

LOS FLUJOS DE LA IDENTIDAD EN MILAN KUNDERA

Jesús Navarro Reyes. Universidad de Sevilla

En general, la obra de Kundera¹ se construye sobre un tema recurrente: la comprensión del individuo, de una vida humana encerrada en lo que él llama *la trampa del mundo* (ILS, 223). Esta cuestión es, según Kundera, el problema fundamental de la novela. Por ello se considera heredero de los creadores de este género, reivindicando la herencia de Cervantes y Rabelais frente a la tradición *teorética* de Descartes. La ciencia y la filosofía se han mostrado inútiles ante la labor que Kundera reserva a la novela: la captación de lo individual, la particularidad del yo en una situación existencial concreta.

Mientras que la filosofía y la ciencia trabajan con el *concepto*, la alternativa histórica de la novela tiene como instrumento de trabajo a la *metáfora*. La metáfora no pretende subsumir el caso particular en el general, no pretende abstraer lo universal a partir de situaciones concretas e inasibles. Su función en la novela es, más bien, *la opuesta* a la del concepto, es decir, captar lo individual, asir lo inasible, apuntar en la situación concreta, particular, aquello que es irreductible al concepto y la abstracción. La función de la metáfora se sitúa en los límites de la palabra, lugar donde el lenguaje metafórico se hace asombrosamente fructífero. Porque lo que pretende la novela —la metáfora— no es describir los rasgos del sujeto, analizar la situación física, psicológica o moral en la que se encuentra. Describir rasgos, analizar situaciones, sería labor del discurso *teorético*, susceptible de ser abstraído y reunido en el concepto. En cambio, lo que la novela pretende es apuntar con la certera flecha del ingenio novelístico una situación existencial concreta en la que la irreductibilidad de un individuo se deja intuir más allá de las descripciones. La metáfora trata de desnudar el yo de un personaje para vestirlo exclusivamente con el ropaje de la palabra y hacer así accesible su interioridad. Por eso las novelas de Kundera presentan siempre a unos personajes que no llegan a identificarse totalmente con lo que hacen o dicen. El personaje de Kundera se rebela contra esas objetivaciones de su identidad que se le presentan como ajenas. Analizaremos aquí brevemente algunas de las situaciones existenciales a las que nos referimos para intentar comprender la idea de individuo que subyace a la obra de Kundera.

Antes de empezar, un comentario: somos conscientes de que nuestra labor se encuentra del lado de *la otra alternativa europea*, pues en este momento no hacemos *novela* sino filosofía. Por eso podríamos preguntarnos si es *lícito* nuestro discurso. ¿Cómo podemos plantear en un lenguaje no ficticio, no metafórico, aquello que Kundera define como *exclusivamente expresable en una novela* (I, 285)? La licitud de nuestro discurso sólo podrá ser probada cuando veamos su resultado. Por ello preferimos dejar esta pregunta sin respuesta hasta ese momento. Veamos por ahora lo que Kundera, el novelista, puede aportar a la tradición filosófica.

En las obras de Kundera, como en la vida real, cada individuo posee un rostro, realiza

¹ Cito las obras de Kundera según las siguientes abreviaturas: ILS — *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1992 (original checo de 1984). AN — *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994 (original francés de 1986). I — *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990 (original checo de 1989). TT — *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets, 1994 (original francés de 1993).

unos gestos y construye su propia biografía. *Son tres niveles de expresión de la identidad personal* que hemos seleccionado como paradigmáticos. Cada uno de ellos es más complejo que el anterior, pues requiere de él para realizarse: la biografía precisa gestos y los gestos precisan rostros. Es una constante en la obra de Kundera el fracaso de sus personajes en la búsqueda de la identidad personal a través de estos tres niveles de expresión. Su exclusividad como ser humano, el hecho de ser incanjeable por cualquier otro, se presenta como problema desde el momento en que aparece lo que denominamos *flujo de identidad*. Por flujo de identidad entendemos esa situación en la que la identidad de un personaje aparece «entrelazada» con la de otro. Es el momento en que el otro irrumpe en la esfera del yo y desvela que éste está constituido a partir de lo ajeno, que no es más que una confluencia de flujos impersonales. Los flujos de identidad son una constante en los tres niveles que hemos definido: tanto el rostro como el gesto como la biografía están constituidos por el flujo de identidad, por lo que es cuestionable su función de vía de expresión de la individualidad.

