





VIDA Y ESCRITURA  
Teoría y práctica de la autobiografía

---

LORENA AMARO

creditos

---

A Antonio Barral y a mi hija Carmen,  
cuya gestación y nacimiento coinciden  
con la redacción de este libro.

---



Vida y escritura  
Teoría y práctica de la autobiografía

---

LORENA AMARO



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	19
I. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO TEXTO REFERENCIAL	25
Perspectivas de los estudios autobiográficos	25
Dos perspectivas contrapuestas	26
<i>Bios y autos</i>	26
La tinta del calamar	30
El momento de la <i>graphé</i> : Paul de Man y el fracaso de la autobiografía	33
Lecturas	35
Preguntas	38
Del autor al narrador	39
Autor y Modernidad	39
Lecturas	43
Preguntas	44
Ejercicios	45
Bibliografía	47
II. MUNDOS ALEDAÑOS. LA AUTOBIOGRAFÍA Y LOS GÉNEROS REFERENCIALES	49
Grandes géneros, géneros históricos y definición del género autobiográfico	49
Los géneros, hoy	50
Condiciones históricas para el surgimiento de la autobiografía	51
La pesquisa de Lejeune: el pacto autobiográfico	52
Lecturas	55
Preguntas	56
Alrededores de la autobiografía	57
El deslinde	57
Algunos otros géneros	62
Lecturas	64
Preguntas	68
Ejercicios	69
Bibliografía	71

<b>III. GENEALOGÍAS Y FANTASMAS</b>	73
La novela familiar del autobiógrafo	73
Algunos conceptos psicoanalíticos para la lectura biográfica	75
Lecturas	77
Preguntas	79
La descripción y el retrato literario	81
Lecturas	83
Preguntas	84
Ejercicios	85
Bibliografía	87
<b>IV. FICCIONES BIOGRÁFICAS</b>	89
Nacer y crecer en las escrituras del yo	89
Cómo contar los comienzos	91
Lecturas	93
Preguntas	97
La construcción del narrador	98
Lecturas	106
Preguntas	107
Ejercicios	108
Bibliografía	111
<b>V. DÓNDE Y CUÁNDO YO</b>	113
Geografías familiares y personales	113
Lecturas	116
Preguntas	120
Cronología, anacronismos y elipsis	122
Lecturas	125
Preguntas	127
Ejercicios	127
Bibliografía	129
<b>VI. LA COTIDIANIDAD DEL CUERPO</b>	131
Sujeto y cuerpo	131
Lecturas	134
Preguntas	137
Lo grotesco	138
Lecturas	139
Preguntas	140
Ejercicios	140
Bibliografía	141

<b>VII. EL YO Y LOS OTROS</b>	143
Desarrollo autobiográfico del sujeto occidental	143
‘Yo’ no está solo...	145
Lecturas	147
Preguntas	150
La autobiografía en América Latina	151
Lecturas	154
Ejercicios	155
Bibliografía	157
<b>VIII. ESCRIBIR LOS SUEÑOS</b>	159
La vida onírica	159
Los arquetipos	161
Lecturas	163
Preguntas	167
La literatura fantástica y el realismo mágico	168
El realismo mágico y lo real maravilloso	168
Lecturas	170
Preguntas	170
Ejercicios	171
Bibliografía	172
<b>IX. EL CAPÍTULO ELIDIDO: LA MUERTE</b>	173
La muerte, “un apuro lingüístico”	173
Lecturas	175
Preguntas	177
Ironía y parodia	179
Lecturas	181
Preguntas	182
Ejercicios	182
Bibliografía	184
<b>X. EPILOGO: LA AUTOBIOGRAFÍA COMO SEGUNDO NACIMIENTO</b>	185
Bibliografía	189
<b>GLOSARIO</b>	191
Bibliografía	197



# Presentación

Este texto es el resultado del trabajo iniciado en la Universidad Complutense de Madrid el año 2000 en el ámbito de la escritura referencial. En España desarrollé mi tesis doctoral de Filosofía: *Autobiografía y nombre propio en los textos de Jorge Luis Borges*, en torno a la construcción del sujeto autobiográfico. De regreso en Santiago, comencé a dictar el curso “Taller de escritura autobiográfica” en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde llevé a la práctica los conocimientos adquiridos durante mi especialización; me serví, asimismo, de mi formación como periodista y de los aprendizajes obtenidos durante mis estudios de Magister en Teoría Literaria, en la Universidad de Chile. Una preparación diversa para un área de trabajo que ha sido descrita como multidisciplinaria: la autobiografía puede ser abordada desde las perspectivas más variadas, no sólo desde la literatura, sino también desde la psicología, la filosofía, la antropología y la historia, entre otras disciplinas.

En las distintas sesiones del taller, pude constatar cómo los alumnos evolucionaban desde la timidez con que leían un primer y parco trabajo, hasta el entusiasmo que les provocaba leer ya textos más elaborados y con intenciones literarias. La necesidad de expresarse estaba latente en ellos, así como también su generosa disposición para escuchar a los demás. El taller, que al principio me pareció una manera de aplicar conocimientos adquiridos en un ámbito de formación específico, comenzó a perfilarse como un lugar de encuentro, una instancia en donde la reflexión acerca del sentido de nuestro pasado y nuestra cotidianidad fue el eje central.

Muchas veces lamenté no poder dar respuesta a la totalidad de las inquietudes planteadas por los participantes. Al acopio de técnicas de escritura y lecturas teóricas, ellos necesitaban sumar algo más, un aspecto indefinible, constituido por sus afectos, emociones y aspiraciones. En muchas sesiones debimos encarar, en conjunto, la evocación de una antigua pérdida o el recuerdo del dolor ante la muerte o la enfermedad. En esas ocasiones, activada la memoria desde el recuerdo, intenté conducir las reflexiones hacia el sentido de esas historias, tristes o felices, teniendo siempre presentes las limitaciones de mi propia formación, pero intuyendo, sin ser terapeuta, que la aseveración “la escritura cura”, aunque discutida, delata una gran verdad.

Una experiencia vital es, pues, la que ha motivado la redacción de este libro, donde se intenta reproducir la vivencia del taller, aunque con las predecibles restricciones que tiene este formato frente a las posibilidades del diálogo vivo del aula. Confiamos en que los lectores interesados en este tema sabrán impartir o asumir las lecciones, como también aplicar y corregir los ejercicios propuestos, de modo de replicar la instancia creativa que les dio origen.

La elaboración de este libro responde, asimismo, a tendencias actuales: aparentemente, la necesidad de *decirse* va en aumento. Varios son los ejemplos que nos permiten reconocer en la autobiografía actual un género cada vez más validado en el ámbito literario. Nacido como una especie de género ancilar, al servicio de la indagación histórica y siempre cuestionado por su escasa confiabilidad, hoy es factible estudiarlo en centros universitarios y de investigación dedicados a la literatura. En Francia, la Association pour l'Autobiographie desarrolla anualmente decenas de actividades en torno a los textos autobiográficos. Incluso hay una ciudad, Ambérieu-en-Bugey, declarada 'ciudad de la autobiografía', que cada año recibe en su mediateca numerosos relatos personales y testimonios de todo tipo, de 'gente común', lo cual constituye una importante reserva patrimonial, de gran interés no sólo para los literatos, sino también para sociólogos, historiadores y etnógrafos del mundo. Otro tanto ocurre con iniciativas como la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona.

En Chile, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes abre anualmente el concurso Escrituras de la Memoria, en el cual participan textos de carácter referencial: testimonios, autobiografías, memorias, diarios, tanto inéditos como publicados. El taller que desde hace unos años dirijo en la Pontificia Universidad Católica de Chile, es uno más entre los muchos que han surgido en el último tiempo, con finalidades y procedimientos diversos, dirigidos, entre otros escritores, por Gonzalo Garcés —a cargo, en Santiago, durante 2008, de un taller en el que participé desde la otra vereda: la de la escritura—; y los talleres de Teresa Calderón, amiga y discípula del desaparecido poeta Gonzalo Millán, precursor a su vez de este tipo de instancia en Chile el año 1995, tras haberla desarrollado en Canadá, Estados Unidos y Holanda, donde trabajó con distintos grupos étnicos, sociales y de género.

Lo que deseamos recalcar aquí es que existe una preocupación real por las narrativas de la memoria y la vida; desde la filosofía, que destaca el concepto de narratividad (Paul Ricoeur es un ejemplo de ello), hasta la psicología cognitiva, que procura establecer narrativas individuales y familiares (Jerome Bruner).

Este libro es un manual de escritura que pretende exponer las principales corrientes de discusión y apoyar a sus lectores en la creación de textos de carácter autobiográfico. Por lo mismo, en cada capítulo entrego información general y bibliografía básica, que pudiesen ayudar en la profundización de los temas tratados.

La incursión en aspectos teóricos deriva de la revisión exhaustiva, realizada por mi grupo de trabajo, de otros manuales de esta naturaleza. Al leer textos provenientes principalmente de México y España, percibimos que este aspecto era soslayado o escasamente tratado; encontramos libros que privilegian los ejemplos literarios y, sobre todo, la preparación para la escritura. Ante ello, nos pareció que nuestro aporte podía ser indagar y sintetizar contenidos a los que generalmente el lector que busca comenzar a escribir no tiene acceso. Por otra parte, en los libros consultados advertimos la presencia de muchas citas y ejemplos descontextualizados, de forma que nos propusimos entregar aquí información útil y lo más detallada posible respecto de los autores y contenidos abordados. A diferencia de otros manuales de esta naturaleza, que refuerzan aspectos de autoconocimiento o procuran principalmente motivar la escritura, quisimos hacer de este libro un texto más bien académico, bajo la idea de que todo quehacer escritural supone un conocimiento y una reflexión previas. Nada surge de la nada.

Por último, nos pareció oportuno elaborar un documento como este, no sólo por la actualidad teórica o académica del tema, sino también porque un desafío importante para el sistema educativo de nuestro tiempo es fortalecer el pensamiento crítico y reflexivo, tanto en los colegios como en las universidades. Por eso, y con mayor razón, el conocimiento y cuidado de uno mismo, de los demás y de la escritura, no pueden ser soslayados. De hecho, hay un cierto modo de estar en el mundo que sólo proporciona la escritura, y es a ese modo de estar en el mundo al que debe contribuir la formación universitaria.

La invitación de este libro, pues, consiste en proporcionar herramientas atractivas para quienes deseen guiar un taller, o bien, incursionar por sí mismos en la literatura autobiográfica. Esperamos que quienes busquen este camino lo hagan con la mayor seriedad posible, pero también con el humor y el entusiasmo propios de un escritor en busca de su propia voz.

---

## Organización del texto

El manual ha sido financiado por el Fondo de Desarrollo de la Docencia (FONDEDOC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con la idea de que se convierta en un material de apoyo no sólo para los talleres que desarrollo en este ámbito desde el año 2004 en el Instituto de Estética, sino además para talleres de escritura impartidos en la Universidad Católica y otras instituciones. Los principales destinatarios de este texto son los docentes o guías de taller interesados en potenciar la redacción de sus alumnos, a través de ejercicios y reflexiones fundados en experiencias de vida. Ello, si bien he procurado proyectar este manual de forma que asimismo pueda ser consultado por estudiantes y público general.

En cada capítulo se presenta una sección de contenidos relativos a la teoría de la autobiografía y sus tópicos más habituales, seguida de Lecturas, que ilustran las materias tratadas y sobre las cuales habrá una sección de preguntas. Quiero destacar que varios de estos ejemplos han sido tomados de textos habitualmente desconocidos, pero que conforman un importante acervo cultural: las memorias y autobiografías de autores chilenos. Estas lecturas se irán alternando con otras que ya forman parte de un canon, como las autobiografías de Jean-Jacques Rousseau, Michel de Montaigne, Jean-Paul Sartre y otros.

16 A los contenidos y lecturas relativos a la autobiografía se sumarán los contenidos y lecturas sobre técnicas de narración y escritura, que ayudarán a preparar los ejercicios de escritura incluidos en cada capítulo. Estos últimos se refieren principalmente a aspectos de teoría literaria y narratología; los ejemplos dados en la sección Lecturas no necesariamente provendrán de la escritura autobiográfica, pero sin duda se pueden aplicar a ésta.

En la sección Ejercicios, el lector hallará sugerencias para preparar y desarrollar textos autobiográficos. Para concluir, se ha añadido una Bibliografía por capítulos y un Glosario final con términos literarios.

En cada capítulo se aborda una temática vinculada con la autobiografía. Es de particular relevancia el primero de ellos, pues allí se entrega información sobre el actual estado de los estudios autobiográficos y los diferentes modos de abordar este tipo de texto. En el segundo capítulo se realiza una necesaria distinción entre autobiografía y otros géneros cercanos a ella, los que serán igualmente ejercitados a lo largo del manual. Entre los capítulos tres y nueve se abordan diversas cuestiones relativas a la vida personal: los fantasmas y antepasados familiares, los espacios y tiempo de desarrollo del yo, las autopercepciones y la representación del cuerpo, las ficciones que tejemos en torno a nuestro pasado, el lugar de los otros en la historia personal, el lugar de la vida onírica y el momento ineludible y fundamental de toda vida: la muerte. El décimo capítulo constituye una reflexión en torno a la importancia biográfica que adquiere el propio acto de escribir una autobiografía. Se ha procurado abarcar, con esta propuesta, la mayor cantidad de hitos biográficos, que pudieran ser útiles como puntos de arranque para la reflexión y la preparación de la escritura.

Es evidente que, en la práctica, un taller puede seguir los cursos más disímiles. En este sentido, cuanto se plantea aquí debe ser tomado como sugerencia. Muchas veces hay participantes que en la segunda o tercera sesión ya visualizan claramente qué es lo que desean conseguir, o presentan desde el primer día un proyecto literario para el cual necesitan, principalmente, el apoyo de buenos lectores. Desde luego, ningún ejercicio, por interesante que parezca, debe constreñir la libertad de las búsquedas individuales. Esto último es, quizás, uno de los desafíos más grandes y difíciles que debe enfrentar un profesor que sinceramente espere de sus estudiantes un desarrollo de sus habilidades, que tenga sentido y resulte realmente enriquecedor.

Quiero expresar mi agradecimiento a los alumnos que han participado en el Taller de Escritura Autobiográfica. Ellos me han aportado, a lo largo de estos años, no sólo sugerencias e ideas que espero haber incluido en este libro, sino también su amistad y cariño. También quiero expresar mi reconocimiento a las personas que atenta e inteligentemente han trabajado en la elaboración de este manual: Esteban Castro, ex alumno del taller y ayudante en la recopilación y ordenamiento de los materiales para este texto; Alejandra Caballero, quien me acompañó en la planificación del proyecto y en sus primeras revisiones; Teresa Calderón, que con generosidad acogió este libro y me dio excelentes consejos y Adelaida Neira, rigurosa lectora y correctora del texto. Agradezco, asimismo, el apoyo del Instituto de Estética y la Facultad de Filosofía, que me han permitido dedicar el tiempo necesario a la elaboración de este trabajo.



# Introducción

## Por qué escribir: experiencias de escritura y vida

---

19

*Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, me gustaría mucho que mi vida se redujera, gracias a los cuidados de un biógrafo amistoso y desenvuelto, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos a algunos 'biografemas' cuya distinción y movilidad pudieran trasladarse fuera de todo destino y llegar a tocar, como átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, destinado a la misma dispersión; en suma, una vida abierta en brecha, así como Proust supo escribir la suya en su obra...*

*Roland Barthes, SADE, FOURIER, LOYOLA*

Aunque suele desconcertar a los estudiantes que asisten a la primera clase del “Taller de escritura autobiográfica”, una afirmación de Roland Barthes, escrita en el pizarrón, va cobrando sentido en la medida en que transcurren los días: “Todo escritor dirá entonces: loco no puedo, sano no querría, solo soy siendo neurótico” (Barthes, *El placer del texto* 14). La aseveración parece más una condena que una posibilidad de apertura y búsqueda, pero quienes se integran en el trabajo de taller deben, finalmente, comprenderla. Los que se inician, lo hacen sin tener una idea clara de lo que persiguen: ¿mejorar su redacción, conocerse, aprender a cuidarse a sí mismos, conocer a otros como ellos? Y de pronto, como una revelación o un hallazgo, se encuentran en la posición del escritor que decide recordar su vida y asediar la memoria en busca de los materiales adecuados, de manera que esta reinención que permite la escritura, los explique, los justifique, les ayude a perfeccionar la narración histórica de sus subjetividades. La locura les impediría llevar adelante un relato coherente, hacer un seguimiento del desarrollo de sus personalidades. Nos dirán que ha habido escritores locos, pero qué escasos son esos talentos inexplicables y, sobre todo, qué insólito el género autobiográfico para desarrollar esos talentos. Sabido es que los escritores o artistas locos pueden ser geniales o grandes artistas no gracias a su locura, sino exactamente por lo contrario: a pesar de su locura. La salud,

por otra parte, parece siempre aconsejable; pero la literatura, al menos desde el siglo XVIII, curiosamente el mismo siglo en que emerge la noción del buen gusto, parece rebelarse contra las medidas, las proporciones, las contenciones, para comenzar a andar un sendero que es el de la literatura moderna, una literatura que problematiza las filiaciones (en lo más alto del drama se encuentra la literatura kafkiana) y que se caracteriza precisamente por ser, a partir del romanticismo europeo, una literatura del desgarro del sujeto, de expresión de sus zonas oscuras. Son los silencios, las experiencias que queremos olvidar u ocultar, las que van tejiendo, desde entonces, el tramado de la escritura autobiográfica.

20

“No hay cultura sin neurosis”, fue la lección que desde Viena irradió al conocimiento europeo de fines del siglo XIX. Su portavoz, Sigmund Freud, habría de modificar profundamente la comprensión del ser humano y, en consecuencia, nuestra visión del fenómeno literario, depositario de fuerzas y energías vitales, ricas y tantas veces contradictorias. Medio siglo después, la frase de Barthes sería apenas un indicio de la batalla literaria en el mundo contemporáneo, trastocado en las últimas décadas por la emergencia de un sujeto aparentemente fragmentario, sin referentes fijos. La dislocación de las ciudades, el desenfreno y rapidez de la vida, en suma, el agotamiento, dejan poco espacio para aquilatar y compartir las experiencias. La lucha contra el tiempo, lo vertiginoso y la movilidad actuales, nos permiten entender que la generación de un texto constituye una proeza que difícilmente se podría lograr sin una cuota de renuncia; pero ella tampoco sería posible sin esa honda comprensión y asunción necesarias del ‘sí mismo’ neurótico, asediado por la aceleración de la experiencia.

A través de la frase de Barthes hemos querido motivar en los integrantes de los talleres cierta toma de posición: que se identifiquen con la búsqueda del escritor, con su neurosis creadora, y que no teman indagar en sus propias vidas. En los últimos años, hemos trabajado tanto con personas muy jóvenes como con mayores, y suele ocurrir que lo que parece natural para estos últimos —detener sus trayectorias cotidianas para reflexionar sobre el pasado y el presente, sobre lo que fueron y lo que son— resulta en muchos casos una experiencia extraña o difícil para los primeros. Sin embargo, desde sus textos va emergiendo un caudal de acontecimientos que necesitan ser relatados; comienzan las selecciones, los filtros y sobre todo el asombro al descubrir que no sólo importa lo que se dice, sino el cómo decirlo, lo cual acaba por revestir la propia vida de visos románticos o fantásticos, crueles o insospechados. Emerge, entonces, el escritor oculto. El pequeño neurótico, el autobiógrafo que reescribe en cada texto su carrera vital: “algunos gustos”, “algunas inflexiones”, y la palabra es el sendero que todos transitan, entre el pudor y el deseo.

“Cuando un escritor es profundo, todas sus obras son confesiones”. Esta aseveración de George Bernard Shaw, tomada de *Sixteen Self Sketches*, es lo suficientemente general como para ser considerada, por decir lo menos, polémica. Con ella afirma que toda escritura entraña un secreto revelado y una intención (no existe confesión inintencionada). No es fácil, sin embargo, concordar con este aforismo, ni siquiera con la idea de que todo relato involucre aspectos autobiográficos. Para Henry James, por ejemplo, resulta inútil aproximarse a un autor por otra vía que no sea la obra misma: un artista es lo que hace, “nada más que eso”, sentencia un personaje en el relato “Lo mejor de todo”, en el cual James da vida a un huraño fantasma que resguarda su escritorio de las vanas ambiciones de su biógrafo. En el cuento “Los papeles de Aspern”, también de James, vemos cómo esta postura se torna incluso más extrema: pensamos que se puede hablar de cierta condena irónica del crítico parásito, que llega incluso a introducirse en la casa de la musa del gran autor (Aspern), con el fin de conseguir no sólo un material inédito, sino también, y sobre todo, cierto roce con la vida del hombre genial, aspiración que, como en el cuento anteriormente citado, no podrá acabar bien.

Las concepciones de James y Shaw ilustran dos posiciones que entran en disputa cuando se intenta establecer la relación entre vida y creación artística, entre la llamada ‘realidad’ y el lenguaje como lugar de comunicación. Esta relación parece mostrarse aun más hermética cuando se aborda el problema que nos ocupa, el de la autobiografía.

En los capítulos que siguen veremos cómo se ha llevado esta discusión en el ámbito de los estudios literarios; pero, sea que nos ubiquemos de un lado u otro de la polémica, lo que siempre cabe preguntarse es cuál puede ser el sentido de una escritura que se autopropone autobiográfica y cuáles son las condiciones que permiten su circulación y su significación, más allá del sujeto mismo de la enunciación.

La filósofa española María Zambrano escribió en *La confesión: género literario*, que el género de las confesiones es propio de los tiempos de crisis; para ella, este tipo de textos se hace necesario cuando la vida y la verdad de la razón ya no están ‘acordadas’, lo cual constituye, a su juicio, “el drama de la Cultura Moderna” (8). Hoy es indudable el interés por publicar y leer confesiones, memorias y textos de carácter autobiográfico; sin pretender esbozar en este espacio una reflexión sobre la eventual crisis que podría sufrir la contemporaneidad, sí podemos entrever una complejidad cada vez mayor en la red de interacciones e interlocuciones de la vida social y personal. La llamada crisis de la modernidad pone muy seriamente en cuestión todo cuanto se ha dicho sobre el ser y el sentido de la existencia humana y, precisamente, tras las crisis que las dos grandes guerras proyectaron en el mundo occidental, las escrituras del yo manifiestan, a través de un lenguaje muchas veces precario, un determinado posicionamiento ante el tiempo, la vida y la muerte.

Varios autores han procurado elucidar el sentido de estas prácticas. Michel Foucault, por ejemplo, sostiene que ya desde su aparición en la Grecia clásica, escribir la propia vida constituye una práctica institucional, orientada al principio delfico del ‘conócete a ti mismo’, pero también, y esto es algo olvidado por la filosofía moderna, al ‘cuidado de sí’. En *Tecnologías del yo*, Foucault afirma: “Escribir era también importante en la cultura del cuidado de sí. Una de las características más importantes de este cuidado implicaba tomar notas sobre sí mismo que debían ser releídas, escribir tratados o cartas a los amigos para ayudarles, y llevar cuadernos con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que uno necesitaba” (61-62). De este modo, el filósofo pone de manifiesto que el cultivo de sí, no es, como habitualmente se asevera, una convención moderna con raíces en la Reforma (y el examen de conciencia protestante) o en el Romanticismo (y el surgimiento del ‘genio’), sino que tiene sus antecedentes en las tradiciones occidentales más antiguas, incluso anteriores a la escritura de un modelo como las *Confesiones* agustinianas. Prácticas como la confesión, la penitencia, la terapia psicoanalítica serán otras tantas ‘tecnologías del yo’, dirigidas a este conocimiento y cuidado de uno mismo, con diversas consecuencias en la conformación del sujeto moderno.

En los tiempos que corren, en que el espectáculo se convierte en la plataforma de un yo ubicuo y anodino, es difícil determinar si el impulso escritural aún obedece al dictado del conócete a ti mismo y, sobre todo, al de cuídate a ti mismo. Hoy se puede hablar de la constitución de un ciber-sujeto, que acude a soportes como el blog o el fotolog para construir un relato que va más allá de lo que se es: un relato de lo que se desea ser, al menos en apariencia. Aquí, el yo acaba por convertirse en verdadera marca para un producto que sonrío desde la superficie de la pantalla, reclamando nuestra mirada. ¿Qué es el yo para nuestra cultura, qué podemos descubrir al interrogarlo? La aparición y desarrollo de la autobiografía en Occidente supone un interés profundo por los avatares del yo. Se ha visto su estrecha relación con el pensamiento individualista moderno. En cuanto a los textos, ellos mismos interpelan a los lectores, muchas veces contradictoriamente, procurando precisar por qué están allí, por qué ha sido necesario construir literariamente un yo y legarlo al mundo. ¿Será este el mismo impulso que en nuestros días mueve a miles de adolescentes a construirse un yo virtual mediante un *nickname* y unas cuantas fotos intervenidas? ¿Es esta última posibilidad una exacerbación del individualismo o una necesidad de integrar la tribu en que los otros finalmente acabarán por reconocernos y reconocerse? ¿No buscaba asimismo Rousseau reconocimiento? ¿No construyó también Goethe una autobiografía con luces y sombras, y un yo superlativo, engrandecido página a página?

La muerte es, curiosamente, la presencia más poderosa en estos textos que glosan la vida. La conciencia de la finitud y el deseo de trascender son dos razones para escribir, a menudo invocadas por los autobiógrafos. La memoria indaga en el

pasado para tolerar el presente de la enfermedad y el miedo, o para sobreponerse ante el desencanto del mundo, incomprensible, a veces hostil. O procura encontrar aquello que explique, que dé sentido a toda una existencia. Desde luego, ninguna vida es plenamente coherente: diversas líneas de fuga se anuncian, distintos hilos narrativos se hacen posibles y finalmente el relato permite anudarlos para construir una historia que perdurará más allá que quien la escribe.

“La razón principal de estas memorias –escribe en *Fuera de lugar* el crítico Edward Said– es por supuesto la necesidad de acortar la distancia en el tiempo y en el espacio que hay entre mi vida actual y la de entonces” (15). Yo narrador y yo narrado se acercan, establecen un diálogo y procuran, en los casos más interesantes, dilucidar zonas poco iluminadas que reclaman, desde siempre, alguna atención. La muerte, que debiera esperar al final de todo relato –aunque los relatos mismos se crean para aplacar a la muerte, como hace Sherezade en *Las mil y una noches*– apremia y se alza como horizonte inevitable de esta mirada hacia atrás, que también es, de un modo misterioso, una mirada al futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *El placer del texto*. México D.F.: Siglo XXI, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- JAMES, Henry. “Lo mejor de todo”, “Los papeles de Aspern.” *Otra vuelta de tuerca. Los papeles de Aspern. Otros relatos*. Barcelona: Planeta, 1991.
- SAID, Edward. *Fuera de lugar*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.
- SHAW, George Bernard. *Sixteen Self Sketches*. London: Constable and Company Limited, 1949.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.



# I. La autobiografía como texto referencial

---

25

*Contar todos los comienzos sería contar todos los instantes:  
pero esta extremada fidelidad del lenguaje a la vida es casi impensable.  
Incluso suponiendo que se llegase a ello, esto supondría sustituir la vida por el lenguaje...*

*Jan Starobinski, LA TRANSPARENCIA Y EL OBSTÁCULO*

*...descubrí el mundo a través del lenguaje, pero durante  
mucho tiempo tomé al lenguaje por el mundo...*

*Jean-Paul Sartre, LAS PALABRAS*

## PERSPECTIVAS DE LOS ESTUDIOS AUTOBIOGRÁFICOS

Entre las primeras ideas que surgen al hablar de la autobiografía, está aquella de que se trata de un documento que, de algún modo, refleja una realidad o verdad sobre el autor que la ha creado. Sin embargo, la mayor parte de los conceptos utilizados en la oración anterior son cuestionados actualmente —realidad, verdad, autor—; han sido puestos bajo sospecha por la filosofía o la teoría literaria. Algunos de estos cuestionamientos serán abordados en el presente capítulo, en que recorreremos ciertos hitos en el desarrollo de los estudios autobiográficos y en la definición de la autobiografía como literatura referencial, esto es, como literatura con un anclaje en la realidad.

## Dos perspectivas contrapuestas

---

Hasta mediados del siglo XX, la autobiografía fue vista bajo el parámetro de la verdad. Se buscaba encontrar en este tipo de relatos una fuente para la reconstrucción histórica o, simplemente, un relato con asidero en la realidad, que permitiera conocer mejor la historia de una persona en particular. La expectativa de verdad dejó sus marcas en las teorías tejidas a partir, principalmente, de fines del siglo XIX. Pero esta concepción competía con otra, esbozada en fragmentos ensayísticos o en el decir de los propios escritores, quienes desconfiaban de la sinceridad del autobiógrafo.

26 Tanto la lectura confiada como la lectura, por así decirlo, ‘bajo sospecha’, han ido esbozando, en una primera aproximación al problema, dos grandes líneas de trabajo, que denominaremos *referencialismo* y *textualismo* o, como plantearían los teóricos de la ficción, argumentos que afianzan la idea de la autobiografía como un texto *representacional* o, por el contrario, como un texto *fictional*.

En este capítulo comenzaremos por explicar, a grandes rasgos, algunos aspectos de las teorías referenciales, para luego describir la perspectiva contraria, el textualismo, que postula la asunción del sujeto autobiográfico como producto de la escritura, esto es, como una construcción que se sostiene en la palabra misma. Este enfoque adquiere sentido especialmente a lo largo del siglo XX, con el advenimiento de una reflexión intensa sobre el lenguaje como materia prima del objeto artístico y estético que es la literatura.

### *Bios y autos*

---

No mencionaremos aquí la evolución de lo que llamaremos globalmente ‘escrituras del yo’. Muchos historiadores han intentado fijar el origen del género autobiográfico y oscilan en concederle ese mérito a textos tan diversos como las *Meditaciones* (170-180 d.C.) del emperador Marco Aurelio (121-180 d.C.), las *Confesiones* (397-400) agustinianas, los *Ensayos* (1571-1592) de Michel de Montaigne (1533-1592) o las *Confesiones* (1767-1771) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Incluso hay autores que prefieren coronar a J. W. Goethe (1749-1832) como el verdadero padre de la autobiografía, dado que fue un autor absolutamente consciente de su individualidad y de las relaciones de su yo con un contexto histórico, como queda de manifiesto en *Poesía y verdad* (1811-1833). Quien esté interesado por esta discusión puede hallar suficiente información en autores como Karl Weintraub, Georg Misch o Georges May (v. Bibliografía).

Sea quien fuera el ‘padre’ de la autobiografía, los primeros escritores que intentaron desarrollar un concepto de su yo y de su inserción en el mundo pretendieron

para su obra un estatuto de verdad: subrayaron el carácter histórico de sus relatos y quisieron legitimarse como garantes de sus propias narraciones.

No podía ser de otro modo en un caso como el de San Agustín (354-430), quien cuenta en sus *Confesiones* la historia de su vida y en particular la historia de su conversión, nada menos que a esa instancia superior y omnisciente que para él es Dios. Independientemente del complejo planteamiento de la narración agustiniana –que es también un discurrir acerca del tiempo y la eternidad– nos encontramos con sucesivos ejemplos de su aspiración a la ‘transparencia’ o sinceridad del relato. Un ejemplo más cercano a nosotros lo constituyen los *Ensayos* de Michel de Montaigne, quien intenta convencer a su lector de que el suyo es un “libro de buena fe”. Cien años después, en los albores del Romanticismo –sólo unas décadas antes de que naciera el término autobiografía, Jean-Jacques Rousseau también intentó convencer a los lectores de sus *Confesiones* de algo similar.

El autor del texto autobiográfico detenta, propiamente, ‘autoridad’ sobre el relato de su vida: él, como nadie, debe saber sobre sí mismo, como debe también poder transmitir ese saber a un lector. Durante mucho tiempo, prima la consideración de la autobiografía como un relato histórico, real, y no de ficción. Es en Alemania donde esta perspectiva tiene sus más importantes precursores. J. W. Goethe –quien ve en la evolución del género el gran proceso histórico de liberación de la personalidad humana– parece hacerse eco de este pensamiento cuando escribe, precisamente en esa narración que titula, con mucha astucia, *Poesía y verdad* (esa ‘verdad’ que instala su relato en la historia), que el cometido principal de la autobiografía es “representar al hombre en las circunstancias de su época”, aunque para ello haga falta algo “prácticamente inalcanzable”: “que el individuo se conozca a sí mismo y a su siglo” (21).

Es también en Alemania, sin embargo, donde los románticos se convierten en los primeros detractores del incipiente género, aludiendo precisamente al problema de la verdad, como puede verse en un fragmento publicado en la revista *Athenäum* por los hermanos Friedrich (1772-1829) y August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Ellos adjudican la escritura autobiográfica a prisioneros del yo, neuróticos, mujeres y mentirosos. Los llamados autobiógrafos son para ellos *autopseustos*, esto es, individuos que “mienten sobre sí mismos” (Catelli 10). Lo curioso de esta crítica es que, aun cuando se niega valor de verdad a lo autobiográfico en particular, lo que sigue habiendo no es otra cosa que una defensa a ultranza de la verdad como valor primordial de la escritura.

La temprana teoría autobiográfica surge en concordancia con las valoraciones de los propios autores. Sirviéndose etimológicamente de la palabra autobiografía, James Olney, en su artículo “Autos-Bios-Graphein: The Study of Autobiographical Literature”, califica la primera etapa del estudio del género –vinculada con su valor

referencial— como el momento “del *bios*”,<sup>1</sup> el cual se extiende desde fines del siglo XIX hasta 1950, aproximadamente. A su modo de ver, en este período resalta la idea de la autobiografía “como reconstrucción de una vida” (Loureiro 3). Así resulta posible comparar las revelaciones del texto autobiográfico con los datos recabados en otras fuentes, estableciendo de este modo la exactitud de lo narrado y su fidelidad a los valores primordiales de sinceridad y autenticidad. Sin embargo, como plantea el crítico norteamericano Burton Pike y como deja entrever el propio Olney, una concepción tal de la autobiografía sólo puede tener sentido en un período histórico bien delimitado, entre los siglos XVIII y la primera mitad del siglo XX. Esto es así porque la propia autobiografía del siglo XX trastoca totalmente las condiciones de su comprensión. A partir de un momento dado ya no designa —no puede designar en modo alguno— esta misma realidad, porque la identidad personal y su relación con el tiempo comienzan a entenderse de un modo distinto: la fragmentación de los textos y las identidades, así como la incertidumbre y el nihilismo, hacen su aparición no sólo en el campo autobiográfico, sino en la literatura en general.

Según Burton Pike, lo apropiado sería considerar la autobiografía como producto de un período histórico que abarca como mucho el siglo XIX, cuando en Europa aún se cree en una integridad de la identidad personal acorde con la integridad de las convenciones culturales: “El término autobiografía se registra por primera vez en inglés recién en 1809, aunque por cierto hubo autobiografías inglesas desde el siglo XVI. En el otro extremo, utilizar esta palabra para definir las confesiones de Henry Miller y Norman Mailer parece curiosamente fuera de lugar. Nuestros modernos autobiógrafos son personajes antes que personas”.<sup>2</sup>

La palabra persona, por cierto, deriva de la voz máscara, usada entre los griegos. Esto nos parece muy significativo cuando revisamos las construcciones autobiográficas contemporáneas. La máscara era un instrumento que los actores utilizaban en Grecia para poder expresar desde lejos y con mayor precisión y claridad, las emociones de los personajes, pero además servía para dar una nueva sonoridad a la voz, hacerla más vibrante. Expresión y sonido, gesto y voz, la máscara es la forma del yo autobiográfico expuesto a la lectura de los otros; los autores del último siglo asumen esa forma, la hacen consciente; ya no buscan una verdad esencial en los relatos (la persona), sino que se reconocen en sus enmascaramientos, en sus imposturas (la máscara).

Por esto mismo no es raro que en la década de 1950 se llegue a una nueva comprensión del hecho autobiográfico, que la propia literatura demanda. Fragmentos,

1 Palabra griega que significa ‘vida’. Para los griegos, la vida se podía significar de dos modos muy distintos: *zoé*, la vida sin caracterización, la vida infinita, y *bios*, que señala los contornos y rasgos característicos de una vida en particular, la vida, que en modo alguno se opone a la muerte, en cuanto finitud forma parte de ella misma. Respecto a la distinción entre *bios* y *zoé*, hemos consultado el texto de Karl Kerényi (14-16; v. Bibliografía).

2 “The term ‘autobiography’ was first recorded in English only in 1809, although of course there had been English autobiographies since the sixteenth century. At the other end, to use the word to define the self-revelations of Henry Miller and Norman Mailer seems curiously out of place. Our modern self-revealers are *personae* rather than persons” (PIKE 332; la traducción es nuestra).

astillas de textos y de balbuceantes conciencias imponen otro tipo de lecturas. La literatura se transforma, producto de las circunstancias sociales y políticas que vive el mundo, tras dos grandes guerras mundiales. Emergen fuertemente los sentimientos de angustia, desarraigo e incertidumbre de la vida contemporánea. Numerosos son los testimonios de este nuevo sentimiento que se apodera de la cotidianidad. En 1936, Walter Benjamin escribe en un famoso texto, muy citado (“El narrador”), que ya no ve en las personas la facultad de intercambiar experiencias. El regreso enmudecido de los soldados, delata un hecho de largas y difíciles repercusiones. Preso entre dos guerras, el propio Benjamin fue víctima de la nueva forma de horror de las guerras masivas, del enloquecimiento bélico y el marasmo vital de la cultura europea. Murió mientras huía de la amenaza nazi, en la frontera hispano-francesa, testimoniando con su muerte el absurdo del conflicto. En otro lugar, con otra edad y otras percepciones del mundo, languidecía la joven Ana Frank, al tiempo que redactaba el diario de su larga reclusión escondida de los nazis. La muerte acecha en los párrafos de una adolescente eterna, a la que nunca se dejará de asociar con los campos de exterminio. Los textos de la memoria son hallados incluso en esos mismos campos, como el manuscrito de Zalmen Gradowski, quien formara parte de los ‘equipos especiales’ que participaban en el funcionamiento de las cámaras de gas y los crematorios, borrando las últimas huellas de sus propios compatriotas y hermanos de raza. El texto, *En el corazón del infierno*, fue dado a conocer varias décadas después de su redacción; allí, es la voz de quien fuera víctima a la vez que colaborador, la que revela el dolor de la desaparición y la muerte. Desde luego, innumerables son los enfoques y hechos narrados por quienes vivieron este punto de inflexión de la cultura moderna; lo cierto es que no cesan de aparecer publicaciones, testimonios directos o indirectos de esa guerra atroz, que exponen el cambio, muy profundo, que en el mundo occidental sufrió la comprensión de la existencia humana y la necesidad de dejar memoria.

Hacia 1950, en el artículo “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf argumenta que la autobiografía es ya “un género literario firmemente establecido” (9), cuyo valor no radica en la verdad de aquello que se cuenta. Para él, ella no remite a la propia vida de un autor, sino a los recuerdos que éste conserva, y a los cuales da un sentido a través de la escritura.

Estamos ya de lleno, siguiendo la nomenclatura de Olney, en el momento del *autos*, de la relación del sujeto autorreflexivo con la escritura: emerge el problema del yo como creación sujeta a la memoria y el lenguaje. Se abandona el estudio de la relación entre texto e historia para ahondar en la relación que se entabla entre el texto y el yo. La escritura comienza a cobrar protagonismo.

Esta nueva comprensión del acontecer autobiográfico es más sofisticada y entraña varias complicaciones. La primera, que deriva de relacionar yo, lenguaje y vida –como bien señala el crítico Jan Starobinski en un famoso estudio sobre

Jean-Jacques Rousseau, titulado “Los problemas de la autobiografía”–, presenta al autobiógrafo un gran obstáculo: hallar un lenguaje que sea absolutamente fiel a su experiencia. Rousseau llega incluso a transcribir cartas personales, en su intento de ser comprendido y rehabilitado por los otros, aquéllos que lo juzgan.

A partir de este momento ya no es posible pensar la escritura como mera imagen ‘objetiva’ del pasado. Esto sucede tanto por la imposibilidad de la propia conciencia de sí, como también por la participación de la memoria en cuanto agente distorsionador. Pese a su sincera intención, los primeros autobiógrafos dieron al mundo textos labrados en la impureza de la memoria, una impureza que nunca se puede evitar cuando se trata de la formación literaria de la identidad.

30 Si el recuerdo resulta ser este algo impreciso y si es la memoria la que articula un texto autobiográfico, entonces es necesario plantearse lo siguiente: ¿es posible diferenciar la ‘realidad’ de la ‘ficción’? En distintas épocas y provenientes de distintas escuelas teóricas, autores como Georges Gusdorf, Jan Starobinski y Philippe Lejeune buscan, con diversos argumentos, un elemento de verdad que logre afianzar la autobiografía como un género diferente de la novela, incluso como algo distinto de lo que se denomina novela autobiográfica. Por otra parte, hay autores que resuelven el problema por otra vía, esto es, invocando el estatuto ficcional de todo texto escrito.

## La tinta del calamar

La publicación de la autobiografía de uno de los teóricos estructuralistas (y posestructuralistas) franceses de más renombre, Roland Barthes (1915-1980), tuvo ondas repercusiones en la teoría de la autobiografía.

*Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) es una curiosa autobiografía. La fragmentación del texto en lo que llamaremos, siguiendo su propia nomenclatura, mitemas y biografemas, hace de él un rompecabezas en el que tanto el orden cronológico como la construcción de un sujeto son permanentemente alterados, negados, desbrozados en una escritura consciente de sí misma y de sus limitaciones. Hay entradas alfabéticas a los temas abordados, como si se tratara de un texto enciclopédico. Y lo acompañan varias fotografías de su autor y los familiares de él, como también otras imágenes (caricaturas, manuscritos, minutas médicas relacionadas con el universo de Barthes), todas comentadas.

El gesto barthesiano se puede comprender mejor si se toma como marco de reflexión lo que llamaremos el ámbito de las literaturas metatextuales. Nos referimos a una escritura en la cual se evidencia el proceso creativo a través de mecanismos textuales que suponen toda una reflexión sobre el acto de escribir. Tales procedimientos son frecuentes en lo que se ha llamado la novela posmoderna, pero los ejemplos se remontan a épocas anteriores: *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de

Cervantes (1547-1616), el *Tristram Shandy* (1760-1767) de Lawrence Sterne (1713-1768), *Sartor Resartus* (1833-1834) de Thomas Carlyle (1795-1881), son algunos de los casos conocidos de elaboración de una metanarrativa que refleja el proceso. Inscrito en esta tradición de la parodia, la cita, la reflexión textual, el texto de Barthes no se trata de un trabajo novelístico, ni de una autobiografía, ni de un estricto ensayo crítico: Barthes intenta un texto lúdico, difícilmente clasificable.

Su pensamiento arranca siempre desde una poderosa conciencia del lenguaje: es una aventura del texto y del sujeto como sujeto de lenguaje, como sujeto textual. Parte de esta aventura consiste en romper o dislocar los códigos literarios —que como estructuralista sabe delinear cuidadosamente— y en dar origen, en el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes*, a una subversión autobiográfica: *Roland Barthes...* es asimismo una colección de aforismos, una novela, un ensayo de teoría textual, un álbum fotográfico; en fin, un relato que busca el placer no sólo del lector, sino también de quien escribe y se ve no reflejado, sino esparcido en su escritura.

“Todo aquí debe ser considerado como dicho por un personaje de novela” (*Roland Barthes...*), advierte como colofón a un texto autobiográfico que es también teoría autobiográfica. Y es por este carácter teórico que la advertencia parece ir más allá del propio texto, como diciéndonos que todo esfuerzo autobiográfico debe leerse como una novela.

Las voces que defienden el estatus genérico y referencial de la autobiografía suelen ser muy duras respecto de posiciones como la de Barthes: el crítico James Olney acusa a este tipo de teorías de disolver “el yo en un texto y luego en aire diáfano”, rebajando el discurso autobiográfico a “un mero tartamudeo” y reduciendo su propia crítica a un “balbuceo sobre el tartamudeo” (cit. en Eakin 80). Intelectuales como Olney pretenden restablecer la llamada ‘referencia’, esto es, la correspondencia entre esa vida escrita y la vida de un sujeto real, de carne y hueso, verdadero.

Como su título lo sugiere, en el libro *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, el crítico norteamericano Paul John Eakin emprende un importante alegato en pro de la comprensión de la autobiografía como un arte referencial. Antes de acometer cualquier planteamiento teórico, aborda un texto que subvierte su teoría referencialista, para ‘redimirlo’ y hacerlo entrar en la esfera de la referencia: se trata, precisamente, del *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Para establecer que el texto de Barthes es contradictorio y no hay forma de eludir el referente, Eakin acude a diversos argumentos; intenta demostrar que pese a que el sujeto esté en el texto barthesiano desprovisto de un núcleo central, no se pueden negar aspectos referenciales insoslayables como, por ejemplo, las alusiones al propio cuerpo, argumento que no parece lo suficientemente fuerte (Barthes habla de varios ‘cuerpos’, juega a descomponer también ese aspecto de su vida). Quizás si intuyendo la insuficiencia del argumento del cuerpo, Eakin busca otras contradicciones en Barthes y para eso contrapone su ‘antiautobiografía’ a otro texto

del mismo autor, referido principalmente a la fotografía: *Cámara lúcida*. Este libro fue escrito poco después de la muerte de la madre de Barthes y en él se descubre la realidad esencial de ese ser amado a través de la fotografía, especie de “certificado de presencia” según expresa Eakin en su libro (29). En este sentido, se podría objetar, siguiendo los argumentos barthesianos, que al menos las fotografías que aparecen en el *Roland Barthes...* –imágenes de las que Barthes afirma son “la porción de placer que el Autor se otorga a sí mismo al terminar su libro” (5)– no representan más que un imaginario, al que todos estamos condenados. El comentario de Roland Barthes sobre dos fotos de “R. B”, de 1942 y 1970, es el siguiente: “Pero yo nunca me he parecido a esto” (*Roland Barthes...* 40); en el texto plantea la incertidumbre frente a las imágenes fotográficas. El modelo de presencia que es para Eakin la fotografía (esa imagen al fin y al cabo sesgada, controlada y ‘construida’) no es válida para Barthes, quien arguye que todo aquello forma parte de un imaginario (del latín *imago*, imagen),<sup>3</sup> esto es, una experiencia imaginaria ‘irreal’. Por último y sirviéndose de una imagen sugerida por el propio Barthes, la del calamar que va dejando esparcida su tinta en el mar, Eakin argumenta que la firma que oculta o espera ocultar al sujeto acaba por revelarlo. La mancha, la huella dejada por el calamar, pone de manifiesto que éste alguna vez estuvo allí: “Escribir, nos guste o no, siempre muestra”, argumenta (22).

La escritura tendría un origen y este sería, para Eakin, el punto que es necesario resaltar; es debido a esto que la autobiografía se inserta en la historia. Para Eakin, ficción y realidad no serán indiferentes, como no lo serán para muchos otros autores que, pese a las derivas teóricas contemporáneas, ven como absolutamente necesario seguir realizando estas distinciones, por cuestiones lógicas y valóricas. En lo que respecta a los valores, estos pueden ser tanto éticos como estéticos: del mismo modo que no se puede juzgar una novela como se juzga una autobiografía (si bien tanto una como otra son narraciones construidas sobre mecanismos aparentemente similares), tampoco se pueden afirmar como verdaderas las ficciones que se construyen sobre la muerte, la guerra, la injusticia... ni viceversa.

---

3 Lo imaginario forma parte de la conceptualización psicoanalítica, aunque también encuentra lugar en otros sistemas de pensamiento. Un ejemplo de ello –y quizás Barthes se refiere de algún modo a esto– es la concepción de imaginario de Jean-Paul Sartre: para él, imaginar consiste en aprehender los objetos como si éstos estuviesen ausentes y, por eso, la misma relación que establecemos con ellos es una especie de ausencia. La experiencia imaginaria es ‘irreal’: en este sentido, la concepción sartreana se acerca a la desarrollada por Lacan. (V. en bibliografía: Jean Paul Sartre). Lacan comienza a utilizar el término en 1936, aplicándolo a su teoría del estadio del espejo (pasaje de lo especular a lo imaginario), pero recién en 1953 lo define –en contraposición a lo simbólico, que en el psicoanálisis lacaniano es el lugar del significante y de la función paterna– como el lugar de las ilusiones del yo, de la alienación y la fusión con el cuerpo de la madre. En esta tópica, lo real es un resto imposible de simbolizar (Roudinesco y Plon, *Diccionario de Psicoanálisis*; Lacan, “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”, y *El seminario, libro II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. V. bibliografía). Para Lacan el deseo se mueve en el orden del imaginario: deseamos lo que pensamos que nos va a completar; este mundo de imágenes en que nos movemos nos impide ver lo real.

## El momento de la *graphé*: Paul de Man y el fracaso de la autobiografía

---

Barthes se alinea del lado de los teóricos ‘textualistas’, entre los cuales uno de los más importantes ha sido el crítico Paul de Man (1919-1983). Si retomamos la nomenclatura de James Olney, el textualismo se ordena del lado de la *graphé*: este tipo de estudios de lo autobiográfico proyecta la escritura como el espacio donde tiene lugar la ‘producción’ del sujeto y presupone la inexistencia de éste antes del procedimiento escritural.

Para Paul de Man no existen caracteres específicamente literarios que distingan a unos discursos de otros. Por ello, expone al menos dos dificultades inherentes a los estudios autobiográficos: en primer término, resolver el problema de la cuestión genérica. El hecho de elevar la autobiografía a la categoría de género literario le parece algo embarazoso, ya que es indigna de ser comparada estéticamente con otros “géneros” (“La autobiografía como desfiguración” 113). Por lo demás, una serie de preguntas ociosas y sin respuesta amenazarían el intento de trazar los límites genéricos. Sobre este problema de los géneros volveremos en el segundo capítulo.

Un segundo obstáculo –más interesante para De Man– radica en la distinción autobiografía/ficción. Ello, pues si bien la autobiografía parece depender de los hechos ‘reales’ y ‘verificables’ de manera menos ambigua que la ficción, puede contener ‘numerosos sueños y fantasmas’, desviaciones de la realidad que críticos como Eakin tratan de sofrenar.

En el libro *Alegorías de la lectura*, Paul de Man rechaza la distinción entre un dentro y un fuera del texto, y asimismo niega la existencia de algo como un yo previo al relato. Diferenciar la autobiografía de la ficción, por lo tanto, sería algo vano e inútil. De ahí también que De Man niegue la relación de identidad que pudiera establecerse entre el nombre de autor ‘inscrito’ en un texto, con un yo previo.

La posición del crítico belga difiere radicalmente de las perspectivas hasta ahora estudiadas. Sus preguntas nos dejan en un terreno difícil: ¿qué es la autobiografía, entonces? O incluso: ¿se puede hablar de autobiografía?

