

Escrituras autobiográficas latinoamericanas:

Procesos y actualidad

Humberto Guerra de la Huerta
Angélica Tornero Salinas
Horacio Molano Nucamendi
Claudia L. Gutiérrez Piña Coordinadores



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

- **Humberto Guerra de la Huerta** es profesor-investigador del Departamento de Política y Cultura de la UAM-X y fungió como jefe del Área de Investigación en Polemología y Hermenéutica y como presidente del Comité Editorial del Departamento de Política y Cultura. Miembro del SNI. Es doctor en Literatura Hispánica por el Colegio de México y maestro en Psicoterapia Psicoanalítica. Sus intereses de investigación se enfocan en los textos narrativos autorreferenciales y ficcionales, el análisis dramático y las representaciones de la diversidad sexual en los diferentes géneros literarios mexicanos del siglo XX y contemporáneos.
- **Angélica Tornero** es poeta, ensayista, profesora e investigadora. Imparte cátedra en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y en la UNAM, en donde obtuvo un doctorado en Literatura Iberoamericana y otro en Filosofía. Ha publicado diferentes libros sobre crítica y teoría literarias y dirigido diversos proyectos de investigación. Miembro del SNI.
- **Horacio Molano Nucamendi** imparte clases en el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM desde 1997, donde es profesor de tiempo completo. Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su tesis abordó las escrituras del yo en el modernismo. Investiga sobre los géneros referenciales, las relaciones entre literatura y sociedad y los materiales didácticos de literatura para estudiantes de español como lengua extranjera. Asuntos sobre los cuales ha publicado artículos en revistas y capítulos en libros.
- **Claudia Gutiérrez Piña** es doctora en literatura hispánica por El Colegio de México, profesora-investigadora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, integrante del cuerpo académico “Estudios literarios. Configuraciones discursivas y poéticas” y miembro del SNI. Ha escrito y coordinado varios libros y publicado artículos especializados en revistas nacionales e internacionales. Obtuvo el premio a la mejor tesis de doctorado en el área de humanidades (2013) otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias.

ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS LATINOAMERICANAS:
PROCESOS Y ACTUALIDAD

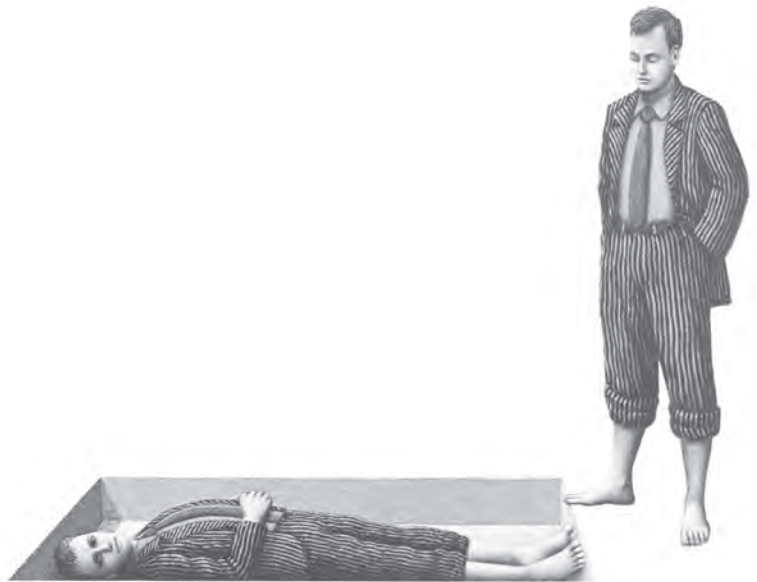


Imagen de la portada:
El doble, Roberto Márquez
1999. Óleo sobre tela, 80 x 150 cm

Diseño de portada e interiores:
Sandra Mejía De la Hoz

ISBN (publicación electrónica) 978-607-28-2991-6
ISBN (publicación impresa) 978-607-28-3017-2
Primera edición, noviembre de 2023

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
Edificio A, 3er piso. Teléfono 55 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

Los textos presentados en este volumen fueron revisados y dictaminados por pares académicos expertos en el tema y externos a nuestra Universidad, a partir del sistema doble ciego, proceso realizado por el Comité Editorial del Departamento de Política y Cultura, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Impreso en México / Printed in Mexico

ESCRITURAS
AUTOBIOGRÁFICAS
LATINOAMERICANAS:
PROCESOS Y ACTUALIDAD

HUMBERTO GUERRA DE LA HUERTA
ANGÉLICA TORNERO SALINAS
HORACIO MOLANO NUCAMENDI
CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA
COORDINADORES



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Política y Cultura



Universidad Autónoma Metropolitana

Rector general, José Antonio de los Reyes Heredia

Secretaria general, Norma Rondero López

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Rector de Unidad, Francisco Javier Soria López

Secretaria de Unidad, Angélica Buendía Espinosa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Directora, Esthela Irene Sotelo Núñez

Secretaria académica, Pilar Berrios Navarro

Jefe del departamento de Política y Cultura, Juan José Carrillo Nieto

Jefe de la sección de Publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

Comité Editorial Departamental

Tadeo Liceaga Carrasco (Presidente)

Mario Alejandro Carrillo Luvianos

Eleazar Humberto Guerra de la Huerta

María Griselda Günther

Ana Lau Jaivén

Alejandro Navarro Arredondo

Eduardo Tzili Apango

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Retos y alcances del análisis de las escrituras del yo:
la autobiografía y formas afines 9
Humberto Guerra y Angélica Tornero
- Las dos caras del sello matrimonial Vargas Llosa 25
Fabienne Bradu
- Salvador Elizondo, el “llenador de cuadernos” 41
Claudia L. Gutiérrez Piña
- Las escrituras del yo como fuentes documentales
de una vida. A propósito de la labor biográfica de
Javier García Diego sobre Alfonso Reyes 59
Horacio Molano Nucamendi
- Autofiguración en *Ensayo autobiográfico*,
la autobiografía de Jorge Luis Borges 95
- La figuración de una Belarte:
reflejos subjetivos de Macedonio Fernández 125
José Antonio Manzanilla Madrid
- Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana* 143
Angélica Tornero
- (Des)figuración de la identidad: una representación del
personaje-autor en *Tebas Land* de Sergio Blanco 177
Berenice Romano

| | |
|--|-----|
| La ironía autobiográfica como defensa y cuestionamiento: <i>El pericazo sarniento. Selfie con cocaína</i> de Carlos Velázquez | 207 |
| <i>Humberto Guerra</i> | |
| La retórica en la <i>Autobiografía</i> de Emiliano González | 235 |
| <i>Gabriel A. Pérez Reyes</i> | |

INTRODUCCIÓN
RETOS Y ALCANCES DEL ANÁLISIS
DE LAS ESCRITURAS DEL YO:
LA AUTOBIOGRAFÍA Y FORMAS AFINES

*Humberto Guerra** y *Angélica Tornero***

El estado de la cuestión autobiográfica y autoficcional

Hacia finales de la década de 1960 e inicios de la siguiente comienza a manifestarse un renovado interés analítico por los textos de corte autobiográfico y escrituras afines, como el diario, el epistolario, las crónicas de viajes y, más recientemente tanto la autoficción como la lectura en clave del “yo” de textos pensados como exclusivamente ficticios, pero que, con ciertas herramientas analíticas, dejan ver el momento de la enunciación y, por lo tanto, del sujeto que sostiene la pluma y que, ahora podemos afirmarlo, en cierta manera se autorrepresenta, si bien de manera tangencial, oblicua o agazapada a través de sus palabras, personajes y desarrollos narrativos. Es indispensable enfatizar que el interés que mencionamos es inédito porque se enfoca de manera “exclusiva”

* Humberto Guerra es profesor-investigador adscrito al Área de Hermenéutica del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. <<ehguerra@correo.xoc.uam.mx>> y <<orfeo67@hotmail.com>>.

** Angélica Tornero es profesora-investigadora adscrita al Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la Universidad Autónoma de Morelos. <<atornero@uaem.mx>>

en la tipología textual recién comentada y busca alejarse de otros acercamientos analíticos de corte historicista y anecdótico que apostaban a una mecánica transparencia textual.

Esto no significa que necesariamente los textos también denominados como “escrituras del yo” estuvieran excluidos totalmente de la esfera de los estudios literarios, pero se les pensaba como textos ancillares, a lo sumo anecdóticos y susceptibles de aportar algún dato curioso sobre cierto autor y su obra; pero nada más, no tenían una relevancia destacable en los análisis literarios. El giro de apreciación, entonces, es muy significativo, pues poco a poco los textos de nuestro interés cobran independencia analítica y predilección lectora. La crítica los toma como textos valiosos en sí mismos, independientes del conjunto de obras ficcionales del mismo autor. Ahora, son merecedores de análisis detallados, pues representan las mismas complejidades, profundidades y arreglos estructurales tradicionalmente adjudicados a obras ficcionales tradicionalmente estudiadas en el campo de los estudios literarios.

En este orden de cosas, son los propositivos y novedosos trabajos de Phillipe Lejeune y Elizabeth Bruss, *Le pacte autobiographique* y *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, respectivamente, los que casi de manera simultánea facturan las formulaciones teóricas básicas que abren la posibilidad de lecturas propiamente autobiográficas y, por extensión, de las otras instancias textuales que hemos mencionado. Ambos críticos comparten la especificidad de las escrituras del yo y muestran diferencias complementarias. Mientras que el crítico francés enfatiza en los conceptos de pacto y espacio autobiográficos, la crítica norteamericana brinda una metodología de pesquisa textual específica.

El primero señala que para tomar un texto como autobiográfico es necesario sostener la triple identidad textual, es decir, en una única instancia de enunciación se equiparan al autor (como figura socialmente

reconocida y refrendada en el sentido de autoría como adjudicable a un sujeto real) con el narrador y el personaje principal de la enunciación. Además, el espacio autobiográfico es la validez ganada por este autor a través de un cúmulo (de extensión variable) de obras consideradas ficcionales, en fin, obras en que no se presente necesariamente la triple identidad del pacto autobiográfico. Al mismo tiempo, se toman en consideración autobiógrafos no literarios, su particular desempeño “destacable” en algún campo disciplinar o actividad formarían ese espacio autobiográfico; como es el caso de militares, políticos, científicos, entre otros posibles y, de igual manera, hay un auge hacia autores cuyas obras autobiográficas (salvo contadas excepciones) se encontraban silenciadas como en el caso de diarios, epistolarios, autobiografías adecuadamente identificadas como tales redactadas por mujeres, hombres “del común”, comerciantes e integrantes de la comunidad LGBT+, entre otros. De esta manera, el espectro autobiográfico y sus formas afines ha crecido exponencialmente dando pie a un número considerable de estudios de toda extensión y mirada crítica diversa, a veces divergente en sus intereses analíticos.

Si retomamos los textos teóricos seminales antes mencionados, como bien se puede colegir de sus postulados, tal parecería que sus teorizaciones únicamente consideran a autores literarios, pero como acabamos de sostener, ahora se estudian textos de corte autorreferencial de muy diversas procedencias. En breve, siguen siendo válidos sus postulados en general y en particular aquí nos interesa hacer hincapié que gracias a estas conceptualizaciones se puede efectuar el estudio de la subjetividad que, entonces, se convierte en una pieza de indagación de gran trascendencia en este tipo de literaturas. Es decir, despreocupados por la “verdad histórica” (de cualquier forma siempre susceptible de ser cuestionada); nos interesa la fidelidad del yo consigo mismo, no buscamos lo real, sino la verosimilitud. De esta manera, el campo

de las escrituras auto/biográficas se ha convertido en lugar privilegiado de debate, indagación y cuestionamiento, entre otras grandes preocupaciones contemporáneas, sobre todo acerca de la cuestión de la identidad, la verdad, la autenticidad, la subjetividad, el poder y el estatuto autorial. Nuestras búsquedas parecen implícitamente preguntarse a quién pertenece el derecho de uso de la palabra, quién ostenta “la verdad”, en qué se finca la trascendencia existencial, quién se interesa por la vida textualizada de alguien más, ¿existe la capacidad cognoscitiva en este tipo de textos? o, por el contrario ¿la existencia textual es solo válida en las páginas escritas? Implícitamente, de acuerdo con los intereses de cada crítico los análisis predilectan la escuela de la “graphie” o la del “autos”, descartándose una lectura ingenua contenida en la escuela del “bios”, en resonancia al deslinde efectuado por James Olney.

Por su parte, Elizabeth Bruss inicia su argumentación analítica de forma muy obvia, pero sistemáticamente ignorada hasta que ella la destaca. La crítica señala que una novela ficcional y una autobiografía pueden tener los mismos personajes, las mismas tematizaciones y anecdotizaciones y, sin embargo, no pretenden alcanzar los mismos objetivos. La diferencia radica en el acto de lectura propiamente autobiográfica, es decir, un texto autorreferencial no se lee como un texto ficcional. Por el contrario, se establece un vínculo muy específico entre el texto y el lector que provoca una focalización muy particular del texto en cuestión y funciona como un medio de placer estético (como cualquier obra literaria), pero igualmente quiere acceder a algún tipo de verdad subjetiva y referencial (y en muchos casos el lector prioriza esto en detrimento del arreglo formal). A diferencia de las postulaciones de Lejeune, un tanto de corte legal y paratextual, Bruss finca su pesquisa en el tipo discursivo utilizado, las modalidades verbales y la temporalidad. Es necesario señalar que aunque un autor tenga la sincera determinación de relatar “su

vida y circunstancias” siempre se presentan resistencias, objeciones, zonas oscuras, silencios y omisiones que el análisis autobiográfico y de sus formas afines puede encontrar y proponer, entonces, una significación peculiar. Parafraseando a la teórica, el autor vive en un mundo privado, pero al ofrecer a la lectura su texto de corte personal nos da la llave de acceso a ese mundo que quiere exhibirse y simultáneamente ocultarse o presentarse sesgadamente. Igualmente, la crítica refiere que en lo ficcional, el texto autobiográfico toma decisiones deliberadas de estructuración, es decir, en él no existe la espontaneidad, sino la decisión creativa que desea enfatizar y ocultar información al mismo tiempo. Es decir, es una construcción de la realidad y del sujeto autobiográfico, no apela a ninguna instancia extratextual o referencial “firme”, por el contrario, se tematiza, se focaliza, se detiene, guarda silencios, desvía la atención, entre otras actitudes textuales. Lejos estamos en pensar en estas instancias como ahistóricas, trascendentales, inherentes al ser y al acontecer humanos; por el contrario, son instancias dinámicas: el enunciado está fuertemente determinado, modificado, presentado por el momento de la enunciación.

Asimismo, pensamos que el texto autobiográfico posee una doble naturaleza, por un lado su carácter referencial está emparentado con la historia, es decir, hay un fuerte afán por expresar algún tipo de autenticidad. Pero al mismo tiempo este tipo de textualizaciones están problematizadas al someterse a una larga lista de condicionantes de todo tipo que se manifiestan a través del lenguaje: personales, ideológicas, estéticas, morales, sociales, entre otras. Por otro lado, es imposible evitar reflexionar en su carácter retórico gracias a su naturaleza ficcional por someterse a las reglas, estrategias y recursos estilísticos propios de su narratividad. No creemos que pueda privilegiarse o darse mayor preponderancia ya sea a la referencialidad, ya sea a la retori-

cidad, o sea, a un aspecto en detrimento del otro. De proceder de esta manera, estamos deliberadamente abandonando la condición genérica particular del texto autobiográfico, su especificidad bifronte, como apunta Pozuelo Yvancos:

En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que “inventa” y “construye” una identidad, un “yo”. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del “yo” frente a los otros (los lectores, el público). Considero que es imposible entender por separado ambos cronotopos, se realizan juntos. Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. Porque ese “yo” autobiográfico solamente existe en la nueva ágora, la nueva forma de publicidad que es el libro publicado, la escritura que se hace pública y que inventa un “yo”, pero lo presenta como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad. (Pozuelo Yvancos, 2006, 211)

Por otra parte, ya habíamos apuntado que el estudio particular, sistemático y con su propia metodología había permitido recuperar a la autobiografía de su posición complementaria, en el mejor de los casos, hasta ubicarla como un objeto literario susceptible de investigarse literariamente. Muy por el contrario, este tipo de estudios ha abierto la puerta a la investigación a otras formas híbridas de textualización, como lo hemos mencionado. Pero nos parece oportuno comentar algunas reflexiones en torno al fenómeno de la autoficción en particular; modalidad que ha cobrado una importancia excepcional en los últimos tiempos y que se trabaja en algunas de las colaboraciones que aquí se presentan a consideración del lector.

