Los seudónimos de Larra, por ejemplo, poco tenían que encubrir de su persona, e incluso él mismo declaraba abiertamente sus relaciones con ellos, mientras insistía en que estos estaban sujetos inextricablemente a la potestad de su autoría y a su condición de *noms de plume*.

Los seudónimos establecen una relación de significantes subordinados al del autor origen (por eso a menudo se ven como rasgos o proyecciones de aspectos determinados del mismo), al que no atacan o problematizan por hallarse bajo su dominio o condicionados a no revelar su existencia. Mientras que en el momento en que estos “otros nombres” se sublevan, o cuando el autor es obligado a mantener una relación dialógica con ellos –más fecunda cuanto más abierta y problemática– podemos empezar a hablar de algo que ya no son exactamente seudónimos; llámense entonces semiheterónimos, secretarios u otros. La condición necesaria para que esto suceda, pues, es que aquellos tengan una autonomía desde la que enfrentarse o por lo menos contrastarse dialécticamente al autor. Mas para ello, en verdad, no resulta necesaria *a priori* una biografía o un estilo diferente, sino que estas son derivadas de la génesis de esa otra identidad.

La construcción identitaria por el sujeto a través de la literatura es un proceso de sobra conocido que guarda relación con la misma función representativa del lenguaje. Los cuestionamientos en torno al sujeto monolítico de la tradición occidental en algunas corrientes –opuestas al sentimiento general– de la Modernidad dieron lugar a procesos de fragmentación de la identidad que fueron plasmándose de la misma forma diversa y fragmentada en las materias artísticas de la época. Procesos que se agravaron y multiplicaron durante la Posmodernidad, centrados específicamente en el papel del lenguaje sobre la configuración del sujeto.

Pero la creación en el texto literario de identidades que contrastan con la del autor origen no es tampoco una marca exclusiva de las estrategias de heteronimia. Dobles, intrusos, sombras y otras formas de expresión de la otredad que (re)crean identidades especulares o que se expresan en diversas metáforas de alteridad son también fruto de la construcción y destrucción identitaria que surge en el proceso de creación literaria (de forma significativa en nuestra época). En otras palabras, son el resultado de procesos de disolución del sujeto en otras identidades que le son, en principio, ajenas –y en ocasiones enfrentadas– a la suya misma (al *idem* y al *ipse*).

La característica propia de la heteronimia dentro de estos procesos es que la división del sujeto en su representación en la obra no se da en *dos* (como en el caso del doble o del intruso), sino en una multiplicidad de identidades. Estas se expanden recursivamente por espacios abiertos que permiten superposiciones. La enunciación de estas creaciones se comprende entonces como una multiplicidad de voces cuyos límites no se ajustan a una consideración completa y cerrada de la obra literaria, sino más bien a la de una obra orgánica y *en marcha*. La nueva identidad o identidades aparecen como significantes de un *yo* que es *un otro* (siguiendo la famosa frase de Rimbaud), pero que al mismo tiempo está conectado de algún modo con el *yo origen*. Una relación que condiciona tanto la creación del mensaje como su recepción. A estos aspectos dedicaremos nuestro estudio.

EL YO HECHO PEDAZOS

el uno yo subánima
aunque insepulto intacto bajo sus multicriptas
con trasfondos de arcadas
que auto nutre sus ecos de sumo experto en nada
mientras crece en abismo

“El uno nones”, Oliverio Girondo

La crisis del *yo* en Occidente representa el último paso de un continuo *desprenderse* del sujeto de las realidades que lo aprisionaban pero que al mismo tiempo ayudaban a definirlo. La muerte de Dios anunciada en Nietzsche prefigura la penúltima sala de un largo recorrido que deviene en el vacío del sentido existencial y en la falta de rasgos uniformes que definan por sí mismos la identidad del ser humano. Los muros de esta habitación son espejos o espejismos que se levantan en nombre de una libertad trascendente –de la Libertad– para el sujeto.¹ En la literatura este proceso toma especial relevancia durante el siglo XIX.

1. Seguimos las ideas de Jarrold Seigel (4-5): “Like Nietzsche and Heidegger, Duchamp (joined by other figures of the artistic and literary avant-garde), Barthes, Foucault, and Derrida all argued that the independence claimed for the self in the modern West is an illusion. But they did so on behalf of a vision of transcendent freedom that overwhelms the more modest visions of personal integration and regulated autonomy projected by the ideas and practices they sought to supersede. Nietzsche’s *Übermensch*, Heidegger’s authentic *Dasein*, Duchamp’s yearning for an ecstatic «fourth dimension», Foucault’s project of «the permanent creation of ourselves in our autonomy», Derrida’s invocation of a condition beyond finitude where the promise of a wholly other existence is permanently maintained –all exemplify such aspirations”.

Las condiciones socioeconómicas de la época decimonónica fueron coadyuvantes a este cambio de paradigma. La narrativa del progreso a través del conocimiento, la confianza en la ciencia y el culto al pensamiento racional, resultado de un desarrollo iniciado en la Revolución industrial del siglo anterior, alcanzan un punto álgido de consecuencias tanto positivas como negativas en el siglo XIX. El pensamiento y las artes de este periodo *contestan* o se hacen eco de la mayor parte de estos cambios.

Del curioso encuentro entre el espíritu racionalista y su interés por aspectos inherentes al ser pero inaccesibles por la observación directa surge el estudio de las realidades internas a la *psyché* humana. En este ámbito aparecen, singularizadas por su éxito y trascendencia, las teorías del sujeto freudiano que se unen al asedio del *individuum*. Al cambio de siglo, las realidades del sujeto identificadas por la tradición agravan sus procesos de fragmentación, haciendo aún mayor hincapié —ya estaba presente en Nietzsche² en la problemática de la capacidad expresiva y comunicativa del sujeto.

La realidad es que ese camino de búsqueda tiene antecedentes remotos, cuyas primeras manifestaciones pueden apuntarse de forma muy diversa (desde la clasicidad filosófica grecolatina, el antropocentrismo del Renacimiento o las revoluciones populares que dan paso a la Edad Contemporánea, entre muchos otros hitos histórico-culturales). La trayectoria general de este proceso describe una incesante búsqueda de valores que definan al hombre fuera de mitos, dioses o imposiciones externas de otro tipo, como lo son también las despóticas de la organización social del Antiguo Régimen, las del capital y el trabajo en las sociedades modernas, las alienantes de los medios de comunicación y consumo de masas en la Posmodernidad, o las de los símbolos y el lenguaje desde que somos conscientes de ellas.

Los avances en la neurociencia parecen apuntar recientemente a que la identidad es efectivamente un proceso en el que interviene nuestra propia autoconciencia (Cervino 122): el sujeto se crea a sí mismo, toma un autocon-

2. En la filosofía de Friedrich Nietzsche el yo no se define por su dependencia hacia una realidad superior divina, pero tampoco por su pensamiento, existencia o voluntad. La desconfianza del filósofo alemán en el sujeto entendido desde la perspectiva cartesiana es una cuestión de escepticismo puro que abarca la misma lógica del lenguaje: “En lo que respecta a la superstición de los lógicos: yo no me cansaré de subrayar [...] que un pensamiento viene cuando «él» quiere, y no cuando «yo» quiero; de modo que es un falseamiento de los hechos decir: el sujeto «yo» es la condición del predicado «pienso». [...] acaso algún día se habituará la gente, también los lógicos, a pasarse sin aquel pequeño «ello» (a que ha quedado reducido, al volatilizarse, el honesto y viejo yo)” (Nietzsche 26).

cepto para sí. Consientes o no de esto, la historia de nuestra narrativa en el siglo XX (y especialmente para el caso de los heterónimos) es reflejo de esta problemática: el yo se busca a sí mismo por el vacío de su dispersión. Para encontrarse en esta nueva Creación suya el ser ensaya en la literatura, como en otras artes, la *poiesis* de su(s) identidad(es) posibles, con el objeto de encontrar una voz “propia” (si es que la tiene) o de quedarse en el espacio infinito de la *notredad* (el término según Mora 2016, 293).

La Modernidad había recibido “como herencia del mundo clásico la confianza en un sujeto [...] de identidad individual y, por consiguiente, indivisible e irrepitable, que es además de naturaleza racional, y que situado en el centro de la naturaleza puede decidir su destino” (Oleza 13). Pero este sujeto monolítico y solitario se vuelve enseguida problemático, quizá precisamente a raíz de su protagonismo. A esto se refiere Enrique Anrubia cuando defiende la “estructura narrativa” del ser humano:

Entre todos los seres vivientes el hombre es el único que tiene que darse una interpretación acerca de sí mismo. [...] Ser un animal racional, o un ser de sentido, ser europeo o iroqués, son respuestas que ponen su énfasis, en última instancia, en la relevancia de la pregunta “¿qué es el hombre?” [...] la misma idea que apunta a la necesidad humana de darse una interpretación también señala que dicha interpretación es múltiple, naturalmente diversa [...] lleva a descartar la noción de que solo hay una y unívoca interpretación de él mismo. (1)

Javier Gómez Montero resume esta cuestión al apuntar que el proceso atiende a una multitud de posicionamientos sucesivos (también desde el ámbito político y científico) que han ido calando en la creación de la individualidad occidental –cabe preguntarse si bajo un completo entendimiento por parte de sus miembros o como *memes* culturales (Dawkins 189-201)– y sus manifestaciones artísticas:

Múltiples razones –no solo la indiferencia posmoderna– han propiciado hoy el desprestigio de discursos identitarios monologizantes, esencialistas, homogeneizantes en beneficio de posiciones postutópicas y conscientes de la hibridación, alteridad y globalización culturales. Pero sigue habiendo razones para inventarse y reinventarse [...] Es decir, se trata de posiciones sabedoras de que la identidad es una quimera, un imposible, una entequeia, un sueño, pero que la identidad es un paradigma necesario, que exige ser cultivado y que es imprescindible como principio de

autoafirmación subjetiva. En una palabra: pensar la identidad hoy en día es posible, pero como sueño, como pérdida, como compensación de su pérdida –o simplemente como el juego de pensar lo propio como ajeno y viceversa–. (Gómez Montero 5-18)

