



**SEIS PERCEPCIONES EN BUSCA DE UN YO.
TEATRO Y SUBJETIVIDAD EN DAVID HUME
Y LUIGI PIRANDELLO**

Germán Osvaldo Prósperi

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

En este artículo nos proponemos mostrar, por un lado, que resulta factible (y esclarecedor) explicar el capítulo “Of personal identity” del Treatise of Human Nature de David Hume a partir de la obra Sei personaggi in cerca d'autore de Luigi Pirandello, así como esta última obra a partir del texto de Hume; y, por otro lado, que tomando como eje la comparación de la mente con el teatro que propone Hume en dicho capítulo es también posible individuar, según el modo en el que se piensa la relación del pensamiento y la experiencia con el sujeto, dos grandes corrientes en la filosofía moderna: una que podríamos denominar teatro de Autor y otra teatro sin Autor.

Palabras clave: *sujeto; teatro; personaje; autor; identidad.*

Recibido: abril 08 de 2016 - Aprobado: abril 21 de 2016

Praxis Filosófica Nueva serie, No. 44, enero-junio 2017: 59 - 80

ISSN (I): 0120-4688 / ISSN (D): 2389-9387

Six Perceptions in Search of a Self

Theatre and Subjectivity in David Hume and Luigi Pirandello

Abstract

The aim of this article is twofold. Firstly, to prove that it is possible —and enlightening— to explain the chapter "Of personal identity" from Treatise of Human Nature by David Hume on the basis of Sei personaggi in cerca d'autore by Luigi Pirandello and, at the same time, to explain the latter on the basis of Hume's text. Secondly, to prove that starting from the comparison between mind and theater proposed by Hume in the aforementioned chapter it is also possible to identify, depending on how relationship between thought and experience with the subject is conceived, two major currents in modern philosophy: one that might be called Author's theatre and a second one, theatre without Author.

Keywords: *Subject; Theatre; Character; Author; Identity.*

Germán Osvaldo Prósperi. Doctor en filosofía, Profesor de filosofía y licenciado en filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Sus principales área de trabajo y de investigación son: la filosofía contemporánea, específicamente el problema del sujeto en la filosofía contemporánea.

Dirección postal: Avenida 7 n° 776. Ciudad Universitaria, La Plata.

Dirección electrónica: gerprospери@hotmail.com

SEIS PERCEPCIONES EN BUSCA DE UN YO. TEATRO Y SUBJETIVIDAD EN DAVID HUME Y LUIGI PIRANDELLO

Germán Osvaldo Prósperi

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Introducción

En un célebre pasaje de la Sección VI de la Parte IV del *Treatise of Human Nature*, David Hume compara nuestra mente con un teatro. La comparación le sirve para mostrar la naturaleza imaginaria (y por ende derivada, es decir no substancial) de la identidad personal. Ahora bien, en este artículo quisiéramos partir de esta comparación y demostrar dos cosas: 1) es posible leer la metáfora del teatro propuesta por Hume a partir de la obra *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello, así como la obra de Pirandello a partir del texto de Hume; 2) la metáfora del teatro permite distinguir dos grandes líneas dentro de la filosofía moderna¹ a partir de la

¹ En líneas generales, entendemos por Modernidad a la formación discursiva que se configura en torno a una cierta idea de Sujeto que funciona como fundamento, es decir, al momento en el que se establece lo que Michel Foucault ha llamado "...el primado del sujeto y su valor fundamental" (1969: 48-49). Si bien el espacio epistémico (para utilizar otra categoría de Foucault) en el que se articulan los diversos (y, en algunos casos, contradictorios) discursos de la Modernidad se presenta profundamente heterogéneo y complejo, consideramos sin embargo posible establecer un suelo común, al menos de Descartes a Hegel, pasando por Kant, en la medida en que todos remiten, como condición de posibilidad del conocimiento y de la experiencia (histórica o no), a la "función fundadora" del sujeto (*ibid.*). Martin Heidegger, en las lecciones dictadas en el semestre de invierno de 1935/36 en la Universidad de Friburgo, dice lo siguiente: "Hasta Descartes cada cosa presente por sí se tomaba como 'sujeto'; pero ahora el 'yo' se convierte en sujeto preeminente, en aquel en relación al cual

relación del Autor con la Obra. En este sentido, nos proponemos realizar una lectura simultánea de Hume y Pirandello ya que, más allá de la evidente distancia temporal que los separa, ambos textos, “Of personal identity” y *Sei personaggi in cerca d'autore*, se iluminan mutuamente. Por otro lado, en un segundo momento, una vez que hayamos explicado la relación íntima que mantienen ambas obras, concluiremos mostrando la pertinencia de pensar a la filosofía moderna a partir de esta metáfora del teatro. Sostendremos que la comparación de Hume hace posible distinguir dos grandes líneas filosóficas: una que concibe al Autor, es decir al Sujeto, como fundamento del pensamiento y de la experiencia, es decir de la Obra; otra que lo concibe como un efecto contingente de una Obra impersonal. Antes de abordar estas dos cuestiones, sin embargo, será preciso explicar los aspectos más generales que caracterizan a la concepción humeniana de la identidad personal.

La identidad personal en el pensamiento de David Hume²

El argumento básico que esgrime Hume en el capítulo del *Treatise of Human Nature* dedicado a la identidad personal consiste en afirmar que no poseemos ninguna impresión que pueda dar origen a la idea de yo.³ Ya casi

62

las cosas restantes se determinan como tales” (1984, Band 11: 106); o también, un poco más adelante: “El yo como ‘yo pienso’ es el fundamento sobre el cual se pone en lo futuro toda certeza y verdad” (*ibid.*: 104).

²Sobre el problema de la identidad personal en el pensamiento de Hume existe una vasta bibliografía. A continuación citamos aquellos textos que nos han resultado más pertinentes para el enfoque propuesto en este artículo: Pears, 1963, cap. IV: 43-54; Macnabb, 1951: 146-152; Noonan, 1999, cap. V: 187-211; Garrett, 1981; Penelhum, 1955; Shoemaker, 1986; Pike, 1967; Smith, 2005, cap. XXIII; Compayré, 1873, cap. VIII.