En la cuarta de forros de *Fils* (1977), Serge Doubrovsky escribió: “‘Autobiografía’. No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de

acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Doubrovsky, 1977, contraportada). Para el escritor francés la autoficción es el testimonio autobiográfico de un don nadie que combate su irrealdad escribiendo su propia vida. A diferencia de la autobiografía, que es propiedad de algunos que tienen la posibilidad de hablar de sus vidas, la autoficción, desde la perspectiva de Doubrovsky, no pretende retomar al yo para ubicarlo de nuevo en el centro, como ocurría en la modernidad; lo que se intenta es descentrar y diseminar a ese yo, porque, aun cuando el personaje conserve el nombre del autor, no se tiene la intención de “decir la verdad”. Al acuñar este concepto, Doubrovsky abrió la posibilidad de ubicar como autoficciones a todas aquellas obras en las que se advertía la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje, aunque no supiera si los sucesos habían sido reales, y tampoco importaba. Desde entonces, el término ha sido abordado por teóricos que han pretendido definirlo con mayor precisión. Jacques Lecarme, por ejemplo, observa que la autoficción tiene que comprenderse a partir de dos cuestiones centrales, anotadas por el propio Doubrovsky: primera, hay identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal y segunda, se incluye un paratexto que indica que es una novela. Manuel Alberca, por su parte, considera que la autoficción, a diferencia de la novela autobiográfica y de la autobiografía ficticia, en las que la identidad del narrador o protagonista aparece de manera indirecta o camuflada, cumple con la característica de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje y, además, con una propuesta de lectura en la que a la vez hay la factualidad de la autobiografía y la ficción de la novela. Es muy visible que las conceptualizaciones de Doubrovsky han tenido un impacto muy fuerte en la narrativa actual y que se desprenden de la tipología autobiográfica más tradicional postulada en su mo-

mento por George May, pero que las expresiones textuales del yo más actuales desafían constantemente, como se aprecia en algunas de las contribuciones de este volumen.

Es de suma importancia, entonces, que en estas postulaciones se observe ahora a la autobiografía como instancia textual reconocida y prestigiosa y que se explique la autoficción como el recurso de los “no autores”, aquellos que no poseen un campo autobiográfico a la manera de Lejeune, sino que da cabida a “perfectos desconocidos” por una parte, es decir, a voces alternas que en el acto de escribir y publicar ganan un sitio social que parecía estarles escamoteado anteriormente. Pero la propuesta es todavía más atrevida porque afirma la existencia de un estrato referencial y al mismo tiempo un uso libre de la ficción para dar cuenta tanto del yo retratado en el texto como de las circunstancias particulares que le interesa narrar, así la verosimilitud autobiográfica se pierde o desdibuja y se predilecta la ficcionalidad de hechos posibles, pero poco probables o de plano no verificables, es decir, extra/ordinarios en tanto que no provienen de un referente o remiten a él. Pero estas características parecen ser de suma atracción para gran cantidad de autores que ven en el ejercicio escritural su identidad profesional y no una posibilidad de acceder a una enunciación antes vedada. No obstante, hay que hacer notar que la autoficción parece ahora ser considerada como un artefacto literario “superior” por ¿desdibujar?, ¿derretir? al sujeto enunciadador y que, por lo tanto, cobra un estatuto literario ¿superior? al que la autobiografía puede ostentar. En todo caso, la discusión está abierta al debate. Para equilibrar en la medida de lo posible la situación, diremos que más justamente que ambas alternativas se presentan como robustas y propositivas. Como veremos más adelante, la autoficción permitiría la expresión de voces añejamente silenciadas como también el trazado de caminos creativos tanto a autores ya reconocidos como a aquellos autores en búsqueda de acceder al canon, aunque se aparen-

te que el recurso autoficcional sea presentado como poco importante, aunque parece ser que, más bien, se explora la autoficción con el afán de localizar nuevos retos y posibilidades de expresión.

Organización del volumen

En las siguientes páginas el lector encontrará nueve colaboraciones analíticas sobre textos latinoamericanos tanto autobiográficos como autoficcionales, pertenecientes a tres tradiciones literarias: la mexicana, la del Cono Sur y la peruana. En esta selección hay autores totalmente canónicos (Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Salvador Elizondo, Macedonio Fernández y Alfonso Reyes), como voces novedosas en proceso de canonización (Carlos Velázquez, Emiliano González, Cristina Rivera Garza) y voces alternas que gracias a la textualidad acceden a un espacio escritural, y por lo tanto social que les era negado anteriormente (Sergio Blanco). De esta manera, nuestras contribuciones se emparentan con tres emplazamientos de enunciación diferenciados (desde la canonicidad, desde el proceso de reconocimiento autoral y desde el acceso al texto como alteridad antes no reconocida).

Las primeras contribuciones de este volumen abordan trabajos de autores canónicos, de incuestionable calidad literaria y ubicación dentro del canon de la literatura hispanoamericana. Nuestra primera contribución “La guerra y la paz de los matrimonios” en sus primeras páginas examina *La tía Julia y el escritor*, de Mario Vargas Llosa, en relación con el libro publicado por su tía y exexposa, Julia Urquidi, *Lo que varguitas no dijo*, para mostrar la dificultad de clasificar a un libro como el de Vargas Llosa como autoficción, como lo hiciera Manuel Alberca. En la primera parte del capítulo, Fabienne Bradu reflexiona de manera crítica en torno al concepto de autoficción y se pregunta si acaso es necesario que los teóricos literarios tomen el término para rastrear parecidos entre

las obras, en este caso *La tía Julia y el escribidor* y el concepto de autoficción, o si el asunto puede resolverse de manera más sencilla. El análisis de *La tía Julia y el escribidor* le permite a la crítica sostener que esta obra no es una “autobiografía bajo sospecha” y tampoco una “autobiografía vergonzante”, como algunos autores llaman a la autoficción, sino que, de manera bien lograda, partes autobiográficas del texto alternan con las ficticias, lo que da como resultado una de las mejores obras del autor. Es decir, su singular eficacia literaria se entiende al mezclar muy sofisticadamente el registro autorreferencial con el registro ficcional, pero la cesura que provoca el libro de la exesposa de Vargas Llosa parece desubicar el grado de ficcionalidad del texto novelesco y esta última aguda observación, entonces, se inclina hacia el sustrato referencial de la ficción.

Por su parte, Claudia L. Gutiérrez Piña recupera en “Salvador Elizondo, el ‘llenador de cuadernos’” la figura del autor mexicano en su faceta como escritor de “simples” cuadernos, como un ejercicio reflexivo de autoconsumo y que ahora publicados cobran el rango de pertenencia dentro de la obra del autor de *Farabeuf*. Esta actividad personal se realizó consistentemente a lo largo de 61 años y hoy en día se conoce una muestra publicada en sendos volúmenes, *Diario y Nocturnos*. En este trabajo, se presenta una lectura de contrapunto entre algunos momentos de la obra literaria del escritor y las reflexiones que teje en las páginas de sus cuadernos para reconocer el modo en que se articula su poética con las figuraciones que hace de sí mismo bajo el registro autobiográfico.

A continuación en “Las escrituras del yo como fuentes documentales. A propósito de Javier Garcíadiego y su labor biográfica sobre Alfonso Reyes”, Horacio Molano Nucamendi explora una de las vetas menos estudiadas de las escrituras latinoamericanas del yo, la relacionada con los estudios biográficos, en este afortunado caso el conocimiento

que ostenta el reputado historiador mexicano Javier Garcíadiego acerca de la obra y trayectoria existencial del sabio regiomontano Alfonso Reyes. La originalidad de este trabajo radica en el análisis de la doble función biográfica al procurar un balance textual tanto de las coordenadas referenciales del mundo experimentado por Reyes como del retrato íntimo del gran humanista a través de una dicotomía distribuida en dos volúmenes (uno dirigido a un amplio espectro lector y otro de corte erudito) lo que supone dos estrategias textuales diferenciadas y que dan por resultado dos retratos de Alfonso Reyes diversos y, a la vez, complementarios. Sin duda, este trabajo cimienta su originalidad no solo en sopesar a este baluarte de las letras mexicanas, si no en señalar los aciertos, vicisitudes y retos que conlleva la tarea biográfica que marca un derrotero de suma importancia para los estudios de las escrituras del yo.

Por su parte, Benjamín Aguilar Sandín aborda la autobiografía del escritor argentino Jorge Luis Borges utilizando el concepto de “autofiguración” propuesto por los teóricos José Amícola y Sylvia Molloy. El propósito consiste en tratar de establecer una relación directa entre el primer capítulo de la autobiografía borgeana y la primera etapa narrativa del escritor, la que tiene que ver con la literatura gauchesca, de esta manera, se hará un recorrido a profundidad de la tradición literaria de la autobiografía como género tanto en Europa como en América Latina, poniendo especial énfasis en la llamada “literatura del Río de la Plata” para posteriormente encontrar un hilo conductor entre el árbol genealógico de Borges, la construcción del concepto de identidad y posteriormente, la relación entre estos términos y la construcción autoral en la autobiografía.

Proseguimos la revisión de escritores canónicos y sus rasgos autobiográficos con “La figuración de una *Belarte*: reflejos subjetivos de Ma-

cedonio Fernández”, en él, José Antonio Manzanilla Madrid parte de la pregunta genuina que asalta al lector cuando se encuentra frente a una escritura que lo cautiva: ¿quién está detrás de esa escritura? ¿Qué pasa cuando, como en el caso de Macedonio Fernández, la escritura opera en el juego de la anulación de la personalidad de su autor? El crítico analiza el modo en que este juego de cancelación se articula en la poética del escritor argentino como ejercicio de una idea de la literatura que desbarata el sentido de realidad, vía la proliferación de sus representaciones mediante la ensoñación y el imaginario. La escritura, pensada como ese espacio de la anulación, se repliega sobre el yo del escritor para erigirlo también como una figuración proliferante en efigies alteradas, enmascaradas o apócrifas.

Con la anterior contribución se cierra el examen de autores canónicos y nos ubicamos en el plano de autores actuales, en pleno proceso de creación escritural y con consideraciones críticas de diferente calibre y, por lo tanto, de diverso interés tanto lector como analítico.

Es así que en “Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana*”, Angélica Tornero examina los presupuestos que subyacen a la escritura de este libro, el cual Cristina Rivera Garza decide elaborar casi treinta años después de ocurrido el feminicidio de su hermana Liliana. Además de tratarse de una obra compleja, en la que se imbrican el discurso factual y el ficcional, dice la crítica, es posible advertir una propuesta novedosa en torno a las ideas de experiencia y sujeto, y su relación con el lenguaje, que explica esta dilación. Para desarrollar el trabajo, se toman aspectos de las teorías de Benjamin y de Adorno, además de reflexiones de la propia Cristina Rivera Garza, en su carácter de crítica e historiadora.

El siguiente capítulo es excepcional porque Berenice Romano elige un registro textual poco usual en las escrituras del yo. En el trabajo

se abre un espacio de reflexión sobre la autoficción en el universo de la dramaturgia, con un estudio sobre la obra *Tebas Land* del escritor franco-uruguayo Sergio Blanco. Realizada en 2012 y publicada como libro en 2017, *Tebas Land* es analizada como una textualidad sostenida en la performatividad propia de su género que pone en marcha una estructura especular en la que la metateatralidad se impone como el núcleo que da vida a la autoficción. En el análisis de los diálogos, de la caracterización de los personajes, del tiempo y los espacios emplazados, la crítica muestra el funcionamiento de la problemática relación entre ficción y realidad que propone Blanco, amparado en las posibilidades que le otorga la autoficción, más que como un género, como un recurso retórico.

Siguiendo la línea de la textualización autobiográfica de voces marginales o silenciadas se presenta el artículo “La ironía como defensa. *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína* de Carlos Velázquez” en el cual Humberto Guerra examina la crónica autobiográfica de la propia adicción de su autor a todo tipo de sustancias, pero, sobre todo, a la cocaína. A pesar de las intenciones autorales en enfocarse exclusivamente en la relación del autor coahuilense con su “eterna enamorada”, la cocaína, es imposible no hacer una serie de glosas a su historia personal, al momento de la enunciación y a la vanidad y fatuidad posibles dentro del mundo literario. Velázquez recurre a toda una serie de referencias provenientes tanto del mundo de la alta cultura con elementos de la cultura popular, mediatizada y globalizada logrando una combinación muy acertada y atractiva. Aunado a esto, el autor recurre insistentemente al registro irónico con el propósito de alejar cualquier rasgo de sentimentalismo y cercanía tanto con su propia historia como con el lector en el afán, parece ser, de mantener distante cualquier posibilidad de juicio tanto de él mismo como personaje-narrador-autor como por parte del lector. El balance final valora este texto como excepcio-

nal por hacer de una adicción, actividad altamente repudiada socialmente, punto de partida y llegada de un muy peculiar periplo personal sin que la autocompasión o la victimización intervengan.

Para cerrar nuestro volumen, el lector encontrará el artículo “La retórica en la autobiografía de Emiliano González”, en el que Gabriel A. Pérez Reyes señala que el autor se acerca a la manera clásica de entender la escritura autobiográfica, tanto en lo relativo a la vida como a la relación con la responsabilidad hacia el otro, es decir, la dimensión ética, y sostiene que las figuras retóricas son clave para elaborar el relato retrospectivo de su existencia. El crítico realiza un análisis puntual de dichas figuras para concluir que la homonimia, la rima y las series paronímicas, constituyen las claves para descifrar al yo y su sentido de la vida. Con estos recursos, González, se señala, ofrece una imagen poliédrica del yo.

Esperamos que el lector encuentre estimulantes y esclarecedoras estas colaboraciones y que contribuyan a ampliar los horizontes de los estudios de la autobiografía y sus formas afines en la región hispanoamericana.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- _____. (2017) *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Pálido Fuego, Málaga.
- _____. (2021) *Maestros de vida. Biografías y bioficciones*, Pálido Fuego, Málaga.
- Bruss, Elizabeth. (1976) *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Johns Hopkins University Press, Baltimore y Boston.
- Dubrovsky, Serge. (1977) *Fils*, Galilée, París.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona.
- Lecarme, Jacques. (1999) *L'autobiographie*, Armand Colin, París.
- Lejeune, Phillipe. (1975) *Le pacte autobiographique*, Seuil, París.
- Olney, James. (1980) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princenton.
- _____. (1988) *Studies in Autobiography*, Oxford University Press, Nueva York-Oxford.

LAS DOS CARAS DEL SELLO MATRIMONIAL VARGAS LLOSA

Fabienne Bradu*

La aparición del término *autoficción* en el vocabulario crítico se antoja similar a la epifanía de Monsieur Jourdain con la palabra *prosa*, en la obra de Molière *El Burgués gentilhomme*. ¿No todos los escritores practicaban ya la autoficción desde que el relato de vida fue inaugurado, es decir, más o menos, a partir de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau en 1782? ¿Acaso no se sabía ya que la memoria crea e inventa? ¿De qué necesidad surgió el neologismo que un día brotó bajo la pluma del escritor Serge Doubrovsky, hacia 1977, tal un hongo de la crítica postatómica? Y si fuera sólo una ocurrencia del novelista francés, ¿por qué el término encontró tanta resonancia entre la crítica internacional?