En el ámbito literario se trata, en definitiva, de atender a las maneras con las que puede implicarse o desaparecer ese *yo* disgregado en la ficción, de analizar las actitudes que asume el sujeto para representarse en el texto a través del lenguaje. Vicente Luis Mora ha estudiado ampliamente estos mecanismos en la Modernidad y Posmodernidad de la literatura española:

no solo es difusa, ficcional y distorsionada la identidad del escritor, también puede serlo y por lo común lo es la de sus heterónimos, avatares, seudónimos, personajes o roles representados en el texto, mecanismos de disolución autoral muy comunes en nuestros días [...] Hablo de todos esos textos aunque ellos hablan por sí solos. Desde su tensión inherente manifiestan sin ambages que el sujeto vacío o problemático, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, es el protagonista esencial de la literatura española de la posmodernidad y que, solo mediante la ficción (narrativa o poemática), ese sujeto ha evitado sucumbir a la disolución total, encontrando mecanismos ficcionales desde los cuales seguir gritando, con cierta y artificial unidad, el dolor que le produce su error ontológico estructural, su caída a la existencia como el espejo roto de un yo perdido. (2013, 175)

Es importante recordar que sigue existiendo una distancia insalvable entre el autor real y su proyección en el texto en todos los procesos de ficcionalización del yo. Sea cual sea el método por el cual estos se hayan llevado a cabo, se trata esencialmente de autocreación: “La ficción escapa al sistema enunciativo de los enunciados de realidad. El yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con un yo-origen ficcional” (Pozuelo Yvancos 12).³

Dentro de estas distintas maneras de representación, los heterónimos y apócrifos literarios son mecanismos *generativos* que multiplican *ad infinitum* las

3. Existen profundas similitudes entre la exigencia de verdad de diferentes modos narrativos como la historiografía, la escritura autobiográfica o el relato de ficción. Paul Ricoeur apuntaba que este parentesco se sitúa precisamente sobre nuestra condición temporal: “Lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter temporal de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal [...] el tiempo se hace humano cuando se articula de modo narrativo, a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (39).

posibilidades de la voz enunciativa del sujeto creador. El *yo* autorial se reproduce en personajes literarios que son a su vez nuevos entes de creación discursiva, nuevas personalidades autoriales en las que “subyace la presunción de que la subjetividad es un haz de tendencias discordantes”; pero en las que, a diferencia de otros modos de ficcionalización, “el artista no actúa en consonancia con los impulsos que lo desorganizarían, sino que internaliza las transgresiones y las sublima en un sistema heterogéneo pero controlado” (Swiderski 2015, 34).

Es evidente que las técnicas de multiplicación de la voz autorial son tan antiguas como la literatura misma. Uno podría ver el recurso de la heteronimia, por ejemplo, en los diálogos socráticos o en algunas obras importantes de la literatura española del XVI-XVII. Sin embargo, es a partir del asalto a la subjetividad individual, de la conciencia de ese yo múltiple y disgregado que se produce en los sótanos de la Modernidad (Oleza 2) y que aumenta su fragor durante la Posmodernidad, cuando estas técnicas cobran su mayor desarrollo y significación:

Las personalidades literarias deben comprenderse en el marco de las especulaciones sobre la subjetividad que se despliegan durante el siglo XIX [...] nos referimos al progresivo pasaje desde una concepción metafísica, esencialista y racionalista del individuo, hacia el auge de propuestas que [...] coinciden en definir al sujeto como ser fundado en el lenguaje. [...] Apócrifos y heterónimos acusan las tensiones entre ambos paradigmas: su génesis y evolución están imbuidas por el llamado “giro lingüístico”. George Steiner [94-116] ubica esta “revolución” entre 1870 y 1930, y enfatiza el protagonismo que desempeñaron Mallarmé y Rimbaud. (Swiderski 2015, 35)

Los heterónimos que crea el autor moderno (y especialmente el posmoderno) tienen una visión del mundo propia que se manifiesta tanto en el estilo de escritura particular de cada uno, como en una compleja relación dialógica no siempre concorde ideológicamente (o más bien especialmente discorde) entre ellos y su ortónimo. Son ejemplos tempranos de esta cuestión el particular uso que hace Kierkegaard de sus pseudónimos,⁴ o la forma heterónima *avant la let-*

4. Según las ideas de Santiago Huvelle (76): “Era práctica común en la época en la que escribe Kierkegaard el uso de pseudónimos entre los distintos actores de la escena cultural de Copenhague. [...] Sin embargo, [...] el recurso de los pseudónimos en Kierkegaard no responde a un deseo del autor por ocultarse o evitar ser reconocido. Cada pseudónimo tiene una consistencia propia, un punto de vista singular desde el cual ofrecer una visión del mundo”.

tre con la que aparecen en numerosas ocasiones los pseudónimos de Larra (y del gran discípulo suyo que fue Azorín).⁵

En los albores del siglo XX se encuentra el mayor exponente práctico y teórico de estos procesos, Fernando Pessoa, y un caso especialmente relevante en la obra de Antonio Machado. Ambos escritores parten de la certeza de la fragmentación de la identidad del yo y, efectivamente, desarrollarán estrategias similares para heterónimos o complementarios, pero también albergarán notables diferencias.

El complejo sistema de heterónimos de Pessoa parte de un deseo, mejor diríamos de una necesidad, de expandirse que llega hasta el punto absoluto de su disolución: “Hoy ya no tengo personalidad: todo lo que en mí haya de humano, yo lo divido entre los varios autores de cuya obra he sido el ejecutor” (2013, 379). Necesidad que el mismo Pessoa explica, aparte de como un rasgo patológico (1985, 48), en su relación con el contexto de producción: “Se trata sencillamente del temperamento dramático elevado al máximo; de escribir en vez de dramas en actos y acción, dramas en almas [*drama em gente*]. Así de sencillo es, en su esencia, este fenómeno aparentemente tan confuso” (2013, 379).

En el otro extremo, Machado entiende para el ámbito del pensamiento aquello que decía Lévinas (30): “La totalidad en la cual se sitúa un ser pensante no es una adición pura y simple de seres, sino la suma de aquellos seres que no se suman unos con otros [es decir, que son seres complementarios]”.⁶ Es una forma fragmentaria de concebir el yo, pero que al mismo tiempo “sigue aspirando a la unidad; consciente o no de su carácter ficcional, anhela la reconciliación de las partes” (Mora 2016, 306). La forma de sus apócrifos se ajusta al conocimiento de sí mismo. Para ello recurre a los objetos de la experiencia humana, fragmentados y esencialmente temporales (en línea con la *durée* bergsoniana), de los que el ser puede obtener el único conocimiento verdadero, como el aristón de Meneses que elogia Mairena (Machado 1989a, 711). Pero hay que tener presente que, en último término, esta forma del conocimiento

5. En el caso del escritor madrileño, especialmente en ese “Delirio filosófico” entre “Yo y mi criado” que representa el artículo de “La Nochebuena de 1836”. En palabras de Ricardo Gullón (149-202): “Yo soy yo y mi conciencia, yo soy yo y mi subconciencia, yo soy yo y mi criado [...] ese criado que es la parte abotargada, la parte retrasada del ser que se llama Mariano José de Larra, que responde y firma con el pseudónimo de Fígaro”.

6. Machado contempla de la misma forma esta idea en el terreno social, demostrando una vez más la unión de sus ideas estéticas y éticas: “L’individualité enveloppe l’infini. [cita Machado a Leibniz] –El individuo es todo. ¿Y qué es, entonces, la sociedad? Una mera suma de individuos. (Pruébese lo superfluo de la suma y de la sociedad.) [...] Por muchas vueltas que le doy –decía Mairena– no hallo manera de sumar individuos” (Machado 1989b, 1912).

del yo en Machado no es una cuestión de intereses solipsistas –que es precisamente la crítica de Machado al simbolismo decimonónico y a parte de las tendencias líricas de sus contemporáneos–, sino que está orientada hacia lo universal (en la enseñanza por medio de la escritura y el discurso a la manera socrática), destinada a conocer y a ayudar a conocer al *otro* que es el *yo* de todos los hombres, el *tú esencial*: “No es el yo fundamental eso que busca el poeta, sino el tú esencial”, reza el proverbio XXXVI (Machado 1989a, 633).

El estilo fragmentario que se da en las obras de ambos autores es resultado directo de su particular yo hecho *pedazos*: “No es casual que tanto el sujeto como el objeto del pensar estén craquelados, ni que exista en el interior de ambos una tensión inherente que, en última instancia, explica la quiebra semántica (y, a veces, también formal) de los productos del pensamiento, contando la literatura entre ellos” (Mora 2016, 306).

Antonio Machado declara la condición fragmentaria, de miscelánea de sus textos apócrifos desde el principio; recordemos el subtítulo de su *Juan de Mairena*: “Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo”. Esta voluntad sirve a la causa del método antidogmático de enseñanza de Machado y a la vez da cuenta de la condición igualmente heterogénea que tienen para él ambas vida y escritura. Ayuda también, sin duda, al planteamiento de sus complementarios y apócrifos en conjunto como crítica artística, moral y cultural. Hay que pensar que, en sus obras, la visión integradora de múltiples elementos (muchos de ellos de la tradición popular) problematizan el canon tanto en la forma como en el fondo, acabando con la unicidad y univocidad del relato y cuestionando sus valores de relevancia, coherencia y veracidad. ¿Qué importancia debemos dar a un donaire? ¿Cuál es la relación entre una copla y la metafísica moderna? ¿Cómo damos credibilidad a un discurso nacido del recuerdo de un apócrifo?

A raíz de estos dos ejemplos podemos anotar que las fuerzas que actúan sobre la fragmentación del yo y sus estrategias de ficcionalización en los heterónimos o apócrifos, desde esta época hasta hoy mismo, pueden ser, por así decirlo, centrípetas o centrífugas. Simplificando en extremo, Pessoa, como escribe Agustín Faro Forteza, “crea los heterónimos para conformarse como el escritor absoluto, el escritor de escritores capaz de ser múltiple a partir de la unicidad” (320). Machado es, en cambio, un “pensador poético” (Martínez Hernández 10-25) en cuya labor se conjugan los dos logros: “Canto y cuento. Eidos y Logos. Intuición y concepto” (Torre 278), y de esa misma condición nacen sus complementarios más prolíficos: Abel Martín “poeta y filósofo” y su

discípulo Juan de Mairena “Poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar” (Machado 1989a, 695).