Para él, se trata de una figura de lectura, un tropo (en la retórica se designa con este nombre a aquellas figuras literarias que plantean un desplazamiento de significado, como la metáfora, la metonimia, la ironía y otros). El tropo propio del texto autobiográfico, señala en “La autobiografía como desfiguración”, sería la prosopopeya, palabra cuya etimología –*prosopon poiein*, conferir una máscara o un rostro– revela el carácter inestable del sujeto autobiográfico. La prosopopeya sería “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar” (“La autobiografía...” 116).

Sin embargo, esta restauración de la voz a las entidades ausentes al mismo tiempo que restaura, priva. En la medida en que el lenguaje es figura, es, pues, representación, y no realmente 'la cosa misma'. Es silencioso y mudo, como las imágenes lo son: "El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador" (Catelli 22), por lo cual, se entiende la autobiografía como fracaso,<sup>4</sup> ya que resulta imposible la autoexpresión del yo, la red tendida del autor al lector para que este conozca una vida: "La autobiografía –sostiene De Man en "La autobiografía como desfiguración"– vela una desfiguración de la mente por ella misma causada" (18).

Reiteramos que la pérdida del referente puede implicar serias consecuencias éticas. Hay algo insoportable en este abandono al lenguaje, con su fuerza y sus imposibilidades, algo tan insoportable que hace necesario, más que pertinente, insistir en la sujeción de la palabra a la cosa, e insistir en la autobiografía como documento histórico. Una profunda soledad habita el imperio del lenguaje; se abandona el referente para volcar la teoría en un soporte lingüístico.

---

<sup>4</sup> Nora Catelli comenta este 'fracaso' cuando, en *El espacio autobiográfico*, se refiere a Paul de Man: "la autobiografía es considerada como la escenificación de un fracaso: es imposible dar vida a los muertos, es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo" (22).

## LECTURAS

A continuación presentamos textos de distintos autobiógrafos que defienden la autenticidad o sinceridad de sus textos, bajo distintos argumentos. Se propone su lectura, para luego responder el ítem de Preguntas.

En primer término, presentamos un fragmento de las *Confesiones*, de Jean Jacques Rousseau, al que se ha aludido anteriormente como un texto fundacional del discurso autobiográfico:

*Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que seguramente no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza y este hombre será yo (...) No estoy hecho como ninguno de cuantos he visto, y aun me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen (...) Si la naturaleza ha obrado bien o mal rompiendo el molde en que me ha vaciado, sólo podrá juzgarse después de haberme leído (...) He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui. Con igual franqueza dije lo bueno y lo malo. Nada malo me callé ni me atribuí nada bueno, y si he empleado algún adorno insignificante lo hice sólo por llenar un vacío de mi falta de memoria (...) Reúne en torno mío la innumerable multitud de mis semejantes a fin de que escuchen mis confesiones, lamenten mis flaquezas y se avergüencen de mis miserias. Que cada cual luego descubra su corazón a los pies de tu trono con la misma sinceridad, y si entonces hay alguno que se atreva, diga en tu presencia: yo fui mejor que ese hombre...*

Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones* (15)

Michel de Montaigne acuñó el término ‘ensayo’ para designar un texto en que quiso ‘pintarse’ a sí mismo:

*Es éste, un libro de buena fe, lector. De entrada te advierte que con él no me he propuesto más fin que el doméstico y privado. Él no ha tenido en cuenta ni el servicio a ti, ni mi gloria. No son capaces mis fuerzas para tales designios. Lo he dedicado al particular solaz de parientes y amigos: a fin de que una vez me hayan perdido (lo que muy pronto les sucederá), puedan hallar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y así, alimenten más completo y vivo, el conocimiento que han tenido de mi persona. Si lo hubiera escrito para conseguir el favor del mundo, habríame engalanado mejor, y mostraríame en actitud estudiada. Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues píntome a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente y mi forma de ser innata, en la medida en que el respeto público me lo ha permitido. Que si yo hubiere estado en esas naciones de las que se dice viven todavía en la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que gustosamente me habría pintado por entero, y desnudo. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que ocupes tu ocio en tema tan frívolo y vano. Adiós pues; de Montaigne, a uno de marzo de mil quinientos ochenta.*

Michel de Montaigne, *Ensayos*, Vol. I (35)

El siguiente autobiógrafo es Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), quien vivió exiliado en Chile a mediados del siglo XIX y llegó a ser Presidente de Argentina. La crítica Sylvia Molloy le dedica un estudio exhaustivo en su libro sobre la autobiografía en Latinoamérica, *Acto de presencia*, dada su singular relación de emulación y al mismo tiempo desmarque de los modelos literarios europeos (cfr. cap. VII, La autobiografía en América Latina).

36

*La prensa de todos los países vecinos ha reproducido las publicaciones del gobierno de Buenos Aires, y en aquellas treinta y más notas oficiales que se han cruzado, el nombre de D. F. Sarmiento ha ido acompañado siempre de los epítetos de infame, inmundo, vil, salvaje, con variantes a este caudal de ultrajes que parecen el fondo nacional, de otros que la sagacidad de los gobernadores de provincia ha sabido encontrar, tales como: traidor, loco, envilecido, protervo, empecinado, y otros más. Caracterizanme así hombres que no me conocen, ante pueblos que oyen mi nombre por la primera vez. Desciende el vilipendio de lo alto del poder público, reproducenlo los diarios argentinos, lo apoyan, lo ennegrecen, y sábese que en aquel país la prensa no tiene sino un mango, que es el que tiene asido el gobierno; los que quisieran servirse de ella como medio de defensa, no encuentran sino espinas agudas, el epíteto de salvaje, y los castigos discrecionales.*

*Y, sin embargo, mi nombre anda envilecido en boca de mis compatriotas; así lo encuentran escrito siempre, así se estampa por los ojos en la mente; y si alguien quisiera dudar de la oportunidad de aquellos epítetos denigrantes, no sabe qué alegarse a sí mismo en mi excusa, pues no me conoce, ni tiene antecedente alguno que me favorezca.*

*El deseo de todo hombre de bien de no ser desestimado, el anhelo de un patriota de conservar la estimación de sus conciudadanos, han motivado la publicación de este opúsculo que abandono a la suerte, sin otra atenuación que lo disculpable del intento. Ardua tarea es sin duda, hablar de sí mismo y hacer valer sus buenos lados, sin suscitar sentimientos de desdén, sin atraerse sobre sí la crítica, y a veces con harto fundamento; pero es más duro aún consentir la deshonra, tragarse injurias, y dejar que la modestia misma conspire en nuestro daño; y yo no he trepidado un momento en escoger entre tan opuestos extremos...*

*Domingo Faustino Sarmiento, Recuerdos de provincia (16)*

La escritora María Flora Yáñez (1898-1982) incursionó al menos en dos de sus libros en el tema de la memoria personal y familiar. A continuación, presentamos la introducción a *Historia de mi vida* (1980):

*Estas memorias muy subjetivas –cosa rara en América muy corriente en Europa –pueden ser o un documento lleno de amarga ceniza o un cántico a la vida. Contienen la sinceridad de quien anhela entregar su alma sin reservas, prescindiendo del respeto humano que, a menudo, al amarrar los brazos del artista, resta valor y calidad a la creación.*

*Quiero además decir a mis lectores, que olviden que soy yo, María Flora Yáñez, a la que muchos conocen de nombre, de vista o personalmente, la que escribe este libro y únicamente piensen que se trata de un ser humano que les cuenta su vida, con sus grandes pesares y también con una dosis de felicidad: sol y bruma.*

*En fin, este libro contiene las impresiones de una mujer que recogió mucho en su camino y que ahora desea, no entretener a aquellos que la lean, sino acercarse a ellos y crear un lazo espiritual. El público suele ser implacable con sus contemporáneos. No importa. Sólo el tiempo colocará la obra en su sitio. De eso se trata: matar prejuicios, tener valor e intentar que el fruto que se entrega contenga la esencia íntima del autor, algo de su entraña y de su sangre.*

*He terminado recién estas memorias, y, si aún vivo cuando aparezcan, será ya por poco tiempo. Si he muerto ¡tanto mejor! podrán ser juzgadas con mayor imparcialidad.*

*Doy, pues, sin temor mi obra postrera que queda como un testamento de una ya larga carrera literaria.*

*María Flora Yáñez, Historia de mi vida (7)*

El filósofo francés Jean-Paul Sartre (1905-1980) escribió sobre su infancia y su familia en el libro *Las palabras* (1964):

*El azar me había hecho hombre, la generosidad me hacía libro; podría poner a mi parlanchina, a mi conciencia, con letras de bronce, sustituir a los ruidos de mi vida con inscripciones imborrables, a mi carne con un estilo, a los muelles espirales del tiempo con la eternidad, aparecer al Espíritu Santo como un precipitado del lenguaje, volverme una obsesión para la especie, ser otro finalmente, ser otro distinto de mí, otro distinto de los otros, otro distinto de todo. Empezaría por darme un cuerpo que no se pudiera gastar y después me entregaría a los consumidores. No escribiría por el gusto de escribir, sino para tallar a ese cuerpo de gloria en las palabras.*

*Jean-Paul Sartre, Las palabras (126)*

## PREGUNTAS

1. En el primer fragmento hay un par de formas verbales que nos permiten concluir que el texto está dirigido a alguien en particular. ¿A quién y por qué es así? Establecer una relación con el título del texto de Rousseau, *Confesiones*.

2. ¿Montaigne invita a que lean su texto? ¿Por qué?

3. ¿De qué se defiende Sarmiento?

---

38 4. Actividad grupal

En el texto de María Flora Yáñez hay una afirmación aparentemente contradictoria: ella pide que sus lectores se olviden de que es ella, 'María Flora Yáñez', quien ha escrito esta autobiografía.

¿No sería más lógico pretender olvidar quién es el autor cuando se trata de una novela y no de un texto en que el protagonista es él mismo? El coordinador del taller puede plantear una discusión a este respecto.

5. ¿Cuál es el objetivo que se plantea Jean-Paul Sartre?

6. ¿Qué tienen en común estos cinco textos? ¿En qué se diferencian?

7. Complementar la lectura de estos fragmentos con información adicional: ¿quiénes fueron Montaigne, Rousseau, Sarmiento, Yáñez y Sartre? ¿Cuáles fueron sus circunstancias históricas y sociales? ¿Qué motivos los llevaron a escribir sus respectivas autobiografías?

8. ¿Qué lugar ocupa 'la verdad' en estos planteamientos sobre el yo?

9. Retomar los contenidos del apartado *El momento de la graphé*: ¿qué es una prosopopeya? ¿Qué ejemplos literarios de prosopopeya conocen los talleristas? ¿Cómo se podría explicar la prosopopeya en lo relativo a las lecturas aquí ofrecidas?

10. Escribir un breve ensayo, de no más de dos carillas, (letra Times New Roman, cuerpo 12, espacio y medio<sup>5</sup>) en que se relacionen los contenidos teóricos acerca del lugar de la verdad en la autobiografía, con alguno de estos textos en particular.

---

<sup>5</sup> Estas indicaciones de formato son las que se deben considerar a lo largo de todos los ejercicios del presente manual.

## DEL AUTOR AL NARRADOR

Como se ha visto en el apartado anterior sobre los estudios autobiográficos, un aspecto importante en la discusión reside en su carácter referencial. Esto se vincula con el interés, para el lector, por la figura del autor, como antecedente que explica la escritura. Este tema se discute no sólo en el ámbito autobiográfico, sino en general en la literatura. Si pensamos en la autobiografía desde una estética referencial, tenemos que es un texto en que hay una representación de la vida del autor. Desde un planteamiento convencional, la autobiografía se define por presentar a un ser humano que es reflejado por su escritura. Leer, de este modo, significa buscar en los textos las huellas de la presencia del autor. Sin embargo, este tipo de lectura encuentra a sus detractores entre quienes no distinguen textos ficcionales de referenciales. Incluso se puede decir que desde la década de 1960, las lecturas centradas en el autor—incluso en el caso de la narrativa en general—sufrieron fuertes embates. Para entender todo esto, es necesario hacer un breve recuento sobre el concepto de autor en la literatura.

39

### Autor y Modernidad

No siempre hubo un ‘autor’ en la literatura. Antes de la invención de la escritura, quienes narraban las historias de los pueblos no eran los ‘autores’ o creadores de las mismas. Como lo ha mostrado el trabajo antropológico a lo largo del siglo XX, en las sociedades tribales suele haber una persona que funciona como mediadora, chamán o recitadora, de la cual se puede admirar la *performance*—esto es, su habilidad para manejar los códigos narrativos—, pero en ella no se encuentra el origen de las narraciones (Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje* 66). Los pueblos repetían constantemente sus epopeyas, en forma oral. Sin embargo, los ‘repetidores’ que perpetúan una tradición basada en la memoria no son considerados autores, es decir, fuentes desde donde emana una creación original.

Pero incluso en el mundo de la escritura no se puede hablar, desde un principio, del autor. Existen tradiciones literarias y filosóficas, pero la figura del autor, tal como hoy la entendemos, surge recién en virtud del contrato que garantiza la propiedad respecto de la obra: de el/lo original de la obra. Tales garantías pudieron hacerse efectivas recién a comienzos del siglo XVIII: el autor, como afirma Barthes (Ibíd), es una figura moderna, que tiene sus orígenes en una filosofía y una cultura volcadas al individuo. Además, lo moderno implica una relación muy especial con lo actual y lo nuevo, con lo que llamamos ‘originalidad’. Es esta originalidad la que defiende el autor, ‘pionero’ de la escritura que busca incursionar en ámbitos y con técnicas desconocidas por sus contemporáneos.<sup>6</sup> Con raíces ya en el Renacimiento, el autor

<sup>6</sup> Roland Barthes plantea en “Pierre Loti: Aziyadé”, en *El grado cero de la escritura*, que la palabra autor viene del latín *auctor*, ‘garante’. Pero hay otras acepciones: creador, autor, fuente histórica, instigador, promotor. La palabra deriva de *augere*: aumentar, hacer progresar (*Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* 73).

no puede sino ejercer un importante papel en la vida pública a partir de su aparición como figura de derecho, habida cuenta de la lucha de los escritores por hacer valer sus intereses ante los libreros editores, lucha que testimonia, entre otros ejemplos, la autobiografía de J. W. Goethe, *Poesía y verdad (De mi vida)*.

Al culto del individuo, la novedad y la originalidad, se suma el de la propiedad y la publicidad de la obra. Surge el autor como propietario y a la vez se impone estudiar la literatura historiando la sucesión de autores y las hazañas inscritas en sus biografías. A un mismo tiempo, y en alas del romanticismo, hacen su aparición la crítica literaria y la palabra autobiografía; cada vez se hace más atractiva e imprescindible la figura del autor.

40

A fines del siglo XIX cobra importancia la crítica literaria positivista, la cual se ciñó a la fascinación del autor como ‘pequeño dios’. Los filólogos estudiaban la geografía que habitaban y las circunstancias históricas y sociales de los autores, pensando que todo ello incidía en la creación de sus obras. Sostenían que sus apreciaciones a este respecto eran de carácter científico y pensaban que efectivamente se daba la ley de causa y efecto en las producciones literarias: naces en tal lugar, escribes de tal manera. Ese tipo de crítica positivista subsiste de alguna forma incluso hoy, en los periódicos y los medios de comunicación en general. Lo cierto es que una orientación positivista tiende a confundir al autor (la instancia extratextual, jurídica) con el narrador (instancia propiamente textual). Recién los formalistas rusos, en el siglo XX, intentan desmontar los distintos planos de la enunciación literaria en busca de su comprensión científica, sirviéndose en gran medida del desarrollo de la lingüística. Este grupo de críticos buscó diferenciar las figuras de autor y narrador.

Herederos del formalismo ruso de la década de 1920, los estructuralistas franceses decidieron asaltar por fin la fortaleza del autor y señalar enfáticamente al texto y su estructura como puntos de arranque del comentario crítico. Si a ello sumamos el surgimiento de una teoría de la recepción, cuyo acento puesto en el lector y en la concreción de la obra en el acto de lectura desestabiliza la institución del autor, nos encontramos con una percepción totalmente novedosa del texto ya entre los años 50 y 60.

En el siglo XX, el estructuralismo supuso una renovación en los estudios literarios, los cuales se orientaron al análisis de las estructuras subyacentes en los textos y desestimaron la indagación en las vidas de los autores; comenzó a hablarse incluso de la ‘muerte del autor’. El crítico Roland Barthes escribió un importante ensayo con ese título, ya citado anteriormente. Allí señala que, para él, el positivismo venía a ser la culminación del culto individual, “resumen y resultado de la ideología capitalista” (“La muerte del autor” 66) que privilegia el estudio de la vida incluso por sobre la indagación del hecho literario propiamente tal, que era lo que les

interesaba a él y a contemporáneos suyos, como Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Philippe Sollers, Algirdas J. Greimas y otros.

Surge la noción de escritura, entendida por Barthes como “la destrucción de toda voz, de todo origen”, “el blanco-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (“La muerte del autor” 65). Esta nueva concepción no sólo se deriva de un desarrollo de la ‘ciencia literaria’: es la conclusión casi ‘lógica’ de varios movimientos simultáneos, en diversos ámbitos.

A contrapelo de la formación de una conciencia individual como personalidad única, se va constituyendo este otro rasgo fundamental de la cultura contemporánea: “la gradual metamorfosis de un individuo, que posee una identidad personal e inequívoca, en un signo, una cifra, una imagen que ya no se puede identificar claramente como la de ‘una persona concreta’” (Sprinker 118). Prácticamente en el mismo momento en que Barthes y otros críticos se refieren a la escritura y al lugar vacío del autor (fines de la década de 1960), en el campo de la lingüística Émile Benveniste (1902-1976) no hace otra cosa que subrayar que ‘yo’ no es más que el que dice ‘yo’, en un aquí y un ahora: un sujeto y no una persona, una vacancia a ser llenada en cada instante por un nuevo sujeto hablante, una función. Repercuten, a través del psicoanálisis, los descubrimientos de Sigmund Freud (1856-1939) en el plano del sujeto: esa especie de herida que nunca habrá de cicatrizar, inferida al sujeto cartesiano, por la cual nos enteramos de que el yo es en realidad algo inabarcable y secreto. El yo se convierte progresivamente en el producto de unas relaciones dialógicas, de un carnaval de voces que crean y rompen con sus modulaciones, a cada instante, la frágil configuración contemporánea del sujeto y su identidad.

El propio texto se convierte en el lugar donde se constituye el sujeto: el psicoanálisis persigue un relato, pero no es el relato de una verdad, es la construcción de un recuerdo, es la versión de un pasado y un yo que busca su cura. El yo se construye en el lenguaje, nos dirá la escuela del psicoanalista Jacques Lacan (1901-1981), como también lo afirman semióticos y críticos que asimismo acusan la influencia psicoanalítica: “El lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto”, escribe Barthes en *Crítica y verdad* (73).

El autor del libro remite a una instancia extratextual. Es una figura sospechosa cuando prima el problema del lenguaje, cuando el arte ya no es capaz de dar cuenta más que de sí mismo, cuando se descubre que el sujeto es también sujeto del inconsciente y que se construye en la relación con los demás.

La desaparición del autor, sin embargo, no es un hecho; autores como el filósofo Michel Foucault (1926-1984), por citar un ejemplo, han planteado los mecanismos por los cuales esta figura sigue haciéndose necesaria, como una función que organiza los discursos y que determina unos ciertos modos de lectura. El nombre del autor actúa como una descripción que determina la lectura del texto, clasificándolo.

El autor da unidad a la obra; su papel es el de neutralizar las contradicciones entre los textos, ser un punto de resolución de las mismas en una suerte de continuidad histórica, biográfica y psicológica que tiene como eje la figura del autor. Esta se presenta, pues, como una especie de normativización de la lectura, que busca la congruencia textual y no su desgarró, su fisura.

El autor se ha hecho necesario ya que logra repeler “el gran riesgo, el gran peligro con que la ficción amenaza nuestro mundo...”<sup>7</sup> (Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” 809). La respuesta ideológica a esta ansiedad, postula Foucault, es ni más ni menos que el autor. Debido a él es posible limitar “la cancerosa, peligrosa proliferación de significaciones en un mundo donde se es económico no solo de sus recursos y riquezas, sino también de sus propios discursos y de sus significaciones”<sup>8</sup> (Ibíd); el autor, como entidad anclada en la realidad, serviría de contención a la proliferación de la ficción. Cumple una función ideológica, de encubrimiento, en el parecer de Foucault.

42

En el libro *La escritura y la experiencia de los límites*, el escritor francés Philippe Sollers plantea que la escritura permite acceder a un espacio múltiple, el cual, sin embargo, ha sido parcelado por lecturas esencialistas, cuya marca consiste en plantearse, permanentemente, un efecto de verdad y un autor (una aventura individual). Lo que vale para la historia literaria tiene principal interés cuando nos remitimos a la escritura autobiográfica: al concurrir en ella la ficción y la vida, la necesidad de un autor durante mucho tiempo fue imperiosa; hoy, sin embargo, después de la posmoderna ‘muerte del autor’, no es posible enfrentar la escritura autobiográfica desde una perspectiva meramente referencial; numerosos autores nos invitan, por el contrario, a valorar el propio acto escritural, la *graphé* ineludible en el concepto de lo autobiográfico, y a llevar el asedio a la figura del autor por nuevos horizontes.

---

<sup>7</sup> “le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde”.

<sup>8</sup> “la prolifération cancérisante, dangereuse des significations dans un monde où l’on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations”.

## LECTURAS

*El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico “distanciamiento”, en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o –lo que viene a ser lo mismo– el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto: no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el Yo declaro de los reyes o el Yo canto de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene mas origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.*

Roland Barthes, “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje*.  
Más allá de la palabra y la escritura (68-69)

## PREGUNTAS

1. ¿En qué consiste la ‘desaparición del autor’ a favor del lenguaje en los textos modernos?
2. A la luz del texto de Barthes, comentar el sentido de la siguiente oración: ‘Yo escribo’. ¿Qué significa?
3. Si se lee completo el artículo de Barthes, él alude al caso del escritor Stéphane Mallarmé, quien fuera el primero en sustituir al autor por su propio lenguaje. Indagar más sobre los textos de este autor francés y sobre cuál fue la renovación que generó en el ámbito literario.
4. ¿Qué significa que la mano actúe, según Barthes, “alejada de toda voz”, cuando se escribe?
5. Actividad grupal

---

44

La ‘desaparición del autor’ supone la existencia de estéticas centradas en el lenguaje o bien en el propio proceso de creación, más que en su producto final. A partir de aquí se puede propiciar un diálogo en el taller: ¿a qué dar importancia cuando uno escribe? ¿Es la escritura la *representación* de los anhelos y miedos personales o es más bien la *creación de algo nuevo*? ¿Es juego con el lenguaje? ¿Es azar por el cual se combinan palabras, esperando que resulte algo novedoso? La posición sobre este problema puede que al principio sea poco clara; probablemente muchos de los talleristas no se lo hayan planteado antes. Por lo mismo, se puede volver sobre este punto en la medida en que el taller avance, como una forma de ir generando una reflexión y mayor conciencia en ellos sobre el propio acto escritural.

## EJERCICIOS

Una vez repasadas las definiciones y lineamientos principales de la teoría autobiográfica, es aconsejable comenzar a perfilar el trabajo de escritura. Éste se puede preparar con ejercicios de reflexión y acopio de materiales.

1. Así como Jean-Jacques Rousseau escribió sus *Confesiones* con el propósito de validar su existencia y responder a los ataques de sus detractores, los talleristas pueden recopilar materiales que constituyan ‘pruebas’ de que sus vidas ‘han valido la pena’. Con estas pruebas harán un informe, del cual pueden extraer ideas para los próximos ejercicios.

Qué se puede recopilar:

- Fotos familiares y personales.
- Fotocopias, certificados, libreta de familia, registros de datos personales.
- Correspondencia.
- Recuerdos de infancia (dibujos, fotos, ropa).
- Canciones, poemas, fragmentos de cuentos y novelas que hayan sido significativos en la formación del tallerista.
- Pequeñas evidencias de la existencia: boletos de transporte, pasaporte, entradas de películas, obras teatrales o circos; calificaciones, reconocimientos.

2. Antes de escribir, se puede organizar de otro modo este material, por ejemplo, en la forma de un *collage* que integre las imágenes en el informe.
3. Escribir un ensayo de dos carillas, en el cual se defienda la validez de las acciones del tallerista, a partir de dos pruebas incluidas en el informe.
4. En este capítulo sobre la teoría autobiográfica se ha realizado un recorrido desde las posturas referencialistas a las textualistas. Para completar el ejercicio anterior y conducir a una reflexión en torno al referencialismo y el textualismo, se puede esbozar un contratexto, esto es, un ensayo de dos páginas que defienda la existencia del escritor pero no a partir de ‘pruebas’ sino desde sus expresiones más subjetivas (sus sueños, deseos, temores y fantasmas).
5. Procurando retomar lo que Barthes planteaba sobre la importancia del lenguaje, se puede jugar con los textos producidos y generar un tercero a partir de frases sueltas o palabras que resultan claves en esta recopilación de ‘pruebas’ sobre la existencia de uno mismo. El resultado será una escritura fragmentaria, como se ha mencionado que es la tendencia a partir del siglo XX en la literatura. ¿Es

un texto que los demás puedan entender? El escribirlo, ¿ha sido placentero o ha resultado muy difícil? ¿Es más fácil crear un texto con un inicio, un desarrollo y un final, o hacer esta especie de *collage* de frases y palabras? ¿Se ha seguido, de todos modos, algún patrón para la construcción del texto?

6. Retomar los epígrafes del comienzo de este capítulo, fragmentos de textos del crítico francés Jan Starobinski y del filósofo Jean-Paul Sartre; ambos aluden a la realidad del lenguaje y su relación con el mundo. ¿Qué lugar ocupan las palabras en la vida de los talleristas? ¿Cómo recuerdan haber entrado en el mundo del lenguaje? ¿Cuándo fueron conscientes de sus propias palabras y qué importancia les dieron? Escribir un texto de dos carillas, para luego discutirlo con el grupo.

## BIBLIOGRAFÍA

## CAPÍTULO 1: LA AUTOBIOGRAFÍA COMO TEXTO REFERENCIAL

## PERSPECTIVAS DE LOS ESTUDIOS AUTOBIOGRÁFICOS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BRÉE, Germaine. *Narcissus Absconditus: The Problematic Art of Autobiography in Contemporary France*. Oxford: 1978.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración.” En: *Suplementos Anthropos*, 29. (1991), 113-117.
- . “Semiología y retórica.” En: *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- EAKIN, Paul John. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje.” En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 79-92.
- . *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- . *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Poesía y verdad (De mi vida)*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- GUSDORF, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía.” En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 9-17.
- JAY, Paul. *El Ser y el texto (La autobiografía, del Romanticismo a la postmodernidad)*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.
- KERÉNYI, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 1998.
- LACAN, Jacques. *El seminario, libro II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós, 1982.
- . “Le symbolique, l’imaginaire et le réel” (1953). *Bulletin de l’Association freudienne*, I, 1982, pp. 4-13.
- LOUREIRO, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”. En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 2-8.
- MAY, Georges. *La autobiografía*. México: FCE, 1982.
- MISCH, Georg. *Geschichte der Autobiographie* (4 vols.). Frankfurt: Schulte-Bulmke, 1949-1965.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- OLNEY, James. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. En: *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), 33-46.
- . “Autobiography: An Anatomy and a Taxonomy”. En: *Neohelicon* 13 (1986), 57-82.
- . “Autos-bios-graphhein, The Study of autobiographical Literature”, en *South Atlantic Quarterly*, 77 (1978), pp. 113 - 123.
- . *Essays Theoretical and Critical* (comp.). Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- PIKE, Burton. “Time in Autobiography.” *Comparative Literature*, 28 (1976), pp. 326-342.
- PRADO BIEZMA, F. J. del, Juan BRAVO Y M<sup>a</sup> Dolores PICAZO. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1966.

- ROUDINESCO, Elizabeth y Michel PLON. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confesiones*. Madrid: Ediciones Giner, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Ibero-Americana, 1948.
- SPRINKER, Michael. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 118-128.
- STAROBINSKI, Jan. "El estilo de una autobiografía". En: *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*. Madrid: Taurus, 1974.
- . "Los problemas de la autobiografía", en *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 223-247.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Massachussets: Harvard University Press, 1972.
- WEINTRAUB, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica". En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 18-32.
- . *La formación de la individualidad (autobiografía e historia)*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

#### DEL AUTOR AL NARRADOR

- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. México D.F.: Siglo XXI, 1973.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI, 1985.
- CAMPILLO, Antonio. "El autor, la ficción, la verdad". En: *Daimon. Revista de Filosofía*. Universidad de Murcia, Año 1992, N° 5, pp. 25-45.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos: Madrid, 2000.
- FOUCAULT, Michel. "Qu' est-ce qu' un auteur?". En: *Dits et écrits. 1954-1988*. Volumen I, 1954-1969. Paris: Gallimard, 1994. (Publicada originariamente en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Año 63, n°3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104).
- . "What is an Author?". En: HARARI, Josué V. (Ed.) *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1979, 141-160. (Versión en inglés del artículo anterior.)

#### LECTURAS

- BARTHES, Roland. "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confesiones*. Madrid: Ediciones Giner, 1978.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Santiago: Imprenta de Julio Belín y Cía, 1850.
- SARTRE, Jean-Paul. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- YÁÑEZ, María Flora. *Historia de mi vida*. Santiago: Nascimento, 1980.

## II. Mundos aledaños. La autobiografía y los géneros referenciales

---

49

*La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es...*

*Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico"*

### GRANDES GÉNEROS, GÉNEROS HISTÓRICOS Y DEFINICIÓN DEL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

Como ya se ha planteado, para comenzar a escribir una autobiografía debe haber poderosas razones, tan poderosas que impulsen al escritor a mantener su búsqueda. Muchos se han explorado a sí mismos en más de un texto de esta naturaleza, o han intentado justificarse frente al mundo a través de un largo alegato que para ellos era absolutamente imprescindible. Sin embargo, sean cuales fueren las razones del autobiógrafo, siempre debe considerarse que cualquier escritura implica una lectura previa.

Es cierto que los moldes de la autobiografía han variado con el tiempo; desde un relato más apegado a la cronología y la exposición sincera de los hechos, hasta juegos escriturales que se asemejan más a un montaje cinematográfico, en que el sueño, la ficción, lo especulativo, se entrecruzan sin timidez, dando forma a narraciones muchas veces inclasificables. Conocer estos desarrollos otorgará útiles orientaciones a quien se proyecta en la escritura con ganas de hacer consciente y fructífera su indagación.

Los aspectos prácticos de la escritura encuentran un posible sustento teórico en la reflexión acerca de los géneros literarios, en cuanto descripciones de los textos y mirada clasificatoria que establece continuidades y rupturas entre ellos. Se trata de una óptica conflictiva, pues los estudiosos de la literatura oscilan entre una "actitud maximalista" (Spang 19), que soporta la categorización de los textos en una ingente cantidad de géneros literarios (e incluso puede llegar a sostener que cada obra es única, como planteaba, en 1902, el esteta italiano Benedetto Croce)—, y una mirada

restringida, que primero distingue entre lo que es y no es literatura, para limitar, en un segundo paso, las posibilidades de clasificación. Cuando se habla de géneros literarios hay que agregar que nos referimos a ellos en diferentes niveles, desde los ‘grandes géneros’ o géneros teóricos, entre los cuales la tradición contempla principalmente tres: poético-lírico, épico-narrativo y dramático-teatral; hasta los llamados géneros empíricos o géneros históricos, subdivisiones de los anteriores que, como su nombre lo indica, están sujetos a cambios epocales, que determinan su nacimiento, vigencia y desuso: novela, soneto, tragedia, cuento, etc.

50 Durante años se excluyó de la clasificación de géneros literarios a los textos de carácter ensayístico, de fuerte anclaje referencial (esto es, que plantean una fuerte relación con la realidad). Sólo algunos autores, en los últimos años, contemplan el llamado género didáctico-ensayístico (García Berrío) como propiamente literario. Esto es de suma importancia si deseamos tocar el tema de la autobiografía, dado que, por su naturaleza referencial y no ficcional, se la podría contemplar en el grupo didáctico-ensayístico, pero también, como hemos visto, si se la estudia yendo más allá de las restricciones que impone el diferenciar ficción/representación, nos encontramos ante un texto principalmente narrativo, que comparte varios rasgos estéticos, estilísticos y estructurales con la novela, el cuento y otras formas de narración.

## Los géneros, hoy

Lejos de las miradas convencionales sobre el fenómeno literario, hoy existe cierto consenso respecto del cual se estiman los géneros como resultado de un desarrollo de manifestaciones cotidianas; así lo sostienen Tzvetan Todorov y otros teóricos. Por ejemplo: el diálogo de las obras teatrales se puede vincular con la diaria necesidad de conversar con otras personas. Las narraciones, en general, son proyecciones de la necesidad universal que tienen los seres humanos de contar los hechos que presencian, viven, sueñan e imaginan desde muy temprana edad y que, conforme pasan los años o se adquiere una mayor destreza, se van tornando más y más complejas.

El deslinde de los géneros se ha hecho difícil sobre todo a lo largo del siglo XX, a partir de las vanguardias, las que procuraron romper con las convenciones no sólo literarias sino artísticas en general, proponiendo nuevas formas de ver el mundo y, al mismo tiempo, ofreciendo una reflexión teórica sobre el desarrollo de la literatura hasta ese momento. La experimentación con el lenguaje, que se convirtió en protagonista del quehacer literario no únicamente de las vanguardias sino que, un poco antes, con el trabajo de los simbolistas franceses y de autores como el poeta Stéphane Mallarmé –entre fines del siglo XIX y comienzos del XX–, habría de dar una nueva cara al texto literario, cada vez más inclasificable.

Combinando elementos a modo de un collage, la poesía y la narrativa del período habrían de generar un profundo cataclismo en la normativa que hasta entonces regía el quehacer literario.

## Condiciones históricas para el surgimiento de la autobiografía

En cuanto género histórico, tanto si lo consideramos 'literario' como si no, la autobiografía es una manifestación que ha sido concretada en la experiencia, en un determinado tiempo histórico. Hasta el siglo XVIII nadie hablaba de su existencia: Europa se refería a las memorias o a las confesiones, pero no había un nombre para aquello cuya gestación se remonta incluso al mundo clásico, si seguimos a especialistas como Georg Misch o Karl Weintraub (v. Bibliografía). El siglo XVII, que vio expandirse la Reforma protestante, fue en particular una época que propició estas formas de escritura, dado que varios de los países que acogieron la nueva iglesia abandonaron uno de los hábitos propios del catolicismo: la confesión ante el sacerdote. Fue reemplazada por exámenes de conciencia escritos, que en gran medida anticipan la evolución del género en el norte de Europa. Esta teoría, además, explica por qué el género autobiográfico fue menos prolífico en los siglos XVIII y XIX, incluso bastante entrado el XX, en países católicos como España e Italia y, por extensión, en las antiguas colonias hispánicas.

Hay, pues, varias razones ideológicas e históricas para que el género se desarrollara principalmente a partir de la publicación de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, texto escrito por petición del editor del filósofo, Marc Michel Rey, quien conocía la tradición de las autobiografías espirituales en Inglaterra, de los siglos XVII y XVIII, y para que la voz autobiografía emergiera principalmente en países de tradición protestante. Los primeros registros del término se encuentran en 1789, bajo la forma alemana *Autobiographie*, y en 1809 en lengua inglesa, en un texto del poeta Robert Southey, según relatan los historiadores del género.

El surgimiento de la voz autobiografía señala el nacimiento de un nuevo fenómeno literario que, como se ha visto en el capítulo anterior, ha sido estudiado desde ópticas y énfasis diversos, pero que en todos los casos responde, como otros géneros históricos, a la aparición de una estructura específica, tributaria de unas determinadas condiciones sociales, económicas y artísticas, y que refleja una sensibilidad particular, señalando asimismo un determinado concepto de la realidad y el arte.

El surgimiento de un nuevo género se produce, según Todorov, por la transformación de uno o varios géneros antiguos. La autobiografía tendría elementos propios de las tradicionales memorias, como por ejemplo el repaso histórico de ciertos acontecimientos desde una óptica personal. Pero introduce un aspecto nuevo: la reflexión en torno al desarrollo de la propia personalidad, muy en sintonía con la importancia que la modernidad le comenzaba a atribuir al sujeto y su individualidad.

## La pesquisa de Lejeune: el pacto autobiográfico

52

A lo largo de casi cuarenta años, el crítico francés Philippe Lejeune ha echado mano de todo tipo de recursos con tal de definir o circunscribir un género autobiográfico: ha estudiado la autobiografía en Francia, la ha comparado con otros subgéneros cercanos, ha establecido cuadros donde detalla los diversos modos de narración y cuáles de ellos son propios de ella, ha estudiado las memorias dictadas a un tercero, ha analizado el problema de la autobiografía en los distintos medios de comunicación, ha reunido un fondo bibliográfico de memorias francesas escritas por personas no literatas en el siglo XIX, e incluso ha estudiado la autobiografía de uno de sus antepasados y ha escrito él mismo textos de carácter autobiográfico. Muy conocida es su definición del género, formulada primero en 1971 y luego, con modificaciones, en 1975: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (“El pacto autobiográfico” 48).

Estamos refiriéndonos, por lo tanto, a uno de los pocos intelectuales franceses de los últimos tiempos que aún puede concebir una ‘definición’: según Germaine Brée, si consideramos la que el diccionario ofrece —“Autobiografía: historia de la vida de una persona escrita por ella misma”— tendremos que reconocer que en la Francia de los años setenta, ninguno de los conceptos allí expresados —historia, persona, vida, escritura, sí mismo— podía ser aceptado sin más. Sin embargo, encontramos a Lejeune, intentando fijar las reglas del “más elusivo de los documentos literarios” (Olney 3).<sup>1</sup>

Con su definición, Lejeune creía establecer, como veremos, una distinción efectiva entre la autobiografía y los ‘géneros adyacentes’, que han sido llamados referenciales o literaturas del yo (memorias, poema autobiográfico, diario). Pero quedaba un punto oscuro y difícil: establecer con precisión los límites entre novela autobiográfica y autobiografía, para lo cual Lejeune añadió algo muy importante a su definición: considerando que debía atenerse a alguna evidencia textual interna —esto es, inherente a la escritura misma y no sujeta a datos extratextuales, como por ejemplo que un autor indique en una entrevista que tal libro suyo es, realmente, una autobiografía— se refirió al pacto autobiográfico, concepto que explicaremos brevemente.

Revisemos nuevamente la definición: alude a una persona real que escribe la historia de su vida. En 1971, cuando Lejeune redactó por primera vez un intento de definición, se refería a ‘alguien’: esa vaguedad debió parecerle insuficiente, porque había que delinear una presencia anclada en el mundo, cuyo signo representativo en el texto, ya en 1975, es para Lejeune el nombre propio. A su modo de ver, se

1 “The most elusive of literary documents” (“Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction”, *Autobiography...* 3-27).

puede diferenciar entre autobiografía y ficción a partir de la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista de un relato. Lo que llama pacto autobiográfico es la afirmación de esa identidad en el texto, mediada por la lectura; esto es, que el lector, al ver que estas tres entidades comparten un nombre, puede afirmar con certeza que está leyendo una autobiografía. De esta forma, y con el fin de establecer el ‘género autobiográfico’, abandona una perspectiva bastante recurrente en este tipo de estudios, centrada en el autor y sus intenciones (que deben ser documentadas a través de entrevistas, reportajes, contraportadas de los libros y otras evidencias que no están implícitas en el propio texto), por la perspectiva del lector. En los estudios literarios, esta posición se denomina ‘pragmática de la comunicación literaria’, ya que más que atender a la relación de los signos entre sí (sintáctica) o a la relación entre significantes y significados (semántica), se centra en el fenómeno comunicativo, en la relación entre los signos y sus emisores y destinatarios.

Lejeune justifica su opción sirviéndose de la lingüística: alude al problema del yo basándose en el enfoque que el lingüista estructuralista Émile Benveniste le da a esta cuestión. Lejeune recuerda que en *Problemas de lingüística general*, se plantea que no hay un concepto del yo, “aseveración muy acertada si añadimos que no hay concepto de ‘él’, y que, en general, ningún pronombre personal, posesivo, demostrativo, etc., ha remitido jamás a un concepto, sino que ejerce simplemente una función, que consiste en enviar a un nombre ‘o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre’” (“El pacto autobiográfico” 59).<sup>2</sup>

Este envío, en lo que refiere a la primera persona, al yo, remite al nombre propio, en el cual, enfatiza Lejeune, persona y discurso se articulan “antes mismo de articularse en la primera persona, como lo muestra el orden de la adquisición del lenguaje por los niños” (“El pacto autobiográfico” 59).

El nombre constituye un elemento de estabilidad en el tiempo, aquello que pese al paso de los años permite decir ‘y sigo siendo Fulano...’. Obviamente, tal estabilidad en un plano léxico puede ser sólo una ilusión más del lenguaje. Desde una perspectiva ética y filosófica, hay mucho que objetar a esta postura sobre la subjetividad y la identidad: muchas personas comparten un nombre y son absolutamente distintas entre sí, o cambian su nombre y siguen siendo los mismos sujetos. Lejeune, sin embargo, no pretende iniciar esa discusión: lo que le interesa es diseñar un modelo que resuelva los problemas planteados por la autobiografía en tanto género referencial, desde una pragmática de la comunicación literaria, cifrada en la participación del lector. Para Lejeune, el nombre es un elemento arbitrario

---

2 En lo relativo a los pronombres personales, se pueden consultar los capítulos XIII y XIV (“Estructura de las relaciones de persona en el verbo” y “La naturaleza de los pronombres”) de *Problemas de lingüística general*, de Émile Benveniste.

que, sin embargo, nos posibilita reconocernos a lo largo del tiempo y en distintas situaciones de comunicación.

Mientras en el discurso oral se vuelve al nombre propio cuando es necesario (por ejemplo, si alguien desea presentarse), en el discurso escrito la firma es la que designa al enunciador. Para Lejeune, el nombre de la portada de un libro –para él, la firma– resume “toda la existencia de lo que llamamos el autor” (“El pacto autobiográfico” 60), su realidad extratextual indudable y su responsabilidad como enunciador del texto. Según él, un autor –esa presencia conflictiva que como hemos visto en el primer capítulo, para tantos otros críticos es más bien una especie de no presencia–, “es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos” (“El pacto autobiográfico” 61).

54

En virtud de la presencia del autor, señalada por el nombre/firma, sería posible determinar si estamos o no frente a una autobiografía. Sin embargo, aun cuando Lejeune llega a establecer una definición y propone su famoso pacto autobiográfico, quedan vacíos y cabos sueltos: las limitaciones de su proposición son puestas al descubierto muy pronto. En 1977, el crítico y escritor Serge Doubrowski, pensando en el pacto autobiográfico de Lejeune, publicó una ‘autobiografía’ (de título *Fils*), la cual impactó positivamente a Lejeune y propició sus comentarios. Se trataba de una trampa: esta autobiografía, como esclareció luego el propio Doubrowski, no era más que un relato en primera persona en el cual el nombre del protagonista era, ‘coincidentalmente’, Doubrowski, lo que, según este autor, no quería decir, necesariamente, que estuviera escribiendo sobre su propia vida. Esto dio pie al surgimiento de un nuevo subgénero: las autoficciones.<sup>3</sup>

Hacia fines de la década de 1970, arreciaron muchas otras críticas, entre ellas, “Autobiography as De-Facement” (“La autobiografía como desfiguración”), el texto escrito por Paul de Man en 1979, ya antes mencionado. Si sumamos estos acontecimientos, vemos por qué Lejeune se vio en la necesidad de revisar sus conceptos. En “El pacto autobiográfico (bis)” ([1982] 1986),<sup>4</sup> reconoció ciertos problemas de método en su ensayo anterior. Los errores abarcaban tanto su famosa definición como el vocabulario empleado, el tema de la identidad, el estilo y la ideología de la autobiografía; pero no por ello renunció a aquella. Sí añadió, en cambio, una serie de especificaciones y distinciones, por ejemplo entre tipos de nombre propio, de manera que su trabajo anterior pudiera seguir siendo funcional a esta clase de estudios. Pese a las objeciones que ven en su trabajo una acumulación estéril de observaciones con pretensiones de legitimidad, la definición de Lejeune sigue siendo la más citada por quienes procuran hacer un estudio exhaustivo de la autobiografía.

3 Para Lejeune, se trata de la ficciones establecidas a partir de acontecimientos y hechos reales. A propósito de este tema, v. “Autobiografía, novela y nombre propio”, ensayo publicado en *Moi aussi* y en *El pacto autobiográfico*. En el ámbito hispanoamericano también se ha escrito sobre las autoficciones. Revisar, en la bibliografía, el texto de Manuel Alberca.

4 Publicado en *Moi aussi* y asimismo en *El pacto autobiográfico y otros estudios*.

## LECTURAS

El texto a continuación, escrito por el teórico de origen búlgaro Tzvetan Todorov (1939-), ofrece una visión sobre la polémica de los géneros literarios:

*Seguir ocupándose de los géneros puede parecer en nuestros días un pasatiempo ocioso además de anacrónico. Todos saben que existían -baladas, odas y sonetos, tragedias y comedias- en tiempos de los clásicos, pero, ¿hoy? Incluso los géneros del siglo XIX, que, sin embargo, no son para nosotros géneros de un modo absoluto -poesía, novela-, parece que se disgreguen, por lo menos en la literatura «que cuenta». Como escribía Maurice Blanchot de un escritor moderno, Hermann Broch: «Ha sufrido, como otros muchos escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de los géneros y necesita romper los límites». Incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros...*

Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros" (31)

55

El siguiente es un fragmento del célebre artículo "El pacto autobiográfico", del francés Philippe Lejeune:

*"Copia certificada"*

*La identidad no es lo mismo que el parecido.*

*La identidad es un hecho inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado al nivel de la enunciación; el parecido es una relación, sujeta a discusiones y a interminables matizaciones, establecida a partir del enunciado.*

*La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación.*

*Al tratarse del parecido, nos vemos obligados a introducir en el enunciado un cuarto término simétrico, un referente extratextual al que podríamos llamar el prototipo o, aún mejor, el modelo.*

*Mis reflexiones sobre la identidad me han llevado a distinguir sobre todo la novela autobiográfica de la autobiografía; en el caso del parecido, debemos ocuparnos de la oposición de la autobiografía y la biografía. En ambos casos, por otra parte, el vocabulario es una fuente de errores: el término novela autobiográfica está demasiado cercano de la palabra autobiografía, la cual, a su vez, se acerca demasiado a la palabra biografía, para que no se produzcan confusiones. ¿La autobiografía no es, como indica su nombre, la biografía de una persona escrita por ella misma? Existe la tendencia a considerarla como un caso particular de la biografía y a aplicarle la problemática 'historizante' de ese género. Muchos autobiógrafos, escritores aficionados o profesionales, caen ingenuamente en ese error: eso se debe a que esta ilusión es necesaria para el funcionamiento del género. Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales:*

*de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una 'realidad' exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación. Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real; no 'el efecto de realidad', sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría pacto referencial, implícito o explícito, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira...*

*Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico" (56-57)*

---

## 56 PREGUNTAS

1. ¿Todorov y Lejeune piensan lo mismo de los géneros literarios? Argumentar a partir del texto de Todorov y de lo que se puede inferir del texto de Lejeune.
2. Todorov habla de la opción de los escritores contemporáneos por romper límites. ¿Qué texto han leído alguna vez los talleristas que haya sido para ellos difícilmente clasificable, por ejemplo, que siendo una novela, a ratos haya parecido más bien una suma de poemas o una obra dramática? Buscar un ejemplo y describirlo.
3. ¿En qué se distinguen autobiografía de novela autobiográfica? ¿Y autobiografía de biografía? Explicarlo en menos de tres líneas.

### 4. Actividad grupal

¿Qué es un texto referencial? Los talleristas deben proporcionar tres ejemplos de textos que hayan leído, procurando subclasificarlos como autobiografías, biografías u otro género referencial conocido. Luego deben compartir y discutir su clasificación con sus compañeros.

5. ¿Son el 'pacto referencial' y el 'pacto autobiográfico' una misma cosa? Definir, por escrito y con palabras propias, cada uno de estos conceptos.

## ALREDEDORES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Retomemos la definición que Philippe Lejeune hace del texto autobiográfico: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. En ella, como él mismo señala, están en juego distintos aspectos: i. forma del lenguaje (narración y en prosa); ii. tema tratado (la “vida individual”, la “historia de la personalidad”); iii. la situación del autor (relación de identidad entre el autor y el narrador); iv. la posición del narrador (relación de identidad entre el narrador y el personaje principal y perspectiva retrospectiva de la narración); el tratamiento por separado de cada uno de estos aspectos permitirá hacer un deslinde entre la autobiografía y otros géneros que se acercan a ella por su carácter personal y referencial, pero que difieren en algún punto discernible.

Así, por ejemplo, en lo que respecta a la forma del lenguaje, Lejeune es enfático en señalar que la autobiografía es ante todo una narración. Como se señaló anteriormente, existen los grandes géneros: dramático, lírico y épico (narrativo). Este último se caracteriza por la importancia de los hechos o acontecimientos referidos por alguien: el narrador, quien es intermediario entre la historia y el público receptor. La narración privilegia la acción. En el caso de la autobiografía, lo que se relata es la historia de una persona real. Hay autores que no consideran a la autobiografía como un género narrativo, porque establecen como rasgo definitorio de éste la creación de un tiempo y espacio ficticios, lo que permite caracterizar al texto como ‘texto literario’, según se ha visto. Pero las nuevas aproximaciones a la autobiografía han permitido, primero, considerarla una obra literaria, y segundo, en términos formales, reconocer su carácter de narración, ya que el deslinde entre ficción y realidad es demasiado delicado, sobre todo en el caso de un texto en que es tan importante la reconstrucción de los hechos a través de una memoria falible, muchas veces intervenida por la imaginación. Otras razones se añaden, revisadas en el primer capítulo: principalmente, la fuerza que tomaron las teorías textualistas a partir de la década de 1970 en Europa y Estados Unidos y la aparición de narrativas que mezclaban realidad histórica y ficción.

## El deslinde

Volvamos al panorama que ofrece la definición propuesta:

1. Hay textos cercanos a la autobiografía por su tema, pero distintos en su forma: el autorretrato literario, por ejemplo, el cual muestra cómo es una persona en un momento determinado, sus características físicas y psicológicas, pero no incorpora la dimensión temporal, de proceso, propia de la autobiografía. Se trata de un texto que captura una especie de fotografía estática (sobre este tema volvemos en el tercer capítulo, sobre la descripción literaria).