La nueva modalidad atribuida a Serge Dubrovsky —se dice que en realidad el verdadero inventor del término fue Jerzy Kosinsky en *El pájaro pintado*, 1965— desató el furor de escritores y críticos en las dos décadas finales del siglo XX. El descrédito de la autobiografía fue en parte responsable de la aparición de la nueva categoría que, más allá de una remoción en la nomenclatura crítica, implica una concepción y una práctica renovadas del relato de la vida propia. Particularmente en

* Investigadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. <<fabbra@gmail.com>>

el siglo XX, hasta los mismos redactores de autobiografías se quejaron del género. Se le juzgaba un género melancólico hacia el pasado y deliberada o inconscientemente falseado por una memoria tradicional. Hasta los mismos autores de espléndidas autobiografías como Nathalie Sarraute en *Infancia*, llegó a declarar que no le gustaba la autobiografía, porque desconfiaba del género en el que el autor siempre aspira a mostrarse desde cierto ángulo, por supuesto el más favorable. Cuando leía autobiografías, le interesaba ver cómo quería el autor que lo vieran. Nathalie Sarraute expresaba así un descrédito compartido por los lectores que creen cada vez menos en la sinceridad y la veracidad de los relatos autobiográficos. Todos estos reparos, tanto por parte de los escritores como de los lectores, provocaron con desigual justicia que la autobiografía entrara en una era de sospecha, mejor conocida como “la ideología anti-autobiográfica”.

La definición más precisa y generalmente aceptada de la autobiografía fue dada en 1975 por el crítico francés Philippe Lejeune, autor de numerosos estudios sobre el género y sus prácticas aledañas. Así, por autobiografía debemos entender un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia vida, cuando enfatiza su vida individual y, en particular, la historia de su personalidad. Se advierte que la definición no menciona los requisitos de “verdad” o de “sinceridad” que suelen estar en el meollo de las discusiones y, sobre todo, de las distinciones del género con respecto a la autoficción. En efecto, ¿no podría la misma definición aplicarse a la autoficción? Y en rigor, ¿en qué consiste la autoficción que fuera lo suficientemente diferente de la autobiografía para justificar otra nomenclatura?

El novelista quizá susceptible de haber cometido más autoficciones en el ámbito hispanoamericano, Enrique Vila-Matas, zanjó el asunto en un artículo publicado en *Le Magazine Littéraire*. Escribió: “Doubrovsky dijo que la autoficción tenía lugar cuando ‘el autor se convierte a

sí mismo en sujeto y objeto de su relato'. Y también sé o creo saber lo que distingue la autobiografía de la autoficción. Es bien sencillo: la autoficción es la autobiografía bajo sospecha". Tiene razón Enrique Vila-Matas: el asunto es mucho más sencillo de lo que quieren hacernos creer los teóricos atareados en rastrear parecidos y peculiaridades, pero también un poco más complejo que una simple autobiografía bajo sospecha.

Debajo de todo, hay una zona de niebla que complica la circulación de una categoría a otra. En verdad, los géneros y las etiquetas que manejan los teóricos de la literatura, a menudo semejan los enjambres de las autopistas modernas donde, para pasar de una pista a otra, tomar una bifurcación o simplemente regresar sobre sus pasos, hay que tomar virajes tan cerrados como una noche sin luna y cuesta iluminarse para encontrar el buen sentido.

Críticos como Jacques Lecarme y Philippe Lejeune en Francia o Manuel Alberca en España, tal vez con la excepción del culpable inicial: Serge Doubrovsky, han tendido a privilegiar el análisis de los efectos de la autoficción, es decir, enfocar su atención al lector y a sus reacciones frente a un texto que se sitúa a la vez en el terreno de la autobiografía y de la ficción, en detrimento de lo que sucede del lado del creador en semejantes circunstancias. Por eso, hablan sobre todo de los distintos "pactos" entre el escritor y el lector, y han dicho cosas muy pertinentes sobre la ambigüedad que sella la lectura.

Jacques Lecarme comparte el juicio de Enrique Vila-Matas acerca de la llaneza de la autoficción: "Es ante todo un dispositivo muy sencillo: un relato en el que autor, narrador y personaje comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela". Pero, como siempre, lo sencillo hace correr tinta, sudor y sospechas. Por su parte, el crítico español Manuel Alberca, en un artículo que titula con una pregunta algo enigmática a primera vista: "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", advierte: "Aunque la autoficción

es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (Alberca, 2005, 5). A Manuel Alberca, como a un buen número de teóricos de la literatura, le sucede algo singular: observa con gran perspicacia el fenómeno, pero no le interesa sobremanera preguntarse acerca de las causas. Es decir, en este caso, la pregunta relevante parece residir dentro del paréntesis: ¿por qué la autoficción coquetea con los otros géneros salvo con la autobiografía y, al contrario, finge huir de ella como si en el fondo estuviera enamorada de esa mujer memoriosa pero pasada de párrafos? Hasta se diría que la autoficción nació de la timidez o de la vergüenza. Manuel Alberca, siempre claro y preclaro, arriesga así la siguiente disyuntiva:

La autoficción: a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o, b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos, la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo. (Alberca, 2005, 7)

Aunque concede que no es prioritaria la búsqueda de la verdad en la autoficción, se percibe que algo le molesta en la ambigüedad que fabrica el escritor: “Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor” (Alberca, 2005, 12). Lo que llama la atención en el comentario es la sucesión de los términos aparentemente descriptivos: “insinúan”, de manera “confusa” y “contradictoria” que, si bien atinados, suenan a velados reproches. El hecho de que, a un mismo tiempo, el personaje sea y no sea el autor parece estar fuera de discusión y gozar de cierta legitimidad en el juego literario. En cambio, la manera de

realizarlo es lo que comienza a darle comezón al crítico. Poco después, menciona la “declaración de no-responsabilidad que implica catalogar un relato como novela”. Poco a poco, la comezón va creciendo y termina convirtiéndose en piquete o pique en el párrafo final del artículo que, asimismo, esclarece el porqué de la pregunta del título:

¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer ‘ficción’ e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real? Podría ser. Pero también podría estar señalando un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no una estratagema para agredir o difamar a los otros desde la impunidad. En ese caso, el problema de la verdad autoficcional dejaría de ser meramente literario para convertirse en un asunto moral o deontológico. (Alberca, 2005, 6)

Manuel Alberca le da así una vuelta de tuerca a la aseveración de Enrique Vila-Matas: “la autoficción es la autobiografía bajo sospecha”, al convertir al autor de autoficciones en un escritor bajo sospecha. De allí su desconfianza fundamental hacia los escritores hispanoamericanos que practicarían la autoficción por razones vergonzantes y, en todo caso, distintas de sus pares de otras tradiciones.

La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrado” (Alberca, 2012, 123).

La autoficción se vuelve, a sus ojos, sinónima de “autobiografía vergonzante”. ¿Existiría una relación entre la carencia de memorias y de autobiografías en América latina, como lo subraya la argentina Silvia Molloy, y una predilección por la autoficción entre los escritores de las nuevas generaciones? Es decir, ¿la ausencia de unas Luces hispanoa-

americanas habría favorecido la niebla ficticia de la vida propia? Enrique Vila-Matas a su vez le da una vuelta de tuerca al planteamiento de Manuel Alberca, en este duelo que no existe sino en mi fantasía ensayística. El novelista catalán crea un híbrido más complejo y atractivo aún entre novela, autoficción y ensayo como lo atestiguan sus libros: *París nunca se acaba* (2003) y *El doctor Pasavento* (2005).

Manuel Alberca cita y, por lo visto, abandona a pie de página, otra hipótesis atractiva, formulada por Marie Darrieusecq quien considera la autoficción como una variante subversiva de la novela en primera persona, pues transgrediría el último reducto del realismo: el nombre propio. Marie Darrieusecq aventura en un artículo publicado en el periódico francés *Le Monde*, en 1997:

He aquí una especie indiscutible de fraude, pero una especie verdaderamente subversiva. Efectivamente, ¿por qué no considerar la autoficción al pie de la letra y remitirla, como lo pide, a la novela en primera persona en lugar de la autobiografía? Nada prohíbe imaginar, y escribir, una novela en primera persona, en la que el nombre del narrador sea el mismo que el nombre que figura en la portada. Nada prohíbe —¿qué ley literaria?— inventarse una vida de principio a fin, apuntalándola con códigos autobiográficos. Allí es donde la autoficción se vuelve vertiginosa: la identidad, último dique de lo real, último ‘criterio legal’ del pacto autobiográfico, la identidad se vuelve ficción. (Alberca, 2005, 7, núm. 3) [La traducción es mía]

La hipótesis de Marie Darrieusecq al menos adopta el punto de vista del escritor y deja a un lado el desconcierto del lector que, a mi juicio, ocupa un lugar excesivo en las reflexiones de la crítica. Como lo subraya la autora de *Truismos* (1996), la identidad estaría efectivamente en la encrucijada del camino que se bifurca entre la autobiografía y la autoficción. Pero, una vez más, sería legítimo preguntarse el por qué del fenómeno

creativo. Todo parece indicar que la torcedura de caminos proviene de aldeas ajenas a la vía real de la literatura, aunque la mayoría de ellas hayan sido trazadas primero por la imaginación de los escritores. En efecto, antes que la verdad, la identidad está en el meollo de ambos géneros y en el desplazamiento de la verdad a favor de la identidad, además de una consecuencia de las discusiones epistemológicas sostenidas en los años setenta y ochenta del siglo pasado, también se debió a aportaciones extra-literarias. La neurobiología, el psicoanálisis o, en general, las llamadas neurociencias, trajeron una corriente de agua renovada, aunque quién sabe si más transparente, al molino de los escritores y los críticos literarios.

Uno de los casos clínicos que el neurólogo Oliver Sacks presenta en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1985), se refiere al señor Thomson, aquejado del síndrome de Korsakov. A modo de preámbulo, Oliver Sacks recrea la conversación acelerada y abigarrada que sostuvo con el paciente cuando lo conoció, y luego explica:

No recordaba [Thomson] nada más allá de unos cuantos segundos. Estaba continuamente desorientado. Se abrían a sus pies continuamente abismos de amnesia, pero él los salvaba, con ingenio, mediante rápidas fabulaciones y ficciones de todo tipo. Para él no eran ficciones, era cómo veía de pronto o interpretaba el mundo. El flujo incesante y la incoherencia del mundo no podía tolerarlos, no podía admitirlos ni un instante [...] El señor Thomson, con sus invenciones continuas, inconscientes y vertiginosas, improvisaba sin cesar un mundo en torno suyo, un mundo de las *Mil y una noches*, una fantasmagoría, un sueño de situaciones, imágenes y gente en perpetuo cambio, en transformaciones y mutaciones continuas, caleidoscópicas. Pero para el señor Thomson no era un tejido de ilusiones y fantasías evanescentes, sino un mundo fáctico, estable, plenamente normal. [...] En una ocasión el señor Thomson se fue de viaje. Identificándose en la recepción del hotel como “el reverendo William Thomson”, pidió un taxi y salió a pasar el día fuera. El taxista, con el que hablamos más tarde, dijo que

nunca había tenido un pasajero tan fascinante, pues el señor Thomson le contó una historia tras otra, historias asombrosamente personales, llenas de aventuras fantásticas (Sachs, 2002, 146-147).

¿Acaso Oliver Sacks no estaría describiendo a un novelista y, mejor aún, a un escritor de autoficciones? En rigor, si olvidamos que se trata de un caso patológico, podríamos leer la caracterización de Sacks como el elogio de un escritor talentoso y la reacción del taxista sería la misma que la del lector deleitado por la imaginación de un gran novelista. Con la lupa del psiquiatra que exagera nuestra pretendida normalidad, entendemos que identidad, memoria e imaginación están íntimamente ligadas, hasta tal punto que cualquier falla en una de las tres instancias desencadena perturbaciones en toda la cadena.

Al final del mencionado ensayo, Manuel Alberca propone como ejemplo del deslizamiento de la autobiografía a la autoficción la novela de Mario Vargas Llosa: *La tía Julia y el escribidor* (1977), entre otros títulos y autores hispanoamericanos. La dedicatoria del libro no deja duda sobre el fundamento autobiográfico de la novela: “A Julia Urquidi Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”. Narra la historia de su primer matrimonio con Julia Urquidi, su tía por la rama materna, que alterna con las peripecias de Pedro Camacho, un autor de radionovelas, que termina enloquecido por las tramas de sus fábulas que se enredan entre sí, porque el autor ha perdido el control sobre sus personajes. Para decirlo rápidamente, las partes autobiográficas alternan con las ficticias que a veces simulan parodias de las primeras. Y para decirlo claramente: es una de las novelas mejor logradas y construidas de Mario Vargas Llosa. ¿Cómo definirla? ¿Sería una autobiografía disfrazada de novela o una autoficción como lo sostiene Manuel Alberca?

Mario Vargas Llosa mandó el libro publicado a la que fue *realmente* su primera mujer y *realmente* su tía, acompañado de una carta, fechada en Lima el 15 de octubre de 1977, en la que le puntualizaba:

En un momento dado se me ocurrió que, justamente, en mi propia vida de esos años había una especie de historia cerrada sobre sí misma —la de nuestro matrimonio— que podría constituir un contrapunto eficaz a las historias radioteatrales, una especie de reflejo o eco, en la realidad real, del tipo de sucesos que ocurrían en la realidad imaginaria de la novela (los radioteatros). Mi intención fue alternar diez capítulos “irreales” con otros diez absolutamente verdaderos. (Urquidi, 1983, 292)

La carta trasluce el arte novelesco de Vargas Llosa: *La tía Julia y el escritor* se habría concebido inicialmente como una novela sobre los radioteatros de Pedro Camacho, a la que se sumó el relato autobiográfico del matrimonio con Julia Urquidi. Sin embargo, Julia Urquidi no lo entendió de esta manera y escribió su versión que tituló: *Lo que Varguitas no dijo* (1983). En el prólogo que introduce su testimonio, Julia Urquidi plantea una pregunta que anuncia el palpable tono de recriminación que la anima: “...Ustedes me ayudarán a comprender con quién viví: ¿con un marido, un amante, un primo, un sobrino o, posiblemente, un desconocido?” (Urquidi, 1983, 14). Su reacción denota una mezcla de tristeza y de cólera al ver su intimidad develada ante todos. Lo paradójico es que se venga revelando aún más intimidad acerca de su vida matrimonial. De pasada, se subleva contra la acusación de su exmarido según la cual ella habría sido una lectora de Corín Tellado, como si la justa que los opone a través de sus respectivos libros fuera una discusión meramente literaria o, como llega a decir ella, una “guerra de papeles”. “No es culpa mía si a veces la verdad puede herir más que la ‘ficción’ de un escritor”, arriesga Julia Urquidi al final del recuento (Urquidi, 1983, 303).

No existen diferencias fundamentales entre ambos relatos acerca de los obstáculos que la tía y el sobrino tuvieron que sortear, dentro de la familia y ante la sociedad limeña, hasta lograr casarse clandestinamente en un pueblito del Perú. Mejor dicho, una sola diferencia fundamental opone ambos relatos y reside en la gracia de la picaresca de Vargas Llosa, en oposición a los lugares comunes y la prosa desaliñada de Julia Urquidi. Por ella, se descubre la verdadera existencia del Pedro Camacho de la novela de Vargas Llosa, el “maestro de las letras” que había sido colega de su marido en Radio Panamericana. Por lo tanto, las partes aparentemente ficticias de *La tía Julia y el escritor*, cobran un cariz autobiográfico o tan autobiográfico como los fragmentos referidos a la relación de los amantes.