Las diferentes formas de representación de la subjetividad que hemos observado en la escritura heterónima de la narrativa de estos autores dan cuenta de los problemas acerca de la identidad del sujeto que las sociedades modernas comenzaron a experimentar en aquellas épocas. La visión pretendidamente objetiva y desde luego fragmentaria que nos daba el extranjero que había visitado nuestras tierras para los problemas de la nación en el siglo XIX (pensemos incluso antes en el Gazel de las *Cartas marruecas*), nos la da el *extranjero* en nosotros mismos para los problemas del individuo en el siglo XX.

FRAGMENTOS Y ARTIFICIOS

[...] reír reírte de ellos: escribir escribirme:
tú yo mi texto el libro
yo: el escritor
yo: lo escrito

lección sobre cosas territorios e Historia
fábula sin ninguna moralidad
simple geografía del exilio

Paisajes después de la batalla, Juan Goytisolo

La conexión entre el ámbito del autor y su voz ficcionalizada en la teoría romántica desde Schiller (“la poesía, según creo, consiste precisamente en esto: en saber expresar y comunicar lo inconsciente, es decir, en trasfundirlo a un objeto”, citado por Wellek 291) ha sido explotada en extremo en el terreno de la interpretación literaria y perpetuada desde diversos campos que apoyan sus estatutos, como la crítica del psicoanálisis. No obstante, en el periodo romántico sucede también la problematización de la relación entre la identidad del autor y su poder en la obra a partir del cerco al concepto clásico de literatura, así como a los de ficción y lenguaje.⁷ Problemática que estará en el centro de la crítica literaria de otros tantos autores como sucede en el caso del *Epaulimos*

7. Se trata de una inversión entre sujeto y objeto: “La discusión de Schiller y Schlegel, bajo el tratamiento dado por los críticos ingleses, lleva a invertir la noción típicamente romántica de la obra de arte como expresión de la personalidad, donde el poeta es protagonista de la obra y poseedor de sentimientos y emociones que proyecta en sus objetos. Ahora, como dice Schiller, el objeto posee al artista, operación que es posibilitada por una retracción de su yo” (Llarull 192).

de Paul Valéry, en el *Contre Saint-Beuve* de Proust, en la impersonalidad de la condición poética anunciada por Keats (alegorizada en el “if a sparrow come before my window”), en la necesidad de encontrar “correlatos objetivos” de T. S. Eliot, en la crisis de autoconciencia de Hofmannsthal en su *Carta de Lord Chandos*, en la particularísima sensibilidad objetiva de Franz Kafka y, en general, en la mayor parte de los autores representativos del simbolismo y de la vanguardia francesa (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé).

La evolución de esta crisis durante el siglo XX, a partir de la Filosofía del Lenguaje que fundamenta el *Tractatus* de Wittgenstein y de la superación de los postulados estructuralistas saussureanos proclamó un necesario replanteamiento de los presupuestos asumidos por la civilización occidental (de los que ya se quejaban Hegel, Marx, Nietzsche y Freud), cuyo apogeo se sitúa como es bien conocido en la década de 1960. La figura del autor a partir de este punto quedará relegada –desplazada, descentralizada, *diferida*– a rangos mucho menores que los sostenidos en su abolengo tradicional: un resto del anhelo por encontrar un origen –falaz– para todo acto humano, característica del logocentrismo occidental según Derrida; una especificidad de la función del sujeto, en Foucault; o una localización del lenguaje donde no se cumple en ningún caso la unidad del texto, según Barthes. Lo que la muerte del autor tuvo de cambio de paradigma en el ámbito de la teoría y de la crítica literaria señaló en la práctica el papel fundamental del lector-receptor en la interpretación de un texto. Visiones conciliadoras como la de Umberto Eco, en *Opera aperta* (1962) y *Lector in fabula* (1979), señalaron por primera vez la concepción de una obra como símbolo con pluralidad de sentidos, interpretable por el lector, que es quien la actualiza en cada lectura estableciendo una cooperación interpretativa del texto entre autor y lector, cooperación que ha de ser necesariamente contemplada por el autor al escribirlo.

En relación con estos procesos de recepción del texto, los heterónimos “invitan al lector a identificarse con las emociones y experiencias de las personalidades literarias” utilizando una narración que se encamina hacia lo autobiográfico o confesional; pero en la que, “simultáneamente, rechazan una lectura de este tipo al poner sobre el tapete el carácter artificial de los sujetos de la enunciación” (Swiderski 2013, 357). La información completa de la construcción textual del heterónimo viene dada por la afirmación, tácita o expresa, del carácter ficcional del sujeto enunciativo desde el punto de partida de la misma obra (el título, la presencia del doble autor en la portada, una firma, una declaración del ortónimo en el prólogo...). El lector, con esta información en

mente (si no, hablaríamos de una máscara), puede decidir si interpretar la figura heterónima como representación del autor-origen (“pesquisando inclusive la proyección de datos autobiográficos del autor en sus apócrifos”) o desatender la relevancia de esta continuidad (“negar que lo dicho por las personalidades literarias pertenezca al campo de la experiencia y/o de la ideología del autor”, en Swiderski 2013, 360).

Si el lector sostiene la condición de identidad absoluta entre autor-origen y heterónimo (potenciada frecuentemente por las promesas de sinceridad y veracidad dentro de la obra, pero negada por el papel de ficción del personaje protagonista y narrador) la interpretación global se encamina hacia el terreno de la autoficción (ver Doubrovsky 26-28).⁸ Si, por el contrario, el lector tiene la certeza de que esa premisa autobiográfica que expone el heterónimo, y que constituye junto con la novelesca el pacto ambiguo de la autoficción en Alberca (182), es igualmente ficcional –¡pues al fin y al cabo es un personaje quien la declara!– estaríamos hablando de una falsa o fingida autoficción. Es decir, de la ficción autobiográfica de un personaje elevado a una categoría enunciativa que no le pertenece. Lo que en ocasiones se ha denominado como “aloficción” o biografía ficticia (Álamo Felices 302-03), con el notable ejemplo del *Josep Torres Campalans* (1958), de Max Aub, que veremos más adelante.

Ahora bien, si negamos al heterónimo la identidad de autor que se convierte en personaje (el orden del binomio es importante), ¿podemos garantizarle, por el contrario, la necesaria autonomía que implica la del personaje que se convierte en autor? Ante esta diatriba la interpretación del lector se sitúa sobre la figura del heterónimo

en términos que Paul De Man diseñó en función de sus estudios sobre autobiografía, en el ámbito de lo “indecidible” [...]: es imposible afirmar

8. Sin duda, Manuel Alberca (1996, 2007) ha sido quien ha abordado el fenómeno de la autoficción en la literatura española con mayor éxito desde la teoría. La amplia selección de autores en Alberca (2007) incluye desde Galdós, Pardo Bazán y Clarín hasta los más recientes como Javier Marías, Enrique Vila Matas, Sonia García Soubriet, Julio Llamazares, César Aira, Justo Navarro, Francisco Umbral, Roberto Bolaño, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo o Javier Cercas. Por su parte, Molero de la Iglesia (2000) ha profundizado en esta línea sobre obras como la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, los *Penúltimos castigos* de Carlos Barral, la *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo, *El jinete polaco* de A. Muñoz Molina o las obras de Enriqueta Antolín *La gata con alas*, *Regiones devastadas* y *Mujer de aire*. Patricia López L.-Gay lo hizo también para la obra de Semprún y para varias obras de Javier Marías (*Negra espalda del tiempo*, 1998) y Enrique Vila Matas (*Dietario voluble*, 2008). Son igualmente interesantes las reflexiones propuestas por Casas.

la total identificación entre el autor y sus criaturas; pero es imposible, también, declarar su absoluta autonomía. Es claro que las personalidades literarias no son el autor en su persona; no obstante, tampoco resultan completamente ajenas a él. (Swiderki 2013, 361)

Esta situación de incertidumbre se ve amplificada porque el lector alberga la sospecha de que el heterónimo no es un personaje que se ajusta al marco tradicional de su creación, sino que sobrepasa sus límites ontológicos desbordándose por realidades que no le son propias (Sobejano-Morán 28); como denota su presencia en los paratextos o en los momentos en los que este da vida a otros personajes y textos, ejerce una crítica metaliteraria de la obra, dialoga con su creador o cuestiona su propia condición ficcional.

Los paratextos, es decir “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, [...] notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; faja, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas, alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto”, son precisamente “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, [...] de su actuación sobre el lector” (Genette 11-12). Estos ayudan a reconstruir la situación comunicativa y a establecer la dirección y el sentido que el autor quiera darle a la ficción. Las convenciones que asumen son también las que más tienen que ver con la conexión entre el texto y el mundo extratextual “real”, “no-ficcional”, así como con la identificación de la voz del autor textual con el autor empírico. Sin embargo, al estar sujetas a un orden histórico, sociocultural y por tanto a la voluntad innovadora o (re)creadora de nuevos autores, a menudo pierden su contexto funcional para dejar de ser “instrumentos de regulación porque ellas mismas quedan tematizadas” (Iser 172). La tematización de estas convenciones comporta a menudo, y así se dará especialmente en el caso de los heterónimos, un carácter “metafictivo”:

Hay autores donde la importancia del paratexto está a la misma altura que la del texto de la obra de ficción [...] De manera acelerada, jugando al mayor desenfado, en autores como Sterne, Diderot; y de manera más desenfrenada en Cortázar y, sobre todo, Macedonio Fernández; y con un uso más medido, en Cervantes y Borges. [...] Una consecuencia es que los paratextos se vuelven irónicos. Lo cual requiere de un pacto ficcional especial, de una cuidadosa invitación al lector; de un pacto que no duda en aplicar las técnicas de Searle de la ficción-simulación y, sobre todo, el

planteamiento de Genette de que la ficción literaria surge cuando esta se declara como tal. (Bautista-Cabrera 222-24)

La declaración de ficción en un paratexto es, al fin y al cabo, un acto ilocucionario (Austin 99) pues se trata de una promesa que debe cumplirse bajo un uso eficaz de los procedimientos literarios de tal forma que los mostrados en él y los que se desarrollen en la narrativa del mundo ficcional del texto mantengan una relación necesaria y suficiente para la persuasión del lector. La inclusión del elemento ficcional en los paratextos, así como cualquier otro recurso que ponga en duda su veracidad o seriedad, abre una brecha en la promesa de sinceridad sobre la que se sustenta la felicidad del acto de habla en conjunto en uno de sus apoyos más importantes. El incumplimiento de las reglas que mantienen la relación entre texto y realidad en un texto serio es lo que precisamente –para Searle (326)– hace posible la ficción: “El escritor de ficciones hace como si realizara actos ilocucionarios «exitosos», pero en ese pretender quebranta las convenciones normales dejando entrar en escena la riqueza de la creación artística” (Rodríguez Ortiz/Santamaría Velasco 90).