³Es importante aclarar que el mismo Hume, en el apéndice añadido al *Treatise*, confiesa sentirse insatisfecho con su concepción de la identidad personal propuesta en la sección VI de la parte IV. Esta insatisfacción se refiere a una supuesta inconsistencia que detecta en su teoría empirista del yo, la cual no logra volver compatibles dos principios fundamentales de su filosofía: “En breve existen dos principios que no puedo hacer compatibles y no está en mí poder renunciar a ninguno de ellos, a saber: que todas nuestras percepciones distintas son existencias distintas y que el espíritu jamás percibe una conexión real entre existencias distintas” (Hume, 1960: 635). Por otro lado, además de este apéndice, tanto en el libro II del *Treatise* titulado “Of the Passions” como en una disertación epónima, Hume parece considerar al Yo, no ya como sujeto, sino como objeto, particularmente de las pasiones de orgullo y de humildad: “El objeto del orgullo y de la humildad es el yo” (Hume, 1757: 132). El objeto de una pasión, explica un poco más tarde, es “aquello a lo cual el espíritu se dirige cuando las emociones son excitadas” (1757: 133). Esta consideración objetiva del yo, sin embargo, no necesariamente resulta contradictoria con los análisis realizados en el capítulo “Of personal identity”. Por cuestiones de extensión, y porque nuestro artículo se centra específicamente en este último capítulo, no podemos detenernos aquí en este debate interno al texto de Hume. Tampoco podemos, por las mismas razones, dar cuenta de las diferentes interpretaciones que ha suscitado la teoría humeniana del Yo. Para un panorama de la teoría de las pasiones y de

en las primeras páginas de la sección, Hume muestra, claramente contra Descartes, la imposibilidad de encontrar una evidencia en la introspección del espíritu, es decir en el movimiento del espíritu hacia sí mismo. Cada vez que intenta penetrar en sí mismo, dice Hume, tropieza con alguna percepción, es decir, cada vez que intenta introducirse en la vida íntima de su conciencia, no puede sino salir de sí y toparse con alguna percepción.

Por mi parte, cuando entro más íntimamente en lo que llamo *mí mismo*, siempre me tropiezo con alguna u otra percepción particular, de calor o frío, luz o sombra, amor u odio, dolor o placer. Nunca puedo atrapar a *mí mismo* sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que no sea la percepción (1960: 252).

Para comprender el sentido profundo de este pasaje es preciso ponerlo en relación con la sexta meditación cartesiana. Es claro que el filósofo escocés le está respondiendo, en una suerte de contrapunto crítico, al pasaje en el cual Descartes muestra la diferencia radical que existe entre la intelección o concepción y la imaginación:

...el espíritu, cuando concibe, se vuelve de algún modo sobre sí mismo [*convertat ad seipsam*] y considera alguna de las ideas allí contenidas; pero cuando imagina, se vuelve hacia el cuerpo [*convertat ad corpus*], y considera algo conforme a la idea que ha formado de sí mismo o que ha recibido por los sentidos (1685: 74).

La concepción o intelección del espíritu se identifica, para Descartes, con la propia esencia humana, con el único atributo que considera, al menos en principio, necesario y esencial a su existencia. A diferencia de la intelección, en la cual el espíritu se vuelve hacia la interioridad de sí mismo, en el caso de la imaginación, en cambio, el espíritu se vuelve hacia la exterioridad del cuerpo. Esta distinción entre la intelección y la imaginación repite la distinción más amplia entre el alma y el cuerpo. Este volverse del espíritu hacia sí mismo o hacia el cuerpo es lo que constituye la verdadera diferencia entre las dos facultades. Descartes lo llama, con una fórmula enigmática, “tensión del alma [*animi contentio*]” (cfr. 1685: 74). Esta *contentio*, que ha dado varios dolores de cabeza a los traductores, representa el punto límite en el que la intelección y la imaginación se

su relación con el yo en el pensamiento de Hume, cfr. Cano López, 2011. Para una discusión contemporánea de las consecuencias prácticas derivadas de la teoría radical del Yo propuesta en el *Treatise*, cfr. Parfit, 1986.

distancian y distinguen. Descartes lo dice con claridad (y distinción, por supuesto): "...esta tensión del alma muestra con claridad la diferencia que existe entre la imaginación y la pura intelección" (cfr. 1685: 74). La *contentio* hace referencia a un cierto movimiento o a una dirección determinada del espíritu, a la efectuación de una cierta potencia. El verbo *convertio*, a propósito, designa esta dirección hacia, esta orientación posible. Si el espíritu se vuelve hacia afuera, *ad corpus*, actualiza la potencia de imaginar; si se vuelve hacia adentro, *ad seipsam*, actualiza la potencia de concebir. En esta *contentio*, que por fuerza es tanto una tensión cuanto una torsión, se van a dirimir las principales demarcaciones y cesuras que definen al hombre moderno. En ella, también, en las fuerzas que arrastran, o pueden arrastrar, al espíritu en dos movimientos divergentes [*convertat ad seipsam* y *convertat ad corpus*], vemos aparecer los dos grandes planos que dividen al paradigma ontológico y epistemológico de la Modernidad. Las dos grandes corrientes de la filosofía moderna, el racionalismo y el empirismo, se explican, en cierto sentido, por el modo en que piensan esta *contentio* del espíritu: o bien hacia adentro [*convertat ad seipsam*], según la primera de ellas, o bien hacia afuera [*convertat ad corpus*], según la segunda.

Ahora bien, así como Descartes identifica a la esencia o al atributo esencial del alma con el movimiento *ad seipsam* del espíritu, Hume confiesa ser incapaz de captar su *self*, a no ser por medio de una percepción. Lo interesante, sin embargo, no es tanto la crítica que Hume le formula a Descartes, sino el modo en el que explica la existencia de la idea de yo. Si es un hecho que poseemos la idea de yo, pero al mismo tiempo es evidente que no deriva de ninguna impresión, ¿de dónde deriva esta idea?, ¿cómo surge la idea de identidad personal? Y por otro lado, ¿en qué consiste la idea de yo? Es en este punto que introduce la comparación con el teatro:

La mente es una especie de teatro, donde varias percepciones sucesivas hacen su aparición; pasan, vuelven a pasar, se desvanecen y mezclan en una infinidad de posturas y situaciones. Propiamente hablando, no hay *simplicidad* en ellas en un tiempo, ni *identidad* en tiempos diferentes; más allá de la propensión natural que tengamos a imaginar dicha simplicidad e identidad. La comparación con el teatro no debe engañarnos. Sólo las sucesivas percepciones constituyen la mente; no tenemos ni la más remota idea del lugar donde estas escenas son representadas, ni de los materiales que las componen (1960: 253).

