



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

ENTRE EL DIVÁN Y EL ESPEJO:
LA AUTONARRACIÓN CONFESIONAL Y ESPECULAR
EN *EL CUERPO EN QUE NACÍ* DE GUADALUPE NETTEL
Y *CANCIÓN DE TUMBA* DE JULIÁN HERBERT

Tesis presentada para obtener el título de
Maestría en Literatura Mexicana

PRESENTA
Cinthy Olguín Díaz

DIRECTOR
Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Puebla, Puebla, 1 de octubre de 2018

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
Capítulo 1. Apuntes sobre la autonarración	
1.1 ¿Es lo literario necesariamente ficticio?.....	10
1.2 De la autobiografía a la autoficción.....	16
1.3 El giro subjetivo y la autonarración.....	24
1.4 Autofiguración en la autonarración.....	33
Capítulo 2. La autonarración confesional: <i>El cuerpo en que nací</i> de Guadalupe Nettel	
2. 1 La mirada enferma.....	37
2. 2 La identidad en el diván.....	43
2. 3 Una animalidad particularmente humana.....	47
2. 4 Escribir como salud.....	54
Capítulo 3. La autonarración especular: <i>Canción de tumba</i> de Julián Herbert	
3. 1 Las transmutaciones del nombre.....	57
3. 2 Intertextualidad híbrida.....	65
3. 3 Escribo que escribo.....	74
Conclusiones.....	82
Obra citada.....	88

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de investigación fue resultado de los dos años de estudio en la Maestría de Literatura Mexicana. Quiero agradecer en primera instancia a mi director, el doctor Alejandro Ramírez Lámbarry, quien desde el inicio de este proyecto mostró todo su interés y disposición para asesorarme. Con sus recomendaciones bibliográficas, sus lecturas siempre precisas, y sobre todo, con sus enseñanzas dentro del aula, este trabajo fue enriqueciéndose y modificándose de la mejor manera posible.

En segundo lugar, quiero agradecer la atenta y experta lectura del doctor Manuel Alberca, cuyo nombre en el campo de la autoficción es ya una referencia innegable, y de la doctora Alicia V. Ramírez Olivares, de quien aprendí tanto sobre la perspectiva de género, lo cual fue indispensable en uno de los capítulos de este libro.

Finalmente, agradezco como siempre el apoyo incondicional de mi familia y el de Vladimir, quien durante estos dos años siempre escuchó con paciencia todas las ideas que esta investigación originaba.

A todos ellos, mi agradecimiento total.

INTRODUCCIÓN

El inicio del siglo XXI ha presenciado el incremento en la tendencia de escritores latinoamericanos a publicar textos que podrían clasificarse como autobiográficos o autoficcionales.¹ Esto no debe considerarse una novedad pues desde el siglo XIX la práctica autobiográfica de los escritores en Latinoamérica ha sido una actividad bastante frecuentada, como ya lo reveló el pionero estudio de Sylvia Molloy.² Sin embargo, la novedad que percibimos en la publicación de estos textos se encuentra, primero, en la actitud de editores, escritores, críticos y hasta lectores, quienes han comenzado a percibirlos ya no fuera del corpus de la obra literaria de su autor sino como constituyentes de la misma; y, segundo, las formas de autofiguración que han renovado de acuerdo a las prácticas literarias actuales del contexto latinoamericano. En ese entendido, creemos que *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel, y *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert, se inscriben dentro de un nuevo conjunto de escrituras autorreferenciales que actualizan las formas de autofiguración en la tradición autobiográfica latinoamericana. Por ello, el objetivo de nuestra investigación será analizar cómo las dos obras estudiadas renuevan tales estrategias de autofiguración en el

¹ Entre estos podemos citar, por ejemplo: *Una vez Argentina* (2003) de Andrés Neuman, *La novela luminosa* (2005) de Mario Levrero, *El olvido que seremos* (2007) de Héctor Abad Faciolince, *Nos acompañan los muertos* (2009) y *El cerebro de mi hermano* (2013) de Rafael Pérez Gay, *Nueve lunas* (2010) de Gabriela Wiener, *El espíritu de mis padres sigue subiendo bajo la lluvia* (2011) de Patricio Pron, *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett, *Examen de mi padre* (2016) de Jorge Volpi, *Duelo* (2017) de Eduardo Halfon, *VHS, unas memorias, diarios de adolescencia y juventud* (2017) de Alberto Fuguet, entre otros.

² *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996) (Publicado originalmente en inglés bajo el título *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* [1991]). En este trabajo, Molloy señala que siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, pero no siempre se han leído de tal forma, de modo que cuando se publican suelen ser “etiquetadas” dentro de otros discursos que no provocan la reticencia que la autobiografía (12).

contexto sociocultural y literario de Hispanoamérica en el actual siglo.

Aunque Sylvia Molloy no define propiamente el término “autofiguración” en su estudio, en la “Introducción” del mismo señala su interés por identificar: “las formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (11). De las obras estudiadas, identifica tres tipos comunes de autofiguración: 1) la escena de la lectura, 2) los cuentos de infancia y la novela familiar, y 3) la memoria, el linaje y la representación. Dado que el estudio de Molloy se centra sólo en autobiografías escritas propiamente por escritores, el término se vuelve más o menos común entre la crítica de este tipo de textos. No es de extrañar que en su libro *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (2007), José Amícola lo retome para identificar los modos en que los escritores construyen una imagen de sí como autores en sus autobiografías.

Arnaud Schmitt, en su artículo “La autoficción y la poética cognitiva” (2014) denominó “identidad auctorial” a esta noción de la autofiguración del autor pero no en las autobiografías sino en las autoficciones. La identidad auctorial es para Schmitt el verdadero centro de interés de la autoficción dado que muestra el proceso de “*autopoiesis*” de un autor, es decir, cómo éste configura la imagen de sí mismo precisamente como escritor. La relevancia de la identidad auctorial, dice, es de carácter cognitivo pues “el autor deviene un marco. . . de recepción para el lector” (60) que le permite a éste concebir que si bien el texto que lee es autorreferencial, el relato de su vida se articula mediante la ficción, por lo que su intención ya no es simplemente representar al yo del escritor como sujeto real sino, sobre todo, como escritor y el modo en que reflexiona y cuestiona su iden-

tividad mediante la escritura. De modo que, mientras que Molloy y Amícola estudian la autofiguración desde las escrituras autobiográficas, Schmitt lo hace desde las autoficciones.³

Philippe Gasparini en su libro *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), retoma el término “autonarración”, propuesto por el propio Schmitt,⁴ pues explica que resulta idóneo para definir una nueva manera de autobiografía posmoderna, en oposición a la palabra ‘autoficción’, en tanto que la palabra ‘ficción’ contenida en ella había provocado, desde su perspectiva, que la autobiografía se siguiera pensando como una categoría no literaria. De tal modo que Gasparini utiliza la palabra “autonarración” para inscribir al género autobiográfico dentro del campo de lo literario, pues sugiere que el nuevo término denota una forma híbrida donde ficción y facticidad son indistinguibles. Al respecto, Schmitt se deslinda del concepto de “autonarración” porque no comparte la propuesta de Gasparini sobre que lo autobiográfico y lo novelesco (lo fáctico y lo ficcional) son indistinguibles, ya que para él sí hay un principio de incompatibilidad. De ahí que regrese al uso de la distinción entre autobiografía y autoficción.

Por todo lo anterior, en este trabajo elegimos usar el término “autonarración”, en lugar de autobiografía o autoficción, sintetizando las posturas de Schmitt y Gasparini. Proponemos que este

³ De acuerdo a la definición de Philippe Lejeune, los textos autobiográficos establecen un pacto de verdad con su lector, en tanto que, la autoficción, a decir de Manuel Alberca, propone un pacto ambiguo, donde el lector no tiene herramientas suficientes para saber qué sucesos de la narración le ocurrieron realmente al escritor y cuáles inventó (sobre todo en aquellos casos en que la autoficción construye un mundo “realista”, puesto que en las autoficciones fantásticas, como las de César Aira, resulta más fácil identificar lo claramente inventado).

⁴ La palabra fue propuesta por Arnaud Schmitt, en 2005, en su artículo “Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a Rude Stream* d’Henry Roth”, para ampliar el concepto de lo autobiográfico, como él mismo lo explicaría después.

nuevo término hace manifiesta la cualidad literaria⁵ de las escrituras autobiográficas actuales, caracterizadas sobre todo por tematizar los alcances de la comprensión humana respecto a los límites entre lo vivido y lo rememorado. Por ello, aquí entenderemos a la autonarración como una forma de escritura autobiográfica contemporánea que conjuga tanto la figuración del sujeto como la del autor en el mismo espacio textual para problematizar sobre todo la capacidad humana de autoco-nocimiento.

Con base en lo anterior, para comprender mejor el sentido de la autonarración con el que analizaremos los textos que son objeto de estudio de esta investigación, en el primer capítulo consideramos necesario realizar la revisión teórica de los siguientes aspectos: 1) la relación que tradicionalmente se ha establecido entre ficción y literatura puesto que este criterio ha sido el predominante en la discusión sobre la no literariedad de los textos autobiográficos; 2) las principales discusiones que se suscitaron desde la década de los 70 respecto a la autobiografía como género literario y a la autoficción como un género ambiguo; 3) la incidencia de la posmodernidad en el cambio de la percepción del yo (el giro subjetivo) y la transformación de las escrituras autobiográficas para dar cuenta de esta nueva subjetividad, esto es, lo que nosotros entenderemos como autonarración y sobre la que proponemos dos tipos a partir de la estructura específica según la figura que domina el texto: a) autonarración confesional, en la que prevalece la figura del sujeto, y b) autonarración especular, donde impera la figura del autor; y 4) el concepto de autofiguración propuesto por Sylvia Molloy que servirá como parámetro de comparación con las obras que se analizarán en esta investigación a fin de entender cómo se han actualizado las estrategias de autofiguración con el fin de dar cuenta de la subjetividad contemporánea. En el capítulo dos analizaremos *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, y en el capítulo tres, *Canción de tumba*, de Julián

⁵ Desarrollaremos más ampliamente qué entendemos por “literario” en el capítulo 1 de este trabajo.

Herbert.

La metodología para estudiar las obras consistirá, primero, en el análisis textual a partir del modo en que se realiza la autofiguración tanto del sujeto como del autor, identificando los tópicos de autofiguración que se desarrollan así como la estructura narrativa empleada para realizar dichas fabulaciones; y, segundo, con base en teorías provenientes del psicoanálisis, la sociología, la teoría literaria y la filosofía se interpretarán los tópicos de autofiguración identificados con la finalidad de entender la manera en que se construye la subjetividad, considerando además su contexto socio cultural específico. Lo anterior tiene como finalidad entender el modo en que la autonarración actualiza la autofiguración.

El alcance de nuestra investigación es explicativo puesto que busca establecer un diálogo con la crítica y teoría literarias sobre la autobiografía y la autoficción latinoamericanas, sin descuidar por ello las aportaciones de las teorías europeas, más encaminadas a la delimitación ontológica y pragmática del género autobiográfico: en la conjunción de ambas perspectivas, creemos que nuestra aportación consiste en situar las obras analizadas desde la tradición de la autobiografía hispanoamericana, pero en apertura al debate global de las actuales escrituras del yo, esto con miras a entender qué nos está diciendo la creciente demanda de textos autorreferenciales sobre la construcción de la subjetividad contemporánea en nuestro campo literario específico.

Mediante la autonarración, creemos que la literatura renueva un discurso en donde se hace palpable la noción, muchas veces olvidada, de que los textos, sin bien suponen una lógica interna, son, después de todo, estructurados por una conciencia humana inscrita en el entramado de otras conciencias, y por tal, de otras textualidades, pues todo discurso siempre es aprehendido e interpretado desde la sociedad. Aunque a la autobiografía se le ha culpado de promover el narcisismo en una sociedad donde el consumismo se ha extendido hasta la mercantilización del propio ser, en

la autofiguración autonarrativa vislumbramos más bien el intento por derribar el mito de las individualidades “puras”, es decir, el de aquellas personas que se “hacen a sí mismas”. Al mostrar la formación de su propia identidad como un proceso de decisiones no siempre autónomas (pues son prefiguradas en esquemas literarios, familiares, culturales, económicos, etc.), el escritor de autonarraciones revela sus transformaciones en medio de crisis personales que al mismo tiempo pertenecen a la colectividad, puesto que su propia identidad se encuentra enmarcada en el contexto más amplio de una comunidad que soporta como él los embates de su tiempo. Y sin embargo, él, como escritor, realiza esta autoconfrontación mediante el texto, ése desde donde el lector puede juzgarlo o, en el mejor de los casos, realizar un ejercicio de empatía dado que le permite conocer, como ya lo expresó Nicholas Dames, “a perspective that is true by virtue of not being knowable by anyone else”.

La discusión sobre las escrituras autobiográficas en el contexto de la masificación contemporánea de los comportamientos no nos parece trivial sino necesaria. Al recordarnos que nuestra identidad es también un relato, y dado que todo relato es construido dentro de una tradición discursiva específica cuya interpretación depende de la semántica sociocultural de su tiempo, la autonarración puede ayudarnos a recuperar el sentido del Otro toda vez, que al des-sedimentar⁶ aquellas estructuras discursivas con las que construimos los relatos de nuestro yo individual y social, desvela

⁶ Paul Ricoeur advierte que las costumbres que moldean el carácter son producto de una serie de identificaciones adquiridas (el *habitus* de Bourdieu), y por ello señala que: “la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas *identificaciones-con* valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad, se reconocen” (*Sí mismo como otro* 116). Con el objeto de construir la noción de “identidad” (*ídem*), la historia de esas identificaciones se sedimenta, es decir, se compacta en la noción de “carácter”, el cual deja de tener su sentido colectivo. Cuando la narración de la vida des-sedimenta esa historia del carácter, esto es, cuando despliega nuevamente las *identificaciones-con* que éste se construye, se redescubre su naturaleza colectiva y, por tal, su alteridad.

que la alteridad es un constituyente indiscutible de la identidad.

CAPÍTULO 1. APUNTES SOBRE LA AUTONARRACIÓN

1.1 ¿Es lo literario necesariamente ficticio?

Una idea comúnmente aceptada es que la naturaleza de lo literario es ficticia. Esta idea se remonta a la *Poética* de Aristóteles, en la cual el estagirita distinguía a las artes poéticas mayores como aquellas que mostraban a los hombres mejores de lo que eran en realidad (131-133), es decir, mostraban no eventos ocurridos sino sucesos que podrían ocurrir, sin importar si se escribían en prosa o en verso. En ese sentido, Aristóteles parecía establecer un criterio ontológico antes que formal para distinguir lo literario: el valor de la literatura (poética) radicaba precisamente en su capacidad de crear mundos posibles. De ahí su conocida expresión, “la poesía es más filosófica y elevada que la historia” (159).

Sin embargo, no sería sino hasta finales del siglo XIX cuando la asociación entre ficción y literatura se afincó debido a la separación que se dio entre el discurso histórico y el literario. Ya Terry Eagleton señala que aún a principios de aquel siglo, dentro de la categoría “literatura” se agrupaban textos de distintas disciplinas del saber (5). De modo que “la gran separación”, como denomina Ivan Jablonka a la ruptura entre historia y literatura, ocurre cuando la historia es incorporada dentro de las ciencias positivas a partir de las exigencias que se hacen a ésta de buscar objetividad mediante la imparcialidad, la expulsión del “yo”, el punto de vista universal y la “transparencia” adjudicada a los hechos (81-90). Por tal, dice Jablonka: “A fines del siglo XIX, la historia cortó sus lazos con ese sistema, cuando el mundo académico comenzó a asimilar la literatura a la fabulación, la parcialidad, el diletantismo y hasta la enfermedad” (227).

A principios del siglo XX, el Estructuralismo parecía haber establecido con suficiente evidencia que la literariedad de un texto estaba afincada sobre el uso del lenguaje, de modo que la

ficción fue hecha a un lado nuevamente como distintivo de lo literario. No obstante, en los años 70, por influencia de la filosofía del lenguaje,⁷ el famoso “giro lingüístico” puso en entredicho, otra vez, la delimitación precisa entre literatura e historia. En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973), Hayden White, por ejemplo, explica cómo el historiador utiliza figuras tropológicas del mismo modo en que lo hace un escritor (41-46), de modo que la ficción parecía, después de todo, seguir siendo la respuesta sobre lo que hacía literario a un texto.

Así, las teorías sobre la ficción, abordadas principalmente por los filósofos, pusieron el acento sobre la naturaleza de las entidades ficcionales, de lo cual derivó la noción de *mundo posible*, que retomaba la concepción de mimesis como posibilidad de Aristóteles. En este sentido, Lubomir Doležel propuso que 1) los mundos de la ficción eran sólo estados posibles, que 2) en estos mundos, los seres ficticios eran posibilidades no realizadas en el mundo real, y que 3) el mundo real se relacionaba con el mundo posible porque el primero le aportaba modelos de organización al segundo. Estas proposiciones suponían, como señaló Umberto Eco, que los mundos posibles eran más bien estructuras culturales a las que se podía acceder sólo por mediación semiótica, es decir, con base en los conocimientos aportados por la historia, las artes y la misma cultura (Garrido 17).

Paul Ricoeur, en sus estudios sobre la distinción entre los relatos ficcionales e históricos, retomó tres conceptos importantes de la *Poética*: *poiesis*, *mimesis* y *mythos*. Ricoeur entiende la

⁷ Los estudios sobre lógica, que inician con Gottlob Frege, derivan en las teorías de Bertrand Russell sobre el problema de la verdad y la falsedad respecto al lenguaje; la perspectiva de Ludwig Wittgenstein sobre cómo el lenguaje condiciona el conocimiento y la configuración de mundo; así como la teoría semiótica de J. L. Austin y J. R. Searle trajeron de vuelta a la mesa de discusión la relación entre lingüística y epistemología, lo cual significó un resurgimiento en la discusión sobre la veracidad de la historiografía y los mecanismos de la creación literaria que decantaron, hacia la segunda mitad del siglo XX, en diversas teorías sobre la ficción.

ficción literaria como una creación (*poiesis*) que imita acciones humanas (*mímesis*) organizadas en una trama (*mythos*). La trama significaba una reordenación (composición) en la secuencia cronológica de esas acciones de manera que al enunciarlas produjeran un sentido distinto al que podrían tener en la vida real. Pero dado que el constructo ficcional es equiparable al de los sistemas simbólicos, epistémicos y cognitivos, puesto que a todos es común una dimensión significativa, un saber-hacer y una producción de nuevas maneras de leer la experiencia (*Relato: historia y ficción* 89-91), ¿qué distinguiría entonces a la ficción de aquéllos?

Para responder, Ricoeur señala que la imagen (asociada a la *mimesis*) no es una mera representación de lo ausente, sino que, siendo en principio un fenómeno de percepción, implica criterios de selección e interpretación, y es con tales criterios con los cuales la ficción trabaja y construye, como un doctor Frankenstein de la imaginación, nuevas experiencias. Al constituir nuevos mundos y acciones, la ficción crea la capa de lo “irreal”, esto es, de lo posible, a la que sólo puede entrarse con la imaginación. La supresión de un referente existente (real) para la creación de lo posible (irreal) da paso a lo que Ricoeur llama “redescripción del mundo”, lo cual sería, de acuerdo al teórico francés, el valor productivo de la ficción (92-94). De acuerdo a esta noción, se podría colegir que tanto el discurso histórico como el ficcional tienen como punto de origen la acción humana. Así, es claro que los dos trabajan con referentes pertenecientes al mundo “real”; la diferencia entre ambos consistiría sólo en las formas en que esa referencialidad es realizada: de modo representativo (discurso histórico) o de modo productivo (discurso ficcional).

En una perspectiva semejante a la del “valor productivo” de la ficción de Ricoeur, pero, creemos, mucha más iluminadora, Susana Reisz realiza la relectura de la poética aristotélica y plantea que lo que el autor griego significa en realidad es la noción de *mimesis* como proceso de “modelado”. Para Reisz, la *mimesis* literaria propuesta por Aristóteles implicaría la “elaboración de un modelo nuevo [de mundo], menos general y abstracto que los preexistentes, obtenido *en y*

mediante el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista” (*Teoría y análisis* 75).

Así pues, la mimesis aristotélica se entendería como un proceso por medio del cual el poeta⁸ reestructura datos obtenidos del mundo fáctico para crear “modelos de mundo posibles”⁹ adaptados según el género literario en el cual son utilizados: las situaciones poco probables serían aptas para la tragedia (*verosimilitud trágica*), en tanto que situaciones más que probables para la comedia y la épica (*verosimilitud cómica o épica*). Por ello Reisz explica que, bajo esta perspectiva, para Aristóteles “el poeta no deja de ser poeta cuando representa hechos fácticos o considerados como tales, a condición de que esos hechos sean *trágicamente verosímiles*: adecuados a las leyes del género y aptos para producir en el receptor los efectos que, según Aristóteles, son específicos de cada género” (117).¹⁰

⁸ El término poeta es usado aquí como el de quien realiza la *poesis*, es decir, el que escribe un texto artístico.

⁹ Para entender mejor esta idea, creemos pertinente recurrir a la tríada de modelos de mundo de Tomás Albaladejo: tipo I) el mundo de lo verdadero “cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente (autobiografías, libros de viajes, memorias...)”; tipo II) el mundo de lo ficcional verosímil “al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con estas (novela realista, novela naturalista...)”; y tipo III) el mundo de lo ficcional inverosímil “al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas implican una trasgresión de las normas del mundo real objetivo (novelas de ciencia ficción, cuentos maravillosos...)” (Martín Jiménez 68).