Aunque el acto de habla pierda su fuerza performativa, ya no solo dentro de la relación texto-paratexto sino a cualquier nivel enunciativo de la obra, la construcción ficcional puede resultar productiva en tanto que esta inadecuación sepa aprovecharse por la propia narrativa (*self-voiding*), como se da en el caso de la narrativa metaficcional (*self-disclosing*):⁹

A performative utterance is said to be self-voiding if it is abused, if, for example, it is issued insincerely [...] The authenticating act of fictional narratives is abused in many different ways by not being performed “seriously” [...] Self-voiding narratives are games with fictional existence. [...] the fictional world’s lack of authenticity is due to a disturbance affecting the authenticating act. [...] Impossible fictional worlds, i.e., worlds that include inner contradictions, imply contradictory states of affairs, are a case in point. [...] Fiction-making becomes overtly what it has been covertly: a game of possible existence. (Doležel 1988, 491-93)

9. Sobre el uso de la reduplicación de la voz narrativa (en el sentido de la *mise en abyme* de la enunciación, en Dällenbach 48-49) por medio de narradores internos en ciertas instancias metafictivas, ver Sobejano-Morán 76-87. El recurso, como es bien sabido, tiene gran trayectoria en la tradición literaria (y artística, especialmente barroca) española (también europea y por supuesto oriental) sin que podamos evitar citar su uso paradigmático en la obra de Cervantes. Aun así, el tema ofrece todavía interesantes líneas de estudio, sobre todo en su relación con la éfrasis y la intertextualidad. Una aproximación tipológica puede encontrarse en Tena Morillo 481-505.

A este respecto, la teoría de los mundos posibles¹⁰ puede resultar provechosa para explicar la naturaleza del acto narrativo en la heteronimia, así como su posible clasificación genérica:

El fenómeno de la heteronimia [habla el autor de la obra de Pessoa, pero lo ampliamos aquí a la creación de heterónimos en general], en definitiva, plantea a la teoría de los géneros literarios la necesidad de establecer una clasificación [...] capaz de explicar una serie de manifestaciones escasamente caracterizables mediante el confuso recurso al hibridismo de los géneros tradicionales. El establecimiento de un texto émico general [ver Pike 37-38] capaz de integrar todas las formas de expresión literaria, que han de adecuarse forzosamente a la representación del mundo del autor textual, del mundo de los personajes (cabiendo en este la creación de nuevos textos por parte de los personajes, y de otros textos en estos, hasta donde permitan los límites de la inteligibilidad), o del mundo de ambos, permite caracterizar con precisión la naturaleza de las formas tradicionalmente consideradas como híbridas. [...] La naturaleza particular de estos nuevos textos, determinada por el desarrollo exclusivo del mundo del autor textual ficcional (ya sea en verso o en prosa), produce en cierta forma una tendencia contraria a la atribución [al autor empírico] de los contenidos [...], de forma que el intento de representar la pluralidad del universo revierte en última instancia sobre la intimidad del propio autor. (Martín Jiménez 1993, 39-40)

La “ilusión de realidad” del heterónimo como personaje descansa sobre la capacidad del autor (origen o heterónimo) para llegar a hacerlo (o a hacerse) “susceptible de ser comprendido en su totalidad, tanto en su aspecto externo como en el interno” (Sánchez Alonso 85-86).¹¹ Los personajes literarios, y con ellos los heterónimos, solo existen dentro de las obras, pero fingen ser reales por medio de las palabras y con ellas pretenden convencer al lector de su cau-

10. Ver Doležel 1999; Pavel 165-76; Albaladejo; Eco 172-241; y recientemente Rodríguez Sánchez de León 55-70; Martín Jiménez 2015, 67-100; Asensi Pérez 38-55, entre otros. Queremos agradecer a los revisores de este artículo la sugerencia de incluir una reflexión, si breve esperamos que de algún provecho, en torno a la pragmática de la ficción y la teoría de los mundos posibles en relación con la escritura de heterónimos.

11. Esto a diferencia de lo que ocurre en la vida diaria, donde solo conocemos a nuestros semejantes por su comportamiento externo; lo que Clément Rosset (10) llama “identidad social” (comportamiento habitual y predecible), posiblemente la única existente frente al fantasma o ilusión de la “identidad personal” (el sentimiento de una presencia que es realmente una ausencia).

sa. El resultado de esta construcción situada en el límite entre lo textual y lo extratextual, entre lo interno y lo externo, entre el autor y el personaje y entre la realidad y la ficción es, además del hecho de desdibujar esos mismos límites, el de crear una pluralidad superpuesta de voces al entenderse la relación del heterónimo con el autor-origen como una figura enunciativa que no renuncia a ninguna de sus partes,¹² que son y no son una misma identidad:

The heteronyms thereby profile a virtual multiplicity of ideas and experiences that, despite their proliferation [...] they too cannot grasp everything, for a virtual multiplicity of ideas and experiences passes through their mind(s) too, *effectively fractalizing the “otherness” for which they initially were to stand.* [...] The assorted heteronymic voices [...] express the intensive dimension of sense that *allows multiple and contrary propositions to co-exist within the same field of enunciation.* [...] This heteronymic polyphony personifies Mikhail Bakhtin’s notion of the “heteroglot” [ver Bajtín 80-81], a virtual field composed of multiple voices that are in constant conversation with each other, each speaking at the same time from different social, formal, and historical registers. Individually, each voice enunciates a line or “style” that is the sense of a massive nonsensical counterpoint of voices. (Priest 10-12; cursiva mía)

La autonomía y veracidad de esta identidad plural y contradictoria, así como los márgenes en los que una de sus partes pasa posiblemente a ser otra, deben ser forzosamente determinadas por cada uno de los lectores en su interpretación del texto. La decisión adoptada por estos en cada momento condiciona irremediabilmente todo el proceso (re)interpretativo de la lectura. De esta manera, las composiciones heterónimas requieren que el lector sea consciente tanto de las “estrategias de pluralización del yo” por las que el sujeto está desplazado rizomáticamente (Deleuze/Guattari 9-32) a través de la polifonía de voces que denuncian su esencial otredad y multiplicidad, como de la “presencia unitaria del autor empírico por detrás de sus personalidades literarias” (Swiderski 2013, 362). La pregunta no debe orientarse pues hacia la definición autónoma y excluyente de heterónimo frente a autor, sino hacia las consecuencias que esta ambigüedad de voces superpuestas –esta imposibilidad o *no necesidad* de distinguirlas– plantean en la creación y recepción del texto.

12. “El «contrato de heteronimia» implica que tanto el autor como el lector aceptan la supuesta mendacidad de la atribución y juegan a ignorarla” (Swiderski 2013, 365).

BREVE ANTOLOGÍA DE PEDAZOS

El orden estúpido de esos días de niebla y telgopor es la misma identidad que nos conforma y si se desbaratan... Pedazos del yo se irían aquí y allá y entonces, queridos hermanos...

Piquito a secas, Gustavo Ferreyra

En este apartado hemos separado artificialmente los procesos de creación de heterónimos en la narrativa española contemporánea (y parte de la hispanoamericana) en dos tendencias o funciones inherentes. En ambas se rompe la unicidad del sujeto-narrador-autor al recrearse en otros sujetos-narradores-creadores, pero en una se incide de manera más decidida sobre la cuestión autorreflexiva y en otra sobre los límites referenciales entre la realidad y la ficción. En ningún caso han de interpretarse como categorías opuestas ni estancas, sino más bien complementarias.

Heterónimos y autorreflexión

La tendencia que relaciona el uso de la heteronimia con un componente autorreflexivo parte hacia la multiplicación de la voz del autor para escapar del cerco de subjetividad al que se somete en toda creación literaria. Paradójicamente, la creación heterónima en esta línea suele volver sus ojos hacia la definición de esa subjetividad inicial: la alteridad mira hacia la esencia de lo uno. Si hacemos caso a las declaraciones del argentino Juan Gelman, sus primeros heterónimos poéticos (el inglés John Wendell, el japonés Yamanokuchi Ando y el norteamericano Sidney West) aparecen en medio de una grave crisis personal a mediados de 1960 y surgen como un intento por salir del yugo subjetivo de su intimidad: “Entonces, dije yo, para salir de esto lo que voy a hacer es inventarme un poeta y ser entonces Otro a partir de otro poeta”.¹³ Por eso la creación de heterónimos tiene tanto de autoficción –de *otroficción*–.

En esta línea podemos entender, ya dentro de la narrativa, el personaje de Péndulo (*Péndulo*, 1956) de Cristóbal Serra (23). Y su Jonás bíblico convertido en trasunto del autor en *La noche oscura de Jonás* (1984), así como el

13. Entrevista a Juan Gelman por Jesús Baigorri en noviembre de 2012 para el programa *Don de Lenguas* del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca.

Augurio Hipocampo “en pretérito” de la homónima novela/diario fragmentario (1994).¹⁴ Serra es plenamente consciente de que el estilo literario que necesita una obra de estas características debe reflejar la naturaleza escindida del propio yo y, por eso, su escritura es fundamentalmente fragmentarista y condensada en cuanto a la esencialización de las ideas y experiencias (Serra 26).