Las percepciones aparecen y desaparecen en el flujo perpetuo de la vida psíquica. La estrategia de Hume es asombrosa: no hay ningún yo,

ningún sujeto ni centro detrás de las percepciones. Ni siquiera es posible pensar a la mente como el lugar o el escenario en el cual se sucederían esas percepciones. Lo que llamamos yo, identidad, conciencia no son sino efectos imaginarios y ficticios de la sucesión perceptiva. El sujeto es una “operación de la imaginación” (cfr. 1960: 259), el resultado de la asociación de ideas en la imaginación.⁴ Las percepciones, según Hume, son siempre discontinuas y diferentes. Sin embargo, a partir de las leyes de asociación de las ideas (semejanza, contigüidad y causalidad), las cuales generan un tránsito suave de una percepción a otra, tendemos a imaginar una continuidad, no sólo en los objetos percibidos,⁵ sino en el sujeto que percibe. “... fingimos frecuentemente un principio nuevo e ininteligible que conecte entre sí los objetos, e impida su discontinuidad y variación. [...] y llegamos a la noción de alma, yo o substancia para enmascarar la variación” (1960: 254). Ahora bien, en lugar de suponer que existen percepciones porque hay un sujeto que les sirve de sustrato y unidad, Hume sostiene la tesis inversa, hay un sujeto porque las percepciones, una vez estabilizadas y organizadas por la imaginación, generan la ficción de la unidad. El yo, en este sentido, es el resultado de un proceso imaginario, una “... ficción o un principio imaginario de unión” (cfr. 1960: 262). En consecuencia, el yo no es, como en Kant, el *a priori* del pensamiento, sino su *a posteriori*.⁶ Si para Kant, en una línea por cierto cartesiana, puede haber representaciones en la medida en que soy consciente de la unidad originaria de la aperccepción, es decir en la medida en que todas mis representaciones, para ser mías, tienen que poder ser acompañadas del “Yo pienso” (cfr. Kant, 1956, §16: 140-141), para Hume, en cambio, puede haber Yo en la medida en que la imaginación crea la ficción de una identidad estable sobre un flujo perceptivo impersonal y variable. Para Kant, hay representaciones porque hay un Yo al cual se remiten como su condición de posibilidad; para Hume, hay Yo porque hay un flujo de percepciones al cual (el Yo) se remite como su condición de posibilidad. En el primer caso, las representaciones son secundarias y derivadas del Yo pienso; en el segundo caso, el Yo es secundario y derivado de las percepciones. De tal modo que no hay pensamiento y experiencia porque hay Yo (trascendental), sino que hay Yo porque hay pensamiento y experiencia. Lo cual significa conferirle al pensamiento y a la experiencia

⁴ Sobre las leyes de asociación de las ideas en Hume, cfr. Macnabb, 1951: 43-45; Smith, 2005, cap. XII: 239-255.

⁵ Sobre el problema del conocimiento de los objetos en Hume y su relación con la imaginación, cfr. Rocknack, 2013.

⁶ Sobre la influencia de Hume en el pensamiento de Kant, cfr. Forster, 2008, caps. V-VII; Compayré, 1873, cap. III.

un estatuto impersonal y a-subjetivo. Para pensar o tener experiencias no es necesaria una apercepción originaria, es decir, la autoconciencia que me hace saber, de forma pura y espontánea, que soy Yo el que pienso o el que tengo una experiencia, sino más bien una suerte de campo impersonal de pensamiento y de experiencia.⁷

Seis percepciones en busca de un Yo

Creemos que la obra de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, reproduce, en una clave teatral, las mismas ideas que el capítulo de Hume sobre la identidad personal.⁸ Recordemos brevemente el planteo de Pirandello.⁹ La obra comienza representando un ensayo teatral. El Director da indicaciones a los Actores para ensayar una obra cómica titulada *Giuoco delle parti*. Cuando está por comenzar el ensayo, irrumpen seis individuos en el escenario que dicen ser Personajes de una obra sin Autor o cuyo Autor resulta desconocido.

El director (volviéndose hacia el fondo): ¿Quiénes son los señores? ¿Qué quieren?

El padre (avanzando, seguido por los otros, hasta una de las dos escalinatas): Estamos aquí en busca de un autor.

El director (entre asombrado e irritado): ¿De un autor? ¿De qué autor?

El padre: De uno cualquiera, señor.

66

⁷En el ensayo *La transcendence de l'Ego* (1936), Jean-Paul Sartre demuestra la condición impersonal de la conciencia y a la vez cómo el Yo surge sobre un fondo pre-subjetivo. El gesto de Sartre consiste en pensar al Yo como efecto de una conciencia impersonal o pre-personal y no como su condición de posibilidad. De allí la crítica que le realiza a Husserl (al menos al Husserl de las *Ideen*), quien supondría la existencia de un Yo trascendental, como por detrás de nuestras conciencias, que sería la condición de posibilidad de nuestras representaciones. “Así—dirá Sartre—la conciencia trascendental se vuelve rigurosamente personal” (1966: 20). Tal concepción personal de la conciencia, sostiene Sartre, es innecesaria. Todo el ensayo, en este sentido, se presenta como una deconstrucción de la condición personal de la conciencia. Este texto de Sartre, además, se revelará esencial para Gilles Deleuze, quien retoma la idea de un *campo trascendental impersonal*. En su último artículo publicado, *L'immanence: une vie...*, por ejemplo, pero ya también en la época de *Logique du sens* (cfr. la decimoquinta serie), Deleuze recupera esta noción sartreana de campo trascendental y la define como una “...pura corriente de conciencia a-subjetiva, conciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo” (2003: 359).

⁸Sobre el problema de la identidad en la obra de Pirandello, cfr. Bassnett-MacGuire, 1983, cap. VI.

⁹Para un resumen del argumento de *Sei personaggi in cerca d'autore*, cfr. Griffin, 2003: 47-89.

El director: Pero aquí no hay ningún autor, porque no estamos ensayando ninguna comedia nueva (Pirandello, 1978: 8-9).

Lo interesante es que estos Personajes, que en nuestra comparación representan las percepciones del espíritu a las que se refiere Hume, no remiten a ningún Autor o, más bien, su Autor, aquel que los ha creado, es la fantasía o el espíritu mismo.

El padre: Y entonces, ¿por qué se maravilla de nosotros? Imagine para un personaje la desgracia que le he dicho, de haber nacido vivo de la fantasía de un autor que haya querido luego negarle la vida, y dígame si este personaje, abandonado así, vivo y sin vida, no tiene motivos como para ponerse a hacer lo que estamos haciendo nosotros, ahora, aquí ante ellos... (1978: 50).

Estos personajes han nacido de la fantasía de un autor. Sin embargo, es preciso retener aquí la idea de que la fantasía no remite a una conciencia o sujeto personal, sino más bien al espíritu entendido como campo impersonal de experiencia. En las primeras páginas de *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*,¹⁰ el texto que Gilles Deleuze dedica al empirismo humeniano, leemos: “El fondo del espíritu es delirio, o, lo que viene a ser lo mismo desde otro punto de vista, azar, indiferencia. Por sí misma, la imaginación no es una naturaleza, sino una fantasía” (1959: 4). Por eso la noción de espíritu, en Hume, así como la de fantasía o imaginación no remiten a un sujeto individual, a un alma personal, como en Descartes. Cuando Hume habla de percepciones del espíritu, así como cuando Pirandello dice que los Personajes han sido creados a medias por la fantasía de un autor, no hay que entender por eso que remiten a una instancia subjetiva o personal, a una suerte de conciencia fundadora. El espíritu es un flujo de percepciones, de ideas, y es a partir de una estabilización u organización de ese flujo que el sujeto o el Yo podrá constituirse. De allí la pregunta fundamental de este primer texto de Deleuze sobre Hume, formulada de cuatro maneras diversas:

- 1) ¿Cómo el espíritu se convierte en un sujeto?
- 2) ¿Cómo la imaginación se convierte en una naturaleza humana?
- 3) ¿Cómo una colección de ideas se convierte en un sistema?
- 4) ¿Cómo la imaginación se convierte en una facultad?