¹⁰ Aquí cabría establecer una distinción entre lo fáctico y lo real. Como explica también Susana Reisz a propósito de los trabajos sobre los géneros literarios de H. Glinz: 1) la realidad implica tanto lo acontecido como lo que es posible que acontezca, en tanto que 2) la facticidad correspondería sólo a aquello que ha acontecido (*Teoría y análisis* 111). De modo que la información presentada por los textos podría ser evaluada por el lector como “adecuada a la realidad”, en tanto que es consistente con el contexto de causalidad con el que la decodifica (y aquí entrarían aquellos textos que simulan un mundo “real” [como la novela realista]); o bien, “fácticamente fiel”, si puede ser sometida a un proceso de

Así, dado que tanto lo fáctico como lo ficticio (lo posible) son potencialmente literarios, Gérard Genette, en su libro *Ficción y dicción* (1991), reformula la pregunta de Jakobson sobre qué es lo que hace a un texto poético del siguiente modo: “¿Qué hace de un texto un objeto estético?” (34) puesto que el potencial literario de un texto, parece advertir Genette, está presente en la forma de recepción del texto más que en su estructura. Así, al advertir que un texto cuyo contenido es fáctico puede causar sensaciones (lo propiamente estético), tal como los textos ficticios, encuentra que la “literariedad” es 1) constitutiva: cuando hay una intención deliberada por parte del autor en que su obra produzca sensaciones estéticas, y aquí clasifica a todos los textos ficcionales; o 2) condicional: cuando el texto, aunque no busca producir una reacción estética, lo logra, donde ubica a los textos de dicción (fácticos). Pero, como se nota, aunque Genette aboga por una “teoría pluralista” de la literariedad,¹¹ sigue pensando lo literario como constitutivamente fictivo. Es decir, le otorga a los textos fácticos el valor literario sólo por vía de la apreciación de un lector más o menos avezado, y no como potencia propia de lo factual.

Ante esta idea, Ivan Jablonka señala que es necesario pensar que existe una “literatura de lo real” porque esto permitiría: “contrarrestar la vulgata según la cual el criterio esencial de la literariedad sería lo ficcional e incluso lo novelesco, mientras que las otras producciones quedarían condenadas a mendigar un poco de reconocimiento” (253), que es lo que parece proponer Genette.

verificabilidad, es decir, que representa acciones que sí acontecieron (y aquí cabría el texto histórico). Por todo lo anterior, aquí entenderemos el término “realidad” como aquel constructo que incluye tanto lo acontecido como sus posibilidades; a lo “fáctico” como lo acontecido; mientras que a la “ficción” como la concreción textual de una de las posibilidades contenidas en la realidad, que a su vez da pie a la construcción de nuevas posibilidades.

¹¹ Genette dice al respecto: “la literaridad exige de una teoría pluralista que se haga cargo de las *diversas* formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica y producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos” (*Ficción y dicción* 27).

Jablonka por tal, precisa que esto exige plantear una definición de literatura, por lo que revisa las categorías más comunes sobre las que recaen diferentes nociones de lo literario: forma, imaginación, polisemia, singularidad y, propiamente, la literatura, entendida como el conjunto de textos canónicos que ayudan a delimitarla. Susana Reisz, en su exposición sobre los rasgos distintivos del texto literario, explica de manera más precisa estas categorías. Así, la académica peruana señala que literarios son: 1) aquellos textos que cumplen una función estética en un sistema cultural dado; 2) que esa función para existir se debe atener a una organización interna; 3) que es la literatura quien dictamina esas estructuras de organización; 4) que hay un metatexto que determina a la literatura para realizar sus actos de clasificación de lo literario; y que 5) los textos literarios pueden ser codificados de manera múltiple (*Teoría y análisis* 43-44). Para resumir esto, retomamos la definición de literatura propuesta por Jablonka: “*es literario un texto considerado como tal y que, por medio de una forma, produce una emoción*” (255), que en su brevedad contiene las nociones de literatura como sistema de convenciones, como estructura específica de organización (el género propiamente) y como facilitador de una función estética.

Con esta definición en mente, y a partir de todo lo expuesto aquí, la respuesta a la pregunta que titula este apartado parece ser evidente: lo literario no es exclusivamente ficticio, pues la literatura no se define sólo por el tipo de mundo representado (fáctico o ficcional) y el modo de su representación (los usos del lenguaje) sino también por el contexto histórico dentro del cual la propia literatura como sistema conviene las formas de su lectura.¹² Por ello, Sigfried J. Schmidt

¹² Terry Eagleton explica que el que ciertos textos que surgieron siendo filosóficos o históricos, por ejemplo, ahora sean leídos como literarios, demuestra que lo literario no es “una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras . . . sino las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito” (9).

señala que: “No se pueden identificar los ‘discursos ficcionales’ con los ‘discursos literarios’; [porque] se producen con independencia unos de otros” (Garrido 226), pues las convenciones de la literatura son determinadas por los sistemas de acción social a los que éstas pertenecen.

Para entender cómo se desarrolló la lectura literaria de lo autobiográfico hasta evolucionar a la autoficción, y que posteriormente nos servirá para comprender el término “autonarración” como aquí lo emplearemos, en el siguiente apartado intentaremos analizar el desarrollo de la discusión acerca de estas formas textuales.

1.2 De la autobiografía a la autoficción

El concepto “autobiografía” suscitó desde principios de la década de los 70 del siglo xx un amplio espectro de discusiones entre la crítica y la teoría literarias así como entre otras disciplinas sociales (sociología, filosofía, historia). El que un problema supuestamente propio de la literatura tuviera alcances más allá de sus propias fronteras fue posible debido a que se dio dentro de un momento en el pensamiento académico en que justamente existía un debate sobre los límites entre la ficción y la realidad, lo cual cuestionaba la manera tradicional en que se trazaba una línea entre los géneros literarios y otros géneros discursivos; además, la problemática sobre lo autobiográfico también tocaba la polémica sobre la consideración de la autoría y la subjetividad como variables para establecer un límite entre los géneros. De modo que la pregunta sobre lo autobiográfico estaba en sintonía con una serie de debates filosóficos, históricos y literarios respecto a la delimitación de los géneros discursivos.

Roland Barthes, en su famoso artículo “La muerte del autor” (1967), advertía que la crítica

literaria se había arrodillado ante la imagen tiránica del autor,¹³ lo cual era conveniente para el crítico, pero no para las posibilidades semánticas de la escritura. Según Barthes, el texto es un tejido de citas culturales y cuando se intenta acceder a su significado por medio de una interpretación supeditada a la biografía de quien lo escribe, el lector limita la escritura: “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (70). Bajo esta premisa, Barthes considera que el lector, como la instancia que asigna los significados, debe liberarse de la imagen del autor para permitir la apertura del texto y, con ello, sus potencialidades semánticas. De ahí la frase final de su artículo: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor” (71).

Por su parte, Michel Foucault, en su conferencia “¿Qué es un autor” (1969), matiza cuál es el sentido que éste concepto tiene en la cultura occidental con miras a cuestionar no la muerte del autor, sino preguntarse, suponiendo que esa muerte realmente hubiera ocurrido, cuál el espacio vacío que dejaría su ausencia. Así, afirma que “autor”, primero, define una función dentro de un discurso, mientras que “sujeto” se refiere al ser concreto, de carne y hueso, que realiza la tarea de escribir. El autor surge, explica, como concepto dentro de un sistema discursivo específico (el literario, por ejemplo), de modo que la palabra de un autor es “recibida de un cierto modo y... debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (338). Finalmente, identifica cuatro rasgos que posibilitan la función-autor: 1) está vinculada a un universo discursivo específico, 2) es entendida de modo concreto en un tiempo determinado, 3) se define de acuerdo a operaciones específicas concretas, y 4) “no remite pura y simplemente a un individuo real, [sino que] puede dar lugar

¹³ Barthes dice: “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones” (66)

simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar” (343).

Al comparar ambas posturas, podemos concluir que, mientras que Barthes parece asimilar la imagen del autor con la del sujeto y, por tal, postular su erradicación en la interpretación del texto; Foucault, por su parte, manifiesta que es necesario comprender históricamente las implicaciones textuales de la noción “autor” pues ello permitiría esbozar una tipología discursiva que, en lugar de suspender absolutamente la noción del sujeto, ayudara a repensar los modos en que todo discurso está ligado a él. Por tal, Foucault propone dejar de pensar, como Barthes, que el sujeto es el tirano del sentido, y comenzar a plantear otras preguntas: “¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (350).

Creemos que el uso que Foucault hace de la palabra “función” no implica la reducción del sujeto a un engranaje dentro de la maquinaria textual, sino que en realidad acota su presencia en el texto: no lo elimina como Barthes, sino que, por el contrario, replantea que si bien no debe ser entendido como la fuente y destino último de toda significación, tampoco puede ser tachado del análisis, por lo que es relevante preguntarse precisamente de qué manera, para qué y bajo qué reglas aparece en el discurso. De ahí que a esa presencia del sujeto le dé el nombre más específico de “función-autor”¹⁴ y que aquí entendemos como la manifestación del sujeto en una estructura discursiva específica.

¹⁴ Giorgio Agamben prefiere la expresión “el autor como gesto”, pues precisa que el lugar de un poema o una narración no está “ni en el texto ni el autor (o en el lector): está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el

En 1973, Philippe Lejeune publica *El pacto autobiográfico*, libro donde sustenta su tesis sobre la autobiografía¹⁵ a partir de un elemento singular: el nombre del autor: “Para que haya autobiografía es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (52). Como se percibe, Lejeune parece asociar el nombre de autor con el “nombre propio del sujeto”. Foucault indica que el nombre propio no funciona como el nombre del autor, pues este último clasifica y pone en relación textos entre sí que le indican al lector que lo dicho en ese texto debe ser percibido de un cierto modo. De ahí que Foucault especifique que el nombre de autor “no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaure un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular” (“Qué es un autor” 15). Con esta distinción, la definición de Lejeune excluiría como escritor de autobiografías a cualquier sujeto que no pudiera ocupar la función autor, es decir, alguien cuyo discurso no estuviera enmarcado previamente dentro de un universo discursivo particular.¹⁶ En ese mismo sentido, Paul de Man, en su texto “La autobiografía como desfiguración” (1979), plantea sobre el nombre

texto y, a la vez, infinitamente se retraen” (91), es decir, el autor aunque oculto, es paradójicamente el límite de toda interpretación, pues el texto “no tiene otra luz que aquella –opaca- que irradia del testimonio de esta ausencia” (93).

¹⁵ Sobre el término “autobiografía”, se suele ubicar su aparición en el siglo XVIII como un cultismo creado por el poeta inglés Robert Southey en 1809 (Lahire 120). Georges Gusdorf, además, ubica el origen de la autobiografía en el contexto específico de la cultura de Occidente dominada ya por el cristianismo, por lo que la forma de la confesión está ligada estrechamente al género (10). Explica también que su consolidación como expresión de la individualidad se dio durante el Romanticismo, proclive a exaltar al genio y a la virtud de la sinceridad (14), un rasgo que predominaría hasta el siglo XX y a partir del cual se asoció con el exhibicionismo y el narcisismo.

¹⁶ Por ello, Doubrovsky, en la contraportada de su libro *Fils*, del que hablaremos más adelante, incluye la siguiente ironía: “¿Autobiografía? No, ese es un derecho reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello” (53).

de autor una postura semejante a la de Foucault, por lo que critica a Lejeune al decir que: “El hecho de que Lejeune use de manera intercambiable ‘nombre propio’ y ‘firma’ indica tanto la confusión como la complejidad del problema” (464).

Es por este conflicto de origen que De Man también pone en entredicho el concepto de “pacto autobiográfico” de Lejeune, es decir, aquel supuesto que implica que el sujeto que escribe su autobiografía se compromete a decir “la verdad”, por lo que el lector debe leer el texto bajo esta premisa de veracidad. Para De Man, el pacto autobiográfico estaría delimitando a la autobiografía como una “figura de lectura”, más que como género o un modo de representación. En este sentido, creemos que De Man se inscribe dentro de una línea de pensamiento estructuralista que parte de la noción de que lo literario es una facultad del texto, cuando en realidad la literatura es un sistema con un conjunto de convenciones entre las cuales está precisamente el modo de lectura. Como explica Alfonso Mendiola, todo género textual se define a partir del ámbito de la comunicación (pragmática) y no de la percepción, por lo que al enfrentarnos a un tipo de texto en específico: “no tratamos percepciones construidas a través de una experiencia individual, sino percepciones que hubieron de pasar por convenciones o tradiciones literarias para plasmarse en un texto” (23). En ese entendido, el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune apelaría precisamente a la delimitación de la autobiografía como un género que estaría haciendo comunicable una operación particular: la expresión textual de la vida fáctica de un sujeto.

De modo que, aunque Lejeune no utiliza correctamente la distinción entre sujeto y autor, la elección de la identidad nominal (autor = narrador = personaje) como eje de su propuesta se sustenta precisamente en el hecho de que el nombre dentro de la vida en sociedad constituye el testimonio de nuestra identidad y es el soporte de nuestro estado civil (Bourdieu, *Razones prácticas* 79-80), es decir, es un primer modo de verificar la existencia “real” de quien cuenta su vida. Por otra parte, al apelar al contrato de lectura que el género autobiográfico presupondría entre autor y

lector, Lejeune no hace más que evocar la conciencia del acto comunicativo que cada género textual supone. Así, en la oposición entre “pacto autobiográfico” y “pacto ficcional” deslinda precisamente lo fáctico de lo ficticio.

Quizá el verdadero conflicto que plantea la autobiografía desde la perspectiva de Lejeune sea, como señala Bourdieu, la proposición de que el trazo de la experiencia propia como una continuidad proyectaría el sentido del sí mismo, es decir, que permitiría el autoconocimiento integral e indiscutible del sujeto (76). Esta “ilusión retórica” fue cuestionada precisamente por el “giro lingüístico” de las disciplinas sociales, pues se puso en evidencia que los discursos no proyectan la “percepción pura”, sino descripciones de una percepción mediante la materia lingüística, la cual está organizada, a su vez, en estructuras textuales específicas que sirven a procesos comunicativos determinados (Mendiola 25). Bajo este entendido, De Man explica que, dado que la figura retórica dominante en la autobiografía es la prosopopeya, no se puede esperar de ella un conocimiento fiable, pero admite que por ello esta escritura logra demostrar “de manera sorprendente la imposibilidad de cierre o de totalización. . . de todos los sistemas textuales hechos de sustituciones tropológicas” (463), lo que implica que la autobiografía es un texto naturalmente polisémico, por lo que no podría lograr, a decir de Lejeune, el conocimiento total e inequívoco del sujeto.

Para Serge Doubrovsky, el mito del autoconocimiento a partir de lo autobiográfico, es decir, la creencia de que mediante la escritura el sujeto puede construir una imagen de sí mismo *por sí mismo*, es una imposibilidad incluso epistémica, pues “¿cómo *conocerse* si el autoconocimiento pasa por el reconocimiento del *otro*?” (57).¹⁷ Bajo esta premisa, Doubrovsky plantea que la posmodernidad transfigura la autobiografía clásica en dos relatos según el modo en que aborden la

¹⁷ Al respecto, el escritor argentino Andrés Neuman diría en una entrevista sobre *Una vez argentina*, su novela autobiográfica, que el simple hecho de relatar su nacimiento, como si de él fuera esa memoria, inscribía a su texto

intersubjetividad: un relato donde “el conocimiento del sujeto [es elaborado] por el otro”, donde ese otro siempre está representado por el analista; y un relato “desde el punto de vista del sujeto en sí mismo”, es decir, desde la postura del analizado (57). La primera perspectiva (el yo desde el otro) correspondería a la biografía, y la segunda (el yo desde sí mismo), a la autobiografía. La novedad que Doubrovsky advierte en esta una nueva forma autobiográfica, se encuentra en la “alteración radical de la soledad romántica, del yo solo” puesto que gracias a esto el sujeto autobiográfico “sabe muy bien que lo mismo no nace de lo mismo, que su autorretrato de hecho es un hetero-retrato, que le llega del lugar del Otro” (57). Debido a esta perspectiva, Doubrovsky advierte que no hay posibilidad de realizar una escritura del yo en estricto sentido “autónoma”, es decir, sin la presencia del otro.

Por eso, un tanto contra la autobiografía clásica, pero sobre todo, contra el “pacto autobiográfico” de Lejeune, Doubrovsky escribe su novela *Fils* (1977), la obra que marca el nacimiento de la autoficción. Esta nueva forma de escritura del yo es planteada con miras a exponer que lo autobiográfico no surge del yo solitario y que la ficción no le es ajena dado que el sentido de la vida no existe fuera del sí, sino que se le inventa. En ese sentido, toda autobiografía no descubre sino que construye el valor del sujeto y por eso tiene la capacidad de crear el mito del yo. Por tal, dice Doubrovsky: “La autoficción es la ficción que he decidido, en tanto que escritor, darme de mí mismo y por mí mismo, incorporándole, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto” (62). Manuel Alberca señala, en su libro *El*

desde el inicio en la ficción, pues ese saber le venía sólo a través del relato de sus padres, quienes, a diferencia de él, sí tenían el recuerdo de su primer momento de su vida. Es decir, incluso la narración del propio nacimiento nunca puede provenir de un recuerdo propio. La novela de Neuman comienza diciendo: “Cuando nací, mis ojos estaban muy abiertos y, por desconocimiento del protocolo, no tuve a bien llorar”.

pacto ambiguo (2008), que la autoficción nace, por tanto, como un juego de “ser o no ser” que el escritor lleva a grado extremo, pues aunque autor/narrador/personaje comparten la identidad nominal, la mayoría de las acciones narradas son ficcionales: “la autoficción se propone la invención de un personaje diferente a la persona” (Alberca). De modo que la autoficción se aleja por completo de la facticidad y se instala en la ficción.

Al advertir que el yo se construye a partir de la intersubjetividad, Doubrovsky realizó un aporte sumamente importante para la discusión de la autobiografía; al demostrar, además, que la identidad nominal no podía ser de ningún modo un criterio para distinguir lo factual de lo ficcional, intentaba también poner fin a una discusión más o menos infructuosa. En una perspectiva más amplia, Marie Darrieussecq indica que la autoficción logró poner en cuestión “la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir que la escritura factual en primera persona no se puede proteger de la ficción ni puede evitar esa famosa *novela* que invoca el paratexto”, con lo que, además, recuperó “el problema de la presencia del autor en el libro” (82). Es decir, la autoficción parecía volver a poner sobre la mesa de discusión la dificultad, ya vislumbrada por Foucault, de determinar cómo aparece el sujeto en el texto. Quizá por ello, Manuel Alberca indicaría en su artículo “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual” (2014), que la autoficción parecía ser “una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía [pudiera] alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel que la ficción, pero sin ser confundida con ella” (157).

Por lo anterior, parece que una nueva manera de pensar lo autobiográfico es necesaria, sobre todo a partir de la posmodernidad, pues este contexto socio-histórico posibilitó no sólo una nueva experiencia subjetiva que, sin duda, se reflejó en las escrituras del yo, sino también un cambio en el pensamiento sobre las fronteras de conceptos tradicionalmente entendidos desde una postura binaria, algo que en el ámbito de lo literario impactó en la noción de la pureza del género y obligó a repensar la hibridez tanto de antiguas como de nuevas formas literarias. Con esto en mente,

esbozaremos una definición de autonarración con base en el concepto propuesto por Arnaud Schmitt y Philippe Gasparini.

1. 3 El giro subjetivo y la autonarración

Como se observa, desde inicios de la década de los 70 se suscitó una discusión profunda respecto a la presencia del yo en los discursos narrativos. El inicio de la década de los 80 vio surgir, además, la era de la posmodernidad que en el orden de lo literario implicaría un debate sobre la “pureza de género” y la posibilidad de las “formas híbridas”; en tanto que en el orden de la subjetividad se caracterizaría por la masificación de la individualidad y la sobreexposición del yo. Pero, sobre todo, la condición posmoderna, a decir de Lyotard, significaría la crisis de los grandes relatos (9), lo que provocó la desestabilización del entramado social, pues, como él explica: “Los relatos. . . determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación. Definen así lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, y, como son también una parte de esta, se encuentran legitimados” (50), es decir, los relatos producen un sentido de comunidad, pero también ayudan a normar el habla y la conducta. En la sociedad posmoderna, señala el filósofo, la deslegitimación de los relatos ha creado una desestabilización del tejido social puesto que provoca en el individuo una sensación de ruptura, de no pertenencia, y suscita también, frente a toda institución, una postura de escepticismo. Byung-Chul Han, en su libro *El aroma del tiempo* (2009) caracteriza a esta época, además, como una etapa en la que el tiempo y el espacio comenzaron a ser percibidos de maneras totalmente distintas, lo cual tuvo incidencia directa en la subjetividad.

Gilles Deleuze opina que la primera gran revolución kantiana fue la subordinación del movimiento al tiempo. Tal concepción transformó la imagen que teníamos de éste pues dejó de concebirse como un círculo y se convirtió en una línea sin origen ni final. Así, la sucesión de acontecimientos no dictarían la linealidad del tiempo, sino que el tiempo mismo determinaría su curso

secuencial (45-46).¹⁸ De modo que la linealidad del tiempo abrió la interioridad del sujeto porque éste se supo contenido: al tratar de dibujar la secuencia de su vida, tuvo que recurrir al relato de su propia historia, pero lo hizo selectiva e interpretativamente, es decir, mediante la narración, concretamente en la forma de la novela.¹⁹ Por ello, la novela fue el primer gran relato del yo.²⁰

Sin embargo, durante la posmodernidad, Byung-Chul Han cree advertir que la noción de linealidad de tiempo que le daba una dirección a la vida, desaparece. El tiempo se atomiza, es decir, se construye a partir de puntos que como los engarces de un tejido se expanden hacia todos lados

¹⁸ Este cambio de la imagen circular por la lineal sería retomada por Lukács al elaborar su teoría de la novela como forma: la épica correspondería a un sistema circular donde cada acción condiciona el inicio de otra que conducirá nuevamente a la primera; mientras que la novela, que se origina en un mundo lineal e inagotable, nació informe o, más bien, plástica, mutable.