Las recriminaciones de Julia Urquidi contra su exmarido pertenecen a la inevitable subjetividad de una de las partes en una pareja y, en todo caso, constituyen el chismorreo con el que la autora pretende atraer a sus lectores y que anuncia desde el título del libro. No es aquí el lugar para desglosarlas, pero sí señalar que conciernen principalmente las prolongaciones que jugaron Vargas Llosa y su prima hermana Patricia, y desembocaron en el segundo matrimonio del escritor peruano que cambió su tía por una prima. Como todos los trastocamientos de parentescos, la historia es, en sí misma, lo suficientemente picaresca como para dar pie a chistes de humor negro que repiten ambos autores: Lucho, el padre de Julia Urquidi, pasó de ser tío-cuñado a suegro-tío de Vargas Llosa.

Lo que Vargas Llosa veía como una “historia cerrada sobre sí misma” se convierte, en el testimonio de Julia Urquidi, en una historia abierta a las aberraciones que suelen escoltar las traiciones sentimentales. Resulta iluminador para esta discusión el cotejo entre *La tía Julia y el escritor* y las memorias que Vargas Llosa publicó en 1993, *El pez en*

el agua, es decir, 16 años después de la novela. En las memorias, el conflicto central vivido por el escritor no es el matrimonial sino su mala relación con el padre que traspasa muchas de sus novelas, una herida de tal magnitud que ni siquiera llegó a cerrarse con la muerte del progenitor, en enero de 1979. Después de la publicación de la novela, el padre le escribe a Vargas Llosa para justificar su conducta de entonces (impedir a toda costa el matrimonio entre Julia y Mario), porque “todo lo había hecho para su bien”. Pero, en una segunda carta violenta, el padre lo acusa de calumnia y hace circular la carta entre familiares y amigos de Mario. En la novela, Vargas Llosa lo pinta de la siguiente manera:

[...] mi padre era un hombre severo al que yo le tenía mucho miedo. Me había criado lejos de él, con mi madre y mi familia materna, y cuando mis padres se reconciliaron y fui a vivir con él nos llevamos siempre mal. Era conservador y autoritario, de cóleras frías, y, si era verdad que le habían escrito la noticia [del matrimonio con Julia] le iba a hacer el efecto de una bomba y su reacción sería violenta. (Vargas Llosa, edición digital, 278-279)

Llama la atención la lectura que hace el padre de *La tía Julia y el escritor*: al igual que Julia Urquidi, él no tiene duda alguna sobre el carácter cabalmente autobiográfico de la novela que toma al pie de la letra, en contra de la opinión de Vargas Llosa acerca de sus procedimientos narrativos:

Ese cuento [*Los jefes*] prefigura mucho de lo que hice después como novelista: usar una experiencia personal como punto de partida para la fantasía; emplear una forma que finge el realismo mediante precisiones geográficas y urbanas; lograr una objetividad a través de diálogos y descripciones hechas desde un punto de vista impersonal, borrando las huellas del autor y, por último, una actitud crítica de cierta problemática que es el contexto u horizonte de la anécdota. (Vargas Llosa, edición digital, 423)

El asunto está indudablemente claro y creíble para Vargas Llosa, y para cualquier novelista de su categoría, pero no para los involucrados en su vida y sus ficciones. Esta novela de educación sentimental y literaria está guiada, dice él en sus memorias, por una lección de Restif de la Bretonne acerca de la ficción: “Ella sirve al novelista para recrear el mundo a su imagen y semejanza, a recomponerlo sutilmente de acuerdo a sus secretos apetitos” (Vargas Llosa, s.f. 5092). ¿Cuáles habrán sido sus “secretos apetitos” a la hora de escribir esta novela?

Antes que omitir episodios y conductas que lo rebajarían a los ojos del lector, opta por presentarlos como las debilidades e ingenuidades de un joven —tenía 19 años cuando se casa con Julia Urquidí—, a la manera del Frédéric Moreau de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. Luego del enfrentamiento con el padre a raíz del matrimonio, la tía Julia se alegra en la novela: “Vaya, Varguitas. Te estás haciendo un hombrecito. Ahora, para que todo sea perfecto y se te quite esa cara de bebe, prométeme que te dejarás crecer el bigote” (Vargas Llosa, 1977, 428).

Vargas Llosa era un joven escritor “enfrascado en una defensa ardorosa, adolorida, de los derechos de la imaginación literaria a transgredir la realidad” (Vargas Llosa, 1997, 152), defensa que no ha abandonado hasta la fecha. Pedro Camacho defiende, por su lado, el derecho a vestirse con las prendas de sus personajes para mejor “consustanciarse con personajes de su propiedad, a parecerse a ellos”. “¿A quién le importa que aceite la imaginación con unos trapos? ¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándome materialmente con la realidad?” (Vargas Llosa, 1977, 164), le hace decir Vargas Llosa en un tono burlón para refrendar su defensa de la imaginación literaria, pues el inusitado procedimiento de Pedro Camacho para serle fiel al realismo, traiciona una singular imaginación, similar a los niños que juegan a “yo sería un...”

Por lo demás, Vargas Llosa apunta años después, en *El pez en el agua*, lo que para él constituye el “secreto de una novela lograda”:

Una novela lograda es una esforzada operación intelectual, el trabajo de un lenguaje y la invención de un orden narrativo, de una organización del tiempo, de unos movimientos, de una información y unos silencios de los que depende enteramente que una ficción sea cierta o falsa, conmovedora o ridícula, seria o estúpida. (Vargas Llosa, s.f., 5243)

Sin proponérselo describe con bastante exactitud lo que constituye la diferencia abismal entre su novela y el testimonio de Julia Urquidi. Tal vez, el relato de ella contenga más “verdad” que el de Vargas Llosa, pero éste, indiscutiblemente posee el arte que se le pide a la novela. Julia Urquidi aspira a conservar su objetividad al separar al escritor del hombre y, después de narrar el encuentro de la pareja con Julio Cortázar en París, de pronto recapacita:

¿Quién quemó las naves, quién lo animó a no vacilar y seguir adelante, haciéndole ver que su carrera era antes que todo? Yo. Y nunca me arrepentí de mi decisión, de mi dedicación y del apoyo que le brindé en todo momento. Tenía fe en él y una gran confianza. No me equivocué en lo literario. Como hombre me defraudó. (Urquidi, 1983, 95)

Julia Urquidi refuerza el efecto de “verdad” publicando algunas cartas que Vargas Llosa le escribiera en esa época. La inclusión de la correspondencia plantea otra pregunta engorrosa en el debate autobiográfico: ¿a quién pertenecen las cartas que Julia Urquidi reproduce en su libro? Legalmente, pertenecen al que las escribió y no al destinatario, pero la legalidad tiene poca cabida en semejantes trances. Si se reformulara la pregunta como ¿se vale reproducir las cartas de una pareja sin su autorización? La pregunta quedaría tan abierta como si se intentara deci-

dir a quién pertenece una relación vivida por dos personas y quién tiene más derecho a contarla. En el prólogo a su versión, Julia Urquidi cuenta un conato de acusación:

No han sido pocas las dificultades que he tenido que vencer para que este libro salga a la luz, desde la amenaza velada —a través de terceras personas— hasta el querer silenciarme con malas artes —con la compra de originales por una suma que no era de dejar pasar. Hay algo que olvidaron quienes trataron de hacerlo (además de bloquearme varias editoriales): mi conciencia, mi honestidad, reivindicación e integridad de mujer, no están a la venta. (Urquidi, 1983, 14-15)

Por su lado, en otro momento de *El pez en el agua*, Mario Vargas Llosa confiesa:

He aprovechado muchos de mis recuerdos de Radio Panamericana en mi novela *La tía Julia y el escribidor*, donde ellos se entreveran con otras memorias y fantasías, y tengo ahora dudas sobre lo que separa a unas y otras, y es posible que se cuelen entre las verdades, algunas ficciones, pero supongo que eso también puede llamarse autobiografía. (Vargas Llosa, 1977, 609)

¿A qué secreto inconsciente obedece semejante párrafo? ¿A un impulso de honestidad o a una disfrazada disculpa hacia Julia Urquidi? Difícil saberlo y más difícil aún negar que el fenómeno descrito por Vargas Llosa no ocurre con el tiempo. Pese a todo, el novelista no depone su auto-ironía cuando al final de la historia, como en los cuentos de hadas, advierte: “El matrimonio con la tía Julia fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años” (Vargas Llosa, 1977, 429). Sin abundar como Julia Urquidi en las prolongaciones del matrimonio, el narrador recapitula a modo de conclusión: “Había vivido con la tía

Julia un año en España y cinco en Francia y luego seguí viviendo con la prima Patricia en Europa, primero en Londres y luego en Barcelona.” (Vargas Llosa, 1977, 430).

En el comentario de Oliver Sachs, citado más arriba, la discusión gira principalmente entorno a las malas pasadas que nos juega la memoria, pero no se habla del olvido, tan creador como la memoria. La exploración de este tópico sería más larga y compleja aún que la confusión o la fusión de los recuerdos con la ficción de los escritores. Mejor, para concluir, evocar las palabras de Jules Supervielle que confiesa su gratitud hacia el olvido:

Ese creador al revés no deja de trabajar en silencio. ¿Acaso no es el ángel que vigila la libre circulación de nuestras imágenes y escoge entre ellas las que nos convienen y las otras? Su presencia es constante en lo oscuro de nosotros mismos, donde nada iguala la delicadeza de sus procedimientos, la discreción de sus borradores. (Jules Supervielle en Bradu, 2008, 86-87)

Bibliografía

- Alberca, Manuel. (2005) “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” , *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, núm. 7-8, 115-127.
- _____. (2012) “Las novelas del yo”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (comp.), Arco/libros, Madrid, 123-149.
- Bradú, Fabienne. (2009) *Nestor Brunstein, La memoria, la inventora*, *Revista de la Universidad de México*, núm. 57, noviembre de 2008, 86-87.
- Lejeune, Philippe. (1996) *Le pacte autobiographique*, Seuil, París.
- Sachs, Oliver. (2002) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Anagrama, Barcelona.
- Urquidí Illanes, Julia. (1983) *Lo que Varguitas no dijo*, Editorial Khana Cruz, La Paz.
- Vargas Llosa, Mario. (1977) *La tía Julia y el escritor*, Seix Barral, Barcelona.
- _____. (s. f.) *El pez en el agua*, edición digital.

SALVADOR ELIZONDO, EL “LLENADOR DE CUADERNOS”

Claudia L. Gutiérrez Piña*

En un breve repaso que Salvador Elizondo realizó del género *cahiers* en una reseña, definió esta forma como construida por “secuencias sistemáticas o azarosas de ideas expresadas por la vía más corta entre la mente y el papel” (Elizondo, 1975, 65). Haciendo una revisión por la tradición, reconoció dos tendencias en la escritura de los *cahiers*: en la primera, encuentra que el escritor dirige sus reflexiones al ejercicio crítico del mundo exterior (social o artístico); en la segunda, el procedimiento de anotaciones inmediatas se repliega cada vez en mayor grado en la introspección y en la subjetividad. Este segundo movimiento es el que, a decir de Elizondo, derivó en la dinámica de escritura del género cuadernos que tuvo en el siglo pasado su “culminación monumental” en los *Cahiers* de Paul Valéry.

La mención del escritor francés no resulta extraña en Elizondo, quien siguió sus pasos en varios sentidos. Uno de ellos es que a lo largo de su vida también practicó la escritura en una serie de cuadernos que si bien tomaron de inicio la forma del diario íntimo, fueron transformándose y proliferando, conforme maduraba su perfil artístico e inte-

* Profesora-investigadora adscrita al Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. <<claudia.gutierrez@ugto.mx>>

lectual, en singulares cuadernos donde volcó de igual forma su acontecer cotidiano, ideas, aforismos, dibujos, fotografías y cartas que trazan, también un ir y venir entre el ejercicio crítico del mundo y los repliegues introspectivos, una proteica “caligrafía del alma”. De hecho, en 1967, cuando se encontraba su carrera en plenitud, después de recibir el premio Xavier Villaurrutia, escribía en lo que hoy conocemos como sus *Diarios* sobre esa serie de cuadernos: “han sido llenados de la conciencia de que yo soy un llenador de cuadernos” (Elizondo, 2015, 158). No resulta extraño que dos años después de esta anotación, Elizondo publique, emulando la forma de ese cuerpo proteico de sus cuadernos, un grupo de textos bajo el título *Cuaderno de escritura*¹ que conjugan secuencias sistemáticas de formas heterogéneas que oscilan entre el ensayo, el aforismo, fragmentos rescatados de otras escrituras, crítica y conjeturas. La advertencia de esta escritura multiforme la da el propio autor en sus primeras líneas del libro: “Un encuentro inesperado con ese cúmulo misterioso de materiales, de datos, recogidos al azar, a lo largo de los años [...] Una palabra escrita sin darnos cuenta cabal de su significado, un rasgo singular de la escritura, un apunte sumario, una carta recibida o nunca enviada encontrada de pronto entre las páginas de un cuaderno quién sabe cuándo escrito” (Elizondo, 1969, 9). Pero esta heterogeneidad de los textos que conforman *Cuaderno de escritura* no supone un efecto misceláneo; por el contrario, el libro traza un camino que guía al lector en una suerte de transición por el juego de secuencias que teje el libro en sus secciones y que también es anticipado: “ten-

¹ Publicado en 1969 por la Universidad de Guanajuato, *Cuaderno de escritura* reúne algunos textos que Elizondo había publicado previamente en distintos espacios (*Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*, *La Cultura en México* y la colección *Voz Viva de América Latina* de la UNAM) entre 1963 y 1969, a los que sumó otros inéditos.

dremos que empezar por inventar un universo. Imaginémoslo entonces dotado de la condición ideal de las formas. Se trata ya de un universo geométrico” (Elizondo, 1969, 15).

Sin duda, *Cuaderno de escritura* es editado por Elizondo “a modo” para representar el gesto del encuentro con el cúmulo de materiales de sus cuadernos reales,² los cuales fueron una pieza más en su proyecto literario. Elizondo, según registra Paulina Lavista, dejó un aproximado de 83 cuadernos que conforman su diario (de los cuales conocemos sólo una minúscula muestra),³ uno de los testimonios con mayor amplitud en su género por lo que concierne a los años que abarca en la vida de su autor: el primer cuaderno data de 1945, cuando Elizondo tenía 12 años y su última nota corresponde a 2006, unos días antes de su muerte. Es decir, de los 73 años que vivió, dedicó a su diario 61 años de escritura. Al diario se suman otros 5 cuadernos que conforman lo que denominó sus *Nocturnos*, compuestos con el propósito experimental de volcar en la escritura lo que viene a la mente durante el desvelo y que comprenden los años 1986-1997.⁴

² La portada de su primera edición de 1969 es clara al respecto, ya que emula la carátula de un cuaderno con el nombre de Elizondo membretado en su singular caligrafía.

³ Los fragmentos conocidos del diario de Elizondo fueron publicados por primera vez en *Letras Libres* entre febrero y diciembre 2008. Posteriormente, en 2015, el Fondo de Cultura Económica recuperó estas entregas en una edición de lujo, acompañada de fotografías, con prólogo y notas de Paulina Lavista.

⁴ Sólo el primero de los cinco cuadernos de los *Nocturnos* han sido publicados en el libro *El mar de iguanas* (2010). Como aclara Paulina Lavista en la nota a la edición, los *Nocturnos* “no pertenecen propiamente al Diario; son una serie de cinco cuadernos que [Elizondo] escribió entre agosto de 1986 y diciembre de 1997, con un propósito literario experimental: volcar su escritura en ellos durante las altas horas de la noche y la madrugada, a manera de lo que se entiende como pintura à la prima, es decir, lo que le viene a la mente durante el desvelo” (Elizondo, 2010, 183). Este libro tiene como criterio editorial la recopilación de textos que comparten la presencia de un espacio autobiográfico en la obra del autor.