Estas cuatro preguntas apuntan a mostrar que en Hume, según sostiene Deleuze, “...la subjetividad es determinada como un efecto...” (cfr. 1959:

¹⁰ Vale la pena aclarar que de aquí en más tomamos este texto de Gilles Deleuze como clave de lectura del capítulo sobre la identidad personal en particular y sobre la filosofía de Hume en general. Sobre la lectura deleuziana de Hume, cfr. Bell, 2008.

8), o que "...la subjetividad empírica se constituye en el espíritu bajo el efecto de principios que lo afectan", razón por la cual "...el espíritu no tiene las características de un sujeto previo" (cfr. 1959: 12). A Hume no le interesa mostrar el origen del espíritu, el cual es una potencia impersonal de percepciones, un puro flujo de vida, muy cercano, en este sentido, al concepto de experiencia pura de William James,¹¹ sino más bien explicar el origen del sujeto. Como dice Deleuze: "El empirismo esencialmente no plantea el problema de un origen del espíritu, sino el problema de una constitución del sujeto" (1959: 15). Por este motivo, en la obra de Pirandello, el Autor de los seis personajes permanece indeterminado y es identificado simplemente con la fantasía. No importa el origen de estos personajes (percepciones), sino el hecho de que estos personajes, de algún modo sin origen, es decir sin Autor, van a constituir y crear al Autor. A diferencia del teatro clásico (o "burgués", según el término empleado por Antonin Artaud),¹² en el cual el Autor crea a los personajes, en el caso de Pirandello, es decir de Hume, los

¹¹ El concepto de "experiencia pura [*pure experience*]" (cfr. 1912: 12), en James, hace referencia a un flujo vital previo a todo dualismo y a toda distinción sujeto/objeto. En el ensayo titulado *The Thing and its Relations*, por ejemplo, leemos: "Experiencia pura es el nombre que le doy a un flujo inmediato de vida el cual proporciona el material para nuestra posterior reflexión con categorías conceptuales" (1912: 49-50). Según James, este flujo de vida o esta experiencia pura designa un punto o lugar de intersección de dos procesos: uno que constituye un campo de conciencia, otro que constituye el contenido de lo representado por esa conciencia. Es importante destacar que tal distinción entre conciencia y contenido remite a un único plano de experiencia, el cual puede considerarse desde dos perspectivas diferentes: la del sujeto y la del objeto. Por eso James puede sostener que tanto "...el conocedor como lo conocido son la misma porción de experiencia considerada bajo dos contextos diferentes..." (1912: 30). Sobre el concepto de experiencia pura como condición de posibilidad tanto del sujeto como del objeto, cfr. el primero de los ensayos contenidos en *Essays in Radical Empiricism* (1912) titulado *Does 'Consciousness' Exist?*

¹² El teatro, para Artaud, no debe ser una mera expresión del mundo interior o psicológico del sujeto. Todas sus críticas confluyen en este punto: el teatro de la crueldad es todo lo contrario del teatro psicológico, es decir, del teatro burgués propio de la sociedad europea de los siglos XVIII, XIX y XX. Por eso Artaud recurre a los gestos desorganizados, a los alaridos o los movimientos espasmódicos. No se trata de expresar una vida psicológica, interior, subjetiva; se trata, más bien, de instaurar un dispositivo que permita expresar precisamente aquel aspecto que en la vida no puede ser reducido a una identidad consciente o psicológica, aquel resto de vida que la persona no puede agotar. "El teatro debe igualarse a la vida, no a la vida individual, a este aspecto individual de la vida donde triunfan los CARACTERES, sino a una suerte de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear Mitos: he aquí el verdadero objeto del teatro, traducir la vida bajo su aspecto universal, inmenso, y extraer de esta vida imágenes en las que nos gustaría reencontrarnos" (Artaud, 1972: 176-177). El teatro de la crueldad se dirige a esta vida impersonal, inhumana, cósmica. La misma crueldad no es sino la vida liberada del sujeto. Por esta razón, el teatro de la crueldad representa un peligro para el mundo organizado de la metafísica.

personajes, es decir las percepciones del espíritu, crean al Autor, es decir al Yo. Consideremos el siguiente diálogo:¹³

El director: ¡Dejémoslo así, dejémoslo así! Comprenderá, estimado señor, que sin el autor... Yo podría recomendarle a alguien...

El padre: Pero no, mire: ¡sea usted!

El director: ¿Yo? ¿Pero qué dice?

El padre: ¡Sí, usted, usted! ¿Por qué no?

El director: ¡Porque yo nunca he sido autor!

El padre: ¿Y no podría serlo ahora, le pregunto? No tiene que hacer nada. ¡Lo hacen tantos! Su tarea está facilitada por el hecho de que estamos acá, todos, vivos ante usted.

El director: ¡Pero no basta!

El padre: ¿Cómo que no basta? Viéndonos vivir nuestro drama...

El director: ¡Ya! ¡Pero se necesitará siempre a alguien que lo escriba!

El padre: No... que lo transcriba, en todo caso, teniéndolo así delante, en acción, escena por escena. ¡Bastará comenzar lentamente, con un trazo apenas, y probar!

El director (subiendo, tentado, sobre el escenario): Eh... Casi casi que me tienta... Casi como un juego... Se podría realmente probar...

El padre: ¡Pero sí, señor! ¡Verá qué escenas surgirán! ¡Se lo puedo garantizar ahora yo mismo!

El director: Me tienta, me tienta... Probemos un poco... Venga conmigo a mi camarín... (1978: 25).

Como se ve, son los personajes los que le dictan la obra al Director, es decir quienes crean, de algún modo, al Autor de una obra preexistente, quienes convierten al Director en Autor. Lo cual significa que el sujeto, en el caso de Hume, es un efecto y no una esencia previa. El sujeto, o sea el Autor, debe ser creado, constituido.¹⁴ El espíritu no tiene naturaleza, mucho menos una forma humana, es una mera colección de ideas, una experiencia pura, pero no un sistema. “Sin cesar Hume afirma la identidad

¹³ Por tratarse de una obra teatral dialogada, en varias oportunidades nos veremos obligados a citar largos pasajes.