Otro tanto ocurre con numerosos escritos de la Antigüedad, como por ejemplo las *Meditaciones* del emperador Marco Aurelio, o, más cercano a nosotros, los *Ensayos* de Michel de Montaigne. Estos, si bien constan de segmentos narrativos, refieren más bien las reflexiones de sus autores y no el desarrollo histórico de sus respectivas personalidades.

No hay que olvidar que la narración debe ser escrita, además, en prosa y no en verso. En este sentido, hay polémica entre los distintos teóricos, porque existen muchos ejemplos de personas que cuentan sus vidas en verso. El poeta romántico William Wordsworth (1770-1850), por ejemplo, refiere su infancia en un famoso y largo poema titulado *Preludio* (1850); en nuestro país, Violeta Parra hace lo mismo en sus *Décimas* (1954-1958). Para Lejeune, en ambos casos estaríamos frente a poemas autobiográficos y no ante autobiografías.

58

2. En lo que respecta al tema tratado, Lejeune pone especial énfasis en la vida individual o historia de la personalidad. Existen textos de carácter autobiográfico que, más que centrarse en la persona que está contando su vida, se detienen en las circunstancias históricas y sociales que vivió. Ésta es la base de la distinción entre memorias y autobiografía propiamente tal. Según el crítico y escritor chileno Fernando Alegría, “el memorialista tiende a recordar, el autobiógrafo a inventar, olvidando” (11). Si retomamos la lectura sugerida de Lejeune, “Copia certificada” (cfr. p. 48), tenemos que en concordancia con ella, Alegría concede a las memorias un mayor grado de semejanza con la realidad (referente extratextual) que lo que ofrecen las autobiografías (donde importa más el parecido que la identidad). De este modo refrenda la visión de varios estudiosos, que ven en las memorias un texto histórico más fidedigno y una buena fuente de información para esa índole de investigaciones. Muchas memorias se restringen a un período determinado (uno, diez años) y se centran en un episodio particular (un viaje o una guerra son los más frecuentes). Los títulos abundan: *Tres meses en Río de Janeiro* de Joaquín Edwards Bello (1887-1968) o *Memorias de un hombre de teatro* de Nathanael Yáñez Silva (1884-1965), son ejemplos de este tipo de narrativa en Chile.

3. La situación del autor es uno de los temas más complejos; como se ha podido ver, un autor no es lo mismo que un narrador. Podemos tener a una autora mujer, de 40 años, soltera y sin hijos, que inventa a un narrador masculino, anciano, casado y con hijos. El autor es una instancia extratextual: está ‘fuera’ de los textos, es ‘real’. El narrador, en cambio, es una instancia intratextual, está dentro del texto, es la voz desde la cual emana el relato. Herman Melville es el autor de *Moby Dick*; sin embargo, será Ismael quien ocupe el lugar del narrador. En el caso de la autobiografía, coinciden el autor y el narrador; este último presenta las mismas características de aquél, se identifica con él. Esto se puede corroborar en la autobiografía por la aparición del nombre propio del autor.

Hay autobiografías, sin embargo, que son ‘dictadas’ a un tercero por una persona que no puede o no sabe escribir. Por ejemplo, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1982-1983) es un texto elaborado sobre la base de grabaciones orales que recogió la antropóloga Elizabeth Burgos, cuyo narrador es la premio Nobel de la Paz guatemalteca Rigoberta Menchú. Sobre la elaboración de este libro se ha discutido bastante con posterioridad, dado que la protagonista, Menchú, ha dicho no sentirse identificada con su contenido. A este tipo de textos, que indudablemente ofrecen problemas al momento de realizarse una clasificación, Lejeune los llama ‘autobiografía interpuesta’ y es muy frecuente encontrarlo en el trabajo de los antropólogos y etnógrafos que transcriben narraciones de personas analfabetas o con dificultades para expresarse por escrito (en el caso de Menchú, hay que recordar que ella recién comenzaba a aprender el castellano cuando se entrevistó con Burgos). Por otra parte, cuando el narrador y el autor difieren por completo, estamos frente a una biografía, relato de vida hecho por una tercera persona, el biógrafo. Más compleja aun es la situación de textos como *Juan Rulfo: autobiografía armada* (1973), en que la escritora hispano-argentina Reina Roffé (1951- ) da forma a un texto en primera persona, con retazos de declaraciones del autor mexicano sobre su vida, o *Mi cuerpo es una celda* (2008), en que el escritor chileno Alberto Fuguet (1964- ) reúne y da nombre de autobiografía a diversos textos del colombiano Andrés Caicedo.

4. En la autobiografía, el narrador no sólo coincide con el autor, sino además con el personaje principal: J. W. Goethe (1749-1832) narra en primera persona (un narrador llamado también Goethe) la historia de un personaje llamado Goethe. No ocurre así con la biografía, género del cual se derivará el concepto de autobiografía y que es delimitado con anterioridad: se puede encontrar registro de la voz ‘biografía’ en el Dictionnaire de Trévoux en 1721. Pero, como en otros casos, el objeto en sí precede a la palabra que usamos para denominarla. Ya Plutarco escribió biografías (s. I d.C., sus famosas *Vidas paralelas*). El género parece originarse en los antiguos elogios fúnebres. Hoy, la vida parece ir más rápido: ya no necesitamos que alguien muera para escribir sobre su existencia.

Además de diferenciarse porque no existe en la biografía una relación de identidad entre autor, narrador y personaje, como ocurre con la autobiografía, también resulta de interés recordar que, mientras la biografía las más de las veces concluye con la muerte del biografado, el relato autobiográfico difícilmente puede concluir con la muerte de su protagonista. Como se verá más adelante (cfr. Capítulo IX), la muerte es central cuando se busca configurar un sentido para la vida, por lo cual el texto autobiográfico queda trunco, abierto a la incertidumbre.

La posición del narrador en el tiempo también resulta significativa. La autobiografía es retrospectiva, esto es, el narrador se sitúa en el presente y desde allí debe recordar hechos pasados, ocurridos antes de hacer su narración. En este sentido, la autobiografía difiere del diario íntimo, en el cual una persona puede

relatar lo que le está sucediendo en el momento mismo de escribir, o lo que le ha sucedido muy poco rato antes. Es importante hacer esta distinción entre la inmediatez del diario y el carácter retrospectivo de la narración autobiográfica, dado que ambos tipos de texto muchas veces se encuentran reunidos: hay diarios en que repentinamente el autor decide hacer una relación de su infancia u otro momento de su vida, o bien, autobiografías en que se emplean fragmentos textuales de un diario íntimo, para evidenciar la autenticidad de lo que se está contando o para dar detalles más vívidos del instante rememorado. Los diarios son, además, excelentes fuentes de información para quien desee escribir una autobiografía o sus memorias. Es el caso, por ejemplo, de la escritora chilena Inés Echeverría (Iris, 1868-1949), quien en 1900 emprendió un diario de su viaje por España. Publicado 37 años más tarde con el título *Entre dos siglos*, se trata de un diario íntimo, pero sobre todo de un texto memorialístico donde ella reelabora las anotaciones diarias sobre las cosas que fue viendo durante aquel viaje.

Como las autobiografías, los diarios tienen lejanos antecedentes, quizás si el más remoto, el de los llamados *hypomnemata*, escritos que surgían en relación con las prácticas ascéticas de la antigüedad clásica y el primer cristianismo. Como explica Michel Foucault en “L’écriture de soi”, para el hombre antiguo, ninguna habilidad profesional se aprendía sin experiencia, de ahí que el arte de vivir, *ars vivendi* o *techné tou biou*, no se pudiera aprender sin una ascesis o entrenamiento de sí mismo, a la que contribuían estos textos en que se mantenía un registro constante de todo tipo de acontecimientos propios de la vida de entonces. Eran una especie de ayudamemoria en que cabían las cuentas y registros públicos, pero también la recopilación de citas memorables, consideradas como valiosas por quien las anotaba. Estos textos suponían tanto una práctica de escritura como de lectura, que podía contribuir a la sujeción o sostenimiento de la unidad del individuo a través de lo diverso de sus materiales. La idea de un arte de vivir persiste de algún modo en la moderna escritura autobiográfica, donde se constituye un yo, una vida a los ojos de los demás, pero sobre todo a los de uno mismo.

En la época moderna, se puede decir que el diario íntimo cobra impulso a partir de los exámenes de conciencia iniciados en el mundo protestante. Por ejemplo, uno de los más conocidos diaristas de la historia, Henri Frederic Amiel (1821-1881), de origen suizo, fue educado bajo este credo. Sin embargo, el diario comienza a ser reconocido literariamente recién en el siglo XX, cuando grandes escritores como el francés André Gide (1869-1951) dan a conocer los suyos en vida. También existe la variante de los diarios de escritor o carnés de escritura, en donde los intelectuales anotan sus ideas y reflexiones, muchas de las cuales serán aprovechadas para la elaboración de otros textos, como es el caso de los *Carnets* (redactados entre 1935 y 1942) de Albert Camus (1913-1960) o el *Diario íntimo* (fechado entre 1939 y poco tiempo antes de la muerte del autor) del chileno Luis Oyarzún (1920-1972).

Es importante señalar que las diferencias entre autobiografía y diario íntimo no se remiten únicamente a la situación temporal del narrador. Ésta, si bien es central en la definición y sistema clasificatorio de Lejeune, puede ser acompañada de varios otros elementos, como por ejemplo: el ordenamiento textual (el diario permite el desorden, la gratuidad y el capricho; en tanto, en la autobiografía se revela un ordenamiento o necesidad de dar sentido a los materiales del recuerdo); el estilo telegráfico e informal del diario, frente al trabajo estilístico que suele ser más usual en las autobiografías; la falta de trama y la amplia libertad temática del diario íntimo, que puede involucrar autoanálisis y autorretrato (en los que intervienen comentarios argumentativos sobre el comportamiento y los sentimientos del sujeto), a diferencia de la unidad que usualmente buscan las autobiografías; el fetichismo del diarista, quien usualmente se deja llevar por sus preferencias y observaciones instantáneas, acumulando pequeñas y diversas joyas, como un coleccionista de momentos.

Según el escritor argentino Alan Pauls (1959-), el diario tiene “algo de un depósito de desechos” (“Las banderas del célibe” 3): en él suelen verter los escritores todo aquello que no encuentra su lugar en otros textos, por su carácter privado, “demasiado vulgar, demasiado íntimo” (Ibíd):

Abierto a todo, permeable a cualquier impresión y cualquier incidente, dispuesto a constatar la actualidad pero también a evocar el pasado o imaginar el porvenir, sin otra obligación que la de atenerse con más o menos rigor a la lógica de los días, el diario íntimo realizaría, por fin, la utopía de una tolerancia absoluta, el sueño moral de una integración sin excepciones (Pauls, “Virginia Woolf. El todo imposible” 131).

El siguiente esquema ofrece una síntesis de las diferencias existentes entre diario y autobiografía. Léase considerando que, actualmente, muchas de estas últimas renuncian a la unidad y la coherencia que en este cuadro-resumen las caracterizan:

<i>AUTOBIOGRAFÍA</i>	<i>DIARIO ÍNTIMO</i>
<i>Relato retrospectivo</i>	<i>Inmediatez de la escritura</i>
<i>Búsqueda de unidad y coherencia en el planteamiento textual</i>	<i>Fragmentariedad de la escritura</i>
<i>Trabajo de estilo</i>	<i>Estilo telegráfico, informal, descuidado</i>
<i>Coherencia de una trama vital</i>	<i>Falta de trama</i>
<i>El tema: la vida personal de un individuo</i>	<i>Libertad temática</i>
<i>Coherencia general: trabajo textual en pos de esta coherencia.</i>	<i>Preferencia por el detalle, la observación. Fetiches de lo inmediato.</i>

## Algunos otros géneros

---

Como se ha visto, la definición de Lejeune permite discriminar entre autobiografía y otros géneros cercanos: autorretrato literario, poema autobiográfico, memorias, biografías, diario íntimo. Quisiéramos agregar algo sobre otros géneros, igualmente referenciales, que no han sido tratados hasta ahora, pero que por su cercanía nos parece que deben ser abordados brevemente. Estos son el testimonio, las cartas y el ensayo.

62 En primer término, suele haber confusión respecto de los llamados testimonios. Este tipo de textos se ha vuelto usual en Latinoamérica en los últimos treinta años, a consecuencia de los problemas políticos vividos bajo las dictaduras militares. Esta literatura ha encontrado su espacio en el mundo editorial y hoy son varios los libros que circulan, pero escasas las reflexiones que aclaren su estatuto textual. ¿Son las memorias o las autobiografías, necesariamente, testimoniales? ¿Es el testimonio un género, como la autobiografía? ¿O hay autobiografías ‘testimoniales’, que vendrían a ser como un subgénero autobiográfico? El crítico chileno Leonidas Morales, quien ha dedicado un libro al estudio de los géneros referenciales, plantea que el testimonio no es un género. Los géneros como la autobiografía, recordémoslo, son de carácter histórico: se dan en un determinado tiempo, debido a unas circunstancias particulares. El testimonio, a su juicio, está presente a lo largo de la historia y se encuentra en distintos textos. Se caracteriza por plantear un componente político o ideológico y unas relaciones de poder desiguales, en que el narrador testimonial se sitúa del lado de los subordinados (la mujer frente al hombre, el perseguido político frente a sus perseguidores, el colonizado frente al colonizador). Morales concluye que el testimonio es un tipo de discurso (forma que siempre ha estado disponible para el emisor de un mensaje, de carácter transhistórico y transgenérico) que se presenta como “un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea” (23-24); puede aparecer en una novela, en unas memorias o en la propia oralidad.

La carta, en cambio, sí es un género, practicado desde muy antiguo y que se clasifica dentro del gran género didáctico-ensayístico al que nos referimos en el primer apartado de este capítulo. Para Michel Foucault (según leemos en “L’écriture de soi”), las cartas también constituyeron en la Antigüedad parte de esa práctica ascética de la escritura que buscaba la superación de uno mismo, un perfeccionamiento en el arte de vivir. A través de las cartas el escritor se comunica con el otro, pero no sólo para informarle cosas: por medio de la escritura de una carta se constituye un yo bajo la mirada vigilante y atenta del otro. Según sea el destinatario de la carta, cambian el estilo, los temas tocados, la formalidad en el trato. La mirada del otro constituye en gran medida al sujeto. Sin embargo, como

el autorretrato (que definiremos con más detalle en otro capítulo, a propósito de la descripción literaria) y el diario íntimo, las cartas proporcionan pinceladas, se trata de la representación de un período muy acotado. Según su destinatario, se puede hablar de cartas abiertas (escritas para su publicación) o personales (dirigidas a un destinatario específico).

Por último, existe el gran género didáctico-ensayístico, que aglutina manifestaciones diversas, como la carta, la crónica y el ensayo propiamente tal. Se dice que el ‘padre’ de este último fue Michel de Montaigne. En un mundo atravesado por las guerras religiosas y, a su vez, crecientemente secularizado, Montaigne escribió sus ensayos buscando formar su propia regla de vida, su ética. No perseguía verdades absolutas, sino alumbrar, desde su perspectiva, las grandes y pequeñas problemáticas de su época. La misma palabra ‘ensayo’, como ya se ha dicho, utilizada por primera vez por él para designar esta forma de discurso, deriva del latín *exagium*, acto de ‘pesar algo’, de someterlo a prueba.

Los *Ensayos* de Montaigne son producto de un largo proceso de autodescubrimiento. No en vano, el mismo texto es considerado por muchos un antecedente importantísimo del género autobiográfico. En él, Montaigne vierte sus ideas, opiniones y creencias, conforme se va desarrollando su personalidad.

Si bien durante mucho tiempo no se consideró el ensayo un texto de carácter literario –debido a su naturaleza especulativa–, hay que decir que, a diferencia de la filosofía sistemática, aquél no trata de generar una red de saberes incontestables; más importante que su valor ‘científico’ resulta su valor estético. Es por ello que los *Ensayos* de Montaigne no pierden su vigencia: si los valoráramos por lo que allí se dice sobre los saberes y cuestiones de su tiempo, probablemente muchos de los textos debieran ser descartados; el estado actual de las ciencias desautorizaría muchas de sus opiniones. La forma, y no la verdad, ha sido siempre, desde Montaigne hasta nuestros días, esencial a todo escrito concebido y ejecutado como ensayo. Esta escritura es bastante libre, tiene la forma del tanteo, de la búsqueda que refleja el estilo, humor y creencias de su autor. Ahora bien, es arriesgado identificar un texto como el de Montaigne con el género autobiográfico: en él se pierde por completo el carácter retrospectivo de una indagación sobre uno mismo, ya que se privilegia la expresión de ideas y sentimientos sobre los temas más diversos. Pero sí hay que reconocer que los textos autobiográficos plantean, muchas veces, segmentos de carácter ensayístico, en que se deja en suspenso la acción (la narración de la propia vida) para permitir digresiones sobre tal o cual problema político, costos de la vida, migraciones sociales o carácter del ser humano.

## LECTURAS

A continuación presentamos algunos fragmentos que ejemplifican la estructura de distintos géneros referenciales, cercanos a la autobiografía: autorretrato, diarios, carta y memorias.

El siguiente texto ha sido tomado de los famosos diarios del suizo Henri-Frederic Amiel, escritor que no logró perpetuar la obra que proyectaba y del cual únicamente se guarda el libro aquí citado, con las anotaciones cotidianas que realizó a lo largo de once años (1839-1850):

64

*8 de octubre de 1840. ...Y se hizo clara en mi mente una idea: "Cada día dejamos una parte de nosotros mismos en el camino". Todo se desvanece a nuestro alrededor; caras, parientes, conciudadanos, las generaciones discurren en silencio; todo cae y se va, el mundo se nos escapa, las ilusiones se disipan, asistimos al fin y a la pérdida de todas las cosas, y, por si no fuera esto bastante, nos perdemos a nosotros mismos; resultamos tan extraños para el yo que ha vivido como si se tratara de nosotros; todo lo que yo era hace años, mis placeres, mis sentimientos, mis pensamientos, ya no lo soy; mi cuerpo ha pasado, y mi alma; el tiempo se lo ha llevado todo. He asistido a mi metamorfosis; ya no soy el que era...*

*13 de octubre de 1840. Estos diarios son una ilusión. No contienen ni la décima parte de lo que se piensa en media hora sobre el mismo tema. ¡Si al menos pudiesen ser un programa, sería estupendo!*

*28 de junio de 1848. ¿Dónde está tu fuerza? Quizás en la simpatía, la penetración y la imaginación. Me parece que tu naturaleza es más literaria que científica. Y en literatura careces de profundidad, de impulso, de plenitud. Necesitas la unidad y admiras la consecuencia, pero no tienes fuerza para lograrlas. Me temo que sólo dejarás fragmentos; muchos ensayos, esbozos felices, pero no obra. Eres demasiado inconstante para lograrla.*

*Henri-Frederic Amiel, Fragmentos de un diario íntimo.*

En Chile, el cultivo de los diarios ha sido muy importante, sobre todo entre las mujeres, quienes desde principios del siglo XX llevaron adelante interesantes anotaciones que dan cuenta de las restricciones sociales de la época y, por otra parte, de su capacidad y deseo de ser escritoras. Uno de estos diarios es el de Teresa Wilms Montt (1893-1921), escritora que desarrolló su carrera literaria fuera de Chile y que murió por una sobredosis de veronal tras una serie de problemas personales y familiares.

*Liverpool, Hotel Adelphi, octubre 16, 1919, 3½ madrugada.*

*No he podido dormir. A la una de la madrugada cuando iba a entregarme al sueño, me di cuenta de que estaba rodeada de espejos.*

*Encendí la lámpara y los conté. Son nueve.*

*Recogida, haciéndome pequeña contra el lado de la pared, traté de desaparecer en la enorme cama.*

*Llueve afuera y por la chimenea caen gruesas gotas, negras de tizne. ¿Es que se deshace la noche? No tengo miedo, hace mucho tiempo que no experimento esa sensación.*

*Me impone el viento que hace piruetas silbando, colgado de las ventanas.*

*No podría explicarlo, pero aquí, en este momento, hay alguien que no veo y que respira en mi propio pecho.*

*¿Qué es eso?*

*Bajo, muy bajo, me digo aquello que hiela pero que no debo estampar en estas páginas.*

*La sombra tiene un oído con un tubo largo, que lleva mensajes a través de la eternidad y ese oído me ausculta, tras del noveno espejo.*

*Teresa Wilms Montt, Lo que no se ha dicho... (22)*

Las cartas pueden ser de los más variados formatos: buscan entablar una comunicación formal o, por el contrario, muy íntima. En el siguiente ejemplo encontramos una carta dirigida por Gabriela Mistral (1889-1957) al escritor chileno Manuel Magallanes Moure (1878-1924). Ellos mantuvieron correspondencia entre 1913 y 1922; ésta fue evolucionando desde las primeras cartas, en que Gabriela (quien firma con su nombre real, Lucila) hacía de Manuel su confidente, a otras en que ella manifiesta su amor por el poeta.

XVII

*Domingo*

*Manuel, perdóname la que hoy te puse al correo. Tú sabes que no tengo fe en los seres, como tú no la tienes en Dios y que he tenido razón, mucha razón para creer lo que he creído, para escribir lo que he escrito y sangrar como he sangrado.*

*Voy a contarte para que, en parte, comprendas mi estado de ánimo, la impresión que el recibir tu paquete me dio.*

*Anoche te escribí la que recibirás con ésta. Me dormí muy tarde. Ha sido ésta una verdadera semana de Pasión (de Calvario) mía. Desperté esta mañana tan sin fuerzas físicas y morales, que me levanté a las 2 PM. Tenía la certidumbre de que carta tuya ya no me llegaría y no mandé al Correo. A las 2, fue el mozo por iniciativa propia. Cuando me entregaron tu paquete entre otras cartas y diarios, mi emoción fue tan grande, Manuel, que no podía abrir la faja de la revista. Rasgada, me puse con una torpeza de manos paráliticas a hurgar entre las hojas. En las dobladas no estaba la carta. ¿Era que no venía? Cuando cayó en mis faldas la tomé y la empecé a leer en un estado indescriptible. Ríete*

*de lo que voy a contarte: las manos se me sacudían como las de un epiléptico. No podía ni tener el papel ni leer, porque los ojos no veían... Créeme, Manuel, así fue.*

*Pensaba hallar ahí quién sabe qué sentencia, algo parecido a la que me mandaste una vez, ¿te acuerdas? y que también me dejó sin aliento.*

*Tuve que serenarme y guardar la carta unos momentos. Después respiré hondamente, como el que ha estado a punto de ahogarse, y me tiré sobre un sillón, como otra vez, exhausta por la emoción que casi me mata. ¡Qué dicha tan grande después de un martirio de tanto día!*

(...)

*A través de tu habla apasionada y magnífica, todas las zonas del amor me parecen fragantes e iluminadas. Tu esfuerzo es capaz, creo, de matarme las imágenes innobles que me hacen el amor sensual cosa canalla y salvaje. Tú puedes hacerlo todo en mí, tú que has traído a mis aguas plácidas y heladas un ardiente bullir, una inquietud enorme y casi angustiada a fuerza de ser intensa. Gracias por tu promesa de eliminar toda violencia, todo apresuramiento odioso en el curso de este amor. (...)*

*Dices tú: "Esta plenitud de vigor (de amor) casi me es dolorosa. ¿Dejarás tú que mi linfa se la beba la tierra y no querrás beberla?" No, Manuel. Una loca sería. 1º si el amor se te hace doloroso yo no amaría bien si prolongara tu dolor sacrificándote a mi concepto absurdo de la unión de los seres. 2º si tú me aseguras que esa unión agrega algo a la seguridad del amor, aprieta más la trabazón espiritual, si me convences, sobre todo, de que el hastío no sigue inmediatamente al abrazo estrecho, si me convences de que "tú no serás mío en absoluto sino cuando ese abrazo se haya consumado", entonces, Manuel, yo no podré negar la parte mía necesaria a ese que tú crees afianzamiento y, más que otra cosa, "no podré tolerar que haya una porción de emoción en ti que me haya quedado ajena por esta negación mía a darme del todo".*

*Porque yo quiero beber tu linfa toda, sin que en un hueco egoísta me reserves una parte de frescor y de exaltación. Te adoro, amado mío, y me vence este raciocinio: si la zona de amor que en mí no halla va a buscarla en otra parte ¿no habría torpeza y maldad en mí al negársela? (...)*

*Deseo verte mucho más de lo que tú dices desear verme. Aún no es posible. Aprendamos a esperar. Yo no sé si en nuestro primer [encuentro] yo sea para ti como en mis cartas. ¡Te tengo un poco de vergüenza! Pero sé que deseo estar sola contigo para acariciarte mucho. Sé que querré tenerte entre mis brazos como un niño, que querré que me hables así, como un niño a la madre, desde la tibieza de mi regazo, y que cuando te bese perderé la noción del tiempo y el beso se hará eterno. (...) Manuel, no puedo amarte más. ¿No lo comprendes así? ¿Pides más aún? En los labios mucho tiempo.*

Tu L.

Gabriela Mistral, "Carta a Manuel Magallanes Moure" (143-146)

Uno de los libros fundacionales del género memorialístico en nuestro país son los Recuerdos del pasado, de Vicente Pérez Rosales (1807-1886). En el siguiente pasaje, él se refiere a la esclavitud en Brasil, país en el cual residió por un tiempo contra su voluntad. Sus padres lo habían enviado a Europa, tras el ofrecimiento de Lord Spencer, visitante inglés, de conducirlo en barco a Europa para mejorar su educación. Sin embargo, este tutor, nada más llegar a las costas brasileñas, lo dejó abandonado a su suerte. Pérez Rosales tenía apenas 14 años. Así describe sus observaciones de aquellas tierras:

*En 1821 no se prohibía, como ahora, el comercio de esclavos. Embarcaciones que provenían de las costas africanas llegaban con frecuencia al puerto cargadas de infelices bozales comprados por aguardientes, o arrebatados por engaño de su inculta patria, para ser vendidos, como bestias de labor y de carga, en las lonjas de los pueblos civilizados. Aterrador era el número de víctimas que el comercio siempre descorazonado, acarrea cada año de las costas africanas a las brasileras. Según datos oficiales, en las 52 naves que arribaron al solo puerto de Río de Janeiro cargadas con esa atroz mercadería en el año de 1823, salieron de África 20.610 bozales, y sólo llegaron 19.173, después de haber sido arrojados por la borda, ¡1.437 cadáveres! Muchas veces concurrí a presenciar tan inhumano cuanto vergonzoso tráfico.*

*Después de evacuados los trámites aduaneros, entraba aquella triste mercancía a un corralón rodeado de corredores, donde, distribuida en ellos por cuenta del consignatario, y bajo la férula de robustos mayores armados de rebenques, cuyo chasquido se oía con frecuencia, esperaban silenciosos al comprador.*

*El negro, antes de entrar al corral, iba ya bien lavado, operación previa que se hacía lanzándosele al mar a fuerza de latigazos. Poníasele después un tapa rabo, y hombres, mujeres y niños ocupaban en seguida el puesto que se les asignaba en tan repugnante mercado. Los compradores procedían luego al minucioso examen de cada una de las calidades personales del pobre negro que deseaban comprar. Se le plantaba como una estatua, se le examinaba de pies a cabeza; se le hacía encorvar, levantar recios pesos del suelo, o sostenerlos con los brazos extendidos, para calcular su fuerza muscular; se le apretaba el pecho y la cintura para ver si sufría algún dolor; se le hacía después abrir la boca para examinar el estado de la dentadura; ¡se les sometía, en fin, al examen a que se somete en Chile a los caballos antes de ajustar su precio! Comprado el animal, se le entregaba después a los corredores de educación, robustos y crueles mulatos, los cuales después de enseñar a los negros algo de portugués, y sobre todo a obedecer, los devolvían a sus dueños para que sirvieran bajo su yugo hasta la muerte, ¡la espantosa carrera del esclavo!*

Vicente Pérez Rosales, Recuerdos del pasado (74-75)

El siguiente es el autorretrato que ofrece Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616) en sus *Novelas ejemplares*, publicadas por primera vez en 1613.

*Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies. Este, digo, que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha, y del que hizo el Viaje del Parnaso, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos V, de feliz memoria.*

*Miguel de Cervantes, fragmento del "Prólogo al lector", Novelas ejemplares (33)*

68

## PREGUNTAS

1. A juzgar por su escritura, ¿qué función tiene para H. F. Amiel la escritura de sus diarios?
2. ¿A quién se dirige Amiel en su texto?
3. Amiel se refiere a la fugacidad de los hechos y al carácter cambiante del yo, ¿concuerdan los talleristas con su planteamiento? ¿Han percibido alguna vez esa sensación?, ¿a partir de qué experiencia?
4. Al revisar el encabezado de los textos de H. F. Amiel y Teresa Wilms Montt, ¿parece importante, en cada caso, que consignen fechas o momentos en que estos pasajes fueron escritos? ¿Por qué?
5. ¿Son reales los espejos que observa Teresa Wilms Montt? ¿Por qué?
6. ¿Es importante la anotación de lugar, fecha y hora en el texto de Wilms Montt?
7. Marcar en la carta de Gabriela Mistral todas las alusiones que refieran a una comunicación anterior entre los correspondientes y que no puedan ser entendidas por otros lectores.

8. A partir del texto de Mistral, reconstruir qué tipo de relación tenían Gabriela Mistral y Manuel Magallanes Moure. Justificar esta respuesta.
9. Vicente Pérez Rosales tenía 14 años cuando estuvo en Brasil; ¿su texto refleja su visión de entonces, o la ha nutrido con posteriores lecturas o viajes? ¿Se encuentran ecos de textos históricos o periodísticos? ¿Por qué? Ejemplificar citando algún fragmento.
10. ¿Qué lugar ocupa en el texto de Pérez Rosales la descripción de la esclavitud?
11. El autorretrato de Cervantes, ¿es físico o psicológico? ¿Por qué?
12. ¿Parece una descripción realista o hay elementos exagerados, caricaturizados, humorísticos o dramatizados?
13. En el estilo de la definición de Lejeune sobre la autobiografía, escribir definiciones de los siguientes géneros: diario íntimo, carta, memorias, autorretrato. Para hacerlo, guiarse por los ejemplos ofrecidos en la sección Lecturas.

## EJERCICIOS

1. Escribir un autorretrato literario de no más de una carilla. Puede ser acompañado de otro autorretrato visual (fotografía, dibujo, collage), que refleje lo que dice el texto escrito. No olvidar que un autorretrato puede serlo de aspectos físicos o psicológicos. Escoger, según acomode, la prosa o el verso. Recuérdese que este tipo de texto refleja lo que se es hoy, si bien puede haber alguna breve alusión al pasado.
2. Proponer la siguiente pregunta a los talleristas: ¿cómo es tu cuerpo? (V. capítulo VI). Discutirla y enumerar rasgos físicos, procurando diferenciar aquello que gusta de lo que no gusta. Luego, integrarlos en un texto (dos carillas) en que se realice una especie de ‘recorrido geográfico’ por el territorio del cuerpo. Ocupar metáforas alusivas a esta situación: el norte, el sur, el este, el oeste; las fallas, los lugares recónditos, la capital, las provincias.
3. Escribir un currículum vitae. Se puede utilizar un formato tradicional, y sólo consignar los datos profesionales y académicos, o bien, exponer, de modo más personal, los principales hitos de la vida. Proponemos el siguiente punteo:

*Lugar de nacimiento:*

*Parientes:*

*Mejores amigos:*

*Grandes alegrías:*

*Peores desilusiones:*

*Momentos inolvidables:*

*Heridas que no curan:*

*Aspiraciones por cumplir (etc.)*

---

70

4. A partir del listado anterior, hacer una selección de lo que parezca más relevante y escribir una breve autobiografía (no más de dos carillas), donde quede claramente expuesta una *narración* sobre la *historia de vida*. Este texto no debiera parecerse en nada a los anteriores. Verificar que tenga: un título, un comienzo atractivo (no necesariamente se debe seguir un orden cronológico, se puede empezar por una anécdota llamativa o por una aseveración provocativa, por ejemplo), un desarrollo coherente y un cierre o final en que se aluda a la vida actual.
5. Invitar a los talleristas a revisar su diario de vida (si lo tienen) y constatar las diferencias con los textos anteriores. Verificar, además, si aquel material puede servir para la redacción de un texto autobiográfico. Si jamás han escrito un diario, invitarlos, durante una semana, a llevar uno, en que se deje clara la fecha de redacción (incluso, si se hace más de una anotación diaria, la hora en que escribieron). Para ello, elegir al destinatario (pueden dirigirse al diario, a sí mismos, o tratar de escribir sin dirigirse a nadie en particular) y el tipo de anotaciones que harán (lo que se ha hecho, lo que se ha observado o pensado durante el día).
6. Al cabo de una semana, recoger el material del diario y sintetizar en un texto de no más de dos carillas todas esas anotaciones. ¿Qué privilegiar? ¿Los hechos acaecidos, los pensamientos? ¿El resultado es un texto descriptivo o narrativo? ¿Cuál gusta más?
7. Escribir unas breves memorias (no más de cinco carillas) que aludan a algún acontecimiento histórico trascendente, del que se haya sido protagonista o testigo. Para seleccionar este hecho, pensar en los lectores: “¿qué les gustaría saber a tus hijos o tus nietos?”, es una pregunta que pueden hacerse los talleristas. Empezar con un pie forzado: “Aquel día, yo estaba...”.
8. Los talleristas deben buscar alguna carta que hayan escrito ellos mismos, hace tiempo. Al leerla, ¿recuerdan las circunstancias en que la redactaron? ¿Entienden bien todas las alusiones que comparten o quieren compartir con sus respectivos destinatarios? ¿Se dirigen a esa persona de un modo especial o el trato es más bien formal? ¿Sería distinto si el destinatario fuese alguien muy íntimo? Describir, en

pocas palabras, al destinatario de la carta y, por otra, al ‘yo’ que se ha construido en ella, propio de la relación con ese destinatario en particular.

9. Comparar el formato de una carta dirigida a una persona íntima que se encuentra distante y un correo electrónico escrito en similares circunstancias, ¿qué diferencias hay?

10. Actividad grupal

Preguntarles a los talleristas si conocen el formato de los blogs o fotologs. Se trata de páginas personales publicadas en internet, en que sus autores escriben artículos y opiniones (blog) o bien publican sus fotos con textos (fotolog), permitiendo, además, que otros también participen en la página con sus propios comentarios (‘posteos’). Discutir esta posibilidad que brinda la tecnología y sus parecidos y diferencias con los formatos del diario íntimo y la carta personal.

---

 71

## BIBLIOGRAFÍA

### CAPÍTULO 2:

#### MUNDOS ALEDAÑOS. LA AUTOBIOGRAFÍA Y LOS GÉNEROS REFERENCIALES

#### GRANDES GÉNEROS, GÉNEROS HISTÓRICOS Y DEFINICIÓN DEL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1972.
- BRÉE, Germaine. *Narcissus Absconditus: The Problematic Art of Autobiography in Contemporary France*. Oxford: 1978.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. “Autobiographie et histoire littéraire”, en *Revue d'histoire littéraire de la France*, nov./dec. 1975, n°6, Paris, Librairie Armand Colin, pp. 902 – 930.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducción de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- . *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- . *L'Autobiographie en France*. Paris: A. Colin, 1971.
- . *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- MAN, Paul de. “La autobiografía como desfiguración”. En: *Suplementos Anthropos*, 29. (1991), 113-117.
- . “Semiología y retórica”. En: *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- MAY, Georges. *La autobiografía*. México: FCE, 1982.
- MISCH, Georg. *Geschichte der Autobiographie* (4 vols.), Berna y Francfort, 1949 – 1965.

- OLNEY, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (comp.). Princeton: Princeton University Press, 1980.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros", en GARRIDO GALLARDO, Miguel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- WEINTRAUB, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica". En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 18-32.
- . *La formación de la individualidad (autobiografía e historia)*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

#### ALREDEDORES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

- ALEGRIA, Fernando. "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica". En: LARA POZUELO, Antonio. *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Lausanne: Hispania Helvetica, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.
- ARENAS, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 1997.
- CERDA, Martín. *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1982.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- FOUCAULT, Michel. "L'écriture de soi". En: *Dits et écrits*, vol. IV (1980 - 1988). Edición establecida bajo la dirección de Daniel Defert y François Ewald, con la colaboración de Jacques Lagrange. París: Gallimard, 1994, pp. 415 - 431.
- GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- MORALES, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- PAULS, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

#### LECTURAS

- AMIEL, Henri Frederic. *Fragmentos de un diario íntimo*. Vol. I. Buenos Aires: Sopena, 1948.
- CERVANTES, Miguel De. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Bruguera, 1978.
- LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico". En: *Suplemento Anthropos* 29 (1991), pp. 47-61.
- MISTRAL, Gabriela. "Carta a Manuel Magallanes Moure". En: FERNÁNDEZ LARRAÍN, Sergio (comp. y notas). *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago, Ed. Andrés Bello, 1978.
- PÉREZ ROSALES, Vicente. *Recuerdos del pasado*. Buenos Aires: Ed. Francisco de Aguirre, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros". En: GARRIDO GALLARDO, Miguel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- WILMS MONTT, Teresa. *Lo que no se ha dicho...* Santiago de Chile: Nascimento, 1922.

### III. Genealogías y fantasmas

*Escribo: para decir que no tengo nada que decir.  
Escribo: escribo porque nosotros hemos vivido juntos,  
porque yo he sido uno entre ellos, sombra en medio de sus sombras,  
cuerpo cerca de sus cuerpos;  
escribo porque ellos han dejado en mí su marca indeleble y  
su rastro es la escritura; su recuerdo está muerto en la escritura:  
la escritura es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida...*

Georges Perec, *W O EL RECUERDO DE LA INFANCIA*.

*A mí me atrae la gente de mi sangre, pero prefiero a los que han muerto;  
los puedo imaginar a mi modo...*

Jorge Luis Borges, *entrevistado por María Esther Vásquez*

#### LA NOVELA FAMILIAR DEL AUTOBIÓGRAFO

Uno de los capítulos más significativos en la construcción autobiográfica, ya sea en textos clásicos –como el de Jean Jacques Rousseau–, o en la escritura contemporánea –de carácter experimental y fragmentario– es aquél que se dedica a la familia y los antepasados. Rousseau, por ejemplo, reserva un espacio significativo al recuerdo de su madre, muerta cuando él era un niño aún, y a su padre, que le enseñó a leer. Gran parte de su texto gira en torno a la infancia y a estas figuras ya desaparecidas. Incluso su encuentro adulto con las mujeres tiene mucho de añoranza de la madre muerta. En el otro polo del estilo, un escritor como Roland Barthes recuerda una foto de su madre (que el lector jamás llega a ver), en su libro *Cámara lúcida* (1980), donde construye una teoría de la fotografía a partir de las percepciones y sensaciones que en él provoca ese viejo retrato. La madre de Barthes murió en 1977 y quizás por eso fue de tanta relevancia en los últimos textos escritos por el autor, fallecido en 1980.

Otro tanto ocurre con la obra borgeana, en donde aparecen y desaparecen los antepasados del autor: militares que contribuyeron a la independencia de Argentina, una abuela inglesa y ciega muy importante para él durante la infancia, un vago bisabuelo que estudió en Alemania..., toda una galería de fantasmas que habrán de reunirse en el relato *An Autobiographical Essay* (1970, *Un ensayo autobiográfico*, 1999). Si Jorge Luis Borges (1899-1986) se detiene, como muchos otros autobiógrafos, en la vida de sus antepasados, es para asumir de manera consciente una invención: prefiere imaginar antes que historiar la vida de quienes en realidad son unos desconocidos para él. A través de esa construcción, va delimitando el espacio de su propia vivencia y generando un verdadero mito autobiográfico. Asume una herencia que no es de orden material, sino simbólico: la reconstrucción de esas historias ajenas habla de su propia historia, fundamenta su propia existencia.

Para un autor como Friedrich Nietzsche (1844-1900) —quien tiñó su filosofía con colores autobiográficos—, la herencia es de tal importancia que resulta casi una prolongación de la vida de los antepasados en esa concreción o actualización de facultades y vocaciones que es la vida de una persona. Para Nietzsche, el genio no es más que el resultado final de un trabajo de generaciones: “Todo lo bueno es herencia”, escribe. Lo que no ha sido heredado es, para este filósofo, incompleto, “es comienzo” (Nietzsche 131).<sup>1</sup>

El símbolo de esta filiación es el nombre propio: ¿qué es un nombre propio, qué expresa? ¿Qué nos dice la cadena de apellidos e historias que nos anteceden? En el corazón de la autobiografía se anima el deseo: hay que justificar el nombre que se lleva, nombre inscrito en la centralidad del relato, nombre-pregunta y centro vacío, que vincula con una historia familiar e incluso, a veces, con una historia nacional.

La genealogía, que es el estudio del árbol familiar, para muchos escritores se nutre de elementos fantásticos o mágicos, de fabulaciones: “A mí me atrae la gente de mi sangre, pero prefiero a los que han muerto; los puedo imaginar a mi modo” (Vásquez 43), decía Jorge Luis Borges. El chileno José Donoso (1924-1996) lo deja bastante claro en una de sus últimas publicaciones, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), en que se refiere a sus antepasados. Efectivamente, ese libro tiene un carácter conjetural: el novelista se deleita en narrar diversas versiones de los rumores familiares, muchas veces oídas cuando él era tan sólo un niño.

Dice Michel Foucault, a propósito de Nietzsche, que la genealogía consiste en buscar los azares de los comienzos, verlos surgir con máscaras, “con la cara de lo otro” (23). La máscara, el carnaval: ésa es la forma que adoptan textos como el de Donoso o como las narraciones borgeanas en torno a sus ancestros.

<sup>1</sup> “Las cosas buenas son sobremedida costosas: y siempre rige la ley de que quien las *tiene* es distinto de quien las *adquiere*. Todo lo bueno es herencia: lo que no es heredado es imperfecto, es un comienzo...” (Nietzsche 131; aforismo 47 de “Incursiones de un intempestivo”).

Así, las historias de los antepasados muertos abundan en las familias, muy particularmente cuando éstas han sufrido las inclemencias de una guerra, un exilio, una catástrofe natural. Muchas de ellas procuran mantener ciertas tradiciones, y hay objetos y ceremonias que pasan de generación en generación, hasta que llega incluso el día en que ya no es posible explicarlas: simplemente son, han quedado entre los parientes como un fundamento indesmentible que debe ser respetado.

## Algunos conceptos psicoanalíticos para la lectura biográfica

Pero aunque estén vivos y podamos conversar y acceder a sus historias ‘de primera mano’, aun así existe una construcción imaginaria en torno a la propia familia. Es debido a ello que hemos titulado este apartado ‘la novela familiar del autobiógrafo’; un pequeño homenaje a Sigmund Freud (1856-1939), quien, en un conocido artículo, “La novela familiar del neurótico” (1908-1909), utilizó la expresión para dar cuenta, desde el naciente psicoanálisis, de los procesos imaginarios vivenciados en la constitución del ‘héroe’ o sujeto. Para escribirlo, se basó principalmente en la lectura de novelas de formación (*Bildungsroman*), que es como se denomina a aquellos textos que presentan los años cruciales de maduración de un personaje (en los orígenes del género, hacia el siglo XVIII, habitualmente un varón, si bien existen novelas de formación femeninas)<sup>2</sup> y en que resulta muy importante la adolescencia. A Freud le interesaba definir “el momento en que el héroe se vuelve neurótico y empieza a construir su subjetividad (...) adulta, empresa inacabable a la que pondrá fin la muerte” (Matamoro 9). En esta etapa, como todos lo hemos vivenciado, se produce un significativo alejamiento de los padres y una progresiva conciencia de la historia familiar y personal. Según los estudios de Freud –que hoy, por cierto, son observados críticamente–, esta historia será reemplazada, desplazada por otra que se empezará a configurar en la imaginación de quien vive esta etapa; si se trata de alguien imaginativo, aquélla tomará ribetes realmente fantásticos. En particular, surge el mito del huérfano, el hijo cuyos padres verdaderos son otros (como ocurre con Edipo, el hijo de reyes abandonado a los pastores) y no los ‘reales’, menoscabados, débiles, caídos del pedestal en que los tuvo el hijo durante su infancia –pues el hijo imagina un linaje fabuloso. Un ejemplo ilustrativo de esta idea psicoanalítica podría ser el que sigue, extraído de la autobiografía del escritor ruso Boris Pasternak (1890-1960), autor de la novela *Doctor Zhivago*:

A veces, en el alba de la vida –cuando sólo se puede pensar tales disparates–, me imaginaba, tal vez al acordarme de los primeros trajecitos que me pusieron cuando era muy pequeño, que había existido una época anterior en la que fui una niña y que me era necesario volver

2 Más información sobre este tema se puede encontrar en María Inés Lagos (v. Bibliografía).

a encontrar esta naturaleza, infinitamente más encantadora y más deliciosa, apretándome la cintura hasta perder la respiración; otras veces me figuraba no ser hijo de mis padres sino un niño encontrado o adoptado. (*Yo recuerdo. Ensayo de una autobiografía* 30-31)

Gran parte de los adultos no recuerda estas ensoñaciones que, para la teórica francesa Marthe Robert, constituyen un “fragmento de literatura silenciosa” (38), un tipo de imaginación, no escrita, “que, en el orden puramente psíquico en el que ordinariamente permanece, se presenta como una pre-novela o una ficción en estado naciente” (37) y que no deja de tener consecuencias, conscientes o inconscientes, en la vida adulta. Muchas veces lo imaginado se instala subrepticamente en el papel, como es el caso de los novelistas abordados por Robert. Un ejemplo bastante conocido es el de Franz Kafka, quien reescribe la relación con su padre una y otra vez. Quizás en un sentido más lato que en el que emplearon Freud o Robert para referirse a este tema, nos parece que lo propio puede ocurrir en la elaboración autobiográfica, gobernada por reminiscencias de las fantasías infantiles.

Durante el siglo XX, no sólo Freud ha puesto en evidencia la importancia de las relaciones familiares a lo largo de la infancia y su lugar en la construcción del sujeto adulto; con posterioridad a él, Jacques Lacan y otros discípulos hicieron notables alcances, desarrollando teorías propias que los estudiosos de la autobiografía suelen contemplar, relativos al papel de lo materno y lo paterno en la construcción del lenguaje y el yo.

Psicoanálisis y literatura confluyen en la investigación en torno al texto autobiográfico, donde se dan cita un sinnúmero de relatos familiares. En el caso de la madre, ella ocupa un lugar central en la literatura, no sólo autobiográfica. Es la propia figura o símbolo de lo materno lo que atrae a los escritores y escritoras de todos los tiempos, que una y otra vez buscan dilucidar, sin fortuna, el misterio de la maternidad: “Múltiples metáforas míticas, teóricas, literarias exhiben la indecibilidad de la madre y la experiencia materna puesto que en nuestra cultura, la madre y la maternidad ocupan un espacio contradictorio, el del misterio de los orígenes y de la cifra del ser” (Vilches 45). La madre, en cuanto símbolo, puede ser tierra fecunda, virgen benéfica o abominable figura castradora. Sus rostros se multiplican y desplazan unos a otros en el recuerdo del adulto, que al escribir suele interrogarse sobre los misteriosos motivos, pensamientos y conductas de la madre real.

Lo materno se vincula, para autores como la teórica de la literatura y el psicoanálisis Julia Kristeva (1941-), a la existencia uterina, y durante ella, a la preeminencia de lo fluido, esto es, a la indistinción entre el hijo y la madre que denomina “lo semiótico”, en oposición al desgarramiento y la separación que supone entrar en la “ley del Padre” (“lo simbólico”), relacionado con el desarrollo normado del lenguaje (v. *La Révolution du langage poétique*).

En suma, el psicoanálisis puede decir mucho sobre la autobiografía, desde el momento en que se vio que ésta abre camino al autoanálisis y que quizás (esto es más discutido) puede acompañar un proceso curativo. En este sentido, la presencia/ausencia de las figuras paterna y materna, como también su recreación, puede ser central en la elaboración de un mito sobre uno mismo y sus orígenes familiares. El pasado proyecta, por lo demás, un futuro: vivimos el presente cobijándonos o destruyendo el pasado, lanzados al porvenir. Los rostros familiares no cesan de acompañarnos en el trayecto. Por esto toda autobiografía es, también heterografía, escritura de los otros. No sólo historiamos la vida de quienes nos han antecedido para explicar la vida propia, sino que también muchas veces escribimos como confesándonos ante esos otros, buscando su oído. Esta idea ha llevado al filósofo francés Jacques Derrida a hablar de la autobiografía como “otobiografía”, juego de palabras que en francés conduce a la idea del otro y del oído que escucha las confesiones del autobiógrafo. El pudor frente a esa mirada del otro es, a juicio de Derrida, el punto de partida del relato autobiográfico.

## LECTURAS

Presentamos aquí cuatro textos que establecen una reflexión sobre los padres. El filósofo chileno Luis Oyarzún (1920-1972) se refiere a la figura materna, mientras que Rafael Gumucio (1970-), joven autobiógrafo (publicó sus *Memorias prematuras* con sólo 26 años) explica la relación con su padre. También sobre su madre, Edna Akin, escribe el novelista norteamericano Richard Ford (1944-), hijo único de una familia de Mississippi, en *Mi madre, in memoriam* (1988). El cuarto texto fue escrito por el intelectual de origen árabe Edward Said (1935-2003), quien en su autobiografía *Fuera de lugar* se refiere, principalmente, a los problemas de ‘situarse’ en el mundo.