¹⁹ Resulta indicativo también que en la pintura, los primeros autorretratos se remonten por igual al siglo XVI.

²⁰ Aunque los estudios sobre las literaturas del yo suelen rastrear sus antecedentes formales hasta las *Confesiones* de San Agustín, éste texto se trataría de una *rara avis* dado que, en el contexto del agustino, la subjetividad como noción del yo moderno no es propiamente un concepto arraigado. La noción del yo que prevaleció hasta mediados del siglo XX puede considerarse más cerca a la del siglo XVIII, cuando el Romanticismo apeló a que la vida privada fuera expuesta al público. Ana Caballé le puso fecha a esa exposición de lo privado: “De 1774 arranca pues la invención de esa regla ficticia pero que funciona en un sentido u otro, de decirlo todo” (72): con esa fecha aludía a la publicación de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, libro que, a decir de Caballé, dota al género autobiográfico de ese aspecto menos glorioso de la personalidad más secreta. Es por esto que, señala Manuel Alberca, el escritor y el artista del siglo XIX se erigieron como seres notables y distinguibles del resto (el elitismo cultural del que se habló anteriormente), y la firma del artista se volvió de valor mercantil (*El pacto ambiguo*). Esta mercantilización del nombre del autor lo haría perder ese sentido aurático del que después hablaría Walter Benjamin (o ritual-social, como lo concibe Bourdieu), lo cual crearía la idea de que el individuo, como creador, era apenas una marca.

pero cuya elasticidad los hace separarse unos de otros: “en un tiempo atomizado, todos los momentos son iguales entre sí” (14). De este modo, la noción de experiencia se fractura, pues la falta de intensidad temporal, es decir, de narrativa, impide su comprensión (19). El tiempo idéntico provoca, además, que el sentido del espacio también se pierda, pues sin una trayectoria no se distingue entre el aquí y el allá. Así, un tiempo sin dirección se acelera, y un espacio sin orientación, se difumina. Sin tensión temporal ni espacio, la vida se vuelve ahistórica, se desnarrativiza, y, por tal, carece de significado. Por eso explica:

La atomización de la vida supone una atomización de la identidad. Uno solo se tiene a sí mismo, al pequeño yo. En cierto sentido, se sufre una pérdida radical de espacio, de tiempo, del ser-con (*Mitsein*). . . Hace que la gente se encierre en su pequeño cuerpo, que intenta mantener sano por todos los medios, porque, de lo contrario, uno se queda sin nada. La salud de su frágil cuerpo sustituye al mundo y a Dios. Nada perdura más allá de la muerte. Hoy en día, morir resulta especialmente difícil. La gente envejece sin hacerse *mayor*. (10)

El individuo en esta sociedad atomizada se comporta como un narciso obsesionado con su salud, con la prolongación de la vida y con el ansia de consumir su presente —el único tiempo que aún posee—. Es sintomático entonces que los tópicos de la corporalidad y de la muerte prevalezcan en las escrituras del yo durante la posmodernidad. Por ello, cuando Philippe Gasparini revisa las temáticas que con mayor frecuencia aborda la autoficción, identifica: 1) el tratamiento del cuerpo desde la experiencia del dolor y la enfermedad, 2) la memoria colectiva enmarcada dentro de las historias de familia, y 3) la figura del escritor (186-188). Sin embargo, Manuel Alberca encuentra que lo autobiográfico es un modo más apropiado para abordar la reflexión del cuerpo enfermo y la muerte de algún familiar porque: “su temática es lo suficientemente seria, incluso trágica, y porque [afronta] asuntos que difícilmente admitirían un tratamiento lúdico o ambiguo. Son temas con los que no se puede jugar ni frivolar” (“De la autoficción a la antificción” 166).

Esta necesidad de la “seriedad” de la autobiografía en oposición al “ludismo” de la autoficción, quizá corresponde a lo que Beatriz Sarlo denomina el “giro subjetivo”. Éste implica un regreso al sujeto debido a la necesidad de preservar la memoria personal contra los discursos de un Estado que borra las historias de los individuos al agruparlos dentro de la masa, de modo que el testimonio y la oralidad se retoman como formas de relato más confiables (21-22). Las historias cotidianas, enmarcadas dentro de los contextos familiares, están encaminadas a construir identidades inmediatas y menos inciertas que aquellas que las instituciones intentan atribuir mediante formas discursivas deslegitimadas, a decir de Lyotard, pues una forma de discurso deslegitimada crea entre ésta y el individuo una distancia que impide su comprensión (el arcano lenguaje de la economía, la tecnificación del habla médica, la enrevesada retórica de la publicidad, por ejemplo, cuya oscuridad aleja al ciudadano común de su comprensión).

De modo que los relatos personales, al permitir adoptar la perspectiva del otro desde una interioridad compartida y accesible, facilitan la construcción de lazos que rompen la sensación de aislamiento, no por una petición explícita del texto hacia la empatía, sino porque las voces de estos sujetos reflexionan sobre su propia soledad y sentimientos de marginalidad de modo que son comprensibles (Dames). Este es el sentido de alteridad, de construcción intersubjetiva, que convoca el testimonio y la oralidad y, en general, lo autobiográfico en la era de la posmodernidad. Como señala Alberto Giordano, la noción de que el yo se construye con estrategias “inter y transubjetivas: [con las cuales] los escritores se autorrepresentan para otros, desde Otros, es decir, según las posibilidades de cada época” (2).

Si bien la estética literaria del postmodernismo, sobre todo en su forma autoficcional, va a presentar a un sujeto: “‘debilitado’, descentrado, multiplicado y fragmentado’, reproducido fundamentalmente en su realidad corpórea, fragmentado a su vez en una serie de partes, de órganos y de dobles: en un simulacro de sí mismo” (Fusillo 133), es precisamente esa sensación de ruptura la

que también insta a ese sujeto a volver sobre su pasado personal y familiar, en su modo autobiográfico, como anclaje respecto a un futuro que le resulta incierto. Es por eso que Philippe Gasparini advierte que tanto la ficción como la facticidad se cruzan en la escritura del yo posmoderno, por lo que los términos autoficción y autobiografía parecen ya no dar cuenta de su hibridez, esa especie de “autobiografía novelada contemporánea” que parece exigir el nuevo tiempo. Gasparini considera que el término “autonarración”, propuesto por Arnaud Schmitt (2005), podría ser adecuado para nombrar este híbrido de escritura que conjugaría tanto el valor fáctico de las escrituras autobiográficas como el de la ficción de las novelas, para, como ya expresaba Darrieussecq, lograr una práctica autobiográfica alejada de la ingenuidad.

La autonarración, dice Gasparini, plantea un reencuentro reflexivo con el yo, abre espacios interiores de diálogo con el sí mismo que se acerca a formas ya conocidas (novela, autobiografía, ensayo, discurso histórico), pero que las actualiza. La define como: *“Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia”* (193). Si bien la propuesta de Gasparini resulta importante porque intenta dar cuenta de la hibridez consustancial al género autobiográfico, conviene hacer varias precisiones sobre su definición.

Primero: parte de la disociación entre lo autobiográfico de lo literario, esto es, se inscribe, como hemos visto ya, en la línea de pensamiento que concibe lo fáctico como esencialmente no literario. Segundo, realiza una enumeración de rasgos (que como él bien explica son apenas “indicios”) poco homogénea, pues la “innovación formal” englobaría, de hecho, aspectos tales como la oralidad y la fragmentación, en tanto que la noción de “complejidad narrativa” no es realmente clara sobre qué aspectos se hacen más complejos en comparación a las otras formas. Finalmente,

creemos, el aspecto más novedoso de la definición de Gasparini es la idea de “texto que problematiza las relaciones entre escritura y experiencia”, es decir, que tematiza la autoconciencia del escritor sobre las dificultades pragmáticas que representa lo autobiográfico, esto es, su constitución como género. Gasparini acota que: “Esta nueva noción no aspira a confundir las fronteras genéricas. . . sino que busca introducir otro nivel de comprensión. . . El concepto *autonarración* permite seleccionar, dentro de este espacio autobiográfico, los textos verdaderamente modernos (o posmodernos) en la medida en que estos tematizan su estatuto pragmático por medios artísticos originales” (195-196). Sin embargo, al contrario de lo dicho por Gasparini, creemos que la *autonarración* no tematiza el estatuto pragmático de la escritura autobiográfica (eso ya lo hace la *autoficción*): lo que realmente problematizaría la *autonarración* sería la capacidad de todo individuo para distinguir entre lo vivido y lo rememorado. No es que se ponga en duda el límite entre lo fáctico y lo ficcional, sino nuestra capacidad para distinguir cómo es que el proceso de la memoria incluye a la imaginación y a la invención.

Arnaud Schmitt propuso el término “*autonarración*” no con la intención de sustituir un término, sino para pensar una práctica autobiográfica distinta: “abogaba únicamente por el advenimiento de una nueva forma de escritura autobiográfica, menos huidiza que la *autoficción*, por el retorno de una referencialidad contractualmente asumida por el autor y que testimonia, de igual modo, una mayor riqueza narrativa que la que generalmente se asocia a la autobiografía digamos clásica” (47). Así, tanto Schmitt como Gasparini parten de la noción de que el término *autoficción* excluye la “facticidad”, característica propia de la autobiografía y la cual determina su pacto de lectura; por ello, es necesario pensar una palabra no que lo sustituya sino que dé cuenta de esa forma de lo autobiográfico que corre paralelo a las escrituras del yo posmodernas pero no ficcionales.

Sin embargo, Schmitt no coincide con la percepción de Gasparini respecto a que la hibridez

de la autonarración permite un doble contrato de lectura, es decir, tanto el autobiográfico como el ficcional, por lo que prefiere alejarse del término y volver a repensar lo autobiográfico y lo autoficcional separadamente, puesto que cree que la mayor o menor virtualidad no es un criterio de distinción –dado que toda autobiografía y toda autoficción implican *autopoesis*–, como tampoco la complejidad narrativa. Por ello, propone en convenir que la autoficción y la autobiografía son sólo maneras distintas de organizar narrativamente una vivencia y que, quizá, lo que distingue realmente a la autoficción es que “explora la figura del autor y piensa la identidad directamente en relación con el texto que la exhibe, y no como una entidad que le preexiste” (63).

La afirmación de Schmitt respecto a que la figura de autor distinguiría lo autoficcional puede entenderse mejor desde la hipótesis que Susana Reisz esboza sobre el tema: “el destinatario interno o implícito de autoficciones se podría describir como un escritor o como alguien que conoce el mundo literario desde adentro. Esta conjetura se deriva lógicamente del hecho perogrullesco de que el autor de relatos autoficcionales es un escritor que escribe ambiguamente sobre sí mismo, es decir, sobre un ser cuyo oficio es escribir” (“La autoficción y su lectura” 89). De esto podemos concluir que la relevancia que Gasparini da a la tematización sobre la relación entre la escritura y la experiencia supone más un rasgo autoficcional que autobiográfico, por lo que Schmitt no percibe claridad en la definición que aquél da a la autonarración.

De acuerdo a la postura de Schmitt, pensamos que sería coherente distinguir que lo autobiográfico está más interesado en la figura del escritor como sujeto, en tanto que la autoficción se preocupa más por su figura como autor. Y si aceptamos esto, parecería que agregar el término “autonarración” es innecesario pues añadiría una categoría ociosa. Sin embargo, pensamos que, siguiendo el pensamiento de Hegel, es necesario un tercer término que dé cuenta del proceso triádico de la dialéctica: “a una *tesis* inicial le sigue su *antítesis* o negación, de cuya contraposición saldrá una *síntesis*, la cual, a su vez, se convertirá en una nueva tesis, garantizando la continuidad

del proceso dialéctico” (Martín Jiménez 21). En este entendido, si la autobiografía es tesis y la autoficción antítesis en la figuración del yo, la autonarración como síntesis supone tanto la figuración del sujeto como la del autor en el mismo texto, de modo que esa hibridez de la que habla Gasparini no significaría una “indeterminación” del pacto de lectura, sino la presencia de esos distintos yoes que confluyen en una misma persona: el sujeto de carne y hueso (que además resulta ser un escritor), y el autor, esa función concreta que tal sujeto desempeña dentro de una discursividad específica: indicar un modo de lectura.

Por todo lo anterior, proponemos usar en este trabajo de investigación el término “autonarración” para referirnos a aquellas escrituras del yo contemporáneas que conjugan la figuración del sujeto y del autor en el mismo espacio textual para cuestionar la capacidad humana del autoconocimiento total. Dado que la autonarración se inscribe en una época en que la identidad se ha atomizado, creemos que la sensación de ruptura es el hilo que hilvana estas narraciones, de modo que pueden tematizar dicha sensación de dos maneras: por una lado, como ruptura del cuerpo (revelado a partir de la enfermedad —propia o de algún familiar— o la anormalidad); y, por otro, como ruptura cultural (los rompimientos familiares, ya sea por cuestiones privadas o sociales y que provocan la migración dentro del propio país o fuera de él; la ruptura lingüística; la ruptura literaria).

Dependiendo de qué figura domine en la autonarración (enfaticando que ninguna de las figuras sería excluyente de la otra), proponemos que la estructura de estos textos puede adquirir: 1) una organización al modo de la confesión autobiográfica, pues la figura del sujeto prevalece sobre la del autor; o bien, 2) una narración especular (metaficcional) donde la figura del autor es más dominante.

Usamos el término confesión, como referencia al texto de Rousseau, pero en especial con el sentido que le da Ana Caballé: “un acto de valentía que supone *cierta* seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual” (26) (El subrayado es nuestro).

Estas autonarraciones se asemejan a lo que Vincent Colonna caracteriza como autoficción biográfica, esto es, un relato donde el narrador-protagonista es el eje de la historia (94). El tono confesional está dado por una especie de interlocución o diálogo, lo que dota al discurso de un juego de ocultación por parte del narrador, ya que no se dirige a sí mismo, como lo supone la escritura de un diario, sino a un otro frente a quien ejecuta un juego de verdad. En este sentido, la dinámica de la confesión, la cual se hace ante un “otro” que puede enjuiciar, permite entender que este tipo de texto no parte de la noción de un desvelamiento absoluto, sino apenas contenido y proclive al disfraz como estrategia de preservación, aunque parte de una intención sincera de reflexionar el yo.

El término especular proviene de lo que Vincent Colonna caracteriza precisamente como autoficción especular: “la invención del yo [que] recuerda la metáfora del espejo”²¹ (94). El tono especular está dado por la estructura metaficcional desde donde el narrador crea un juego de auto-descubrimiento por vía del texto y donde se problematiza la figura del autor mediante la puesta en abismo de los mecanismos de lenguaje que operan en toda narración del yo. En este tipo de textos, ese otro frente al que se ejecuta el juego de desvelamiento es el propio yo, es decir, el “yo como un otro”.

Ambos tipos de autonarración revelarían cómo la construcción de la identidad, al estar asociada a las prácticas narrativas, ya sea desde la oralidad o la escritura, siempre se vinculan a la identidad colectiva (la presencia del Otro, como ya había advertido Doubrovsky).

Si bien este breve esbozo de lo que aquí prefiguramos como autonarración nos permitirá abordar con cierta claridad los textos que son nuestro objeto de estudio, hacemos hincapié en que no se trata de una clasificación prescriptiva, sino una propuesta abierta a revisión que por ahora

²¹ Se refiere a la metáfora creada a partir del cuadro de Diego Velázquez, *Las meninas*, donde el creador aparece en la pintura puesto que su referente para representar la escena ha sido la reflexión de un espejo.

nos sirve para entender un nuevo tipo de escritura autobiográfica en un contexto socio histórico concreto.

Pensamos que el estudio de las autonarraciones en una época cuya sociedad está atomizada, responde, además del propio interés literario, a una necesidad social puesto que nos hallamos ante una crisis identitaria donde “la inmanencia de lo igual”, como señala Byung-Chul Han, vuelve mercancía los rostros y pretende eliminar toda diferencia (*La sociedad de la transparencia* 26), es decir, hay una negación deliberada de lo Otro. En este contexto, las autonarraciones, como construcciones de la propia imagen a partir de la alteridad, más que narcisistas nos parecen expresiones de la necesidad de reflexionar sobre aquello que nos da sentido de pertenencia. Al recuperar la narración y, a través de ella, la significación de la propia existencia, permiten recobrar, al menos momentáneamente, una posibilidad de empatía y, por tal, de sentido de comunidad, algo que los medios digitales no admiten en la actualidad.

1.4 Autofiguración en la autonarración

Para terminar con el último apartado de este capítulo, queremos retomar el concepto de autofiguración propuesto por Sylvia Molloy en su estudio pionero *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Latinoamérica* (1991). En este libro, Molloy se plantea el objetivo de analizar lo que ella llama “formas de autofiguración” con el fin de deducir a partir de ellas 1) las estrategias textuales, 2) las atribuciones genéricas y 3) las percepciones del yo que dan forma a las autobiografías latinoamericanas del siglo XIX (11). Aunque no define lo que entiende por “autofiguración”, en su introducción alude en primera instancia a Paul de Man en cuanto a la idea de que la prosopopeya es la figura de lo autobiográfico, esto es, aquel recurso lingüístico que dota de voz y rostro a lo ausente, que “da vida a lo muerto”. Posteriormente, indica que se propone investigar “cuáles son las fabulaciones a las que recurre la autobiografía dentro de cierto espacio, de cierto tiempo y de

cierto lenguaje, y qué dicen esas fabulaciones sobre la literatura y la época a la que pertenece” (12), de donde inferimos que el concepto “fabulación” se refiere precisamente a las temáticas a las que recurre la “autofiguración”.

En su libro *Autobiografía como autofiguración* (2007), José Amícola define el término como: “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (14). Por su parte, Alberto Giordano, entiende el concepto como el modo en que “los escritores figuran, a través de múltiples recursos y estrategias retóricas, imágenes de sí mismos por las que esperan ser reconocidos” (2). Como percibimos, tanto Amícola como Giordano coinciden en que la autofiguración es la construcción de la imagen que un autor/escritor hace de sí mismo para lograr un reconocimiento. Esta limitación a la figura del autor, como hemos analizado, corresponde sólo a la autoficción. Creemos que dado que ambos toman el concepto de Molloy, y siendo que el estudio de ésta se basa precisamente en autobiografías de escritores, restringen la autofiguración al autor y dejan a un lado la autofiguración del sujeto. Dado que, como ya hemos señalado, Molloy no hace explícito lo que entiende como autofiguración intentaremos a continuación construir una definición.

Según Raúl Dorra, en su libro *La retórica como arte de la mirada* (2002), la palabra figura proviene de una relación directa entre cuerpo y palabra. La figura era entendida por los griegos como aquella forma que el cuerpo adquiriría mediante el esfuerzo de la disciplina artística, ya fuera por la danza o la gimnasia: “el cuerpo hace figura en el momento en que trasciende su densidad somática y adquiere la propiedad de ser pura forma” (18). De modo que la figura implica la revelación de una forma trabajada. Por ello, Dorra explica que en tanto que la figura es un tropo de lenguaje, dentro de un texto artístico implicaría una “euforización o potenciación de significado” (30).

Con base en esto, podemos decir que la figura, dentro del contexto de lo literario, implica la revelación de una forma trabajada estéticamente mediante el lenguaje. Cuando hablamos de autofiguración, esa forma, además, es la que un yo crea de sí mismo, y es por eso que toda autofiguración es autopoética (en el sentido de *poesis*), pues “euforiza o potencia” su propia imagen. En ese sentido, contra la noción de De Man respecto a la prosopopeya como figura esencial de la autobiografía, entendida como ese artificio que le da vida a un muerto, creemos que el término “autofiguración” empleado por Molloy es mucho más adecuado en tanto que la experiencia no se “regenera” o “revive” mediante su narración, sino que al seleccionarla, al someter dicha selección a una tensión temporal y espacial mediante la narración, y al inscribirla dentro de una estructura artística, lo que está haciendo es darle forma, es decir, le está creando un significado.

La razón por la que retomamos el concepto de autofiguración de Sylvia Molloy se debe al hecho de que hemos definido a la autonarración como una escritura del yo contemporánea que conjuga la figura del sujeto y el autor en el mismo espacio textual. Bajo este entendido, debemos analizar cómo es que esas figuras se manifiestan en el texto para identificar, como ya señalaba Molloy, qué dicen sobre la literatura y la época a la que pertenecen. De modo que pretendemos realizar el análisis de las obras que son nuestro objeto de estudio considerando el modo en que se hace explícita tanto la autofiguración del sujeto como la del autor y el modo en que problematizan la posibilidad del autoconocimiento.

Las temáticas de autofiguración que Sylvia Molloy identifica en las obras de su estudio son:

1) La escena de lectura: los narradores incluyen esta escena porque intentan revelar el momento en que se manifestó su “destino” como escritores.²² Entre sus características, Molloy encuentra que se idealiza la escena de la primera lectura, pero se le puede entender como una estrategia autorreflexiva que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico (32). Los libros suelen ser traducciones de obras europeas, por lo que en este gesto se nota una “dosis de ingenua presunción” (34), es decir, hay una búsqueda de posicionamiento cultural.