¹⁴ Esta tesis epistemológica y ontológica debería ser extendida, también, a un plano político. A diferencia de ciertas corrientes características del llamado “posmodernismo”, las cuales han intentado deconstruir radicalmente la noción de sujeto y de identidad, terminando en una imposibilidad de pensar las luchas políticas concretas y efectivas, la tesis que encontramos en Hume nos permite pensar en una forma de subjetividad y de identidad que, no siendo esencial o substancial, debe por eso mismo ser creada.

del espíritu, de la imaginación y de la idea. El espíritu no es naturaleza, no tiene naturaleza” (Deleuze, 1959: 3). Para volver a Pirandello, habría que decir que el sujeto, el Autor, en este caso, no es quien escribe sino quien es escrito por los personajes.¹⁵ No se trata de una verdadera escritura, sino de una *transcripción*. Los Personajes le dictan al Director la obra. El apuntador transcribe los diálogos de los Personajes, y el Autor, entonces, surge como una suerte de efecto de esa transcripción. La verdadera obra, pues, consiste en el proceso a través del cual el Autor es creado.

La hijastra (al Padre): ¡Y usted entre! ¡No tiene necesidad de girar! ¡Venga aquí! ¡Finja haber entrado! Muy bien: yo estoy aquí con la cabeza baja, modesta. ¡Y arriba! ¡Saque la voz! Dígame con voz nueva, como uno que viene de afuera: “Buen día, señorita”.

El director (descendido ya del escenario): ¡Oh, mire usted! Pero al final, ¿dirige usted o dirijo yo? (1978: 37).

Y un poco más tarde:

70

El director (despacio, deprisa, al Apuntador en el agujero): ¡Y usted, atento, atento a escribir, ahora! (*ibid.*)

[...]

El director (interrumpiendo, vuelto al Apuntador en el agujero y subiendo sobre el escenario): ¡Espere, espere! ¡No escriba, traduzca, traduzca esta última frase! (1978: 39).

Para que surja el sujeto, para que el espíritu se convierta en una naturaleza humana, es preciso que ese flujo perceptivo, la obra que representan los personajes, se organice a partir de ciertos principios asociativos, es preciso que el delirio fantástico del espíritu se establezca a partir de una continuidad en el flujo de percepciones; es preciso, pues, que el apuntador escriba la obra, que el flujo de las situaciones vividas por los personajes se establezca en un guión. Veamos cómo se muestra este proceso de constitución del sujeto en la obra de Pirandello:

El primer actor: ¿Y nosotros qué debemos hacer?

¹⁵ En un mismo sentido, o al menos en un sentido similar, Martin Heidegger, décadas más tarde, dirá que los mortales pueden hablar en la medida en que escuchan el llamado del Ser. “Los mortales hablan en la medida en que escuchan. Están atentos a la invocación del mandato del silencio de la Diferencia, aunque no la conocen” (1959: 29).

El director: ¡Nada! ¡Por ahora sólo escuchar y observar! Cada uno, luego, tendrá su parte escrita. ¡Ahora mejor se hará un ensayo! ¡Lo harán ellos!

Indicará los Personajes.

El padre (como caído de las nubes, en medio de la confusión sobre el escenario): ¿Nosotros? ¿Qué quiere decir con, discúlpeme, un ensayo?

El director: ¡Un ensayo, un ensayo para ellos!

Indicará los Actores.

El padre: Pero si los personajes somos nosotros...

El director: Y está bien: “los personajes”; pero aquí, estimado señor, no actúan los personajes. Aquí actúan los actores. ¡Los personajes están allí, en el guión

-indicará el agujero del Apuntador-
cuando hay un guión!

El padre: ¡Justamente! Puesto que no lo hay, y los señores tienen suerte de tener a los personajes aquí vivos adelante... (1978: 29).

Pirandello distingue aquí entre los Personajes, es decir entre las percepciones que no remiten a ningún Yo, sino al delirio del espíritu, a la fantasía, y los Actores de la Compañía, es decir las percepciones que serán organizadas en un Yo, en un sujeto, y que pueden ser consideradas percepciones de ese sujeto. En este caso, en lugar de ser el Autor el que escribe el guión, y al escribirlo crea los personajes, son los mismos personajes los que le dictan el guión al Director, y al hacerlo lo crean en tanto Autor. Quien resulta creado, en esta escritura del guión, es el Autor. Los personajes son los Autores del Autor. Sin embargo, en tanto Autores múltiples, nunca pueden ocupar el rol de una Identidad homogénea e inmutable.

El padre: El drama para mí está todo aquí, señor: en la conciencia que tengo, que cada uno de nosotros –vea– se cree “uno” pero no es verdad: es “tantos”, señor, “tantos”, según todas las posibilidades de ser que están en nosotros: “uno” con este, “uno” con aquel... ¡diversísimos! (1978: 22).

Lo cual significa afirmar que en el fondo de lo humano, como sugiere Deleuze, está el delirio; el fondo de lo humano es la imaginación, la fantasía. Por eso Deleuze puede afirmar que “La naturaleza humana es la imaginación, pero que otros principios han vuelto constante, han fijado” (1959: 5). Lo que se revela finalmente es que el Autor no es sino el efecto de las indicaciones ofrecidas por los Personajes, es decir que los Personajes, a su modo, son más reales que el propio Autor. Recordemos que para Hume

el Yo o la identidad personal no es sino “...una ficción de la imaginación” o un “principio imaginario de unión”.

El padre: No, no. No quería decir esto, de hecho. La invito más bien a salir de este juego

mirando a la primera Actriz, como para prevenir

-¡de arte! ¡de arte!, que usted está habituado a estar aquí con sus actores; y vuelvo a preguntarle seriamente: ¿quién es usted?

El director (volviéndose casi sorprendido, y a la vez irritado, a los Actores): ¡Oh, pero mirad que se necesita ser cara dura! ¡Uno que se vende como personaje, venir a preguntarme quién soy!

El padre (con dignidad, pero sin altanería): Un personaje, señor, puede siempre preguntarle a un hombre quién es. Porque un personaje tiene verdaderamente una vida propia, marcada por características propias, por las cuales es siempre “alguien”. Mientras que un hombre –no digo usted, ahora– un hombre en general, puede ser “ninguno”.

El director: ¡Ya! ¡Pero usted me lo pregunta a mí, que soy el Director! ¡El director! ¿Comprende?

72

El padre (casi en sordina, con meliflua humildad): Sólo para saber, señor, si verdaderamente usted, como es ahora, se ve... como ve, por ejemplo, a distancia de tiempo, aquel que era una vez, con todas las ilusiones que entonces se hacía; con todas las cosas, dentro y en torno a usted, como que entonces le parecían –¡y eran, eran realmente para usted!-. Y bien, señor: repensando en aquellas ilusiones que ahora no se hace más, en todas aquellas cosas que ahora no le “parecen” más como “eran” para usted en un tiempo; ¿no siente que le falta, no digo estas tablas del escenario, sino el terreno, el terreno bajo sus pies, argumentando que igualmente que “esto” que usted se siente hoy, toda su realidad así como es hoy, está destinada a parecerle una ilusión mañana?