A la luz de los textos conocidos hasta hoy de los cuadernos elizondianos, propongo un breve repaso por algunos de sus pasajes que considero significativos para pensarlo en diálogo con su obra, donde su pensamiento se gesta, crece y se transforma en un disciplinado y entrañable ejercicio que une las operaciones de la mente, la mano, la pluma y el papel a lo largo de los años.

Amor exigente por la perfección

Cuando se describe la obra de Salvador Elizondo, los adjetivos se repiten: “singular”, “rara”, también “difícil”, dicen otros. Pero quizá pocos son aquellos que han enmarcado estos adjetivos con la exactitud que encierra la frase de Octavio Paz en la que describe el espíritu de la prosa elizondiana: “amor exigente por la perfección” (Paz, 1980, 51). Salvador Elizondo, en efecto, es un escritor cuya singularidad descansa en la rigurosa y a la vez delicada precisión de su prosa. Que Paz apele a una cuestión de “espíritu” tampoco es gratuito, porque remite a una condición que es esencia de la postura artística de Elizondo. Para todo escritor existe una noción de *realidad* que funge como principio que articula su universo creativo. Esa realidad, para Elizondo, es una de tipo espiritual, si atendemos a su acepción más estricta, la que remite a lo que es sustancia de la vida interior, la que habita en el pensamiento, en la memoria, en el sueño, en la imaginación, en todas las formas del intelecto. Hacer de esa realidad una forma aprehensible, concreta, es la apuesta de la escritura elizondiana. De ahí su máxima: “La escritura es la forma visible de la inteligencia. Su única forma sensible” (Elizondo, 2015, 249). En la trascendencia de esta relación es donde descansa la amorosa búsqueda de la perfección en su escritura.

Dentro del panorama literario mexicano de la segunda mitad del siglo XX, Salvador Elizondo encarna la figura de un escritor exigente porque quien se adentra en su obra no puede quedar impasible frente a su prosa. Su escritura mueve a la búsqueda, a la indagatoria, porque sus sentidos no son proporcionados sin que el lector tenga que movilizar sus propias estructuras mentales. Digamos que los textos de Elizondo son dispositivos *de y para* las operaciones del pensamiento.

Esta condición lo ubica en un lugar especial dentro de las letras mexicanas. Se le ha llamado “escritor mayor para minorías”, “el más inclasificable de los escritores mexicanos” y todo esto responde justamente a la ambición de su proyecto literario. En sus palabras: “Convertir el lenguaje en un instrumento del espíritu” (Elizondo, 2105, 173). Por ello, la escritura elizondiana se concibe como una operación eminentemente técnica, dado el acento que destina al gesto articulador del ejercicio literario, a su *hacer* y a sus mecanismos. De esta condición deriva el sentido inclasificable de sus textos, a los que el mismo Elizondo gustaba llamar simplemente “fantasías en prosa”, en atención a una de sus principales características: la renuncia a la idea de los géneros. En uno de sus últimos textos publicados, el autor lo explica con las siguientes palabras:

Desde mis orígenes literarios decidí desentenderme de la idea de los géneros y la de abocarme a una idea más sencilla, la del Arte. Por lo demás habría que plantearse una pregunta absurda: ¿cómo es posible concebir géneros particulares sin su correlativo de partes generales?, figura que ilustra una fábula cuya moraleja es comprensible pero inexpresable, una paradoja crítica. (Elizondo, 1999, xi)

En efecto, se trata de una cuestión con una respuesta paradójica porque, en su caso, esa renuncia a la idea de género convertiría a su escritura en un “género particular” —el género “escritura”, podríamos llamarlo—

que, sin embargo, se nutre de formas que modelan la idea de los géneros escritos. Tal cualidad ha sido puntualmente señalada por Castañón, quien reconoce:

Desde el punto de vista estrictamente formal, Salvador Elizondo es, junto con Rafael F. Muñoz, el cuentista mexicano que ha explorado mayor variedad de formas y técnica narrativas: el diálogo, la carta comercial, el monólogo vocativo, el recuerdo apócrifo, el prospecto turístico, el diagnóstico, la exposición axiomática, la narración a través de múltiples puntos de vista, el ensayo simulado, la descripción taxonómica, el tratado, para sólo enumerar algunas de las formas menos habituales de redacción practicadas por este escritor que es uno de los pocos mexicanos entendidos en las formas de la retórica y la elocuencia clásicas. (Castañón, 1994, ix)

La pluralidad formal condensada en los textos elizondianos se nutre de lo que podríamos resumir como la interacción de grandes esferas discursivas que se entretajan en el texto literario, las cuales participan como modelizaciones intelectuales de conocimiento sobre nuestra realidad, de las cuales, sin embargo, lo que importa para Elizondo no es el conocimiento que construyen, sino sus mecanismos o, sencillamente, su *arte*. Estas formas aparecen entreveradas en su discurso, por ello la prosa elizondiana se convierte en escritura híbrida, múltiple, no definitiva, irrealizable fuera de la libertad del ejercicio poético. Una libertad que practicó desde muy temprano en sus cuadernos, los cuales son una suerte de germen de un estilo literario que convoca la búsqueda como su principio rector, según señala en las páginas de su diario: “El arte es búsqueda, no descubrimiento” (Elizondo, 2015, 115).

Por ello, Norma Angélica Cuevas admite que si “en el cuaderno [...] se reconoce la negación de toda forma y filiación, pues éste supone un proceso infinito por el que pasa la escritura sin la codificación de géneros. Es el lenguaje y el deseo de la escritura lo que prevalece en el

cuaderno [...] En la obra de Elizondo, la figura del cuaderno es la que mejor designa el espacio de la escritura en tanto ejercicio, práctica en invocación” (Elizondo, 2012, 201-202).

Los fragmentos más tempranos del diario provocan una particular fascinación por lo que deja ver la escritura del Elizondo niño-adolescente en sus primeros cuadernos. Un elemento salta a la vista: entre las anotaciones de su día a día impera la presencia de un rasgo que los lectores de la obra elizondiana reconocemos como las raíces de un gesto que, con los años, forjaría el mito del escritor: su ímpetu científico. Una de las entradas, fechada en 1947, cuando contaba con 15 años, —año en el que las anotaciones aparecen signadas en su cierre con la máxima *Omnis scientia*— es ilustrativa al respecto, cuando refiere su intención de reunir, a sus 15 años, “todos sus escritos científicos”: “[los] pondré en una exposición científica que llamaré ‘Epistemología físico-matemática y geométrico-relativista’. Para esto tendré que poner muchas horas de trabajo, quiero terminar esta obra junto con la de la utilización de la energía atómica para la propulsión a reacción” (Elizondo, 2015, 20).

Por supuesto, aunque no tenemos constancia de esos escritos adolescentes ni de sus alcances, uno no puede dejar de leer las ambiciosas aspiraciones del joven diarista que oscilan entre la física y las matemáticas, la arquitectura y la astronomía, además de la poesía, como un rasgo seminal y prospectivo del temple de una de las mentes más brillantes en las letras mexicanas. Este temple atraviesa la obra del escritor en varios sentidos —temático, estructural, discursivo—, pero sin duda su presencia más significativa se traduce en el hecho de haber convertido la escritura literaria en un espacio para la indagatoria, en un laboratorio-taller personal que somete la experiencia humana a la experimentación para buscar su demostración en los bordes de la palabra poética. El efecto de su obra es el de un prisma, en el que la escritura refracta, moviliza y vivifica las imágenes del mundo. La escritura en ese universo

es multiforme, proteica; y el escritor, como arquitecto de esa pluralidad de formas, se convierte también en una suerte de figura poliédrica: unas veces geómetra, científico o inventor.

De la melancolía a la nostalgia

Y mientras reconstruyo todo el pasado, y pienso
en los instantes frívolos de mi divagación,
se me va despertando como un afán inmenso
de sollozar a solas y de pedir perdón.

Enrique González Martínez

Una imagen, convocada en varias ocasiones por el mismo Elizondo, ilustra y otorga un sentido a este gesto involucrado en su escritura. En una entrevista realizada en 1981 con Magali Tercero, el autor, refiriéndose a *La Melancolía* de Durero, como uno de sus grabados favoritos, señala:

Es un ángel que está pensando en algo mucho más interesante que todo lo que lo rodea en el cuadro, las ciencias, las artes y las matemáticas. Él ha encontrado algo más interesante, que lo divierte muchísimo aunque le produzca una cierta melancolía. Por eso el grabado se llama *La melancolía*, que yo veo como una contemplación plácida del mundo, no agresiva. Es algo fantástico. (Elizondo, 2012, s. p.)

Este grabado de Durero había aparecido ya en las reflexiones de Elizondo en su célebre autobiografía, escrita en 1966, a sus 33 años, en la que utilizó el sentimiento melancólico para definir la rejilla desde la que su mirada se posa sobre la realidad:

Muchos años después de que esta fuerza terrible se apoderara de mis emociones, leí en uno de los libros más bellos que se han escrito que

la melancolía es una tristeza inexplicable y sorda que, como el amor, o más que éste, es capaz de hacer girar los mundos, y cuando miro hacia atrás, hacia lo que yo he sido, compruebo la verdad que encierra esta definición. Compruebo [...] ese estado de ánimo que transcurre en la luz más mortecina del alma y dentro del que es posible explicarse el mundo sin que por ello esa explicación tenga un significado. Yo creo que el grabado de Durero refleja justamente eso: la sensación de conocer la realidad, pero no su significado. (Elizondo, 1966, 18)

Las palabras de Elizondo son significativas, si hacemos interactuar las dos declaraciones convocadas, mediadas por casi veinte años. El grabado de Durero, sumamente conocido,⁵ conjuga la imagen de ese ángel, rodeado de instrumentos propios de las ciencias y las artes generadoras de hipótesis de conocimiento de la realidad. Su gesto introspectivo, sin embargo, está imbuido en algo que está más allá, algo ajeno a los alcances que esos recursos le presentan. Si seguimos esta interpretación elizondiana, resumida en “la sensación de conocer la realidad, pero no su significado”, encontramos la clave de los alcances de su escritura.

La pluralidad formal antes referida como característica de la escritura de Elizondo deriva de la puesta en juego de recursos pertenecientes a sistemas discursivos plurales, como la fotografía, la pintura, el cine, la filosofía, la ciencia y otros códigos culturales. A modo de ese ángel melancólico de Durero, dichos recursos se conjugan en su prosa sólo para mostrar el “más allá” de sus alcances. Ese “más allá” radica en eso que sucede en el espacio donde “la luz más mortecina del alma”

⁵ Como anota Starobinski, el cuadro de Durero, junto a otros como el *Demócrito* de Salvator Rosa, la *Melancolía* de Domenico Fetti o la de Castiglione forman parte del género pictórico practicado en Europa entre los siglos XVI y XVIII, conocido como Vanitas, donde las figuras centrales son acompañadas por “diversos objetos cargados de valor simbólico: instrumentos científicos, figuras de geometría, partituras de música, libros, clepsidras, flores cortadas, cráneos [...] cuya función es denunciar los límites del conocimiento, la futilidad de los placeres, la caducidad de la existencia humana” (Starobinski, 2016, 200).

se despliega, es decir, en la vida interior, en los terrenos del espíritu. La melancolía adviene, en la lógica de la tradición pictórica aludida, por la insuficiencia de los recursos con los que el espíritu cuenta para construir no el conocimiento del mundo, sino su significado. La impronta de esta pintura en el imaginario elizondiano transita con este sentido en varios momentos de su obra y tendrá también un lugar especial en la escritura de sus *Nocturnos*, lo que podríamos pensar como “el último experimento del escritor”, cuando en los años postreros de su trayectoria vital y literaria, conjuga en esas páginas personales el gesto que rearticula el principio de búsqueda de su prosa con el sentimiento melancólico. El ángel aparecerá nuevamente como parte de un periplo que el escritor emprende hacia sus orígenes, con los hallazgos recabados en su travesía:

De esa vida anterior que es la infancia queda entre muchos juguetes y prados, indeleble hasta ahora, el recuerdo de libros que había en la casa o que mencionaban mi abuela y mi madre y sobre todo, de cosas vistas en los libros. El que tengo frente a mi abierto en la página de la *melancolía* está en casa desde hace cincuenta años, entonces vi ese grabado por primera vez en la vida. (Elizondo, 2010, 188)

Elizondo inicia la escritura de sus *Nocturnos* en 1986, a la edad de 54 años y cuando la mayor parte de su obra ficcional había sido ya publicada. Le antecedía la aparición de *Camera lucida*, publicado en 1983, libro con el que, como he anotado en otro lugar, la obra de Elizondo revela un viraje hacia la implicación autobiográfica que condicionará el cierre de su proyecto literario con la novela *Elsinore: un cuaderno*. Como es sabido, *Camera lucida* es un libro que se construye en la analogía que se establece desde su título con el aparato conocido como “cámara clara”, utilizado por pintores y dibujantes, consistente en un juego de prismas

que proyectan la imagen de un modelo como guía para el dibujante. En uno de los textos del libro, “Aparato”, Elizondo describe este instrumento para construir una analogía entre su funcionamiento prismático y el de la mente y el ojo del escritor. Bajo esta lógica, lo importante es reconocer qué es lo que funciona en el sentido de “modelo” a lo largo de este libro. La clave, como ha sido acotado por Gutiérrez de Velasco, se encuentra en su texto inaugural “Log”, donde “se funden las entidades del escritor, el autor, el narrador y el personaje, con la intención de volver a Elizondo sobre sí mismo, de convertirse en su propio modelo de observación” (Gutiérrez de Velasco, 1990, 242). Esta intención de Elizondo de volver sobre sí, de convertirse en su propio modelo es el sentido experimental que, a decir del autor, atraviesa el libro: “En *Camera lucida* también me dije: ‘[...] Voy a experimentar narrando una cosa real, algo verdadero’. Y para mí lo único real es lo que se relaciona conmigo, lo demás es dudoso, no existe” (Gutiérrez de Velasco, 1990, 242). Lo que me importa resaltar es que no es coincidencia que, a partir de este momento, las infiltraciones autobiográficas en su obra se manifiesten como en una suerte de regreso al origen: “escritura que retorna a la identidad de quien la escribe” (Gutiérrez Piña, 2016, 296).

En consonancia con este movimiento de repliegue, también en los años posteriores a *Camera lucida* en los que se inicia la escritura de *Nocturnos*, una de las referencias predilectas de Elizondo fue el precepto de Gracián en *El Discreto* donde divide la vida en tres etapas: “Debo a mi madre el conocimiento de una agudeza de Gracián a la que he tratado de atenerme desde que era yo muy chico: dividir la vida en tres etapas; la primera para hablar con los muertos —a leer—; la segunda para hablar con los vivos —viajar, amar, conversar, escribir—; la tercera para hablar con uno mismo” (Elizondo, 2000, 10). En palabras de Elizondo, su vida se encontraba ya en la tercera etapa y ésta es la que determina la escritura de sus *Nocturnos*:

Ya muy tarde en la vida entendí el significado profundo de algo que antes siempre me había parecido nada más que una “agudeza” del maestro jesuita y que, sin saberlo, había yo vivido mi vida conforme a la culta repartición cuando menos hasta la segunda etapa de tres que creo terminó hace unas semanas [...] pienso que ha llegado la de ponerme a hablar de los vivos y de los muertos conmigo mismo. (Elizondo, 2010, 188-189)

En esta conversación interior, Elizondo convierte sus *Nocturnos* en el espacio de su escenificación, que tendrá como contrapunto la escritura de *Elsinore: un cuaderno*. Aunque en una entrada de su *Diario* de 1978, la impronta del recuerdo de la estancia en el internado militar californiano en su adolescencia (materia de su última novela) aparece por primera vez en sus cuadernos, es en los *Nocturnos* donde Elizondo va invocando la recuperación de los recuerdos que, a la par, irá transformando en materia literaria de su novela. Si retomamos el precepto de Gracián y la disposición del escritor a internarse en la tercera etapa de la vida, los *Nocturnos* ofrecen su registro, que desatará un movimiento total en el que se sumarán las etapas anteriores. Porque si los *Nocturnos* registran el “drama interior” del escritor en la última etapa de la vida en la disposición total al diálogo consigo mismo, ese diálogo, naturalmente, recuperará las etapas anteriores, las que están pobladas por las relaciones con los vivos y los muertos que signan su experiencia vital y que lo hacen revirar hasta sus orígenes, a la fase formativa que forja su identidad en relación con la escritura. Porque una de las correspondencias autobiográficas implícitas más importantes que termina por establecerse en *Elsinore: un cuaderno* es la de la escritura de su primer cuaderno. En 1945, a sus 12 años, y precisamente mientras se encontraba interno en Elsinore, Elizondo comienza a escribir el diario que lo acompañará a lo largo de toda su vida. El título de la novela apela precisamente a ese cuaderno. Por ello, de manera puntual, con su última novela Elizondo

regresa al principio de su escritura, que no es otra cosa que el origen de sí, un regreso que está mediado por la escritura de sus cuadernos —específicamente sus *Nocturnos*—, en un periplo que lo lleva desde su presente hasta su origen, y que es también una proyección del vínculo que entabló con sus cuadernos como un proyecto de vida.