Vamos a proceder analizando ejemplos concretos, siguiendo el orden que hemos indicado: rostro, gesto y biografía, los tres *niveles de expresión del individuo*.

1. Primer flujo de identidad: el rostro

En la obra de Kundera hay numerosos momentos en los que los personajes se detienen y reflexionan acerca del rostro. Teresa es una de las protagonistas de *La insostenible levedad del ser*. Kundera nos cuenta acerca de ella que:

«No era la vanidad lo que la atraía hacia el espejo, sino el asombro al ver su propio yo. Se olvidaba de que estaba viendo el tablero de instrumentos de los mecanismos corporales. Le parecía ver su alma, que se daba a conocer en los rasgos de su cara. Olvidaba que la nariz no es más que la terminación de una manguera para llevar el aire a los pulmones. Veía en ella la fiel expresión de su carácter». (ILS, 45)

Según este fragmento, nada parece más íntimo que el rostro, nada más apropiado para sacar a la luz nuestra interioridad, para identificarnos plenamente con una exterioridad. El rostro nos expresa, expone nuestro yo más oculto, nuestra alma... o tal vez no. El siguiente párrafo de la novela resulta más inquietante:

«Se miraba durante mucho tiempo y a veces le molestaba ver en su cara los rasgos de su madre. Se miraba entonces con aún mayor ahínco y trataba, con su fuerza de voluntad, de hacer abstracción de la fisonomía de la madre, de restarla, de modo que en su cara quedase sólo lo que era ella misma. Cuando lo lograba, aquél era un momento de embriaguez: el alma salía a la superficie del cuerpo como cuando los marinos salen de la bodega, ocupan toda la cubierta, agitan los brazos hacia el cielo y cantan» (ibid).

La identificación con el propio rostro es corroborada en este fragmento, aunque esta vez ya no ocurre de manera inmediata. El rostro de la madre, su fisonomía, se encuentra entrelazada con la de Teresa. La expresión de la identidad de Teresa a través de su propio rostro está *contaminada* por un flujo de identidad extraña que se ha instalado en su rostro. La maliciosa genética ha insertado los rasgos de su madre entre los que ella considera exclusivamente propios; la identidad de su progenitora se ha apoderado de su rostro, impidiendo que éste sea el *vehículo de expresión* que Teresa anhela. Sólo abstrayendo esa alteridad puede Teresa seguir identificándose en su rostro.

El flujo de identidad ha roto la primera barrera del yo: la alteridad se impone como constitutiva de la propia fisionomía. Esa ruptura permite un flujo interno de identidad (la madre *entra* en el rostro de Teresa), pero también permite un flujo externo. Este último es el caso de Tomás, el marido de Teresa. Tomás encuentra sus propios rasgos en el rostro de su hijo repudiado, teniendo una fuerte sensación de desagrado, como si «de amputaran una mano y se la trasplantaran a otra persona» (ILS, 217).

Así, la angustia por la no exclusividad del propio rostro asalta a los personajes de Kundera en dos sentidos distintos: por una parte, identidades ajenas invaden sus rostros, les imponen sus rasgos, hacen de ellos una estúpida caricatura de sus progenitores; por otra parte, una vez han logrado identificarse con su rostro como expresión íntima de su interioridad, descubren inquietados sus propios rasgos en el rostro ajeno, recordándoles que no les pertenecen en exclusiva, que no son más que configuraciones de la piel y de la carne que, en sí, son impersonales y pueden pertenecer a cualquiera. Esta no exclusividad del rostro es una característica que también comparte el resto del cuerpo. Hay numerosos ejemplos de esto en las novelas de Kundera pero, para abreviar, no haremos ninguna referencia más.

2. Segundo flujo de identidad: el gesto

Si el rostro y, en general, el aspecto físico del personaje no es un vehículo apropiado para expresar su exclusividad, podríamos creer que ésta se manifiesta cuando ese rostro, ese cuerpo, se pone en movimiento. Mediante la voluntad logro que mi cuerpo, con sus rasgos impersonales y comunes, realice una acción que es exclusivamente mía. Así encontramos el segundo nivel de expresión del individuo, cuya unidad básica es, en Kundera, el gesto como *unidad de sentido*. Un gesto es así la acción mínima que un individuo puede realizar con su rostro o con su cuerpo para transmitir un sentido determinado. El gesto se muestra ahora como un vehículo adecuado a la hora de expresar la individualidad, pues pone en movimiento el cuerpo impersonal que poseemos, dotando de sentido a nuestros actos, manifestando nuestra interioridad en la exterioridad.