### LA MADRE

*Miro a mi madre que cose. Ella tiene ahora un traje azul bajo el chaleco de lana gris. Parece muy atenta a su trabajo, pero la expresión de sus labios me dice que algo la preocupa, que está pendiente de algo. Sus pequeños pies mueven el pedal de la máquina. En los zapatos está también su carácter, está el ser que yo amo angustiosamente, compartiendo sin saber una angustia común. El cuero brillante, allí donde se curva para diseñar el pie, tiene su dulzura, esa sonrisa suya que disimula lágrimas, como los finos cordones primorosamente anudados, que me sugieren la imagen de un retrato infantil en donde ella está vestida de estudiante, con largas trenzas sobre el cuello de marinero. A su lado, en la fotografía, hay una mata de aspidistra sobre un pedestal de madera, y detrás un cortinaje en tono sepia que cae en largos pliegues. Domina la habitación una luminosidad rosada,*

*como la de los sueños después del amanecer. Así continúa siendo ella en la rosa de sus zapatos que mueven rítmicamente el pedal.*

*De pronto suspira profundamente. Nosotros no comprendemos nada. ¿Seré yo el causante? La sigo por la casa, sin atreverme a preguntar, tomado de su mano. ¿Por qué es triste el mundo? La frialdad de su argolla de matrimonio es triste. La argolla parece perderse en el mar y hacer señas desde el fondo. En el segundo patio, las gallinas están echadas, calentándose al sol. Nos miran con sus ojos en que se alumbran chispas doradas, fosforescencias oscuras. ¿Por qué mi madre ha suspirado? ¿Por qué es débil, cuando todos parecen fuertes en mi casa? El tío Andrés, bajo su manta de Castilla, es un ser inmortal, invulnerable. Mi padre es valiente, dominador. ¿Por qué mi madre es débil? Nada de lo que a ella la hace temblar y entristecerse parece amenazarlos. Ella es distinta, pero a mí me gusta desesperadamente que sea distinta.*

78

Luis Oyarzún, Los días ocultos (11-12)

*Yo no sabía qué quería ser, pero ya sabía qué no quería ser. No quería ser mi padre. Y lo era. Llevaba su nombre, llevaba su desorden en los genes, empezaba a faltar al colegio y a leer en vez de ir a clases, y comenzaba el lento chantaje con la derrota más sublime, con mi impotencia dorada, la dislexia y el insomnio, a mi madre y a mis abuelos. Mi padre, para mi suerte, se va a Venezuela tras la vaga promesa de una cátedra. Nos manda cien tarjetas postales explicándonos que Caracas no tiene veredas. Va a Bogotá a dar clases sobre el poder erótico de la guayaba. Mientras mi padre estaba lejos yo podía ser él sin verlo. Me olvidaba de cerrar las puertas de los autos, de la casa; podía impunemente hablar con los adultos. Yo era mi padre, mi propio padre, sin la molestia de contemplar a ese señor con los dientes amarillos y las manos alargadas que era al mismo tiempo el único genio y el único fracasado que conocía. Mi madre bailaba cheek to cheek con nosotros a escondidas antes de que llegara nuestro padrastro. Si mi padrastro se quedaba en una reunión del comité central, dormíamos con mi madre mientras ella nos cantaba canciones alemanas sobre un cartero africano, y ahí me engendraba a mí mismo, lejos de mi padre. Vivía contra él, era su negación, era la prueba de que él no existía, que sólo yo tenía derecho a usar mi nombre, su nombre, que ese nombre era un [sic] señal, que yo era un elegido.*

Rafael Gumucio, Memorias prematuras (22)

*Nuestros padres nos unen –encerrados como estamos en nuestras propias vidas– a algo que nosotros no somos pero que ellos sí son; una distancia que nos separa, quizás un misterio, de forma que incluso cuando estamos juntos estamos solos.*

*El hecho y el esfuerzo de examinar la vida de mi madre es, naturalmente, un acto de amor. Y los fallos de mi memoria respecto a su vida y mi relación inadecuada con algunos puntos, no significa que este amor sea incompleto. Amé a mi madre como cualquier niño feliz, inconscientemente y sin dudas. Y cuando fui mayor y ambos fuimos dos adultos que se conocían recíprocamente, nos respetamos mucho el uno al otro; podíamos decir ‘te quiero’, si parecía necesario para especificar nuestra relación, pero sin detenernos en ello, algo que ahora me parece perfecto y que también me lo parecía entonces.*

*Richard Ford, Mi madre, in memoriam (7-9)*

*Fueran cuales fueran los detalles históricos, mi padre llegó a representar una combinación devastadora de poder y autoridad, de disciplina racionalista y emociones reprimidas. (...) Lo que ahora me impresiona no es que pudiera sobrevivir, sino que al pasar tanto tiempo dentro de aquel régimen, de algún modo conseguí relacionar las ventajas de las lecciones de mi padre con mis propias habilidades, que a él jamás llegaron a interesarle y tal vez ni siquiera percibió. (...) Con el tiempo “Edward” se convirtió en un tirano exigente, que llevaba listas de errores y fracasos con la misma energía con que acumulaba obligaciones y compromisos, de tal manera que las dos listas se equilibraban y en cierto sentido se anulaban mutuamente. Todavía hoy “Edward” tiene que empezar de nuevo cada día y al final de la jornada siente que no ha conseguido nada...*

*Edward Said, Fuera de lugar (27-28)*

## PREGUNTAS

1. Acerca del texto de Oyarzún, y considerando la información entregada en el párrafo, ¿es posible determinar el ambiente en que se mueve la madre del narrador? ¿Precisar su oficio, dónde vive, su situación socioeconómica?
2. Se menciona una fotografía de la madre: ¿con qué objetivo?
3. ¿Es una descripción física y/o psicológica? ¿Por qué?
4. ¿Cuál es el rasgo distintivo de la madre?
5. ¿Qué sensaciones despierta la madre en el narrador?
6. ¿Qué tipo de narrador es: uno que recuerda a su madre con mirada de adulto o que describe a su madre tal como la ve con su mirada de niño?

7. ¿Cómo se articulan en el texto lo femenino y lo masculino? ¿A qué valores aparecen asociados? Discutir sobre el tema del género y cómo lo perciben los talleristas en su propio entorno.

#### 8. Actividad grupal

a. Después de leer el texto de Gumucio, se propone discutir sobre el siguiente tema: entre los modelos familiares que se nos ofrecieron ¿quién deseamos y quién no hemos deseado ser? ¿Por qué?

b. ¿Qué significa llevar el mismo nombre que otra persona de la familia? ¿Es una experiencia que marque particularmente la vida de alguien?

c. ¿Qué importancia tiene el nombre propio en la configuración de la identidad?

9. “Nuestros padres nos unen a algo que nosotros no somos pero que ellos sí son.” ¿Qué quiere decir con esto Richard Ford?

#### 10. Actividad grupal

a) Conversar acerca del texto de Ford: ¿los talleristas han vivido alguna sensación similar a la del narrador con respecto a sus padres?

b) ¿Parece conveniente la forma de expresarse que tiene Ford?, ¿la precisión o incluso parquedad con que se refiere al amor entre él y su madre?

11. En el texto de Said, ¿qué huellas dejará en el narrador la conducta de su padre?

12. ¿Por qué hacia el final del texto el narrador prefiere referirse a sí mismo como “Edward” y, en tercera persona, y no utiliza simplemente la primera persona? (Sobre los tipos de narrador se puede recoger más información en Capítulo IV).

## La descripción y el retrato literario

---

Una forma de organizar la materia verbal en un texto es la descripción. A diferencia de la narración, que se organiza en torno a la sucesión temporal de los acontecimientos, la descripción se funda en la simultaneidad, deteniéndose en un objeto y su representación. En *La estructura de la obra literaria*, el teórico chileno Félix Martínez Bonati (1929-) opone la descripción a la narración considerando cómo ellas se vinculan de distinta manera con la situación temporal:

narración se llama, preferentemente, a la representación puramente lingüística de la alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias, en el curso del tiempo. Descripción, en cambio, es, según este uso, la representación de aspectos inalterados de las cosas, permanentes, momentáneos o recurrentes, o de hechos sin mayor duración. (53)

81

Quien describe –el descriptor– produce un tiempo ‘espacializado’ en que los objetos existen simultáneamente, si bien debe hacerlo a través del lenguaje, que es sucesivo. Ya Jorge Luis Borges, en su conocido cuento “El Aleph”, da cuenta de esta paradoja. El protagonista desea describir lo que ve en el Aleph, punto donde confluyen todos los puntos del universo:

Arribo, ahora, al centro inefable de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. (...) Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré... (*Obras completas*, Vol. I, 624)

Lo que el narrador Borges recoge es una de las enumeraciones más famosas de la literatura, donde da a conocer lo que ha visto. En la descripción se dan cita distintas facetas de un mismo objeto, que se observan de manera simultánea, pero que sólo pueden ser enunciadas sucesivamente. Un objeto como el primer juguete de la infancia, un viejo muñeco, puede ser a la vez suave, perfumado, amarillo. O se le puede ver en diferentes momentos y plantear diversas descripciones que darán cuenta de su desgaste en el tiempo.

En sus orígenes, la descripción se asocia a un ejercicio retórico practicado en el mundo antiguo, la *declamatio*, que consistía en improvisar sobre un tema. Parte de este ejercicio era la llamada *ekfrasis* o *descriptio*, fragmentos que describían un paisaje o planteaban un retrato. Actualmente es posible clasificar las descripciones según el objeto descrito. Una forma de descripción es el llamado ‘retrato literario’. Como el retrato pictórico (cuya historia se remonta particularmente a la época

renacentista, en que el individuo conocerá una importancia inédita hasta entonces), procura ser una representación de la persona, para convertirla en personaje. Ahora bien, se pueden escribir retratos literarios que no necesariamente lo sean de personas existentes: Flaubert caracteriza en forma soberbia a la fantasiosa Madame Bovary o a los excéntricos amigos Bouvard y Pécuchet, sin que ellos hayan existido jamás. Muchos de los retratos literarios que abundan en la ficción se inspiran en la observación de personas reales. Hay que subrayar la palabra observación: muchos consideran que ella es indispensable en el trabajo del retratista.

Se habla de *distintos tipos de retratos*. Estos pueden atender sólo a los atributos físicos de un personaje (prosopografía) o bien, a sus cualidades morales (etopeya). Es común encontrar descripciones que atienden a ambos aspectos, ligando el aspecto físico al psicológico.

82

El relato, gracias a estas descripciones, coge un ritmo particular: a la narración de acontecimientos sigue esta especie de dilatación del tiempo, en que el lector puede detenerse a ‘observar’ el espectáculo ofrecido por el texto.

A través del retrato se busca que el lector visualice a un personaje. Las formas verbales más utilizadas en este tipo de textos son aquéllas en presente o pretérito imperfecto; predomina en ellos el uso de adjetivos y otros recursos literarios, como las enumeraciones, comparaciones y metáforas. Estas últimas son tropos, palabra utilizada en la retórica que designa un traslado o cambio de lugar. De aquí se deriva la idea de ‘trocar’ el significado de algo. La metáfora consiste en vincular dos objetos por su relación de semejanza.

Por último, hay un tipo particular de retrato literario, que es el *autorretrato*. Como en el retrato, lo que más interesa es la descripción de aspectos físicos y de la personalidad, en este caso del propio autor, en un instante determinado del tiempo. Es este sesgo el que tal vez hace desconfiar a Mijail Bajtín de su ‘perfección’. Mientras el autor ruso encuentra en el autorretrato pictórico una “purificación de la expresión de la cara reflejada, lo cual se logra únicamente gracias al hecho de que el pintor ocupa una sólida posición fuera de sí mismo, encuentra a un autor autorizado y con principios (...) un autor artista que como tal triunfa sobre el artista hombre” (*Estética de la creación verbal*, 37), piensa que en la creación verbal “no existe ni es posible la perfección de la apariencia propia de la pintura, donde el aspecto externo se funde con otros momentos del hombre íntegro” (38). Esta opinión es coherente con el pensamiento de Bajtín sobre la compleja relación que se establece entre el autor y el héroe de sus creaciones. Sin embargo, muchas autobiografías incluyen como un dato importante los autorretratos de sus autores, pudiendo haberlos también en verso o conformando textos en prosa, autónomos.

## LECTURAS

A continuación presentamos un fragmento de la autobiografía de Gabriel García Márquez (1927-), *Vivir para contarla*, en que recuerda a una de las mujeres de su familia, quienes dejaron en él marcas imborrables. De hecho, el escritor ha atribuido muchas veces su capacidad narrativa al legado de su abuela, que le contaba historias extraordinarias.

*Mi recuerdo más inquietante de aquellos tiempos es el de la tía Petra, hermana mayor del abuelo, que se fue de Riohacha a vivir con ellos cuando se quedó ciega. Vivía en el cuarto contiguo a la oficina, donde más tarde estuvo la platería, y desarrolló una destreza mágica para manejarse en sus tinieblas sin ayuda de nadie. Aún la recuerdo como si hubiera sido ayer, caminando sin bastón como con sus dos ojos, lenta pero sin dudas, y guiándose sólo por los distintos olores. Reconocía su cuarto por el vapor del ácido muriático en la platería contigua, el corredor por el perfume de los jazmines del jardín, el dormitorio de los abuelos por el olor del alcohol de madera que ambos usaban para frotarse el cuerpo antes de dormir, el cuarto de la tía Mama por el olor del aceite en las lámparas del altar y, al final del corredor, el olor suculento de la cocina. Era esbelta y sigilosa, con una piel de azucenas marchitas, una cabellera radiante color de nácar que llevaba suelta hasta la cintura y de la cual se ocupaba ella misma. Sus pupilas verdes diáfanas de adolescente cambiaban de luz con sus estados de ánimo. (...) Años después, durante una de mis vacaciones de bachiller, le conté aquellos recuerdos a mi madre, y ella se apresuró a persuadirme de mi error. Su razón era absoluta, y pude comprobarla sin cenizas de duda: la tía Petra había muerto cuando yo no tenía dos años.*

Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (92-93)

El siguiente retrato, de la autobiografía *Cuando era muchacho* (1951), fue escrito por el premio Nacional de Literatura (1950) José Santos González Vera (1897-1970), narrador autodidacta que en sus años de juventud estuvo cercano a los movimientos anarquistas y estudiantiles chilenos, y cuya preocupación social le llevó a crear un texto que retrata con sensibilidad los antiguos conventillos santiaguinos: *Vidas mínimas*.

*Nada casi contaba mi padre de su adolescencia y juventud. Un tío, que nos visitaba inesperadamente cada cinco años, era más comunicativo. Por él supe que mi padre fue valiente. Se vio obligado a batirse con un grupo de huasos ricos, que querían asaltar el cuartel de policía en donde él era ayudante, y logró desarmarlos. En una celada que le tendieron luego, con el propósito de arrojarle en una noria, se defendió contra cinco, sable en mano, y desbarató el intento. En sus relaciones amistosas era espléndido. Gastaba como sólo saben hacerlo los pobres. Existía en él un aliento de grandeza que nadie estimuló. Creo que jamás pidió ayuda a persona alguna. Su orgullo le impidió mostrarse débil. Su orgullo era su poesía. Al envejecer, su imaginación se desató y*

*comenzó a dar por ciertas muchas ilusiones que deseó realizar. Abundan en el pueblo los hombres de este temple y casi todos se malogran. En Chile vale un queso, vale un metro de tela, vale una gallina, pero un hombre no vale nada.*

*Por un rasgo indefinible de su expresión, quizás si por su creciente retraimiento, comprendí que mi padre estaba quebrantado. No mostraba el vigor de antes. Así vivió un par de años. Sus negocios no iban bien. Una mañana se quedó en cama y ahí permaneció días y días leyendo. Al verlo uno pensaba que se levantaría cuando quisiese. Su actitud calmosa y firme no le abandonó. Tal vez crecieron su indiferencia y su silencio, que sólo desaparecían cuando mi madre sentábase cerca del lecho a tejer. Una tarde, asistido por ella, murió. Yo y mis hermanos estábamos ausentes.*

*José Santos González Vera, Cuando era muchacho (126-127)*

## PREGUNTAS

1. Las descripciones que aquí hemos presentado ¿son más bien físicas, psicológicas o combinan ambos aspectos?
2. Estas descripciones, ¿son representaciones de personas en un momento determinado –como si se tratase de una fotografía– o muestran una evolución de ellas?
3. ¿Predominan en ellas los verbos, los adjetivos o los sustantivos?
4. ¿Qué quiso decir García Márquez con “una piel de azucenas marchitas”? ¿Cómo era la piel de su tía Petra? ¿Qué recurso literario emplea para describirla?
5. ¿Se puede decir que el texto de García Márquez tiene las características del llamado ‘realismo mágico’? ¿Por qué? (V. capítulo VIII).
6. El texto de José Santos González Vera ¿es un retrato literario o podría ser calificado, más bien, de biografía de su padre?
7. Comentar la frase de González Vera, a propósito de su padre: “Su orgullo era su poesía”. ¿Cómo aplicar esta idea a la creación de un texto propio?
8. ¿Qué efecto persigue cada uno de estos autores con sus descripciones?
9. Actividad grupal  
¿Qué título dar a cada uno de estos textos? Discutir las ideas que aparezcan en el grupo.

## EJERCICIOS

El capítulo consagrado a la vida antes de la vida, a la familia que hizo posible la propia existencia, debe rematar con ejercicios que involucren una investigación intensa de los orígenes familiares. En caso de que esto no sea posible, los talleristas deben remitirse principalmente a sus antepasados directos (la madre, el padre, los abuelos o los tíos).

1. Proponemos trabajar en la elaboración de al menos cinco textos diferentes, a partir de una misma investigación.

a) La investigación: hacer un árbol genealógico que abarque hasta cuatro generaciones atrás (padres, abuelos, bisabuelos, tatarabuelos, con sus hermanos). Escoger a una persona del árbol y estudiarla más a fondo, recopilando ‘evidencia’ fotográfica y documental, o bien, entrevistando a los parientes o a ella misma.

b) Los textos:

i) Elaborar un informe sobre la persona elegida, de dos carillas, en que se dispongan cronológicamente y en el estilo más sucinto posible los siguientes datos:

- Nombre completo
- Fecha de nacimiento (y si la hay, de muerte).
- Nombre de los padres. Si los hay, sus hermanos, cónyuge(s) e hijos.
- Trayectoria laboral.
- Fechas significativas (salida del colegio o egreso universitario, matrimonio, premiaciones, etc.).
- Datos significativos de su vida personal (amigos, noviazgos, etc.).

ii) Un retrato físico de esa persona, de una carilla.

iii) Un retrato psicológico de esa persona, de una carilla.

iv) Previa lectura del libro de Jorge Luis Borges, *Historia personal de la infamia*, un texto-pastiche en que se retome la vida del familiar escogido, pero redactándola en cuatro carillas, con el sistema de subtítulos empleado por el escritor argentino y con sus elementos paródicos y carnavalescos (cfr. Capítulo IX). El texto debe ir acompañado de alguna ilustración imaginativa o una foto intervenida, para darle el mismo carácter exagerado que tendrá el texto.

v) Escribir cuatro carillas de un relato en 1ª persona en que se utilice la información del primer texto, pero en que el tallerista se apropie de la voz de su familiar, procurando expresar sus sentimientos y deseos en un formato textual específico: el monólogo interior (v. Capítulo IV). Esto implica ‘inventarse’ un personaje, reinventar la vida del antepasado y darle cierto carácter de ficción.

2. Muchas veces, la evocación de un abuelo, una tía o primos lejanos depende de pequeños detalles o anécdotas que ayudan a activar el recuerdo. El delantal de la abuela, con sus bolsillos siempre llenos de botones, semillas y dulces; la tarde en que nos llevaron a conocer la añosa casa de un tío abuelo; la manera en que un primo misterioso aspiraba el humo del cigarro, pueden ser buenas formas de comenzar un texto. Para hacer este ejercicio, se recomienda hacer un listado de familiares y asociar a cada uno con un objeto, un lugar, un pasatiempo o una manía. Una vez realizado este registro, se puede escribir un texto breve, de no más de una carilla, que haga mención sólo a ese aspecto recordado. Es posible escribir varios de estos textos breves y después, editarlos y reunirlos en un sólo volumen.

86

<i>Familiar</i>	<i>Objeto</i>	<i>Lugar</i>	<i>Pasatiempo</i>	<i>Manía (etc.)</i>
<i>El abuelo</i>				
<i>Una tía en segundo grado</i>				
<i>Etc.</i>				

3. Algunas familias se caracterizan por haber viajado mucho; sus integrantes han sufrido a causa de grandes movimientos migratorios o el exilio. No hay familia en que no se recuerde a alguien que vivió en otro lugar. En algunos casos, la historia de ese tránsito puede llegar a marcar a varias generaciones; las tradiciones, los gustos culinarios, ciertas expresiones lingüísticas muchas veces son fruto de estas travesías que quedan impresas en la memoria colectiva. Se puede invitar a los talleristas a investigar los lugares por los que ha pasado su familia; con la información necesaria, se redacta un itinerario y luego, un relato de no más de dos carillas, en que los espacios ocupados y abandonados tengan el protagonismo. Este texto puede ir acompañado de imágenes, dispuestas de un modo novedoso (intervención de fotos, *collages*, mapas superpuestos al texto, etc.).
4. La familia no solo es el eje temático de muchos textos autobiográficos, sino que también, como ya se ha visto, existe una relación entre el autobiógrafo y su padre, su madre, o sus hijos, de diálogo a través de la escritura. Muchas veces se escribe para alguien en especial, esperando ser leído, aprobado, comprendido por otro de la familia. La madre ocupa un lugar preponderante en estas narrativas, como asimismo el padre. A raíz de esta idea, escribir una descripción de la familia (dos carillas), dirigiéndose a uno de sus miembros en particular.
5. Un ejercicio interesante puede ser invitar a los talleristas a que registren todos sus apellidos, cuantos puedan rastrear. ¿Hay algún apellido que no conocieran y que, por algún motivo, llame su atención? Escribir una breve reflexión sobre esta experiencia.

## BIBLIOGRAFÍA

## CAPÍTULO 3: GENEALOGÍAS Y FANTASMAS

## LA NOVELA FAMILIAR DEL AUTOBIÓGRAFO

- DERRIDA, Jacques. *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions*. Montreal: VLB, 1982.
- . *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. París: Galilée, 1984.
- DONOSO, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. París: Ed. du Seuil, 1974.
- LAGOS, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonistas femeninas en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- MATAMORO, Blas. *Puesto fronterizo. Estudios sobre la novela familiar del escritor*. Madrid: Síntesis, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- PASTERNAK, Boris. *Yo recuerdo. Ensayo de una autobiografía*. Santiago: Andrés Bello, 1992.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara, 1985.
- VILCHES, Vanessa. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

## LA DESCRIPCIÓN Y EL RETRATO LITERARIO

- ÁLVAREZ, Miriam. *Narración y descripción*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. "El Aleph". *Obras Completas*, vol. I. Barcelona: Emecé Editores, 1996.
- IRIARTE LÓPEZ, Margarita. *El retrato literario*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2004.
- FILINICH, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra, 1985.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

## LECTURAS

- FORD, Richard. *Mi madre, in memoriam*. Barcelona: Lumen, 1999.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- GONZÁLEZ VERA, José Santos. *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento, 1973.
- GUMUCIO, Rafael. *Memorias prematuras*. Santiago: Sudamericana, 1999.
- OYARZÚN, Luis. *Los días ocultos*. Santiago: Pacífico, 1955.
- SAID, Edward. *Fuera de lugar*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.



## IV. Ficciones biográficas

*Todo aquí debe ser considerado como dicho por un personaje de novela*

Roland Barthes, ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES

*Semana sobre semana  
transcurre mi edad primera.  
Mejor ni hablar de la escuela;  
la odié con todas mis ganas,  
del libro hasta la campana,  
del lápiz al pizarrón,  
del banco hasta el profesor.  
Y empiezo a amar la guitarra*

Violeta Parra, DÉCIMAS. AUTOBIOGRAFÍA EN VERSO

### NACER Y CRECER EN LAS ESCRITURAS DEL YO

Quizás Violeta Parra exagera su odio a la escuela en los versos de su autobiografía. Puede que la rima requiriera de cierta aversión al lápiz y al pizarrón. O, como en muchos casos, es posible que exagerara un rasgo conocido a través de relatos familiares, o más imaginado que recordado. La diferencia es difícil de establecer cuando se lee una autobiografía; mal puede un lector delimitar la ficción, si bien muchas veces el uso de ciertas técnicas narrativas o, como en el caso de Parra, de la métrica y la rima, advierten sobre la presencia de una construcción literaria.

Estos casos podrían complicar más de lo que se piensa, pudiendo llegar incluso a ser debatidos en un juicio, si alguien se sintiera afectado por lo dicho en un texto autobiográfico y comenzaran las discusiones sobre las relaciones entre ficción y

realidad. Muchos autobiógrafos esperan por largo tiempo para dar a conocer sus textos, temiendo enemistarse con las personas que allí aparecen mencionadas. Otros encubren los nombres de los afectados, o incluso adornan ciertas situaciones, ficcionalizándolas. Otras veces, aquella ficción es casual, producto simplemente del olvido. También puede deberse a la vanidad, como ocurre con frecuencia en la autobiografía de Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y verdad*), donde aparecen cambiadas varias fechas y situaciones, contraviniendo la aparente determinación del título (*Wahrheit*) o, si se mira desde otro ángulo, reafirmando su adhesión a la poesía (*Dichtung*).

90

Es común en el mundo literario que los textos provoquen confusiones o, por lo menos, perplejidad. Pensemos en un hipotético editor de un periódico de gran tiraje, quien solicita al crítico literario de turno que escriba una breve reseña sobre un texto recién llegado. Este tiene un título atractivo y además lleva un ambiguo subtítulo: ‘Casi novela’. Ese ‘casi’ pone nervioso al editor del periódico, quien debe clasificar cada texto de acuerdo con la tradicional estructura de géneros, entre otros datos de interés que debe entregar a sus lectores. Después de leer la recensión del crítico, aún no sabe si colocar el libro del lado de la autobiografía o de la novela. El crítico replica que hoy los límites entre los géneros son difusos, que desde las vanguardias suelen darse deliberadas y atrevidas mixturas genéricas, de esas que no soportan clasificaciones. El editor, versado en materias literarias, sabe todo esto, pero necesita, porque quiere ‘informar’ a sus lectores, dar un nombre a aquello. El crítico sugiere una categoría distinta, que ya conocen los lectores de este manual: autoficción (cfr. Capítulo II), utilizada desde que un supuesto autobiógrafo, Serge Doubrovsky, logró poner en jaque la definición del ‘pacto autobiográfico’, escribiendo un texto en que personaje, autor y narrador llevan el mismo nombre, pero en que, según se mofaba después Doubrovsky, cualquier parecido con la realidad era mera coincidencia. Pero, ¿cuántos lectores saben lo que es una autoficción? No parece que con esta denominación se pueda orientar la lectura de un amplio público de fin de semana, como aquél al que pretende llegar el editor.

En fin, editor y crítico quizás podrían haber acordado una categoría más amplia, como ‘narrativa’, piadosamente invocada cuando se enfrentan obstáculos de este tipo. Pues, insistimos, el caso es más común de lo que se piensa. Están aquellos textos poéticos que se sirven de la forma del *curriculum vitae* o la receta de cocina para desplegar un intrincado retrato, entre real y ficcional, del poeta. O aparentes ensayos académicos, como el de Roland Barthes citado al comienzo de este capítulo, en que lo conceptual se teje (también) con la materia de la experiencia subjetiva.

No en vano uno de los empeños más intensos de las últimas décadas, por parte de los teóricos de la literatura, es procurar precisar el estatuto del texto de ficción y determinar qué lo distingue del texto referencial. En este sentido, se ha escrito bastante sobre ‘teoría de la ficción’ y los llamados ‘mundos posibles’: “El universo del discurso no se limita al mundo real sino que se extiende sobre incontables mundos posibles, mundos que no están en la realidad” (Dolezel 30).

Por lo demás, la ficción es y ha sido una característica que para muchos autores es quizás una de las más importantes al momento de juzgar si un texto escrito es o no es literario, si se trata o no de un objeto estético.<sup>1</sup> De hecho, a comienzos del siglo XX los discursos no ficticios no eran evaluados desde una perspectiva estética y se les consideraba ajenos al mundo de la literatura. Hoy ya no es así.

Somos de la posición de que, por razones éticas y epistemológicas, es necesario precisar algunos límites entre realidad y ficción; pero está claro que las técnicas narrativas utilizadas por los novelistas son empleadas cada vez con más frecuencia en la elaboración de textos de carácter confesional.

---

## Cómo contar los comienzos

---

Hay quienes prefieren escribir y sobre la marcha ordenar, limpiar, editar sus textos, suprimiendo o agregando lo que haga falta. Pero en este capítulo intentaremos orientar al futuro autobiógrafo respecto de técnicas novelísticas que pueden ser incorporadas a su trabajo, a veces respetando 'el parecido' con la realidad, o bien, desfigurando o deformando el recuerdo por un uso ficcionalizado del tiempo, el espacio, el narrador o los personajes de su historia.

Estas posibilidades son particularmente visibles, como veremos más adelante en la Lectura, en muchos textos autobiográficos, sobre todo en dos de sus momentos fundantes: el nacimiento y la construcción de la infancia del autobiógrafo.

Tanto el momento de nacer como el determinante período de la infancia son conocidos por nosotros de oídas. Podemos reconstruir el tiempo de la infancia con vagos recuerdos, imágenes en desorden y a veces mucha intervención de nuestra propia imaginación. Tal es el material utilizado para dar forma a un capítulo inevitable en la mayor parte de los textos autobiográficos. Entre los más antiguos, es usual ver el cumplimiento de una secuencia cronológica: el narrador se encarga de describir a sus antepasados, por lo menos a sus padres, para luego dar curso al día de su nacimiento y sus primeros años de vida. Es una manera de escribir que puede resultar muy cómoda a quienes deseen hacer una relación ordenada de su vida. Pero desde fines del siglo XIX, a partir de los experimentos formales que comienzan a surgir en el ámbito poético y narrativo europeo y estadounidense y, más tarde, con la irrupción de las vanguardias, esta secuencia se ve intervenida, desmantelada, en textos que buscan transgredir las nociones de tiempo y espacio habituales. No obstante, algunos escritores prefieren mantener el esquema cronológico o bien lo utilizan como un primer guión a partir del cual se alcanzará el texto definitivo. Observar una secuencia cronológica puede resultar un buen ejercicio preparatorio del texto, al que luego se le puede conferir un orden distinto.

---

<sup>1</sup> Se puede encontrar más información sobre este debate en el libro de Gérard Genette *Ficción y dicción* (v. Bibliografía).

La intervención de técnicas escriturales plantea un reordenamiento del tiempo de la historia narrada. ¿Por qué no comenzar por el presente –el momento de la escritura– y a partir de ahí remontarse al primer recuerdo para, luego, desde esta instancia, proyectarse a otro minuto relevante, por ejemplo, el primer amor? Esto es lo que más adelante describiremos con más detalle como anacronías narrativas (cfr. Capítulo V), un uso del tiempo narrativo que implica saltos, digresiones, proyecciones al futuro. Estas anacronías forman parte de nuestro discurso cotidiano, pero suelen también conferir un particular interés y suspenso a los relatos literarios.

Asimismo, existen otras formas de planear el discurso autobiográfico, como la de Roland Barthes, quien confiere un orden alfabético a su texto *Roland Barthes por Roland Barthes*. Como en el ejemplo anterior, lo que se hace en este caso es, tomando un concepto cinematográfico, ‘editar’ los recuerdos, realizar un montaje, disponerlos artísticamente.

92

¿Qué recuerdos son significativos? Antes de ordenarlos narrativamente, habrá que realizar una selección. Por lo general, el primer recuerdo resulta importante: aunque muchas veces lo imaginado o aquello que nos han relatado interviene en su construcción, solemos percibir que fue ese el momento en que despertó cierta conciencia de nosotros mismos. El primer recuerdo adquiere un aura especial: por algo nos acordamos de ese suceso, le hemos dado una interpretación, lo consideramos una marca de nuestra subjetividad.

En los talleres he podido constatar la calidad decisiva del primer recuerdo: hay quien escribe sobre el primer enfrentamiento con la madre, el día en que en la plaza no quiso darle la mano y fue su poder contra el de ella; otros recuerdan un primer juguete o, en el caso de un niño, la prohibición absurda de jugar con las muñecas de su hermana. A veces el primer recuerdo es sólo un momento evanescente: caminar con una galleta en una mano y en la otra sentir, fuertemente, los dedos de la madre, acariciantes, tranquilizadores. Hay quienes incluso creen poder recordar sensaciones de cuando su madre los mudaba o, como Salvador Dalí, tener memoria de la vida intrauterina. Como ya se ha dicho, la imaginación juega un papel nada despreciable en la construcción de la memoria.

Sea cual fuere nuestra manera de percibir el mundo desde los primeros años de vida, está claro que esas vivencias marcan fuertemente la vida adulta. Esta constatación es la base de teorías como la de Freud, para quien los llamados ‘traumas’<sup>2</sup> son producto de situaciones acaecidas en la infancia. Existen recuerdos bloqueados, que explicarían la condición del neurótico o de personas que padecen otro tipo de trastornos; la experiencia infantil marcaría al adulto en la conformación de su sexualidad, sus apetitos y aversiones. El psicoanálisis no sería otra cosa que una

---

2 “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica” (Laplanche y Pontalis 447).

cacería de recuerdos, una inmersión profunda, a través del discurso, en la memoria silenciada. No fue sino hasta fines del siglo XIX que se le dio tal importancia a las experiencias infantiles; durante el siglo XX, las experiencias artísticas procuraron indagar, como el surrealismo, en los estratos ocultos de la psique humana (cfr. Capítulo VIII). La experiencia infantil ha servido, en muchos casos, de fuente o surtidor creativo. Hay autobiografías que privilegian este período de tiempo, como *Las palabras* de Jean-Paul Sartre o *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez.

Presentaremos una selección de lecturas que ponen de manifiesto la importancia del recuerdo infantil, para luego procurar entender las técnicas que permiten modelar escritural y estéticamente la memoria de los primeros años.

## LECTURAS

En *La danza de la realidad* (2001), el actor, bailarín, guionista, director de cine y psicomago (entre otras muchas ocupaciones) Alejandro Jodorowsky (1929-) relata la historia de su vida cronológicamente, partiendo por sus primeros años en el norte de Chile, vividos en el seno de una familia de origen judío-ruso. En todo momento, el autor se detiene en las misteriosas correspondencias o analogías que hacen ‘danzar’ la realidad, esto es, que revelan la magia presente en el mundo.

*Nací en 1929 en el norte de Chile en tierras conquistadas a Perú y Bolivia. Tocopilla es el nombre de mi pueblo natal. Un pequeño puerto situado, quizás no por casualidad, en el paralelo 22. El Tarot tiene 22 arcanos mayores. Cada uno de los 22 arcanos del Tarot de Marsella está dibujado dentro de un rectángulo compuesto de dos cuadrados. El cuadrado superior puede simbolizar el cielo, la vida espiritual, y el inferior puede simbolizar la tierra, la vida material. En el centro de este rectángulo se inscribe un tercer cuadrado que simboliza al ser humano, unión entre la luz y la sombra, receptivo hacia lo alto, activo hacia la tierra. Esta simbología que se encuentra en los mitos chinos o en los egipcios –el dios Shu, “ser vacío”, separa al padre tierra, Geb, de la madre cielo, Nuth- aparece también en la mitología mapuche: al comienzo el cielo y la tierra estaban tan apretados el uno contra el otro que no dejaban sitio entre ellos, hasta la llegada del ser consciente, que liberó al hombre alzando el firmamento. Es decir, estableciendo la diferencia entre bestialidad y humanidad.*

*En quechua Toco significa “doble cuadrado sagrado” y Pilla “diablo”. Aquí el diablo no es una encarnación del mal sino un ser de la dimensión subterránea que se asoma por una ventana hecha de espíritu y materia, el cuerpo, para observar el mundo y aportarle su conocimiento. Entre los mapuches, Pillán es “alma, espíritu humano llegado a su estado definitivo”.*

*A veces me pregunto si me dejé absorber por el Tarot la mayor parte de mi vida por la influencia que ejerció sobre mí el haber nacido en el paralelo 22, en un pueblo llamado doble cuadrado sagrado*

*–ventana por donde surge la conciencia–, o bien si nació allí predeterminado sin más para hacer lo que hice sesenta años más tarde: restaurar el Tarot de Marsella e inventar la Psicomagia. ¿Puede existir un destino? ¿Puede nuestra vida estar orientada hacia fines que sobrepasan los intereses individuales?*

*¿Es por casualidad que mi buen maestro en la escuela pública se apellidara Toro? Entre “Toro” y “Tarot” hay una similitud evidente. Él me enseñó a leer con un método personal: me mostró un mazo de cartas donde en cada una estaba impresa una letra. Me pidió que las barajara, tomara al azar unas cuantas y tratara de formar palabras. La primera que obtuve –no tenía yo más de 4 años– fue OJO. Cuando la dije en voz alta, como si de pronto algo estallara en mi cerebro, así, de golpe, aprendí a leer. El señor Toro, luciendo en su rostro moreno el albor de una gran sonrisa, me felicitó: “No me extraña que aprendas tan rápido porque en medio de tu nombre tienes un ojo de oro”. Y dispuso así las cartas: “alejandROJO D OROwsky”. Ese momento me marcó para siempre. Primero, porque enalteció mi mirada ofreciéndome el edén de la lectura y, segundo, porque me separó del mundo. Ya no fui como los otros niños. Me cambiaron a un curso superior, entre muchachos de más edad que, por no poder leer con mi soltura, se convirtieron en enemigos. Todos esos niños, la mayoría hijos de mineros en paro –el desplome de la bolsa norteamericana en 1922 había dejado en la miseria al 70% de los chilenos–, eran de piel morena y nariz pequeña. Yo, descendiente de emigrantes judío-rusos, tenía una voluminosa nariz curva y la piel muy blanca. Lo que bastó para que me bautizaran “Pinocho” y me impidieran con sus burlas usar pantalones cortos. “¡Patas de leche!” Quizás por poseer un ojo de oro, para mitigar la horrible falta de amiguitos, me enclaustré en la Biblioteca Municipal, recién inaugurada. En aquellos años no presté atención al emblema que reinaba sobre su puerta, un compás entrecruzado con una escuadra. La habían fundado los masones. Allí, en la fresca sombra, leí durante horas los libros que el amable bibliotecario me dejó tomar de las estanterías. Cuentos de hadas, aventuras, adaptaciones infantiles de libros clásicos, diccionarios de símbolos. Un día, escarbando entre las hileras de impresos, encontré un volumen amarillento, *Les Tarots par Etteilla*. Por más que traté de leerlo, no pude. Las letras tenían una forma extraña y las palabras eran incomprensibles. Tuve miedo de haberme olvidado de leer. El bibliotecario, cuando le comuniqué mi angustia, se puso a reír. “¡Pero cómo vas a comprender: está escrito en francés, amiguito! ¡Ni yo lo entiendo!” ¡Ah, cuán atraído me sentí por esas misteriosas páginas! Las recorrí una por una, vi a menudo números, sumas, repetidas veces la palabra “Thot”, algunas formas geométricas... pero lo que me fascinó fue un rectángulo en cuyo interior, sentada en un trono, una princesa, portando una corona terminada en tres puntas, acariciaba a un león que apoyaba la cabeza en sus rodillas. El animal tenía una expresión de profunda inteligencia sumada a una dulzura extrema. ¡Era una fiera mansa! La imagen me gustó tanto que cometí un delito, del que aún no me arrepiento: arranqué la hoja y me la llevé a mi dormitorio. Escondida bajo una tabla del piso, “LA FORCE” se convirtió en mi secreto tesoro. Con la fuerza de mi inocencia me enamoré de la princesa.*

*Alejandro Jodorowsky, La danza de la realidad (11-13)*

A continuación, presentamos dos recuerdos que se encuentran entre los primeros que registran el escritor francés Georges Perec (1936-1982) y la autora chilena María Flora Yáñez (1898-1982). Perec escribió varios textos de carácter autobiográfico; el fragmento escogido es de *W o el recuerdo de la infancia*, que fuera dado a conocer primero como novela policial por entregas, en la revista *La Quinzaine Littéraire*, y publicado finalmente en 1975. En este texto da a conocer sus primeros años en el seno de una familia de origen judío-polaco, instalada en la Francia de la Segunda Guerra Mundial. Por su libro *Visiones de infancia*, María Flora Yáñez recibió, en 1947, el Premio Atenea de la Universidad de Concepción. El suyo ha sido visto como un texto intimista, en donde se privilegia una mirada subjetiva sobre los acontecimientos vitales.

95

*Mis primeros dos recuerdos no son enteramente inverosímiles, aun cuando es evidente que las numerosas variantes y seudoprecisiones que he introducido en los relatos –hablados o escritos– que he hecho de ellos los han alterado profundamente o desnaturalizado por completo.*

*El primer recuerdo se desarrolla en la trastienda del negocio de mi abuela. Tengo tres años. Estoy sentado en el centro de la pieza, en medio de periódicos en yiddish esparcidos por el suelo. El círculo de la familia me rodea; esta sensación de estar rodeado no significa para mí un sentimiento de opresión o de amenaza; al contrario, es protección cálida, amor: toda la familia, la totalidad, la familia completa está allí, reunida alrededor del niño que acaba de nacer (¿pero no he dicho hace un momento que tenía tres años?), como una barrera infranqueable.*

*Todo el mundo está extasiado ante el hecho de que puedo dibujar una letra hebrea identificándola: el signo habría tenido la forma de un cuadrado abierto en el ángulo izquierdo, algo así como*



*y su nombre habría sido gammeth, o gammel (1) Toda la escena por el tema, su dulzura, su luz, se parece para mí a un cuadro, tal vez de Rembrandt o tal vez inventado, que se llamaría “Jesús frente a los Doctores de la Ley” (2)...*

*(1) Es este exceso de precisión el que arruina el recuerdo o en todo caso el supuesto peso de una letra. No existe, en efecto, una letra que se llame “Gimmel”, que quisiera fuera la inicial de mi nombre; ella no se parece en nada al signo que dibujé y que, en rigor, podría pasar por un “mem” o “m”. Mi tía Ester me ha contado recientemente que en 1939 –cuando yo tenía tres años–, mi tía Fanny, la joven hermana de mi madre, me llevaba a veces desde Belleville hasta su casa. Esther vivía entonces en la calle des Eaux, muy cerca de la avenida Versailles. Íbamos a jugar a la orilla del Sena, cerca de grandes montones de arena; uno de mis juegos consistía en descifrar con Fanny las letras de los diarios, no en yiddish sino en francés.*

*(2) En este recuerdo o seudo-recuerdo, Jesús es un recién nacido rodeado de acogedores ancianos. Todos los cuadros intitulados “Jesús en medio de los Doctores de la Ley” lo representan adolescente casi adulto. Si existe el cuadro al que me refiero, es mucho más probablemente una “Presentación al Templo”.*

*EL PRIMER MIEDO*

*Retrocedo hacia la más lejana infancia, hacia esa zona de recuerdos que ha quedado detenida en un rincón de la mente, diáfana e imprecisa como aquellos paisajes envueltos en un velo de niebla.*

*Estamos en un cuarto de muebles sencillos y floreadas cretonas. Por la ventana abierta entra el ancho rastro de sol que ilumina la alfombra. Sólo turba el silencio la suave presencia de mi madre mientras ejecuta gestos insignificantes y habituales. Los pliegues de su vestido, al moverse, rozan los bordes de la mesa o de las sillas. Sus manos corren presurosas sobre el claro tejido. Madejas de lana... Ovillar. Ovillar y después tejer. La vida transcurre inmóvil, en rica y pausada cadencia.*

*De pronto, un estremecimiento sacude el ambiente. El suelo se torna inseguro. Oscilan las lámparas; las paredes parecen girar y estrecharse. Ondas extrañas electrizan la atmósfera. Mi madre se levanta de su asiento bruscamente, nos coge de la mano y nos arrastra hacia la calle a la vez que de su garganta brota un grito angustioso: "¡Temblo!" Otros gritos, los de la servidumbre, le hacen eco desde el fondo de la casa. "¡Temblo!" Ignoro el sentido de tal palabra que parece siempre preceder cataclismos, pero mi imaginación sobreexcitada sabe que ella está unida estrechamente a algo insólito y terrible. Al oírla, mis ojos de niña ven una especie de fantasma gigante, de color gris oscuro, con grandes alas abiertas, que entra a las casas de súbito sacudiéndolo todo, y que desaparece luego, no se sabe por donde.*

*Nunca tuve tiempo de precisar si su rostro era de hombre o de pájaro. Tan fugaz es su aparición que apenas alcanzo a entrever la espectral palidez y las alas de muselina de aquella figura alucinante, incorpórea, y, sin embargo, enorme.*

*De cada casa sale gente a la calle. Y los umbrales, las veredas, contienen grupos inquietos. Voces entrecortadas y trémulas, agudos alaridos, desgarran como arañazos el espacio. Lo peor es que nuestro instinto presiente que no hay de quien esperar auxilio pues la angustia del grito que ha exhalado mi madre, nos despoja de esperanzas. Nuestra fragilidad está fuera del mundo, en un clima de pánico. Sólo breves instantes. Pasa el temblor, como un forastero temible, y entramos de nuevo a la casa. Pero aún se oyen gritos. "¡Misericordia, Señor!", "¡Misericordia, Señor!"...*

*María Flora Yáñez, Visiones de infancia (12-13)*

## PREGUNTAS

A partir del fragmento de *La danza de la realidad*:

1. Escribir una síntesis de cinco líneas, pensando en una autobiografía ‘tradicional’ (dónde, cómo y cuándo se produjo el nacimiento, identidad de los padres, etc.).
2. Determinar qué importancia adquieren en este texto el lugar de nacimiento y el nombre propio del autobiógrafo.
3. Actividad grupal  
Magia y realidad se dan cita en este texto. Buscar una definición de magia y, a partir de ella, discutir qué aspectos mágicos de la propia vida podrían ser expresados en un texto autobiográfico.

A partir del fragmento de *W o el recuerdo de la infancia*:

1. ¿Es ‘verdadero’ el relato de Perec? ¿En qué sentido?
2. ¿A qué ámbito de la vida se vinculan los primeros recuerdos de Perec? ¿Tienen relación con su vocación de escritor?
3. En la elaboración literaria de los recuerdos del escritor francés, ¿interviene la imaginación?
4. ¿Qué perspectiva utiliza el narrador del fragmento de *W o el recuerdo de la infancia*, la de un hombre adulto o la del niño?
5. ¿Qué comentarios se pueden hacer del uso de notas a pie de página en aquel texto, con el fin de aclarar detalles relativos a los recuerdos narrados?

A partir del fragmento de *Visiones de infancia*:

1. ¿Cómo caracteriza el recuerdo la narradora?
2. ¿Qué perspectiva escoge para referirse al temblor: la de la niña o la adulta?
3. Estéticamente, ¿cómo incide la presencia del fantasma en el texto? ¿Qué efectos tiene su aparición en la lectura del fragmento?

### 4. Actividad grupal

Después de leer el texto de María Flora Yáñez, discutir sobre cómo dar forma literaria al recuerdo del terremoto. En algunos países –como Chile– se trata de una experiencia habitual, y existen numerosos relatos de vida que hacen menciones a este tipo de catástrofe. ¿Cuál es la manera más efectiva de hacerlo? ¿Necesariamente ha sido una experiencia dramática o para los participantes del taller también ha tenido algún ribete humorístico? ¿Qué destacarían ellos? ¿Es la mirada del niño más eficaz que la del adulto?

5. Las siguientes preguntas se pueden responder después de leer el capítulo V (pp.113–120):
  - a) ¿Coinciden fábula y trama en la narración de estos fragmentos?

b) ¿Hay utilización de elipsis en alguno de ellos?

## La construcción del narrador

---

98

Uno de los aspectos fundamentales de escribir es tener claro, al hacerlo, que uno ‘construye’ un narrador. Como ya se ha dicho anteriormente (cfr. Capítulo I), un narrador no es lo mismo que el autor, y su función es fundamental en la elaboración de todo relato. Incluso cuando se trata de la escritura autobiográfica, se construye un yo que tiene un determinado punto de vista y una manera de presentar el mundo, sus personajes, los sentimientos y pensamientos de los demás. El narrador, como la etimología lo indica (*gnarus*: sabedor) es quien *conoce*: es él quien administra, por así decirlo, la información que recibe el lector; su conocimiento, parcial o total de los hechos, trazará los horizontes de la historia narrada.

Crear un narrador es una forma de manipular la fábula: se incorpora de este modo una perspectiva o, como otros prefieren decir, un punto de vista, y a su vez un punto de hablada particular. El cine ha permitido observar con gran claridad las posibilidades del narrador. Relatos fílmicos como el de Akira Kurosawa (1910-1998), *Rashomon* (1950), donde se presenta la historia de un asesinato en el bosque, en el Japón del siglo XII, a partir de los testimonios de distintos testigos, es un ejemplo de ello. Hay autores que afirman que el siglo XX y la modernidad literaria se fundan precisamente en este ‘perspectivismo’, celebrado por autores como Ortega y Gasset (1883-1955) en su obra *El tema de nuestro tiempo*, de 1923. El escritor norteamericano Henry James (1843-1916) abrazó ideas semejantes, principalmente al reaccionar en contra del narrador omnisciente decimonónico y al inclinarse por las nuevas teorías psicológicas que daban un nuevo lugar al sujeto y su mirada particular de la realidad (en Estados Unidos, los críticos han llegado a propugnar incluso la ‘desaparición del narrador’). Un ejemplo de este tipo de orientación es la utilización, por parte de este escritor norteamericano, de un narrador infantil, en primera persona, cuya mirada parcial de los acontecimientos pudiera ir revelando un doble discurso, en que el lector completa, adivina o precisa los vacíos y ambivalencias narrativas creadas por el punto de hablada infantil.

En *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, la crítica y teórica de la literatura Mieke Bal (1946-) plantea lo siguiente con respecto al punto de vista:

Quando se presenten acontecimientos, siempre se hace desde una cierta “concepción”. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos “reales” o de acontecimientos prefabricados. Es posible intentar dar un cuadro “objetivo” de los hechos. Pero, ¿qué supone eso? Un intento de

presentar sólo lo que se ve o lo que se percibe de alguna otra forma. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor; un niño ve las cosas de forma completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción... (107-108)

Según Mieke Bal, el punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importancia decisiva en el significado que el lector atribuirá a la misma. Es por esta importancia decisiva que no sólo Bal, sino muchos otros críticos han esbozado diversas tipologías de los narradores y de lo que se ha llamado ‘punto de vista’, ‘punto de hablada’, ‘perspectiva’, ‘visión’ o ‘focalización’, este último término propugnado por el narratólogo francés Gérard Genette (1930-).

Una primera distinción útil es la que propone, en *Teoría y técnica del cuento*, el escritor argentino Enrique Anderson Imbert (1910-2000) entre los narradores ‘endógenos’ y ‘exógenos’, o, lo que en términos narratológicos se denominaría narradores ‘homodiegéticos’ y ‘heterodiegéticos’; esto es, que forman parte o no, respectivamente, de la llamada ‘diégesis’.

Antes de continuar con las posibilidades del narrador, hay que explicar a qué nos referimos con la palabra diégesis. Desde Platón en adelante se ocupó este término para designar un modo de representación, el relato puro, sin diálogo, opuesto a la mimesis en la representación dramática (en el relato, el llamado ‘estilo directo’, que explicaremos más adelante). En el ámbito anglosajón, el crítico Percy Lubbock distingue entre *telling* y *showing* (decir y mostrar). Sin embargo, en la acepción que se le da al término diégesis en el párrafo anterior, aquél indica un concepto propuesto en 1948 por el esteta Ettiene Souriau para el cine, para designar no la historia narrada, como muchos lo han comprendido, sino el universo en que ésta se desarrolla (en la propuesta de Souriau, opuesto al universo de la pantalla). Según Genette, no hay que reemplazar diégesis por ‘historia’, como muchos críticos lo hacen, sino emplearlo en el sentido de la existencia de unas coordenadas espacio-temporales en que ella se desarrolla.