Andrés Villagrà (2015, 152-60) ha destacado el componente autoficcional en la obra *Morir en Isla Vista* (1999) del escritor español exiliado a EE.UU. Víctor Floreal Fuentes Hernández. Con ella se abre su “trilogía americana”.¹⁵ La obra en conjunto “proyecta una identidad compleja, caracterizada por la fragmentación y la alteridad en el primer volumen, hasta el reconocimiento de una hibridez bicultural asumida hacia el final del relato” (Villagrà 2017, 352). En esta primera novela, la más arriesgada y experimental del autor, “la fragmentación y la multiplicidad quedan reflejadas en una variedad de registros, desde el uso de diarios, el relato intercalado, la disertación científica, la escritura automática y la transcripción fónica, como así [...] la mezcla de espacios y tiempos, el monólogo interior y la autocrítica en 3.ª persona” (Villagrà 2017, 354).

Por su parte, las obras de Ramón Buenaventura tratan también de rescatar una memoria propia que está en su caso fragmentada en las vidas de los diferentes protagonistas en las novelas de *El año que viene en Tánger* (1998), *El corazón antiguo* (2000), *El último negro* (2005) y *NWTY [No Working Title Yet]*. El componente autoficcional de estas novelas, cuyo marco es la ciudad de Tánger, se despliega por el texto pero más llamativamente por las notas al pie de la obra, que “no solo explican detalles que conectan argumentalmente las distintas novelas, [sino que] también apoyan el desdoblamiento entre Ramón Buenaventura y sus heterónimos, llámense León Aulaga o Pablo Huarte o cualquiera de los nombres de los protagonistas” (Furió, párr. 6). El propio autor emplaza al lector a entender las notas de una manera determinada: “Las notas a pie de página son siempre mías. El lector debe entenderlas más como texto paralelo” (Buenaventura 5), pero esta regla no siempre se cumple. Los

14. *Péndulo* (1956) es una obra que, hablando con rigor, quizá no deberíamos incluir en el estudio de la narrativa: “En *Péndulo* yo me expreso con una prosa auténticamente poética, el espíritu del libro es poético. [...] desde Rimbaud, existe el versolibrismo. Bueno, pues yo me he entregado a él” (Serra 23).

15. La obra es seguida de *Bio-Grafía americana* (2008) y *Memorias del segundo exilio español (1954-2010): toda una vida* (2011). Una saga a la que quizá habría que sumar también una reciente versión (más que una simple traducción o reedición) de *Morir en Isla Vista* en inglés: *To Die in the USA* (2015).

distintos discursos que se establecen entre el cuerpo y las notas, y entre los personajes y el trasunto del autor, amplían la polifonía de voces que reconstruyen fragmentariamente los aspectos de la memoria siempre con la ayuda del lector, que es quien en último término debe valorar qué importancia dar en cada momento de la narración a cada una de las voces –a menudo contradictorias– que se le presentan.

Resulta interesante comprobar como muchos de los autores de esta clase de heteronimia introspectiva desde la otredad han pasado por situaciones de exilio, diáspora o extrañamiento, como Gelman, Floreal Fuentes o Buenaventura; pero también como Max Aub, al que estudiaremos más adelante. La creación de otros yoes se convierte en estos casos en una herramienta para reevaluar la identidad que ha quedado desarraigada, así como para acercarse a todo lo que se ha dejado atrás. Como homenaje a lo perdido surgen, por ejemplo, los heterónimos de Julio Grecco y José Galván en la obra de Juan Gelman.

Debemos considerar la posibilidad de que, en su punto más básico, estos recursos puedan ser similares a un simple *alter ego*, a una proyección no de una identidad independiente, sino de algún rasgo de la propia identidad del autor-origen que los crea. Este rasgo puede independizarse hasta conseguir ser autónomo; así explica por ejemplo José Infante el dandismo de Luis Alberto de Cuenca como heteronimia: “Un autor, que tenga la propia biografía del creador pero en cuya personalidad haya una tal disociación del yo auténtico del poeta, que ese personaje llegue a tener autonomía propia y suficiente como para ser «esencialmente distinto» de quien lo crea” (61).

Cuando los personajes creados son únicamente la excusa para este aspecto o se perciben como tal por el lector se cuestiona su verdadera esencia heterónima. Comúnmente se considera que cuanto más se consiga distanciar el ortónimo de los rasgos (estilísticos, ideológicos, biográficos, etc.) de su heterónimo, mayor consideración como tal podrá tener este último. Pero ¿dónde está la línea divisoria entre lo que debe considerarse una mera proyección o un verdadero heterónimo? La polémica no es nueva.

En la *Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena*, escrita en 1949, el heterónimo de Eugenio d’Ors interpela al machadiano para quejarse de los intereses no siempre declarados ni asumidos que han motivado la creación de heterónimos entre los escritores españoles de inicios de siglo XX, desde los nombrados en el título hasta el Silvestre Paradox de Pío Baroja, el Antonio Azorín de José Martínez Ruiz o el marqués de Bradomín de Ramón del Valle-Inclán:

¿No pertenecemos igualmente a una familia cuya pululación no cesa desde el instante en que don José le mintió a su personaje un paraguas rojo, hasta el otro instante en que Ramón [Gómez de la Serna] se decide a lanzarse personalmente con él? El “pequeño filósofo” no tardó en destruir a su criatura, tomándole el apelativo a título simplemente de pseudónimo. El greguero sin grey se mete inmediatamente en la piel de su mito, hasta el punto de no [...] buscarle nombre. Azorín es Martínez Ruiz; Gómez de la Serna quiere ser fabuloso. Mas en lo intermedio –en lo intermedio, conceptual como cronológicamente–, usted, señor Mairena, y yo mismo, perseveramos en un delgado existir, de cuya índole particular vanamente han intentado sendas definiciones: Freud, en la ciencia psiquiátrica; Unamuno, en la exégesis quijotesca; Pirandello, en la invención teatral; pero que solamente podrá ser entendido, ya que nunca razonado, por quien logre [...] romper las amarras del principio de contradicción. (D’Ors 289-90)

D’Ors, en boca de Octavio de Romeu, veía en el ejercicio del desdoblamiento literario de la personalidad por la mayor parte de los escritores nacionales una proyección en personajes tipo –en arquetipos– de sus mayores anhelos y de sus ambiciones más profundas, de aquellos que deseaban ser. Así como en los europeos “Stendhal se hubiera querido un brillante oficial, en vez de un consular burócrata; Balzac, un dandy”; Valle-Inclán se veía desdoblado en los ideales cruzados y donjuanescos de su “noble tío”, Baroja en un auténtico “hombre de acción”... Al propio Octavio de Romeu ¿o era a Eugenio d’Ors? le gritaban en sociedad aquello de “¡Adiós, Goethe sin Gran Duque!” (293). Y a Mairena “¡Buenas tardes, señor profesor!”, que es a fin de cuentas “¡Lo mismo, exactamente lo mismo, que al profesor don Antonio Machado! [...] Se diría que toda ambición [...] consistía en pasar, dentro del mismo Instituto provinciano, de profesor de Francés a profesor de Retórica” (293). Porque la personalidad del creador literario, “analizaba André Maurois, [...] ha tenido un íntimo resorte de insatisfacción, nacido del contraste entre una transfiguración ideal y una personal realidad soportada” (292).

Mientras que de Romeu salió de un “repertorio de imágenes [...] de *gentlemen* paseantes o saludándose en unas carreras de caballos o practicando otoñalmente la caza”, Machado a Mairena “le escogió maduro, recoleto, solitario, paisajista, excursionista, viajero de tercera. Le escogió moroso, enigmático y –porque Unamuno había impregnado también– paradójico” (294). El hermano literario de *Xenius* desanda en este texto, a sabiendas y con su habitual mor-

dacidad, el camino hacia el protagonismo del autor en la teoría literaria romántica. Y lo hace para denunciar la esencia parcial y utilitarista –no verdaderamente fruto de un “yo que es un otro”– de la estrategia heteronímica por parte de algunos autores.

Heterónimos y falsificación

La segunda tendencia de escritura de heterónimos que apuntamos al inicio de este apartado tiene que ver con la simulación, el artificio y la falsificación en el campo de la literatura. Obviamente, al tratarse de cuestiones relacionadas con la ficcionalización del sujeto, estos ámbitos afectarán también directamente a cuestiones en torno a la identidad –no podemos insistir lo suficiente en esto–, pero tendrán un efecto más amplio e inmediato sobre los postulados que separan la ficción de la realidad en el ámbito textual. Sus representantes se sitúan en la línea de creadores artificiosos que va de Kierkegaard –aunque en él nacen en la crisis entre la identidad religiosa y la social– a Borges, pasando por todas las máscaras e instrumentos que permiten reproducir la realidad poliédrica, no solo la del sujeto, en una obra que es igualmente diversa y heterogénea. Este tipo de obras a menudo necesitan de una particular complicidad en la comunicación con sus lectores, que sirve como coartada para acabar con la continuidad entre sujeto enunciativo y el autor de la obra.

María Rosell ha estudiado ampliamente los procesos de falsificación en la narrativa contemporánea en un magnífico libro en el que hace hincapié en la obra de Max Aub. Sin duda es Aub uno de los mayores exponentes del género apócrifo en nuestra literatura. Pocos procesos de falsificación artística (desde Ossian a Romain Gary) han tenido tanto éxito a nivel internacional como la mascarada histórica de Jusep Torres Campalans.¹⁶ El proceso de creación de Campalans puede darnos una idea de cómo la producción heterónima en Aub tiene, además de movimiento burlesco y de logro creativo, un profun-

16. La crónica de la prestigiosa revista norteamericana *Art News* para la exposición de la obra pictórica de Campalans en la Galería Bodley de Nueva York que recoge Estelle Irizarry en su estudio de 1979 (79-110) puede dar buena cuenta de la jugada. El trabajo de Irizarry contiene además información sobre el poemario *Versos de una...* (1926) de César Tiempo (Israel Zeitlin) bajo el pseudónimo de Clara Beter; los poemas de la *Antología traducida* (1963 y 1972), de Aub; el prólogo apócrifo (bajo el nombre de F. de Paula A. G. Duarte) de *Los usurpadores* (1949), de Francisco de Ayala; el falso inédito unamuniano de Ricardo Gullón en *Ínsula* (diciembre de 1961) y el cuento de “Julián Pérez por Benjamín Castillo”, del cubano Carlos Ripoll, publicado en 1970. Los tres últimos casos, como nos sucede con tantos otros (por ejemplo, el *boax* de Vicente Luis Mora en *Quimera* 322), quizá hubieran merecido un mayor desarrollo en el cuerpo de este estudio.

do sentido escéptico y crítico. Pero no hay que olvidar que la crítica y el juego no son nunca antitéticos en la obra de Aub (como tampoco lo eran en Machado). Su humor surge desde una autocensura ante el dolor que está en la génesis de la mayor parte de sus obras apócrifas y que le permitirá ejercer la crítica (y la autocrítica) de una manera distanciada a través del humor lúdico y del humor amargo (Grillo 18).