Sin embargo, una vez más se nos muestra estéril lo que creíamos fecundo: esos gestos que el personaje realiza, que considera pura expresión de su yo, ¿son exclusivamente suyos? Hay que afirmar que no, pues los argumentos de Kundera en *La inmortalidad* son contundentes:

«Si a partir del momento en que apareció en el planeta el primer hombre pasaron por la tierra unos ochenta mil millones de personas, resulta difícil suponer que cada una de ellas tuviera su propio repertorio de gestos. Desde un punto de vista aritmético esto es sencillamente imposible. No hay la menor duda de que en el mundo hay muchos menos gestos que individuos. Esta comprobación nos lleva a una conclusión sorprendente: el gesto es más individual que el individuo»(I, 16).

El yo que realiza un gesto no lo crea, sino que lo toma del conjunto de los gestos posibles. Así, por ejemplo, cuando sonreímos no hacemos otra cosa que realizar una de las sonrisas «del voluminoso herbario de las sonrisas» (ILS, 181). Al igual que ocurrió con el rostro en el apartado anterior, el gesto no es exclusivo del que lo realiza, es impersonal, por lo que es inapropiado a la hora de expresar la individualidad. Así nuestra intimidad es violada de nuevo por los flujos de la identidad.

Volvemos al ejemplo de Teresa:

«No sólo era físicamente parecida a su madre, sino que a veces me parece que su vida no era más que una prolongación de la vida de la madre, poco más o menos como la trayectoria de una bola de billar es sólo la prolongación del movimiento de la mano del jugador.

¿Dónde y cuándo empezó aquel movimiento que posteriormente se convirtió en la vida de Teresa?» (ILS, 45).

Kundera se remonta aquí a dos generaciones anteriores a Teresa: ese *movimiento* se inició cuando su abuelo ponderó la belleza de su hija, belleza que con los años caducó y se perdió. La madre de Teresa, incapaz de sobrellevar esta pérdida en su madurez, desvalorizó absolutamente la apariencia física, tanto la propia como la de los demás. Su vida se caracterizó así por la *desvergüenza*, la falta de pudor que es resultado directo de la desvalorización del cuerpo. Esta actitud queda simbolizada en los gestos grotescos que la madre realiza ante sus visitas con los que deprecia la vergüenza por la belleza perdida y exhibe su fealdad con una alegría inapropiada.

«Me parece que Teresa es una prolongación de ese gesto con el que su madre arrojó lejos de sí su vida de mujer hermosa.

(Y si la propia Teresa tiene movimientos nerviosos y gestos poco armoniosos, no podemos extrañarnos: aquel gran gesto de la madre, salvaje y autodestructivo, ha quedado dentro de Teresa, ¡se ha convertido en Teresa!)» (ILS, 50).

La vida de Teresa será a partir de ese momento una recuperación del pudor, una constante lucha para liberarse de ese gesto materno, para eliminar ese flujo de alteridad que la asfixia, para conseguir una vía propia de expresión, abrir un camino a su propia identidad.

Vuelve a repetirse el drama del flujo de identidad: tampoco el gesto es expresión pura de individualidad, pues no es exclusivo de aquél que lo realiza. La otredad que el personaje quería expulsar de sí mismo para encontrarse aparece de nuevo, hasta el punto de convertir al individuo en un *instrumento* utilizado por el gesto para transmitirse de generación en generación (I, 16).

Se pierde el individuo, una vez más, en el flujo de la impersonalidad. Pero aún queda otra posibilidad de expresión: si bien los gestos no nos pertenecen en exclusiva, tal vez sea porque se trata de una unidad de acción excesivamente simple. Los gestos, como decíamos antes, son la unidad mínima de sentido. Esta unidad mínima puede aumentar de complejidad abarcando cada vez un terreno más amplio de la vida práctica. Llevado al extremo, la unidad práctica más compleja, la vía de expresión más elevada que tiene el personaje, es su biografía. Tal vez a este nivel sea posible la expresión de la individualidad, el reconocimiento de lo exclusivo.