Los narradores endógenos forman parte de este universo, ya sea como protagonistas o testigos. Los exógenos relatan la acción sin estar involucrados en ella. Ahora bien, ambos tipos de narrador, propios de la narrativa de ficción, son igualmente posibles en un texto de carácter autobiográfico. Si bien el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune obliga a una relación de identidad entre narrador, personaje y autor, es cierto que muchos textos contemporáneos rompen con ese esquema y, por lo mismo, son difícilmente clasificables. Por ejemplo, la

escritora norteamericana Gertrude Stein (1874-1946) escribe la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933), mujer con quien vivió durante muchos años, creando a una narradora 'Alice', que en realidad dará cuenta de la vida de la propia Stein.

La opción por un narrador exógeno para contar una historia personal es viable: así se pueden referir los hechos aludiendo a una tercera persona, como si se tratara de un personaje de ficción y no de uno mismo. Puede resultar, además, un buen ejercicio desde el punto de vista psicológico, ya que contribuye a generar un distanciamiento respecto de los hechos narrados, si bien el hecho de que el narrador se sitúe fuera de la narración no implica que no vaya a intervenir con sus pensamientos o aprensiones sobre aquello que está narrando.

100

En segundo término, nos hemos referido al concepto de *focalización*, que corresponde, como se ha dicho, a la perspectiva desde la cual el narrador percibe la realidad, para luego expresarla. Tiene que ver con aspectos cognitivos: cómo y desde dónde se aprehenden los hechos. De este 'foco situado' depende el tipo y cantidad de información que el narrador entrega al lector. Un mismo narrador puede ir desplazando el foco narrativo: la misma voz puede introducirse alternativamente en dos o más conciencias de los personajes, presentando la realidad narrada desde la perspectiva de cada uno de ellos. Es por esto que focalización no equivale a *identidad* del narrador, sino que tiene que ver con la interiorización de éste en las conciencias (y en el mundo cognitivo) de los distintos personajes. Dicho de otra manera —siguiendo a Antonio Garrido en *El texto narrativo*—, no es lo mismo el *perceptor* (focalización) que el *locutor* (la voz narrativa).

Existen distintas formas de focalización:

1) En el caso de los narradores omniscientes, se puede hablar de *focalización cero*: no hay un foco preciso, particular, para la narración; el narrador conoce todo lo referente al mundo narrado. El efecto es el de una panorámica.

2) La *focalización interna*, por el contrario, es aquella en que el punto de observación se sitúa en la conciencia de uno o varios personajes; esto es, el narrador tiene la misma información que el personaje en que ha situado el foco. Esto no quiere decir que el narrador sea el personaje: se puede dar un narrador en tercera persona, que escoja a un personaje y lo siga, presentándole al lector sólo la información que éste maneja. Es el caso de una novela policial en que el narrador, en tercera persona, presenta su relato desde la óptica del detective: el lector tendrá acceso a la misma información que este personaje (si la novela no 'hace trampa' y al final, en un *tour de force*, saca a un asesino de la manga), lo cual puede ser un aliciente para que procure descubrir por sí mismo al asesino. La focalización interna puede ser fija (seguir a un personaje en particular, durante todo el relato) o variable (abordar la conciencia de diversos personajes). En el primer caso, suele haber descatos a la regla: si siguiéramos cuidadosamente este tipo de relatos podríamos encontrar varios deslices en lo que respecta al punto de mirada, dado que es bastante difícil sostener

la focalización interna fija; en la segunda modalidad, encontramos una posibilidad narrativa muy interesante, dado que las cogniciones de diversos personajes van configurando una suerte de rompecabezas textual: se nos puede presentar, por ejemplo, la historia de un encuentro amoroso, alternando el foco de uno a otro enamorado. Desde un punto de vista cognitivo, esta posibilidad narrativa es muy sugerente, dado que el lector completa, a partir de su lectura, una historia a la que no tiene acceso ninguno de los personajes por separado. Éste es un recurso frecuente en la narrativa contemporánea.

El crítico Antonio Garrido plantea como forma extrema de focalización interna la utilización del *monólogo interior*,<sup>3</sup> que ha sido denominado, asimismo, flujo de conciencia (*stream of consciousness*). El primer término proviene del francés, *le monologue intérieur*, título de un ensayo de Édouard Dujardin publicado en 1931, en el que el autor alude a las particularidades de un texto escrito por él mismo en 1888, la novela *Les Lauriers sont coupés* (*Los laureles se cortan*), en la que se ha visto un estilo precursor del de Joyce y otros novelistas del siglo XX; el segundo fue propuesto por el filósofo pragmatista William James. En ambos casos se apunta a un tipo de discurso que puede ser interior o enunciado en voz alta, que el personaje emite independientemente del narrador. Se le puede definir como un flujo continuo de pensamientos del personaje: los pensamientos son expresados en el orden en que van surgiendo y pueden no tener un encadenamiento lógico. Se representan así, con gran inmediatez, los contenidos de conciencia del personaje. De este modo, se busca representar el modo en que percibimos la realidad y el curso real del pensamiento, generando un estilo disperso, fragmentario. Como recurso literario hay que decir que, si bien sus orígenes se remontan bastante lejos, es recién en el siglo XX con narradores como James Joyce o Virginia Woolf, que comienza a cobrar protagonismo, principalmente debido a las diversas crisis que sufre no sólo la concepción narrativa desde las vanguardias, sino también la concepción de sujeto que acontece en la filosofía y es refrendada por teorías como el psicoanálisis, el irracionalismo filosófico o el marxismo, en que el sujeto ya no se define por su racionalidad y unidad, sino que comienza a ser visto desde su relación con el inconsciente, el poder o las fuerzas sociales, y en este sentido se muestra fragmentario, disperso. El flujo de conciencia, en que se utilizó bastante la técnica de la asociación de ideas, dice relación con esa visión del ser humano.

Genette prefiere llamar a este recurso ‘discurso inmediato’ porque, a su modo de ver, no se define tanto por mostrar la interioridad de un personaje como por tratarse de un discurso libre de la tutela del narrador.

La alteración sintáctica, su falta de lógica y coherencia, lo diferencian del *soliloquio* o *monólogo citado*, que puede encontrarse tanto en la narrativa como en el

---

3 Genette alude a él, más bien, como variante del estilo directo, esto es, relativo a la delegación de voz que hace el narrador al personaje, como veremos más adelante en este mismo apartado.

teatro, y que siempre dice relación con una audiencia: se trata de un discurso dirigido a un público, aunque éste sea hipotético. Es por esto mismo que debe tratarse de un texto más coherente o hilvanado.

El ejemplo clásico del flujo de conciencia se encuentra en el famoso monólogo de Molly en el *Ulises* de Joyce, del que presentamos un fragmento:

*Sí porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs Riordan que él creía que la tenía enchochada y no nos dejó ni un céntimo todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse 4 peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y el fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña le disgustaban los bañadores y los escotes por supuesto nadie quería verla con ellos supongo que era piadosa porque no había hombre que se fijara en ella dos veces espero que nunca me parezca a ella...*

*James Joyce, Ulises*

3) La *focalización externa*, por último, es aquella en que el narrador opera simplemente como testigo imparcial, sin adentrarse en conciencia alguna: no se presenta el mundo interior de los personajes sino que se ponen de manifiesto los hechos observables. El narrador presenta la historia fuera de todo personaje, sin poder dar cuenta de los pensamientos, pasiones, sentimientos que impulsaron las acciones.

## Cuadro resumen de las focalizaciones

### FOCALIZACIÓN EXTERNA

*El narrador no se interna en la conciencia de los personajes, sólo plantea hechos objetivos.*

### FOCALIZACIÓN INTERNA

#### a) Fija

*El narrador presenta el mundo desde la conciencia de uno de los personajes: el lector sabrá lo que ese personaje sepa.*

#### b) Múltiple

*El narrador presenta el mundo desde la conciencia de varios personajes, abordándolos uno a uno.*

### FOCALIZACIÓN CERO

*El relato no es focalizado. Se le vincula con las narrativas omniscientes, en que el narrador dispone de toda la información (la omnisciencia total es de espacio, tiempo*

*y psicología de los personajes), por lo cual no requiere situarse en la perspectiva de los personajes (Garrido 143).*

Se ha dicho que no es lo mismo el ‘perceptor’ que el ‘locutor’; este último corresponde a la persona gramatical con que es dotado el narrador, que puede ser la primera, segunda o tercera. Ahora bien, varios teóricos, como Bal, Barthes, Todorov o Genette niegan la existencia de un narrador impersonal y advierten que en todo relato subyace un ‘yo’ encubierto (Garrido 150).

En un relato pueden existir distintos niveles de narración, pudiendo situarse el narrador en un nivel extradiegético (fuera de la historia narrada) o, en el caso de que se delegue la narración en un personaje, en un nivel metadiegético (que a su vez puede ser extradiegético respecto de la nueva historia narrada). Las llamadas ‘puestas en abismo’ (término proveniente de la heráldica, que alude a la inserción de un escudo dentro de otro escudo)<sup>4</sup> consisten en sucesivas delegaciones de la narración, conformándose un juego de muñecas rusas en que se dan relatos dentro de otros relatos, con diversos narradores.

Por otra parte, queda aún otra distinción útil que hacer en lo tocante al narrador. El crítico Gérard Genette, cuyos estudios son probablemente los que han llevado más lejos todas estas indagaciones narratológicas, propone diferenciar las focalizaciones de la ‘distancia’ del narrador con respecto al relato. Con ello alude a que el narrador presenta los pensamientos y diálogos de sus personajes de diversas maneras, pudiendo delegar su voz (estilo directo) o presentarlos por sí mismos (estilo indirecto).

El *estilo directo* consiste en reproducir directamente las intervenciones (diálogos, pensamientos) de los personajes. Ellas se anuncian a través de los signos de puntuación y en la estructuración de los párrafos, a través de comillas, guiones y otros indicadores. En el estilo indirecto es el narrador quien presenta, con sus propias palabras, los diálogos y pensamientos de los personajes. El *estilo indirecto* consiste en que el propio narrador dice los sentimientos, pensamientos y diálogos de sus personajes. Por último, existe otra categoría, que a menudo causa problemas a quienes se dedican a la narratología y a la cual se han dedicado volúmenes completos en procura de describir cómo opera: el llamado *estilo indirecto libre*, que consiste, sucintamente, en que el narrador, sin anunciarlo, expresa el contenido de lo que dice un personaje, con el estilo y vocabulario propios de él. Muchas veces es difícil determinar si el discurso corresponde al narrador o al personaje, lo cual ha gatillado las extensas investigaciones a las que hemos aludido.<sup>5</sup>

4 Se puede encontrar más información sobre este recurso literario en Dällenbach (v. Bibliografía).

5 Hay una cuarta posibilidad, el llamado *estilo directo libre*, en que el narrador recurre de modo inmediato al modo directo, sin indicaciones verbales. Esta categoría nos parece problemática, por una parte, debido a la cercanía que ofrece con el estilo indirecto libre y, por otra, con el monólogo interior. Para más información sobre el tema se puede consultar en Enrique Anderson (*Teoría y técnica del cuento*) y Gerard Genette (“Discurso del relato”, *Figuras III*).

*ESTILO DIRECTO*

*El narrador cede la palabra a los personajes, que plantean por sí mismos sus pensamientos y sentimientos. El narrador anuncia que hará aquello mediante el uso de dos puntos, comillas, guiones, etc.*

*ESTILO INDIRECTO*

*El narrador presenta los pensamientos, sentimientos y diálogos de los personajes.*

*ESTILO INDIRECTO LIBRE*

*El narrador, sin anunciarlo, expresa el contenido de lo que dice o piensa un personaje, con el estilo y vocabulario propios del mismo.*

A continuación ofreceremos algunos ejemplos. Los destacados en letra normal indican la presentación de un estilo u otro. En el caso del estilo directo, la introducción del discurso de los personajes y el discurso mismo; en el del estilo indirecto, las intervenciones del narrador cuando presenta el discurso de los personajes.

ESTILO DIRECTO

*Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. “¡Será para un bien eterno!”, exclamó mi padre una tarde, en Pampas, donde estuvimos cercados por el odio.*

*José María Arguedas, Los ríos profundos*

En el caso anterior, el narrador (quien forma parte de la fábula, es un personaje más, esto es, un narrador endógeno, en primera persona) presenta directamente el diálogo con su padre. Para ello utiliza el verbo ‘exclamar’ y las comillas.

ESTILO INDIRECTO

*Un día llegó Salinas con aire entre pícaro y misterioso. Me dijo que tenía un gran secreto que confiarme. Y cuando se franqueó conmigo, fue para imponerme de que su cuñada, una muchachita muy atrayente, lo tenía en extremo enamorado...*

*Benedicto Chuaqui, Memorias de un emigrante. Imágenes y confidencias*

En el fragmento anterior es el narrador (primera persona, endógeno) quien nos informa lo que expresa el personaje Salinas.

## ESTILO INDIRECTO LIBRE

*Quizás adquiriría para vender, quizás contrabandeaba como cualquier joven bien nacida de estos tiempos. Pero comenzó a hablar; el contacto con las telas le había curiosamente excitado o estaba ahora tratando de iniciarme. Sus palabras se arrojaron en esa entonación pretendidamente sensual de las locutoras radiales de este tiempo. Al servicio de un aviso comercial se enrosca una voz de oro. La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina y la seda china. Como recordando de súbito algo olvidado, la dejé.*

*Marta Vergara, Memorias de una mujer irreverente*

Este último caso es el más difícil de asimilar. ¿Quién dice “La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina y la seda china”? La narradora, en primera persona y endógena, refiere su relación con una mujer a la que ha conocido en un viaje y con la que sale a comprar ropa. Describe su manera de hablar, pero no hay signos de puntuación (comillas, guiones) ni verbales (‘dijo’, ‘comentó’, ‘murmuró’), que nos permitan atribuir con certeza la frase al personaje. Aparentemente, por los indicios que se nos dan en el párrafo, es ella quien habla de la ropa de esta manera, generando una reacción negativa en la narradora. Como sigue a un punto seguido, la frase queda ‘suspendida’. Si se quisiera decir lo mismo, en estilo directo, se podría construir de la siguiente forma: ‘—La sugerencia, el vértigo transparente, la muselina, la seda china— murmuraba mi compañera’. Y, en estilo indirecto: ‘Habló, entonces, de la sugerencia, del vértigo transparente, de la muselina y la seda china’.

El estilo indirecto libre genera un efecto especial. El escritor argentino Julio Cortázar (1914–1984) recuerda en un ensayo relativo a la construcción de los cuentos (“Del cuento breve y sus alrededores”), que la crítica Ana María Barrenechea consideró que usaba mucho la primera persona en un conjunto de narraciones; a él le sorprendió: la mayor parte estaba escrita en tercera persona; dedujo que, probablemente, estaban escritos es una especie de primera persona disfrazada: en varios de sus cuentos, Cortázar utiliza el estilo indirecto libre.

## LECTURAS

El siguiente fragmento encabeza el texto *El padre mío*, que encuentra su origen en el trabajo que hicieron la escritora chilena Diamela Eltit (1949-) y la artista visual Lotty Rosenfeld, en torno a la ciudad y sus márgenes. Hacia 1983, Eltit se encontró con un hombre enjuto y de “físico estragado”, habitante de un sitio eriazos en Conchalí, cuya mente, “detenida en un punto único”, el terror frente a un poder omnipresente, dará origen a un discurso enloquecido. La escritora lo recogió en grabaciones realizadas en 1983, 1984 y 1985. Al respecto, en la misma obra aludida ella recuerda: “Evoqué la angustia del monólogo interior literario, esa prisa y profundidad por hablar la verdad ‘verdadera’ del personaje escudado tras el simulacro formal de reproducir el pensamiento” (16-17).

106

*Voy a dar las órdenes en el país. Porque yo no tengo compromisos con ellos ni con el rey Jorge, que está últimamente dando las órdenes, que posee ese rango. El Padre Mío da las órdenes ilegales en el país. Hace muchos años que subsiste de ingresos bancarios ilegales, del dinero que le pertenece a la concesión del personal de la Administración. Él es cómplice con el Padre Mío en estos asuntos. Yo les quiero hacer un servicio a ustedes por las ventas de sus derechos. Porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos y esas garantías, no el Padre Mío ni el señor Colvin que es el señor Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones; por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío. El canto hay que superarlo, él es Argentino Ledesma, yo soy el que lo superé a él como cantor. A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos...*

Diamela Eltit, *El padre mío* (19)

A continuación, un fragmento de *Una mirada atrás. Autobiografía* (1934), de la escritora norteamericana Edith Wharton (1862-1937).

*Era un luminoso día de mediados de invierno, en Nueva York. La niña pequeña que con el tiempo se convertiría en mi persona, pero que todavía no era ni yo ni nadie en particular, sino meramente una pequeña porción tierna y anónima de humanidad; aquella niña, que llevaba mi nombre, iba de paseo con su padre. El episodio es literalmente la primera cosa que recuerdo sobre ella, y en consecuencia fecho en aquel día el nacimiento de su identidad.*

*Le habían puesto su abrigo más cálido y encasquetado un gorro nuevo y muy bonito, que ella inspeccionó en el espejo con satisfacción considerable. El gorro (hoy puedo verlo aún) era de satén blanco, adornado con un diseño rosa y verde de terciopelo en relieve. Se cerraba con ajustados pliegues, mediante un bavolet en el cuello para protegerse del frío, y tenía gruesos fruncidos de sedosa blonda debajo del borde delantero. Como el aire muy frío, un velo de gasa de la más fina lana blanca de Shetland envolvía el gorro y colgaba sobre las redondas y rojas mejillas de su portadora*

*como las filigranas de papel blanco cuelgan sobre los corazones de San Valentín. Blancos mitones de lana abrigaban las manos de la niña.*

*Una de aquellas manos se había refugiado en el grande y seguro hueco de la mano desnuda de su padre; su alto y guapo padre, quien tenía tan caliente la sangre que siempre, incluso en los días más fríos, salía de casa sin guantes, y cuya cabeza, de cutis rubicundo y ojos intensamente azules, estaba tan lejos allá arriba que cuando ella caminaba a su lado se encontraba demasiado próxima para verle la cara. Ir de paseo con su padre era siempre un acontecimiento en la vida de la niña, y hoy lo era de manera particular porque llevaba puesto su nuevo gorro de invierno, que era tan bonito (y le sentaba tan bien) que por primera vez tomaba ella conciencia de la importancia del vestir, y de sí misma como sujeto de adorno; por lo cual puedo situar en aquella hora el nacimiento de mi yo consciente y femenino en el impreciso espíritu de aquella niña pequeña.*

*Edith Wharton, Una mirada atrás. Autobiografía (13-14)*

## PREGUNTAS

En lo posible, procurar hacer una lectura del texto completo de Eltit, de manera de poder responder con mayor claridad las siguientes preguntas:

1. *El padre mío* es un texto escrito por Diamela Eltit, ¿puede entonces ser considerado autobiográfico? ¿Por qué?
2. ¿Se trata de un texto ficcional o referencial?
3. ¿Qué características del monólogo interior están presentes en este fragmento?
4. ¿Es éste un discurso testimonial? ¿Por qué?

En lo referente al texto de Wharton:

5. ¿Cuál es la persona gramatical que narra la historia? ¿Quién la protagoniza?
6. ¿Qué tipo de focalización se utiliza?
7. En este relato, ¿se recurre al estilo directo, al indirecto o al indirecto libre?
8. Actividad grupal

Comentar la opción de Wharton de contar el momento en que nace su conciencia de la manera en que lo hace. ¿Es aconsejable una opción así? ¿Por qué?

## EJERCICIOS

Los ejercicios de este capítulo deben propiciar una reflexión sobre las problemáticas relaciones entre realidad y ficción. El día del nacimiento no podemos recordarlo; accedemos a él a través de los relatos de otros, con lo cual vamos configurando una idea que en algunos casos puede llegar a constituir un mito personal. En *Tristram Shandy* (1759-1767) de Lawrence Sterne (1713-1768), un narrador irónico y refinado plantea el relato de su propio nacimiento y después de transcurridas centenares de páginas éste aún no culmina. La cantidad de historias y personajes que presenta en torno a este hecho, es de gran diversidad. Las conjeturas del narrador forman parte del relato. *Tristram Shandy* no es una autobiografía: es una novela. Sin embargo, revela magistralmente el enorme caudal de posibilidades que presenta una narración.

---

108

Tomaremos las técnicas narrativas de los relatos de ficción para elaborar un texto en que múltiples miradas y voces darán forma a la historia que se desea narrar. Sobre todo, practicaremos en torno a los conceptos de 'narrador' y 'focalización'.

### 1. ANTES DE ESCRIBIR:

- El tallerista debe investigar la prensa del día en que nació: cuáles eran las grandes noticias, cuáles fueron los acontecimientos quizás anecdóticos pero interesantes, quiénes eran las figuras conocidas, cómo era la publicidad de la época, con ejemplos. Si es posible acceder a materiales audiovisuales, tanto mejor. Mientras más pueda informarse, dispondrá de más material para hacer una selección final interesante.
- Entrevistar a parientes y amigos de la familia en relación a ese día. ¿Dónde estaban ellos, qué hacían? ¿En qué hospital se produjo el parto, en qué ciudad, en qué barrio? Si es posible, visitar el lugar de nacimiento.
- ¿Cuáles eran las canciones de moda entonces, el vestuario, los automóviles, los utensilios domésticos? ¿Qué problemas aquejaban en ese momento a la población de su país?

## 2. LOS TEXTOS

- Una vez recopilada la información, los talleristas deben escribir un texto de una carilla, con un narrador en tercera persona, omnisciente (focalización cero), con la mayor cantidad de información objetiva que logren recavar de sus parientes.
- Escribir un segundo texto de tres carillas, con un narrador en tercera persona y focalización externa, en que se entrecrucen datos familiares y noticias nacionales e internacionales. El relato debe culminar en el momento mismo del nacimiento.
- Crear un tercer texto de tres carillas en donde se describan los acontecimientos con un narrador en tercera persona, con focalización interna múltiple en los distintos personajes de la historia familiar. También debe culminar en el momento del nacimiento.
- Compartir con los talleristas cuál de estos textos les resultó más difícil de crear y cuál de sus trabajos les pareció más atractivo para la lectura.

---

 109

## 3. ANTES DE ESCRIBIR: PREGUNTAS GRUPALES DE MOTIVACIÓN

- Elaborar una 'línea de vida' con fotografías personales que constituyan una especie de autobiografía visual. La actividad puede ser compartida con los integrantes del taller, a partir de una presentación de diapositivas. Las fotografías pueden agruparse por capítulos con subtítulos, por ejemplo: 'Primeros pasos', 'Días oscuros', etc.
- Anotar en un papel los recuerdos más significativos (estén o no asociados a fotografías), procurando que éstos no sean posteriores a los seis años de edad. Marcar tres que parezcan más atractivos narrativamente. Si resulta difícil escribir la lista, recoger alguno de los siguientes comienzos, para luego compartir estos listados con el grupo:
  - El día en que mi mamá.... El día en que mi papá...
  - Cuando murió mi...
  - El día en que me regalaron...
  - Cuando perdí...
  - La casa estaba...
  - Nos fuimos de veraneo y...
  - Mi mejor amigo era...
  - En el colegio había...

- Echar mano de las fotografías familiares. Escoger una o dos de las que se pueda decir, realmente, que ‘recordamos’, es decir, que no han sido olvidadas las circunstancias en que fue tomada ni lo que se sintió ese día. Relatar, oralmente, la historia de esa fotografía.
- Así como María Flora Yáñez decide referirse a su primer gran miedo (cfr. pp. 96), invitar a los talleristas a buscar un recuerdo de este tipo y compartirlo con los demás.

#### 4. LOS TEXTOS:

Con el material recopilado, redactar lo siguiente:

- Un texto autobiográfico de dos carillas donde se dé cuenta de la línea de tiempo fotográfica, pero que no sea un relato cronológico.
- De la lista de recuerdos, escoger uno y desarrollarlo en tres textos de una carilla, que alternen las posibilidades de voz narrativa, foco y estilo.
- Describir el primer gran miedo en una carilla, procurando hacerlo desde la perspectiva de un niño y no desde la actual.
- Escribir ese mismo recuerdo en una carilla, con foco en alguna otra persona que haya participado en la historia.

## BIBLIOGRAFÍA

## CAPÍTULO 4: FICCIONES BIOGRÁFICAS

## NACER Y CRECER EN LAS ESCRITURAS DEL YO

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1983.
- LAPLANCHE, Jean y Jean Bertrand PONTALIS. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL NARRADOR

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Ariel, 1992.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores." *Último round*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1972.
- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- GENETTE, Gérard. "Discurso del relato." *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan, 1955.
- TACCA, Óscar. *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Buenos Aires: Kapelusz, 1986.
- . *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

## LECTURAS

- ELTIT, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1985.
- JODOROWSKY, Alejandro. *La danza de la realidad*. Santiago: Mondadori, 2005.
- PEREC, Georges. *W o el recuerdo de la infancia*. Santiago: Lom, 2005.
- WHARTON, Edith. *Una mirada atrás. Autobiografía*. Madrid: Síntesis, 1994.
- YÁÑEZ, María Flora. *Visiones de infancia*. Santiago: Zig-Zag, 1947.



## V. Dónde y cuándo yo

*Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial.*

Gastón Bachelard, LA POÉTICA DEL ESPACIO

*No he vuelto a ver nunca esta extraña morada... Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio; está toda ella rota y repartida en mí; aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas...*

Rainer Maria Rilke, LOS CUADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIGGE

### GEOGRAFÍAS FAMILIARES Y PERSONALES

La rememoración de los espacios es un aspecto importante en la construcción del yo autobiográfico. La vinculación afectiva con los distintos lugares en que ha transcurrido la vida puede llegar a ser de relevancia en la narración. Las zonas umbrías o luminosas de la primera casa, los laberintos de la ciudad de origen, las sorpresas en los caminos del viaje pueden marcar un antes y un después en la existencia personal. Y no pocos autobiógrafos dedican largas páginas a describirlos, procurando transmitir una atmósfera particular a sus lectores.

Incluso cuando no hay un trabajo descriptivo, los lectores suelen crear un espacio imaginario para el desarrollo de la acción. El crítico Yuri Lotman ve en ello un reflejo de lo importante que es para nosotros la dimensión espacial (*Estructura del texto artístico* 270-282).

La descripción (que relativa al espacio se denomina, con más propiedad, topografía) no sólo apunta a los aspectos físicos, esto es, a los lugares en que se desarrolla la acción. También puede revelar, desde un punto de vista semántico, relaciones de identidad o simbólicas entre la espacialidad y los personajes. Las oposiciones dentro/fuera, arriba/abajo, campo/ciudad, cerrado/abierto pueden estar asociadas, a su vez, a cuestiones valóricas (Bal 101), tales como la relación entre bondad y maldad, felicidad e infelicidad y otras. Cotidianamente establecemos estas asociaciones: cuando hablamos de lo que hay ‘al otro lado del cerro’, ‘del otro lado del río’, o, los santiaguinos, ‘Plaza Italia para arriba o para abajo’, asociamos a estas indicaciones de lugar cuestiones que trascienden el espacio físico y que tienen que ver con diversas jerarquías sociales, culturales o políticas. Lotman nos invita a pensar en todas estas relaciones: cuando conversamos sobre la derecha y la izquierda políticas, por ejemplo, aludimos a coordenadas espaciales que fueron significativas en el origen de estas expresiones. Los escritores llegan a construir verdaderas cosmologías en que afuera, arriba, adentro, en fin, todas las coordenadas tienen un lugar preciso. Por citar un caso, el de Pablo Neruda (1904-1973), quien en *Alturas de Macchu Picchu* construye una topografía en que lo alto y lo bajo se asocian de diverso modo a la muerte y el renacer de la cultura precolombina. Ahora bien, esto no necesariamente se produce de modo esquemático, pero muchos escritores procuran proyectar conscientemente estas dicotomías.

El espacio no es un elemento secundario en las narraciones; muy por el contrario, la literatura del siglo XX, retomando la filosofía kantiana, le da un lugar particular dado que, junto con el tiempo, es uno de los datos a priori en la construcción de la subjetividad y el conocimiento humanos. Así como a nosotros no nos resulta indiferente, tampoco lo es para los personajes de una narración: “las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (Wellek y Warren, cit. en Garrido 211).

Georges Perec, obsesionado con la elaboración de catálogos e inventarios, invitaba a descubrir la multiplicidad de espacios, de especies de espacios (como titula el libro citado aquí) que habitamos cotidianamente sin reparar en ellos: “los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse” (24). El viaje de largo aliento, pero también la breve peripecia urbana constituyen tránsitos y a veces marcas existenciales, dejen o no heridas.

Recordamos a Perec, quien en su búsqueda autobiográfica dio una especial importancia a la descripción de la ciudad, como se puede ver en el texto *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Buena parte de lo que se escribe hoy tiene como trasfondo los sonidos e imágenes fugaces de la ciudad. En ella se desenvuelven pequeñas historias personales, historias de tránsitos, de búsquedas sin encuentro y encuentros sin búsqueda.

La ciudad como tejido apretado de calles y puntos de referencia íntimos, la ciudad como construcción personal y, por ello, varias ciudades distintas por las que cada uno vagó en su orfandad o en la amistad y la compañía. Los estudios literarios dan cuenta de ello y son muchos los textos que abordan este tipo de construcciones en que se revelan no sólo los mapas del yo sino también las zonas oscuras, los tránsitos, los límites invisibles que atraviesan todas las ciudades, marcando territorios prohibidos y zonas de ocupación determinadas por variables de clase social o nacionalidad. Las actuales ciudades se presentan con sus simulacros, como babeles abiertas a la deconstrucción incontenible de los discursos teóricos, que perfilan conceptos como el de ‘heterotopía’ (Michel Foucault) o ‘no-lugar’ (Marc Augé).<sup>1</sup>

Quien escriba hoy sobre su vida no podrá obviar las horas transcurridas en la publicidad de las avenidas o en la íntima complicidad de los recovecos urbanos. La ciudad es más que un dato o un telón de fondo: en ella se traban los acontecimientos. Ella nos habla o parpadea como guiñándonos, en silencio, un secreto.

No serán sólo los espejismos de la urbe los que ocupen el texto: la vista es sólo uno de los sentidos que contribuyen a una buena descripción, aborde ésta el deambular contemporáneo o la bucólica rememoración de los espacios naturales. Las percepciones sonoras, la alusión a texturas y sensaciones, pueden construir los espacios recordados. Éstos se presentan mediante descripciones que pueden abarcar metáforas y sinestesias (cfr. Glosario). Puede tratarse, por lo demás, de espacios no necesariamente recordados, sino que de espacios anticipados, conocidos por el relato de otros, como ocurre en el caso de las geografías familiares. El destierro, los viajes, las relaciones de exclusión en una tierra nueva suelen ser abordados en la literatura autobiográfica, con infinidad de matices.

---

<sup>1</sup> La heterotopía es, a grandes rasgos, una suma de lugares y relaciones superpuestas, y con ello Foucault designa los espacios urbanos actuales, fragmentados, heteróclitos. Son también heterotopías lugares donde se condensan los órdenes espaciales y donde el orden habitual se ve trastocado, como la biblioteca, el navío, el asilo. Los no-lugares son instalaciones hechas para facilitar el tránsito acelerado, propio de las grandes ciudades como, por ejemplo, el paradero de buses.

## LECTURAS

Flora Tristán (1803-1844) nació en Francia, de padre peruano y madre francesa. Él murió cuando era aún niña, sin haber formalizado legalmente su unión con la madre. Flora, abuela del pintor Paul Gauguin, se casó muy joven con un hombre con quien no fue feliz y decidió poner fin a su desdichado matrimonio cuando sus dos hijos eran todavía pequeños. Motivada por su difícil situación social y económica, en un mundo que no aceptaba la separación conyugal ni su estatus de hija natural, con treinta años emprendió un viaje a Perú, para reclamar sus derechos frente a la poderosa familia de su padre, radicada en Arequipa. En el siguiente fragmento, ella describe las sensaciones de su primera noche en la casa de su familia peruana:

116

*Me encontraba en la casa en donde había nacido mi padre. Casa a la cual mis sueños de infancia me habían transportado tan a menudo, que el presentimiento de verla algún día había arraigado en mi alma sin abandonarla jamás. Este presentimiento provenía del amor idólatra con que había amado a mi padre, amor que conserva su imagen viva en mi pensamiento.*

*(...) seguí el impulso de examinar las dos salas abovedadas en donde estaba alojada. ¿Quizás mi padre ha vivido aquí?, me decía, y esta idea prestaba todo el encanto de la protección paternal a lugares cuyo aspecto sombrío y frío desde la entrada helaba el corazón. El mobiliario de la primera pieza se componía de una gran cómoda de encina, que debía de haber seguido de cerca la expedición de Pizarro a Perú y databa por su forma del reinado de Fernando e Isabel; de una mesa y sillas más modernas, al estilo que el duque de Anjou, Felipe V, introdujo en España; y finalmente, de una gran alfombra inglesa que cubría casi toda la habitación. Las paredes estaban blanqueadas con cal y tapizadas con mapas geográficos. Esta sala de veinticinco pies de largo por veinte de ancho sólo recibía luz por medio de una ventana pequeña de cuatro vidrios abierta en lo alto. La segunda pieza estaba separada de la primera por una división que no subía hasta la bóveda y no estaba alumbrada directamente. Mucho más pequeña que la otra, su mobiliario consistía en una pequeña cama de hierro guarnecida de cortinas de muselina blanca, una mesa de encina, cuatro sillas viejas y en el suelo un viejo gobelino. El sol no entraba jamás en esta inmensa alcoba, parecida por su forma, su atmósfera y su oscuridad a un sótano. El examen del sitio que mi familia me daba como alojamiento causó en mi alma una profunda impresión de tristeza...*

Flora Tristán, *Mi vida* (156)

El siguiente párrafo ilustra cómo fueron las casas santiaguinas de hace dos siglos, vistas por un famoso dibujante, Jorge Délano (1895-1980), conocido como Coke, creador de la revista de humor político *Tópaze*.

*Al terminar el siglo XIX, mi padre adquirió una casa en la calle Catedral esquina de Esperanza. Los acontecimientos ocurridos en ella se mantienen, todavía, nítidos en mi mente y puedo evocarlos como si fueran fotografías de uno de esos viejos álbumes familiares. El caserón contaba con tres grandes patios. El primero, un jardín rodeado por una gran galería de vidrios. El segundo recibía la luz de una amplia claraboya, y en el tercero, pavimentado con piedra de huevillo, había dos parrones y cuartos para la servidumbre. Allí se cocía en grandes pailas de cobre el dulce de membrillo y cuajaban los helados de canela. Mi vida se deslizaba entre el segundo y el tercer patio y algunas escapadas por la puerta falsa...*

Jorge Délano. Yo soy tú (31)

Pablo Neruda (1904-1973) describe el paisaje del sur de Chile, como lo conoció en su infancia:

*Bajo los volcanes, junto a los ventisqueros, entre los grandes lagos, el fragante, el silencioso, el enmarañado bosque chileno... Se hunden los pies en el follaje muerto, crepité una rama quebradiza, los gigantescos raulíes levantan su encrespada estatura, un pájaro de la selva fría cruza, aletea, se detiene entre los sombríos ramajes. Y luego desde su escondite suena como un oboe... Me entra por las narices hasta el alma el aroma salvaje del laurel, el aroma oscuro del boldo... El ciprés de las Guaitecas intercepta mi paso... Es un mundo vertical: una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas...  
"Quien no conoce el bosque chileno, no conoce este planeta."*

Pablo Neruda, Confieso que he vivido (9)

Jorge Luis Borges (1899-1986) escribió varios cuentos y poemas en que aparece su apellido, sugiriendo así, de acuerdo con la idea de 'pacto autobiográfico', una lectura referencial. Evoca en estos textos a sus antepasados, ingleses y portugueses por el lado de su padre, españoles por el de su madre, y en muchos de ellos se refiere también a su ceguera, a sus obsesiones personales y su relación con los libros.

#### "ELEGÍA"

*Oh destino el de Borges,  
haber navegado por los diversos mares del mundo  
o por el único y solitario mar de nombres diversos  
haber sido una parte de Edimburgo, de Zurich, de las dos Córdoba, de Colombia y de Texas,  
haber regresado al cabo de cambiantes generaciones, a las antiguas tierras de su estirpe,  
a Andalucía, a Portugal y a aquellos condados  
donde el sajón guerreó con el danés y mezclaron sus sangres*

*haber errado por el rojo y tranquilo laberinto de Londres,  
haber envejecido en tantos espejos,  
haber buscado en vano la mirada de mármol de las estatuas,  
haber examinado litografías, enciclopedias, atlas,  
haber visto las cosas que ven los hombres,  
la muerte, el torpe amanecer, la llanura  
y las delicadas estrellas,  
y no haber visto nada o casi nada  
sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires,  
un rostro que no quiere que lo recuerde.  
Oh destino de Borges,  
tal vez no más extraño que el tuyo.*

118

*Jorge Luis Borges. El otro, el mismo, en Obras completas II (311)*

La escritora y pintora Leonora Carrington (1917-) es conocida por su incursión en el surrealismo. Durante la Segunda Guerra Mundial y a raíz de la ocupación nazi, debió huir de Francia e ingresar a España, donde sufrió una fuerte perturbación mental. Fue internada en un sanatorio que estaba dividido en secciones. Una de ellas, 'Abajo', donde eran internados pacientes de menor gravedad, era el lugar al que ella ansiosamente deseaba llegar. Aquí, Carrington describe su paso por allí. Lo hace procurando rememorar la percepción distorsionada que entonces tenía del entorno y las cosas.

*Llegué al pie de la escalera de mi Paraíso con una angustia espantosa, una angustia comparable en todo a la que había experimentado frente a la montaña, en Andorra. Pero, como en Andorra, nuevamente encontré fuerzas para luchar contra los poderes invisibles que pugnaban por detenerme, y triunfé. Tenía tres pisos: en cada uno había una puerta abierta. Pude asomarme a las habitaciones, mirar las mesitas de noche: otros tantos sistemas solares, tan perfectos y completos como el mío. "¡Jerusalén lo sabía ya!" Habían penetrado el misterio a la vez que yo. En el tercer piso descubrí una puertecita ojival; estaba cerrada. Yo sabía que, si la abría, estaría en el centro del mundo. La abrí y vi una escalera de caracol; subí y me encontré en una torre, en una habitación circular iluminada por cinco ventanas redondas: una roja, otra verde (la Tierra con sus plantas), otra traslúcida (la Tierra con sus hombres), otra amarilla (el Sol) y otra malva (la Luna, la noche, el futuro). Una columna de madera que servía de eje a este extraño lugar salía del techo, cruzaba el centro de una mesa pentagonal, dispuesta con un mantelito rojo, roto y cubierto de polvo. Consideré el gran desorden que había encima de esta mesa como la obra de Dios y su Hijo: desorden en los diversos objetos que había; desorden en los engranajes de la maquinaria humana que, inmovilizada, tenía al mundo sumido en la angustia, en la guerra, en la indigencia, en la ignorancia.*

*Aún puedo ver aquellos objetos con toda claridad: dos tacos de madera recortados en forma de ojo de cerradura alargado; una cajita rosa que contenía polvo de oro; varios platillos de laboratorio de cristal grueso, unos en forma de creciente, otros de media luna y los demás completamente redondos (creo recordar que los había triangulares), una lata ovalada con una etiqueta con el nombre de Franco pegada y que contenía un poco de excremento; finalmente, un disco de metal y una medalla de Jesucristo. De la pared, formando triángulo en esta habitación circular, colgaban tres depósitos rectangulares de un metal que fui incapaz de identificar; estaban muy sucios por fuera, y por dentro tenían una espesa capa de pintura. El primero era malva; otro era rosa. No recuerdo el color del tercero. Cada uno tenía a un lado un agujero por el que salía el mango de un cucharón. Empecé por poner el disco junto a la columna y coloqué encima los dos tacos de madera (el masculino y el femenino). Luego derramé el polvo de oro sobre ellos, cubriendo el mundo de riqueza. A continuación puse los platillos dentro de los depósitos, y la medalla de Jesucristo y la cajita de Franco me las metí en el bolsillo. Abrí todas las ventanas —como habría abierto las de la Conciencia— menos una, la de la Luna, dado que el “ciclo de la luna”, mi período menstrual, había cesado. Concluida la Obra, bajé y regresé a “Egipto”.*

*Leonora Carrington, Memorias de abajo (37-38)*

El filósofo español Fernando Savater (1947-), rememora con humor y desparpajo su vida, en *Mira por dónde*. El siguiente es un fragmento sobre su primera casa en el País Vasco.

*De la casa de Garibay recuerdo poco, casi nada más bien. Sólo un pasillo que iba desde un extremo a otro, al que daban las puertas de la mayoría de las habitaciones y que yo solía recorrer en triciclo. Arriba y abajo, veloz y peligroso en mi triciclo... Al final del pasillo estaba el cuarto oscuro, un simple trastero sin ningún rasgo de especial espanto, pero temido porque en él me encerraron durante unos minutos alguna vez cuando me puse especialmente inaguantable. Conociendo a mis padres, seguro que el castigo no se prolongó cruelmente. Pero lo imponente era el mismo título de la condena: ¡encerrado en el cuarto oscuro! Más que la prisión, me intimidaba su nombre. Por eso, en mi ir y venir por el pasillo, cuando llegaba al extremo limitado por la puerta del cuarto oscuro, daba vuelta a toda velocidad y me identificaba con algún gran ciclista, como Louison Bobet o Fausto Coppi, disparado en el sprint definitivo. Lo curioso es que no dejaba de gustarme que allí hubiese un cuarto oscuro, al final del camino, al que acercarme con un leve estremecimiento y del que luego huir, inalcanzable y a salvo. El cuarto oscuro da su sabor y su pavor al pasillo por el que pedaleamos... aunque allí en Garibay yo todavía no era plenamente consciente de que no siempre podremos escapar victoriosos de él.*

*Fernando Savater, Mira por dónde. Autobiografía razonada (28-29)*

## PREGUNTAS

1. ¿Cuál es la sensación que tiene Flora Tristán al encontrarse en la casa de su padre?
2. ¿Cómo puede uno imaginarse a la familia peruana de Flora, a partir de la descripción que ella hace del cuarto de huéspedes?
3. ¿Son hoy las casas céntricas de Santiago como la que describe Coke? ¿Alguno de los talleristas vivió o vive en una casa antigua? ¿Cómo es el barrio en que está ubicada? ¿Ha sido remodelada, qué cambios ha visto con el transcurso del tiempo? ¿Qué sensación da vivir en una casa así?
4. ¿Con qué recuerdos asocia Coke su casa? Si hubiese que hacer este ejercicio con la casa propia: ¿se puede vincular con tres recuerdos que apelen a lo sensorial?
5. ¿Qué habrá querido decir Coke con esta oración: “Mi vida se deslizaba entre el segundo y el tercer patio y algunas escapadas por la puerta falsa”? ¿Cuáles fueron los espacios que sentimos más propios dentro de la casa de la infancia? ¿Por qué?
6. ¿El texto de Neruda es autobiográfico? ¿Por qué?
7. ¿Cómo interpretar el fragmento “Es un mundo vertical, una nación de pájaros, una muchedumbre de hojas”? Aparte de la enumeración, ¿qué recurso literario emplea Neruda?
8. ¿Qué imágenes evoca en los talleristas la descripción de Neruda? ¿Qué paisajes de la infancia recordamos?
9. ¿Qué importancia tiene el espacio en el poema de Borges?
10. Trabajo grupal

Discutir con los integrantes del taller si para ellos tiene algún sentido reconstruir las geografías familiares, los lugares en que vivieron sus antepasados. Realizar individualmente un ejercicio de escritura, en la idea del poema borgeano, procurando concentrar, en pocas líneas, la confluencia de varias familias, lugares y circunstancias en la vida de una persona. Comentar los resultados.

11. ¿Cuál es el patrón con que Carrington asocia los lugares y objetos de su “Paraíso”?
12. ¿Qué hace ella en ese espacio? ¿Con qué fin?
13. La suya, ¿es una descripción física?
14. El narrador, ¿es neutro frente a lo que narra? ¿Qué efecto persigue?

15. ¿Es posible imaginar el lugar ‘real’ en que estuvo Carrington a partir de su relato?

16. ¿Con qué asocia Savater el “cuarto oscuro” de su casa?

17. Trabajo grupal

Los talleristas podrían discutir sobre los ‘cuartos oscuros’ en la vida de cada uno: ¿qué rincón de infancia provocaba pavor y por qué? ¿Está asociado a la casa o el miedo viene precisamente al salir de ella? ¿Cómo describir estos lugares para generar una atmósfera y captar la atención del lector?

18. ¿Cuál de los textos citados es más rico en recursos expresivos? ¿En cuál de ellos se detecta la participación de sentidos que no sean la vista, o la inclusión de metáforas o sinestesias? Plantear un debate grupal.

## Cronología, anacronismos y elipsis

---

No sólo el espacio amerita una elaboración literaria por parte del autobiógrafo. Un aspecto crucial, propio de su relato, es dar un ordenamiento al tiempo.

El filósofo francés Paul Ricoeur, quien ha dedicado sus esfuerzos intelectuales a la comprensión de la temporalidad de la experiencia humana, plantea que el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo, y que la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.<sup>2</sup> La narración que hacemos de nuestras vidas es tan importante como los acontecimientos brutos: revelan el sentido que le hemos dado a nuestra experiencia. Las omisiones, los olvidos, el énfasis del recuerdo, las secuencias de interés. La identidad se construye, en buena medida, por la memoria de los hechos narrados y por la capacidad de proyectarnos temporalmente hacia el futuro. Prometemos porque sabemos que mañana seremos los mismos y recordamos porque antes hemos sido los que somos.

Tiempo y narración se encuentran, pues, profundamente imbricados, al punto de que la narrativa se define como un arte temporal. Tiempo psicológico y tiempo 'real' se alternan: el lector conoce la interioridad de los personajes haciendo constantes pausas en el devenir de los acontecimientos; las dilatadas descripciones, a lo Dostoievski, retardan los sucesos.

¿Cómo situar una historia en el tiempo? ¿Es preferible comenzar por el desenlace u ofrecer los acontecimientos en orden cronológico? De acuerdo con el efecto artístico que desee obtener, el escritor puede emprender una narración *ab ovo* (en que los hechos son presentados desde el principio), *in medias res* (el relato comienza en la mitad de la historia) o *in extrema res* (se comienza por el final). Pero el problema va más allá: el relato puede presentar continuos saltos temporales. Y esto se debe a que hay una gran diferencia entre lo que los formalistas rusos llamaban la *fábula*, esto es, la historia narrada, vinculada al tiempo de la acción (tiempo de la historia), y el *suzjet* (trama o, también, tiempo del discurso), que es la disposición artística de los acontecimientos de la fábula. Autores posteriores, como Genette, han propuesto otra distinción, más precisa:

- *Historia* (el conjunto de acontecimientos que se cuentan)
- *Relato* (el discurso oral o escrito que los cuenta)
- *Narración* (el hecho, en sí, de contar); la incorporación de esta última categoría obliga a distinguir el llamado 'tiempo del discurso', del 'tiempo de la enunciación' (Genette, *Nuevo discurso del relato* 12).

---

2 "Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle" (Ricoeur, *Temps et récit*, 17).

La acción puede circunscribirse, por ejemplo, a un año de vida de un personaje (historia). Ahora bien, esta acción es dispuesta en la narración de una manera especial: el narrador puede privilegiar la secuencia cronológica, o bien, jugar con la disposición temporal de esos acontecimientos, partiendo por el último día de ese año, para luego ofrecer una escena del primer día y luego continuar por la mitad (relato). Asimismo, es posible adelantar hechos que ocurrirán fuera del tiempo cubierto por el relato, o los personajes pueden recordar cosas que acaecieron antes...

Por otra parte, la aparición de paralelismos en el tiempo puede llevar a una absoluta indeterminación del mismo. A la imposibilidad de establecer una cronología precisa, dada esta utilización de líneas paralelas de tiempo, se la denomina *acronía*. El narrador puede renunciar a especificar las coordenadas temporales, con el fin de generar una atmósfera irreal u onírica.

En el caso de las autobiografías, es usual que existan alusiones o envíos al momento de la escritura (el tiempo de la enunciación) y que desde allí se vaya continuamente al pasado. Y se pueden utilizar, al igual que en la novela o el cuento, técnicas narrativas que permitan la retrospección y la prospección de los personajes en el tiempo.

Se denominan *desviaciones cronológicas* o *anacronías* “las diferencias entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula” (Bal 61); esto es, de la historia. Las desviaciones pueden ser de dirección, distancia o extensión.

Las desviaciones de dirección se refieren a saltos temporales hacia adelante (prospecciones o como las ha llamado Gérard Genette, *prolepsis*) o hacia atrás en el tiempo (retrospecciones, en la terminología de Genette, *analepsis*). Las *analepsis* pueden remontar a un tiempo que precede a la historia propiamente tal y muchas veces sirven para dar información adicional para comprender los acontecimientos. En estos casos, se habla de *analepsis* completiva.

En el decir del semiólogo italiano Umberto Eco (1932-):

Cuando se nos cuenta una historia que se refiere a un Tiempo Narrativo 1 (el tiempo del que se narra, que puede ser hace dos horas o hace mil años), tanto el narrador (en primera o tercera persona) como los personajes pueden referirse a algo que aconteció antes del tiempo del que se narra. O pueden aludir a algo que, en el tiempo de la narración, debe suceder aún, y que es anticipado. Como dice Genette, la *analepsis* parece reparar un olvido del narrador, la *prolepsis* es una manifestación de impaciencia narrativa. (*Seis paseos por los bosques narrativos* 40).

Hay que distinguir entre las verdaderas anacronías (que refieren hechos acaecidos en distintos momentos) y los recuerdos que del pasado tienen los personajes. Mieke Bal llama a esas evocaciones ‘falsas anacronías’, ya que ocurren en la conciencia

del personaje, no son anacronías ‘reales’. Por otra parte, cuando se habla de estas anacronías hay que considerar que en una narración muchas veces las relaciones entre historia y relato son muy complejas, ya que se entrecruzan varios tiempos distintos, y determinar el tiempo primordial del relato, el presente narrativo, es de suma dificultad.

La extensión se refiere al lapso de tiempo que ocupa una anacronía. Se puede hacer una analepsis en que nos remontemos a veinte años atrás, a lo acontecido en un día en la vida del personaje. La distancia es de veinte años; la extensión, un día. Se habla de anacronías completas o incompletas, según después de un breve salto se vuelva al tiempo presente, dejando una idea vaga o fragmentaria del pasado relatado. En el cine también se utilizan técnicas que han sido asimiladas a la narrativa y no faltan quienes utilicen, para la literatura, los conceptos cinematográficos de *racconto* (se retrotrae la historia a un tiempo pasado y se desarrolla una historia acontecida entonces) o *flash-backs* o *flashforwards* (son imágenes rápidas de algo ocurrido en el pasado o de algo que acontecerá en el futuro, respectivamente).