2) La infancia y la familia: Molloy advierte que el común de las autobiografías que estudia es su objetivo didáctico, es decir, moralista, de modo que los escritores intentan construir una imagen ejemplar de sí mismos porque intentan mostrar la relevancia de su vida dentro de la Historia. En este sentido, los relatos sobre la infancia son minimizados e incluso omitidos. Sobre la familia, se exalta sobre todo el tema del viaje, especialmente el del exilio que permite reivindicar la nostalgia del país originario y a partir de la cual dan cuenta de su formación ideológica. Es por esto que los espacios casi siempre son el de las calles, los paisajes rurales, y en general los de la vida pública. El yo que narra su vida familiar, además, se muestra como un voyeur que se limita a recordar lo observado.

3) La memoria, el linaje y la representación: hay una carencia de reflexión sobre el ejercicio de la memoria porque se parte de la noción de que todo recuerdo es objetivo y verdadero. La vida es como un documento. Se rememora el linaje personal pero sólo como excusa para reconstruir el pasado histórico, es decir, la Historia es abordada como un asunto de familia. Molloy señala que el autobiógrafo escribe como si su memoria abarcara un pasado más allá de su propia vida (213). Hay una vocación testimonial, es decir, de recuperar la memoria común y familiar con el fin de construir

²² Es decir, corresponde a ese tópico de la escuela biográfica clásica que busca en la vida del biografiado el momento que define toda su existencia.

el mito personal.

Creemos que, si como hemos advertido, la autonarración corresponde a una nueva forma de escritura del yo, las formas de autofiguración en ella deben ser abordadas de manera distinta a las de la práctica autobiográfica que le precede. Por ello, partiremos de las temáticas de autofiguración planteadas por Molloy para analizar las obras que son objeto de nuestro estudio porque consideramos que toda forma literaria siempre proviene de una tradición que, con más o menos conciencia, es actualizada a partir de un contexto socio histórico concreto, pues, como señala Alfonso Mendiola: “cuando alguien cuenta algo, lo hace ya siempre inmerso en una tradición discursiva, conforme a ciertas convenciones de género literario” (29).

CAPÍTULO 2. LA AUTONARRACIÓN CONFESIONAL:

EL CUERPO EN QUE NACÍ DE GUADALUPE NETTEL

2. 1 La mirada enferma

El cuerpo en que nací, de Guadalupe Nettel, es una novela autobiográfica, a decir de la propia autora. En ella narra su infancia y adolescencia entre los años 70 y 80, en medio del divorcio de sus padres, la partida de su mamá a Francia, la estancia con una abuela más bien fría y severa así como su propia experiencia al habitar una ciudad europea cuya lengua y costumbres le eran desconocidas: París. Pero ante todo es una historia sobre la aceptación de los límites del cuerpo.

La novela fue publicada en 2011 y la idea de escribirla surgió a partir de la petición de la revista *Letras Libres* para que elaborara un texto corto a modo autobiográfico. Nettel elaboró el

texto y la revista lo incluyó en su número 129, en el dossier “Autobiografías precoces”²³ en septiembre de 2009. El artículo lleva por nombre precisamente “El cuerpo en que nací”, que Nettel replicaría en la obra que analizamos. Algunas de las experiencias contadas ahí no llegaron a la novela, pero varios párrafos y frases fueron retomados íntegramente.

El texto corto consta de cinco apartados en los que narra: 1) la historia de su ojo y su partida a Francia, 2) el regreso a México y las primeras relaciones amorosas, 3) un viaje a África y su encuentro con el EZLN, 4) su trato breve pero definitivo con el subcomandante Marcos y, finalmente, 5) sus estudios en la universidad de París así como la decisión final de convertirse en escritora.²⁴ Esta versión, que podríamos considerar como un primer borrador de la novela, constituía un relato cerrado sobre el nacimiento del “ser escritor” para Nettel. Pero aún después de publicada, ella no pudo dejar de escribir sobre su vida. Algo se abrió en la autora, la que hasta entonces sólo había publicado textos de corte fantástico.

De ese texto originario, retomó sólo la primera parte, es decir, la infancia y la adolescencia, y como eje temático desarrolló la enfermedad del ojo, los intentos de su familia por normalizarlo así como todas las transiciones familiares, geográficas y corporales que debió atravesar de los 6 a los 17 años. En la novela excluyó, sin embargo, los primeros escauceos amorosos y se concentró en el surgimiento de la libido infantil y el erotismo. De todos sus viajes, eligió sólo su residencia

²³ Esto fue una clara referencia al ejercicio que en los cincuenta realizara Emanuel Carballo como editor de la editorial mexicana Empresas Editoriales, en donde solicitó una “autobiografía precoz” a los entonces jóvenes Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, entre otros.

²⁴ En este texto también se hace referencia al surgimiento de algunos libros de la autora, como el cuento “Bonsái” y la novela *El huésped*, y a vivencias que después serían reflejadas en su novela *Después del invierno*, con la que ganó el Premio Herralde 2014. El espacio entre literatura y vida, como se ve, no es fácil de separar.

en Francia durante la preadolescencia. No mencionó más al EZLN²⁵ ni el origen de los textos publicados antes de esta novela. Lo que sí retomó, fueron sus inicios como lectora y el modo en que, durante la niñez, encontró que la escritura también podía ser un medio desde el cual practicar esa primitiva idea de justicia que se tiene durante la infancia: la venganza, en este caso, contra los que la rechazaban por ser diferente.

De la comparación inicial de estos dos textos homónimos podemos advertir ya cuál es el relato central de la novela: la historia de la narradora respecto a la enfermedad de su ojo. El título mismo alude también a la problematización medular de la historia: el cuerpo como una imposición azarosa, el sitio desde donde nos anclamos al mundo y el único desde el cual se puede entenderlo. ¿Pero qué ocurre cuando ese cuerpo está limitado como en el caso de la narradora?

La tara visual de la protagonista es el enunciado que abre el texto: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (Nettel 11). Esta primera declaración permite establecer el carácter autobiográfico por su contenido referencial: Guadalupe Nettel también tiene esa mácula en la córnea derecha.

Esta primera enunciación desde la noción del cuerpo enfermo es importante de recalcar puesto que será en lo sucesivo la marca del texto y lo que dominará su tono de perplejidad así como su perspectiva desde la periferia, la única que le permite su propia situación corporal. De hecho, en este punto es relevante vincular la novela de Nettel con *La metamorfosis* de Kafka, no sólo porque la narradora explicará, capítulos más adelante, cómo el personaje está fuertemente asociado a su propia infancia, sino porque en la narración del escritor checo domina la focalización de Gregorio

²⁵ Inferimos que esto se debe al hecho de que el relato central (la conciencia de la enfermedad del ojo y el momento en que decide que ya no se operará) termina para el personaje a los 17 años; el tema del EZLN no podía estar cronológica ni temáticamente relacionado.

Samsa, de donde proviene la sensación de desamparo del personaje.

En la novela de Kafka, la emoción de aislamiento del recién convertido bicho está dado no sólo por su confinamiento al cuarto y el sucesivo estrechamiento que incluso dentro de éste debe ir padeciendo (los muebles inútiles con que la familia lo va atiborrando), sino porque el mismo narrador focaliza la narración desde lo que Samsa puede percibir desde ese reducto: “Se oyó por la sala el rumor de los vestidos de dos jóvenes que salían corriendo (¿cómo se habría vestido la hermana?), y el ruido brusco de la puerta del apartamento al abrirse. Pero no se escuchó ningún portazo. Debían de haber dejado la puerta abierta, como suele suceder en las casas donde ha ocurrido una desgracia” (Kafka 32).

Retomando la frase con la que inicia *El cuerpo en que nació*, queremos notar que la oración coincide con el inicio típico del género²⁶ (“Nací”),²⁷ para permitir precisamente su lectura autobiográfica: la voz del narrador en primera persona hace palpable la noción de que contará su historia

²⁶ Lo autobiográfico, para Lejeune, es la reconstrucción de una vida. De modo que la autobiografía clásica suele empezar el relato de esa vida desde su nacimiento. Los escritores que han parodiado esta forma narrativa, precisamente transgreden esta forma de inicio, contar el nacimiento en sus niveles temporal y espacial: así lo hicieron, por ejemplo, Sterne con su *Tristram Shandy* o Salinger en *El guardián en el centeno*.

²⁷Sobre esta y otras adhesiones a la forma clásica de la autobiografía presentes en la obra aquí analizada, más que interpretarlo como una falta de innovación, podríamos entenderlo, primero, como una manifestación propia de la perspectiva de la autora. Ya Deleuze y Guattari señalaron que “No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que habla un libro y cómo está hecho” (11). La narradora de la novela, en ese sentido, afirmará: “Se dice que el giro tan conservador que dio la generación a la que pertenezco se debe en gran medida a la aparición del sida, yo estoy segura de que nuestra actitud es en buena parte una reacción a la forma tan experimental en que nuestros padres encararon la vida adulta” (Nettel 28). La negación a la experimentación es, pues, una cualidad de la propia disposición ideológica de la escritora. Pero, en segundo lugar, este regreso a una narración clásica correspondería a lo que José María Pozuelo Yvancos explica como las “resurrecciones” de formas añejas puestas nuevamente de moda y que se corresponde a lo que Manuel

de vida. Sin embargo, con esta alusión directa a la tara física como punto de partida, define también un primer cambio de la narración autobiográfica clásica: no indica el año, el lugar o la situación familiar, incluso climática, de su nacimiento, pues eso supondría recurrir a la memoria familiar y no a la personal. Sin embargo, aunque la narradora expresa su intención de solamente hablar sobre lo que ella ha vivido o recordado, lo que puede atestar sin recurrir a otra evidencia, no deja de hacer interpretaciones sobre los hechos y las posibles lecturas de los otros.

Estos constantes comentarios o interpretaciones, nos conducen a pensar que al realizar una especie de “focalización” desde la perspectiva de los padres y demás personajes²⁸ está transgrediendo la voz personal de la autobiografía, pero como Genette señala, en su análisis sobre *En busca del tiempo perdido*, tal mixtura es propia de una narración polimodal, es decir, una facultad de realizar focalizaciones dobles o aparentemente incompatibles desde la primera persona.²⁹ Así, las

Alberca ha identificado, respecto a la autoficción, como un retorno a la autobiografía usando un nombre que, sin embargo, parezca más moderno (148-151).

²⁸“Una de las hermanas de mi madre [...] se sentía inspirada por mi actitud subrepticia y llegó a inventar un relato que nos contaba por las noches” (Nettel 30); “Las escaleras de mi edificio jugaron un papel en mi educación que mis padres nunca sospecharon” (Nettel 31)

²⁹ Sobre la narración autobiográfica señala Genette que: “El narrador autobiográfico no tiene razón alguna de ese tipo [focalización interna] para imponerse silencio, al no tener ningún deber de discreción para consigo mismo. La única focalización que debe respetar se define con relación a su información presente de narrador y no con relación a su información pasada de protagonista” (*Figuras III* 252). Sin embargo, cuando refiere precisamente las innovaciones de *En busca del tiempo perdido*, respecto a la novela clásica de narración omnisciente, destaca lo que él define como *polimodalidad*: “esa posición ambigua o, mejor, compleja, y deliberadamente anómica, no caracteriza sólo [...] el sistema de focalización, sino toda la práctica modal de *En busca del tiempo perdido*: coexistencia paradójica de la mayor intensidad mimética y de una presencia del narrador en principio contraria a toda mimesis novelesca, en el nivel del relato de las acciones; predominio del discurso directo, agravado por la autonomía estilística de los personajes,

interpretaciones que la narradora enuncia más bien como afirmaciones dejan ver que, aunque estamos frente a un texto de corte autobiográfico, todo discurso del sí mismo estará emparentado con la presencia de otros a través de los cuales se realiza esa construcción de identidad.

Pero más aún, la necesidad de interpretar está relacionada con la deficiencia visual de la narradora y con el tratamiento al que es sometida: por la mañana debe usar un parche sobre el ojo izquierdo para exigir al ojo derecho (el de la mácula) a que se esfuerce a ver más de lo que puede. Esta situación la deja con una visión de apenas el 10%, por lo que aprenderá a vincularse con el mundo a partir de la audición, el olfato y el tacto: “Mi vida se dividía así entre dos clases de universo: el matinal, constituido sobre todo por sonidos y estímulos olfativos, pero también por colores nebulosos, y el vespertino, siempre liberador y a la vez de una precisión apabullante” (Nettel 13). De igual modo que el narrador de *La metamorfosis*, la narradora cuenta cómo debía emplear otros sentidos para reconstruir el mundo que estaba fuera de su visión: “Mi sentido del tacto superdesarrollado me permitía distinguir con facilidad las ramas sólidas de las enclenques y saber en qué grietas del tronco se insertaba mejor el zapato” (Nettel 13).

Si desde la antigüedad clásica ha dominado la preeminencia de la vista como el sentido directo de conocimiento y, por tal, de la creación artística (la analogía visual entre “desvelar” y entender viene de este presupuesto), el pensamiento del siglo XX regresó hacia una comprensión estética del entorno: no sólo al “ver” podíamos conocer el mundo, los otros sentidos también nos capacitaban para ello. Las descripciones de la literatura realista, fueron paulatinamente dando paso a otro tipo de imágenes (sonoras, como en *La metamorfosis*, o gustativas, como *En busca del*

culmen de la mimesis dialógica, pero que acaba absorbiendo a los personajes en un inmenso juego verbal, culmen de gratuidad literaria, antítesis del realismo; competencia, por último, de focalizaciones teóricamente incompatibles, que trastorna toda la lógica de la representación narrativa” (263).

tiempo perdido) con las cuales se podría dar sentido al mundo.

Sin embargo, dado que en la novela se manifiesta la intención de la madre de la protagonista por normalizar su visión, la narradora lejos de crear escenas o imágenes desde la propia sensorialidad, lo hace desde la abstracción: ha adoptado la intención normalizadora impuesta por la madre, sobre todo frente a escenarios dolorosos. Por ejemplo, cuando la narradora evoca el momento en que ella le da una carta de amor a un joven, de quien ha sido equivocadamente informada que gusta de ella, en lugar de continuar con la narración sobre la vergonzosa situación que esto representa, decide hacer una reflexión:

Quando un acontecimiento nos lastima hay dos tendencias generales para afrontarlo: la primera consiste en repasarlo una infinidad de veces, como un video que proyectáramos una y otra vez en nuestra pantalla mental. La segunda consiste en arruinar la cinta y olvidar para siempre ese hecho doloroso. Algunas personas solemos emplear ambas técnicas en la edición de nuestras memorias. (Nettel 144-145)

Al evadir la representación del dolor, silencia las posibilidades sensitivas del recuerdo corporal. Esta marca de la narración estará presente en toda la novela: la visión deficiente no sólo ha sitiado su perspectiva, también ha reducido su habilidad descriptiva, por lo que *El cuerpo en que nací* se caracteriza por ser: “una prosa de la mente, no de la sensibilidad” (Beltrán Félix).

2. 2 La identidad en el diván

El cuerpo en que nací abunda en el autocomentario y la reflexión. La novela recibió buenos comentarios por la crítica en general, pero una de las objeciones más frecuentes fue la inclusión de la

doctora Sazlavski como narratario intradieético.³⁰ Christopher Domínguez Michael dijo al respecto que “el recurso [era] apenas necesario y de omitirse no se habría notado” (441), y Alejandro Badillo anotó más extensamente:

Hay un punto que Nettel no ancla con firmeza o que parece gratuito: el papel de la psicoanalista, la doctora Sazlavski. Me parece que en el ánimo de tomar distancia de los hechos, la autora busca recordar al lector o, mejor aún, recordarse a sí misma, que está ante un ejercicio narrativo y que necesita, muy de vez en cuando, un interlocutor además del lector. Sin embargo, las intervenciones o acotaciones en las que aparece la doctora son mínimas e interrumpen el flujo natural de la narración. La psicoanalista lleva la historia a una justificación sin mayores repercusiones porque no cuestiona la voz narrativa, es sólo una muleta para tomar aire a la mitad de un largo monólogo y seguir hilando palabras. (Badillo)

Valeria Luiselli, por el contrario, percibe en este artificio un empleo necesario a la narración: “la presencia de un tercero —la doctora Sazlavski, que escucha a la narradora en un silencio imperturbable— le sirve a la escritora para hacer pausas sardónicas, inteligentes, autocríticas o críticas —siempre cómicas a su manera cruel—, que de otro modo desentonarían con el flujo natural de la narración” (Luiselli). En el mismo entendido, Geney Beltrán Félix abunda sobre la coherencia del empleo de este recurso:

Concuerdo con Christopher Domínguez Michael en que la interpelación recurrente a la doctora Sazlavski resulta innecesaria. Sin embargo, aunque se vuelve ineficaz porque no establece entre ambas una dialéctica que cuestione el relato, el recurso es, creo, congruente con

³⁰Nettel ha dicho que el recurso de la doctora Sazlavski es en principio una referencia a su propia vida: su padre fue psicoanalista y ella y su hermano acudieron a sesiones de psicoanálisis desde los siete años. Además, también es una especie de homenaje a un personaje de Philip Roth, el doctor Spiegelvogel (Geli).

su premisa técnica. Me refiero a esto: en *El cuerpo en que nací* impera el presente de la enunciación, el ahora en el que la protagonista recapitula su pasado. Tal característica, que privilegia el resumen de los hechos y el análisis de las emociones, la relaciono de entrada con la naturaleza aérea del tono estilístico que en sus publicaciones previas ha enseñado la autora: su escritura se finca en la transparencia y el movimiento. (Beltrán Félix)

Coincidimos con Beltrán Félix, por lo expuesto con anterioridad, en que la preeminencia de la reflexión apunta hacia una postura enunciativa que además está marcada por la presencia del narratario intradieгético, el cual, a decir de Genette, cumple la función de recordar la situación enunciativa de la narradora.³¹ Pero también, refiere a un juego con la noción de la hermenéutica del sí heredada de la modernidad: el psicoanálisis. Este último supone una nueva forma de la confesión³² pero de corte científico: la comprensión del yo se percibe como interpretación del propio

³¹ Nos recuerda que lo que leemos es lo que ella cuenta dentro del consultorio de una psicoanalista. Este rasgo de oralidad, además, se puede vincular con los espacios en blanco que existen dentro de los párrafos que configuran a los 6 capítulos de la novela: cada capítulo puede inferirse como una sesión; y cada espacio en blanco que media entre cada uno de los párrafos, como pausas y cambios de tema propios de la oralidad.

³² En las conferencias de la Universidad de Dartmouth que Michael Foucault impartió en 1980, realizó lo que él denominó un intento por establecer la “genealogía del sujeto moderno”, el cual se configuró, según explica, durante el cristianismo. Sus fuentes de estudio fueron textos de filosofía griega, específicamente de Séneca en los que advierte una intención por evaluar la propia vida, así como la penitencia y las confesiones propias del cristianismo. De la comparación de estos dos discursos, Foucault establece una distinción entre las técnicas del sí helenísticas y las cristianas. Las primeras construyen al sí a partir de la noción de verdad como medio para evaluar el propio comportamiento, esto con el fin de que el individuo que advierte en su conducta un desvío de la vida virtuosa, lo restituya. Las segundas se manifestarán a través de dos prácticas: la *exomologesis* (penitencia), en la que el individuo acepta mediante el castigo al cuerpo su conducta inadecuada; y la *exagoreusis*, que es propiamente la confesión obligada que deben realizar los monjes y que consiste en la verbalización analítica y constante de sus pensamientos, análisis que

discurso sobre la conducta. Sin embargo, dentro al reducir esa interpretación a una respuesta sobre lo bueno o malo del comportamiento, se incurre precisamente en el tono moralizante de la narradora: “¿Por qué a nadie se le ocurrió responder, doctora Szlavski, que las relaciones sexuales se tienen por amor y que son una forma alternativa de demostrarlo” (Nettel 25).

Finalmente, en el plano intertextual, el personaje del psicoanalista puede vincularse con *Fils*, la novela de Doubrovsky, donde el narrador cuenta sus sesiones con el psicoanalista. Así, la construcción del espacio psicoanalítico no resulta aleatorio en la narración: es una parodia³³ a la postura del autor/paciente que se confiesa/desnuda frente al lector/psicoanalista para que éste emita un juicio sobre su cordura. Pero también, en el ámbito sociocultural, dialoga precisamente con una generación, la de los 70 y los 80, que vivió el psicoanálisis como una puerta real hacia el autoco-
nocimiento, aunque luego, como explica Gilles Lipovetsky, viró hacia el narcisismo.³⁴

consiste en un extenuante razonamiento sobre si estos provienen de Dios o del Diablo (Foucault). Creemos precisamente que esta discusión sobre lo moral, es lo que vincula de manera innegable la novela aquí analizada con el tono confesional.

³³ La imagen estereotípica del consultorio del psicoanalista es aquella donde el paciente habla sin cesar y en la que el psicoanalista apenas habla no para responder al paciente las dudas que le plantea, sino para cuestionarlo aún más. En el caso de la novela de Nettel, la psicoanalista ha sido, de hecho, silenciada. De las casi 30 alusiones directas que la narradora le hace, en ninguna de ellas la voz de la doctora se manifiesta. Es la propia narradora quien se cuestiona. Al negarle la voz a la experta, lo que ocurre es que se silencia, por un lado, la voz de la ciencia, esa nueva tecnología moderna del yo; al mismo tiempo que se deja ver su prescindencia: si el paciente se apropia del discurso científico, ¿cuál es el sentido del psicoanalista?