3. Tercer flujo de identidad: la biografía

Kundera define la biografía en *La inmortalidad* como la «cadena de acontecimientos que consideramos importantes para nuestra vida» (I, 365). La biografía introduce una jerarquía en nuestras acciones, dotando a nuestra vida de un orden que pretende ser transmisor de sentido. La construcción de ese orden es lo que ahora intentamos ver como vehículo de expresión del individuo con la que el personaje trata de apropiarse su vida, de asumir una exterioridad (los hechos de su vida) como reflejo de su interioridad.

Así, la vida se presenta como un proceso de apropiación de lo extraño en el que el personaje se expresa en lo externo, en los acontecimientos, a través de la *composición musical* que es su vida. La casualidad que nos gobierna se toma necesidad cuando el sujeto elige su propia vida, compone su propia obra asumiendo por sí mismo los motivos que quiere incluir en ella, eliminando aquellos que le son impuestos y aceptando sólo los que son pura expresión de su interioridad.

En esta composición aparece el substrato del individuo como el tema común que subyace a todos sus movimientos. Por eso la obra musical que es la vida de una persona tiene la forma de *variaciones sobre un mismo tema* (I, 326): el sujeto se deja entrever a través de su composición como la presencia constante que da unidad a su vida, que permite mantener el hilo conductor de su biografía. El logro de la identidad personal es plasmado en la obra biográfica de cada cual, que queda para la posteridad como el más fiel retrato de uno mismo.

Pero una vez más vuelven a aparecer problemas: el fantasma del kitsch acecha², de lo inauténtico, del «dejarse llevar» por lo que se hace (das Man), complacido en el «acuerdo categórico con el ser» y «ninguno es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciemos, el kitsch forma parte del sino del hombre» (ILS, 258).

Lo impersonal se cuele en la biografía, aunque aún es superable, pues «En el momento en que el kitsch es reconocido como mentira, se encuentra en un contexto del no-kitsch. Pierde su autoritario poder y se vuelve entemededor, como cualquier otra debilidad humana» (ibid). Según esto es posible la autenticidad, la liberación del kitsch impersonal, la plasmación auténtica del individuo en su biografía... o tal vez no.

Hemos dicho que el individuo lucha por escapar del kitsch, de la inautenticidad, narrando su propia vida como una variación sobre un mismo tema que, en el fondo, pretende ser él mismo. Pero no podemos olvidar que su labor es dramáticamente contingente: la labor de toda una vida puede ser destrozada en un instante. Una frase mal intencionada, una situación desafortunada, puede echar abajo toda una biografía, poner de cabeza la jerarquía de acontecimientos que uno había llamado su vida.

La obra de Kundera está llena de ejemplos en los que la biografía de un personaje es tergiversada hasta deformar totalmente el ansiado autorretrato. En *La inmortalidad*, Bettina se inmiscuye en la vida del gran Goethe, le da la vuelta a su biografía. Un solo gesto de Goethe, debidamente resaltado por Bettina en su libro, basta para conferir a la vida del poeta una inmortalidad totalmente distinta de la que él quería para sí, una inmortalidad *ridícula* (I, 66). No se trata más que de otro flujo de identidad: Bettina se introduce en la inmortalidad de Goethe como un parásito indeseado que fluye con su corriente de alteridad por la vida de Goethe hasta tergiversarla totalmente³.

Los testamentos traicionados es una obra repleta de este tipo de parásitos: el máximo ejemplo es la vida de Kafka, falseada por el parásito de Max Brod, por la *kafkaología* que da prioridad a la comprensión de la vida de Kafka, la vida del autor, antes que a su obra. Así nos muestra Kundera que la traición puede venir de la propia familia, del amigo más íntimo. Nadie está a salvo de este flujo de identidad que introduce al parásito en la obra del individuo homogeneizando las biografías,

² La palabra *kitsch* es un término clave en la obra de Kundera: en terminología filosófica equivaldría al (das) Man heideggeriano o la *masa* de Ortega y Gasset: es la impersonalidad misma que nos acecha con su halo de complacencia, «Para que jamás sepas lo que has vivido» (TT, 156). Se refleja en el *gran estilo* que los traductores imponen a los novelistas, reduciendo toda su originalidad a las formas gramaticales comúnmente aceptadas (ver TT, 119); se refleja en la *dictadura del corazón* que unifica los criterios de valoración estética y moral de una comunidad impidiendo toda disidencia (ver ILS, 252 y sig); se refleja en el sentimiento estereotipado que elimina toda autenticidad reduciendo una biografía a cuatro líneas bien definidas, reduciendo «Europa a 50 obras geniales que nunca ha entendido» (I, 400).