Pero hay otros recursos frecuentes que implican jugar con el tiempo del relato y, por ende, con el ritmo narrativo: *elipsis*, *sumario*, *escena*, *pausa* y *digresión reflexiva* (Garrido 179).

*Elipsis* es la “omisión de un elemento que pertenece a una serie” (Bal 48); en el caso del continuo temporal, es la supresión de un momento en que se produce una acción, generando una aceleración del relato. En los textos narrativos puede ser un recurso de gran expresividad. En *Teoría de la narrativa*, Mieke Bal cita un ejemplo de Flaubert:

La frase ‘Cuando dejaron Tostes, Madame Bovary estaba embarazada’, que es tan característica del estilo de Flaubert, indica por la facilidad con la que pasa por encima del acontecimiento, que la concepción y el posterior parto son de muy escasa importancia para Emma Bovary, y el momento en el que se engendra carece por completo de relevancia. Efectivamente, la relación sexual entre Emma y Charles se ‘representa’ por entero a través de la elipsis del acontecimiento. En este caso tampoco se nos da en ningún momento de la fábula una seguridad completa sobre los acontecimientos. (49)

Novelas completas pueden erigirse sobre la supresión de un momento clave, como un asesinato, un encuentro amoroso, algo que el protagonista no logra recordar. Este recurso puede ser determinado o indeterminado (según si se indica o no su duración) y también puede ser de carácter explícito o implícito (el ejemplo de *Madame Bovary* se ajusta a este último caso).

El resumen o resumen es una síntesis de acontecimientos que también tiene como efecto la aceleración narrativa, pero en este caso no se eluden los hechos. Éstos son relatados sucintamente.

La escena constituye un momento de igualdad entre tiempo de la historia y tiempo del relato: ambos transcurren simultáneamente, a través de procedimientos como el diálogo o el monólogo interior.

La pausa ralentiza el relato; se produce una desaceleración de la narración por el uso de las descripciones.

Finalmente, las digresiones reflexivas son también agentes de ralentización; difieren de las descripciones, si bien tienen un efecto similar, en que aquí se incorpora otro tipo de discurso, abstracto o valorativo (Garrido 185).

## LECTURAS

En el siguiente fragmento de la autobiografía de Rafael Gumucio, *Memorias prematuras*, anteriormente citada, es posible detectar las llamadas ‘anacronías narrativas’.

*Filmo mi vida. Mientras el camarógrafo, el sonidista y la script descansan, yo devoro un hotdog en las arenas de Lutecia. Unos niños árabes disparan pelotazos contra los muros romanos. Un perro orina siempre en la misma esquina. Sé que nada de eso depende de mí, que todo existe antes de que yo lo vea, y después de que lo haya visto. Se ama y se odia sólo para no aburrirse. Si no me nombran, si no me están viendo, siento que puedo desaparecer. No sé nada de la vida real. Sé que es algo que existe, como sé que China existe. No tengo nada que decir sobre China, no tengo nada que decir sobre la vida real. Recostado en la cama, me pregunto si la luz está hecha de polvo o si la luz ilumina el polvo. No escribimos nuestra vida, somos los montajistas, queremos ensamblar las partes y sólo pedimos echar un vistazo al plano general, una sinopsis para hacer bien nuestro trabajo.*

*Filmo mi vida. Tengo nueve años. No quiero que sea mi cumpleaños, porque mi madre lo llena de niños que se hacen caca en mi closet y de adultos que hablan de la convergencia socialista, y porque cada cumpleaños es un año más que sobrevivo y un año más que me acerco a la muerte. Y no es que le tenga miedo a morir; es que si la muerte está aquí, es absurdo que esté vivo, y si se está muerto tarde o temprano, ¿qué importa que hayas vivido? Y un vértigo que no tiene nada que ver con la palabra “muerte”, ni con la idea de la muerte, pero que es la muerte misma, ese aire que se nos quita de raíz de los pulmones, esa frágil montaña de médula tibia sobre la que me equilibrio como puedo, me quita el aliento. Tengo nueve años y le pregunto a mi mamá si me puede salvar, detener ahora todo, antes de que sea demasiado tarde.*

*–No es justo, mamá –en esa época todas mis frases empezaban con “No es justo” –; no quiero vivir más.*

*–Tienes que morir entonces –responde.*

*–Pero para morir hay que estar vivo. Yo no quiero estar vivo. Y, sin darme cuenta, con esa frase estaba firmando mi contrato de adhesión a la vida, estaba repitiendo la oración de la secta de los vivos: “No quiero vivir, no quiero vivir, no quiero vivir”, la frase que los vivos repiten todos los días a la hora del desayuno, hasta el momento de su muerte.*

*Rafael Gumucio, Memorias prematuras (15)*

Presentamos un fragmento de *Mis días de peregrinación en Oriente*, de la chilena Amalia Errázuriz (1860-1930):

---

126

*24 de Diciembre*

*Gran misa en el Santo Sepulcro. Los peregrinos pudimos recibir la comunión en la cámara sepulcral.*

*El resto de la mañana se pasó en visitar detenidamente la basílica oyendo las minuciosas explicaciones del hermano Lievin, el cual conoce la historia de cada piedra. A las doce el almuerzo, ó más bien la comida como se dice en el lenguaje conventual y en seguida á Belén.*

*¿Cómo pintar aquella partida para Belén á la una del día, con un sol radiante en el cielo, y con el alma no menos radiante de alegría? Ya llegaba el momento mas deseado, ya se iba á realizar lo que mas nos había hecho ilusión en los proyectos del viaje, la noche buena en Belén. Muchos de los peregrinos se fueron á pié, algunos en burros y los menos valientes como nosotros en coche. El camino desde Jerusalén hasta Belén es excelente, se extiende por colinas y suaves pendientes, y á medida que se aproxima á la pequeña ciudad va surcando por entre tierras más fértiles. La viña, la higuera y el olivo, las mismas plantas citadas tantas veces en el Evangelio, dan ahora su fresco verdor; y á la vez que recrean la vista del viajero le hacen recordar las parábolas con que Jesús enseñaba a sus discípulos.*

*Amalia Errázuriz, Mis días de peregrinación en Oriente (65-66)*

## PREGUNTAS

1. En el texto de Gumucio, ¿cuál es el tiempo presente y hacia qué época vuelve la mirada el narrador?
2. ¿Qué tipo de salto narrativo (analepsis, prolepsis, elipsis) se produce en el texto? ¿Por qué?
3. ¿Se podría decir que en el texto de Gumucio se da una falsa anacronía? Argumentar.
4. ¿Qué ocurre con el ritmo narrativo en el texto de Errázuriz?
5. Los recuerdos de Errázuriz, ¿dan origen a un texto narrativo o descriptivo? ¿Por qué?
6. ¿Qué características del diario íntimo se perciben en *Mis días de peregrinación...*?

## EJERCICIOS

1. Escribir una lista de los lugares ‘con historia’: la primera casa, la esquina en que nos encontramos con una persona significativa en nuestra vida, el café o bar donde se reúnen los amigos, etc. Esta lista puede incluir diversas ciudades y países. Se puede asociar cada lugar con una palabra clave: por ejemplo, ‘Mariana’, ‘Desastre’, ‘Amor’.
2. Hacer un mapa en que se encuentren estos lugares. Quien lo desee, puede hacer un trabajo sofisticado: mapa dentro de mapas, utilización de recortes de prensa o cartas para señalar los puntos de interés, superposición de texto y mapas.
3. Actividad grupal

En la medida de lo posible, emprender recorridos grupales por algunos puntos de interés de la ciudad (se puede fijar un máximo de tres). En cada uno de ellos se puede realizar alguna ‘ceremonia’, como la lectura de un libro vinculado a ese espacio o de textos escritos por los propios talleristas.

4. Escribir un texto de no más de tres carillas donde se refleje el itinerario cotidiano: ¿qué lugares frecuentamos diariamente? ¿Cómo son esos lugares? La idea es realizar un ejercicio de observación y descripción, intentando rescatar los detalles que a diario pasan inadvertidos y, por otra parte, procurando transmitir al lector una atmósfera particular, una relación afectiva con los lugares transitados.

5. La primera casa: ¿qué recordamos de ella? Escribir un texto en primera persona, rescatando la percepción que de ella se tuvo en la infancia.
6. Una vez escogido un recuerdo significativo de la infancia, vinculado con un lugar en particular, emprender tres relatos distintos sobre el mismo tema, con las siguientes características:

RELATO 1 (dos carillas):

- Narración en tercera persona, focalizada en el protagonista/testigo (niño)
- Uso de estilo directo
- Uso de verbos en presente

---

128

RELATO 2 (dos carillas):

- Narración en primera persona
- Uso de estilo indirecto
- Uso de verbos en pasado
- Uso de una anacronía (prolepsis o analepsis)

RELATO 3 (dos carillas):

- Narración en primera persona
- Uso de verbos en pasado
- Incorporación de una elipsis narrativa

RELATO 4 (una carilla):

- Descripción del espacio a partir de alguno de los sentidos, que no sea la vista (sonidos, texturas, aromas, etc.)
- Incorporación de una sinestesia (v. Glosario)

RELATO 5 (dos carillas):

- Incorporación de técnicas de ralentización o aceleración del relato

## BIBLIOGRAFÍA

## CAPÍTULO 5: DÓNDE Y CUÁNDO YO

## GEOGRAFÍAS FAMILIARES Y PERSONALES

- AUGÉ, Marc. *Los no-lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- FOUCAULT, Michel. "Of other spaces." *Diacritics* N° 16 (1986), 22-27. (Trad. al inglés de la conferencia dictada en francés en 1967, "Des espaces autres".)
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003.
- . *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

## CRONOLOGÍA, ANACRONISMOS Y ELIPSIS

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1999, 57-82; 83-106.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.

## LECTURAS

- BORGES, Jorge Luis. "Elegía." *El otro, el mismo. Obras Completas II*. Barcelona: Emecé, 1999.
- CARRINGTON, Leonora. *Memorias de abajo*. Madrid: Siruela, 2001.
- DÉLANO, Jorge. *Yo soy tú*. Santiago: Zig-Zag, 1956.
- ERRÁZURIZ, Amalia. *Mis días de peregrinación en Oriente*. S/n, s/f.
- GUMUCIO, Rafael. *Memorias prematuras*. Santiago: Sudamericana, 1999.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1974.
- SAVATER, Fernando. *Mira por dónde. Autobiografía razonada*. Buenos Aires: Taurus, 2003.



## VI. La cotidianidad del cuerpo

*...mi cuerpo no puede amoldarse a la generalidad, al poder de generalidad que está en el lenguaje...*

Roland Barthes, ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES

### SUJETO Y CUERPO

Hoy abundan los discursos en torno al cuerpo. Desde la nada inocua preocupación por la estética corporal, hasta los delicados ribetes de la biopolítica: operaciones para aumentar, disminuir, modificar el cuerpo en el sentido que sea, pero modificarlo; indicaciones gubernamentales sobre cómo nutrirlo; operaciones estratégicas orientadas a la producción y distribución de armas bacteriológicas, para aniquilarlo. Unos lo ocultan, otros lo reivindican y no faltan quienes lo humillan. El siglo XX fue el siglo del cuerpo: el cuerpo fragmentario del arte vanguardista y el cuerpo demasiado curvilíneo de la publicidad; el cuerpo devastado del campo de exterminio y el cuerpo endurecido de los esteroides. La presencia del cuerpo está en todas partes.

En cierto modo, la creciente cosificación del cuerpo encuentra su explicación en el desarrollo de la filosofía occidental, que desde antes de la Modernidad separó las realidades del cuerpo y el espíritu. Tomando como punto de partida la idea de la máquina, se vio en el cuerpo un símil, de naturaleza homogénea, que a través de la anatomía revelaría sus 'mecanismos' ocultos. Paralelamente, la Modernidad verá en él un factor más de individuación, convirtiéndolo en una especie de frontera o límite entre el yo y los demás. Este proceso, como plantea el antropólogo David Le Breton (1953-), corre parejo con la desacralización de la naturaleza:

Al perder su arraigo en la comunidad de los hombres, al separarse del cosmos, el hombre de las capas cultivadas del Renacimiento considera el hecho de su encarnación desde un ángulo contingente. Se descubre cargado de un cuerpo. Forma ontológicamente vacía, si no despreciada, accidental, obstáculo para el conocimiento del mundo que lo rodea (...). Pues, ya lo veremos, el cuerpo es un resto. Ya no es más el signo de la presencia humana, inseparable del hombre, sino su forma accesoria. La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. (*Antropología del cuerpo y modernidad* 45-46)

132

En un mismo sentido corre la observación de Richard Sennet (1943-) en su libro sobre el cuerpo y la ciudad en el desarrollo de la civilización occidental, cuando plantea la relación que con el cuerpo establece el individuo del siglo XIX en las ciudades: “El triunfo del movimiento individualizado en la formación de las grandes ciudades del siglo XIX condujo al dilema con el que vivimos ahora: el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos” (*Carne y piedra...* 26).

El desarrollo de la medicina (como aquella ciencia que cura las enfermedades, mas no a los enfermos, esto es, que aísla su objeto sin considerar las características particulares de cada caso) instalará la idea de que existe un saber del cuerpo que es patrimonio de unos cuantos especialistas. Contra este tipo de concepción se rebelan hoy quienes retornan a formas de medicina tradicional, consideradas holísticas, ya que integran la personalidad del paciente y su entorno (también sus miedos) al tratamiento.

Pero además de haber convertido al cuerpo en objeto de una racionalidad discursiva particular, la filosofía moderna (en sus desarrollos más frecuentados) instauró una concepción de la identidad personal afincada en la conciencia más que en esa realidad muscular, sensitiva, que es la corporalidad. El discurso literario burgués, por su parte, se ocupó también de cubrirla. Hasta que autores como Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche apuntaron a ella como fuente: el sujeto, habitualmente asociado a la conciencia, se convierte en sujeto del inconsciente y de los impulsos físicos. Una nueva concepción de la subjetividad y de la identidad personal comienza a tomar forma.

Hoy se habla de la construcción social del cuerpo: antropólogos y teóricos de la cultura han dedicado páginas y páginas a describir las prácticas que sobre los cuerpos han urdido poblaciones nativas de distintas partes del mundo, bajo el supuesto de que la imagen del cuerpo “es la representación que el sujeto se hace del cuerpo; la manera en que se le aparece más o menos conscientemente a través del contexto social y cultural de su historia personal” (Le Breton 146). Ellos describen

desde el unguimento ceremonial hasta las prácticas punitivas, recordándonos que el cuerpo no es sólo lo que es, sino lo que pensamos y hacemos con él. Se le asocia con la tecnología: el cuerpo y sus numerosas prótesis son objeto de atención. Sobre el cuerpo se trabaja, se realizan operaciones. Y se ejercen políticas de natalidad e incluso de muerte. Desde la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, en que toda una tecnología se puso al servicio del exterminio masivo en los campos de concentración, pasando por las deportaciones masivas y los enormes movimientos migratorios y las políticas dictatoriales de tortura y desaparición, todo apunta a la construcción de biopolíticas, discursos que someten a los cuerpos —y con ellos, a los seres humanos— a las decisiones del poder. La historia de la Modernidad culmina en la creación de espacios de excepción en que los cuerpos humanos, como nunca, se encuentran al servicio de una inteligencia política. Pero políticas son también las reivindicaciones que se hacen sobre el cuerpo banalizado y estereotipado del espectáculo, al que urge salvar de su calidad de (un) objeto de consumo (más).

En la cotidianidad, el cuerpo se convierte también en soporte de diversas prácticas simbólicas, asociadas con la moda. Ésta fue un medio diferenciador principalmente desde el Renacimiento. Desde sus orígenes, ha generado en las personas la ilusión de distinguirse frente a los demás y decir, a través de los vestidos, una serie de cuestiones sobre la propia valía social. El cuerpo se transforma en soporte de una serie de marcas de identidad: no sólo el vestuario, sino también intervenciones mucho más drásticas, como piercings y tatuajes, tinturas y cortes de pelo.

La filosofía y la literatura contemporáneas nos descubren el cuerpo con formas inusitadas; no sólo lo hacen evidente, sino que también, como Kafka, lo metamorfosean. O lo travisten, lo simulan, lo convierten en superficie que destella, o en figura carnalizada y grotesca. El arte advierte esta red de discursos y transforma el cuerpo en objeto de sus interrogaciones y búsquedas más radicales, como se deja ver en las intervenciones del llamado *Body Art*. El cuerpo, incluso sus fluidos y excrecencias, comienzan a instalarse en las galerías y museos.

¿Somos conscientes de esta circulación de discursos? ¿Cómo vemos nuestros cuerpos en la cotidianidad? ¿Son objeto de qué necesidades, de qué apremios, de qué ilusiones? En concordancia con lo que ocurre con la filosofía y la literatura previas al siglo XX, los textos autobiográficos suelen elidir este aspecto de la vida. Poco sabemos de las consideraciones de Rousseau o Goethe sobre sus propios cuerpos. Éstos aparecen en las situaciones límite: cuando hay dolor, cuando hay muerte. Hay casos curiosos, como el del médico renacentista Girolamo Cardano (1501-1576), quien, fascinado por los detalles físicos, podía escribir sobre cuántos dientes tenía o cuánto orinaba al día. Pero las más de las veces el cuerpo se lee entre líneas. Enfermedad, placer, muerte: allí aparece o, al menos, se insinúa. Ya en el siglo XX y muy particularmente en la escritura de mujeres, emerge simbólicamente y materialmente, como por ejemplo en las páginas de Marguerite Duras (1914-1996)

sobre la iniciación sexual de una joven europea —ella misma— en Indochina (*El amante*); o en el *Diario* que Frida Kahlo (1907-1954) lleva, operación tras operación, y en que dibuja su cuerpo mutilado.

Los discursos testimoniales son también conscientes de esta realidad corporal. El cuerpo emerge en las páginas aparentemente triviales de la carta o el diario íntimo. También, dolorosamente, en los textos de los sobrevivientes a las políticas de persecución, tortura y exterminio de los modernos Estados. Allí se muestran las minucias del cuerpo, pero también, su desconcertante resistencia. Anudados, cuerpo y mente, cuerpo y espíritu, cuerpo y alma, narran su periplo.

## LECTURAS

La escritora y crítica argentina Tununa Mercado (1939-) ha dedicado gran parte de su trabajo a la construcción de textos testimoniales, relacionados con su experiencia del exilio durante la dictadura militar de su país. Durante varios años vivió en Francia y México, y en *Estado de memoria* (1992) plantea lúcidas reflexiones sobre la relación del yo con los demás, desde la extrañeza y la sensación de lo ajeno. Aquí se ha escogido un fragmento relativo al cuerpo y el vestuario.

### CUERPO DE POBRE

*En cuanto a la ropa, no he podido sustraerme, como cualquier mortal, a la necesidad de vestirme, pero nunca he podido cubrirla por mis propios medios. Con ardides logré que los míos, en distintas edades, me vistieran. La decisión tiene un momento clave cuando, siendo muy niña, consigo convencer a una tía abuela de que a partir de ese día voy a quedarme quieta, como si estuviera hecha de pasta, para que ella me vista.*

*No se vea en esta parálisis una solución cómoda; el juego no tardó demasiado en convertirse en un mal, cuya manifestación más angustiosa es la dependencia física y cuyo síntoma aparece más agudo cuando me pongo en la situación de cubrir la necesidad, cuando voy a comprar ropa. El terror comienza a insinuarse a la entrada de las tiendas, por lo general cuando se trata de negocios proliferantes y masivos. Poco a poco, a medida que la acumulación se despliega ante mis ojos y da vuelta entre mis manos, comienzo a perder el sentido. El sentido se vuela, desaparece entre los pliegues de la ropa, me abandona y caigo desplomada.*

*En esas circunstancias, los espejos ayudan a desencadenar la crisis. La luz de los probadores sobre los espejos, la propia imagen invertida, el modo en que el cuerpo es cubierto por algo extraño a él y la convicción de que ese elemento ajeno se apodera de ese cuerpo y lo hace suyo en ese recinto falsamente iluminado, todo ese acontecer es, como en las novelas de desgracia, un golpe mortal. Lo que se revela en esa secreta sesión no sólo es la carencia, la desnudez, el despojo, sino el detestable recurso de cubrir la necesidad con algo prestado, concebido en alguna parte para otros, algo que*

*no habrá de cubrirla ni cubrirnos. He pasado por esas situaciones de pérdida del sentido muchas veces y he terminado por concitar piedad en los míos y de una manera regular, sin tener incluso que demandarlo, mi necesidad ha sido cubierta por ellos sin la obligación de entrar en ninguna tienda ni encerrarme en un cubículo con triples espejos.*

*La ropa me horroriza, las polleras bizquean, los cuellos no llegan a tapar el nacimiento del pelo en la nuca; ninguna solapa resuelve el desabrimento; no hay vestido para el talle desdichado; ningún calzado corrige a los chuecos o a los patizambos; ninguna prenda da altura o confiere gracia, ni ahuyenta las malas pesadillas; comprar ropa es un mísero expediente para remendar la vida. Muy pocas veces en mi historia personal me sentí lo que se dice gratificada por una prenda sobre mi cuerpo, nadie pudo convencerme nunca de que algo me quedaba bien sobre los hombros. Invadida por el trauma vestimentario nunca quise oír halagos, como por ejemplo que todo me quedaba bien, que cualquier color me sentaba y que no había moda que no me cayera a la perfección; desoyendo cualquier apreciación reparatoria de mi terror vestimentario, siempre me vi ridícula con las modas, incluso no me produjo consuelo oír que mis amigas me decían, cuando me soltaban las prendas que ya no usaban, que yo tenía "cuerpo de pobre", es decir que todo me iba, me caía o me sentaba, y comprobar esa ductilidad las hacía sentirse muy generosas y desprendidas y yo me salía de sus casas con mis tesoros, los llevaba a mi ropero y allí los condenaba a estar colgados para siempre. A veces, cuando el gusto de mis benefactoras coincidía con el mío, me ponía esa ropa; me entregaba, en definitiva, a esa enajenación en carne o cuerpo propio que consiste en llevar ropa ajena.*

*Cuando recibo en herencia o como recuerdo la ropa de algún amigo o amiga que acaban de morir, me visto con ellos; tengo la sensación de que los llevo puestos y hasta siento llevar sus mortajas, pero no me da miedo o aprensión, sino consuelo, como si, en una suerte de ingenua transmigración, se hubiesen depositado en una manga, una pretina o una valenciana...*

*Tununa Mercado, En estado de memoria (37-38)*

El siguiente fragmento corresponde al libro *La escritura o la vida*, en que el escritor español Jorge Semprún (1923-) decide dar forma a una ficción que dé cuenta de los horrores de los campos de concentración nazis. Semprún, encarcelado en Buchenwald en su juventud, dejó plasmado en distintos textos su recuerdo de esta experiencia.

*Están delante de mí, abriendo los ojos enormemente, y yo me veo de golpe en esa mirada de espanto: en su pavor.*

*Desde hacía dos años, yo vivía sin rostro. No hay espejos en Buchenwald. Veía mi cuerpo, su delgadez creciente, una vez por semana, en las duchas. Ningún rostro, sobre ese cuerpo irrisorio. Con la mano, a veces, reseguía el perfil de las cejas, los pómulos prominentes, las mejillas hundidas. Podría haber conseguido un espejo, sin duda. Se encontraba de todo en el mercado negro del campo a cambio de pan, de tabaco, de margarina. Ocasionalmente, incluso ternura.*

*Pero no me preocupaban estos detalles.*

*Contemplaba mi cuerpo, cada vez más borroso, bajo la ducha semanal. Enflaquecido pero vivo: la sangre todavía circulaba, no había nada que temer. Sería suficiente, ese cuerpo menguado pero disponible, apto para una supervivencia soñada, aunque poco probable.*

*La mejor prueba de ello, por lo demás: aquí estoy.*

*Me observan, la mirada descompuesta, llena de espanto.*

*Mi pelo cortado al rape, no puede ser motivo, ni causa de ello. Los jóvenes reclutas, los campesinos humildes, mucha más gente lleva inocentemente el pelo cortado al rape. Trivial en cuanto estilo. A nadie le asombra un corte de pelo al cero. No tiene nada de espantoso. ¿Mi atuendo entonces? Sin duda resulta de lo más intrigante: unos trapos estrafalarios. Pero calzo unas botas rusas. De cuero flexible. Llevo una metralleta alemana cruzada al pecho. Signo de autoridad en los tiempos que corren. Y la autoridad no asusta, más bien tranquiliza. ¿Mi delgadez? Deben de haber visto cosas peores antes. Si van siguiendo a los ejércitos aliados que, esta primavera, se adentran en Alemania, ya habrán visto cosas peores. Otros campos, otros cadáveres vivientes.*

*Pueden sorprender, intrigar, estos detalles: mi cabeza rapada, mis harapos estrafalarios. Pero no están sorprendidos ni intrigados. Es espanto lo que leo en sus ojos.*

*No queda más que mi mirada, eso concluyo, que pueda intrigarles hasta ese punto. Es el horror de mi mirada lo que revela la suya, horrorizada. Si, en definitiva, mis ojos son un espejo, debo de tener una mirada de loco, de desolación.*

*Jorge Semprún, La escritura o la vida.(15-16)*

El crítico francés Roland Barthes cultivó, en sus últimos años, formas de escritura que conjugan biografía y pensamiento, fragmentos de experiencia y planteamientos teóricos. Su *Roland Barthes por Roland Barthes*, texto que como se ha planteado anteriormente (cfr. Capítulo I) ha causado gran debate a propósito de la autobiografía, transita por estos territorios diversos.

#### *EL CUERPO PLURAL*

*Tengo un cuerpo digestivo, tengo un cuerpo mareado, otro de jaqueca, y muchos más: sensual, muscular (la mano del escritor), humoral y, sobre todo, emotivo: un cuerpo que se emociona, se mueve, se adensa o se exalta, o se asusta, sin que se note nada. Por otra parte, me cautiva hasta la fascinación el cuerpo socializado, el cuerpo mitológico, el cuerpo artificial (el de los disfraces japoneses) y el cuerpo prostituido (del actor). Y además de esos cuerpos públicos (literarios, escritos), tengo, valga la expresión, dos cuerpos locales: un cuerpo parisino (alerta, cansado) y un cuerpo campestre (descansado, pesado).*

*Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes (83-84)*

## PREGUNTAS

1. ¿Por qué la ropa desencadena una crisis en la narradora de “Cuerpo de pobre”?
2. ¿Qué actitud tiene la narradora frente a la ropa de los muertos? ¿Por qué es diferente a la que plantea frente a la ropa de las tiendas?
3. ¿Qué relación se puede inferir, a partir del fragmento de *Estado de memoria*, entre cuerpo, vestuario e identidad?

### 4. Actividad grupal

¿Se amolda nuestro cuerpo al vestuario o el vestuario al cuerpo? Motivar una discusión desde la experiencia de los talleristas.

---

 137

5. ¿Jorge Semprún escribe un autorretrato? ¿Por qué?
6. Marcar los enunciados descriptivos relativos al cuerpo: ¿sería posible, a partir de ellos, hacer un retrato hablado del narrador?
7. ¿Tiene el texto de Semprún un carácter testimonial?
8. ¿Cuál es la intriga en este relato? ¿Qué descubre su protagonista?
9. ¿Cómo transmite el narrador su descubrimiento al lector?
10. ¿Cómo incide, en este caso, la mirada de los demás sobre la forma de verse a uno mismo?

### 11. Actividad grupal

Rostro y mirada: ¿son fundamentales en la concepción que tenemos de nuestros cuerpos? ¿Por qué?

12. Siguiendo el razonamiento de Roland Barthes, hacer una propuesta personal con respecto al tema de cuántos cuerpos y cuáles son. Escribir media carilla al respecto.
13. ¿Qué entienden los talleristas por ‘cuerpo socializado’? ¿Cómo es posible compartir el cuerpo?

## LO GROTESCO

El concepto ‘grotesco’ surge vinculado a la visualidad; el vocablo proviene del italiano antiguo o siciliano *grutta* (gruta), derivado a su vez del griego *krupth* (cripta) y el verbo *kruptein* (ocultar). Como explica Wolfgang Kayser (1906-1960) en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, el término refiere a ornamentos hallados bajo tierra, a fines del siglo XV, en excavaciones realizadas en Roma y otras partes de Italia. En nuestro idioma, el vocablo ‘grotesco’ se introdujo a fines del siglo XVIII.

---

138

El hallazgo hecho en Roma correspondía a pinturas ornamentales antiguas que se apartaban de la armonía clásica y eran calificadas de extrañas o anómalas: “Frente a los cánones tradicionales, oficiales, las representaciones grotescas implican la fealdad, la monstruosidad, lo absurdo, la paradójica riqueza de la vida” (De Diego y Vázquez 16). David Le Breton también aborda este tema, partiendo de las definiciones de Bajtín a propósito del carnaval: “El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda de vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que constantemente trasgrede” (31).

Es este carácter trasgresor de lo grotesco el que provoca la risa. Al unirse lo que debiera estar separado y abrirse lo que debiera cerrarse (la forma), se libera la risa, que acompaña a la literatura y la visualidad grotescas.

La estética grotesca asalta la vida cotidiana y rompe con las normas clásicas de belleza: irrumpen desde su ‘gruta’ un conjunto de imágenes desproporcionadas, ambivalentes, que en el caso de la autobiografía nos permitirán reflexionar sobre las formas inestables y la ambigüedad –luzes y sombras– de nuestra propia existencia.

## LECTURAS

El siguiente ejemplo ha sido tomado de la novela autobiográfica *Confesiones de una máscara* (1948), de Yukio Mishima (1925-1970):

*Y llegó el momento en que la noche levantó un telón ante mis ojos, revelando el escenario en que la señora Shokyokusai Tenkatsu llevaba a cabo sus hazañas de arte mágico. (...)*

*Indolente, la señora Tenkatsu paseaba por el escenario su opulento cuerpo ataviado con velos semejantes a los de la Gran Ramera del Apocalipsis. Lucía en los brazos montones de destellantes argollas cuajadas de piedras preciosas artificiales. Llevaba una gruesa capa de pintura, como una cantante de baladas, con una capa de polvos blancos que le cubría hasta las puntas de los dedos de los pies, y vestía aparatosas prendas que daban a su persona esa clase de vulgar relumbrón que sólo tienen las mercancías de mal gusto. Sin embargo, por raro que parezca, todo lo dicho estaba en melancólica armonía con el altanero aire de importancia que se daba, ese aire característico, por igual, de los magos y de los aristócratas exiliados, aire que dotaba de sombrío encanto a dicha señora, y que era afín con su porte de heroína. El delicado matiz que esos discordantes elementos en conjunto considerados conferían a su persona, producía una sorprendente e incomparable ilusión de armonía...*

*Yukio Mishima, Confesiones de una máscara (26-27)*

Roland Barthes recurre a una imagen enciclopédica para referirse, desde una perspectiva muy particular, al cuerpo humano:



*Escribir el cuerpo. Ni la piel, ni los músculos, ni los huesos, ni los nervios, sino lo demás: un eso palurdo, fibroso, peludo, deshilachado, la hopalanda de un payaso.*

*Roland Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes (239)*

## PREGUNTAS

1. ¿Por qué la imagen de la señora Tenkatsu podría ser considerada grotesca?
2. ¿Qué impresión causa ella en el narrador? ¿Él la critica o la admira?
3. ¿Puede lo grotesco ser armónico? ¿Por qué?
4. Leer el texto de Barthes y observar la imagen asociada a él: ¿a qué se refiere? ¿Qué cuerpo pretende representar?
5. ¿Son grotescos la imagen y/o el texto? ¿Por qué?

---

140

## EJERCICIOS

La experiencia de la corporeidad, como cualquier otro aspecto de la vida cotidiana, puede ser abordada de una manera interesante, como se ha visto en los ejemplos ya proporcionados, en que una experiencia habitual se transforma en crucial materia de reflexión sobre uno mismo, los demás o las circunstancias de la vida.

### PREPARACIÓN DE LA ESCRITURA

1. Ejercitar la memoria: ¿qué nos han dicho los demás sobre nuestro cuerpo? Hacer un listado, separando aquello con lo que estamos de acuerdo, de lo que nos choca o molesta.
2. ¿En qué situaciones hemos sentido el cuerpo? ¿Ha sido alguna vez un obstáculo o, por el contrario, nos ha ayudado inesperadamente?
3. Actividad grupal

¿Cómo alimentamos nuestros cuerpos? ¿Es importante ese aspecto de nuestras vidas? ¿Revela carencias, aprendizajes antiguos, traumas infantiles, caprichos o extravagancias personales? Realizar un taller en que se procure, a partir de datos objetivos (“yo suelo comer...”, “yo no como jamás...”, “me gusta mirarme...”, “no me gusta mirarme...”), discutir sobre las repercusiones personales de estas decisiones o sobre las causas que les han dado lugar.

4. Hacer un listado de ‘marcas’ de identidad que hayamos ostentado a lo largo de nuestra vida: cortes de pelo, un pantalón especial, un tatuaje. Escoger una de ellas para escribir un texto de dos carillas, en que el protagonismo lo tenga este sello personal.

5. ¿Qué discurso social en torno al cuerpo nos afecta? ¿Nos molestan las imágenes de la publicidad, los programas televisivos sobre intervenciones quirúrgicas, las dietas para esto y para aquello? Escribir un texto de carácter ensayístico, de dos carillas.
6. ¿Cuál es nuestra relación con el dolor? Enumerar las enfermedades sufridas y relatar, en primera persona, un episodio asociado a alguna de ellas, en tres carillas. Perseguir un efecto temporal: narrar el desarrollo de la enfermedad en tiempo pasado, pero al momento de describir las sensaciones corporales, utilizar el presente.
7. ¿Cuál es nuestra relación con el placer corporal? ¿Somos esclavos o señores del cuerpo? Escribir un texto en tercera persona, de una carilla, tomando como idea central esta última pregunta.
8. A partir de la definición de lo grotesco, describir el propio cuerpo, exagerando sus rasgos y causando un efecto risible.

## BIBLIOGRAFÍA

### CAPITULO 6: LA COTIDIANIDAD DEL CUERPO

#### SUJETO Y CUERPO

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

SENNETT, Richard. *Came y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.

#### LO GROTESCO

DE DIEGO, Rosa y Lydia VÁZQUEZ, eds. *De lo grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Rosa de Diego y Lydia Vázquez, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1957.

#### LECTURAS

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.

MERCADO, Tununa. *En estado de memoria*. México: Dirección de Literatura/UNAM, 1992.

MISHIMA, Yukio. *Confesiones de una máscara*. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.

SEMPRÚN, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1998.



## VII. El yo y los otros

*En el centro de un ojo me descubro;  
no me mira, me miro en su mirada.*

Octavio Paz, “Entre irse y quedarse”

### DESARROLLO AUTOBIOGRÁFICO DEL SUJETO OCCIDENTAL

La vida es más que un hecho biológico: es un hecho biográfico, histórico. Los seres humanos tienen conciencia de su propio devenir, y éste ocurre en un tiempo y espacio determinados, que condicionan sus percepciones y conocimiento de sí mismos. Rodeado de otros seres humanos, el sujeto se define por su relación con ellos y los papeles que ejerce familiar y socialmente, destino al que nadie puede sustraerse. No existe la identidad sin alteridad: la mirada de los otros y la comunicación con ellos deja marcas en la construcción del yo.

Pero lo que hoy nos parece evidente es producto de un desarrollo de la concepción de la identidad. Los historiadores de la autobiografía llaman la atención sobre la forma en que este tipo de narración en Occidente revela un devenir de la conciencia humana respecto de sus relaciones con el entorno social, desde concepciones comunitarias y tribales poco o nada conscientes de un yo frente al grupo, hacia estadios cada vez más individualizados. La emergencia de una conciencia individual moderna es el resultado de varios siglos de indagación, desde la introspección agustiniana hasta lo que Karl Weintraub (1924–2004) considera una asunción real de la individualidad y la relación del yo con el tiempo histórico en J. W. Goethe. Según el historiador alemán –quien continúa la empresa iniciada por otro compatriota suyo, Georg Misch,<sup>1</sup> de trazar una historia de la autobiografía desde la antigüedad–, en los textos clásicos es posible observar modelos ideales de

---

<sup>1</sup> Entre 1904 y 1965, Misch realizó una larga historia de la autobiografía. Cuando murió, con 87 años, ni siquiera había llegado a Dante. Su equipo de trabajo publicó su obra, agregando material relativo al Renacimiento.

personalidad; por ejemplo, en la epopeya, la figura del héroe, o, en la Edad Media, los textos religiosos que tienen como paradigma la vida contemplativa. Esto implica la asunción de modelos ideales de personalidad, más bien genéricos, que no se condicen con la búsqueda individual ‘original’ de la modernidad.

Esto pone de manifiesto que personalidad e individualidad no son lo mismo; ‘personalidades’ literarias hay muchas, señala Weintraub, como el héroe homérico, el héroe germánico o el caballero ideal; todos ellos encarnan valores y actitudes que se manifiestan ‘en serie’. Pero no existe un modelo general que contenga la especificidad del yo occidental; de ser así, no tendría sentido leer distintas autobiografías. Según este autor, el género autobiográfico adquiere una forma definida y rica cuando el hombre occidental alcanza, precisamente, esta comprensión de sí mismo. “*Individuum ineffabile est*” es la premisa que impulsaría, paradójicamente, la búsqueda autobiográfica.

Tanto las *res gestae* como las memorias, las oraciones fúnebres y vidas de los filósofos de la literatura clásica, pueden proporcionar información sobre la identidad de un escritor, pero no son íntimos, como ocurre en las confesiones. En estas últimas se manifiesta la necesidad del ser humano de anclarse en un universo racional, y surgen dilemas como el de *vita activa/vita contemplativa* (la vida del caballero o el político, versus la del monje o el sabio), que sintetizan dos opciones de vida personal. Pero será recién con San Agustín que podremos ver el surgimiento, en esta literatura, de una interrogación sobre cómo se ha llegado a ser lo que se es y de una concepción de interioridad ajena hasta entonces a la cultura.<sup>2</sup> Esta escritura constituye un puente entre el mundo antiguo y el medieval (354 al 430 d.C.), y ciertamente revela un momento de crisis en Occidente. Las crisis, recordemos a María Zambrano, propiciarían las confesiones (cfr. Introducción). Pero el modelo de narración agustiniana aún no revela los aspectos propios de la autobiografía moderna, dado que tiene como fin último no el autoconocimiento, sino otro, de carácter trascendente: la comunicación con Dios. A esto se suma el deseo de dejar un texto que sirva de ejemplo para aquellos aún no conversos.

Weintraub pasa revista a muchos textos posteriores: la *Historia de mis infortunios* (1130), de Pedro Abelardo (1079-1142); el examen que de sí mismo hace Petrarca (1304-1374), en forma de diálogo con San Agustín, en *De secreto conflictu curarum mearum* (*Secreto conflicto de mis curas*, 1343); los *Ensayos* de Montaigne; los exámenes de conciencia al estilo del puritano John Bunyan (1628-1688). Pero recién será con Rousseau que asomará el yo frente al mundo, con una mayor conciencia histórica de la vida y de la individualidad en su adecuación (en el caso de Rousseau, más bien de inadecuación) con el mundo. El filósofo francés manifestará estar consciente de su individualidad y deseoso de ser comprendido en su irrepetible especificidad (cfr. Capítulo I, Lecturas).

---

<sup>2</sup> Se puede hallar más información sobre este tema en Charles Taylor (v. Bibliografía).

No obstante, el poder formativo de la historia en el individuo surgirá, a juicio de Weintraub, en la autobiografía de Goethe, dado que él le atribuirá importancia a aspectos relativos a su formación, y percibirá que su mundo y él están unidos; será el primer autobiógrafo que reconozca lo distinta que fue su vida diez años antes, esto es, será el primero en tener conciencia de la distancia entre el yo que escribe y el yo escrito. En las páginas de *Poesía y verdad* se manifestará una característica propia del hombre moderno, cual es el de sentir *propiedad* sobre sí y tener conciencia de sí mismo, esto es, de su unicidad singular, frente a la realidad colectiva de *anthropos*.<sup>3</sup> Al mismo tiempo, la participación de la mirada del otro en la construcción de la historia propia, será una realidad que no sólo aflorará en la narrativa autobiográfica sino también, fuertemente, en la filosofía del siglo XX.

### ‘Yo’ no está solo...

Autores como el fenomenólogo Jean-Paul Sartre se referirán a la mirada del otro en términos poco encomiastas. Queremos abordar aunque sea sucintamente este problema.

Sartre distingue el ‘en sí’ (el mundo opaco hacia sí mismo, lo dado de forma gratuita a la conciencia, el mundo de los objetos) del ‘para sí’ (la conciencia que es algo distinto de los objetos del mundo, una ‘nada de ser’, en términos sartreanos, que por estar vacía es pura posibilidad o libertad plena). Es necesario hacer esta distinción para comprender qué lugar ocupa el prójimo en nuestra conciencia. Una de las primeras cuestiones que el escritor francés plantea es si la relación de objetividad entre el prójimo y ‘yo’ es la relación fundamental. Su respuesta es que no es así, ya que la objetividad no es la modalidad bajo la cual se nos hace presente el prójimo; éste se nos muestra desde otra experiencia fundamental, que es la mirada. Su aparición socava la relación del yo con el mundo objetual. El prójimo no es un objeto particular o privilegiado respecto de otros dados a la conciencia; a diferencia de los objetos, él puede verme: se produce la posibilidad permanente de poder ser visto y esto indica que la posibilidad de mi ser objeto para otro se revela, a la vez, en su aparecer como sujeto. Ésta es la conversión radical, según Sartre, que hace escapar al prójimo de su objetividad, porque mi ser no puede ser objeto para otro objeto y precisamente esta relación –‘ser visto por otro’— significa un hecho irreductible que no se puede deducir ni de la esencia del prójimo-objeto ni de mi ser-sujeto: “el prójimo es ese ser que se me descubre en esa huída permanente de mí mismo hacia la objetivación” (Sartre, *El ser y la nada* 333).

En nuestras relaciones con el otro, acontece la verdad ausente de un objeto que nos huye, pero también se da una experiencia cotidiana a cada instante: el

<sup>3</sup> Al respecto, revisar *Autobiografía y modernidad literaria*, de F. J. del Prado Biezma, J. Bravo y M. Dolores Picazo (v. Bibliografía).

prójimo nos mira. La primera certeza que tengo del prójimo no es la del prójimo-objeto sino la del prójimo-sujeto, que con su mirada me hace objeto suyo y hace por tanto que mi 'ser para sí' pase a convertirse en 'ser para-otro'.

Percibir una mirada significa no percibir un objeto mirada, sino tomar conciencia de ser mirado... Y esto tiene consecuencias para el sujeto, dado que esto lo hace sentirse vulnerable y caer en la cuenta de que se tiene un cuerpo que ocupa un lugar, que es imposible evadirse de ese lugar y que uno se encuentra indefenso ante la mirada del otro. Cuando nos sentimos observados somos transformados de alguna manera en objetos y nos sentimos como tales. 'Me veo porque se me ve', significa que mi yo me es presente a la conciencia en tanto que 'objeto para otro'. Así pues, según Sartre somos un ego que se 'derrama para otro'. La mirada del otro solidifica y aliena las posibilidades y libertades del sujeto, cuya situación se le escapa, ya no es dueño de ella, pues la mirada del otro lo delimita: lo espacializa y lo temporaliza. Las principales reacciones frente a esta mirada que, descrita como lo hace Sartre, parece la mirada petrificadora de la Medusa, son el miedo, la vergüenza, el orgullo y la esclavitud.

Estas concepciones darán origen a textos sartreanos en que es aún más evidente el carácter sombrío de esta relación con el otro, como en el drama *A puerta cerrada*, en que el infierno es descrito como una habitación cerrada en la cual nos vemos obligados a compartir por una eternidad con (las miradas de) los otros.

Frente a la posición de Sartre sobre la mirada alienante, hay otras de autores contemporáneos suyos, como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que objetaron la postura sartreana, abriendo nuevas posibilidades de comprensión fenomenológica de la relación con el otro y el mundo. Si hasta aquí hemos incursionado preferentemente en Sartre y no en otros autores, como por ejemplo la teoría lacaniana de la Otredad (por una parte, el otro en tanto sujeto diferenciado, y por otra, el Otro, así, con mayúsculas, que refiere a la sociedad que, a su modo, conforma al sujeto a través de su legalidad y lenguaje), ha sido principalmente con el fin de desarrollar algunas reflexiones que nos parecen útiles para el ejercicio del taller. Por otra parte, detallar las diversas posturas filosóficas que sobre este problema han surgido en los últimos cien años es algo que excede por completo las posibilidades de este texto.

## LECTURAS

Vladimir Nabokov (1899-1977), novelista norteamericano de origen ruso, emigró por razones políticas de su país de origen. Vivió en varios países de Europa, donde nació su hijo, acontecimiento que refiere en el siguiente fragmento de su libro *Habla, memoria* (1966):

*Cada vez que me pongo a reflexionar sobre el amor que siento por una persona, tengo la costumbre de dibujar radios que arrancan de mi amor –de mi corazón, del tierno núcleo de la materia personal— para dirigirse hacia puntos monstruosamente remotos del universo. Hay algo que me impulsa a comparar la conciencia de mi amor con cosas tan inimaginables e incalculables como el comportamiento de las nebulosas (cuya misma lejanía parece una forma de locura), los temibles precipicios de la eternidad, lo incognoscible que está más allá de lo desconocido, el desamparo, las frías y nauseabundas involuciones e interpretaciones del espacio y el tiempo. Es una costumbre perniciosa, pero no puedo hacer nada por evitarla. Puede compararse con el incontrolable salto de la lengua del insomne que repasa una muela cariada en la noche de su boca, haciéndose daño, pero, aun así, perseverando. He conocido a personas que, cuando tocaban accidentalmente alguna cosa –la jamba de una puerta, una pared– tenían que llevar a cabo toda una serie rápida y sistemática de contactos manuales con diversas superficies de la habitación antes de regresar a una existencia equilibrada. No tiene remedio; necesito saber dónde estoy yo; dónde estáis tú y mi hijo. Cuando se produce en mí esa explosión en cámara lenta, silenciosa, de amor, y despliega sus derretidos márgenes y me deja abrumado ante la sensación de algo mucho más vasto, mucho más duradero y potente que la acumulación de materia o energía en cualquier cosmos imaginable, mi mente no puede hacer otra cosa que darse un pellizco para comprobar si está en realidad despierta. Tengo que hacer un rápido inventario del universo, de la misma manera que una persona que sueña intenta condonar el absurdo de su situación asegurándose de que está dormida. Necesito que todo el espacio y todo el tiempo participen de mi emoción, de mi amor mortal, para quitarle mordiente a su mortalidad, y contribuir de este modo a combatir la absoluta degradación, ridículo y horror de haber llegado a tener una sensación y un pensamiento infinitos en el seno de una existencia finita.*

*(...) cuando pienso en las mejores cosas de la vida quedo abandonado a mis propios y no despreciables recursos; es lo que ocurre ahora, cuando vuelvo la vista atrás para contemplar mi preocupación (...) por nuestro hijo. Tú recuerdas muy bien las cosas que descubrimos (y que se supone descubren todos los padres): la forma perfecta de las uñas en miniatura de la mano que me mostrabas silenciosamente cuando se apoyaba, abierta como una estrella de mar, en tu palma; la textura epidérmica de miembros y mejillas, señalada con entonación apagada, remota, como si la suavidad del tacto sólo pudiese ser expresada por la suavidad de la distancia; ese no sé qué natatorio, resbaladizo, elusivo del tinte azul oscuro de los iris, que parecía retener aún las sombras de antiguos y fabulosos bosques en los que había más pájaros que tigres y más frutos que espinos, y donde, en una moteada espesura, nació la mente humana; y, sobre todo, el primer viaje de un niño a la siguiente dimensión, el recién establecido nexo entre el ojo y el objeto alcanzable, que los especialistas en biométrica y*

*los miembros de la banda de los laberintos para ratas creen ser capaces de explicar. Se me ocurre que la más fiel reproducción alcanzable del nacimiento de la mente es la puñalada del asombro que acompaña el momento preciso en el que, mirando una maraña de hojas y ramas, nos damos cuenta de repente de que lo que parecía un elemento natural de ese enmarañamiento es un insecto o un pájaro maravillosamente disfrazados.*

*También se siente un intenso placer (y, después de todo, ¿qué otra cosa podría producir la labor científica?) si, al enfrentarnos al acertijo del florecimiento inicial de la mente humana, postulamos una pausa voluptuosa en el crecimiento del resto de la naturaleza, un repantigamiento y un haraganeo que permitieron que se formara en primer lugar el Homo poeticus, sin el cual no se habría evolucionado hasta el sapiens. ¡Y que luego nos vengan con lo de la "lucha por la vida"! La doble maldición de la guerra y el esfuerzo devuelve al hombre al estadio de verraco, a la loca obsesión de la bestia gruñidora por la obtención del alimento. Tú y yo hemos comentado con frecuencia la aparición de ese destello maniaco en el ojo del ama de casa intrigante mientras estudia los productos de una tienda de ultramarinos o el depósito de cadáveres de una carnicería. ¡Esforzados del mundo, disolveos! Los libros antiguos están errados. El mundo fue hecho en domingo.*

Vladimir Nabokov, Habla, memoria (293-296)

En 1944, el escritor italiano Primo Levi (1919-1987), de origen judío, fue deportado a Auschwitz. Ya ese año el gobierno alemán requería de los prisioneros como mano de obra y en muchos casos esto los libró de la muerte, como es el caso de Levi. El libro *Los hundidos y los salvados* (1986), del que procede el siguiente fragmento, fue el tercero y último de una serie dedicada a los horrores de los campos de concentración, *La trilogía de Auschwitz*.

*El término "incomunicabilidad", tan de moda durante la década de los setenta, no me ha gustado nunca; en primer lugar porque es una monstruosidad lingüística, y en segundo por razones más personales.*

(...)