Tanto los poetas apócrifos de la *Antología traducida* (1958), como los escritos “encontrados” y “traducidos” del *Imposible Sinaí* (1967), o el continuo reelaborado de la *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934; 1965; 1971) y la inconclusa *Luis Buñuel, novela* (a imitación del *Henri Matisse, roman*, 1971, de Louis Aragon) se vinculan a esta línea. En los apócrifos de Max Aub “el lirismo del apóstrofe, de la invectiva, del entusiasmo o del recuerdo se adaptan perfectamente al texto corto del dietario, del diario, de las glosas, de algunos poemas narrativos, sin entrar en profundidades de la identidad; pero permitiendo, sin embargo, el desdoblamiento elegíaco del yo” (Rosell 84).

El recurso del fragmento deshace el punto de vista único y obliga al lector a seleccionar sus fuentes según avanza la lectura. En este sentido, los textos aubianos “se vincula[n] también con *Monsieur Teste*, de Paul Valéry, [...] mediante fórmulas que insisten en el segmento comunicativo [...] y con la obra heterogénea de Juan de Mairena, expuesta a través del irónico diálogo recreado en un aula imaginaria” (Rosell 90). Esta multiplicación dramática, similar al *drama em gente* pessoano, rompe con los esquemas tradicionales del relato memorialístico hasta el punto de que estos se escapan del poder del autor del libro y fuerzan un tipo de lector distinto: un lector necesariamente *activo*.

Gonzalo Torrente Ballester insistió sobre esta consideración en torno a la función del lector en la novela en su *Discurso para la Academia*: “Escrita la novela es como una partitura sin ejecutante. La novela la ejecuta el lector” (29). A pesar de ello, no son pocos los estudios que con mayor o menor acierto aluden a la búsqueda de nuevas formas de autorrepresentación en la obra del gallego, especialmente en el “periodo que biográficamente corresponde a la ruptura de Torrente Ballester con la problemática española y su exilio [...] [que] se caracteriza por el uso extensivo de la voz en primera persona, elementos fantásticos, intertextualidad, reflexión metaliteraria, paradojas sobre la identidad y una apuesta arriesgada por la innovación formal” (Arroyo Redondo 2011, 290), y que abarcaría las obras de *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos coronados* (1980), hasta *Yo no soy yo, evidentemente* (1987).

De forma general, en la prosa de Torrente Ballester en este tiempo “las cuestiones sobre la multiplicidad del yo [...], aunque siempre presentes [...] se desarrollaron junto a su vertiente fantástica hasta el punto de crear un universo literario de paródica búsqueda existencial” (Arroyo Redondo 2011, 289). José Saramago, aludiendo a las relaciones entre el personaje de José Bastida y sus mistificaciones en la novela de *La saga/fuga de J.B.*, las compara con el Quijote cervantino y con los heterónimos de Fernando Pessoa (de quien el autor gallego fue gran estudioso):

[José Bastida] no es Pessoa ni Quijote, no inventará una vida nueva, de épicas o grotescas caballerías, para poner en el lugar de la paisana y melancólica vida vieja de todas las horas, no se multiplicará en criaturas que pudieran llegar a ser, a su vez, creadoras: en una palabra, Bastida no interferirá, no cambiará el mundo exterior. Consciente de ser, en Castroforte del Baralla, como una isla rodeada por todas partes por el amargo mar de la indiferencia y del desdén [...] se contenta con poblar de imágenes compensadoras el cerrado y negro mundo en el que vive. (Saramago 59)

Se palpa el fracaso asumido en la Posmodernidad. Más allá de las significativas diferencias ontológicas, cuyos postulados asumen los personajes con la mayor soltura, el juego –importante esta primera palabra– de heterónimos que se despliega con José Bastida y sus desdobles internacionales Bastid, Bastide, Bastideira o Bastidoff en *La saga/fuga de J.B.* debe mucho a la influencia de las creaciones de Pessoa, algo que se verá aún más reforzado en la escritura de *Yo no soy yo, evidentemente* (1987):

Mediante un paródico homenaje a las técnicas de desdoblamiento del poeta lusitano, Torrente Ballester da vida a un supuesto escritor gallego que inventa a su vez a tres escritores ficticios preocupados por la multiplicidad personal [...] En Pessoa el lector queda como simple espectador de los deslumbrantes juegos de desdoblamiento y multiplicación de los yoes, pero la prosa narrativa de Torrente Ballester alberga e incluso requiere de la participación del lector. [...] En un salto de niveles, las continuas identificaciones del autor empírico con sus personajes ficticios promueven un juego especular que viene a cuestionar los límites entre realidad y escritura. (Arroyo Redondo 2012, 287-88)

Borrar esas fronteras entre ficción y realidad es sin duda el efecto que producen los dobles borgianos cuando leemos, por ejemplo, en el capítulo “Borges

y yo” de *El hacedor* (1960, 50): “No sé cuál de los dos escribe esta página”, si se trata del Borges real o del personaje. En general, el sofisticado uso de Borges de estos artificios se despliega por un complejo entramado de obras en torno al cuestionamiento no solo del autor, sino de todo lo concerniente a la literatura y a *lo real*. Campo en el que interviene su escepticismo existencialista: “Yo estoy harto de Borges. [...] Ya estoy harto de ese... un interlocutor permanente”, como diría el escritor argentino en una entrevista inédita realizada por Xavier Rubert de Ventós en 1982, publicada para *El País Semanal* el 25 de enero de 1998 y su modo de enfrentarlo a través de la creación textual, marcada siempre por su ironía y su intención lúdica:

escritos apócrifos atribuidos a autores existentes o inexistentes, citas existentes atribuidas a autores falsos, traducciones que son en verdad invenciones, autores reales (como Bioy Casares y él mismo, Borges) convertidos en personajes de historias fantásticas, cuentos escritos como si fuesen ensayos o reseñas de libros, etc., [donde] el escritor avanza en el sentido de fundar otra concepción de literatura, de autor, de traducción, de lector. [...] Lo que, a falta de otro nombre, ha dado en llamarse “post-moderno”, no tendría mucha consistencia sin la literatura borgesiana. (Maciel 252)

Al igual que las figuras de Honorio Bustos Domecq y B. Suárez Lynch (heterónimos conjuntos de Borges y Bioy Casares), también en el ámbito peninsular aparecía a finales de los setenta, en el ambiente cultural de la Transición, la voz del heterónimo multi-autor Sabino Ordás en el “Suplemento cultural” del diario *Pueblo*. Bajo esta firma se cobijaron, como es bien sabido, los escritores Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino. Ordás, como Borges y Bioy, reivindicaba una renovación de la forma de novelar en la que se conjugaran la historia y el arte, la ficción y la realidad, la crítica y la teoría de la literatura. El camino de León a Lot, desde el primer cuento a la última novela, diagnosticaba los males de la situación artística y cultural española de entonces y se bifurcaba una y otra vez para alejarse del experimentalismo vanguardista, en boga en la época, en busca de otros referentes y estilos. De nuevo, la práctica del apócrifo en esta línea supone una predisposición al juego, la impostura y la transgresión que tienen que ver con

la conciencia posmoderna de la destrucción de los límites entre realidad y ficción, la puesta en duda o el cuestionamiento tanto del estatuto ficcional, como del de verdad, o bien la consideración de la realidad como

mero simulacro, planteamientos que están al fondo de la narrativa [de Aparicio, de Mateo Díez y], sobre todo, de Merino. (Castro Díez 50)

Algunos años más tarde, en 1985, publicaba Perucho su *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu*, recuperando la voz del heterónimo orsiano del que añoraba su estilo fragmentario, heterogéneo y plagado de referencias hipertextuales y metaliterarias. Estilo con el que d'Ors era capaz de expresar todo tipo de juicios en ocasiones poco ortodoxos. Sin embargo, había pasado medio siglo y Perucho fue consciente de que el heterónimo, aunque vivo, acusaba también el intervalo temporal: la seriedad autosuficiente de Octavio de Romeu desaparece, o más bien se pone en solfa por la autocrítica que llena la obra, donde “su protagonista aparece revestido de la pátina de humor, parodia y pastiche con la que se han visitado de nuevo los clásicos en la postmodernidad” (Álvarez Barrientos 2011, 172-73).

En general, el uso de los heterónimos o apócrifos en la Posmodernidad –y más aún desde cualquier autor que tome como antecedente el tratamiento de la voz autorial en las obras de Borges– va muy unido a la visión distanciada, característica de época, que no solo es capaz de cuestionar sino que no para de (auto)cuestionarse. Las pautas habituales que marcan el proceso de constitución del heterónimo (biografía, explicación de orígenes y función) son elididas en la mayor parte de obras posmodernas. Es el lector quien debe hilar toda la serie de pistas que el autor–origen va dejando en torno al sentido y la identidad de su heterónimo en el laberinto de textual que este le construye para sí.