En este contrapunto no puede dejar de notarse el tono nostálgico que atraviesa los *Nocturnos*, en cuya escritura creo que se encuentran los momentos de mayor intimidad en los cuadernos conocidos del autor. La carta que dirige a su madre muerta en la entrada del 15 de abril de 1988 es una de las mejores muestras de ello. Y es que quizá en ningún otro momento de la obra de Elizondo, como ya ha apuntado Adolfo Castañón, “los temas de la muerte y el suicidio del alma rondan y acechan” (Castañón, 2010, 26-27): en el registro de la muerte de allegados y conocidos, en los muertos añorados, en la conjetura y la fabulación de la muerte propia, en los muertos rescatados del olvido. Con ello, los *Nocturnos* tejen una poética que claramente distingue, concretando el afán experimental de diferenciar los pensamientos nocturnos de los diurnos, una escritura nocturna que confirma aquello que había apuntado años antes en *Cuaderno de escritura*: “La noche está poblada de los espectros del pasado: las formas tenebrosas de la soledad que se materializan en la representación tradicional de los verdugos: la *cagoule*, los guantes tersos de piel de perro, la voz que invoca al cielo detrás de la máscara de burdo paño rojo. Es, en realidad, un tiempo propicio para la nostalgia” (Elizondo, 1969, 144).

En este trasunto nostálgico los *Nocturnos* oscilan de forma azarosa —como advertía desde temprano a propósito de la forma de los *cahiers*— entre los fantasmas del olvido que la memoria aviva, “El diálogo entre Olvido y Memoria. Olvido tiene los ojos muy abiertos y Memoria entrecerrados” (Elizondo, 2010, 198); los viajes inmóviles en

el recuerdo de las lecturas, “Voy hacia ese Londres de *fin de siècle* que aparece en algunos autores que me apasionan” (Elizondo, 2010, 187); los pensamientos de muerte, “Ansia de reposo igual a deseo de muerte. *It has something to do with past beauty*” (Elizondo, 2010, 247); las evaluaciones personales, “Pienso en mi alma [...] Teme manifestarse y prefiere la soledad y el silencio” (Elizondo, 2010, 223). Pero también, ciertamente, entre estas observaciones se cruzan en sus páginas movimientos irónicos que confirman ese rasgo de la prosa de Elizondo en la que agrega un ingrediente de particularísimo humor que deriva del carácter lúdico que hermanó con el ejercicio poético, en el mismo orden que nos recuerda una nota del clásico trabajo de Johan Huizinga, donde acota cómo la “manifestación de la palabra creadora de formas arraiga en una función más vieja y más originaria que toda la vida cultural. Esta función es el juego” (Elizondo, 2005, 158). Este principio lúdico subyace en el ejercicio general de la prosa elizondiana, manifiesto de forma más evidente en las construcciones paródicas de la especulación filosófica y la investigación científica que realizó para ejercer sobre ellos una operación crítica no exenta del divertimento.⁶ Porque, como acota en los *Nocturnos*, “El *sense of humour* es una forma digna de la resignación abyecta” (Elizondo, 2010, 286).

⁶ En esta línea podemos encontrar textos que apelan al ejercicio especulativo de la filosofía, como “Teoría del disfraz: una investigación acerca de la naturaleza interior de la realidad” o “Identidad de Cirila o de que Cirila es como un río heraclíteo”, “Ambystoma trigrinum” y “Tractatus rethorico-pictoricus”, textos que emulan la forma de la argumentación lógica a modo de “disfraces”. Otras veces, la parodia encuentra su eje en la implicación de máquinas o dispositivos imaginarios o reales que operan como metáforas bien de las operaciones de la construcción de conocimiento sobre la realidad, de los procesos de lectura o de la creación artística en universos que lindan con la ciencia ficción. En este último caso, son memorables el anapoyetrón de Aubanel, máquina creada para capturar, transformar y contener la energía de la poesía de Mallarmé, y el cronostatocopio construido por el profesor Moriarty como una máquina del tiempo, de los cuentos “Anapoyesis” y “La luz que regresa”.

Esta “resignación” no puedo dejar de pensarla en relación con el talante melancólico del escritor que he convocado anteriormente. Si la melancolía como aliento de su obra se articula en la indagatoria o en la experimentación con los recursos que se tienen a la mano, insuficientes, pero los únicos posibles, es en su propia falta donde éstos guardarán la respuesta:

He llegado con el tiempo y con la ayuda de mis amigos a entender algunas cosas que antes me atraían por el misterio que encerraban los símbolos de que están hechas. Tal era en la infancia y la adolescencia el encanto que encerraba el enigma de la *melancolía*. Algo tendrían que significar tantos símbolos disímbolos, tantos instrumentos de medición del tiempo y del espacio, de la materia, tantos números, tantos útiles de diversos oficios sin descontar la faltriquera del prestamista, la sierra y la regla del carpintero intencionadamente en cierto punto, el poliedro y el carnero. También tarde entendí la belleza de lo incomprendible. (Elizondo, 2010, 190-191)

Advertí, gracias a la voz de Octavio Paz, en este texto sobre la singularidad de la obra de Elizondo. En efecto, la mente de este autor gestó, por virtualidad de su impecable técnica, formas textuales justas, rigurosas en su agudeza y eminentemente sensibles a las incansables búsquedas que signan los afanes del espíritu. Sus textos no pueden por eso ser más que productos de ese amor exigente por la perfección al que alude Paz. Una perfección que se mide no por ser absoluta y total, sino por reconocerse como inalcanzable y que por ello alienta la mirada hacia el “más allá” de los límites de la palabra y de la realidad, hacia las realidades invisibles, que la mano, en los movimientos de la escritura, se afana por hacer visibles. Por ello, algo de esa “belleza de lo incomprendible” de la cita anterior está articulada en el orden azaroso de la escritura de

sus cuadernos, la que “debe suprimir toda enumeración y [en la que] debe reinar el espíritu de la puntuación arbitraria de Valéry, o el espíritu de la puntuación caótica” (Elizondo, 2010, 311). En el “más allá” de ese arbitrio se dibujan los afanes de la búsqueda que dirigió su escritura, en la que se erigió también su figura polifacética y que, casi en el final del viaje trazará la única trayectoria posible, la del retorno a sí mismo:

Habías soñado ser ¿...? Quien entre tantísimos que te habías soñado ser: en tu novela policiaca, el asesino; en tu delirio de quirófano, el del cuchillo; en tu otro libro (dicho sea entre paréntesis, malogrado), el jefe incógnito de una sociedad secreta dizque mitad técnica y mitad mágica. Optaste, veladamente, por un Robinson Crusoe más o un poco más intelectual, por así decirlo, un Robinson Crusoe amalgamado a Mallarmé o a Valéry. Y después de veinte años de andar trasegando la literatura en aras dizque de la geometría no entiendes nada y no te queda más remedio que ser tu propio interlocutor, tu propio Viernes. (Elizondo, 2010, 199)

Si como señala el propio Elizondo, ese espíritu de la puntuación caótica de los cuadernos puede verse anulada sólo por “el más grande arte de magia que ha habido en la literatura: el FIN” (Elizondo, 2010, 311), el contrapunto que entabla la escritura de su obra y sus cuadernos deviene en un trazo final que, también como arte de esa magia literaria, lo convirtieron en la bella figura que alguien más ya ha apuntado:⁷ “El hombre que se hizo prosa”.

⁷ Me refiero al texto de Adolfo Castañón (2007), uno de los lectores y críticos más agudos de la obra elizondiana.

Bibliografía

- Castañón, Adolfo. (1994) “Las ficciones de Salvador Elizondo”, en Salvador Elizondo, *Obras*, t. 1, El Colegio Nacional, México, IX-XX.
- _____. (2007) “La idea del hombre que se hizo prosa”, en *Revista de la Universidad de México*, 36: 79-88.
- _____. (2010) “Prólogo”, en Salvador Elizondo, *Mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 9-27.
- Cuevas, Norma Angélica. (2012) “Yo, Salvador Elizondo. Entre el cuaderno y el diario”, en *Intimidades: los géneros autobiográficos y la literatura*, A. Cajero Vázquez (ed.), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 191-205.
- Elizondo, Salvador. (1966) *Salvador Elizondo*, E. Carballo (pról.), Empresas Editoriales, México.
- _____. (1969) *Cuaderno de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- _____. (1975) “Klossowski y la tradición aforística”, *Plural*, 49: 65-66.
- _____. (1999) *Neocosmos. Antología de escritos*, Gabriel Bernal Granados (ed.), Aldvs, México.
- _____. (2000) “Advertencia del autor”, en *Autobiografía precoz*, Aldvs, México, 9-10.
- _____. (2010) *Nocturnos*, en *Mar de iguanas*, Atalanta, Girona, 181-315.
- _____. (2015) *Diarios (1945-1985)*, P. Lavista (pról., selección y notas), Fondo de Cultura Económica, México.
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena. (1990) “El paso a la textualidad en *Camera lucida*”, *Revista Iberoamericana*, 150: 235-242
- Gutiérrez Piña, Claudia L. (2016) *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, México.
- Huizinga, Johan. (2005) *Homo ludens. El juego y la cultura*, E. Ímaz (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Paz, Octavio. (1980) “Salvador Elizondo en la Academia”, *Proceso*, 209: 51-52.

Starobinski, Jean. (2016) *La tinta de la melancolía*, A. Merlín (trad.), FCE, México. México.

Tercero, Magaly. (2012) “Nunca he escrito nada para torturarme: Salvador Elizondo”, en *Salvador Elizondo: evocación e invocación*, G. Villegas Rodríguez (ed.), México: *Pleroma*, recuperado en 2012 de <<http://www.pleroma.com.mx/gve/book_elizondo.html>>

LAS ESCRITURAS DEL YO COMO FUENTES
DOCUMENTALES DE UNA VIDA.
A PROPÓSITO DE LA LABOR BIOGRÁFICA DE JAVIER
GARCÍA DIEGO SOBRE ALFONSO REYES

*Horacio Molano Nucamendi**

La vida de escritores mexicanos ha sido tema de estudio de diversos investigadores. Destaca en algunos casos la conjugación del análisis de la obra con el interés de biografiar a su autor. Tal es el caso de Javier Garcíadiego, connotado reyista, quien ha escrito en dos ocasiones el relato de vida del “regiomontano universal”. En las siguientes líneas nos aproximaremos a la distinta naturaleza de sendos volúmenes.

Antes reflexionemos sobre la labor del biógrafo quien tiene dos retos ante sí: esbozar el cuadro histórico en el que se inscribe su personaje y crear el retrato del mismo. Para esta última tarea es sustancial contar con fuentes que revelen la visión de mundo del biografiado, por lo que tener acceso a sus escritos personales se vuelve crucial. En el caso de Alfonso Reyes se han editado sus diarios en siete volúmenes y se han recopilado muchísimos epistolarios. Tomemos en cuenta que “una biografía es una narración que intenta explicar los acontecimientos desde la óptica del actor. Puede tratarse de un escrito que busque justificar, criticar o explicar la actuación del hombre en sus circunstancias. Al es-

* Profesor definitivo del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México. <<hmolanonam.mx>>

cribir una biografía, quisiera acceder a los pensamientos y, más aún, a los sentimientos del sujeto estudiado, a fin de dar con la razón última de sus acciones” (Collado, 2018, 222-223). De este modo, el manejo de los documentos autorreferenciales se vuelve crucial para realizar una tarea biográfica del “helenista mexicano”.¹ Afortunadamente la bibliografía alrededor de él es abundante, por lo cual se iluminan con diversos estudios algunos pasajes de la vida del diplomático quien tuvo estancias significativas en el extranjero como la de París o la de Buenos Aires. No digamos de sus años en Madrid, donde el joven Reyes supo granjearse la amistad de prestigiados miembros del círculo cultural español.

Debido a la itinerancia del biografiado, Javier Garciadiego realiza la división capitular de sus libros basado en el criterio espacial. De manera que en el primer volumen titulado simplemente *Alfonso Reyes*, editado por Planeta en 2002 y reeditado en 2009 encontramos el siguiente orden capitular: 1) Entorno familiar; 2) Primera aventura: la ciudad de México; 3) La experiencia europea; 4) Sudamérica: nueva experiencia y 5) Regreso y reencuentro. Estos cinco capítulos ponen énfasis en su lugar de residencia para ordenar la vida de Reyes, cada unidad de sentido lo brinda el espacio. Hay que detenerse en los subcapítulos que también se fundamentan en las distintas mudanzas del biografiado.² El segundo

¹ Anna Caballé al distinguir entre biografía y autobiografía precisa que en la primera es crucial “el acopio de material que debe llevar a cabo el biógrafo para dotar de objetividad y amplitud su trabajo” (Caballé, 2005, 53), es decir, tiene la intención de asentar los múltiples voes del biografiado, mientras que “el autobiógrafo procede de modo inverso mediante la ‘selección intencional de actuaciones’” (Caballé, 2005, 53). En el caso de Alfonso Reyes, se reserva contar detalles de su vida privada en sus diarios y escritos autobiográficos. Salvaguarda sus roles de esposo, de padre y de amante. Por fortuna en su correspondencia se encuentran más datos de dichas actuaciones dado el carácter confidencial que se deriva de dichas comunicaciones.

² A continuación, reproduzco el índice con los subtítulos: 1. Entorno familiar (Los varios linajes; Su padre, el general; Infancia en Monterrey y La vocación temprana); 2. Primera aventura: la ciudad de México (La Preparatoria y Jurisprudencia; De *Savia Moderna* al Ateneo y del reyismo al “febrerazo”); 3. La experiencia europea (París no fue una fiesta;

volumen recupera una frase del biografiado para nombrarlo: *Sólo puede ser ajeno lo que ignoramos*. *Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes* publicado en 2022 por El Colegio Nacional. Si bien la primera biografía se dirige al público en general, la segunda se orienta a un lector más informado interesado tanto en la trayectoria vital como bibliográfica del ateneísta. El sumario es revelador: 01) El niño de Monterrey; 02) Días alcióneos y días aciagos; 03) De exiliado a diplomático; 04) El periplo sudamericano; 05) De civilizador en México y 06) La última decena. Los títulos se refieren al discernimiento de cada una de las etapas. Sobresale un criterio distinto en la división subcapitular,³ los apartados adquieren sentido con hechos más allá del criterio geográfico, aunque salvo los dos últimos capítulos es el fundamento de las unidades mayores. No cabe duda, Javier Garcíadiego aumenta la información de la vida y obra de su biografiado. En su segunda experiencia, al contar la travesía existencial

El exilio español; Los trabajos y los días; Vuelta al redil diplomático; Revancha parisina y Doble vida, doble representación); 4. Sudamérica: nueva experiencia (Buenos Aires: maduración y cosmopolitismo; Río de Janeiro: el descubrimiento de la naturaleza; Años conflictivos y El embajador literario) y 5. Regreso y reencuentro (Su casa y su “capilla”; La otra Casa, Labor civilizatoria y Obra dispersa, *Obras completas*).