³ En *La insostenible levedad del ser* encontramos un caso similar: Franz, otro de los protagonistas, abandona a su mujer. Años después tiene un accidente y, justo antes de morir le visita su exmujer. Al verla, él cierra los ojos para alejar de su vista esa presencia indeseada. Ella interpreta maliciosamente ese gesto como un reencuentro en el que su marido, en el lecho de muerte, le da a entender que ha vuelto a ella, que se siente feliz de volver a estar a su lado. «Franz, muerto, pertenece por fin a su legítima esposa» (ILS, 276), y el cura se encarga de dejarlo bien claro en su funeral. Marie Claude, la exmujer de Franz, se apropia de su biografía, le arranca todo el sentido que Franz quiso darle.

arrastrándolas al fondo de lo impersonal, al kitsch, la «estación de paso entre el ser y el olvido» (I.L.S., 279).

4. La identidad personal y la novela

Hemos visto que no es posible la identificación de lo irreductible del individuo ni en su rostro, ni en sus gestos, ni en su biografía. Entonces, ¿para qué sirve la novela? ¿No se trataba de encontrar al individuo, de comprender lo que la *theoria* dejaba atrás? Si nada es *exclusivo*, si nada está a salvo del flujo de la identidad, ¿qué queda del yo? ¿No es la historia de la novela la historia de un desengaño, una búsqueda inútil de algo inexistente?

Tal vez no, porque, tal y como decíamos al principio, el instrumento de la novela no es el concepto, sino la metáfora. Mediante el concepto podemos hablar de rostros, gestos y biografías, pues se trata, en definitiva, de *objetos* que, en tanto que tales, son describibles como pura exterioridad, se los puede categorizar y agrupar. El concepto es el instrumento adecuado para tratar los objetos, lo impersonal, aquello que es *algo*. En cambio, la metáfora es el instrumento con el que intentamos captar al sujeto, a *alguien*. Pero sólo puede captarse ese *alguien* a través del *algo*: la metáfora “existencial” siempre nos habla de máscaras, es decir, de rostros, gestos y biografías, aunque su verdadero objetivo no está ahí. Al novelista sólo le interesan esas máscaras para denunciarlas como tales, para *quitarlas*⁴.

¿Qué vía le queda entonces al hombre para encontrarse a sí mismo? Hemos visto que la salida no puede ser la vacía identificación con el flujo de la identidad que arrastra al individuo a lo impersonal, lo común y compartido, lo kitsch. Pero tampoco podemos optar por el polo opuesto, pues no es posible renunciar a la necesidad de expresarse en la exterioridad, en lo ajeno, en lo impropio. Aún a riesgo de caer en el kitsch, de ser tergiversado, de perderse a uno mismo, es preciso lanzarse al flujo impersonal de la identidad con autenticidad. Toda exteriorización es traición, pero peor es la interioridad no desplegada. Kundera apunta aquí a Thomas Mann. Su noción del *pozo del pasado* resume con fuerza lo que aquí hemos llamado *flujo de identidad*:

«[...] es otro u otros los que piensan y actúan en nosotros: costumbres inmemoriales, arquetipos que, convertidos en mitos, transmitidos de una generación a otra, poseen una inmensa fuerza de seducción y nos teledirigen desde (como dice Mann) ‘el pozo del pasado’» (IT, 19).

La autenticidad estará entonces en reencarnar estos esquemas míticos, en *imitarlos* pues, por sincero que el individuo sea, no puede realizar más que reencarnaciones. En el lenguaje que hemos utilizado hasta ahora diríamos que el individuo sólo puede ser él mismo si se decide a *nadar* en ese flujo de identidad, a integrarse con autenticidad en la alteridad y realizarse en ella. El drama de Kundera es el del individuo que lucha por ser él mismo en el flujo impersonal de la identidad, que lucha por ser él mismo apropiándose esos rostros, gestos y biografías que, en el fondo, son y serán impersonales.