Umberto Eco describió muy bien la ironía o doble código posmoderno a partir de su famoso ejemplo con el diálogo de los jóvenes enamorados y el peso en el imaginario de Liala o de Barbara Cartland, pues vivimos en un tiempo en el cual ya no es posible hablar inocentemente. De la misma forma les sucederá a los heterónimos, como en esta anécdota –que tiene mucho de teoría del apócrifo posmoderno– de Mario Benedetti:

Antonio Machado, Fernando Pessoa, Juan Gelman crearon de un plumazo sus heterónimos, unos señores que tuvieron la virtud de complementarlos, ampliarlos, hacer que de algún modo fueran más ellos mismos. También yo (*vanitas vanitatum*) quise tener el mío, pero la única vez que lo intenté resultó que mi joven heterónimo empezó a escribir desembozadamente sobre mis cataratas, mis espasmos asmáticos, mi herpes zoster, mi lumbago, mi hernia diafragmática y otras fallas de fábrica. Por si todo eso fuera poco se metía en mis insomnios para mortificar a

mi pobre, valetudinaria conciencia. Fue precisamente esta la que me pidió: por favor, colega, quítame de encima a este estorbo, ya bastante tenemos con la crítica.

Sin embargo, como los trámites para librarse de un heterónimo son más bien engorrosos, opté por una solución intermedia, que fue nombrarlo mi representante plenipotenciario en la isla de Pascua. Por cierto que desde allí acaba de enviarme un largo poema sobre la hipotética vida sexual de los moais. Reconozco que no está nada mal. Se nota mi influencia. (Benedetti 62)

Terminamos refiriendo a diversos ejemplos en la narrativa reciente de la creación de identidades alternativas a la autorial que parten de una clara intención burlesca o autoconsciente. Así sucede, por ejemplo, en alguna de las novelas de Pablo Tusset (y sus pseudónimos semindependientes Pablo Tusset, Enrique Aribau, Nicolás Granvía, José Antonio Santaló o David Cameo), en el caso de la saga de Jazz Negroporte (del vallisoletano Vicente Álvarez de la Viuda), en el experimento que lleva a cabo Bruno Mesa en *El laboratorio* (2005), en la obra *La setena vida de Kaspar Schwartz* (2014), de Carles Pradas, o en los microrrelatos que forman parte de *Dientes de perro* (2020), de Manuel Moya.

Sería demasiado prolijo extendernos al término de este artículo hacia los procesos de multiplicación de la voz autorial en la narrativa en línea. Las posibilidades para la creación de identidades alternativas que ofrecen los chats, redes sociales, blogs y otras plataformas digitales son infinitas, y han sido convenientemente estudiadas en otros trabajos (son buenos ejemplos de ello los de Castaño; Cover; Portillo Fernández; Santos Díaz; o Del Prete/Redon Pantoja). Estos procesos tienen mucho que ver con lo que hemos estudiado anteriormente, pero también cuentan con numerosas características propias. Como señala Daniel Escandell:

La avatarización no implica una fractura o un desarrollo deformado de los procesos intelectivos (o de las experiencias vitales) que conforman la personalidad de cada individuo, sino una fragmentación –por lo común voluntaria– impostada. [...] Por supuesto, una cuestión bien diferenciada es si esas caras del poliedro que muestra en sus intercambios sociales digitales son más *reales* que las que deja ver en encuentros en entornos físicos; lo mismo podría decirse de todas esas personas que suelen ser retratadas por sus vecinos ante el reportero de la sección de sucesos con un: “pues parecía muy normal”. (12-15)

Estas últimas palabras pueden entenderse en un sentido próximo a la noción de “identidad social” de Clément Rosset (10), término al que también hemos dedicado algunas líneas anteriormente. La red es en sí misma una metáfora de los procesos de heteronimia, de multiplicación del yo, que ocurren en la literatura y en la realidad. Al igual que el heterónimo, la avatarización puede usarse para engañar o esconderse (como las máscaras y los seudónimos); pero también para crear otras identidades, otros yoes, y al mismo tiempo para volcar el nuestro con la impunidad del alejamiento virtual o con el desahogo de poder verse por dentro a uno mismo, pixelado, desde fuera.

En definitiva, procesos como registrarse en una página web y hacerse con un *nickname* (un apodo que se convierte finalmente en nombre propio) bajo el que se guarda una identidad –quizá parte de la nuestra– con el que ejercer la creación literaria son actos muy similares a los de la heteronimia. Pueden utilizarse para *no ser* quienes *somos*, pero también para *ser* quienes *no somos*. Sentidos, razonados y quizá entendidos siempre bajo el amparo del principio de contradicción que forma parte de nuestro ser diverso y fragmentario.

CONCLUSIONES

La construcción de los heterónimos hace expresa la ruptura o el desdibujamiento de los límites ontológicos que separan las voces de la enunciación y sus conexiones con el componente extratextual. Esta estructura fragmentaria, múltiple y distanciada permite al autor apuntar a los mecanismos de creación ficcional de la obra (escritura metafictional) y a su representación como voz autorial en ella (la proyección de su identidad, o de su no-identidad, y de su papel o no como autor en el texto).

En este sentido, los heterónimos modernistas aspiraban a menudo (aun con notables excepciones) a establecer una relación instructiva con el lector: eran maestros, vates o compañeros de espíritu. La misma actitud sostenían los autores reales para con sus personajes “que habían podido existir” cuando se preguntaban por escrito sobre sus orígenes y funciones. Tanto autor como heterónimo intentaban situarse, por llamarlo de alguna manera, en un plano superior, totalizador, a los fragmentos irracionales de su propia identidad. Pero los heterónimos tenían la ventaja de campo: daban sentido a la casa del ser a partir del simulacro que ellos mismos representaban. Los autores (o su grado de realidad), sin embargo, acababan por ser sobrepasados por aquellas mismas figuras que habían venido a guiarles y estas se perdían por las galerías que querían re-

correr. Los escritores de la Posmodernidad incorporan desde el inicio este fracaso: sus heterónimos no se plantean servir a una causa holística, sino que aceptan la incapacidad para encontrar un sentido global para la obra (al igual que los autores para el conocimiento de la realidad) y celebran el ambiguo encuentro entre lo fingido y lo real. La relación con el lector en estos últimos no será, pues, proteccionista, sino todo lo contrario, como parte de una invitación a descartar igualmente la interpretación perfectiva de la obra literaria.

El uso de fragmentos en las obras heterónimas enlaza, pues, tanto con la pluralidad de voces que desplazan el referente autorial –muestra de un yo “hecho pedazos”– y la teoría del conocimiento que de ello se deriva, como con el modo compositivo del texto que estas diferentes voces organizan. Es necesario recordar que, aun partiendo de una característica de brevedad, lo fragmentario no tiene que ver tanto con el tamaño del texto como con la relación que se establece entre sus partes. De tal forma que se crea entre ellas y con la totalidad una tensión inherente que depende de las funciones que cada autor pretenda dar a estas piezas.

El fragmentarismo de las obras heterónimas, que muchas veces recae sobre una estructura textual fragmentada (pensemos en el estilo del *Juan de Mairena*, en el del diario de *Augurio Hipocampo* de Cristóbal Serra, o en los poemas del *Imposible Sinaí* de Max Aub), tiene que ver con el reflejo de una ausencia, con la negación de un centro sólido “cuyo punto de partida sería el de la imposibilidad de constituirse como globalidad y que asumiría como centro el hecho de no tener nunca un centro” (Talens 41). El lector (como la propia obra) no puede completar el centro referencial de los fragmentos como una unidad, pues este es irreconstruible como un todo. Es representable solo en los fragmentos o *pedazos* incompletos de esa inalcanzable unidad. Su esencia es incompleta y de ahí su consideración como obras orgánicas (*en marcha*), incluso después de la muerte de sus autores.

Al transferir la responsabilidad autorial al “Otro”, el autor puede participar de los procesos textuales con mayor libertad, tanto desde el ámbito creativo como desde el interpretativo. Puede elegir interpretar su propia experiencia vital o su producción artística –o las de otros– desde una visión pretendidamente ajena, lo que le aporta un distanciamiento que también tiene por motivo el salvaguardarlo de la prisión de su propia subjetividad.

El lector, por su parte, se enfrenta a la tarea de tratar de acotar los límites de las relaciones entre autor y heterónimo, así como de averiguar la importancia que esto pueda tener en su interpretación del texto. Dentro de la

obra, puede tratar de averiguar hasta qué punto las figuras son autónomas o son una mera proyección del autor. Pero puede igualmente interpretar la obra asumiendo la multiplicidad de voces sobre la que reposa la enunciación.

En la relación dialógica que se establece entre el autor, el heterónimo y el lector en la obra, así como en la fragmentariedad inherente a su forma y a su enunciación se halla la esencia discursiva de estas figuras. Los heterónimos se orientan hacia la búsqueda de una libertad trascendente para el sujeto –y para su objetivación– en la literatura. El Otro de la escritura heterónima, llamémosle ficticio, hipotético o fantástico, ofrece un camino para disfrutar de ese yo múltiple que se asoma desde los pedazos de su ser especular y entre los límites de la realidad y la ficción.