³⁴ Lipovetsky advierte que este nuevo neonarcisismo se caracteriza por la frivolidad, por la falta de conciencia social y una apatía de pensar el futuro. Los narcisos de la posmodernidad, de acuerdo al pensador francés, están anclados al presente. Así, en una sociedad marcada por la autocomplacencia inmediata, el individuo desarrolla estrategias de supervivencia cimentadas en el culto al cuerpo y a la psique: “el narcisismo, nueva tecnología de control flexible y

Mediante la figura del narratario/psicoanalista, *El cuerpo en que nací* no sólo pone en evidencia esa imposibilidad de realizar la construcción del yo sin el otro, sino que permite cuestionar la inteligibilidad del sí por mediación exclusiva de la ciencia y, además, en los propios enunciados moralizantes de la narradora se posibilita una lectura abierta de la narración (polisémica, como pretendía Barthes), pues ¿cuánta intención de descubrir la verdad de sí puede conferirse al que se confiesa? El lector activo puede poner en duda las atestaciones de la narradora, es decir, convertirse él mismo en el psicoanalista, y decidir qué tanta verdad hay en lo dicho por aquélla. Como ya señaló Jacques Derrida, es imposible probar si alguien miente,³⁵ de modo que la aserción de crear un relato autobiográfico (o de quien se confiesa ante el psicoanalista) no debería ser suficiente para suponer que lo dicho es una verdad absoluta. Al aludir a la doctora Szlavski, pero no permitir que se escuche su voz, el relato se abre al significado, no lo cierra como sí lo haría “escuchar” las respuestas de la psicoanalista. En su silenciamiento, el lector debe participar en el juego del diálogo.

2. 3 Una animalidad particularmente humana

En *El cuerpo en que nací*, la mancha blanca en el iris de la narradora detona las primeras acciones de su familia en pos de su normalización: las visitas a los doctores, la esperanza de que, cuando la medicina avance, eventualmente podrán realizarle un trasplante de córnea, constituyen el foco de los 11 años que la historia abarca (de los 6 a los 17 años de la protagonista). En este periodo, la

autogestionado, socializa desocializando, pone a los individuos de acuerdo con un sistema social pulverizado, mientras glorifica el reino de la expansión del Ego puro” (Lipovetsky).

³⁵Derrida dice textualmente: “siempre será imposible probar, en sentido estricto, que alguien ha mentado, aun cuando se pueda probar que no ha dicho la verdad. Jamás se podrá probar nada contra alguien que afirma: ‘me equivoqué pero no quería engañar y lo hice de buena fe’” (*Historia de la mentira 2*).

narradora referirá la serie de transformaciones corporales y psíquicas que sufrirá no sólo por causa del propio crecimiento, sino, especialmente, de las alteraciones familiares que deberá atravesar y que formarán su carácter.

Ricoeur plantea que la identidad personal se construye a partir de dos usos de la identidad en relación con la permanencia en el tiempo: la mismidad (*idem*) y la ipseidad (*ipse*). Respecto a la mismidad, señala que los dos modelos con los que hablamos de nosotros mismos son el carácter y la palabra. El carácter comporta “el conjunto de disposiciones duraderas en las que reconocemos a una persona” (*Sí mismo como otro* 115) y que podemos asociar a la idea de la costumbre, pero también de aquel conjunto de creencias, normas, valores, intereses y demás sistemas simbólicos³⁶ con los que nos sentimos vinculados a una comunidad concreta. La palabra es, por su parte, la expresión de una promesa de mantenimiento de ese carácter, la forma en que se extiende en el futuro una disposición determinada y que permita su identificación futura. El carácter es, por tanto, el qué del quién, y éste reporta la consistencia estable de la personalidad, la repetición de una misma costumbre que permita reconocer al individuo que la realiza.

Sobre la ipseidad, indica que está vinculada a la corporalidad en tanto se concibe como carne: “ella es el origen de toda ‘alteración de lo propio’. De ésta resulta que la ipseidad implica una alteridad ‘propia’, si se puede hablar así, cuyo soporte es la carne” (260). Es pues, el soporte material de la identidad en tanto que le permite plantearse a sí misma como una alteridad existente en el mundo real.

³⁶ Entendemos a un sistema simbólico de acuerdo a la perspectiva de Jerome Bruner, para quien se trataría de herramientas culturales (prótesis para superar los límites del funcionamiento humano) que sirven para interpretar y dar significados a las experiencias y actos, los que a su vez estarían moldeados por estados intencionales. (Ver Bruner, Jerome. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.).

El *ipse* (el sí, lo corpóreo) está soportado sobre el *idem* (la mismidad, el carácter): en su relación dinámica se constituye el sí mismo como otro en tanto que la alteridad corporal se reconoce sobre la permanencia de la costumbre, de su carácter. Pero esta vinculación se da por medio de la narración: “Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (146), y agrega que mediante la narración es posible desplegar la sedimentación del carácter. Al narrar, se construye una identidad narrativa con base en el cuerpo y el carácter:

Los personajes de novela y de teatro son humanos como nosotros. En la medida en que el cuerpo propio es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas en torno a la condición corporal son variaciones sobre el sí y su ipseidad. Además, en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende a la del mundo en cuanto habitado corporalmente. (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 150)

Al vincularse mediante la narración, el sujeto se vuelve personaje, pero éste no es distinto a sus experiencias reales. De ahí que cuando Nettel acepta la condición autobiográfica de su texto, no podemos dejar de concebir a su narradora sino como un personaje del relato, y que es ese personaje el que construye su identidad de forma narrativa. Así, en *El cuerpo en que nací* la identidad narrativa de su narrador/personaje se construye mediante la relación que se establece entre su percepción corporal y la evocación de las costumbres de su entorno familiar.

Durante su infancia, de los 6 a los 10 años (capítulo 1 de la novela), los personajes que conforman su familia nuclear son la madre, el padre y el hermano. Cuando la narradora refiere su entrenamiento con el parche, un primer evento familiar rompe su entorno: “Más o menos a la mitad de todo ese entrenamiento, un hecho importante tuvo lugar en nuestra estructura de vida de familia: una tarde, muy poco antes de las vacaciones de verano, mi madre trajo al mundo a Lucas, un niño

rubio y rollizo que la entretuvo bastante y que logró distraer su actividad correctiva al menos por unos meses” (Nettel 16-17). Esta primera referencia al hermano, con una descripción apenas forzada, será una de las pocas sobre él en toda la novela y marca ya el tono de distancia que estos dos personajes mostrarán a lo largo de ella.

Su madre y su padre no son descritos físicamente, pero se hace un retrato anímico de ambos que, por lo demás, resulta antitético: a la generosidad, humor, dotes narrativos y gusto por los viajes del padre, opone el estoicismo, la austeridad, el afán por la alimentación saludable, la obsesión por el dinero, la violencia física y la severa vigilancia de la madre. Sin embargo, lo que realmente constituirá la percepción de sí de la narradora será tanto la constante exigencia de su madre por normalizarla así como la educación sexual liberal que recibirá de sus padres.

La obsesión de su madre por corregir sus taras físicas no sólo estará centrada en el ojo, sino en el cuerpo entero: “Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo” (Nettel 15). Como ya indicaba Ricoeur, dado que es través del cuerpo que el humano construye su propia alteridad no sólo porque éste lo constituye como un ser en el mundo, sino porque también se entiende como un cuerpo entre otros cuerpos, la presencia de otro que se percibe desde su corporeidad es lo que va a permitir también la noción de límite entre un cuerpo y otro, entre el espacio que cada uno de ellos ocupa.

Además, en tanto que un cuerpo no corresponde a una noción de lo que éste debería ser, y al tratar de ser normalizado, ocurre una invasión, desde la mirada que lo plantea como un ser ajeno al sí, pero también desde la transgresión de su materialidad. En la esfera humana, como señala Cristóbal Pera, se justifica la transgresión del cuerpo bajo justificación médica:

A consecuencia de su intrínseca vulnerabilidad, los cuerpos soportan malformaciones, pa-

decen enfermedades, aquejan dolores y sufren. Por ello, los cuerpos, más tarde o más temprano, se convierten en objetos de la mirada diagnóstica y de la acción terapéutica del médico o de la penetración invasora del cirujano en su territorio corporal, con el propósito de su curación o alivio: son cuerpos “medicalizados”. (Pera 24)

Así, en una de las obsesivas visitas al médico que la madre de la narradora la obliga tener, un ortopedista declara que ella encorva la espalda, por lo que su madre no sólo comenzará la tarea de corregirla sino que también inicia una costumbre que marcará significativamente a la narradora: “Tanto parecía llamarle la atención esa tendencia mía al enconchamiento que terminó encontrando un apodo o ‘nombre de cariño’ que, según ella, correspondía a mi manera de caminar.—¡Cucaracha! —gritaba cada dos o tres horas—, ¡endereza la espalda!—Cucarachita, es hora de ponerse la atropina” (Nettel 16).

Para el capítulo 2, la partida a Francia de la mamá después del divorcio de su padre significa la llegada a su vida de la abuela materna, quien agravará el trato severo (“Junto a ella la actitud correctiva de mi madre resultaba un juego de niños”) y continuará con la costumbre de compararla con animales: “Según ella, sobre mi espalda se estaba formando una joroba ya no semejante a la de una cucaracha sino a la de un dromedario. —Por el amor de dios, ¡enderézate! —me instaba al menos diez veces al día” (Nettel 57) o “Dicen que los perros se parecen a sus dueños y ésta salió idéntica a ti” (Nettel 126).

De acuerdo a Derrida: “animal es una denominación que unos hombres han instituido, un nombre que ellos se han otorgado el derecho y la autoridad de darle a otro ser vivo” (*El animal* 39). Al darle un nombre por suponerlo incapaz de reconocerse a sí mismo y de enunciarse para sí, el ser humano le da a esa entidad orgánica una noción de acabamiento. Cuando el cuerpo del otro es percibido como un objeto o un animal, esto es, como una “entidad inferior”, como una no alteridad, se posibilita la violencia: “me encerró en una habitación aparte —exactamente como se saca

a un insecto indeseable de la casa para no tener que aplastarlo frente a los invitados” (Nettel 68).

En *El cuerpo en que nací* podemos ver cómo se gesta en la narradora la propensión a ver animales o a sentirse identificada con ellos en la medida en que su cuerpo limitado por diferentes taras, pero también por su condición vulnerable de niña, la sitúa para los otros como una entidad animalizable, no humana: “Los insectos siguieron apareciendo con cierta frecuencia dentro de mi habitación. Ya no era sólo la oruga, sino distintas bestezuelas, muchas veces venenosas, las que venían a visitarme. Podía ser una araña roja, una mantis religiosa, un cara de niño, nunca una mariposa o un grillo, más bien bichos raros que aparecían de repente obligándome a gritar” (Nettel 69).

Esta percepción que su propia madre y abuela tienen de ella, será trasvasada a sí misma, que desde ese momento verá en los otros proyecciones de lo animal. Sobre sus amigos en Francia, dice: “Me sentía feliz de estar con ellos. Por separado cada uno parecía un bicho en peligro de extinción” (Nettel 155). Del mismo modo, identifica la capacidad de adaptación de los habitantes del Magreb con la de los trilobites: “Sus malos modos y su facilidad para iniciar los pleitos ya no eran para mí sino la expresión de su enorme vulnerabilidad. Yo sabía mejor que nadie que, para sobrevivir en ambientes como el de mi colegio, era necesaria una buena dosis de coraje [...] aunque a su propia manera, ellos eran también trilobites” (Nettel 165).

A partir de la vulnerabilidad y la necesidad de supervivencia, sitúa en el centro de su percepción corporal al dolor como filtro del mundo externo. Su pensamiento se despliega desde el cuerpo-animal-sufriente y se identifica por tal como un ser anómalo en el mundo, inadaptado que debe permanecer en la periferia. De esa manera, la anormalidad como sentimiento respecto al mundo es lo que construye su noción de sí, por lo que el discurso de la narradora se vuelve siempre un cuestionamiento hacia los límites entre lo normal y lo anormal, lo aceptado y lo rechazado, lo permitido y lo prohibido. Al respecto, Nettel ha declarado que:

Lo normal y lo anormal son categorías muy estúpidas vigentes desde siempre, en todas las sociedades, y tienen que ver con valores estéticos, morales, de clase... muy limitados y no sólo con la medicina. Estas categorías están en el origen de la discriminación. Yo lo critico. No creo que tenga que ver con sociedades destructoras. La verdad es que las latinoamericanas se parecen: son racistas, clasistas, influidas por el catolicismo y llenas de desigualdades atroces en la economía. (Geli)

Así, desde la noción del sí mismo como cuerpo-animal, la narradora construye su pensamiento siempre desde la periferia en calidad de quien observa ajeno un grupo del que no puede formar parte, pero es precisamente en esa condición que puede identificar lo que en dichos grupos hay de normalizante y, por tal, de impostura. La aceptación de la diferencia sobreviene pero no como una posibilidad de cierre, sino como la comprensión de la inconclusión y del acabamiento: “Mi propio cuerpo, que desde hace años ha constituido el único vínculo con la realidad, me aparece ahora como un vehículo en descomposición, un tren en el que he ido montada a lo largo de todo este tiempo, sometido a un viaje muy veloz pero también a una inevitable decadencia” (Nettel 196). Esta recuperación de la certeza de la decadencia, que lleva implícita la noción de la muerte, devuelve al relato de la vida la linealidad perdida de la que habla Byung-Chul Han, de modo que la narradora resignifica la animalización a que ha sido sometida por los otros: al vincularse y aceptar su cuerpo como una entidad en descomposición, hay una ruptura con el discurso de la perfección corporal y de la obsesión con el presente de la posmodernidad. La narradora recupera así la noción de acabamiento y, por tal, de la temporalidad y del sentido de la vida. Esto se hace patente cuando acepta su cuerpo no sólo enfermo sino también marcado por el tiempo. Por ello, el texto termina como sigue: “El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y convicciones le vamos añadiendo, a tientas,

como mejor podemos, sin orientación ni tutorías” (Nettel 196). Contra la textura lisa del “cuerpo perfecto”, y por tal atemporal, el cuerpo marcado, de textura desigual, se inscribe dentro de un tiempo narrativizado. En las cicatrices y las marcas intencionales que se le hacen, el cuerpo es un texto que contiene la propia historia. Y con tal aceptación, la narradora finalmente postula su ruptura con el relato de la salud y retorna al relato del cuerpo animal como un cuerpo vulnerable, cambiante e imperfecto. Es decir, en esta resignificación de la animalidad finalmente la narradora encuentra una forma más humana de existir: en libertad.

2. 4 Escribir como salud

La mirada desde la periferia como un sí mismo diferente o anormal permea en la narradora como una potencia literaria. Al leer, descubre a otros que como ella se sienten diferentes e inadaptados, la lectura es una invasión al otro, pero no violenta. No es el cuerpo el que se transgrede, sino el espacio simbólico del texto. En ese encuentro con el otro mediante la lectura, la narradora compara sus propias disposiciones con la de los personajes narrados y “resuena” en ellos. Resuena, al decir de Jean Luc-Nancy, en la medida en que hay una implicación que ya no es visual, símbolo de la racionalidad, sino estética que comunica la emoción: “resonancia de las resonancias, esa refracción de las refracciones entre zonas de emoción” (Luc-Nancy 15).

La literatura, como salud, a decir de Deleuze, se convierte en terapia. Por ello, la narradora afirmará: “la necesidad de entender ciertos hechos y ciertas dinámicas que forjaron esta amalgama compleja, este mosaico de imágenes, recuerdos y emociones que conmigo respira, recuerda, se relaciona con los otros y se refugia en el lápiz como otros se refugian en el alcohol o el juego” (Nettel 17).

La escena del “libro en la mano”, característica de la autobiografía latinoamericana como indica Sylvia Molloy, suele prefigurar el destino literario de todo escritor: “El encuentro del yo con

el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” (29). En el caso de la narradora de *El cuerpo en que nací*, los textos de su primera educación literaria son de origen extranjero, cuya mención puede considerarse una “ingenua presunción”, como señala Molloy, y son un indicador de la idea de formación también periférica: no sólo porque se trata de textos traducidos (al margen de la lengua originaria) sino porque la narradora prefiere los libros que representan una lectura fantástica de la realidad: “Prefería las historias de suspenso o de miedo, como *El retrato de Dorian Grey* o *El diablo en una botella*” (Nettel 19).

Sin embargo, el texto que sentará la idea del mito de escritor es *La triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez. Lo encuentra entre las pertenencias de su madre, cuando ésta se ha ido a Francia y la narradora vive bajo lo que ella ha retratado hasta entonces como el yugo de la abuela: no sólo lee el libro de manera clandestina (con la que se cumple la escena del lectura prohibida, también propia del mito de nacimiento de escritor), sino que es vista como mensaje cifrado: “El libro me comprendía como nadie en el mundo y, por si fuera poco, también se permitía hablar de cosas que difícilmente una logra confesarse a sí misma, como las ganas irreprimibles de asesinar a alguien de su familia” (Nettel 79).

La lectura es entendida por la protagonista como reflejo de la propia interioridad y como encuentro con el otro, en este caso no de un otro disímil sino precisamente de uno igual en diferencia: “Me identificaba por completo con el personaje de *La metamorfosis*, a quien le ocurrió algo semejante a mi historia. Yo también me había levantado una mañana con una vida distinta, con un

cuerpo distinto y sin saber bien a bien en qué me había convertido” (Nettel 94).³⁷

Pero si bien la narradora pronto refiere la lectura como hábito natural, la escritura se gesta no a partir de ésta sino como reacción al mundo: “En mis cuadernos a rayas, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clase que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza” (Nettel 19).

La escritura es activa: implica una lectura de la realidad y un deseo de transfigurarla. Cuando ella y su hermano llegan a Francia, fabula su origen exótico aprovechando la ignorancia de sus amigos: “nos preguntaban si en nuestro país se seguía usando penacho, si vivíamos en pirámides y si se acostumbraba usar el coche. Yo les contaba de todo para impresionarlos. Les decía, por ejemplo, que había pocos automóviles y que muchas veces era necesario desplazarse en elefante para llegar a la escuela” (Nettel 114). Del mismo modo, cuando se entera de que su padre está en realidad en la cárcel y no fuera por trabajo, decide mentir: “así fue como dio inicio la vocación mitómana que, desde entonces, ha regido buena parte de mi vida” (Nettel 146).

Finalmente, la decisión de convertirse en escritora tiene como icono la imagen de Octavio Paz (de quien la autora hará su tesis doctoral años más tarde): lo conoce en el Palais de Justice en París, en una charla ofrecida por el poeta: “Aquellos poemas hablaban de chopos de agua, de pirules y obsidias, de calaveras de azúcar, del barrio de Mixcoac [...] recordé quiénes éramos [...] me dije que si algún día iba a escribir, habría de hacerlo en esa lengua” (Nettel 166). Si Paz había sido para la generación anterior a la de Guadalupe Nettel el eslabón de la tradición literaria mexicana

³⁷ El entendimiento de la literatura como un espacio de encuentro con otro igual, rompe sin embargo con la idea de marginalidad tan constantemente referida por la autora. Quizá por eso, como señala Beltrán Félix, esta reiteración de la marginalidad de manera tan explícita es uno de los recursos menos sólidos de la narración en la novela.

con la que debía romperse en aras de la libertad creativa, la generación de la autora regresa a él como un símbolo de arraigo, ya no territorial sino cultural. La elección de su lengua literaria es una adscripción a un modo de ver el mundo también desde la periferia: no es el francés, idioma cuasi-canónico de la alta literatura, sino el español la lengua que resuena en la infancia de la autora.

El último capítulo de la novela está contado como una cinta de moebius: se entrelaza la narración del último momento de la adolescencia con el presente en que la narradora confiesa a la terapeuta su intención de escribir el texto que nosotros, lectores, estudiamos. La cinta de moebius funciona como metáfora de la imbricación de la vida y la literatura: parten y convergen en el mismo punto: la narración de la propia historia, la lectura de nuestra memoria como historia colectiva y de nuestro carácter como personaje: “Por primera vez en año y medio me senté a escribir con gusto en la computadora decidida a convertir en realidad esa ‘famosa novela’. Voy a terminarla aunque me lleven a juicio o lo que sea. Será un relato sencillo y corto. No contaré nada en lo que no crea.” (Nettel 186). En su decisión de escribir “lo que cree” y no lo que pasó necesariamente, se manifiesta no sólo la voluntad fabuladora sino también un guiño a la intercomunicación entre vida y escritura y a la duda de si es posible asumir que lo recordado no es, al final de cuentas, una creación: “A veces me da por dudar de toda esta historia, como si en vez de una vivencia se tratara de un relato que me he repetido a mí misma una infinidad de veces” (Nettel 183).

CAPÍTULO 3. LA AUTONARRACIÓN ESPECULAR:

CANCIÓN DE TUMBA DE JULIÁN HERBERT

3. 1 Las trasmutaciones del nombre

Canción de tumba, de Julián Herbert, es una novela autobiográfica a decir del propio autor. En ella, narra la vida y muerte de su madre, quien se dedicó a la prostitución para mantener a su familia. El

narrador habla de su infancia trashumante junto a su familia, de su mudanza desde Acapulco, Guerrero, hasta Ciudad Frontera, Coahuila, donde por el trabajo de su mamá pasaron su infancia. Entre sus temas se encuentran la imposibilidad de comunión absoluta, la muerte, los límites del lenguaje, la impureza de los géneros literarios y la herencia de mestizaje y violencia del ser humano.