El director (sin haber comprendido bien, en el mareo de la engañosa argumentación): ¿Y bien? ¿Qué quiere concluir con todo esto?

El padre: Oh, nada, señor. Hacerle ver que si nosotros (indicará de nuevo a sí mismo y a los otros Personajes), además de la ilusión, no tenemos otra realidad, es bueno que usted también desconfíe de su realidad, de esta que hoy respira y le toca, porque –como la de ayer– está destinada a parecerle una ilusión mañana.

El director (tomándose en broma): ¡Ah, muy bien! ¡Y puede agregar que usted, con esta comedia que acaba de representarme aquí, es más verdadero y real que yo!

El padre (con la misma seriedad): ¡Pero eso sin duda, señor! (1978: 49-50).

Como podemos observar, los Personajes son más “reales” que el Autor, es decir, en los términos de Hume, las percepciones son previas a la constitución del Yo y no necesitan de ninguna substancia que las sostenga en su existencia.

Pero todavía más: ¿en qué tendrían que convertirse todas nuestras percepciones particulares, de seguir esa hipótesis? Todas ellas son diferentes, distinguibles y separables entre sí, y pueden ser consideradas por separado y existir por separado: no necesitan de cosa alguna que las sostenga en su existencia. ¿De qué manera pertenecerían entonces al yo, y cómo estarían conectadas con él? (Hume, 1960: 252).

Intentemos ahora resumir la serie de analogías que hemos propuesto hasta aquí entre el texto de Hume y el de Pirandello: los Personajes son las Percepciones impersonales, es decir aún no reconducidas a la figura de un Yo; los Actores son las Percepciones que remiten, luego de haber sido estabilizadas y organizadas por las leyes de asociación de las ideas, a un Yo; el Director es el Yo, el Sujeto; el Autor es la creación de los Personajes; el Guión es la organización efectuada por las leyes de asociación de las ideas; el devenir Autor del Director es la constitución del Sujeto o de la identidad personal.

Teatro de Autor y teatro sin Autor

A partir de las analogías que hemos venido desarrollando hasta ahora, es posible ver con claridad la diferencia entre dos formas diversas de pensar al teatro (y, a la vez, de teatralizar el pensamiento): un teatro sin Autor (por ejemplo el caso de Hume), en el que los Personajes (las percepciones) crean al Autor (al Yo); un teatro de Autor (por ejemplo el caso de Descartes o Kant), en el que el Yo (el Autor) crea los Personajes (las diversas actividades de la *mens*). Recordemos que en la II *meditatio* Descartes indica la pertenencia de todas las formas del pensamiento a un *ego* o sujeto pensante que las vuelve posible. Luego de enumerar los diversos modos del pensar, agrega: “No son éstas pocas cosas si me *pertenecen* todas. Pero ¿por qué no habrían de *pertenecerme*? ¿No soy *yo mismo* quien duda ahora de casi todo, quien entiende algo...?” (1685: 29; el subrayado es nuestro). Vemos que en este teatro cartesiano, la relación entre el Autor y los Personajes es una *relación de propiedad y de pertenencia*. Las ideas, las sensaciones, las imaginaciones, las diversas percepciones pertenecen al Autor, al Yo. El *cogito* es siempre un *ego cogito*. Por eso este teatro, en la medida en que asegura la pertenencia del pensamiento a un sujeto, y en la medida en que constituye a esa pertenencia

en el aspecto esencial del hombre, forma parte de lo que Roberto Esposito ha llamado el *dispositivo de la persona*.¹⁶ En el caso de Hume, esta relación entre el pensamiento y el sujeto no se funda en una inherencia esencial, sino en un principio imaginario de unión. En este caso, como veíamos en Pirandello, lo ficticio es la idea del Yo, no las percepciones; lo ficticio es el Autor, no los Personajes. Lo que se encuentra desactivado, entonces, es la relación de pertenencia o propiedad entre el pensamiento (las percepciones) y el Yo. El Yo no puede ser el propietario de las percepciones porque, como aclara Hume, éstas “...no necesitan de cosa alguna que las sostenga en su existencia” (cfr. 1960: 262).

Si la historia en general, y la historia de la filosofía en particular, como ha mostrado Friedrich Nietzsche, no es sino un carnaval de máscaras, un *theatrum philosophicum*, para utilizar una expresión de Michel Foucault,¹⁷ podrían distinguirse dos teatros o dos concepciones diversas del teatro filosófico moderno: por un lado, un teatro de Autor, un teatro psicológico (Descartes-Kant-Hegel); por otro lado, un teatro sin Autor, un teatro ontológico o imaginario (Hume-Spinoza-Nietzsche).¹⁸ Pero ¿qué significa aquí teatro de Autor y teatro sin Autor? La primera perspectiva hace referencia al aspecto personal y subjetivo del pensamiento y de la experiencia que aparece declinado de diversos modos en estos tres autores, Descartes, Kant y Hegel, es decir a lo que Foucault ha llamado, como hemos visto, “la función fundadora del sujeto” o lo que Esposito ha llamado “el dispositivo de la persona”. Según esta línea, puede haber experiencia y pensamiento porque hay un sujeto, un Yo, que realiza la experiencia y que piensa. Poco importa si ese sujeto es concebido como *ego*, como Yo trascendental o como conciencia histórica; lo que importa es que, más allá de estas diversas concepciones, sigue funcionando como fundamento de la experiencia y del pensamiento. Para utilizar la metáfora de Hume: hay Obra porque hay Autor. En Descartes, como vimos, esta “función fundadora del Sujeto” se hace evidente cuando remite al *ego*, como a su sustrato necesario, las diversas potencias (de dudar, de concebir, de imaginar, de sentir, etc.). “Pues es evidente que soy yo el que duda, el que entiende, el que quiere, y no hay necesidad de agregar nada para

¹⁶ Cfr. Esposito, 2007 y Esposito, 2013.

¹⁷ La expresión *theatrum philosophicum* figura como título de un ensayo de Foucault dedicado al pensamiento de Gilles Deleuze, en particular a los libros *Différence et répétition* y *Logique du sens*, aparecidos en 1968 y 1969 respectivamente. El título de Foucault se explica por el hecho de que Deleuze, sobre todo en *Différence et répétition*, entiende a la filosofía como un teatro a partir de una lectura singular de Kierkegaard y Nietzsche. Cfr., en este sentido, Deleuze, 1968: 15-20.