³ 01. El niño de Monterrey (Los ancestros; La ciudad, las dos casas y las muchas montañas y De sus primeras lecturas a sus primeros escritos); 02. Días alcióneos y días aciagos (*Savia Moderna* y la Preparatoria; Joven ateneísta y La terrible orfandad); 03. De exiliado a diplomático (Los tristes meses parisinos; A conquistar la corte; México a la vista; ¿Diplomático o educador?; Doble diplomacia y cisma familiar; El escritor mermado; Reencuentro con México... y con España y Revancha parisina); 04. El periplo sudamericano (Buenos Aires, la doble lejanía; Las relaciones porteñas: literarias... y de otras; Río de Janeiro: el descubrimiento de la naturaleza y del aislamiento; Una polémica decisiva; Relaciones literarias... y de otro tipo; Otra vez Argentina (y otra vez España); El escritor comprometido y Vendedor de petróleo); 05. De civilizador en México (Las dos casas; El escritor-educador en su patria; Del desconocimiento al reconocimiento; Mala salud, buena producción; Grecia, afición mayor; El doble espíritu Goethiano; Enfermedad, responsabilidad y aislamiento y Problemas familiares y autoriales) y 06. La última decena (El cincuentenario; El sueño postergado; Extemporáneo ajuste de cuentas; La multiplicación de los libros; Al final, Grecia; siempre Grecia; Hombre de instituciones, Consagración final y Los últimos años, los últimos días, las últimas horas).

reyista abundan los datos precisos y la pormenorización de las fuentes. Es importante tener en cuenta el perfil de Garciadiego debido a que:

[...] como historiadores, solemos hacer interpretaciones desde rezagos; bien podemos tolerar algunas lagunas en el corpus de trabajo siempre y cuando las fuentes disponibles nos permitan entrever un proceso en líneas generales. Sin embargo, en el caso de los biógrafos existe una especial reserva ante tales vacíos, especialmente cuando éstos conciernen al biografiado; la circunstancia nos obliga a una búsqueda más exhaustiva sobre el personaje para intentar rellenar tales huecos —o, al menos, para no dejarlos tan profundos. Luego, ya con una perspectiva amplia del mural, es posible contar con elementos suficientes como para trazar a detalle un contorno y los rasgos del personaje. (Terrazas Valdez, 2018,109)

De hecho, la gran diferencia entre la primera biografía y la segunda es la exhaustividad de la investigación que es notoria en el empleo del aparato crítico que facilita al autor documentar los pormenores de una vida en su más reciente libro. Como veremos más adelante, la pertinencia de las notas es hacer que el lector conozca a los principales estudiosos de Alfonso Reyes, obtenga una guía de las diversas facetas reyistas y salgan a la luz todas las referencias utilizadas. Resulta una iniciación para el público neófito. Otra importante diferenciación la tenemos en cuanto al espacio dedicado a la iconografía del biografiado. Mientras que en la versión de 2009 se introduce cada capítulo con una fotografía de la etapa subsiguiente, en la de 2022 abundan las imágenes de Alfonso Reyes, lo que hace de la experiencia visual una grata apreciación de la figura del “regiomontano universal”.

El estilo narrativo también difiere. Hay mayor libertad de interpretación general en la edición de Planeta, mientras que en la de El Colegio Nacional se sopesa cada párrafo con referencias a pie de página. No obstante, las dos versiones fluyen a su modo. Javier Garciadiego atrapa a su

lector y transmite la pasión por la existencia de este genio de las letras mexicanas. Consigna sus virtudes (inteligente, trabajador, responsable, formal, sociable) y nos habla de sus debilidades (hipocondriaco, mujeriego). En ambos casos la erudición del biógrafo es notoria. La solvencia de las explicaciones de las tomas de decisión del biografiado permite al lector entender de qué manera Alfonso Reyes condujo su destino. Era alguien que trascendió al saber buscarse las oportunidades. Las aristas de una figura de primer orden descritas a cabalidad permiten al lector completar las piezas con las que se construye un monumento al hombre de letras iberoamericano más reconocido en su propia época. La minuciosidad de consignar cada etapa de esta vida es posible gracias a la ardua investigación de Garciadiego, quien al mismo tiempo posee la claridad escritural para dar a conocer una existencia tan rica en contactos personales que se registran gracias a las cartas cruzadas con un vasto número de destinatarios.

Sin embargo, el recurso de las comillas para entrelazar las palabras del biografiado con las propias se utiliza en sendos libros como ejemplificaremos más adelante. Garciadiego yuxtapone su redacción con estas citas que revelan el autoconocimiento de Reyes manifestado ya sea en sus cartas o en su diario.⁴ Es indispensable dedicarle un apartado a cada una de sus biografías.

⁴ Aquí estudiaremos el elemento autobiográfico desde la voz del biografiado. Sabemos que cabría la posibilidad de estudiarlo desde el biógrafo: “La presencia de lo autobiográfico en las biografías tiene tres dimensiones: primero, en la proyección del autor en la elección del género y del personaje, y en las características de su biografar. También, en su presencia explícita mediante comentarios, digresiones o por aportación de ejemplos y experiencias personales” (Del Olmo Ibáñez, 2015, 27). Nos importa la tercera dimensión: “en el personaje se reconoce, implícita o argumentadamente, cómo su obra o su conducta reflejan su vida, los hechos determinantes de ésta, su personalidad y preocupaciones vitales, o se toman en cuenta sus propios testimonios” (Del Olmo, 2015, 27). Es allí donde radica el estilo de biografar de Garciadiego, pues se apropia de las palabras de Reyes para brindarnos su punto de vista rico tanto en el ámbito sentimental como autorreflexivo.

Alfonso Reyes 2002 (2009)

El objetivo de la “Breve biografía” —reeditada a los 50 años de la muerte y 120 del nacimiento del “regiomontano universal”— fue acercar a “quienes inician su contacto con la inmensa obra de Alfonso Reyes” (Garciadiego, 2009, 9). Asimismo, se aclara en una nota previa que la primera edición de la obra data de 2002 como parte de la Colección “Grandes protagonistas de la historia mexicana” lanzada por la misma editorial Planeta. Es decir, que la versión de 2009 es una reedición de este título como un acto conmemorativo de la vida del más grandioso hombre de letras mexicano de la primera mitad del siglo XX.

La celebración de la existencia de “el más fino estilista de la prosa española de nuestro siglo”, frase de Jorge Luis Borges con que finaliza Garciadiego su primera biografía. Además, se evoca a una persona polifacética como se anuncia en la contraportada: “Junto al escritor aparece el diplomático responsable, el creador de instituciones culturales, el humanista y el mayor animador del ambiente literario de su época”, síntesis de la contribución alfonsina a la vida nacional. Su trascendencia es innegable por lo que despierta el interés de la gente del siglo XXI. Tender puentes hacia la trayectoria de un titánico autor que supo defender los valores revolucionarios que transformaron al México de las primeras décadas de la centuria pasada. Parte de las explicaciones del historiador Garciadiego resalta la imagen del país en el extranjero. Un gobierno mexicano que constituía una amenaza a los intereses económicos europeos y estadounidenses al defender el reparto agrario y la explotación petrolera por la nación. Años convulsos en que los representantes del Estado en el extranjero tuvieron la misión de restablecer las relaciones internacionales.

Un elemento que refuerza la intención del biógrafo de difundir explícitamente los acontecimientos más relevantes de la existencia alfonsina es la prolepsis con que empieza cada uno de los capítulos; para distinguirla se emplean cursivas. Estas introducciones capitulares van construyendo el sentido de la trama de una vida. Por ejemplo, ésta de su vuelta a la capital mexicana:

El regreso definitivo a México, a principios de 1939, dio inicio a una nueva etapa en la biografía de Alfonso Reyes. Contaba con poco más de cincuenta años, de los cuales los últimos veinticinco los había pasado en el extranjero, y sus primeros dieciséis en Monterrey. Podría decirse que había vivido apenas unos años en la ciudad de México, a la que volvía para hacerla su residencia definitiva. Así, Reyes dejó su nomadismo forzado para alcanzar, por primera, vez, el ansiado sedentarismo. Su edad exigía ya una cabal estabilidad. Su obra también se beneficiaría de ello, tanto para su elaboración, como para su impresión y difusión. (Garcíadiego, 2009, 97)

En pocos renglones, Garcíadiego sintetiza lo esencial de la última etapa de la vida de su protagonista. Enfatiza el efecto que tendrá su estabilidad para poder concretar el tan ansiado proyecto de editar sus *Obras completas*. Mediante las prolepsis entrelaza los eslabones que conforman una trayectoria y acentúa la pertinencia de dividir cada fase en la cronología reyista. Otra muestra en que se evidencia la personalidad del biografiado es cuando decide aventurarse a la capital para tener la posibilidad de iniciar una carrera literaria siguiendo su vocación temprana como escritor:

Al concluir su adolescencia e iniciar su juventud, Alfonso decidió abandonar el hogar paterno, saturado de grandes tensiones por la contienda que enfrentaba al general Reyes contra los Científicos y por el creciente distanciamiento de su admirado jefe, don Porfirio. El pretexto ideal

para que Alfonso lograra la independencia de su apabullante padre fue la conveniencia de interrumpir los estudios de bachillerato que apenas iniciaba en el Colegio Civil de Monterrey, para continuarlos en la Escuela Nacional Preparatoria de la capital del país, adonde llegó en 1905. (Garciadiego, 2009, 25)

Implicaciones de su toma de decisiones. Este episodio es definitivo para alcanzar la meta de convertirse en literato. Estas llamadas de atención al inicio de cada capítulo contribuyen a formar un recuento básico de la trayectoria del biografiado. Vamos de la mano del biógrafo concatenando cada suceso sustancial para formarnos una idea clara del héroe. Resulta ejemplar esta sacudida de Alfonso ante la autoridad paterna que lo llevaría a construir los cimientos de su carrera como escritor profesional.

Hay que detenerse en el uso preciso de las palabras para configurar la identidad alfonsina. Por ejemplo, contraponer el sedentarismo de su último ciclo con el nomadismo de los anteriores; emplear el verbo beneficiar para la consecución de ver publicadas los primeros tomos de sus *Obras completas*; describir su situación de púber como saturada de grandes tensiones o calificar de apabullante la férula militar de su padre. Esa exactitud en la palabra confiere a la labor biográfica de Garciadiego una categoría de verdad hecha a través del lenguaje. Todo intento de escribir la vida de alguien trasluce una posición con respecto a los sucesos de la misma, por lo que la división episódica del relato manifiesta el sentido oculto de cada una de las partes que conforman la unidad vital del biografiado.

La simbiosis entre retrato del biografiado y el cuadro histórico sirve para explicar las correlaciones entre la existencia de un hombre y su época. Hilar momento histórico con episodios vitales conlleva a elaborar un relato integrador del personaje en su contexto. Garciadiego hábilmente teje los datos duros de la historia con la delicada narración de los

acontecimientos en la vida de Reyes.⁵ De entrada, nos dibuja el ambiente de su localidad natal: “En esta industriosa población le tocó crecer en una amplia mansión, muy propia del aún rústico norte finisecular, con numerosas habitaciones, amplios espacios comunes, largos corredores, patios, hortalizas y caballerizas” (Garcíadiego, 2009, 17). No sin antes insistir que al General Bernardo Reyes “se [le] atribuía la estabilidad política del noreste y el crecimiento económico de Monterrey” (Garcíadiego, 2009, 17). Más adelante, cuando un joven Reyes se instala en Francia se bosqueja el terrible comienzo de la Primera Guerra Mundial: “Para colmo, durante el mismo agosto de 1914 estalló la guerra en Europa, por lo que el acoso alemán contra París afectó seriamente la vida cotidiana en la capital francesa. El sueño devino en pesadilla” (Garcíadiego, 2009, 44). Las implicaciones de tal suceso histórico se resumen por el biógrafo en dos líneas: “En un par de años había descendido de disfrutar una vida palaciega a enfrentar una existencia azarosa” (Garcíadiego, 2009, 45). Durante su segundo periodo como embajador en Buenos Aires se nos pinta el siguiente conflicto:

Su gestión fue, además de breve, muy problemática, pues a los pocos días de su arribo estalló la guerra civil española, conflicto en el que el gobierno de Lázaro Cárdenas asumió una postura activa y definida, diametralmente opuesta a la tomada por el gobierno argentino. Por lo mismo, la labor de Reyes estaba destinada a incomodarlo. Además, la abierta identificación personal de Reyes con el bando republicano imprimió un combativo carácter moral a su actuación diplomática. (Garcíadiego, 2009, 83)

⁵ “Así como es deseable la investigación exhaustiva sobre el sujeto, de igual modo es pertinente una exploración detallada del contexto, sobre todo, en una dimensión cronológica. Si bien es de suponer que el corpus tendrá sus limitaciones, habría que intentar una panorámica temporal con una precisión que se acercase, de ser posible, al día con día. A diferencia del historiador, para el biógrafo es crucial este nivel de detalle, pues de ahí las inferencias sobre la actuación de un individuo alcanzan mayor sustento” (Terrazas Valdez, 2018, 110).

De nueva cuenta la postura mexicana se aprecia como radicalmente distinta a la reacción en Sudamérica. La imagen de México es vista con tendencias socialistas, comunistas incluso. Fueron no solamente las políticas cardenistas, sino las consecuencias de la Constitución de 1917 en cuyos artículos se consagraron los derechos sociales de obreros y campesinos ganados tras el movimiento armado de la Revolución. No olvidemos que ya desde las Leyes de Reforma en México, la Iglesia estaba escindida del Estado. Además, Benito Juárez aplicó el carácter laico de los gobiernos mexicanos con lo que consiguió romper con el orden colonial. Mientras que en varios países sudamericanos el catolicismo se estatúa como religión nacional. El mismo Garciadiego enfatiza la oposición de la Iglesia católica argentina a las intenciones mexicanas de estrechar lazos latinoamericanos a través de su embajada en la nación rioplatense.

El trabajo diplomático había conducido a Alfonso Reyes a fijar una posición a favor de los logros de los gobiernos mexicanos plenamente revolucionarios.⁶ Garciadiego insiste en que se trata de una actitud plenamente consciente de la lectura política del momento histórico que le tocó protagonizar a su biografiado. Cuando vuelve a la capital francesa, el historiador nombra el periodo como “revancha parisina”; pasaje que relata en los siguientes términos:

⁶ A su llegada a Buenos Aires batalló para conseguir un cambio de imagen de su país en los medios argentinos. Relata su biógrafo: “Para colmo, además tuvo que intentar explicar lo inexplicable: la violencia electoral de 1927 y 1928, cuando murieron por bala los tres principales candidatos presidenciales, Francisco Serrano, Arnulfo R. Gómez y Álvaro Obregón. Reyes intentó contrarrestar el desprestigio internacional del país publicitando los logros del proceso posrevolucionario en cuanto a la recuperación económica del país, el fomento a la educación pública, la creación de una nueva y muy propia identidad cultural y la construcción de un partido político (el Partido Nacional Revolucionario) que evitaría los conflictos prelectorales entre los ex revolucionarios” (Garciadiego, 2009, 77). De tal forma explica el historiador aquel momento específico con el que se enfrentó Reyes como embajador mexicano ante la República Argentina.