Fue publicada en 2011. Ese mismo año ganó el Premio Jaén de Novela Inédita, y el siguiente se hizo acreedora al Premio de Novela Elena Poniatowska. El autor comenzó su redacción en 2008, durante los 40 días en que internaron a su madre para recibir su primer tratamiento contra la leucemia, y la retomó dos años después de que ésta muriera: “a principios de 2011, decidí que ya tenía que deshacerme del libro. . . Me fui a La Madrid, Coahuila, un pueblo que está a unas horas de mi casa. Y me encerré como 10 días a terminar” (Gallo).

En 2009, Herbert publicó en *Letras Libres* el cuento “Mamá Leucemia”,³⁸ antecedente directo de la novela. Estaba compuesto por 6 capítulos, en los cuales narraba respectivamente: 1) los cambios de nombre de su madre debido a los alias que usaba en su trabajo como prostituta, 2) el cambio de nombre del propio narrador como resultado de un error en el registro civil y su primer contacto con la muerte, 3) su segundo contacto con la muerte, 4) lo que siendo niño el narrador decía que quería ser de grande, 5) su tercer encuentro con la muerte y cómo ésta influyó en su decisión de ser escritor, 6) lo que hizo al llegar a su casa después de haber pasado 36 horas de guardia en el hospital con su madre. Todos estos capítulos fueron retomados en la versión final de la novela, pero ordenados de forma distinta (el capítulo 4, de hecho, se volvería el inicio de ésta).

³⁸ Formó parte del mismo dossier de autobiografía en el que Guadalupe Nettel fue invitada para colaborar con “El cuerpo en que nací”. A diferencia de Nettel, Herbert no escribió “Mamá Leucemia” a petición de la revista, pues el texto, como ya se explicó, comenzó a escribirlo a finales de 2008. El cuento fue publicado el 30 de septiembre de 2009. La mamá del escritor había muerto veinte días atrás.

En el cuento se perciben tópicos tales como: el nombre como límite entre el yo y el otro, la relación entre la muerte y la vida, así como la reflexión de la escritura como frontera entre la literatura, la crítica literaria y otros sistemas artísticos y culturales que permean el lenguaje.

Aunque en el título del cuento se vislumbra ya el motivo de la historia –la enfermedad terminal de la madre–, no es sino hasta el título de la novela donde se configura el tópico central de ésta. Al establecer un juego de palabras, mediante la transmutación del concepto “canción de cuna” por el de “canción de tumba”,³⁹ se establecen las dos constantes de toda la obra: la noción de frontera (vida/cuna vs. muerte/tumba) y los límites entre los lenguajes de diferentes sistemas culturales.⁴⁰

Para Philippe Lejeune, el nombre es el eje a partir del cual se define el criterio para delimitar a la autobiografía, esto es, la existencia de la identidad nominal autor/narrador/personaje. Ricoeur, por su parte, advirtió que uno de los operadores de individualización eran los nombres propios, los cuales “se limitan a singularizar una entidad no repetible y no divisible sin caracterizarla, sin significarla en el plano predicativo, sin dar de ella ninguna información” (3); esto es, el nombre por sí mismo tiene la función de identificar a un individuo, pero en él no existe a priori ninguna información que dé acceso a su ipseidad (carácter).

³⁹ En una entrevista con Cristina Pacheco, Julián Herbert explica, además, que el título de la novela no lo decidió él, sino que fue sugerido por un amigo.

⁴⁰ Una de las dificultades de traducir el título a otros idiomas ha sido precisamente que el concepto de “canción de cuna” es, en muchos idiomas, expresado con una sola palabra (*lullaby*, *berceuse*, *wiegenlied*), por lo cual el juego queda imposibilitado. En inglés, por ejemplo, la novela fue recientemente publicada con el nombre de “Tomb song”, a partir del cual el nativo inglés puede establecer seguramente varios significados pero que no serán los mismos que los que derive el hablante español en cuya cultura este tipo de composición tenga tal nombre (ya que también es conocida en español como “nana”).

En el mismo entendido, Bourdieu dice que el nombre es una unidad históricamente constituida, un “relato totalizante” a partir del cual se integra y delimita al yo dentro del entramado social: “A través de esta forma absolutamente singular de *nominación* que constituye el nombre propio, resulta instituida una identidad social” (*Razones prácticas* 78). Para Bourdieu, entonces, el nombre es el equivalente al concepto de mismidad de Ricoeur, esto es, la identidad como relato, la continuidad del yo en el tiempo a partir de la narración de vida. Sin embargo, Bourdieu pone en entredicho ese relato de vida si se construye como una sucesión de acontecimientos biográficos que intentan confirmar la noción de la identidad como unidad. Para el sociólogo francés, la identidad se trataría más bien de procesos siempre cambiantes que se instauran y transforman dentro del contexto social en el que ocurren. Por ello afirma que:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un ‘sujeto’ cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones. Los acontecimientos biográficos se definen como *inversiones a plazo y desplazamientos en el espacio social*. . . (*Razones prácticas* 82)

En *Canción de tumba*, el nombre del narrador y el de sus padres será constantemente analizado en sus transformaciones, precisamente en el contexto social del personaje. El primer nombre que el narrador analiza es el de la madre: “Previsiblemente, fue llamada Guadalupe, Guadalupe Chávez Moreno” (Herbert 17). Al anteponer el adverbio “previsiblemente”, ya se establece un sentido de transitoriedad en la convención social que, por contrato, no suele cambiar: el nombre instituido dentro del registro civil es mudado por la propia persona que lo detenta: “ella asumió. . . un sinfín de alias a lo largo de su vida. Se cambiaba de nombre con la desfachatez con que otra se tiñe

o riza el pelo” (Herbert 17). Los cambios que la madre hace a su propio nombre tienen origen además en la constante movilidad geográfica que ésta debe hacer con su familia. Al tiempo que elige un nombre distinto en cada lugar, adquiere una genealogía diferente: “–Aquí me llamo Lorena Menchaca y soy prima del karateka. –Aquí me dicen Vicky. –Aquí me llamo Juana, igual que tu abuelita” (Herbert 17). Pero el narrador advierte que si bien estos nombres son transitorios, hay uno que permanece más o menos constante: “Marisela Acosta. Con ese nombre, mi madre se dedicó durante décadas al negocio de la prostitución” (Herbert 17), de modo que en lo sucesivo, cuando el narrador hable de su madre en el contexto de su trabajo como prostituta, usará invariablemente este nombre para identificarla, en tanto que reserva “Guadalupe” o “Lupita” cuando se refiera a ella en su contexto familiar.

El nombre legal de la madre es el resultado de circunstancias previas a su nacimiento. El narrador cuenta la historia de Juana, su abuela materna. Cuando era joven, ésta se enamoró de Pedro Acosta y huyó con él. Quedó embarazada. Los padres la buscaron, se opusieron a que se casara con él porque era un músico sin trabajo, así que la obligaron a casarse con Marcelino Chávez. De modo que Guadalupe, siendo hija de Pedro Acosta, recibió legalmente el apellido del padrastro. Sin embargo, el apellido que elige para su identidad como prostituta es el de su padre biológico.

Otra transfiguración que sufre el nombre de Guadalupe sucede en el momento en que es internada en el hospital a causa de la leucemia: “Alguien, al ingresarla por Urgencias, escribió mal su nombre: Guadalupe ‘Charles’. Así la llamaban todos en el hospital. Guadalupe Charles. A ratos, en medio de la oscuridad, cuando tengo más miedo, trato de hacerme a la idea de que velo el delirio de una desconocida” (Herbert 25). El cambio de apellido sirve al narrador para crearse la ilusión de que la identidad de la persona a la que acompaña es otra, con lo que hace evidente la constante

tendencia en la narración a cuestionar no sólo el nombre de las personas sino en cómo las circunstancias de vida así como las decisiones personales que los trasmutan. El nombre está lleno de historias.

Finalmente, la última transfiguración deliberada del nombre de su madre es la que ella misma hace al saber que tiene leucemia: sólo entonces decide usar su nombre legal, Guadalupe Chávez Moreno y ya no Marisela Acosta: “Lo que ninguno sabíamos es que, al practicar esta simbólica renuncia a su fantasía de ser Otra y tener por lo tanto un sobrescrito nombre de princesa, mamá había decidido también envejecer” (Herbert 22). En la aceptación de la muerte, retorna al nombre primigenio como símbolo del regreso al cuerpo y a la aceptación de su finitud.

Sobre su padre, el narrador refiere que también su nombre fue modificado. Fue legalmente nombrado como Gilberto Herbert Gutiérrez, pues su madre lo registró con sus propios apellidos. Pero cuando conoce a su padre, decide cambiarlo y agregar el apellido paterno: “Poco después de mi nacimiento, se encontró con su progenitor. Mi abuelo (nunca supe su nombre de pila) accedió a reconocerlo. Mi padre comenzó a llamarse entonces Gilberto Membreño Herbert” (Herbert 194). Este evento no sólo repercute en la identidad del padre del narrador sino en la imagen que éste tiene de aquél: “A los doce años le dije a Marisela: –Tengo la sensación de que mi papá tiene dos caras” (Herbert 194).

El nombre del propio narrador no queda exento de las transformaciones: desde niño sabe que se llama Favio Julián Herbert Chávez, pero en una visita al registro civil de Chilpancingo descubre que, de acuerdo a su acta, se llama en realidad “Flavio Julián”. No sabe si es un error cometido por el burócrata que asentó su nombre o si fueron sus padres los que olvidaron cómo le habían llamado, pero al advertir la errata reflexiona que lo que parecería ser un azar en su vida podría tratarse en realidad de una tendencia al disparate, muy común de la idiosincrasia mexicana:

Tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector. Así que todos mis recuerdos

infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país. Mi memoria es un letrero escrito a mano sobre cartón y apostado a las afueras de un aeropuerto equipado con Prodigy Móvil, Casa de Bolsa y tienda Sanborns: “Bienvenidos a México”. (Herbert 78)

De modo que todas las circunstancias anteriores a la vida del narrador han ido deformando de manera imprevista aquello que se supone delimita su individualidad: los apellidos son la herencia de los padres, a veces también el contrato de posesión y de continuidad biológica: “mi hijo/a”. Pero si los propios apellidos de sus padres han mudado, ¿cuál es la herencia real que le han dado al narrador que pudo, en otras circunstancias, llamarse “Flavio Julián Membreño Acosta”? No es la herencia biológica lo que más importa, parece entender al narrador, sino la sociocultural: su madre es Chávez porque ella prefiere el apellido de su padrastro; Julián es Herbert porque el racismo de su madre le exigió conservar el apellido extranjero. Se llama Flavio Julián Herbert Chávez más que por continuidad genealógica, por las tomas de posición que su madre ha hecho en la vida.

De acuerdo a Iuri Lotman, las variaciones que hacemos al nombre de los otros también delimitan la frontera entre el yo y el otro: “Se llama Tania, pero nosotros la llamamos Tiulia, porque ha sido una de sus primeras palabras, y ella misma se daba ese nombre” (*Cultura y explosión* 53). La sustituciones con apodos que un niño hace a su propio nombre (y después a los nombres de los otros) son una manera de apropiarse no sólo de su lenguaje sino de la percepción de sí mismo, es decir, mediante el nombre específico que se asigna a sí mismo y que da a los otros construye su conciencia de sí, pero también delimita dónde empieza la del otro y cuál es la relación entre ambos. De modo que para Lotman, este nombre también sirve como toma de posesión en el mundo: “surge el límite de sentido que luego desempeñará un papel fundamental en la estructuración social, cultural, cósmica, ética, del mundo” (54).

Así, en la novela de Herbert, los apodos, las formas familiares con las que el narrador se refiere a otros personajes, o la manera en que transfigura sus nombres, detenta, en primer lugar, una toma de conciencia de sí y de los otros: “Recuerdo a un Eliezur –al que yo rebauticé como Eldeazul–” (Herbert 18), “mujeres envueltas en toallas asomaban a los dinteles metálicos de cuartos diminutos para llamarme ‘bonito’” (Herbert 18), “Mamá afirma que yo lo escogí para ella porque empecé a llamarlo ‘papá’ antes de que se hicieran amantes” (Herbert 20). La madre del narrador lo llama también de distintos modos: a veces es “Hijito”, otras “Cachito”, y algunas también “perro rabioso”.

En segundo lugar, las formas en que los nombres se van transformando o el modo de referir a las diferentes personas con que los personajes se relacionan, connotan un estado de ánimo o una intención comunicativa: por ejemplo, cuando el narrador le notifica al hermano, quien vive en Japón, que su madre ha sido diagnosticada con leucemia, el nombre que utiliza no es siquiera el de mamá, sino el de Lupita: “(Siempre, entre nosotros, la llamo *Lupita*. No para alejarme de ella: distanciándome de él. ¿Cómo le informas a un extranjero casi desconocido de que su madre, tu madre, agoniza...?)” (Herbert 29).

Así, como explica Bourdieu, la historia personal es una eterna transmutación en consonancia a las circunstancias sociales y a las decisiones de vida. Los diferentes nombres que sirven para distinguir a la misma persona dotan a ésta de diversas identidades, no sólo a través del tiempo sino en su relación con los otros. El nombre propio nunca es constante. Al enfatizar esta transmutación, se rompe con la idea de la identidad como una esencia inmutable: si el propio nombre es mudable, para sí mismo y para los otros, ¿cómo se pretende creer en la vida como unidad estable? Por eso él mismo señala: “Mi nombre ya no es mi nombre. *J’est un autre*” (Herbert 79). No hay una identidad unívoca sino múltiple, constituida por diversos yoes a partir de los contextos en que cada uno de estos se sitúan; pero también esas distintas identidades están configuradas a partir de los otros con

los que interactúa, incluso, el otro puede percibir al mismo yo como una miríada de yoes. Tradicionalmente, las personas parecen aceptar, desde diversas posiciones, que la identidad es invariable, pero *Canción de tumba* cuestiona precisamente esta idea al deshilar en la propia historia del autor los diferentes hilos que han constituido la madeja del nombre: la identidad no es unívoca, constante y objetiva, sino diversa, transitoria, virtual e incluso azarosa. En esta obra, el nombre representa la alteridad que constituye la identidad propia al hacer manifiesto que no son únicamente las decisiones personales, sino también las familiares y las sociales las que alteran eso que llamamos identidad, aun en ese soporte aparentemente trivial del nombre propio.

3. 2 Intertextualidad híbrida

De acuerdo a Julia Kristeva, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3), por lo que la intersubjetividad en el espacio de la autonarración se debe entender también como intertextualidad: si la propia identidad es un entramado de relatos, los otros con quienes interactuamos son también textos hechos de otros textos. Claro está que el dialogismo, o polifonía según Bajtín, ocurre gracias al lector, ese otro que establece conexiones no entre los diálogos que se ejecutan dentro de la historia, sino entre aquellas secciones del texto que él hace dialogar para derivar nuevos significados. Así, aunque Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10), la lectura intertextual está supeditada a la cultura del lector, quien mediante el reconocimiento de las citas, alusiones e incluso al plagio⁴¹ puede completar otros sentidos, a veces más profundos, del texto

⁴¹ Genette distingue tres marcas de intertextualidad: “Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio*. . . , que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado

que los contiene, sentidos a los que no puede llegar un lector que desconoce los códigos para realizar esta práctica (es decir, que no posee “competencia artística”, como señala Bourdieu).

Usualmente, las citas o alusiones a otros textos, dentro del ámbito literario, provienen precisamente de obras consideradas literarias pero además canónicas, por lo que la intertextualidad afirma la legitimidad de tales obras. Al prevalecer la tendencia a citar o referir obras certificadas por los círculos dominantes del campo literario, se excluyen no sólo a los escritores que voluntariamente rechazan tales obras, sino también a los lectores que no las conocen. Contra la “alta” literatura se encuentra la literatura popular o “baja”, o, siguiendo la distinción de Itamar Even-Zohar, ocurre que los estratos canonizados se enfrentan a los no-canonizados.

La canonicidad de las obras surge, de acuerdo al investigador israelí, de la imposición de un criterio legitimador como resultado de la victoria de un estrato sobre el otro. Debido a esa lucha de estratos entre diversos sistemas, las nociones de lo “estándar” o “normal” se desplazan: lo que a veces es considerado el centro, luego puede moverse hacia la periferia.⁴² Even-Zohar llama a esto “teoría de los polisistemas” porque, además, postula que no hay un sistema sino una multiplicidad de ellos, de lo que se deriva que no hay un solo centro y una sola periferia, sino una variedad también de éstos:

[L]a interferencia tiene lugar a menudo por medio de las periferias. Cuando se ignora este proceso, simplemente no hay explicación para la aparición y funcionamiento de nuevos elementos en el repertorio [literario]. Los textos semiliterarios, la literatura traducida, la

cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente talo cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (*Palimpsestos* 10. Las cursivas son nuestras).

⁴² Estos movimientos son los que Bourdieu entiende como el resultado de la lucha de los jugadores de un campo específico.

literatura para niños –todos aquellos estratos ignorados en los estudios literarios actuales– son objetos de estudio indispensables para entender adecuadamente cómo y por qué ocurren las transferencias, dentro de los sistemas tanto como entre ellos. (Even-Zohar 18).

En ese entendido, la periferia (la frontera, lo no-canónico) debe entenderse como parte del sistema, pero además como aquel espacio desde donde el sistema se comunica con otros sistemas (no-literarios) de los que va a nutrirse. De modo que lo canónico, lo “alto”, “elevado” o “culto” de una obra literaria, no surge sólo de la interrelación de los textos literarios, tanto canónicos como no-canónicos, sino también desde fuera, donde otros sistemas culturales inciden en la noción de lo que es considerado o no “literario”. Es en la frontera donde los textos no sólo se comunican con otros textos periféricos del sistema literario, sino también con otros sistemas externos a éste (lingüísticos, artísticos, culturales, etc.) con los que paulatinamente la literatura configura una nueva noción de lo canónico.

En *Canción de tumba* encontramos diversas citas y alusiones literarias así como referencias a obras de otros ámbitos artísticos, las que además suelen pertenecer a las periferias de sus propios sistemas: canciones (boleros, música norteña, reguetón), películas (de ciencia ficción, hollywoodenses), programas de televisión y aun las estructuras manidas de los discursos de propaganda política y los *spots* publicitarios. La lucha entre la cultura “alta” y “baja” encuentra en la novela de Herbert un espacio donde se manifiestan las tensiones de sus supuestas contradicciones mediante la parodia, pero también donde se hace notorio que la contradicción está dada no por el lenguaje *per se* sino por los campos culturales en que éste se utiliza a partir de intenciones específicas: ideológicas, políticas, personales, etc.⁴³

⁴³En una entrevista, Julián Herbert expresó al respecto: “Yo crecí con una relación muy natural con el lenguaje. Con todo tipo de lenguajes: desde el lenguaje que venía de leer (empecé a leer muy chavo), hasta el lenguaje de la más

En su novela, Herbert opta por jugar con la hibridez de modo deliberado y patente, no para posicionarse respecto a la excelencia de un tipo de género literario (novela autobiográfica, realista, de ficción, de no ficción, etcétera) o de una expresión artística (canciones, películas, programas), sino para problematizar la noción de pureza literaria y cultural. Por ejemplo, cuando el narrador se comunica por teléfono con su hermano que vive en Japón, ante una expresión más bien cliché de éste (“¿Están todos ahí, rodeándola?. . . Tienen que estar todos con ella, acompañándola con este *trance tan difícil*” [Herbert 26, el subrayado es nuestro]), el narrador piensa sardónicamente: “Jorge, Jorgito, jelou: La Gran Familia Mexicana *se desmoronó como si fuera un montón de piedras*” (Herbert 27, el subrayado es nuestro). En esta línea no sólo se hace alusión a una de las famosas frases de la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, sino que precisamente como obra central del canon literario mexicano la está retomando para cuestionar uno de los mitos canónicos de la sociedad mexicana: la familia unida. Unas líneas más adelante agregará: “Nada: no queda más que pura *puta y verijuda nada*. En esta *Suave Patria* donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado” (Herbert 27, el subrayado es nuestro). Con alusiones a *El apando*, de José Revueltas,⁴⁴ y al poema de López Velarde, el narrador tensa otros dos grandes mitos mexicanos: la madre y la Nación. Al evidenciar cómo sus propios hijos las violentan si es necesario, el narrador ironiza sobre el hecho de que tanto la madre real como la madre patria agonizan en el vacío de los discursos desgastados (los pliegos de papel picado que se han agotado).

profunda obscenidad, hasta ciertas hablas regionales, por ejemplo, por el hecho de estar viajando: yo nací en Acapulco pero crecí en el norte” (Gallo). Podemos advertir en esta afirmación del autor, que su propio desplazamiento hacia la frontera geográfica del país (llamada coincidentemente Ciudad Frontera) deriva en una visión periférica sobre la literatura.

⁴⁴En el final de *El apando*, El Carajo denuncia a su madre diciendo: “Ella –musitó mientras señalaba a su madre con un sesgo del ojo opaco y lacrimeante– ella es la que trái la droga dentro, metida entre las verijas” (Revueltas 55-56).