OBRAS CITADAS

- Álamo Felices, Francisco. “La ficcionalidad: las modalidades ficcionales”. *Castilla: estudios de Literatura* 3 (2012): 299-325.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
- Alberca, Manuel. “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1 (1996): 9-18.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *Imposturas literarias españolas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *El crimen de la escritura: una historia de las falsificaciones literarias españolas*. Madrid: Abada, 2014.
- Anrubia Aparici, Enrique. “La estructura narrativa del ser humano (i)”. *Especulo: revista de estudios literarios* 21 (2002). 1 de junio de 2021. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/index.html>>.
- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. 2011. Universidad de Alcalá, tesis doctoral. 1 de junio de 2021. <<https://hdl.handle.net/10017/16941>>.
- Arroyo Redondo, Susana. “Autorrepresentación en la obra de Torrente Ballester”. *Revista de Literatura* 74.147 (2012): 277-98. 1 de junio de 2021. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.300>>.
- Asensi Pérez, Manuel. “Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles”. *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura com-*

- parada 0* (2016): 38-55. 1 de junio de 2021. <<https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6974>>.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford UP, 1962.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- Bautista-Cabrera, Álvaro. *Introducción a la pragmática de la ficción literaria*. Cali: Universidad del Valle, 2011.
- Benedetti, Mario. *La vida, ese paréntesis*. Madrid: Visor, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Borges, Jorge Luis. “Borges, harto de Borges”. *El País Semanal*. Entrevista por Xavier Rubert de Ventós (25 de enero de 1998). 1 de junio de 2021. <https://elpais.com/elpais/2014/07/16/eps/1405534430_622190.html>.
- Buenaventura, Ramón. *El año que viene en Tánger*. Barcelona: Debate, 1998.
- Casas, Ana. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2014.
- Castaño, Lucía C. “Identidad mosaico: la encarnación del yo en las redes sociales digitales”. *Telos: cuadernos de comunicación e innovación* 91 (2012): 59-68.
- Castro Díez, Asunción. “Teoría y práctica del apócrifo: la poética de Sabino Ordás en la narrativa de Juan Pedro Aparicio”. *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás* (J. M.ª Merino, J. P. Aparicio y L. M. Díez). Eds. José María Pozuelo Yvancos y Natalia Álvarez Méndez. Madrid: Visor, 2018. 45-71.
- Cervino, Claudio O. “La construcción de la identidad: una visión desde la neurociencia”. *Revista científica de estudios e investigaciones* 5.1 (2016): 122-43.
- Cover, Rob. “Becoming and Belonging: Performativity, Subjectivity, and the Cultural Purposes of Social Networking”. *Identity Technologies: Constructing the Self Online*. Eds. Anna Poletti y Julie Rak. Wisconsin: Wisconsin UP, 2014. 55-69.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. New York: Oxford UP, 1976.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Del Prete, Annachiara, y Silvia Redon Pantoja. “Las redes sociales on-line: espacios de socialización y definición de identidad”. *Psicoperspectivas* 19.1 (2020): 1-11. 1 de junio de 2021. <<http://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol19-issue1-fulltext-1834>>.

- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Trad. Ángel G. Loureiro. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 113-18.
- Doležel, Lubomir. “Mimesis and Possible Worlds”. *Poetics Today* 9.3 (1988): 475-96.
- Doležel, Lubomir. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez González. Madrid: Arco Libros, 1999.
- D’Ors, Eugenio. “Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena”. *Cuadernos hispanoamericanos* 11-12 (1949): 289-99.
- Dobrovsky, Serge. “Ne Pas Assimiler Autofiction et autofabulation”. *Le Magazine littéraire* 440 (2005): 26-28.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1979. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.
- Escandell Montiel, Daniel. *Mi avatar no me comprende: cartografías de la su-plantación y el simulacro*. Salamanca: Delirio, 2016.
- Faro Forteza, Agustín. “Las máscaras de Pessoa”. *Tropelías: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15-17 (2004): 320-38. 1 de junio de 2021. <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1713>.
- Furió, María José. “La nota a pie de página en las novelas de Ramón Buenaventura. (Un apunte)”. *CVC Rinconete* (14 de marzo de 2019). 1 de junio de 2021. <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_19/14032019_01.htm>.
- Gelman, Juan. “Juan Gelman: traducir o «transcrear», reflexiones de un «trugelmán»”. *Don de Lenguas*. Entrevista por Jesús Baigorri (22 de noviembre de 2012). 1 de junio de 2021. <<https://programadonelenguas.blogspot.com/2012/11/juan-gelman-traducir-o-transcrear.html>>.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gómez Montero, Javier. “Sprache, Identität und Territorium -ein postutopischer Traum”. *Territorios de la poesía – Territorien der Lyrik in Spanien (Spanisch, Katalanisch, Baskisch, Galicisch, Deutsch). Eine Anthologie*. Berlin: Tranvia/Walter Frey, 2000. 5-18.
- Grillo, Rosa Maria. “Falso e dintorni”. *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Gullón, Ricardo. “Tres momentos de Antonio Machado (simbolista, indigenista e institucionista)”. *Antonio Machado, Baeza 1912-1989*. Ed. Juan Salvador Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, 1992. 149-202.

- Huvelle, Santiago. *El concepto de relacionabilidad personal en S. A. Kierkegaard*. 2019. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 1 de junio de 2021. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/51272/1/T40887.pdf>>.
- Infante, José. “Luis Antonio de Villena: el dandysmo como heteronimia”. *Litoral* 188 (1990): 59-63.
- Irizarry, Estelle. *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1979. 1 de junio de 2021. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d0>>.
- Iser, Wolfgang. “La realidad de la ficción”. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Balsa de la Medusa/Visor, 1989. 165-95.
- Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Trad. José Luis Pardo Torío. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Llarull, Gustavo. “La tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX”. *Revista de filosofía y teoría política* 34 (2002): 191-97.
- López L.-Gay, Patricia. “De un lado a otro: anotaciones sobre la autoficción española de Jorge Semprún, Enrique Vila-Matas y Javier Marías”. *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*. Vol. 5. Coord. Patrizia Botta. Eds. Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefevre. Roma: Bagatto Libri, 2012. 397-407.
- Machado, Antonio. *Obras completas, 2: Poesías completas (1936-1939)*. Eds. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989a.
- Machado, Antonio. *Obras completas, 4: Prosas completas (1936-1939)*. Eds. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989b.
- Maciel, María Esther. “Poéticas del artificio: Borges y Kierkegaard”. *Variaciones Borges* 7 (1999): 248-57.
- Martínez Hernández, José. *Antonio Machado, un pensador poético*. Córdoba: Almuzara, 2019.
- Martín Jiménez, Alfonso. “Géneros literarios y representación de mundos: los heterónimos de Fernando Pessoa”. *Diacrítica* 8 (1993): 29-46.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang, 2015.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang, 2000.

- Mora, Vicente Luis. *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea. Entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1987.
- Oleza, Joan. “El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis”. *Asclepio* 65.2 (2013): 13. 1 de junio de 2021. <<https://doi.org/10.3989/asclepio.2013.15>>.
- Pavel, Thomas G. “Possible Worlds in Literary Semantics”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34.2 (1975): 165-76.
- Pessoa, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro”. *Sobre literatura y arte*. Trad. Nicolás Extremera Tápia, Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch. Madrid: Alianza, 1985.
- Pessoa, Fernando. *Escritos sobre genio y locura*. Trad. Jerónimo Pizarro. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Pike, Kenneth L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague/Paris: Mouton, 1967.
- Portillo Fernández, Jesús. “Planos de realidad, identidad virtual y discurso en las redes sociales”. *Logos (La Serena)* 26.1 (2016): 51-63. 1 de junio de 2021. <<http://dx.doi.org/10.15443/RL2604>>.
- Pozuelo Yvancos, José María. “La teoría literaria reencuentra la ficción”. *Ínsula* 552 (1992): 12.
- Priest, Eldritch. “Obscurity and the Poetics of Non/Sense in the Writings of Raymond Roussel and Fernando Pessoa”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 45.2 (2012): 1-17.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Siglo Veintiuno, 1995.
- Rodríguez Ortiz, Angélica, y Freddy Santamaría Velasco. “Searle: significado y referencia en los discursos de la ciencia”. *Veritas* 36 (2017): 73-95. 1 de junio de 2021. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732017000100004>>.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. “Teoría de los mundos posibles y modernidad literaria: la creación de un nuevo paradigma”. *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Eds. Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco. Granada: Universidad de Granada, 2014. 55-70. 1 de junio de 2021. <<http://hdl.handle.net/10366/127514>>.

- Rosell, María. *Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017.
- Rosset, Clément. *Lejos de mí: estudio sobre la identidad*. Trad. Lucas Vermal. Barcelona: Marbot, 2017.
- Sánchez Alonso, Fernando. “Teoría del personaje narrativo (aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)”. *Didáctica: lengua y literatura* 10 (1998): 79-105.
- Santos Díaz, Estela. “Construcción de la identidad digital a través de la auto-objetivación: creación del yo-objeto y su relación con la cosificación del cuerpo de las mujeres”. *Teknokultura: revista de cultura digital y movimientos sociales* 15.2 (2018): 301-09. 1 de junio de 2021. <<https://doi.org/10.5209/TEKN.59724>>.
- Saramago, José. “Perfiles cervantinos en la obra de Torrente”. *Boca bilingüe* 14 (1999): 56-61.
- Searle, John. “The Logical Status of Fictional Discourse”. *New Literary History* 6.2 (1975): 319-32.
- Seigel, Jerrold. *The Idea of the Self: Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2015.
- Serra, Cristóbal. “Cristobal Serra, una vorágine pendular”. Entrevista de José María Nadal Suau. *Campo de Agramante* 14 (2010): 19-38.
- Sobejano-Morán, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: Chicago UP, 1989.
- Swiderski, Liliana N. “La ficcionalización de la voz autoral y sus efectos en la recepción”. *Tropelías* 19 (2013): 357-67. 1 de junio de 2021. <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201319564>.
- Swiderski, Liliana N. “Ficciones de autor y subjetividad en los albores del siglo XX”. *Ínsula* 827 (2015): 34-37.
- Talens, Jenaro. “(Re)incidencias y acotaciones: entrevista con Jenaro Talens (octubre de 1980)”. Entrevista de Juan M. Company. *Quervo poesía* (1986): 33-43.
- Tena Morillo, Lucía. “Sobre la *mise en abyme* y su relación con la écfrasis y la intertextualidad: aproximación a una tipología”. *Actio nova: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3 (2019): 481-505. 1 de junio de 2021. <<https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.020>>.
- Torre, Guillermo de. *La difícil universalidad española*. Madrid: Gredos, 1965.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Acerca del novelista y su arte: discurso de ingreso en la Academia*. 27 de marzo de 1977. Madrid: RAE, 1977.

- Villagrà, Andrés. "Autoficción y metalenguaje en *Morir en Isla Vista* de Víctor Fuentes". *Hispania* 98.1 (2015): 152-60.
- Villagrà, Andrés. "La trilogía americana de Víctor Fuentes y la generación del segundo exilio". *Revista de la Academia Norteamericana de Lengua Española* 12.6 (2017): 351-60. 1 de junio de 2021. <<https://www.ranle.us/numeros/volumen-6/numero-12/la-trilogia-americana-de-victor-fuentes-y-la-generacion-del-segundo-exilio/>>.
- Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950): la segunda mitad del siglo XVIII*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1959.