*Según una teoría en boga en aquellos años, y que parece frívola e irritante, la "incomunicabilidad" sería un componente incuestionable, una condena perpetua inherente a la condición humana, y en especial al estilo de vida de la sociedad industrial: somos nómadas, incapaces de mensajes recíprocos, o sólo capaces de mensajes incompletos, falsos ya en el acto de ser emitidos, mal entendidos por quien los recibe. El discurso es ficticio, mero rumor, velo pintado que cubre el silencio existencial; estamos, ay, solos, y también (o especialmente) si vivimos en pareja. Yo creo que esta lamentación es producto de cierta pereza mental, y la denuncia, con toda seguridad, la favorece, en un peligroso círculo vicioso. Salvo los casos de incapacidad patológica, podemos y debemos comunicarnos: es una manera útil y fácil de contribuir a la paz ajena y propia, porque el silencio, la ausencia de señales, es a su vez una señal, pero ambigua, y la ambigüedad genera inquietud y sospechas. Negar la posibilidad de la comunicación es falso: siempre es posible. Rechazar la comunicación es*

*un pecado; para la comunicación, y en especial para su forma altamente evolucionada y noble del lenguaje, estamos biológica y socialmente predispuestos. Todas las razas humanas hablan; ninguna de las especies no humanas sabe hablar.*

*También en el aspecto de la comunicación, o mejor dicho, de la comunicación fallida, nuestra experiencia de sobrevivientes es peculiar. Nosotros tenemos el fastidioso tic de intervenir cuando alguien (¿nuestros hijos?) habla de frío, de hambre, de cansancio. ¿Qué sabréis vosotros? Tendríais que haber sufrido como nosotros. Por razones de buen gusto y de buena vecindad tratamos, en general, de resistirnos a la tentación de estas intervenciones de miles gloriosus que, sin embargo, todavía resulta imperiosa en mí cuando oigo hablar de comunicación fallida o imposible. "Tendríais que haber sufrido la nuestra". No se puede comparar a la del turista que va a Finlandia o a Japón y se encuentra con intelectuales de lengua ajena pero profesionalmente (y también espontáneamente) amables y bien intencionados que se esfuerzan por entenderlo y ayudarlo: después de todo, ¿qué rincón del mundo hay donde alguien no masculle un poco de inglés? Y las necesidades del turista son pocas, siempre las mismas: por lo que la incertidumbre es poca y el casi-no-entenderse puede transformarse incluso en un juego.*

*Más dramático es el caso del emigrante, italiano en América, hace un siglo, turco, marroquí o paquistaní en la Alemania o la Suiza de hoy. Aquí no se trata ya de una breve exploración sin imprevistos a través de los circuitos bien experimentados por las agencias de viajes: se trata de un trasplante, tal vez definitivo; de una inserción en un trabajo que hoy es raramente elemental y en el cual la comprensión de la palabra, hablada, escrita, es necesaria; supone relaciones humanas indispensables con los vecinos de la casa, los comerciantes, los colegas, los superiores (...)*

*Nosotros hemos vivido la incomunicabilidad de manera más radical. Me refiero especialmente a los deportados italianos, yugoslavos y griegos; en menor medida a los franceses, entre quienes había muchos de origen polaco o alemán, y algunos que, siendo alsacianos, comprendían bien el alemán; y a muchos húngaros que llegaban al campo. (...) Nos dimos cuenta enseguida, desde los primeros contactos con los hombres despreciativos de los galones negros, que saber o no saber alemán significaba la separación en dos vertientes. Con quienes los entendían, y les contestaban de forma articulada, establecían una apariencia de relación humana. Con quienes no los entendían, los negros reaccionaban de una manera que nos (...) dejó estupefactos: la orden, que había sido pronunciada con la voz tranquila de quien sabe que va a ser obedecido, era repetida igual, en voz alta y rabiosa, después de un alarido estremecedor, como si se dirigiese a un sordo, o a un animal doméstico más sensible al tono que al contenido del mensaje.*

*Si alguien dudaba (y todos dudaban, porque no entendían y estaban aterrorizados) llovían los golpes, y estaba claro que se trataba de una variante del mismo lenguaje: el uso de la palabra para comunicar el pensamiento, ese mecanismo necesario y suficiente para que el hombre sea hombre, había caído en desuso.*

## PREGUNTAS

En el fragmento de *Habla, memoria*:

1. ¿A quién se dirige el narrador?
2. ¿Se refiere a un acontecimiento presente o pasado?
3. ¿Qué reflexión gatilla ese acontecimiento?
4. ¿Cómo describe el narrador la vida intrauterina?
5. ¿Con qué compara el florecimiento de la conciencia humana?
6. Actividad grupal

---

150

El texto plantea una tesis sobre la naturaleza moral del ser humano. Discutir sobre esta postura y las consecuencias que tiene en la forma en que vemos y tratamos a los demás.

Con relación al texto de Primo Levi:

1. ¿Es de carácter autorreferencial? ¿Por qué?
2. De acuerdo con lo que se señala en el texto, ¿por qué razón el término 'incomunicabilidad' se usaba en la década de 1970?
3. Según el autor, ¿en qué casos no podemos comunicarnos?
4. ¿Cuáles son las consecuencias del silencio entre las personas?
5. ¿Qué experiencia particular de la comunicación tiene el narrador, en cuanto sobreviviente?
6. ¿Qué ocurría con el lenguaje en los campos de concentración?

## LA AUTOBIOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA<sup>4</sup>

¿Qué ocurre con el yo en la producción literaria latinoamericana? Si bien hoy percibimos, a través de la lectura de textos autobiográficos continentales y europeos o norteamericanos, muchas afinidades, quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que tanto el concepto como los propios textos de esta índole nacieron en una realidad particular y que su aparición en nuestro continente obedece en gran medida a la emulación de un modelo metropolitano que hasta cierto punto impuso sus propias concepciones del yo y el mundo. Revisemos esto con más calma.

Llama la atención la voluminosa producción autobiográfica que se puede rastrear en países como Inglaterra o Francia, al lado de la escasa literatura de este tipo, durante los mismos años, en España o Italia. De esto han tomado conciencia críticos y teóricos contemporáneos,<sup>5</sup> que han logrado rescatar textos hasta ahora poco conocidos, pero siempre reconociendo que aparentemente este menor interés en los relatos de vida dice relación con las diferencias culturales entre la esfera protestante y el mundo católico, diferencias que ya han sido aludidas: el abandono de la confesión por los ejercicios espirituales y los exámenes de conciencia escritos, cotidianos o semanales, habrían sido bastante determinantes (cfr. Morales; Mercader; v. Bibliografía).

Aparentemente, en Hispanoamérica debiera constatarse una situación similar. Pero el creciente interés por los estudios de los textos coloniales revela la importancia que en nuestro territorio tuvieron, desde la llegada de los europeos, los documentos de carácter testimonial, como las cartas y las crónicas. En Chile, el más antiguo se remonta al siglo XVII, *El cautiverio feliz*, de Francisco Núñez de Piñeda y Bascuñán (1607-1682), si bien fue publicado por primera vez en 1863. Sin embargo, como ya se ha dicho, el testimonio es más bien un tipo de discurso que un género, y podemos encontrarlo en novelas, poemas u obras de teatro, dado que responde a circunstancias particulares de reparto de poder y desarrollo histórico y social. ¿Cuándo emergen los textos propiamente autobiográficos en nuestro continente?

Algunos autores que han incursionado en el tema exponen hasta qué punto las autobiografías surgidas tras la independencia de las colonias responden fuertemente a modelos europeos. Ancilaridad y centro, margen y periferia, se juegan en este

4 Este capítulo aborda temas tratados por la autora en ponencias y otros textos impresos, en particular: Lorena AMARO, "Ancilaridad y emergencia de un género: el discurso autobiográfico en el campo literario nacional (primera mitad del siglo XX)"; "Borges, seguimiento de una heranza", y "Borges heredero: una lectura del texto autobiográfico desde la problemática genealógica" (v. Bibliografía).

5 En la península han trabajado sobre este tema, particularmente, Ana Caballé, José Romera Castillo, Lydia Masanet. Para mayor información sobre el tema, se recomienda revisar, de Anna Caballé, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, y dos números especiales dedicados a estos temas: "La autobiografía en la España contemporánea", que aborda la historia del género desde el siglo XVIII y "Biografías y autobiografías" (v. Bibliografía). A ello hay que añadir los coloquios realizados en Aix-en-Provence, publicados por la Universidad de Provence: *L'Autobiographie dans le Monde Hispanique* (1980, *Etudes Hispaniques* 1); *L'Autobiographie en Espagne* (1982, *EH*, 5), y *Ecrire sur soi en Espagne: Modèles et Ecarts* (1988, *EH*, 14), citados por Guy Mercadier (v. Bibliografía). Más recientemente, en el año 2005, se realizó en Sao Paulo un Congreso Internacional "Escrever a vida", en que se abordaron problemas de la autobiografía latinoamericana en general.

diálogo en que es preciso ver estos textos como experimentos de escritura que, si bien aspiran al canon europeo, constituyen un espacio propio y una relación de naturaleza diferente a la europea, con otros géneros y subgéneros literarios.

A este respecto, Sylvia Molloy señala (1996) que la ‘orfandad’ de las nuevas repúblicas latinoamericanas movilizó, a lo largo del siglo XIX, una serie de tentativas para reorganizar y configurar los modelos identitarios y nacionales que demandaba la región; fue ese sentimiento el que llevó a la literatura del período a imitar modelos provenientes de Europa. Otro tanto ocurre con los textos autobiográficos y memorialísticos. Estos últimos fueron los más recurridos e imitados por las esferas cultas, intelectuales y políticas, ya que se trataba de relatos de carácter autobiográfico, centrados en situaciones históricas del dominio común, más que en el desarrollo íntimo de una personalidad, lo que permitía a la clase dirigente alzar una defensa coherente de su actuación pública, al tiempo que unir simbólicamente la historia de sus vidas con la historia cívica y militar de la nación.

En un estudio temprano sobre el tema en Argentina (*La literatura autobiográfica en Argentina*), Adolfo Prieto emprendió un análisis de carácter sociológico de las memorias publicadas a fines del siglo XIX, en las cuales se presenta un antepasado idealizado, muchas veces militar o político, fundador de la nación o bien inmigrante extranjero; esto facilita al escritor americano, en el primer caso, vincularse genealógicamente con la historia oficial de su nación y, en el segundo, como plantea Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, la proyección de su texto hacia un otro, lector de moldes europeos, destinatario ideal de un relato marcado desde sus orígenes por la configuración de un yo. Ahora bien, aunque estos escritores buscaban sus modelos y lectores en Europa, en el trabajo de traslación se producía lo extraño, lo ajeno, lo que no es dicho desde la centralidad europea, sino desde un borde impreciso. En muchos textos de carácter memorialístico se involucran aspectos personales, y, viceversa, en las autobiografías el desarrollo de la personalidad aparece esporádicamente constreñido por convencionalismos y un fuerte sentido del decoro familiar y personal.

Autores como Jorge Ruffinelli plantean que el género es un vacío en la cultura latinoamericana: “Porque así como no se han escrito en América Latina autobiografías en un sentido abierto, es también probable que nunca se escriban” (514). Otros autores, como Sylvia Molloy, prefieren referirse a la situación de dislocamiento del autobiógrafo, al que llama lector “desviado de la letra”, planteando como ejemplo la literatura de Domingo Faustino Sarmiento. Él lee y realiza sus propias, precarias traducciones del acervo cultural de Occidente, para producir una escritura difícilmente clasificable de acuerdo con los cánones europeos. Lectores y escritores desviados de la letra, creadores “refractarios”, como plantea Gabriel Castillo Fadic en su trabajo sobre el desarrollo ensayístico en Chile e Hispanoamérica, quien observa en la producción hispanoamericana la adhesión a los estilos europeos disociados de sus contextos de origen, por lo cual la creación de autor es simultáneamente mimética

e innovadora, lo que él denominará “refracción del estilo” (*Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica* 16). Refracción del estilo y la lectura, lecturas y escrituras desviadas de la letra, los textos autobiográficos en nuestro continente ofrecen esta curiosa fisonomía.

En este sentido, los estudios han avanzado bastante en los últimos años, si bien aún hay mucho por hacer. Como lo ha señalado Leonidas Morales en *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001), las escrituras del yo fueron relegadas durante siglos, en Occidente, a un lugar ancilar, lo que él llama “la escritura de al lado”: “jerárquicamente remitida a un lugar estético menor y subordinado con relación al que ocupaba (uno central desde luego) la escritura de los géneros regidos y privilegiados, por el principio de autonomía [artística]” (12). A partir de las vanguardias, se desarticula la comprensión del sistema clásico de los géneros y se comienza a producir una serie de textos híbridos; la teoría literaria, asimismo, se desarrolla de tal modo que el principio de autonomía artística comienza a desarticularse, con lo cual los géneros referenciales comienzan a revestir un interés hasta entonces inédito en la academia literaria. Hoy, incluso, cuesta defender el estatuto minoritario y marginal de este tipo de producciones, dado que cada vez es mayor la atención sobre ellos. Como plantea Vanessa Vilches, la proliferación nominativa en torno al género, en los estudios literarios y en el ámbito filosófico, es evidente: “autobiografía, discurso autobiográfico, confesión, autografía, autoginografía, escritura de vida, testimonio, autorretrato, escritura de sí, autoinscripción, autoespecularización, otobiografía, heterografía, heterothanatografía” (*De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo* 23) son conceptos que dan cuenta no sólo del carácter confesional e individual de Occidente, sino también de la institucionalización de la autobiografía en el ámbito académico. Ahora bien, esta instalación no conlleva un desarrollo importante en el ámbito de la crítica nacional. Los estudios de los géneros referenciales comienzan a hacerse visibles en Chile principalmente alrededor de la década de 1980, a consecuencia de dos factores importantes: a) la relevancia que cobra el testimonio en la vida política y cultural del país, producto de la persecución y violencia originadas por la dictadura; b) la repercusión en Chile de las corrientes postestructuralistas, que realizan una lectura desmanteladora de las antiguas jerarquías literarias y dan importancia a ciertos márgenes de la cultura hasta ahora poco visitados.

Muchos de estos trabajos se vinculan con estudios de género: se rescatan principalmente epistolarios y diarios de mujeres. Sin embargo, se sabe poco sobre el género autobiográfico en particular y, sobre todo, no ha habido un rescate adecuado de las fuentes primarias. Este libro ha procurado recoger, con las limitaciones que cabe a un texto de esta naturaleza, la idea de que es necesario conocer mejor nuestro acervo, impulsando lecturas de textos nacionales poco visitados. La idea ha sido generar conciencia en quienes trabajen en talleres de esta naturaleza, sobre el rico fondo de experiencias, relatos y problemas que nos pueden proporcionar las letras chilenas y que aún deben ser abordados por críticos e investigadores de la literatura.

## LECTURAS

Un texto de antigua data es el de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, *Cautiverio feliz* (1773), en que este soldado, nacido en Chile, relata sus aventuras como rehén en tierras mapuche. En su texto, realiza una defensa de la generosidad de este pueblo y plantea un temprano alegato sobre la crueldad con que es tratado.

*¿Cómo puede en paz este reino conservarse, ni esta conquista tener dichoso asiento, ni la guerra dejar de ser sangrienta y dilatada, si al contrario se estila y se acostumbra en sus gobiernos?*

*¿Cuántos de los que han venido a gobernar a Chile, solicitan conveniencias públicas y la opulencia de los que son sus súbditos? Algunos se han reconocido en otros tiempos, y por desdicha nuestra y plaga universal de nuestras Indias, fueron sus años cortos y limitados sus días, así por fatales accidentes como por interinarias mudanzas, que son perjudiciales al gobierno, si en él sus medras se van reconociendo. Mas, en lo comun y general ¿quién hai que no desnude a los ricos en sus bienes, y a los pobres les quite aun la sangre de sus venas? Estos son los mas ciertos enemigos, y los que con efecto solicitan del reino las ruinas, y las guerras las hacen dilatadas; a cuyo blanco se van encaminando mis discursos. Con que pasaremos adelante y proseguiremos nuestra historia, que ella nos dará para el propósito suficiente materia y fundamento...*

Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, *Cautiverio feliz* y razón de las guerras dilatadas de Chile (46)

La premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú (1959-) se refiere a las ceremonias de nacimiento en su comunidad, en un relato dirigido a la antropóloga Elizabeth Burgos. He aquí un extracto:

*En la comunidad de nosotros hay un elegido, un señor que goza de muchos prestigios. Es el representante. Tampoco es el rey pero es representante que toda la comunidad lo considera como padre. Es el caso de mi papá y de mi mamá, que son los señores elegidos de mi comunidad. Entonces, esa señora elegida, es igual como si toda la comunidad fueran sus hijos. Por eso la madre, desde el primer día del embarazo, busca apoyo en la señora elegida o el señor elegido, porque el niño tiene que ser de la comunidad y no sólo de la madre. La señora embarazada irá junto con su esposo a contarle que van a tener un hijo, y que ese hijo va a conservar, en la medida de todas las posibilidades, las costumbres de nuestros antepasados. Después de eso, el señor ofrecerá todo el apoyo necesario. Le dice "les ayudamos, nosotros seremos los segundos padres". Después, llegan otra vez, ya a pedirle un permiso al señor, al representante de la comunidad, que preste su apoyo en buscar un representante que vela, que ayuda al niño cuando un día esté solo y que no caiga en todos los errores que mucha gente de nuestra raza ha caído y un montón de cosas. Los señores elegidos nosotros los llamamos abuelitos. Entonces, empiezan a buscar junto con los papás. Quiénes serían los compadres, quiénes serían padrinos del niño que se hacen responsables del niño si los papás se mueren. Luego vienen las costumbres de los vecinos que cada día tienen que hacer una visita a la señora embarazada. Llegan*

*las señoras a platicar con ella, a regalarle sus cositas por simples que sean. La señora les contará a ellas todos sus problemas. Después, cuando tenga la señora siete meses, es cuando la señora se pone en contacto con toda la naturaleza, según nuestra cultura. Saldrá al campo, irá a caminar en el monte. Así el niño está encariñándose con toda la naturaleza...*

*Elizabeth Burgos, Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia (27-28)*

## PREGUNTAS

En el *Cautiverio feliz*:

1. A juzgar sólo por el fragmento citado, ¿a qué género literario y por qué lo atribuiríamos?
2. ¿Qué situación denuncia Núñez de Pineda y Bascuñán?
3. ¿El narrador se involucra en el problema que plantea? ¿Por qué?

En lo referente al texto de Burgos-Menchú:

1. ¿Quién es el narrador?
2. ¿Qué lugar tiene, en su mundo, la comunidad? ¿Cómo se simboliza ese lugar del grupo frente al individuo?
3. ¿Qué importancia tienen los antepasados en la gestación de una nueva vida?
4. ¿Es un texto autobiográfico?, ¿por qué?

## EJERCICIOS

1. Escribir un texto, de carácter ensayístico y de no más que dos carillas, sobre los nombres y apodos que nos han dado a lo largo de la vida. ¿En qué medida reflejan lo que los demás ven en nosotros? ¿Qué facetas nuestras exaltan los demás?
2. Crear un relato en primera persona, de carácter autobiográfico, utilizando uno de estos nombres y faceta de personalidad (osadía, ternura, locura, avaricia, fragilidad, etc.). El relato debe incluir al menos dos diálogos y descripciones de los personajes con que el protagonista interactúa.
3. Sintetizar, en un texto de no más de una carilla, una autobiografía dirigida a un 'tú' integrante de la familia: madre, padre, hij@, herman@, etc. Redactar

una segunda historia personal, dirigida esta vez a un amigo o bien a alguien con quien se interactúe todos los días (jef@, vecin@, etc.).

4. Escribir una lista de las personas más queridas. ¿Pensamos a menudo en ellas? ¿Cuánto las conocemos? ¿Hay cosas que deseamos decirles y no lo hacemos? Escoger entre redactar una carta dirigida a quien más nos importa, o bien, crear un relato en que se describa a esa persona y la relación que tenemos con ella.
5. ¿Qué nos hacen sentir las otras personas? Hacer un listado de nuestros afectos (amor, miedo, angustia, orgullo, vergüenza, etc.) y las personas que los despiertan. Escoger un caso y escribir un relato, procurando desarrollar el suspenso, sobre esta relación. Crear un narrador-testigo (que no sea esa persona ni uno mismo) que describa a fondo a los dos personajes.
6. Escribir un relato en que la mirada del otro (pariente, amig@, jefe, vecin@ etc.) impulse la acción del protagonista. Narrar en primera persona singular.
7. ¿Qué realidad de Latinoamérica o de nuestro entorno más próximo deseáramos testimoniar? Escribir un breve ensayo (no más de dos carillas).

## BIBLIOGRAFÍA

## CAPÍTULO 7: EL YO Y LOS OTROS

## LA MIRADA DEL OTRO Y LA CONFIGURACIÓN DE LA PERSONALIDAD

- PRADO BIEZMA, F.J. del, Juan BRAVO y M<sup>a</sup> Dolores PICAZO. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- STAROBINSKI, Jan. "Los problemas de la autobiografía". En: *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 223-247.
- TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996.
- WEINTRAUB, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica". En: *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 18-32.
- . *La formación de la individualidad (autobiografía e historia)*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

## LA AUTOBIOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA

- Amaro, Lorena. "Ancilaridad y emergencia de un género: el discurso autobiográfico en el campo literario nacional (primera mitad del siglo XX)." *Actas del Segundo Simposio Internacional de Estética y Filosofía*. Santiago: Ediciones Instituto de Estética, 2009.
- . "Borges, seguimiento de uma herança." Trad. Maria Paula Gurgel. En: GALLE, Helmut, Ana Cécilia OLMOS, L. IZARRA y A. KANZEPOLSKY. *Em primeira pessoa. Novas abordagens para uma teoria da autobiografia*. Sao Paulo: Annablume, Fapesp, FFLCH-USP, 2009.
- . "Borges heredero: una lectura del texto autobiográfico desde la problemática genealógica." *Revista Chilena de Literatura*, N° 72 (2007), 5-18.
- CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.
- CASTILLO F, Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Instituto de Estética PUC, 2003.
- MERCADIER, Guy. "Aspectos de la literatura testimonial en España." *La invención de la memoria*. Jorge Narváez, comp. Santiago: Pehuén, 1988.
- MOLLOY, Sylvia. Acto de presencia. *La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MORALES, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- PRIETO, Adolfo. *La literatura autobiográfica en Argentina*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1966.
- RUFINELLI, Jorge. "Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana". En: *Hispania*, vol. 69. n° 3 (septiembre de 1986), pp 512-520.
- VV.AA. *La autobiografía en la España contemporánea*. Número especial *Revista Anthropos*, n° 125 (1991).
- VV.AA. *Biografías y Autobiografías*. Número especial, *Revista de Occidente*, n° 74-75, 1987.
- VILCHES, Vanessa. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

## LECTURAS

- BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1993.
- LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz. III. Los hundidos y los salvados*. México D.F.: Océano, 2006.
- NABOKOV, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Colección de Historiadores de Chile y de Documentos relativos a la Historia Nacional (v. III). Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1863 (colección iniciada en 1861).

## VIII. Escribir los sueños

*Amo la noche porque no tiene velos; el día tirona los nervios en todos sentidos hasta la ceguera, pero es a la noche cuando ciertas bestias nos colman de ciertas presas, cuando la vida de los nervios se recobra del estupor del día y se despliega hacia el interior, cuando uno renueva el sentimiento de sí; como cuando, en una pieza oscura, con una vela en la mano, uno se acerca a un espejo que ha permanecido días al abrigo de la luz y que nos ofrece de pronto nuestro rostro, absorbiéndolo con avidez.*

Robert Musil, *DIARIOS*

### LA VIDA ONÍRICA

Los sueños ocupan un lugar importante en el desarrollo cultural de Oriente y Occidente. Ya en Mesopotamia, en el poema de *Gilgamesh*, nos encontramos con episodios oníricos de crucial importancia, o bien en el texto bíblico, en que José interpreta los sueños del faraón de Egipto proféticamente. Desde entonces, la narración e interpretación de este tipo de imágenes se abre paso en los relatos más diversos. En épocas como el Barroco, llegarán a ocupar un lugar especial: la preferencia por los sueños, los simulacros, los disfraces y el *trompe l'oeil* (v. glosario), la realidad plegada, que reflexiona sobre sí misma y su sentido, dará origen a ensayos satíricos como los de Quevedo (quien narra sueños del infierno y de la muerte, buscando poner en su sitio a las gentes de su tiempo) o a un drama como el de Segismundo en *La vida es sueño*. El romanticismo también nutrirá su imaginario con la vida onírica, dejando escapar sus monstruos y quimeras en las brumas de la literatura fantástica. Los sueños, desde entonces, aparecen como pliegues de la experiencia, paréntesis de la vigilia que nos hablan, a través de imágenes o en idiomas tan sólo oídos en ellos, de los recovecos del psiquismo.

Pensemos en que al menos una tercera parte de nuestra vida transcurre entre sueños; pero, antes que nada, pensemos en lo difícil que es compartir con los demás ese tercio escondido. Lo poco que retenemos y, sobre todo, la escasa comprensión que llegamos a tener de nuestra propia vida onírica. Occidente, desde el siglo XVI, se esfuerza en comprender al ser humano, la totalidad de sus aspiraciones y decisiones. Instauramos discursos sobre el yo que poco o nada dicen de esta existencia soterrada y sin sentido aparente.

A mediados de la década de 1950, Erich Fromm, en el libro *El lenguaje olvidado*, planteaba que la vida onírica, en que nos sustraemos de las constricciones de la cultura, “provoca la comparecencia de lo peor y también de lo mejor que tenemos; por consiguiente cuando soñamos podemos ser menos inteligentes, menos sabios y menos decentes, pero también podemos ser mejores y más cuerdos que cuando estamos despiertos” (36). Este planteamiento es contrario al de Freud, quien a principios del siglo XX, en *La interpretación de los sueños*, sostenía que los sueños son fruto de impulsos inconscientes que la conciencia censura<sup>1</sup>; así como muchos de estos impulsos irracionales acaban por generar, en la teoría psicoanalítica freudiana, los ‘síntomas’ neuróticos o los famosos *lapsus linguae*, en los sueños afloran contenidos que nos prohibimos enunciar de manera consciente. Estas teorías de Freud, hay que decirlo, son coherentes con su vasta teoría de la sexualidad; la sociedad y la cultura, a su juicio, cohiben los impulsos sexuales e irracionales desde la infancia. La niñez es, desde esta perspectiva, un período de amoralidad y asocialidad: predominan en la explicación freudiana los rasgos perversos del niño.

Según Freud, en los sueños habrá contenidos manifiestos y contenidos latentes, ocultos, que en su interpretación enseña a enfrentar, de manera de poder plantear un relato coherente y revelador de la vida onírica. Para Freud, había que instar a los pacientes que relataban sus sueños a que hablaran acerca de ellos hasta que sus mentes los traicionaran y se revelara así el contenido oculto de los mismos. Desde su perspectiva, existe una limitada tipología, que explicaría el vasto mundo de lo soñado, de acuerdo, por supuesto, con los parámetros de su interpretación de la sexualidad e irracionalidad humanas.

Psicólogos como Jung o el mismo Fromm, también afirmaron que era posible descifrar el lenguaje de los sueños, planteando la teoría de que éste es un lenguaje simbólico de carácter universal, si bien se manifiestan ciertos símbolos particulares o accidentales en ellos.

El símbolo universal es una imagen o palabra asociada a otra en que la relación entre ambas es de naturaleza intrínseca; existe una afinidad “entre una emoción o un pensamiento, por una parte, y una experiencia sensorial, por la otra” (Fromm 22). Para Carl Gustav Jung (1875-1961), nos encontramos ante un símbolo,

---

1 A más cultura, esto es, a mayor conciencia de una serie de normativas y dispositivos que provocan la censura de los impulsos libidinales, más neurosis: es el predicamento de Freud.

cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. (*“Acercamiento al inconsciente”* 20)

La razón por la cual los soñantes tenderían a ignorar o negar sus sueños, sería que “la conciencia se resiste a todo lo inconsciente y desconocido” (Jung 31), y no necesariamente a una represión específica de los impulsos libidinales de sexo, muerte, destrucción. Para Jung, los sueños tenían una función muy particular: el restablecimiento del equilibrio psicológico a través de la sutil forma onírica, que nos advertiría de nuestras falencias o de los peligros que corre la personalidad. De todos modos, leer los sueños sería una cuestión altamente compleja, dada la forma en que ellos se presentan, desafiando las categorías espaciales y temporales de la vigilia y asediándonos con imágenes fragmentarias o imprecisas.

Teorías neurobiológicas de data más reciente, sin desestimar del todo las aproximaciones psicoanalíticas, han apostado por ver la transparencia antes que la opacidad anunciada por Freud cuando planteaba la existencia de contenidos latentes u ocultos en los sueños. Tales teorías apuestan por una concepción autocreativa del sueño antes que por la línea defensiva, ligada a la neurosis, que propugnaba Freud (comentado por Marinovic, 45-49).

Muchos autobiógrafos, ya sea que estén o no involucrados en una búsqueda psicoanalítica o espiritual, plantean estas secuencias oníricas y procuran develarlas. Actualmente, por cierto, ideas como la de que existen símbolos universales o que hay un modo más adecuado de interpretar la actividad onírica, son bastante frágiles, habida cuenta de los enfoques culturalistas e inmanentes que desestabilizan estos conceptos. Aun así, teorías como las de Freud o Jung pueden ser una buena manera de aproximarse a estos contenidos y activar el trabajo introspectivo y creativo del escritor.

---

## Los arquetipos

Jung llevó aun más lejos sus planteamientos sobre la actividad simbólica del ser humano. En *Arquetipos e inconsciente colectivo*, señala que no sólo los contenidos conscientes se desvanecen en el inconsciente (por ejemplo, hechos que vuelven a nosotros a través del sueño), sino que también hay contenidos nuevos, relativos a cuestiones que jamás han ocurrido:

El descubrimiento de que el inconsciente no es mero depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas, me condujo a mi nuevo enfoque de la psicología (...) es un hecho que, además de los recuerdos de un pasado consciente muy lejano, también pueden surgir por sí mismos del inconsciente pensamientos nuevos e ideas creativas, pensamientos e ideas que anteriormente jamás fueron conscientes. (37)

162

Es así como Jung propone la existencia de un inconsciente colectivo, fondo desde el cual emanan gran cantidad de contenidos psíquicos, que se despliegan en sueños, mitos y creaciones artísticas. El ser humano se vincula de este modo con el resto de la humanidad, al coincidir ciertos patrones de su actividad psicológica. Estos patrones los denomina 'arquetipos', imágenes primordiales que carecen de una forma determinada, pero que acompañan a todos los seres humanos y configuran imágenes arquetípicas reconocibles por la conciencia: la imagen primordial de la madre (que no dice relación con la madre real, sino con la imagen materna universal, reflejada por ejemplo por figuras de la Pachamama o la Virgen María), la presencia de la sombra (especie de 'lado oscuro' del ser humano, asociado a lo instintivo, sexual e irracional), el *anima* y el *animus* (respectivamente, los aspectos femeninos y masculinos de la psique), el héroe (que encarna las peripecias del Yo, en su batalla con la sombra).

Comparando conductas primitivas y de hombres modernos, Jung planteó que estas asociaciones e imágenes que emanan del inconsciente son observables en los lugares y personas más diversos; de hecho, en la vida contemporánea jugarían un papel importante en los procesos de creación.

## LECTURAS

El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) dio origen al movimiento conocido como Modernismo, la primera corriente literaria emanada propiamente de Latinoamérica. Durante su vida recorrió varios países, entre ellos Chile, España, Francia, Argentina y Estados Unidos. En sus memorias explica no sólo aspectos relevantes de su vida, como por ejemplo el abandono de sus padres, sino también de su vocación renovadora de la literatura en habla hispana. El que sigue es el único sueño que relata en su texto:

*Por ese tiempo, algo que ha dejado en mi espíritu una impresión indeleble, me aconteció. Fué mi primer pesadilla. La cuento, porque, hasta en estos mismos momentos, me impresiona. Estaba yo, en el sueño, leyendo cerca de una mesa, en la salita de la casa, alumbrada por una lámpara de petróleo. En la puerta de la calle, no lejos de mí, estaba la gente de la tertulia habitual. A mi derecha había una puerta que daba al dormitorio; la puerta estaba abierta y vi en el fondo oscuro que daba al interior, que comenzaba como a formarse un espectro; y con temor miré hacia este cuadrado de obscuridad y no vi nada; pero, como volviese a sentirme inquieto, miré de nuevo y vi que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina, como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos; me llené de terror, porque vi aquella figura que, aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba. Las visitas continuaban en su conversación, y, a pesar de que pedí socorro, no me oyeron. Volví a gritar y siguieron indiferentes. Indefenso, al sentir la aproximación de "la cosa", quise huir y no pude, y aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mí, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpresable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí "aquello" y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté con sudores de angustia.*

Rubén Darío, Autobiografía (26-27)

El defensor de la psicología profunda, Carl Gustav Jung, a cuyas teorías dedicábamos un espacio en el apartado anterior, se dedicó a descifrar el lenguaje simbólico de los sueños y mitos. En el siguiente fragmento narra y descifra un sueño que, según cuenta en *Recuerdos, sueños, pensamientos*, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, quiso desentrañar erróneamente. Sabido es que ambos sabios, después de una intensa relación amistosa, discutieron y defendieron posturas irreconciliables. Este sueño es muy importante, dado que le habría sugerido al autor el concepto de inconsciente colectivo.

*Me encontraba en una casa desconocida para mí que tenía dos plantas. Era “mi casa”. Yo me hallaba en la planta superior. Allí había una especie de sala de estar donde se veían bellos muebles antiguos de estilo rococó. De la pared colgaban valiosos cuadros antiguos. Yo me admiraba de que tal casa pudiera ser la mía y pensé: ¡no está mal! Pero entonces caí en que todavía no sabía qué aspecto tenía la planta inferior. Descendí las escaleras y entré en la parte baja. Allí todo era mucho más antiguo y vi que esta parte de la casa pertenecía aproximadamente al siglo XV o XVI. El mobiliario era propio de la Edad Media y el pavimento era de ladrillos rojos. Todo estaba algo oscuro. Yo iba de una habitación a otra y pensaba: ¡ahora debo explorar toda la casa! Llegué a una pesada puerta, que abrí. Tras ella descubrí una escalera de piedra que conducía al sótano. Bajé y me hallé en una bella y abovedada sala muy antigua. Inspeccioné las paredes y descubrí que entre las piedras del muro había capas de ladrillos; la argamasa contenía trozos de ladrillos. Ahora mi interés subió de punto. Observé también el pavimento, que constaba de baldosas. En una de ellas descubrí un anillo. Al tirar de él se levantó la losa y nuevamente hallé una escalera. Era de peldaños de piedra muy estrechos que conducían hacia el fondo. Bajé y llegué a una pequeña gruta. En el suelo había mucho polvo, y huesos y vasijas rotas, como restos de una cultura primitiva. Descubrí dos cráneos humanos semidestruídos y al parecer muy antiguos. Entonces me desperté.*

*(...) Me resultaba evidente que la casa representaba un tipo de psiquis, es decir, mi estado de conciencia de entonces con sus complementos hasta entonces ignorados. La conciencia estaba representada por la sala de estar. En el ambiente se notaba que estaba habitada, pese al estilo antiguo.*

*En la planta baja comenzaba ya el inconsciente. Cuanto más descendía yo, tanto más extraño y oscuro se volvía. En la gruta hallé restos de una cultura primitiva, es decir, el mundo de los hombres primitivos en mí, que apenas puede ser ya alcanzado o iluminado por la conciencia. El alma primitiva del hombre linda con la vida del alma animal, como también las cuevas prehistóricas fueron habitadas las más de las veces por animales, antes de que los hombres se las apropiaran.*

*Carl Gustav Jung, Recuerdos, sueños, pensamientos (192-194)*

El autor de *La guerra de los mundos* y *El hombre invisible*, Herbert George Wells (1866-1946) refiere así la experiencia de su soñar despierto:

*Me gustaba soñar –me complacía en las grandes hazañas de mis sueños hasta que tuve quince o dieciséis años, porque no empleaba bastante mi activa imaginación– y me gustaba especialmente soñar que era un gran dictador militar como Cromwell, un gran republicano como Wáshington [sic] o como Napoleón en su primera época. Solía emprender batallas siempre que salía a pasear solo. Era un muchacho pequeño y desmirriado y me gustaba pasear alrededor de Bromley, mal vestido y silbando detestablemente. Nadie sospechaba entonces que el fantasma de un general cabriolaba alrededor de mí y que órdenes fantásticas galopaban a mis órdenes para disparar los cañones y concentrar el fuego en aquellas casas del valle, para llevar el ataque final al cerro más lejano.*

*(...)*

*Durante mucho años mi vida de adulto se vio perseguida por los débiles recuerdos de aquellas fantasías belicosas de mis primeros días...*

H. G. Wells, Experimento de autobiografía. Descubrimiento y conclusiones de un cerebro corriente (69-70)

A continuación, un sueño descrito por Primo Levi en la ya citada (v. Capítulo VII, Lecturas) *Trilogía de Auschwitz*:

*No sé quién es mi vecino.*

*Ni siquiera estoy seguro de que sea siempre el mismo porque no le he visto la cara más que unos segundos en el tumulto de la diana, de manera que mucho mejor que la cara le conozco la espalda y los pies. No trabaja en mi Kommando y viene a la litera sólo en el momento del toque de silencio; se envuelve en la manta, me echa a un lado con un golpe de las caderas huesudas, me vuelve la espalda y en seguida se pone a roncar. Con mi espalda contra la suya, me esfuerzo por conquistar una superficie razonable de jergón; ejerzo con los riñones una presión progresiva contra los suyos, luego me doy vuelta y pruebo a empujarle con las rodillas, lo cojo por los tobillos y trato de colocarlo un poco más allá de manera que no tenga sus pies pegados a la cara: pero es inútil, es mucho más pesado que yo y parece petrificado por el sueño.*

*Entonces me adapto a estar así, obligado a la inmovilidad, medio echado sobre el travesaño de madera. Estoy tan cansado y atontado que no tardo en dormirme yo también me parece que estoy durmiendo sobre los raíles del tren.*

*El tren va a llegar: se oye el jadeo de la locomotora, que es mi vecino. Todavía no estoy tan dormido como para no darme cuenta de la doble naturaleza de la locomotora. Se trata precisamente de esa locomotora que remolcaba hoy hasta la Buna los vagones que hemos tenido que descargar: la reconozco también ahora, como cuando ha pasado junto a nosotros, se siente el calor que irradia su flanco negro. Sopla, está cada vez más cerca, y siempre a punto de echárseme encima, y sin embargo nunca llega. Mi sueño es muy ligero, es un velo, si quiero, lo rasgo. Voy a hacerlo, quiero rasgarlo, así podré quitarme de la vía. ¡Ya está!, como quería, estoy despierto: pero no realmente despierto, sólo un poco más, en la grada superior de la escala entre el subconsciente y la conciencia. Tengo los ojos cerrados, y no quiero abrirlos para no dejar irse al sueño, pero puedo percibir los ruidos: ese silbido lejano estoy seguro de que es real, no viene de la locomotora soñada, ha sonado objetivamente: es el silbido de la Decauville, viene de la cantera donde se trabaja también de noche. Una larga nota firme, después otra un semitono más baja, luego otra vez la primera pero corta y truncada. Este silbido es algo importante: lo hemos oído tantas veces, lo hemos asociado tantas con el sufrimiento del trabajo y del campo, que se ha convertido en un símbolo y evoca directamente sus imágenes, como ocurre con algunas músicas y algunos olores.*

*Aquí está mi hermana, y algún amigo mío indeterminado, y mucha más gente. Todos están escuchándome y yo les estoy contando precisamente esto: el silbido de las tres de la madrugada, la*

*cama dura, mi vecino, a quien querría empujar, pero a quien tengo miedo de despertar porque es más fuerte que yo. Les hablo también prolijamente de nuestra hambre, y de la revisión de los piojos, y del Kapo que me ha dado un golpe en la nariz y luego me ha mandado a lavarme porque sangraba. Es un placer intenso, físico, inexpresable, el de estar en mi casa, entre personas amigas, tener tantas cosas que contar: pero no puedo dejar de darme cuenta de que mis oyentes no me siguen. O más bien, se muestran completamente indiferentes: hablan confusamente entre sí de otras cosas, como si yo no estuviese allí. Mi hermana me mira. Se pone de pie y se va sin decir palabra.*

*Entonces nace de mí un dolor desolado, como ciertos dolores que apenas se recuerdan de los primeros años de la infancia: es el dolor en su estado puro, sin templar por el sentimiento de la realidad ni por la intrusión de circunstancias extrañas, semejantes, a aquellos por los que los niños lloran; y es mejor que vuelva a salir a la superficie, pero esta vez abro los ojos deliberadamente, para tener frente a mí la garantía de estar efectivamente despierto.*

*Tengo el sueño delante, caliente todavía, y yo, aunque despierto, estoy todavía lleno de su angustia: y entonces me doy cuenta de que no es un sueño cualquiera, sino de que desde que estoy aquí lo he soñado no una vez, sino muchas, con pocas variaciones de ambiente y de detalle. Ahora estoy enteramente lúcido, y me acuerdo de que ya se lo he contado a Alberto y de que él me ha confiado, para mi asombro, que también lo sueña él, y que es el sueño de otros muchos, tal vez de todos. ¿Por qué pasa esto? ¿Por qué el dolor de cada día se traduce en nuestros sueños tan constantemente en la escena repetida de la narración que se hace y nadie escucha?*

*Primo Levi, Trilogía de Auschwitz. I. Si esto es un hombre (85-87)*

## PREGUNTAS

En relación al texto de Rubén Darío:

1. ¿Con qué soñó?
2. ¿Por qué relata su sueño?
3. ¿Cómo se puede interpretar la aparición de la “figura blanquecina”?
4. ¿Es su relato atractivo literariamente? ¿Por qué?
5. ¿A qué tipo de percepciones sensoriales alude? ¿Son propias de los sueños?
6. ¿Consigue transmitir su “horror inexpresable”?

Respecto del texto de Wells:

1. ¿A quiénes deseaba emular Wells y por qué?
2. ¿Qué arquetipo primaba en la imaginación del escritor durante su niñez y juventud?
3. Trabajo grupal

Plantear una discusión sobre los arquetipos o mitos que activaron nuestra imaginación durante la niñez y que han incidido en nuestra vida de adultos. ¿Compartían otras personas estas imágenes? ¿Hubo amistades que se cimentaron en ellas?

En lo que respecta al sueño de Jung:

1. ¿Jung utiliza la narración o la descripción?
2. ¿En este sueño el inconsciente se expresa con sabiduría o revela los instintos más vergonzosos? ¿Por qué?

A partir del texto de Primo Levi:

1. El autor introduce el tema del sueño lentamente. ¿De qué se sirve para llegar a él?
2. ¿Qué sentido se le puede atribuir al sueño de este prisionero? ¿Es una pesadilla?
3. ¿Puede un sueño ser colectivo? ¿Por qué?
4. Actividad grupal

¿Han soñado los talleristas con casas, de manera recurrente? ¿Qué ven en esos sueños? ¿Asociarían la casa con una imagen de sí mismos?

## LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL REALISMO MÁGICO

Hay áreas de sombra en la literatura. Por ellas desfilan lo ambiguo y lo inexpresable. Nos referimos a los mundos construidos por la literatura fantástica, que para Tzvetan Todorov –según expone en *Introducción a la literatura fantástica* (43–44)– debe cumplir, necesariamente, con tres condiciones:

1. El texto debe llevar al lector a ver el universo narrado como un mundo de personas reales, sembrando la duda respecto a la consideración de los hechos relatados como naturales o sobrenaturales.

2. Tal ambigüedad es vivida incluso al interior del relato: los propios personajes no saben qué estatuto asignar a los hechos acaecidos. La ambigüedad y vacilación constituyen uno de los temas del texto, generando la identificación del lector ingenuo con los personajes del texto.

3. El lector debe adoptar una actitud frente a lo fantástico, suspendiendo su juicio y rechazando las interpretaciones alegóricas o metafóricas.

Para Todorov, no todas estas condiciones tienen el mismo valor: deben cumplirse principalmente la primera y la tercera. Lo curioso es que el llamado ‘género’ fantástico tiene una duración precisa y breve: lo que dura la vacilación del lector, entre una explicación racional y el abandono a las intuiciones y presagios sobrenaturales. De optar por una explicación racional de los acontecimientos anómalos de una narración, estaremos, según Todorov, frente a lo ‘extraño’. Si, por el contrario, admitimos nuevas leyes para el comportamiento de la naturaleza, nos adentramos en lo que él llama lo ‘maravilloso’.

La literatura fantástica acoge diversos temas que ya son clásicos: principalmente, las distintas variaciones de la disolución de fronteras entre espíritu y materia; de allí que abunden los dobles, partes del cuerpo que se gobiernan por sí mismas o fantasmas que regresan de ultratumba para dejar un mensaje a los vivos. Tiempo y espacio son percibidos de una manera distinta, desafiando el sentido común y confundiendo los planos de la vigilia y el sueño, lo real y lo imaginario.

### El realismo mágico y lo real maravilloso

Ciertamente, los contenidos oníricos también suelen ser vinculados a otras dos concepciones literarias. Alejo Carpentier (1904–1980), con lo ‘real maravilloso’ y Gabriel García Márquez (1928–), con el llamado ‘realismo mágico’, presentan, a partir de la década de 1940 y fuertemente en los 60, una nueva imagen de Latinoamérica. Alejo Carpentier formuló su idea de real maravilloso en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949). De nacionalidad cubana, Carpentier se afincó durante un tiempo en París, donde conoció los movimientos vanguardistas europeos de forma muy cercana, particularmente el surrealismo. Dice, al respecto, en una entrevista:

podríamos decir que si algo debo al surrealismo es el deseo de ver las realidades que se ocultan detrás de las realidades. El surrealismo, fundamentalmente, me había enseñado a ver la belleza de las cosas que existían independientemente de una voluntad de creación estética. Es decir, aquello que Lautréamont había dicho en una frase que sirvió de catecismo al surrealismo: “El encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”. Mirando hacia América, me di cuenta de que en América Latina bastaba pasearse por una calle de un barrio popular para encontrar que en las vitrinas de veinte comercios había encuentros poéticos, fortuitos, fabulosos, mucho más interesantes que los de Lautréamont. Y que estaban ahí al alcance de la mano. Había una vegetación barroca, había unas artes populares, tan extraordinariamente originales, tan extraordinariamente singulares que al encontrarse frente a ellas por primera vez en su viaje a México, André Breton exclamó: “Pero si México es la patria de elección del surrealismo”... (Campra 143)

Para Carpentier, la categoría de lo real maravilloso, hay que decirlo, trascenderá el ámbito literario; como se puede ver en el fragmento citado, es para él una categoría no sólo estética, sino ontológica: hay un modo de ser del territorio americano, su espacio es distinto al europeo. En sus ensayos, Carpentier da cuenta además de otras explicaciones para este despliegue de lo maravilloso en nuestro continente: la percepción particular que de la realidad tienen los escritores latinoamericanos (su capacidad de asombro) y el arraigo de nuestra literatura en las llamadas ‘crónicas de Indias’, en que los conquistadores españoles narraban su periplo por el Nuevo Mundo echando mano de recursos provenientes de las novelas de caballería, con sus apariciones fantásticas, sus encantamientos y paisajes arrobadores.

Algo similar ocurre con el concepto de ‘realismo mágico’, dado que tanto en un caso como en el otro los autores delinean una percepción del mundo arraigada en lo que Jung y otros consideran los estratos profundos y fundantes de la mente humana.<sup>2</sup> El término, creado por Franz Roh en 1925 para designar una corriente pictórica de la posguerra europea (*Magischer realismus*), pretendía dar cuenta de un nuevo enfoque de la objetividad. El término se introdujo en los cenáculos literarios, hasta que alrededor de la década de 1940 (mucho antes de la publicación de *Cien años de soledad*) algunos escritores comenzaron a utilizarlo para designar creaciones literarias. Rosalba Campra caracteriza esta apuesta estética por las superposiciones espaciales y temporales, el desarrollo de la trama mediante yuxtaposiciones, exageraciones, reiteraciones que evitan la linealidad y la concepción mítica que late tras muchos de sus relatos.

2 Un estudio acabado del tema es el de Graciela Ricci Della Grisa (v. Bibliografía).

## LECTURAS

A continuación, un fragmento de la *Autobiografía* de Rubén Darío, en que el escritor da curso a sus fantasmas:

*La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana toda blanca por los años, y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía, como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido y dejaban un hedor a azufre. Oía contar la aparición del difunto obispo García, al obispo Viteri. Se trataba de un documento perdido en un ya antiguo proceso de la curia. Una noche, el obispo Viteri hizo despertar a sus pajes, se dirigió a la catedral, hizo abrir la sala del capítulo, se encerró en ella, dejó fuera a sus familiares, pero éstos vieron, por el ojo de la llave, que su ilustrísima estaba en conversación con su finado antecesor. Cuando salió, "mandó tocar vacante"; todos creían en la ciudad que hubiese fallecido. La sorpresa que hubo al otro día fue que el documento perdido se había encontrado. Y así se me nutría el espíritu con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables.*

Rubén Darío, *Autobiografía* (6-7)

## PREGUNTAS

1. El narrador del fragmento, ¿cree en las apariciones que menciona?
2. Las apariciones y narraciones que recuerda, ¿son de carácter fantástico?
3. ¿Qué mundo se vincula con estas apariciones? ¿Dónde y quiénes introducen al niño en este mundo?
4. ¿Calificaría este relato de 'realista mágico' o 'real maravilloso'? ¿Por qué?
5. Trabajo grupal

Comentar situaciones que hayan vivido los talleristas, que eventualmente pudiesen ser la base para una narración de carácter fantástico.

## EJERCICIOS

1. Muchas personas llevan una bitácora de sus sueños. Realizar un trabajo de este tipo, del cual se tomará el material para la redacción de los ejercicios:
  - a) Anotar, durante una semana, los sueños nocturnos, nada más despertar, procurando no emplear más de quince líneas. Aparte, si se quiere, agregar conjeturas personales sobre el sentido de estos sueños.
  - b) Escoger dos de ellos y desarrollar dos cuentos, narrados en primera persona. Se puede combinar la narración del sueño con la del día en que fue soñado. Máximo de tres carillas. Incorporar anacronías narrativas (prolepsis, analepsis).
2. ¿Qué sueños han sido significativos en nuestra vida? ¿Sueños premonitorios, pesadillas? Hacer una lista con diez de ellos.
3. Escoger uno y escribir una narración de dos páginas, en que se relate no sólo el sueño sino las circunstancias en que fue soñado.
4. ¿Con qué personaje mítico nos identificamos? Escribir un relato autobiográfico, en tercera persona, en que se esboce uno de ellos (Ulises, el Trauco, Merlín, Sigfrido, Penélope, Sísifo, Helena, etc.). Comentar, en el taller, sobre la experiencia de escribir sobre uno mismo ocupando esta voz narrativa y estableciendo la identificación.
5. De acuerdo con la definición que Todorov da de la literatura fantástica, y tras realizar el ejercicio grupal propuesto al final de la sección anterior de Preguntas, elegir algún episodio de la vida personal que tenga un carácter inquietante y transformarlo en un cuento de tres páginas. Utilizar la focalización de modo tal que el lector no tenga toda la información necesaria para ‘fijar’ una explicación de los hechos relatados.