De modo que las alusiones literarias no permean el texto con afán cultista. El narrador establece un diálogo vital con los autores y sus obras: la literatura entra en su vida de manera dinámica y transformadora. Cuando el narrador habla sobre el encuentro que a los quince años tuvo con su hasta entonces padre ausente, rememora nuevamente a *Pedro Páramo*: “La voz de la madre de Juan Preciado resonaba en mi cabeza: –No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro” (Herbert 194). En un ejercicio borgesiano, el narrador hace suyas las palabras de la madre de Juan Preciado, de modo que la cita de Rulfo se lee desde su perspectiva y no desde la del narrador de *Pedro Páramo*. Al apropiárselas, las resignifica. Este recurso muestra que el texto de la propia vida se entrecruza con los textos que se han leído durante ella. Así, la intertextualidad se vuelve intersubjetividad porque en repetidas ocasiones el narrador hace dialogar su vida con sus lecturas: “[mamá] tocó muchas veces a la puerta de mi casa como dios en un soneto de Félix López de Vega y Carpio para recordarme que soy un mestizo basura. . . Que me dije: ya abriremos mañana para lo mismo responder mañana” (Herbert 43).⁴⁵

Canción de tumba también pone en diálogo la olvidada memoria nacional con la literatura. Es el caso de la historia del Escuadrón 201: creado en México durante la 2ª Guerra Mundial para combatir contra los países del Eje, estaba conformado por 36 pilotos, de los cuales 6 fueron dados de baja en revisión médica. Al término de su entrenamiento, 30 pilotos llegaron a pelear a Filipinas, pero sin aviones, por lo que pidieron prestadas 18 naves a EUA. Esta empresa resultó en 7 pilotos muertos y una deuda de 3 millones. Al término de este relato, el narrador sentencia: “La aventura

⁴⁵ Alude al soneto “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?” y cuyos tercetos finales rezan: “¿Cuántas veces el Ángel me decía:/ ‘Alma, asómate agora a la ventana,/ verás con cuánto amor llamar porfía’!/ ¡Y cuántas, hermosura soberana,/ ‘Mañana le abriremos’, respondía,/ para lo mismo responder mañana!”.

del Escuadrón 201 se parece a una novela de Jorge Ibarguengoitia” (Herbert 96). Si el escritor guanajuatense hizo de la parodia su perspectiva favorita para leer la tantas veces absurda historia nacional, el narrador de *Canción de tumba* parece advertir que el proceso se ha invertido: que la historia de México tiene propensión a leerse como una novela de Ibarguengoitia. Incluso, él mismo parece obrar como si fuera un personaje del cuevanense: “Acepté enseguida escribir la historia de Román. No por dinero. Tampoco (aunque me gustaría decir que así fue) por pasión literaria o fidelidad a mis orígenes biológicos y políticos. Lo hice por lujuria: era un buen pretexto para incrementar mis visitas a Monterrey y fornicar con el ano de Renata” (Herbert 150). Si el General Arroyo de *Los relámpagos de agosto* enmascaraba con el discurso del nacionalismo sus aventuras con las prostitutas, el narrador de *Canción de tumba* parece haber legitimado el cinismo como la única honestidad posible en un país donde todos mienten a nombre de los valores nacionales.

Otro ámbito en el que la narración transgrede los confines literarios es en el diálogo que establece con otros sistemas culturales. Por ejemplo, el narrador traza una línea entre *La muerte en Venecia*, una actriz porno y dos personajes de Quentin Tarantino a propósito de un delirio provocado por la fiebre: “Thomas Mann espionando adolescentes en el lobby de un hotel en Zurich y Alexis Texas modelando mallas de colores fluorescentes para Bang Bros y Vincent Vega bailando con Mia Wallace conectado interiormente a la jeringa” (Herbert 100). El delirio febril, la enfermedad transitoria, hace converger elementos que desde la lógica de sus propios sistemas no podrían relacionarse, pero al formar parte del entramado de discursos que conforman el bagaje cultural de un sujeto, éste puede convocarlos en esa especie de fiebre que es la transgresión del canon precisamente como apertura a otros lenguajes. Bourdieu explica esta capacidad de innovación como: “la aptitud para romper con todos los códigos, comenzando evidentemente por el de la percepción cotidiana, y porque esa aptitud se adquiere a través de la frecuentación de obras que exigen códigos diferentes y a través de la experiencia de la historia del arte como sucesión de rupturas con los

códigos establecidos” (*El sentido social del gusto* 83). Es decir, para transgredir la literatura no sólo se debe conocer el código de ésta, sino que se deben manejar otros códigos que la enriquezcan.

En ese entendido, quizá sea la música –sobre todo la popular–, el otro lenguaje que permea con mayor claridad la narración en su cualidad poética. Al respecto, en su libro de crítica *Caníbal* (2010), Herbert expresa:

La vocación clasista mexicana sale a relucir de inmediato en buena parte de nuestras lecturas paratextuales: poema que no está en un libro es un mal poema –o al menos un poema malamente editado, uno de éstos que no existen o no importan. De ahí que muchas acciones líricas que se practican en México hayan sido vistas con desdén tanto por los funcionarios culturales como por algunos pensadores posmodernos. . . . (104)

Por ello, el narrador de *Canción de tumba* no tiene reparo en citar y hacer dialogar letras de canciones de distintos géneros y épocas diversas: Rigo Tovar, Camilo Sesto, Lorenzo Santamaría, la canción cubana, Bob Marley, el Trío Guayacán, Ricardo Leyva, Sur Caribe, ópera y música disco unidos todos en la memoria del narrador y, nuevamente, en diálogo con su vida. Por ejemplo, cuando la ex esposa lo llama para contarle que su hijo mayor, Jorge, atacó a un compañero, el narrador se culpa por el comportamiento inestable del chico: “Algo muy malo le había hecho yo a mi bebé. Lo arrullaba tarareando el *Va pensiero* remixeado en un murmullo con ‘The Rivers of Babylon’. Siempre gocé la semejanza que compartían en su ritmo y su tonada” (Herbert 81). Y más adelante dice que éstas son canciones de cuna monstruosas: “el salmo bíblico en que ambas se basan concluye con este versículo: ‘Dichoso el que tomare y estrellare tus niños contra la peñas’” (Herbert 81), donde deja claro también que tanto la “alta” como la “baja” cultura pueden nutrirse de los mismos discursos (la Biblia en este caso) pero codificarlos de modos diferentes. Si el lector es competente, podrá, además, hacerlos dialogar al descubrir sus consonancias.

La vena poética del autor también se percibe en la construcción rítmica de su prosa. Por

ejemplo: “Además el sol cae con un bliss palpable sobre mis mejillas, sobre el césped recién regado, sobre las hojas de la jacaranda” (Herbert 24). Aquí, la triple repetición de la preposición ‘sobre’ traslada la noción de simultaneidad musical a la escritura,⁴⁶ y cada frase que es introducida por cada una de esas tres preposiciones se apoya en la reiteración de un sonido: “m”, “r” y “j”, respectivamente, es decir, son las tres notas del acorde. Aunque en otras ocasiones, las notas del acorde son las ideas: “Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero el sillón de este hospital. . . Porque escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací” (Herbert 39), donde se nota la misma estructura, con mayor complejidad armónica, así como la mayor extensión del fraseo (enunciados más largos), lo cual sostiene un ritmo más pausado y a veces hasta disonante. Esta forma de armonía verbal es empleada en varias ocasiones durante la novela.

Quizá donde la música adquiere más peso es en tanto símbolo de la restitución de la voz de la madre: su vida es la melodía que sostiene a la novela. “Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música” (Herbert 117), dice el narrador, no sólo porque afirma que ella siempre estaba cantando sino porque era una narradora nata: “Poseía un talento extraordinario para la narración oral” (Herbert 63) o “ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción sólo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso” (Herbert 40). Cuando muere, es la ausencia de su voz lo que hace que el narrador realmente entienda el sentido de la palabra ‘muerte’: “Toda la vida aborrecí que fuera tan parlanchina. Sin embargo, lo que hizo que me derrumbara sobre el piso cuando el doctor vino a avisarme que finalmente había muerto fue la simple revelación de que nunca más escucharía su voz” (Herbert 205). De modo que escribirla es un modo indirecto de reproducir su voz y las canciones que evocan su recuerdo crean

⁴⁶ En música, los acordes son la emisión simultánea de tres o más sonidos diferentes.

un *soundtrack* de vida que hace reencarnar, además, el tono emocional de su recuerdo: las canciones, como narraciones, son el relato sonoro y sentimental de la vida de su madre.

Si *Canción de tumba* es un canto y no sólo una melodía póstuma de ese recuerdo es porque, incluso para ser comprendida, la muerte necesita la restitución verbal. En este sentido, Paul de Man explica: “Tan pronto como comprendamos que la función retórica de la prosopopeya es dar voz o rostro mediante el lenguaje, comprenderemos que aquello de lo que estamos privados no es de la vida sino de la forma y el sentido de un mundo accesible únicamente por vía de la comprensión.” (471). La comprensión de la muerte, que sólo se logra mediante el lenguaje, es la muerte en sí. Esa comprensión es tanto la causa del dolor como su compensación. Por ello, cuando el narrador relata los días posteriores a la muerte de su madre, dice:

Lo delicioso de los primeros días de luto era el preciso instante de despertar cuando aún no cobraba conciencia de que mi madre estaba muerta y a la vez podía disfrutar la desaparición de la angustia permanente que durante un año me causó su padecimiento. Luego, casi enseguida, emergía la malsana lucidez: no hay nada más siniestro que la luz. (Herbert 204)

Comprender la muerte es darle sentido a la vida, y esa comprensión es además lingüística. El párrafo anterior de la novela concluye con los siguientes enunciados: “Entonces nació Leonardo. Todo abismo tiene sus canciones de cuna” (204). El abismo (la muerte) es restituido por la comprensión (“dar a luz” como metáfora del nacimiento pero también del conocimiento). Una canción de tumba es la manera en que, mediante la luz siniestra del lenguaje, el autor vuelve a dar voz y rostro a su madre, aun a sabiendas de que, como indica De Man, lo hará desfigurándola.

En la mezcla de textos y la apertura a otros lenguajes, *Canción de tumba* no rompe con la tradición literaria: muestra que el lenguaje, que es la materia de la literatura, está cargado de sentidos específicos dentro de los campos culturales en los que nace, y que el sistema literario, por ser también cultural, puede acogerlos y reformularlos con fines estéticos dentro de sus propios códigos

y reglas. Lo que la novela de Herbert parece cuestionar es la noción de canon como anquilosamiento de formas y no, a decir de Bloom, como una guía de lectura. Es decir, se cuestionan aquellos procesos de producción y recepción literaria cuya perspectiva depende de las formas aprobadas por los poderes en turno. Así, Even-Zohar explica que: “sin la estimulación de una fuerte ‘sub-cultura’, cualquier actividad canonizada tiende a fosilizarse gradualmente. Los primeros pasos hacia la fosilización se manifiestan en un alto grado de cerrazón y una creciente estereotipación de los diversos repertorios” (9). De modo que en *Canción de tumba* no se manifiesta que la literatura deba prescindir de la tradición, sino que problematiza la idea de que cuando las formas dejan de moverse y abrirse a otros códigos se paralizan y, por tal, detienen su capacidad creadora.

En ese sentido, cuando alguien le dice al narrador: “—Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue real” (Herbert 21), este comentario le mueve reflexionar lo siguiente: “Observaciones como esta me vuelven pesimista acerca del arte del futuro del arte de narrar. Leemos nada, y exigimos que esa nada carezca de matices: o vulgar o sublime. Y peor: vulgar sin lugares comunes, sublime sin esdrújulas. Asépticamente literaria. Eficaz hasta la frigidéz” (Herbert 21). Esa expectativa aséptica y eficaz de la literatura a la que refiere es efecto de un apego acrítico a los cánones, de una perspectiva cerrada, centralizada y dogmática contra la cual deben pugnar las formas periféricas para promover su evolución. Entre la vida y la muerte de toda forma literaria está, desde sus distintos códigos, el lenguaje.

3. 3 Escribo que escribo

Canción de tumba, como autonarración especular, es una novela autorreflexiva. Linda Hutcheon denomina “narcisistas” al tipo de narraciones que son autoconscientes de su textualidad. Utiliza el

término ‘narcisista’ porque, como ella lo explica, el mito de Narciso sirve para describir la imagen de una narración seducida con su propia contemplación; en tanto que el término ‘metaficción’ alude sólo a las narraciones que incluyen el proceso literario como tema pero que no visibilizan ese proceso (Hutcheon 1). La narrativa narcisista es, por ello, “process made visible” (6). Hutcheon, además, especifica que en este tipo de textos el lector juega un papel fundamental pues es a él a quien está dirigida la visualización de tal proceso narrativo, lo cual crea la paradoja metaficcional que ella advierte en estas narraciones:

[T]he reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (7)

Es decir, la narración narcisista⁴⁷ es aquella, a decir de Hutcheon, que al ser consciente de su textualidad visibiliza su proceso de escritura, lo cual crea una paradoja tanto para el lector como para la narración misma: el primero no sólo es forzado a ser consciente de que el texto que lee es un artificio sino que además debe asumir su rol como coautor; el texto, por su parte, está inmerso en su propia autorreflexión pero al mismo tiempo esta autoconciencia está dirigida hacia afuera, hacia el lector.

En este entendido, la noción de narrativa narcisista de Hutcheon es correlativa al estadio del espejo de Lacan:⁴⁸ el texto (el espejo) proyecta la imagen del escritor al escritor mismo. Cuando

⁴⁷ Hutcheon enfatiza que el término “narcisista” se refiere al texto, no al narrador ni al escritor.

⁴⁸ Para Lacan el espejo es un objeto que ayuda al sujeto a tener conciencia de sí mismo mediante la reflexión de su cuerpo. Por ello denomina “estadio del espejo” a aquel momento temprano en el desarrollo del ser humano (entre los

el lector se enfrenta a dicho texto, al situarse desde la perspectiva del narrador, se hace consciente de que está frente a un dispositivo precisamente textual, y es en ese momento de la recepción cuando el texto se hace autorreflexivo.

La propuesta de Hutcheon es igualmente correlativa al concepto de heterotopía⁴⁹ de Foucault. Al inicio de *Las palabras y las cosas* (1966), el sociólogo francés realiza el análisis de *Las*

6 a 18 meses de vida) en que éste se hace consciente de sí mismo al observar la imagen (imago) total de su cuerpo como proyección, pues sin el espejo sólo se puede percibir el propio cuerpo de manera fragmentada. Al ser testigo de su yo-imago, el sujeto establece una relación consigo mismo desde la alteridad, es decir, realiza el movimiento del mundo interior (*Innenwelt*), corporal, al mundo exterior (*Umwelt*), virtual (102). Para Lacan, la etapa del estadio del espejo (la relación del yo consigo mismo) da paso al yo social (la relación del sí mismo con el otro).

⁴⁹ En su conferencia “De los espacios otros” (1967), Foucault explica que la época actual se experimenta menos desde la noción temporal y más desde la espacial: “como una red que une puntos y se entreteje” (1), esto es, como una especie de tejido social donde las relaciones de cercanía y distancia, o de desplazamiento, determinan la percepción del yo. En ese sentido, Foucault distingue que si bien el espacio del adentro está relacionado directamente con el yo interno, el espacio del afuera tiene más relación con la sociedad que nos jala fuera de nosotros mismos. A este movimiento centrífugo que el tejido social ejerce sobre el yo Foucault lo denomina “emplazamiento”, del cual distingue dos tipos: las utopías, que son espacios irreales con los que tenemos una relación de idealización; y las heterotopías, lugares reales que funcionan como contra-emplazamientos, es decir, son especies de utopías realizadas pero desde donde se cuestionan aquellos lugares culturalmente existentes.

Para explicar la relación entre las utopías y las heterotopías, Foucault usa la figura del espejo. Dice que el espejo es una utopía porque es un lugar sin lugar, pero al mismo tiempo es una heterotopía porque el espejo existe realmente como objeto, es material, y sirve para poner en duda al propio yo que se observa en él, es decir, desde el espejo cuestionamos el espacio en el que existimos o desde el cual nos configuramos: “el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupó, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá” (3). Así pues, las heterotopías tendrían la función de crear

meninas de Velázquez. En ese análisis, dice respecto al espejo en el cuadro que: “la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega” (32). Es decir, Velázquez visibiliza el proceso de creación del cuadro haciendo que el espectador deduzca, mediante el espejo, que aquel a quien todos los protagonistas miran no es a él (espectador) sino a quienes están reflejados (los reyes): los reyes son la mirada ordenadora. Pero al situar al espectador en el lugar de los reyes, éste se asimila a la proyección y descubre el artificio del cuadro: ya no mira la pintura como producto (texto) sino como proceso (autorreflexión textual).⁵⁰

Así, Hutcheon distingue dos tipos de narración narcisista: aquellas que tematizan sus procesos lingüísticos y diegéticos (descubiertas) y aquellas que actualizan las estructuras sobre las que esos procesos trabajan (encubiertas). En ese sentido, *Canción de tumba* se trataría de una narración descubierta, pues Hutcheon explica que en estas narraciones:

In order to comprehend the language of fiction, the reader must share with the writer certain recognizable codes—social, literary, linguistic, etc. Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact. Often this theme is introduced as an allegory of the frustration of the

espacios de ilusión, poniendo en cuestionamiento la “realidad” de los espacios que percibimos como reales, pero también de compensación al crear espacios idealizados. Por ello, el espejo es la heterotopía por antonomasia.

⁵⁰ Es por esta correlación que elegimos el término especular, y no el de narración narcisista de Hutcheon, porque la noción del espejo se contrapone a la de confesión que intentamos caracterizar en este trabajo, aunque en esencia la definición de Hutcheon sea la base del análisis metaficcional de este apartado. Así, con el símbolo del espejo caracterizamos a aquellas narraciones autorreferenciales donde el narrador problematiza mediante la autorreflexión escritural la artificialidad del texto dada su naturaleza lingüística, lo cual conlleva nuevamente a la noción de la construcción de la identidad mediante la alteridad.

writer when faced with the need to present, only through language, a world of his making that must be actualized through the act of reading. . . (29)

Esto significa que tanto a nivel diegético como lingüístico el foco de interés se encuentra en el proceso creativo del escritor y del lector. Es decir, la narración narcisista descubierta visibiliza que en el proceso creativo de producción (escritura) y recepción (lectura) el lenguaje es, al mismo tiempo que un puente, un abismo de comunicación. Esta paradoja es precisamente el tema desarrollado en estas narraciones y el cual, en nuestro trabajo sobre la autonarración, se proyecta además como la paradoja del autoconocimiento mediante un sistema (el lenguaje) que, como ya había señalado De Man, al tiempo que restaura una vida, la desfigura.

Así, desde muy temprano en *Canción de tumba* el narrador visibiliza el proceso de su escritura mediante la autorreflexión del texto (el que como lectores hemos estado leyendo) y evidencia su frustración ante lo que él percibe como una incapacidad en su manejo narrativo: “Apenas concluyo esta enumeración, me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable y los sucesos que pretendo recuperar poseen una pátina de escandalosa inverosimilitud” (Herbert 21). El narrador no siente pudor por lo que cuenta (la porción de su vida que está haciendo pública) sino por el cómo lo está contando (el trato estético). De la misma manera, hace visible cómo la escritura, al tratar estéticamente la realidad, desfigura a sus referentes en tanto que los vuelve entidades textuales: “Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras. Escribiendo con los dedos en la puerta. Mi personaje yace yonkeado a causa de la Leucemia Mielítica Aguda (LMA, la llaman los doctores) mientras yo recopiló sus variaciones ridículas” (Herbert 21).

En este descubrimiento del momento en que escribe, como un Velázquez que se pinta en el cuadro, el narrador crea la imagen de sí mismo escribiendo y emplaza este proceso en un lugar atípico de la escritura: junto a la puerta de una habitación de hospital, entre penumbras, donde

convierte a su madre en un personaje. Por eso, el narrador dice: “Quiero aprender a verla morir. No aquí: en un reflejo de tinta negra: [sino] como Perseo atisbando, en el envés de su escudo, la flexión que cercenaba la cabeza de Medusa” (Herbert 39). Al escribir al lado de la cama de su madre agonizante, vuelve al acto de la escritura su escudo de Perseo. No es que vuelva a mirar la muerte en el texto, es que sólo puede mirarla al escribir. Calvino ya lo había advertido: “La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir (21). Es decir, escribir no es un modo de rehuir la visión de la muerte de su madre, es que sólo escribiéndola puede mirarla. Decidir escribirla es decidir mirarla sin ser petrificado por ella.

El uso de la conjugación en presente (estoy, escribiendo, recopilo, yace) reafirma la idea de visibilizar el proceso creativo en el justo momento en que ocurre. Así, cada vez que el narrador hace estas intromisiones autorreflexivas conjuga los verbos en presente: “Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere?” (Herbert 38). Esta pregunta deja ver al texto como algo inacabado, en constante transformación: “La técnica, muchacho –dice una voz en mi cabeza–; baraja la técnica” (22) y ante esta voz interna que lo corrige, vuelve a contar de manera sucinta y menos eufemística lo que le había tomado cuatro páginas: “A la mierda: mamá fue en su juventud una india ladina y hermosa que tuvo cinco maridos: un lenón legendario, un policía abaleado, un regio goodfella, un músico suicida y un patético imitador de Humphrey Bogart. PERIOD” (Herbert 22). En el cambio tipográfico, la palabra inglesa ‘*period*’ en versales, hay una suerte de constatación de que ese punto final cierra no sólo el párrafo sino la necesidad de volver inverosímil, por excesivamente rebuscada, la narración.

Aún más, la posibilidad de la muerte de la madre expresa también las posibilidades de la

escritura: ésta, como la vida, es imprevisible, y ante sus posibilidades el escritor debe agregar técnica, es decir, usar deliberadamente estructuras y tratamientos lingüísticos con cualquiera que sea su materia referencial, esto es, fáctico o imaginario. Por esta razón, el narrador de *Canción de tumba* se opone a la postura de Wilde respecto a los conceptos de belleza y existencia: “Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: sólo la vecindad e impureza de ambas zonas puede arrojar sentido” (Herbert 38). Así, el narrador piensa la escritura autobiográfica no como una indecibilidad del límite entre lo fáctico y lo ficcional, sino como un proceso dialógico: la vecindad entre lo fáctico y lo ficcional los obliga a establecer diálogos, a “contaminarse” mutuamente, porque todo diálogo es una experiencia de la alteridad, un ponerse en el lugar del otro, un des-aprender a mirar desde la propia perspectiva y un aprender a ver como el otro por lo menos momentáneamente.