¹⁸ Más adelante explicaremos por qué ubicamos a Spinoza y a Nietzsche en la misma línea que Hume.

explicarlo” (1685: 30). El *ego* no sólo funciona como sustrato de las diversas potencias del pensar, sino también como su fundamento. Sólo porque hay *ego*, es decir porque el espíritu, a partir de Descartes, ha adoptado la forma del *ego*, de la conciencia, el pensamiento es posible. “El pensamiento es lo único que no puede ser separado de mí. Yo soy, yo existo, esto es evidente” (1685: 28). Esta substancia fundamental (y fundadora), a la cual remite, hasta identificarse con ella, es el *cogito*; esta identidad, de la cual el *cogito* mismo no puede separarse; este “a mí” [*a me*, en la versión latina; *de moi*, en la francesa], al cual parecen remitirse todas las actividades de la *mens*, designa precisamente el inicio de lo que entendemos aquí por Modernidad. Con Kant, ya en el siglo XVIII, es decir, en plena Ilustración, el *ego* cartesiano sufre un ostensible desplazamiento. El *ego cogito* se transforma, en la *Kritik der reinen Vernunft*, en la aperccepción pura que acompaña, por necesidad, todas las representaciones. El *ego cogito* de la conciencia trascendental se convierte en el fundamento de todo conocimiento, es decir, en la unidad de la conciencia que constituye el referente necesario de todas las representaciones y que, en razón de esa necesidad, les confiere su validez objetiva. “...las múltiples representaciones (...) tienen que poder ser enlazadas en una conciencia, pues sin ésta nada puede ser pensado o conocido...” (1956, §17: 139). Como vemos, la conciencia trascendental está muy lejos (y, en algún sentido, muy cerca) de la conciencia cartesiana; no obstante, el aspecto fundador del *ego* sigue funcionando en Kant de la misma manera. Más allá de las diferencias indudables que separan al sujeto cartesiano del sujeto trascendental kantiano, la función fundadora de la subjetividad, el lugar de referencia, y a la vez de legitimación, que posee el *ego* en el proceso cognoscitivo sigue estando asegurado. Lo mismo sucede con Hegel, quien transforma la conciencia kantiana, desplazándola al campo de la negatividad, en conciencia histórica. A ella se remiten, como las potencias de la *mens* en Descartes o como las representaciones en Kant, las diversas experiencias que conforman la historia humana. No obstante este desplazamiento (fundamental, por supuesto), la función fundadora del Sujeto permanece invariable. Y no sólo eso, sino que, en algún sentido, este lugar fundador del *ego* cartesiano, ya reconfigurado en el pensamiento trascendental de Kant, adquiere, con Hegel, un estatuto absoluto. La conciencia, que comenzaba a ejercer una función determinante en las *Meditationes de prima philosophia*, se convierte, en la fenomenología hegeliana, en aquella realidad dinámica que, en su propio devenir, se produce a sí misma y se revela, al final de su recorrido, como Espíritu, como libertad. Esta conciencia, en las *Vorlesungen über die philosophie der Geschichte* pero también en muchos otros textos, aparece directamente identificada con el yo. “El pensamiento que se es un

yo constituye la raíz de la naturaleza del hombre. El hombre, como espíritu, (...) es un ser que ha vuelto sobre sí mismo. Este movimiento de mediación es un rasgo esencial del espíritu” (Hegel, 1997: 64). Esta función del Sujeto, por otro lado, se prolonga hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, es en el período que va de Descartes a Hegel que se establecen las coordenadas esenciales de esta concepción del sujeto como fundamento o del fundamento como Sujeto.

Diferente es el caso de la otra línea que estamos aquí considerando. Tanto en Hume como en Spinoza¹⁹ o en Nietzsche hay obra, es decir hay percepciones y pensamiento sin necesidad de que exista un Autor. Citemos un pasaje de Nietzsche para ejemplificar esta otra perspectiva. Se trata del parágrafo 17 de *Jenseits von Gut und Böse*:

En lo que respecta a la superstición de los lógicos: yo no me cansaré de subrayar una y otra vez un hecho pequeño y exiguo, que esos supersticiosos confiesan de mala gana,—a saber: 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». Ello piensa: pero que ese «ello» sea precisamente aquel antiguo y famoso «yo», eso es, hablando de modo suave, nada más que una hipótesis, una aseveración, y, sobre todo, no es una «certeza inmediata». En definitiva, decir «ello piensa» es ya decir demasiado: ya ese «ello» contiene una interpretación del proceso y no forma parte de él. Se razona aquí según el hábito gramatical que dice “pensar es una actividad, de toda actividad forma parte alguien que actúe, en consecuencia...” (Nietzsche, 1886: 21).

¹⁹La ontología modal de Spinoza nos permite ubicarlo en la misma línea que Hume y Nietzsche, ya que el modo finito (humano), para el autor de la *Ética*, no es sino una expresión de la Substancia eterna: Dios. Dicho de otro modo: el modo finito humano expresa la Potencia divina a través del pensamiento y de la extensión, los dos atributos que lo definen. Como en el caso de Hume, nuestra lectura de Spinoza se apoya en la interpretación de Gilles Deleuze. En *Spinoza et le problème de l'expression*, por ejemplo, leemos: “Bajo el tercer género de conocimiento, formamos ideas y sentimientos activos que son en nosotros como son inmediatamente y eternamente en Dios. Pensamos como Dios piensa, experimentamos los sentimientos mismos de Dios. Formamos la idea de nosotros-mismos tal cual es en Dios...” (1968a: 287). De tal manera que pensar es expresar o actualizar la potencia infinita del pensamiento divino, así como experimentar es expresar o actualizar los sentimientos divinos. En ambos casos, el sujeto es el punto singular (el modo finito) de esta expresión y actualización, nunca el fundamento del pensamiento y de la experiencia. Sobre el problema del expresionismo en Deleuze y su relación con Spinoza, cfr. Howie, 2002; Duffy, 2006: 215-265. Sobre la distinción entre una ontología modal y una hipostática, cfr. Agamben, 2014: 179-227.

Como podemos observar, afirmar que el sujeto “yo” es la condición del predicado “pienso” es una aseveración apresurada (una ficción necesaria para la conservación de la vida, dirá en otros textos); en todo caso, nunca, como en Descartes, una certeza inmediata. El yo más bien es un efecto de un proceso impersonal de pensamiento.²⁰ Lo mismo sucede en el caso de Hume. Las percepciones hacen su aparición en la mente como si fuera un teatro, pasan, adoptan ciertas posturas, viven determinadas situaciones y luego se desvanecen. Sin embargo, Hume aclara que la mente no es una suerte de lugar previo a las percepciones, sino que son las mismas percepciones las que constituyen la mente. En el caso de Hume, a diferencia de Descartes o Kant, las percepciones no son los personajes creados por un Autor que sería el Yo, sino más bien personajes sin Autor o, en todo caso, en busca de un autor.