Y su camino es el de la novela, pues sólo ella puede expresar *in concreto* la interioridad del individuo. No es factible el discurso teórico, categorizador, pues no hace más que describir lo impersonal. La salida es el discurso concreto, la narración de historias concretas, de individuos concretos que nadan en este mar de impersonalidad luchando por mantenerse a flote. El mensaje

⁴ Por eso Kundera se enfrenta a la novela *psicológica*, que reduce al individuo a pensamientos, sentimientos, deseos, puesto que éstos no son menos impersonales que los rasgos de la cara: cualquiera puede tenerlos, no son exclusivos de nadie. Por eso se enfrenta también al romanticismo exacerbado que pretende alcanzar el yo por la dictadura del sentimiento: ¿por qué iba a ser más personal el corazón que la cabeza? También el sufrimiento es susceptible de ser expresado en fórmulas impersonales, también tras el sentimiento puede esconderse el yo.

de Kundera es la vida de Teresa, de Tomás, Franz, Bettina, Goethe, Kafka, Agnes, Paul. Su mensaje no es esta teoría que aquí exponemos: son sus personajes. Ésta es la reivindicación de la novela, el discurso del individuo, frente a la *theoria* como el pretendido y pretencioso discurso de lo universal.

Y aquí se cierra el círculo del novelista, pues ¿de dónde han salido estos personajes? Un personaje, nos dice Kundera, nace de una situación básica en la que una vez se encontró el autor y que dejó atrás, no realizándola jamás en su propia vida (ILS, 43). Y por eso creó al personaje, para explorar ese terreno desconocido al que el yo nunca tuvo acceso⁵.

Pero, al final del todo, siempre nos queda una duda: ese discurso del individuo o, mejor dicho, de los individuos, de los personajes, ¿es algo más que el discurso del yo del autor? ¿Logra el autor traspasar esa *frontera del yo* o con sus personajes no hace más que narrar las posibilidades de su propia identidad personal? Hemos visto flujos de identidad entre Teresa y su madre, Tomás y su hijo, Goethe y Bettina, Franz y su esposa, pero ¿no hay un flujo subyacente que inunda todos los personajes de Kundera? ¿No es Kundera, una y otra vez Kundera, el que aparece en los rostros, gestos y biografías que narra?

Tal vez sea así, y en la novela no haya más que el flujo de identidad del autor; quizás el discurso del novelista no sea más que autobiografía figurada y el autor no haga más que hablar de sí mismo. Pero esta crítica sólo es realizable desde *fuera* de la novela, desde su alternativa: la teoría con pretensiones de universalidad objetiva. Sin embargo, desde *dentro* del discurso de la novela, cuando leemos una buena novela, algo nos dice que sus metáforas se refieren a nosotros mismos, a lo que cada uno es en su rostro, en sus gestos, en su biografía, aunque *más allá* de ellos. El discurso de la filosofía y de la ciencia acusará a la novela de subjetiva, incoherente, parcial, carente de método y de rigor; pero no podrá negar el alcance que ésta tiene, no podrá negar el hecho de que el individuo se siente *expresado* a través de sus metáforas. Paradójicamente, el lenguaje de lo particular, de lo exclusivo, de lo concreto, resulta mucho más universal que el discurso de la filosofía y de la ciencia, que pretendían ser válidos para todos, para siempre. El mensaje que la novela tiene hoy para el mundo de la filosofía es que quizás la pura expresión perfecta de una individualidad sea más universal que cualquier concepto y que cualquier esencia.

* * *

Jesús Navarro Reyes
Dpto. de Metafísica y Corrientes Actuales de
la Filosofía
Facultad de Filosofía
Universidad de Sevilla
41005 Sevilla

⁵ Veamos una vez más lo que nos dice Kundera:

«[...] los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial.

¿Acaso no es cierto que el autor no puede hablar más que de sí mismo?

[...] Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso les quiero a todos por igual y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae. Es allá donde empieza el secreto por el que se interroga la novela. Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo.» (ILS, 223)