Todo diálogo verdadero supone una contaminación, una impureza. Esta idea también se hace manifiesta en la estructura metaficcional. *Canción de tumba* se divide en una especie de introducción o prólogo y tres capítulos. El segundo de estos, titulado “Hotel Mandala”, se divide a su vez en 4 apartados: 1) “La jirafa de Lego”, donde el narrador relata un viaje a Berlín con su esposa embarazada; 2) “Fiebre (1)”, en el que habla sobre el Escuadrón 101 a propósito de la historia de la construcción del Hospital Universitario de Saltillo, lugar donde tiene una especie de delirio en el que habla con un personaje de una de sus novelas fallidas; 3) “Fantasmas en la Habana”, donde narra un viaje a Cuba, las fiestas a las que va y las mañas de que se vale para llevar droga en el avión sin ser descubierto; y 4) “Fiebre (2)”, apartado en el que, finalmente, el narrador nos revela que todo lo que ha dicho en el apartado 3 no le ocurrió a él en realidad sino que se trata precisamente de los esbozos de esa novela fallida que mencionó en el apartado 2:

Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado el sexo anal. Bobo Lafra-
gua solo existe en mi imaginación. Conozco perfectamente varias lenguas chinas. Nadie

encontraré nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado, con fiebre, muriéndome en mi cama de hospital, deprimido y solo. . . (171).

La fiebre se vuelve metáfora de la escritura: es un delirio donde realidad y fantasía se mezclan: si las visiones son ciertas para quien padece el estado febril, ¿por qué no podría con ellas crear para sí un recuerdo tan válido como aquellos que provienen de un estado normal? Por tal, el propio narrador señala: “es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean” (171). Al seguir revisando las notas con las cuales escribió el apartado 3, lanza una crítica a su escritura: “¿Qué putas significa toda esta bien peinada mierda? Mi performance consiste en contagiarme de todos los géneros posibles y padecer fiebre hasta que mis pupilas puedan girar hacia dentro” (172), es decir, el escritor que quiera tener un estilo propio debe nutrirse de todos los géneros y después, con ellos, buscar las posibilidades de su propia escritura. Se trata, como indicaba Ángel Rama, de una especie de “plasticidad cultural”, o en este caso “literaria”, en el que los elementos de procedencia externa se rearticulan de manera global en una nueva estructura (29).

A través de estas autorreflexiones, se hace manifiesta la paradoja de la que habla Hutcheon: el lector está consciente en este punto de que está leyendo una historia de vida tratada con el artificio de la literatura, pero ante él también se abren preguntas complejas: ¿si el narrador dice que miente, cómo saber que esa aseveración no es también una mentira? ¿De todo lo leído, qué le ocurrió “en realidad” al narrador y qué ha inventado? ¿Ésta es siquiera una pregunta válida? O más aún: de serlo, ¿es posible responderla? ¿Es necesario? Estas preguntas problematizan no la existencia de la línea que separa lo fáctico de lo ficcional, pues esa línea existe, lo que cuestiona en realidad es nuestra capacidad de identificarla. Tanto escritor como lector se vuelven conscientes de

que puede existir un punto ciego desde donde el límite de esas entidades le sea imperceptible, sobre todo porque ellas dialogan entre sí, se retroalimentan, y de ese modo constantemente se renuevan: al dejar de ser lo que eran (contaminándose), reinventan lo que son.

La identidad y la alteridad, lo fáctico y lo imaginario, lo autobiográfico y lo ficcional en un constante proceso dialéctico: la síntesis es la impureza, lo híbrido no es lo indecible sino lo renovado. Sin esa capacidad sintética, se corre el riesgo de volverse loco, pues se pretende que no existen las fronteras. Quizá por ello la figura por antonomasia de lo metaficcional sea el Quijote: cuando somos incapaces de percibir la línea que separa lo real de la ficción negamos su capacidad dialógica. Y lo igual no dialoga, es monólogo perenne, es locura.

Por ello, en el último apartado del capítulo segundo, “Fiebre (2)”, el narrador desarrolla sus reflexiones a partir de tres notas que escribió en un cuaderno rojo durante la primera estancia de su mamá en el hospital. Una de esas notas termina con una especie de aforismo: “La angustia es la única emoción verdadera” (175). Y la angustia, como intranquilidad que surge de la amenaza, es precisamente conciencia de lo otro. La figura del autor que reflexiona a partir de la metaficción es, por ello, símbolo de la conciencia de la alteridad, de aquel que deliberadamente intenta pensar como el Otro, pensarse a sí mismo como otro, y que logra, por ello, reinventar su identidad.

Conclusiones

Durante el desarrollo de esta investigación se ha pretendido describir cómo las obras estudiadas renuevan las formas de autfiguración del yo, partiendo de los tres tipos propuestos por Sylvia Molloy, pero dentro del contexto sociocultural y literario de Hispanoamérica en el actual siglo, esto con la finalidad de inscribir dichas obras dentro la noción de autonarración, una categoría que pretende agrupar las manifestaciones de escritura autobiográfica contemporánea. Al respecto, hemos

tratado de definir a la autonarración, a partir de la revisión teórica de los estudios sobre la autobiografía y la autoficción, como un texto literario autobiográfico donde la figuración del sujeto y del autor comparten el mismo espacio textual de modo que cuestionan la posibilidad del autoconocimiento total.

Dado que la autonarración se inscribe en una época en el que la percepción del tiempo se ha atomizado y los grandes relatos se han puesto en duda, la noción de ruptura nos sirvió como eje para clasificar los tres temas más comúnmente identificados en las escrituras autorreferenciales actuales: el cuerpo, las relaciones familiares y la figura del escritor. Propusimos que la estructura de las autonarraciones realizan la autofiguración del yo con acento en una de las dos representaciones: o bien, aquella donde domina la figura del sujeto, o bien, aquella donde prevalece la figura del autor, sin que esto signifique la exclusión de la otra figura. A partir de la clasificación de la autoficción de Vincent Colonna retomamos las categorías de “autoficción biográfica” y “autoficción especular” y las adaptamos para nuestros objetivos bajo las nociones de “autonarración confesional” y “autonarración especular” respectivamente.

Para analizar las obras que fueron objeto de nuestro estudio recurrimos al concepto de autofiguración de Sylvia Molloy como parámetro de comparación, de modo que éste nos sirviera como punto de referencia para determinar si las obras que analizamos actualizan o no las formas de autofiguración dado que éstas ya forman parte de la tradición autobiográfica en Latinoamérica.

En *El cuerpo en que nací* la narración se hace mediante la focalización interna, desde la conciencia de la narradora, apostando así por la reconstrucción del pasado mediante el recuerdo, más acorde a la forma autobiográfica clásica que percibe en la memoria un proceso válido de verificación del pasado. Esta focalización además se corresponde a la tematización del cuerpo como límite entre el yo y su entorno y se refuerza con el silenciamiento de la voz del narratorio explícito, esto es, la psicoanalista con la que la narradora mantiene una conversación y que es

precisamente desde donde se construye la narración: al representar este diálogo, se manifiestan la narración desde el presente enunciativo mediante la oralidad. De aquí su tono confesional.

En *Canción de tumba* la focalización es externa y esto se hace evidente mediante la constante referencia a la vida y modos de hablar de los familiares, amigos y conocidos del escritor, a las referencias a documentos desde los cuales intenta reconstruir su pasado, pero a los que constantemente cuestiona respecto de su validez. Esta focalización corresponde a la noción de autonarración especular a partir de la que el narrador intenta construir su propia imagen mediante la manera en que es visto por los otros y por sí mismo, por ello la narración también se construye metaficcionalmente, pues el texto que leemos es lo que el escritor escribe en el hospital mientras cuida a su madre que agoniza debido a la leucemia. El presente enunciativo aquí es, por ello, tematizado desde la escritura de un diario. De aquí su tono metaficcional.

Si Nettel construye su presente enunciativo desde la representación de la oralidad y el diálogo con el otro para construir una autofiguración de sí (figura del sujeto), Herbert lo hace mediante el recurso del diario en donde reflexiona sobre los otros que mira y a partir de los cuales reflexiona sobre la escritura de la propia experiencia (figura del autor). Estos dos modos de focalizar el presente enunciativo es lo que confiere a estas autonarraciones el estatuto autobiográfico referido por Molloy: “narrar la ‘historia’ de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación” (11).

La escena de lectura servía a la autobiografía hispanoamericana, de acuerdo a Molloy, para hacer dialogar al escritor con las literaturas europeas, pues los libros usualmente referidos pertenecían a esta tradición, con la que los autores intentaban solventar su crisis de autoridad (pues ya no escribían para el rey ni la iglesia, sino para sí mismos); por el contrario, la referencia a libros en español era escasa (34). Tanto en *Canción de tumba* como en *El cuerpo en que nací*, sin embargo, se manifiesta una revaloración de las literaturas hispanoamericanas: en el primero como

diálogo vital que le permite interpretar y cuestionar su entorno (Rulfo, *Revueltas*), y en el segundo como modo de evasión a una realidad que resulta abrumadora pero también de identificación con una comunidad (García Márquez, Paz).

Esta escena de lectura, Molloy la interpreta como una estrategia autorreflexiva porque recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico (32). Al respecto, Darío Sztransjaber, refiriendo a la famosa frase de Derrida “nada hay fuera del texto”, expresa que dado que “todo acceso al sentido siempre es lingüístico” entonces “siempre que queremos abordar el sentido de lo que se nos presenta, viramos y nos direccionamos a otro texto” (Sztransjaber). De modo que esta estrategia en las autonarraciones estudiadas ponen de relieve la naturaleza textual de todos los discursos, no sólo los literarios. Al extenderla además a todos los textos cotidianos con los cuales se configura no sólo la figura del sujeto (las reglas que la familia le impone a la narradora de *El cuerpo en que nací*) sino también del autor (discursos de la publicidad y la cultura de masas en *Canción de tumba*) esta estrategia es actualizada por las autonarraciones, haciendo evidente la configuración discursiva, ya no sólo literaria, de la identidad. Más aún, la escena de la lectura pierde relevancia frente a la escena de la escritura misma: sobre la lectura hay comentarios de la experiencia psíquica y emocional, pero la escena que recrean con más énfasis es la de la escritura misma: en *El cuerpo en que nací* como esa acción que le permite a la narradora vengarse de sus compañeros al mismo tiempo que obtener su reconocimiento, y en *Canción de tumba* como un medio para enfrentar una realidad que es en extremo dolorosa (escribir al lado de la cama de la mamá agonizante). Por todo esto, la escena pasiva de la lectura es ahora actualizada como la escena activa de la escritura.

Respecto a los relatos familiares, Molloy advierte que hay una censura sobre la infancia en las escrituras autobiográficas de Hispanoamérica, aunque cuando es retomada se hace de manera idealizada por considerarse trivial en la conformación del yo. Esta censura corresponde a la

construcción de una figura ejemplar y pública, de ahí su valor didáctico y su tono moralista. De modo que las “*petite histories*” de la infancia son excluidas porque no tienen cabida en la gran historia de la vida social. En la autonarración, por el contrario, la infancia se vuelve el centro de interés de los narradores porque en ella se descubren las imposiciones del discurso familiar y la natural tendencia a la rebelión de los niños: tanto Nettel como Herbert abundan en detalles sórdidos de su infancia: la masturbación infantil, la humillación verbal, los abusos físicos, las conductas sexuales extremas de los padres y otros tópicos que rompen con la visión idílica de la niñez y evidencian la soledad del yo en este estadio. A diferencia de las escrituras autobiográficas que a decir de Molloy piden el indulto, estas autonarraciones no buscan la aceptación externa sino que se cuestionan a sí mismas para encontrar respuestas a sus fracturas emocionales. Mediante la desacralización de la infancia realizan la desedimentación de las costumbres que han forjado su carácter, pero, sobre todo, exponen el lado incómodo no sólo de su historia sino de la Historia de su país al narrar los exilios obligatorios que sus padres deben hacer: la mamá de la narradora de *El cuerpo en que nací* para acceder a un tipo específico de educación, y la mamá del narrador de *Canción de tumba* debido a la necesidad de tener trabajo. Esto, además, se concreta en los espacios en que ocurren las historias: contra los espacios típicos del colegio y los paisajes idílicos de las ciudades de las que se ha sido exiliado, en las obras estudiadas son la casa (en Nettel) y los espacios públicos (en Herbert) los que dan cuenta de la enfermedad social y de la crisis de autoridad.

De modo que la autonarración invierte el proceso de acercamiento a la infancia: en la tradición autobiográfica el yo que ve a la infancia lo hace como un voyeur que idealiza la vida familiar; en la autonarración, sin embargo, el yo se vuelve más bien un crítico, alguien que recuerda los padecimientos de esa vida familiar, haciendo patente que ya no hay una intención de inscribir la propia vida dentro del discurso público, sino de cuestionar cómo la vida pública ha afectado la

situación personal. La estrategia de exclusión del relato de la infancia es ahora actualizada como un desmenuzamiento de la infancia, la cual es expuesta con mucho menos censura.

Finalmente, Molloy percibe que las estrategias de la memoria y el linaje servían como medios para construir el mito del autobiógrafo a partir de su inscripción en la Historia. La vida es vista como un documento al cual se tiene acceso desde la memoria, la cual es entendida como una verdad objetiva mediante la cual se revalora la vida. Acudir al linaje familiar implica, además, acudir al pasado histórico: es decir, el pasado es visto como un asunto de familia, como si la memoria del autobiógrafo abarcara más allá de su propia vida, haciendo de la historia una especie de “chisme familiar” (213).

En las obras analizadas, sin embargo, el pasado que se rememora apenas llega a la historia inmediata de los padres, cuyas vidas carecen de un linaje familiar que los inscriba dentro de la gran historia. No se autorrepresentan como testigos sino como pacientes de su contexto histórico: en *El cuerpo en que nací* la narradora percibe las consecuencias de las dictaduras en Latinoamérica a través de sus vecinos exiliados, muestra cómo la gran revolución sexual de los 60 que vivieron sus padres la hace tomar a ella un giro más conservador, y relata también la marginación de ciertas comunidades en París; en tanto que en *Canción de tumba* el narrador muestra cómo frente al supuesto crecimiento económico de los 70 en México, los 80 representan una debacle económica que crea grandes sectores de marginación y pobreza que obligan a las migraciones masivas en busca de trabajo. De modo que en estos textos hay una desmitificación de la individualidad pero también del mito del escritor: no se es “llamado a la escritura” por una razón especial, sino que se escribe a partir de ciertas circunstancias sociohistóricas que determinan la posición de la mirada. Se desmitifica la imagen del escritor como un ser que significa el mundo con la verdad absoluta porque se muestra situado, testigo de un tiempo específico, en un lugar específico, que determina y sesga su visión del mundo. Apenas se le muestra como un personaje que cuestiona los discursos

de los que ha sido también objeto y de los que intenta, en la medida de sus posibilidades, liberarse. De modo que la estrategia de la memoria y el linaje como una actitud testimonial que quiere instituir el mito personal se actualiza como una actitud crítica que desmitifica la individualidad y pone el acento sobre el impacto de lo colectivo en la vida personal. Al final de ambos textos, los narradores apenas encuentran la aceptación momentánea del yo: “Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en que había nacido, con todas sus particularidades” (Nettel 194) y “Te amo. Soy el hijo de mi madre” (Herbert 206), pero ya no desde la apología del yo sino desde la autoconfrontación.

De este modo, creemos que las obras analizadas logran renovar las autofiguraciones del yo de la tradición autobiográfica hispanoamericana y las inscriben dentro de la subjetividad contemporánea: la sensación de ruptura, de disgregación, permite un acercamiento autocrítico ya no de la vida total sino apenas de un capítulo específico de ésta. Las figuras del sujeto y del autor se representan más en una modalidad activa que pasiva, reflexionan desde la enfermedad y no desde la salud, y su vocación crítica les conmina a desmitificar la individualidad para poner el acento en el colectivo, en los otros con quienes se configuran. Su tono autocrítico pone en duda la capacidad del ser humano para lograr un autoconocimiento total así como de discernir realmente entre lo fáctico y lo imaginario de sus recuerdos. Estas autonarraciones, creemos, son un intento por superar el hiperindividualismo propio de la época posmoderna, a decir de Lipovetsky, mediante la búsqueda de pertenencia en la comunidad, pero desde una postura autorreflexiva, no ingenua ni de censura.

Obra citada

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Impreso.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. eBook.
- - -, “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. y trad. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2014: 149-168. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1999. Impreso.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.
- Badillo, Alejandro. “Mirar hacia adentro.” Reseña de *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel, y *Las afueras*, de Luis Jorge Boone. *Crítica* 147 (2012). Web. 12 sept. 2018.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994: 65-72. Impreso.
- Beltrán Félix, Geney. “La certidumbre del monstruo”. *Letras libres* 160 (2012). Web. 12 sept. 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- - -, *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- Byung-Chul, Han. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Trad. Paula Kuffer. Barcelona: Herder, 2015. Impreso.
- - -, *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013. Impreso.
- Caballé, Ana. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995. Impreso.

- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2014.
- Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 85-122. Impreso.
- Dames, Nicholas. “The New Fiction of Solitude”. *The Atlantic* Apr. 2016: n. pag. Web. 12 sept. 2018.
- Darriussecq, Marie. “La autoficción, un género poco serio”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 65-82. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 2013. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Historia de la mentira. Prolegómenos*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1997. Impreso.
- - -, *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez de Maciel. Madrid: Editorial Trotta, 2008. Impreso.
- Dominguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP/Plaza y Janés, 2002. Impreso.
- Doubrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 45-64. Impreso.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. *Teorías literarias del siglo XX*. Eds. José Manuel Cuesta y Julián Jiménez. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Entre Filosofía y Literatura. Obras esenciales I*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999: 329-360. Impreso.

- - -, *El origen de la hermenéutica del sí. Conferencias de Darmouth, 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016. Impreso.
- - -, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- - -, “De los espacios otros.” *Architectura, Mouvement, Continuité* (1984).
- Fusillo, Massimo. *Estética de la literatura*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2009. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. “Teoría de los polisistemas.” *Poetics today* (1990): 9-26. Web. 12 sept. 2018.
- Gallo, Irma. «Julián Herbert: la vida es una canción buena onda.» *SinEmbargo*, 17 de Noviembre de 2012. Web. 12 sept. 2018.
- Garrido Domínguez, Antonio, comp. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso.
- Gasparini, Philippe. “La autonarración”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012: 177-209 . Impreso.
- Geli, Carles. “Prefiero permanecer en la periferia”. *Riverside Agency* 19 de nov. 2011. Web. 12 sept. 2018.
- Gennete, Gérard. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993. Impreso.
- - -, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1980. Impreso.
- - -, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Giordano, Alberto. “Autoficción: entre literatura y vida”. Conferencia inaugural del Coloquio Internacional “La autoficción en América Latina”. 27 y 28 de octubre de 2013, Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad del Perú. Web. 12 sept. 2018.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 9-18. Web. 12 sept. 2018.

- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. México: Debolsillo, 2014. Impreso.
- - -, *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos, 2010. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013. Impreso.
- Jablonka, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina, 2016. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.” *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. Navarro, Desiderio. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997: 1-24. Impreso.
- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.” *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009. 99-105.
- Lahire, Bernard. “Sociología y autobiografía”. *Trabajo y Sociedad*, 11.12 (2009): 1-7. Web. 12 sept. 2018.
- Lejeune, Phillippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1986. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trads. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Lotman, Iuri M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.
- - -, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982. Impreso.
- - -, *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Luc-Nancy, Jean. «La imagen. Mímesis y Methexis.» *Escritura e imagen 2* (2006): 7-22. Web. 12 sept. 2018.

- Luiselli, Valeria. "El cuerpo escrito de Guadalupe Nettel." Reseña de *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel. *Nexos* (2011). Web. 12 sept. 2018.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Suiza: Peter Lang, 2015. eBook.
- Mendiola, Alfonso. "Los géneros discursivos como constructores de realidad. Un acercamiento mediante la teoría de Niklas Luhmann". *Historia y Grafía* 32 (2009): 21-60. Web. 12 sept. 2018.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Nettel, Guadalupe. *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama, 2013.
- Pera, Cristóbal. *Desde el cuerpo. Ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica*. México: Cal y Arena, 2012.
- Pozuelo Yvancos, José María. "'Figuración del Yo' frente a autoficción". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012: 151-176. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2004. Impreso.
- Reisz, Susana. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989. Impreso.
- - -, "Formas de la autoficción y su lectura". *Lexis* 40.1 (2016): 73-98. Web. 12 sept. 2018.
- Revueltas, José. *El apando*. México: Era, 2008. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Relato: historia y ficción*. Trad. Elda Rojas Aldunate. México: Dosfilos Editores, 1994. Impreso.

- , *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Siglo XXI Editores, 2013. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2011. Impreso.
- Schmitt, Arnaud. “La autoficción y la poética cognitiva”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. y trad. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2014: 45-64. Impreso.
- Sztramsjaber, Darío. *¿Para qué sirve la filosofía? (Pequeño tratado sobre la demolición)*. Buenos Aires: Planeta, 2013. eBook.
- Vattimo, Gianni. *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2010.
- Waldman, Gilda. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa.” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (2016): 355-378. Web. 12 sept. 2018.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.