Conclusión

A lo largo de este artículo hemos mostrado de qué manera es posible realizar una lectura conjunta de dos obras separadas por casi dos siglos: el capítulo “Of personal identity” del *Treatise on Human Nature* de David Hume y la obra teatral *Sei personaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello. Esta lectura paralela, hemos sostenido, permite comprender con mayor amplitud, y a la vez profundidad, algunas de las tesis contenidas en ambas obras en lo que respecta al problema de la identidad personal. El punto más importante, en este sentido, es la idea de que el sujeto no funciona como fundamento de la experiencia y del pensamiento, sino como un efecto contingente que, como tal, debe ser construido. En el caso de Hume, el Yo (el Sujeto) surge como un efecto de la organización y continuidad perceptiva generada por la imaginación a partir de las leyes de asociación de las ideas. En el caso de Pirandello, el Autor (el Sujeto) surge como un efecto o una creación de los Personajes, cuya existencia es previa e independiente a la del Director/Autor. Así como en Hume las percepciones del espíritu, una vez organizadas y estabilizadas por el trabajo de la imaginación a través de los principios de asociación de las ideas, producen, como un efecto derivado, la idea de Yo, es decir de un centro simple y continuo más allá de la fluctuación de las percepciones; asimismo la obra que representan los Personajes de Pirandello, una vez transcrita, es decir organizada y fijada en un guión, produce o crea, también como un efecto derivado, al Autor. En ambos casos, las percepciones del espíritu o los Personajes son previos y exteriores al Yo o al Autor.

²⁰ Una idea similar expresa William James en *The Principles of Psychology*: “Si pudiéramos decir, en inglés, ‘piensa’, como se dice ‘llueve’ o ‘hay viento’, sería la manera más simple de enunciar el hecho, con el mínimo de presupuestos” (1918: 224-225).

Este análisis de la comparación de la mente con el teatro que propone Hume en el texto examinado, además, hace posible también individuar dos líneas diversas en la filosofía moderna: una que hemos llamado teatro de Autor, otra que hemos llamado teatro sin Autor. En la primera de ellas hemos incluido, aunque los nombres podrían multiplicarse, a Descartes, Kant y Hegel. En todos estos casos, más allá de las obvias diferencias que los distinguen, la función fundadora del Sujeto sigue estando garantizada. Esto significa que en esta línea de análisis el pensamiento y la experiencia (histórica o no) son posibles porque existe un Sujeto, un Yo, que crea las condiciones necesarias para que algo pueda ser pensado y experimentado. En la segunda línea que hemos indicado, en la que hemos ubicado a Hume, Spinoza y Nietzsche (y aquí también los nombres podrían multiplicarse), la relación del Sujeto, del Yo, con el pensamiento y la experiencia parece de algún modo invertida. En este caso, el Yo no funciona ya como fundamento del pensamiento y de la experiencia, sino más bien como un efecto o una derivada. Puede haber sujeto o yo porque un flujo de percepciones (una experiencia pura, diríamos empleando el *terminus technicus* de William James) crea las condiciones para que una formación subjetiva pueda constituirse. Esta última tesis no significa, por supuesto, negar la existencia y la necesidad del sujeto; pero sí desplazarlo de su lugar fundamental y originario. Para decirlo con los términos de la metáfora que hemos analizado aquí a partir de Hume y Pirandello: no es que exista una Obra (experiencia o pensamiento) porque hay un Autor (Yo o Sujeto) que la crea, sino que existe un Autor porque hay una Obra que lo crea. En términos deleuzianos: no se trata ya de un sujeto trascendental, sino de un empirismo trascendental;²¹ lo trascendental no es, como en Kant, el sujeto, sino, como en Hume, la experiencia.

²¹ Sobre el empirismo trascendental de Gilles Deleuze, cfr. Sauvagnargues, 2009.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, G. (2014). *L'uso dei corpi. Homo sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza.
- Artaud, A. (1972). "Le théâtre et son double". *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Atkins, K. (2005). *Self and Subjectivity*. Oxford: Blackwell Publishing, cap. III, pp. 33-36.
- Bassnett-MacGuire, S. (1983). *Luigi Pirandello*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bell, J. (2008). *Deleuze's Hume: Philosophy, Culture and the Scottish Enlightenment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cano López, A. J. (2011). "La teoría de las pasiones de Hume", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n°52, pp. 101-115.
- Compayré, G. (1873). *La philosophie de David Hume*. Paris: Ernest Thorin Éditeur.
- Deleuze, G. (1959). *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Paris: P.U.F.
- . (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F.
- . (1968a). *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Éditions de Minuit.
- . (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- . (2003). "L'immanence: une vie...", en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Éditions de Minuit.
- Descartes, R. (1685). *Meditationes de prima philosophia*. Amsterdam: ex typographia Blavania.
- Duffy, S. (2006). *The Logic of Expression: Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*. Sydney: Ashgate.
- Esposito, R. (2007). *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi.
- . (2013). *Due. La macchina teologica e il posto del pensiero*. Torino: Einaudi.
- Forster, M. N. (2008). *Kant and Skepticism*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Garrett, D. (1981). "Hume's Self Doubts about Personal Identity", *Philosophical Review* 90:337–58.
- Griffin, P. (2003). *Luigi Pirandello*. Ed. Harold Bloom. U.S.A.: Chelsea House Publishers.
- Heidegger, M. (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . (1984). *Die Frage nach dem Ding*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Howie, G. (2002). *Deleuze and Spinoza. Aura of Expressionism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hume, D. (1757). "Of the Passions", en *Four Dissertations*. London: A. Millar.
- . (1960). *Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- James, W. (1912). *Essays in Radical Empiricism*. New York: Longmans, Green & Co.

- James, W. (1918). *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt & Co., Vol. I.
- Kant, I. (1956). *Kritik der reinen Vernunft*. Würzburg: Felix Meiner.
- Macnabb, D. G. C. (1951). *David Hume. His Theory of Knowledge and Morality*. Oxford: The Mayflower Press.
- Nietzsche, F. (1886). *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Leipzig: C. G. Naumann.
- Parfit, D. (1986). *Reason and Persons*. Oxford: Oxford University Press.
- Pears, D. F. (1963). “Hume on Personal Identity”, en Pears D. F. (ed.). *David Hume. A Symposium*. New York: Palgrave Macmillan.
- Penelhum, T. (1955). “Hume on Personal Identity”, *Philosophical Review* 64:571–89.
- Pike, N. (1967). “Hume’s Bundle Theory of the Self: A Limited Defence”, *American Philosophical Quarterly* 4:159–65.
- Pirandello, L. (1978). *Sei personaggi in cerca d’autore*. Milano: Oscar Mondadori, 9ª Edición.
- Rocknack, S. (2013). *Imagined Causes: Hume’s Conception of Objects*. New York: Springer.
- Sartre, J.-P. (1966). *La transcendance de l’Ego*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze. L’empirisme transcendantal*. Paris: P.U.F.
- 80 Shoemaker, S. (1986). “Introspection and the Self”, *Midwest Studies in Philosophy* 10:101–20.
- Smith, N. K. (2005). *The Philosophy of David Hume. A Critical Study of its Origins and Central Doctrines*. New York: Palgrave Macmillan.