### 6. Actividad grupal

Hay películas o narraciones fantásticas que nos han marcado, ¿por qué consideramos que pertenecen a ese género de la ficción? Escribir una carilla sobre esa película o relato que nos embauzó. Antes de esto y como una forma de motivar el trabajo del taller, se sugiere leer el cuento de Roberto Bolaño: “El hijo del coronel”, en *El secreto del mal* (Barcelona: Anagrama, 2007).

7. ¿Hay alguna situación que hayamos vivido o presenciado que merezca ser narrada como un cuento fantástico o con características del realismo mágico? Escribir un relato de dos carillas sobre este hecho, en que el narrador, en primera persona, manifieste un conocimiento parcial de las circunstancias relatadas.

## BIBLIOGRAFÍA

### CAPÍTULO 8: ESCRIBIR LOS SUEÑOS

#### LA VIDA ONÍRICA

- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 2001.
- FROMM, Erich. *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Hachette, 1972.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1991.
- . “Acercamiento al inconsciente.” *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1966.
- MARINOVIC, Mimí. *El soñar y los artistas*. Santiago: Dolmen, 1997.

---

172

#### LA LITERATURA FANTÁSTICA Y EL REALISMO MÁGICO

- ADOUM, JORGE ENRIQUE. “El realismo de la otra realidad.” En: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1972.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- RICCI DELLA GRISA, Graciela. *Realismo mágico y conciencia múltiple en América Latina: textos y contextos*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- PARKINSON ZAMORA, Lois. *Magical Realism: Theory, History and Community*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

#### LECTURAS

- DARÍO, Rubén. *Autobiografía*. Madrid: Mundo Latino, 1912.
- JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz. I. Si esto es un hombre*. México D.F.: Océano, 2006.
- WELLS, Herbert George. *Experimento de autobiografía: descubrimiento y conclusiones de un cerebro corriente, desde 1866*. Madrid: espasa-Calpe, 1943.

## IX. El capítulo elidido: la muerte

*Nada tiene que ver el dolor con el dolor  
nada tiene que ver la desesperación con la desesperación  
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas  
No hay nombres en la zona muda (...)  
Todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas  
y éste no es más que otro modo de viciarlas...  
Enrique Lihn, Diario de muerte*

*Las palabras nombran lo ausente, lo distante, lo que ha de venir.  
Emilio Lledó, El silencio de la escritura*

### LA MUERTE, “UN APURO LINGÜÍSTICO”

Toda biografía comprende la vida desde el nacimiento hasta la muerte; esa línea recta, cronológica, que cada uno recorre a su manera, pero que debe transitar inevitablemente hasta el final. En la autobiografía abundan los recuerdos sobre los primeros pasos: la infancia ocupa un lugar especial tanto en la memoria de quienes deciden escribir como en la de quienes nostálgicamente relatan a sus amigos y familiares esos primeros y únicos momentos. Pero nada se puede decir de la muerte, salvo alguna aproximación desde el deseo, el miedo, la creencia. Paul de Man plantea que ‘muerte’ es el término que utilizamos frente a lo que realmente se presenta como un “apuro lingüístico” (“La autobiografía como desfiguración” 18): el autobiógrafo puede hablar de ella, pero no la ha experimentado, no sabe cuáles serán las características de su propia muerte.

Sin embargo, esta ausencia de relato, este vacío o imposibilidad de decir, que razonablemente aceptamos en todo texto autobiográfico, es algo de la mayor importancia en toda biografía. Pensemos en algunas que conocemos: el hecho de que Violeta Parra se haya suicidado proyecta sobre sus días, sobre todo lo que hizo

antes de ese instante, una sombra trágica. Se piensa en ella no sólo como en la gran creadora, folclorista, artista completa que fue, sino también (y muchas veces, de manera principal), como la mujer que decide morir por un amor no correspondido. Su destino queda marcado por la soledad, y no por su maternidad o su talento. Y éste es apenas un ejemplo. El suicidio del filósofo judeo-alemán Walter Benjamin, en la frontera entre España y Francia durante la Segunda Guerra Mundial, que aparentemente habría salvado a sus compañeros de viaje del asedio nazi, confiere también una impronta trágica (incluso heroica) a su existencia.

El momento de la muerte es el de las palabras que serán recordadas. Tiempo de promesas, de despedidas. Momento de estar con las personas más amadas reunidas en torno a uno, o bien, momento de martirio horrible y soledad más absoluta. Nadie puede quedar indiferente a la muerte, porque un ser humano no es juzgado únicamente por su manera de vivir, sino también por la forma en que encaró el trance más difícil de toda existencia.

Sin embargo, el capítulo es elidido. Así como toda autobiografía pareciera ser una apuesta absurda por crear una imagen única, auténtica del yo, también parece ser el espacio de escritura en que se pone de relieve la indecibilidad de la muerte, aun cuando el autobiógrafo la prefigure.

El texto autobiográfico, carente de un final, adquiere, sin embargo, una interesante dimensión: “Hay algo de epitafio en el texto autobiográfico, de despedida, de últimas palabras” (Fernández 69). Aunque es un texto incompleto, funciona como epitafio<sup>1</sup> o rúbrica: certifica que alguien ha vivido y cómo fue su tránsito por la vida. Y funciona también como testamento: la herencia va más allá de los bienes materiales, son también los bienes simbólicos los que se ponen en juego en este relato del origen, historia sin final, abierta como quisieran estarlo las novelas contemporáneas. El legado puede o no perdurar por varias generaciones, llegando incluso a engendrar una leyenda.

---

<sup>1</sup> Los epitafios (del latín tardío, *epitaphium*, y éste del adjetivo griego *επιτάφιος*, ‘que se hace sobre una tumba’, ‘fúnebre’, derivado de *τάφος*, ‘sepultura’) son breves inscripciones que, como la etimología lo indica, figuran en la lápida y constituyen tanto recordatorios de la familiar como también, frases propias del muerto o incluso textos que él ha destinado a que se grabe en su lápida. Sobre los aspectos etimológicos se ha consultado en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico de Joan Corominas*. No deben confundirse los epitafios con los obituarios, que en su origen eran los libros de partidas de defunción.

## LECTURAS

René de Chateaubriand (1768-1848) publicó sus famosas *Memorias de ultratumba* (1848-1850), a modo de testamento. Así escribe, en su introducción:

*Se me ha instado a hacer aparecer, en vida, algunos fragmentos de estas Memorias, pero yo he preferido hablar desde el fondo de mi féretro; mi narración estará entonces acompañada de esas voces que tienen algo de sagrado, puesto que salen del sepulcro. Si he sufrido bastante en este mundo para ser en el otro una sombra dichosa, un rayo escapado de los Campos Elíseos esparcirá sobre mis últimos cuadros una luz proyectora: la vida me ha sido adversa; la muerte, tal vez, me será benigna.*

*Estas Memorias han sido objeto de mi predilección. San Buenaventura obtuvo permiso del Cielo para continuar las suyas después de su muerte; yo no espero tal gracia, pero desearía resucitar en la hora de los fantasmas, para corregir, al menos, las pruebas. Además, cuando la Eternidad me haya tapado, con sus dos manos, los oídos, en la polvorienta familia de los sordos, no oiré más a nadie. Si alguna parte de este trabajo me ha sido más grata que otra, es la relativa a mi juventud, la parte más ignorada de mi vida. Allí, he tenido que despertar un mundo que sólo yo conocía; errante en esta sociedad desvanecida, no he encontrado sino recuerdos y el silencio; de todas las personas que he conocido, ¿cuántas existen hoy?*

(...)

*Descansar, pues, a orillas del mar que tanto he amado. Si fallezco fuera de Francia, deseo que mi cuerpo no sea trasladado a mi Patria hasta transcurridos cincuenta años de mi primera inhumación. Que se salven mis restos de una sacrílega autopsia; que se evite el cuidado de buscar en mi cerebro helado y en mi corazón yerto el misterio de mi ser. La muerte no revela los secretos de la vida. Un cadáver corriendo en la posta me causa horror; los huesos blanqueados y ligeros se transportan fácilmente: y serán menos fatigosos, en este último viaje, que cuando yo los arrastraba de aquí para allá cargados de mis tedios.*

*René de Chateaubriand, Memorias de ultratumba (11-12)*

El escritor de origen ruso Vladimir Nabokov, cuya autobiografía ya se ha mencionado anteriormente, describe como sigue el descubrimiento que hizo, en la niñez, de un “tiempo antes del tiempo”, origen que asimila al no ser y la muerte:

*La cuna se balancea sobre un abismo, y el sentido común nos dice que nuestra existencia no es más que una breve rendija de luz entre dos eternidades de tinieblas. Aunque ambas son gemelas idénticas, el hombre, por lo general, contempla el abismo prenatal con más calma que aquel otro hacia el que se dirige (a unas cuatro mil quinientas pulsaciones por hora). Conozco, sin embargo, a un niño cronofóbico que experimentó algo muy parecido al pánico cuando vio por primera vez unas películas familiares rodadas pocas semanas antes de su nacimiento. Contempló un mundo*

*prácticamente inalterado –la misma casa, la misma gente–, pero comprendió que él no existía allí, y que nadie lloraba su ausencia. Tuvo una fugaz visión de su madre saludando con la mano desde una ventana de arriba, y aquel ademán nuevo le perturbó, como si fuese una misteriosa despedida. Pero lo que más le asustó fue la imagen de un cochecito nuevo, plantado en pleno porche, y con el mismo aire de respetabilidad y entrometimiento que un ataúd; hasta el cochecito estaba vacío, como si, en el curso inverso de los acontecimientos, sus mismísimos huesos se hubieran desintegrado. Tales fantasías no son raras en la infancia. O, por decirlo de otro modo, las primeras y últimas cosas suelen tener un barniz adolescente; a no ser, quizá, que estén supervisadas por alguna venerable y rígida religión. La naturaleza espera del adulto que acepte los dos vacíos negros, a proa y a popa, con la misma indiferencia con que acepta las extraordinarias visiones que median entre los dos. La imaginación, supremo deleite del inmortal y del inmaduro, debería ser limitada. A fin de disfrutar la vida, no tendríamos que disfrutarla demasiado.*

*Yo me rebelo contra esta situación. Siento el impulso de manifestar esa rebelión y vigilar con piquetes a la naturaleza. Repetidas veces, mi mente ha hecho esfuerzos colosales por distinguir hasta las más tenues luces personales en la impersonal tiniebla que hay a ambos lados de mi vida. Esta creencia en que la causa de esas tinieblas no es más que la muralla del tiempo que nos separa a mí y a mis contusionados puños del mundo libre de la intemporalidad, la comparto alegremente con el salvaje más pintarrajeado. He viajado hacia atrás con el pensamiento –un pensamiento que se iba ahusando de forma irremediable a medida que avanzaba– hasta regiones remotas en las que busqué a tientas alguna salida, aunque sólo para descubrir que la prisión del tiempo es esférica y carece de ellas. Menos el suicidio, lo he probado todo. Me he desprendido de mi identidad para pasar por un espectro convencional y colarme así en reinos que existían antes de que yo fuera concebido. He soportado mentalmente la degradante compañía de novelistas y coroneles retirados de la época victoriana que recordaban haber sido, en vidas anteriores, esclavos que llevaban mensajes por las calzadas romanas o sabios sentados al pie de los sauces de Lhasa. He saqueado mis sueños más antiguos en pos de llaves y claves, y permítaseme que declare inmediatamente que rechazo por completo el vulgar, raído y en el fondo medieval mundo de Freud, con su chiflada búsqueda de símbolos sexuales (algo así como buscar acrósticos baconianos en las obras de Shakespeare) y sus rencorosos y diminutos embriones espionando, desde sus escondrijos naturales, la vida amorosa de sus padres.*

*Inicialmente, no tuve conciencia de que el tiempo, tan ilimitado en la primera luz del alba, fuese una prisión. Al escudriñar mi infancia (que es lo que más se parece a escudriñar la propia eternidad) veo el despertar de la conciencia como una serie de destellos espaciados, y los intervalos que los separan van disminuyendo gradualmente hasta que se forman luminosos bloques de percepción que proporcionan a la memoria un resbaladizo asidero. Aprendí a contar y hablar a una edad muy temprana y casi simultáneamente, pero el conocimiento íntimo de que yo era yo y mis padres eran mis padres sólo parece haberse establecido más tarde, y entonces quedó directamente asociado a mi descubrimiento de cuál era la edad de ellos en relación con la mía. A juzgar por la intensa luz que, cuando pienso en esa revelación, invade de inmediato mi memoria con manchas lobuladas de sol que se cuelan por entre capas superpuestas de verdor, el día al que me refiero pudo ser el del*

*cumpleaños de mi madre, al final del verano, en el campo, una fecha en la que hice preguntas y calibré las respuestas recibidas. Así es como deberían ser las cosas según la teoría de la recapitulación; el comienzo de la conciencia reflexiva en el cerebro de nuestro más remoto antepasado debe sin duda de haber coincidido con el despertar del sentido del tiempo.*

*Vladimir Nabokov, Habla, memoria (19-21)*

Una experiencia particularmente dolorosa relata la escritora chilena María Carolina Geel (1913-1996), quien en *Cárcel de mujeres* (1956), revela cómo fueron los momentos anteriores a que asesinara a su amante, Roberto Pumarino, en un lugar muy frecuentado por la buena sociedad de su época, el Hotel Crillón:

---

 177

*Cuando iba a partir, tuve la penetrante intuición de “algo”. Pensé que no regresaría. Guardé el arma en el bolsillo y escribí un papel, dejando una suma de dólares a determinada persona. (...) y llegué allí, y ante aquellos ojos vagos el acto monstruoso estalló de mi ser y todo se precipitó, consumado. Para siempre. ¿Quién comprenderá? Para siempre.*

*(...) ¿iba yo ciertamente al encuentro de mi muerte? La libertad de morir había sido cultivada, meditada por mí desde muchos “estados”, es decir, era ella la reserva delicada de las tristezas que trajeron los años, el acto simple de una soledad impenitente, la decisión justa que resultaba de una incapacidad casi patológica de “estar” entre los seres, la meta natural de esa grave y constante angustia de no servir para nada ni para nadie...*

*María Carolina Geel, Cárcel de mujeres (106)*

## PREGUNTAS

En lo referente al texto de Chateaubriand:

1. ¿Por qué el autor preferiría que sus memorias se publicaran estando él muerto?
2. ¿A qué se refiere con la expresión “la polvorienta familia de los sordos”? ¿De qué otra manera se puede decir lo mismo?
3. ¿Fue feliz el autor? ¿Por qué?
4. ¿En qué sentido se puede decir que este texto tiene algo de ‘testamento’?

A partir del fragmento de Nabokov:

1. Trabajo grupal

Discutir la aseveración: “nuestra existencia no es más que una breve rendija de luz entre dos eternidades de tinieblas” y exponer lo que cada uno siente frente a la idea del tiempo como cárcel.

2. ¿A qué se refiere el narrador cuando habla de “cronofobia”?

3. ¿Cuánto sabemos de la existencia familiar antes de que llegáramos al mundo?  
¿Podemos escribir un relato sobre cómo era la vida cotidiana de los padres? Crear un texto de dos carillas sobre este tema.

4. ¿Qué piensa el narrador de teorías como la reencarnación? ¿Por qué?

5. ¿Por qué se refiere a Freud?

6. ¿Por qué alude al despertar de la conciencia?

A partir de la lectura del texto de Geel y, en lo posible, después de una lectura más amplia de su libro:

7. Por qué, si ella se refiere al crimen que cometió contra otra persona, alude a su propia muerte.

8. ¿Cómo se clasificaría este texto, a juzgar por el fragmento citado (memorias, confesión, autobiografía, ensayo, testimonio, etc.) ¿Por qué?

## IRONÍA Y PARODIA

Para muchos, la muerte, grande y pesada, amenaza con su realidad aplastante. Pero no necesariamente se la enfrenta con seriedad o dolor; hay quienes prefieren darle matices humorísticos (a veces realmente esperanzadores) a esto de morir. Frente a los temores o incertidumbres que produce este pasaje de nuestras vidas, introducen la risa, el buen semblante, el gesto irónico.

Nos ha parecido interesante tratar recursos como la ironía o la parodia precisamente en uno de los capítulos más complejos de este libro; la práctica de un taller revela que siempre la muerte es uno de los temas más difíciles de abordar y plantear esta salida puede derribar los muros que se resisten a esta voluminosa convidada de piedra.

La ironía es un recurso retórico de antigua data. Aunque en idiomas como el inglés se le suele asociar a deterioro, disminución o peyoración, no necesariamente implica una actitud desvalorizadora; en sus orígenes más bien prima la connotación de invalidación o negación, dado que con la ironía “se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras” (Kayser 152). Frecuente en el lenguaje cotidiano, puede ser comprendida de inmediato, “pues actúa de modo decisivo la entonación con que se pronuncia” (Ibíd.). Esta breve y sucinta aproximación de Wolfgang Kayser se puede complementar con los planteamientos de un grupo de investigadores de la Universidad de Lieja, quienes plantean que la ironía es un “metalogismo”, una más entre las figuras retóricas de pensamiento “que modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya sometidas a restricciones lingüísticas” (GRUPO 76). Para ellos, la ironía entraña siempre la negación de una determinada realidad y la distancia en relación a los hechos, negándolos casi siempre. Como metalogismo que es, aparece “como figura de conjunto y solamente se la puede comprender por el conocimiento del referente particular” (GRUPO 222). Es el contexto, lingüístico o extralingüístico, el que permite percibir el desvío respecto de la afirmación explicitada.

Como se puede ver, tanto Kayser como estos teóricos advierten el carácter de negación de la ironía. Lo mismo enuncia Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*: “El modo irónico de decir una cosa y de significar algo más bien diferente se incorpora a la doctrina de Mallarmé, que consiste en evitar la afirmación directa. La práctica de suprimir los predicados, de yuxtaponer simplemente las imágenes sin hacer la más mínima aserción sobre sus relaciones, es coherente con el esfuerzo de evitar la retórica oratoria” (89). En cierto modo, este crítico subraya el carácter oscuro de la ironía, su sofisticación y el modo en que ésta puede excluir al lector. Para Wayne Booth, la ironía “se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las

que reina el caos y, o bien, libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación” (*Retórica de la ironía* 13); ahora bien, insiste en que no todo contexto literario es irónico, como sugieren otros autores. Por otra parte, tampoco constituye en sí misma un género literario: es transgenérica y la caracteriza no “el sentido peyorativo que a veces entraña: bien puede ser un guiño que una persona dirige a otra bajo un cierto entendido común, del cual los dos participan y disfrutan” (*Retórica de la ironía* 19).

180

En “Los marcos de la libertad cómica”, Umberto Eco explica del siguiente modo este recurso: “Lo que sucede en la comedia también sucede, de acuerdo con las reglas de la retórica, en la ironía: la ironía afirma lo contrario de lo que se considera que es el caso, y sólo es efectivo si el caso no está explícitamente afirmado. Ironía significa decir ‘~p’ cuando en realidad ‘p’ es el caso. Pero si uno afirma ‘~p’ e inmediatamente después se informa al interlocutor que de hecho, ya sabes, el caso es ‘p’, se destruye el efecto irónico” (14). Eco añade la *necesidad* de que el emisor del mensaje no explicita el marco en que se produce la ironía como condición de su efectividad.

¿Cómo se produce el efecto irónico? O bien, ¿cómo distinguir la ironía de otras figuras retóricas que también implican una negación implícita del enunciado y la necesidad del sobreentendido del contexto (pensemos, tan sólo, en la metáfora o el eufemismo)? Wayne Booth se detiene particularmente en este punto en *Retórica de la ironía*. Intenta establecer los mecanismos a través de los cuales se produce la ironía, a partir de un texto literario. Descarta las llamadas ‘ironías de acontecimiento o del destino’ (por ejemplo, haber intentado toda la vida ganar la lotería y lograrlo el día antes de morir, o acabar viviendo en armonía con nuestro peor enemigo) y se centra en lo que llama ‘ironías estables’, que implican una intención por parte de quien enuncia irónicamente. Los pasos que Booth reconstruye, en síntesis, son los siguientes:

1. Al lector se le exige que rehaga el significado literal. *Debe* advertir la incongruencia en las palabras o entre ellas y algo más que él sabe.
2. El lector ensaya diversas interpretaciones posibles.
3. *Debe* tomar una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor.

Obsérvese —explica Booth— que los dos primeros pasos no pueden decirnos por sí mismos que una determinada afirmación es irónica. No importa cuán firmemente esté convencido de que una afirmación es absurda, ilógica o sencillamente falsa, debo decidir de algún modo si lo que rechazo es también rechazado por el autor, y si éste tiene motivos para esperar que yo esté de acuerdo con él. (37-38)

4. Una vez que se decide acerca de las creencias, conocimientos o intenciones del hablante, se decide el significado o conjunto de significados de los que se puede estar seguro.

Por último, hay que agregar que la ironía, como forma humorística, tiene un enorme potencial transgresor, por una particular relación, desde la época del romanticismo, entre regla y violación de la regla, que pone en duda no sólo enunciados particulares, sino incluso códigos culturales. Esto es lo que distingue, a juicio de Eco, el humor de la comicidad: “El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico (...) El humor es un carnaval frío” (“Los marcos de la libertad cómica” 19-20).

Es también en el ámbito de lo humorístico que podemos situar un recurso como la parodia. De raíz griega, en sus orígenes designa a “algo similar a la oda”, esto es, una imitación humorística de las formas de recitación, y consiste en imitar irónicamente una obra artística o parte de ella; hablamos tanto de registros audiovisuales como escritos. Entre estos últimos, una de las parodias más conocidas es la que Cervantes hace de las novelas de caballería en su *Quijote*.

## LECTURAS

El dibujante Jorge Délano, ya antes citado (cfr. Capítulo V), describe como sigue su muerte imaginaria:

*Yo no soy yo*

*- ¿Vas a ir a los funerales de Coke?*

*- Claro; fuimos tan amigos. ¡Pobre Coke! Dicen que pidió que le pusieran un lápiz y un block de dibujo en el cajón.*

*- Hazme el favor de depositar mi tarjeta en el cementerio. Se me vence una letra y no podré acompañarlo...*

*- Con ésta son siete las tarjetas que me han encargado.*

*Yo escuchaba con bastante claridad este diálogo de mis dos amigos, pero estaba seguro de que era víctima de una pesadilla. Después, como si hubiera sido tomado por la corriente de un río, me sentí arrastrado magnéticamente al Cementerio General. La carroza con las iniciales J.D.F. se detuvo frente a la “ancha puerta que invita al mudo pasajero a avanzar”. Mis deudos, sinceramente atribulados, hicieron rodar hacia fuera mi cajón, y lo colocaron en uno de esos carricoches semejantes a los que hay en las estaciones para acarrear el equipaje.*

*El cortejo tomó la senda de la derecha, y al pasar por el lado de la estatua de Adán, leí una vez más la inscripción acusatoria: "Por mi culpa reina aquí la muerte"... ¿Qué idea tan errada tienen los vivos de la muerte!... Yo me he convertido en muerto con la misma facilidad con que al salir de Chile me había convertido en extranjero; y, sin embargo, continuaba siendo tan chileno como el día anterior de mi partida; ¿y ahora estoy tan vivo como el día antes de morir? ¿Mueren las nubes cuando el frío las condensa y caen a la tierra en forma de lluvia?*

*Como no dispongo de un mausoleo, me depositaron frente a un nicho recién desalojado. El recinto a que me han traído es como un edificio de departamentos, de esos en que los vivos creen vivir, pero con la ventaja, éste, de que nadie tiene radio (...) Esto me dio la esperanza de descansar en paz. Allí se nos despoja de la "ropa", pues sus materiales deben ser devueltos inmediatamente al laboratorio, que redistribuye sus componentes, con el objeto de vestir a los que están haciendo cola para vivir. Muchos hay que sienten tal apego por sus ochenta o más kilos de calcio, fósforo, etc., que se hacen embalsamar para no devolver al Creador los ingredientes que les prestó mientras anduvieran vestidos de carne...*

*Jorge Délano, Yo soy tú (15-16)*

182

## PREGUNTAS

En el texto de Jorge Délano "Coke":

1. ¿Hay ironía? ¿Hay parodia? ¿Por qué?
2. ¿Qué concepción de la muerte se puede inferir de este pasaje?

## EJERCICIOS

El sentido de los ejercicios en este capítulo es generar una reflexión sobre la muerte y la importancia que se le confiere en la vida ordinaria. La concepción de vida en cuanto *bios*, tiempo biológico con un inicio y un final, se abre a las consideraciones trascendentes que le confieren un determinado valor al diario vivir.

Escribir sobre esta incógnita, llenar la página necesariamente en blanco, puede resultar difícil para los talleristas. Es por esto que se invita a un intenso trabajo grupal, tratando de despejar el tema de sus resonancias macabras, o bien, potenciándolas con miras a la creación de un texto de calidad.

## 1. Actividad grupal

- ¿Cuál fue el primer encuentro que tuvimos con la muerte? ¿De qué forma ha incidido en nuestra concepción actual de ella?
2. Escribir varios textos, de no más de una carilla, sobre el encuentro anteriormente comentado frente al grupo, utilizando distintas perspectivas: la propia, la de otro testigo (si lo hubo) y, en un tercer ejercicio, al estilo de relatos como *La amortajada*, de María Luisa Bombal, desde la de la persona fallecida. Narrar siempre en primera persona.
3. ¿Cómo sería deseable morir? ¿Por qué? ¿Nos resulta indeseable abordar el tema, podemos hacerlo con facilidad, nos es indiferente? Incorporar las respuestas a estas cuestiones en un texto de dos carillas, de carácter ensayístico.
4. Crear un texto en que se proyecte la propia muerte. Debe ser escrito en tercera persona e incorporar un epitafio. El desarrollo de este texto puede ser más extenso e incluir, como el fragmento tomado de Coke, diálogos de otras personas.
5. Escribir un breve ensayo, no más de tres páginas, sobre nuestras creencias acerca de la vida post mórtem: ¿tenemos una visión trascendente o esperanzadora?
6. ¿Preferimos enfrentar la muerte con humor? Escribir un texto de no más de dos carillas, en que utilice la ironía o se haga una parodia de algún texto (puede ser un referente cinematográfico, pictórico o literario) vinculado con la muerte.
7. Investigar más en profundidad el tema de los epitafios: ¿cuáles nos han llamado la atención al visitar cementerios como el General o el Católico? ¿Se nos ocurre ahora alguna cosa que quisiéramos decir para que quedara estampada en la tumba? ¿Por qué? Escribir un relato autobiográfico de dos carillas cuyo título sea este posible epitafio.

## BIBLIOGRAFÍA

### CAPÍTULO 9: EL CAPÍTULO ELIDIDO: LA MUERTE

#### LA MUERTE, “UN APURO LINGÜÍSTICO”

COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. II. Madrid: Gredos, 1992.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración.” *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 113-117.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. “La muerte, pulsión autobiográfica.” *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 69. Disponible en: <http://www.archipelago-ed.com/>

---

184

#### PARODIA E IRONÍA

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.

DÍAZ MIGOYO, Gonzalo. *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor, 1990.

ECO, Umberto. “Los marcos de la libertad cómica.” *Carnaval!* México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1989.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

GRUPO  $\mu$ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1961

#### LECTURAS

CHATEAUBRIAND, René de. *Memorias de ultratumba*. Barcelona: Maucci, 1947.

DÉLANO, Jorge. *Yo soy tú*. Santiago: Zigzag, 1954.

GEEL, María Carolina. *Cárcel de mujeres*. Santiago: Cuarto Propio, 2000

NABOKOV, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama, 2000.

## X. Epílogo: La autobiografía como segundo nacimiento

*El trabajo del recuerdo es siempre bendito y, además, comporta consigo la bendición de convertirse en un nuevo recuerdo que nos cautiva tanto como el primero. Porque el que una vez ha comprendido lo que es el recuerdo, queda cautivado y es su prisionero para toda la eternidad. Y quien posea un solo recuerdo es más rico que el que posee todas las riquezas del mundo.*

Sören Kierkegaard, IN VINO VERITAS

En uno de sus textos sobre la autobiografía, Paul John Eakin se detiene a observar las relaciones que los biógrafos establecen con ella. Le llama la atención el hecho de que consideren el discurso autobiográfico principalmente como fuente informativa y no desde otro punto de vista, que es el que lo seduce: como acontecimiento *intencionado, que forma parte de la biografía*: ¿por qué alguien habría de escribir sobre sí mismo, en un momento determinado de su existencia?, ¿cuáles son las razones, cuáles las consecuencias? Para Eakin es “crucial distinguir dos episodios, dos pasados, dos tipos de acontecimiento biográfico en la autobiografía: el tiempo pasado (que constituye claramente el tema del discurso autobiográfico) y el tiempo durante el cual se escribe la autobiografía” (*En contacto con el mundo: autobiografía y realidad* 71). Con esto último nos referimos al “acto autobiográfico”,<sup>1</sup> del cual los escritores pueden ser en mayor o menor medida conscientes. Autores como Norman Mailer o Friedrich Nietzsche, en *Advertisements for Myself* o *Ecce Homo*, respectivamente, revelan una gran conciencia del texto que crean, mientras que autores clásicos del género, como Chateaubriand o Rousseau, atenderán más a la historia que desean sinceramente contar, que a las opacidades de sus textos o de la relación entre el yo actual y el yo del pasado.

---

<sup>1</sup> “No podría decirse que existiera la autobiografía hasta que se distinguió de otros actos elocucionarios”, plantea Elizabeth Bruss en un intento por definir el género y la relación de la autobiografía con los llamados ‘actos de habla’ (“Actos literarios” 65).

Ser actor, escritor y lector de la propia vida son actos que, según se realicen conscientemente, pueden reorientarla. Más que por su poder sanador, que podría cuestionarse, la autobiografía es transformadora porque ayuda a crear un relato de uno mismo con consecuencias en la vida ordinaria. En *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*, la investigadora argentina Leonor Arfuch pone énfasis en el concepto de 'performatividad' del texto autobiográfico, esto es, en la capacidad del lenguaje de ir más allá de la representación, para imponer su forma y sentido, en este caso, a la existencia. Esta performatividad tiene repercusiones no sólo en la proyección individual de la subjetividad, sino también en sus relaciones con las diversas comunidades de pertenencia. Al escribir declaramos y *hacemos* algo sobre nosotros mismos y sobre los demás; decimos y *hacemos* sobre un yo y un nosotros, una historia individual y una historia colectiva.

Por otra parte, si bien muchos autores plantean que, a la larga, el pasado es una suerte de invención, pensamos que la verdadera labor del autobiógrafo es procurar ser consecuente y sincero respecto del pozo de emociones, historias y percepciones de su vida, realizando un trabajo consciente (y concienzudo) de rememoración. La memoria está allí: recuerdos y olvidos nos constituyen, y el verdadero trabajo consiste en actuar sobre estos materiales, precisando los perfiles de las cosas. No sólo recordar es un trabajo: también lo es olvidar. Cuando el autobiógrafo inventa o ficcionaliza no se deja llevar por sus fabulaciones, sino que éstas van tejiendo una trama con un sentido único y valioso para él.

¿Y cuál es ese posible sentido? ¿Es valioso hacer todo este trabajo? ¿Basta acaso con recordar? A lo largo de nueve capítulos hemos procurado motivar la reflexión y la escritura de textos de carácter autobiográfico, abordando temas muy diversos; pero quizás sea éste el que realmente valga la pena tener en consideración: comprender por qué toda mirada al pasado es, de alguna manera, una mirada al futuro. Y que la escritura autobiográfica es, en sí misma, un acontecimiento importante en la vida de una persona. Cuando recordamos, nos preguntamos sobre el sentido que han tenido nuestras vidas; logramos filtrar y ordenar los momentos dolorosos, los episodios alegres, aquello que nos ha parecido tener pleno sentido y también el ineludible *non-sense* que marca la mayoría de los capítulos de la experiencia. Recordar tiene uno o varios sentidos: para algunos puede ser gratificador; para otros, apabullante. Pero lo cierto es que nunca resulta indiferente abandonarse al recuerdo.

La cultura posmoderna pareciera construirse, por el contrario, en la falta de memoria, en travesías cibernéticas que van abriendo páginas, dejando atrás otras que no se repasan con la yema de los dedos, sino que quedan ahí, leídas no sabemos dónde, apenas dibujadas. Es una forma de leer que invita al olvido. Y, también, una forma de vivir en ciudades como Santiago, que permanentemente cambian su rostro y renuncian a su pasado. La ciudad afirma un presente eterno, pero sabemos que el presente es, precisamente, fugaz. Suma de fugacidades, el mundo contemporáneo pareciera pedirnos que olvidemos, renunciemos, claudiquemos constantemente.

En parte, vivimos esa cultura del olvido y lo inmediato, cuyas raíces se remontan a las concepciones que de lo ‘moderno’ tuvieron los actores de la cultura europea del siglo XIX. Desde esta óptica, se cumple la fábula inversa de Funes el memorioso: ya no perderemos el tiempo en recordar cada hebra de un vestido, cada sensación olfativa de una tarde al aire libre, cada rostro adorado con sus cicatrices y esplendores. Por el contrario: las nuevas tecnologías parecen invitarnos a descansar en la memoria de las máquinas, en un proceso que paradójicamente parece haberse iniciado en el mundo griego, sin dejar indiferente a Platón, que escribió (también paradójicamente) sobre la escritura como fármaco de la memoria (v. *Fedro*).

Pero también, en parte, las historias reclaman que se las deje oír: pequeñas historias que desde sus márgenes ocupan la academia y cuyo interés alcanza mucho más allá. Nuevos sujetos y subjetividades que, como plantea la crítica argentina Beatriz Sarlo, reclaman la escucha de sus ‘discursos de memoria’ (cartas, diarios íntimos, testimonios); las identidades se construyen en el rumor de estas historias, cambiantes, flexibles, y nos muestran las resistencias de los individuos a fijar una esencia y un pasado inamovibles.

Sarlo ahonda en estos temas y ve cómo, contradictoriamente, nuestra cultura del olvido va de la mano de un fuerte giro subjetivo y arqueologizador, cifrado en las historias privadas y las huellas dejadas en los márgenes de las sociedades modernas:

Las últimas décadas dieron la impresión de que el imperio del pasado se debilitaba frente al “instante” (los lugares comunes sobre la posmodernidad con sus operaciones de “borramiento” repican el duelo o celebran la disolución del pasado); sin embargo, también fueron las décadas de la museificación, del heritage, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los theme-parks históricos (...); el sorprendente renacer de la novela histórica, los best-sellers y los films que visitan desde el siglo XIX hasta Troya, las historias de la vida privada... (Sarlo 11)

Si tiene un valor asomarse a estos destellos de intimidad y de pasado, es que quizás, a través de ellos, seamos capaces de *comprender*. Los discursos autobiográficos tienen un valor cognitivo; a través de ellos los sujetos se dicen a sí mismos y debieran poder darse cuenta (al menos ése es el trabajo que proponemos para los talleres) de que la idea de ‘inspiración’ asociada a la literatura es insuficiente; que son muchas las complejas operaciones que se producen en el sujeto que recuerda y escribe. Sarlo cuestiona hasta qué punto la avalancha de textos testimoniales habla por sí misma de una verdad indiscutible: ¿el hecho de que alguien entregue un testimonio implica que dice ‘la verdad’ sobre un episodio biográfico o histórico? No necesariamente.

Sin pretender desmerecer la voluminosa producción confesional del último siglo, Sarlo nos advierte, pues, sobre la confianza que otorgamos a la historia oral o el testimonio, ya sea porque permiten una conservación del recuerdo o reparan una identidad dañada (*Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* 22) y nos invita a examinar las razones en que se funda esta confianza, como también a proyectar estos textos en lo relativo a los usos públicos que hacemos de ellos. Recordar, dice, no es entender. Recordar nos puede ayudar a entender. Y comprender esto no deshabilita o despoja a la memoria de su importancia, sino que la sitúa en un nuevo lugar, en un punto de partida.

---

188

Una escritura autoconsciente y un trabajo de grupo orientado a la discusión y a la confrontación de los datos históricos y sociales con aquellos extraídos de la propia experiencia, como hemos procurado sugerir en este texto, quizás sean ejercicios que nos conduzcan del solipsismo o el individualismo estéril a una comprensión del sujeto, su pasado y sus posibilidades presentes y futuras, acto lúcido que tiene por sí mismo un valor para la vida. El valor de un segundo nacimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

### X. EPÍLOGO: LA AUTOBIOGRAFÍA COMO SEGUNDO NACIMIENTO

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BRUSS, Elizabeth. "Actos literarios." *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 62-79. (Traducción de la introducción y capítulo I de *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976.)
- EAKIN, Paul John. *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- PLATÓN. *Fedro. Diálogos (III)*. Madrid: Gredos, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.



**Acontecimiento:** conjunto de eventos, hechos o sucesos que transcurren a lo largo de una historia. Se pueden dividir en **acontecimientos funcionales** (aquellos que tienen una consecuencia significativa en el desarrollo de la historia) y **acontecimientos no funcionales** (aquellos que pueden ser prescindibles en el desarrollo medular de la historia).

**Acronía:** alteración en la cronología de la narración en que el acontecimiento narrado se independiza temporalmente, siendo incapaz de ser ubicado en algún momento concreto de la historia.

**Anacronía:** alteración cronológica en la dirección de la narración consistente en un retorno a un hecho pasado, o bien en una proyección hacia un futuro. Estas dos posibilidades determinan los dos tipos de direcciones en el relato: la **analepsis** (retrospección de la narración) y la **prolepsis** (anticipación de los hechos). Tanto las analepsis como las prolepsis pueden ser **internas** (que suceden dentro del marco de la historia) o **externas** (que suceden fuera de dicho marco). También se habla de analepsis y prolepsis **mixta** cuando la anacronía comienza fuera del marco de la historia pero acaba dentro de ella, o viceversa.

**Arquetipo:** prototipo sobre el que se identifican los atributos o cualidades de un objeto.

**Carnaval:** concepto teórico vinculado a las narraciones en las que las jerarquías son subvertidas, en pos de la burla, la risa, lo pornográfico y los excesos.

**Conflicto:** tensión entre las fuerzas opositoras presentadas en la narración.

**Descripción:** técnica empleada en las narraciones con la finalidad de detener la acción; su presencia, por lo tanto, depende de una pausa en la temporalidad del relato, a través de la cual se mencionan características y condiciones de un lugar, de la disposición de objetos, de personajes y sus atributos, entre otros. La descripción puede ser empleada tanto para ilustrar lo narrado y generar una sensación de espacio, como también para mantener el suspenso en el relato. En la narración la descripción se presenta a través de *figuras descriptivas*, entre las que destacan la **cronografía** (descripción de un tiempo histórico), la **écfrosis** (descripción de una obra artística), la **topografía** (descripción de un lugar físico), la **etopeya** (descripción del modo de ser de un personaje), la **definición** (descripción de los rasgos de una idea), entre otras.

**Disposición:** corresponde al orden según el cual se van narrando los sucesos en el relato, puesto que no siempre éstos son presentados de manera cronológica. Existen tres formas de disposición: **ab ovo**, o disposición de los acontecimientos cronológicamente desde el inicio; **in media res**, cuando el relato comienza desde un suceso que ocurre en medio de la cronología de un relato, para luego retornar hacia el principio de dicha cronología, con los acontecimientos que antecieron al que da inicio al relato, para luego culminar con la historia; y la disposición **in extrema res**, que es cuando el relato comienza con el final de la historia, desde donde se comienza a rememorar el proceso que condujo a dicho final.

**Distancia:** corresponde al mayor o menor grado de cercanía existente entre el presente de la historia y la anacronía.

192

**Espacio:** corresponde al valor que adquiere un lugar a través de las movilidades y cruces de los personajes que transitan en él. El espacio es el resultado de la puesta en relación entre el lugar y los personajes, en especial de las percepciones que éstos proyectan y experimentan en él. Para la percepción de un espacio, cobran vital importancia los sentidos en los personajes. Mientras el lugar es invariable, el espacio puede sufrir diversas modificaciones a lo largo de la narración, a la vez que la experiencia del espacio es igualmente variable según cada personaje que lo evalúe. Existen diversos tipos de espacio, entre los que destacan el **espacio opresor o devorador** (aquél que consume a los personajes), el **espacio determinante** (el que juega un rol fundamental en el argumento), el **espacio laberíntico** (donde los personajes se sienten aprisionados e inseguros), el **espacio anímico** (aquél que influye en el talante de los personajes), el **espacio mítico o mágico** (donde lo fantástico se confunde con lo real), entre otros.

**Fantástico:** subgénero literario que se caracteriza por presentar una constante ambigüedad racional con respecto a los hechos relatados. Esta ambigüedad puede ser resuelta ya sea por medio de la aceptación de que lo sucedido en la narración es producto de la imaginación, o bien por la aceptación de que el suceso relatado sí ha ocurrido realmente, por lo que en el universo existirían leyes que el lector desconoce. En una narración fantástica, el lector siempre debe mantener la incertidumbre entre aquello que es real y lo que no.

**Focalización:** también llamada **modalización** o **perspectiva**, corresponde al punto de vista desde donde el narrador ve o percibe los objetos participantes del argumento, de manera que es, por lo tanto, un espacio intermedio entre el sujeto que observa y el objeto observado. La focalización surge desde un agente, llamado **focalizador**, que, dependiendo de sus características dentro o fuera del relato, determinará el tipo de focalización. Existen cuatro tipos: la **focalización cero**, ubicada en un espacio superior, desde donde se observa la totalidad de los hechos relatados en cuanto a espacio, tiempo y personajes, característico del narrador omnisciente; la **focalización interna**, correspondiente a la del personaje que participa en la historia; la **focalización múltiple**, variante de la interna, pero con la diferencia de que en ella la perspectiva va variando al interior del relato entre dos o más personajes, los cuales ven o perciben de diferentes maneras un mismo acontecimiento; y la **focalización externa**, que corresponde a un sujeto anónimo que no participa en la historia, pero que observa con objetividad los acontecimientos narrados y, por ende, no expresa opiniones ni juicios de valor.

**Frecuencia:** corresponde a la cantidad de veces en que un episodio de la historia es presentado en el relato. Existen tres tipos de frecuencia: la **singulativa** (cuando un episodio sucede una vez en la historia y se relata tan sólo esa vez), la **repetitiva** (cuando un episodio sucede una vez en la historia, pero se presenta en el relato en dos o más ocasiones) y la **iterativa** (cuando un episodio sucede en varias ocasiones en la historia, pero es relatado en una sola oportunidad).

**Grotesco:** concepto teórico vinculado a narraciones en las que la realidad se presenta deformada o excedida por los cánones de la moderación y la armonía, con la finalidad de provocar risa o un impacto en el lector.

**Historia:** en ocasiones llamada **fábula**, corresponde al conjunto de hechos que conforman la narración. La historia es invariable, pero se puede expresar de diversas maneras. El modo en que los acontecimientos que conforman la historia se disponen en la narración corresponde al **relato**.

193

**Ironía:** figura retórica cuya finalidad es expresar una determinada idea a través de la enunciación de su contrario. Para ser efectiva, la ironía debe corresponderse con un contexto determinado y con dos interlocutores de competencia cultural y lingüística comunes.

**Lapso:** corresponde a la duración de una anacronía. El lapso puede ser **completo** (si es que se extiende hasta el momento de la historia en que se inicia la anacronía) o **incompleto** (si una vez terminado el lapso es necesario volver a hacer un salto hacia el momento en que se ha interrumpido la historia).

**Lugar:** posición geográfica en donde se desarrolla el argumento de una narración y en donde participan los personajes de ella. Puede ser física y matemáticamente limitado y medible; en esas condiciones es invariable. Un lugar se subdivide en **cerrado** (delimitado con fronteras rígidas y visibles, como paredes) y **abierto**.

**Maravilloso:** subgénero literario que consiste en la presentación, en la totalidad de un relato, de elementos sobrenaturales que, dentro del universo de éste, resultan ser totalmente cotidianos.

**Metáfora:** figura literaria que consiste en desplazar el significado de una palabra a otra con cuyo referente se presenten semejanzas que permitan al significado metafórico ser discernible. En la metáfora, el referente inicial es suprimido.

**Metonimia:** también llamada **sinécdoque**, es una figura literaria que consiste en desplazar el nombre de una cosa por otra con la que se establece una relación semántica, ya sea de causa-efecto o inclusión, entre otras posibilidades.

**Modo** o **modalización técnica:** corresponde a la forma del discurso a través de la cual se expresa la narración. Existen cuatro grandes modalizaciones: el **estilo directo**, mediante el cual se expresan las intervenciones de los personajes, cediéndoles la voz narrativa a ellos mismos por lo tanto, en primera persona; el **estilo indirecto**, a través del cual se expresan las acciones y pensamientos de los personajes por medio de la voz del narrador, esto es, en tercera persona; el **estilo directo libre**, en el que en una narración en estilo indirecto se filtra la voz de los personajes, produciendo un

cambio en la persona gramatical, pero sin explicitarse este cambio en la estructura de la narración; y el **estilo indirecto libre**, en el que se filtra la interioridad de los personajes, a través de la voz del narrador (por lo tanto, sin un cambio en la persona gramatical), en una narración en estilo indirecto.

**Monólogo interior:** es una técnica narrativa que consiste en la reproducción del universo inconsciente de los personajes, abarcando tanto pensamientos como sensaciones, en un estilo directo y, de preferencia, en primera persona. El monólogo interior no obedece a una construcción racional y gramaticalmente estructurada del pensamiento, sino a la expresión instantánea de las ideas que atraviesan el pensamiento de los sujetos y, por lo tanto, con atributos de caos e incoherencia. Se constituye en la expresión de pensamientos que no han sido mediatizados por el consciente, entregando una sensación de inmediatez para con el lector. Se utiliza de preferencia para retratar el interior de personajes que experimentan crisis o reflexiones que difícilmente podrían ser dadas a conocer a través de actos. En muchas ocasiones, el monólogo interior se filtra en las narraciones indirectas, en momentos en que se está hablando sobre el personaje, apropiándose de la voz narrativa a través del estilo indirecto libre.

**Motivos:** ideas secundarias que se desarrollan en el conjunto de una narración y que actúan de complemento al tema de ésta.

**Narrador:** sujeto creado por el autor cuya finalidad consiste en relatar los hechos en un texto literario. La posición del narrador es variable dentro de la narración, siendo en ocasiones un personaje dentro de la misma, como en otros casos un sujeto ubicado en un espacio intermedio de la historia y el autor. Existen cuatro clasificaciones para la figura del narrador, divididas en subgrupos pareados: el **narrador homodiegético** es aquel que tiene una participación dentro del relato como personaje; el **narrador heterodiegético** es aquel que se ubica fuera del relato; el **narrador intradiegético** es el que narra desde el interior de los personajes; y el **narrador extradiegético**, también llamado *de conocimiento relativo*, es el que narra solamente aquello que es capaz de observar y percibir a través de sus sentidos. Estas cuatro categorías son combinables entre sí, estableciéndose cuatro grandes tipos de narrador: **homo e intradiegético** (o narrador protagonista, cuando es el héroe-protagonista quien narra los hechos), **homo y extradiegético** (también llamado narrador testigo, un personaje que no es el protagonista narra los hechos), **hetero e intradiegético** (o narrador omnisciente, aquel que todo lo sabe) y **hetero y extradiegético**.

**Pacto autobiográfico:** corresponde al contrato entre el autor y el lector en cuanto a que el texto que este último habría de leer es efectivamente una autobiografía. El pacto autobiográfico surge a partir de la identidad del nombre propio entre el autor, el narrador y el protagonista del relato.

**Pacto referencial:** trato entre el autobiógrafo y el lector que consiste en afirmar la existencia de una relación de fidelidad entre la realidad y los hechos narrados en la autobiografía, por lo que en ésta existiría cierta objetividad. Este pacto se desprende del pacto autobiográfico.

**Parodia:** recurso que consiste en una imitación burlesca de un texto literario, personaje, episodio o cualquier fragmento de una obra de arte.

**Personajes:** corresponde a los agentes que participan en la narración. Pueden clasificarse según el rol que desempeñan en la historia, entre los que se encuentran: el **protagonista** (sujeto que generalmente da origen al conflicto, es el principal dentro de una narración); el **objeto** (personaje por el cual el protagonista se enfrenta al conflicto); el **antagonista** (fuerza opositora a los actos del protagonista); el **destinador** (aquel que determina, mediante sus acciones o influencias, el destino de otros personajes); el **destinatario** (aquel que es beneficiario o receptor de ciertas acciones); y el **ayudante** (personaje que colabora en el desarrollo de los acontecimientos). Cabe señalar que existen diversas formas de clasificación de los personajes, siendo la mencionada solamente una de ellas.

**Prosopopeya:** también llamada personificación, es una figura literaria consistente en otorgar atributos humanos a entidades que no lo son (animales, objetos, plantas)

**Relato:** también llamado *discurso* o *trama*, corresponde al modo en que los acontecimientos que conforman la historia se disponen en la narración. Los acontecimientos no necesariamente se disponen cronológicamente en el relato, al contrario, éstos son en muchas ocasiones ‘manipulados’ por el autor, de tal modo que la cronología de la historia resulta fragmentada.

**Ritmo:** también llamado *tempo*, consiste en la comparación entre el tiempo de la historia con el tiempo del relato. Existen cinco factores que permiten evaluar el ritmo de una narración: la **escena** (cuando el tiempo de la historia es prácticamente idéntico con el tiempo del relato); el **resumen** (cuando el tiempo de la historia es superior al tiempo del relato, esto es, se narra un gran lapso temporal de la historia en un breve espacio del relato); la **elipsis** (cuando el tiempo de la historia desaparece, habiendo un salto temporal en ésta); la **deceleración** (cuando el tiempo del relato es superior al de la historia, esto es, un breve lapso temporal de la historia es narrado en un amplio espacio del relato); y la **pausa** (en la que el tiempo de la historia se detiene, dando lugar en el relato a reflexiones o descripciones).

**Sátira:** subgénero literario cuya finalidad consiste en un fin moralizador o educador con respecto a una realidad social determinada. Para ello, la sátira se vale de recursos burlescos, tales como la ironía.

**Secuencia:** unidad narrativa que consiste en una sucesión de acontecimientos en torno a un tópico común y que contiene un inicio, un desarrollo y un desenlace. El relato se construye a base de un conjunto de secuencias funcionales.

**Sinestesia:** figura literaria que combina sensaciones propias de los distintos sentidos, por ejemplo, oler un color, saborear un perfume.

**Trompe l'oeil:** Engañar al ojo mediante pinturas murales que recrean, de manera muy realista, el espacio en que se insertan, distorsionando la perspectiva y la percepción del mismo.

**Verosimilitud:** posibilidad de los acontecimientos e ideas de una narración de ser reales dentro del universo de la historia, independiente de la realidad en que dicha narración se halle inserta.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BOURNEUF, Roland y R. Ouellet. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico." *Suplementos Anthropos* 29 (1991), 47-61.
- PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.