Al hacerse cargo de la legación a principios de 1925 encontró un auténtico caos en la oficina, que había estado sin dirección durante dos años. Consecuente con los afanes reconstructivos del gobierno mexicano, su primer objetivo fue dar una imagen del nuevo presidente Plutarco Elías Calles como cabeza de un gobierno de orden, capaz de sentar las condiciones imprescindibles para su recuperación económica. Su propósito era claro: estimular la inversión francesa en México y fomentar los intercambios comerciales entre ambos países. (Garciadiego, 2009, 59-60)

Se impone el hombre práctico y diligente para conseguir sus objetivos como representante de su país en Francia. Así lo deja ver el biógrafo —que no se cansa de reiterar el profesionalismo con el cual enfrentó Alfonso Reyes sus misiones diplomáticas—, quien relata las delicadas gestiones para conseguir el ingreso de México en las Sociedad de Naciones. Garciadiego anota cómo la prensa católica —como reacción a la Guerra cristera— “buscaba que renaciera la vieja fobia antimexicana, la que se remontaba a la guerra de intervención y al fusilamiento de Maximiliano; para dicha prensa las medidas anticlericales de las Leyes de Reforma y de la Constitución de 1917 eran producto de gobiernos ‘francmasones fanáticos’ que oprimían los sentimientos religiosos del pueblo” (Garciadiego, 2009, 61). Estas aclaraciones del pasado mexicano contribuyen a establecer un acucioso horizonte de las circunstancias que enfrentó el Reyes diplomático. En estos argumentos, Javier Garciadiego da un sentido global a la vida de Reyes que contribuye a la comprensión nacional. Consideremos la funcionalidad del género autobiográfico “como elemento de cohesión social y transmisor de la memoria histórica, en un ámbito colectivo; o, individualmente, como vía introspectiva y de aprendizaje para el autor y el lector” (Del Olmo, 2015, 123). En este aspecto se encuentra el gozo del biógrafo por presentar la vida

del biografiado a la par que sus lectores aprenden de sí mismos y su comunidad en el relato de la trayectoria de uno de los suyos.⁷

A la par del detalle en los trazos de corte histórico, el biógrafo hace uso de las percepciones sensibles del diarista y remitente de su correspondencia. Veamos cómo usa estas fuentes —diario y cartas— Garcíadiago. En 1911, su padre, Bernardo Reyes, retorna a México con intención de convertirse en su legítimo presidente, lo cual tiene las siguientes repercusiones:

El proyecto de Alfonso de “escribir y leer en paz y con desahogo” se vio duramente amenazado. Peor aún, comenzó a prefigurar que su familia lo obligaría “a pasar dificultades” no buscadas por él, así como “a pagar culpas” ajenas. Sus premoniciones fueron correctas: cuando su hermano Rodolfo fue a La Habana a recibir a su padre, encargó a Alfonso “algunas delicadas misiones”, mismas que le produjeron “más contrariedades” de las imaginables, según dijera con enfado mal disimulado a Pedro Henríquez Ureña. (Garcíadiago, 2019, 33-34)

Apréciase la fina yuxtaposición de las palabras del biografiado con las del biógrafo. Se construye un entramado lingüístico que deja ver las sensaciones provocadas por los hechos en el temperamento del joven Reyes. No olvidemos que en este primer ejercicio biográfico no hay pies de página para consignar las fuentes, pero en el mismo texto se infiere que nos remite al epistolario con su amigo y tutor dominicano, Henríquez Ureña. Más explícito resulta en la página siguiente la reacción ante la

⁷ Es ilustrativo para el proceder de un biógrafo como Garcíadiago, la comparación expresada por María del Carmen Collado: “Mientras que los historiadores nos conformamos con decir ‘tal vez esto explica la situación’ y marcamos los silencios de nuestra investigación en espera de que nuevos materiales y archivos nos permitan conocer mejor lo sucedido, creo que los escritores de literatura pueden echar mano de la ficción para llenar esos huecos, ateniéndose a las reglas de coherencia interna y el personaje” (Collado, 2018, 226). En contraste, nuestro biógrafo espero hasta tener todos los documentos probatorios para examinar de nuevo la vida del “regiomontano universal”.

muerte de su padre: “En su *Diario* registró: ‘Cuando vi caer a aquel Atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón’” (35). Inmejorable manera de registrar un suceso tan definitivo en su existencia. Queda más clara la redacción en este pasaje cuando recibe una invitación a ser subsecretario de Educación Pública:

Dado que Vasconcelos modificó su ofrecimiento inicial, Reyes prefirió permanecer en Madrid en el sector diplomático y posponer los planes educativos “para cuando el país estuviera en estado de aprovecharlos”. Lo cierto es que aunque colaborar para el fomento de la educación nacional le parecía “un sueño”, Reyes aún temía “recibir un puntapié de algunos que las turbulencias han hecho surgir al plano de la cosa pública.” (Garcíadiego, 2009, 54)

Entrecomilladas se encuentran las impresiones del propio biografiado. Inmejorable manera de integrar el sentimiento del protagonista con los hechos de su vida. Consideremos que “el desarrollo de prácticas de escritura autógrafa (memorias, diarios, cartas, entrevistas, testimonios, confesiones, etcétera) facilitó la generación de múltiples fuentes que permiten reconstruir tramas situadas en la esfera de lo privado, e inclusive en la subjetividad, la intimidad y la secrecía del otro” (Quintanilla, 2018, 261). Por ejemplo, ante la insatisfacción de lo que publicaba de manera obligada en publicaciones periódicas para ingresar dinero a sus arcas, protesta del siguiente modo: “Para comenzar, decidió dejar de escribir como ‘trabajo forzado’ y concentrarse en ‘obras nuevas’, las que tal vez resultaron ‘demasiado ambiciosas’: soñaba, por ejemplo, con la continuación —que nunca escribiría— de *Visión de Anáhuac*” (Garcíadiego, 2009, 67). Sus malestares y alegrías se registran con sus propias palabras. De hecho, esta queja de no tener el tiempo adecuado para dedicarlo a su labor literaria es un *leitmotiv* en su historia de vida:

A finales de 1929, poco antes de concluir su primera estancia en Argentina, reconoció que por “pereza y falta de tiempo se le moría adentro” todos los temas que se le ocurrían, ya fuera en verso o en prosa. Confiesa que sólo escribía durante los veranos y en algunas madrugadas, cuando “la musa me saca de la cama a puntapiés”. Después aceptaría que lo escrito en Sudamérica fueron mayoritariamente “bagatelas.” (Garciadiego, 2009, 88)

Se hace uso de las confidencias del propio biografiado vertidas en cartas o en su diario. En el segundo ejercicio biográfico de Javier Garciadiego se aprecia mucho mejor el manejo de estas fuentes gracias a las notas a pie de página. Sobre todo la mirada de los otros sobre él. Mientras tanto contentémonos con este testimonio: “Según otro cercano colaborador de Reyes —Antonio Alatorre—, su cultura universal y su libertad de espíritu le daban el bagaje apropiado para dirigir la institución fundada para proteger a los intelectuales españoles exiliados” [La Casa de España] (Garciadiego, 2009, 103). Al fundarse El Colegio de México, Daniel Cosío Villegas codirigió la mencionada entidad académica y opinaba: “Por su parte, Cosío sabía que el papel desempeñado por Reyes era invaluable: además del animador de la institución, era una autoridad ‘que no se siente’ combinada con una cordialidad ‘que sí se siente’” (Garciadiego, 2009, 108).

Alfonso Reyes. Breve biografía sirve al propósito divulgativo de tan sólo 144 páginas, la ulterior biografía editada por El Colegio Nacional cuenta con 518 páginas. Un gran salto, este segundo intento representa crear un monumento a la medida de la vasta obra de este genio de las letras mexicanas. La grandiosidad de una no le resta valor a la otra.

***Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos.
Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes (2022)***

El interés de Javier Garciadiego (Ciudad de México, 1951) sobre la vida y obra del escritor neoleonense parece inagotable. Su dedicación al tema se remonta a la década de los años noventa como una derivación de sus estudios sobre la Revolución mexicana, su fascinación ha sido permanente, en consecuencia no asombra que en la actualidad funja como director de la Capilla Alfonsina.⁸ Por tal motivo, no es extraño que haya regresado al proyecto de relatar la vida de su admirado héroe. Esta segunda biografía toma el título de una remembranza de unas palabras que José Emilio Pacheco citaba de memoria y que resultaron aproximadas: “Nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos” escribió el “regiomontano universal” y el Premio Cervantes 2009 recordaba: “Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Nada: ni lo local ni lo universal, ni lo pasado ni lo presente”. Garciadiego no duda en emplear la frase recordada por Pacheco como un homenaje a Reyes que tanto luchó por divulgar el conocimiento humanístico.

Si la anterior biografía estaba destinada a servir como entrada al mundo alfonsino, ésta más reciente se dirige a un lector avezado que desea reconocer la trascendencia de la obra reyista y los pormenores de una vida de quien fue considerado la máxima figura literaria del México de la primera mitad del siglo XX. La justificación académica de Garciadiego para volver a biografiar a Reyes es que ha surgido nueva documentación: la publicación de sus *Diarios* en siete volúmenes, la edición de

⁸ “El trabajo del biógrafo frecuentemente se asemeja a una labor de benedictino: tanto es lo que debe dedicar a su existencia propia para esclarecer la vida de otro, a costa de sacrificios que transforma su elección en sacerdocio” (Dosse, 2007, 18). Mejor ejemplo que Garciadiego en relación con Reyes no habrá.

más epistolarios y la consulta de recortes de periódico con noticias de la recepción de la obra reyista. François Dosse al referirse a la implicación y las intenciones del biógrafo escribe lo siguiente:

Siente la necesidad de explicarse ante sus lectores y de exponerles dónde van a descubrir algo nuevo gracias a la exploración de archivos inéditos. Se supone que el retrato que debe resultar de ahí refuta los arquetipos en curso y justifica el esfuerzo logrado. El biógrafo explica sus elecciones y adelanta los argumentos que van en el sentido de una proximidad con el personaje elegido en función de sus búsquedas, de su sensibilidad y de sus compromisos. (Dosse, 2007, 70)

No obstante, la razón fundamental que declara Javier Garciadiego para su segunda biografía de Reyes es sencillamente “porque repasar su vida y reencontrarse con sus letras, pensamientos y reflexiones es una tarea grata y provechosa” (Garciadiego, 2022, 13). Genuina atracción hacia el biografiado.

En este segundo proyecto, reconoce la relevancia de las escrituras del yo para conformar el retrato de Reyes. Se anuncia en la cuarta de forros: “En esta biografía, apoyada sobre todo en sus páginas más personales e íntimas —cartas y diarios—, se reconstruye con total sinceridad la vida de Alfonso Reyes, cuyo mensaje y legado es más grande que su obra.”⁹ Como se explicará más adelante el trabajo narrativo de Garciadiego posee la delicadeza en el lenguaje al entrelazar sus palabras con las de su insigne hombre. En el texto de la contraportada se atisba una tarea reivindicativa, pues se anota: “No fue un conservador, y fue mucho más que un viejo rechoncho y bonachón”. Nos encontra-

⁹ Hay que remarcar el uso de la palabra sinceridad, pues en la introducción se señala que José Emilio Pacheco nombra como “escritos de sinceridad” a las memorias, diarios y cartas. V. “La intimidad revelada”. De hecho, Garciadiego se cuestiona “si tenemos derecho a ‘mirar por la cerradura’ y a ‘husmear en la casa y alcobas ajenas’” (Garciadiego, 2022, 17).

mos sobre el descubrimiento de la verdad, de una vida sustentada en labor de archivo, recopilación de materiales personales y testimonios de terceras personas.

Iniciemos por allí: los destinatarios de sus cartas. En este caso, más que trabajar con el recuerdo del biografiado por parte de conocidos y amigos, se toman directamente los fragmentos de la correspondencia de quienes presencian la vida alfonsina y opinan sobre su personalidad. Sin olvidar que los epistolarios son caminos de dos vías: las palabras del otro y las palabras propias. Revisemos un par de ejemplos.

Tal vez uno de sus interlocutores más agudos y confrontativo fue Pedro Henríquez Ureña a quien el biografiado compartió la siguiente observación de su ciudad natal “las librerías de Monterrey eran ‘infelices’” (Garcíadiego, 2022, 51). Motivo por el cual su mudanza a la ciudad de México era inevitable. También confiaba al dominicano que “estaba atemorizado de tener que ‘pagar errores’ cometidos por otros” (Garcíadiego, 2022, 79) en caso de fincar su residencia en México. La perspectiva política de su padre después del levantamiento armado de 1910 estaría salpicada por “una impopularidad potencial” advierte en una carta fechada el 16 de junio de 1914. Reyes va teniendo clara su postura ante el fin del Porfiriato y el inicio de una nueva era en México, donde “el despertar de las conciencias le pareció un proceso ‘psicosociológico interesantísimo’ y las propuestas maderistas le parecieron ‘civismo serio’. Es más, en un acto de invaluable desafío a su padre, escribió unos textos favorables al maderismo bajo el pseudónimo de Teodoro Malio” (Garcíadiego, 2022, 86). Dicha información es vertida en carta a Henríquez Ureña del 6 de junio de 1911. En otra del 25 de abril de 1914, en París le advierte que tiene tratos con el escritor peruano Francisco García Calderón, también diplomático, y que “éste le pareció ‘un ser extraño y con miedo a la intimidad’” (Garcíadiego, 2022, 99). En una más del 10 de julio del mismo año, Reyes detalla sus circunstancias en la capital fran-

cesa: “que padecía ‘limitaciones económicas’ y que sufría una ‘profunda tristeza espiritual’ causada por la muerte de su padre. Como expresión nítida de su doble lamentación, llegó a confesar que su pasatiempo favorito era pasear por la ciudad a solas, lo que lo hacía ‘amargamente feliz’” (Garcíadiego, 2022, 101). Aquí es evidente cómo en esa carta revela Reyes su amargura por haberse casado con Manuela Mota, pues debió hacer frente a su responsabilidad paterna ya que ella le anunció de su embarazo. Toda esa información la consigue el biógrafo mediante los papeles privados. De tal suerte, en lugar de pasar una feliz luna de miel dado su reciente matrimonio, aquellos días parisinos fueron solitarios. Se agrega: “Otro pasatiempo era ir al Museo del Louvre, pero reconocía no ser experto en arte, por lo que sus apreciaciones eran ‘vagas e informes’” (Garcíadiego, 2022, 101). Se queja con Henríquez Ureña que no podía contar con sus amigos pintores Rivera o Zárraga debido a “sus ‘dogmatismos futuristas’” (Garcíadiego, 2022, 101). Sus ensayos de la época los calificaba como “no importantes” en carta citada con fecha de 14 de marzo de 1914. En carta posterior, julio, le comenta a su interlocutor la posibilidad “en quedar como ‘segundo’ en la revista de Foulché-Delbosc —la *Revue Hispanique*— o como responsable de un suplemento dedicado a la literatura actual” (Garcíadiego, 2022, 105). Esta información de viabilidad de empleos lo toma el biógrafo de la rica correspondencia que brinda datos que de otra forma no se hubieran podido obtener, pues se trata de hechos que no se concretaron. La zozobra laboral persistía y su maestro le daba ánimos: “Un optimista Henríquez Ureña le aseguró por esos días [llegada de Carranza al poder] que mientras Isidro Fabela tuviera influencia en el sector diplomático del nuevo gobierno, su posición estaría ‘asegurada’” (Garcíadiego, 2022, 106). Por esas fechas, al inicio de la Primera Guerra Mundial, dudaba sobre cuál sería el mejor destino: ¿Inglaterra o España? Cuba “como último recurso” (Garcíadiego, 2022, 107). Finalmente se dirige a San Sebas-

tián donde residía su hermano mayor Rodolfo, “quien no les cobraría el hospedaje, pero sí ‘lo de las comidas’” (Garciadiego, 2022, 110). Dato privado que de no ser por la correspondencia no se podría ofrecer. No olvidemos que “la biografía histórica habita la difusa frontera entre la historia y la literatura, pero su esencia está dentro de la primera. Es juzgada con las mismas normas que cualquier otro texto historiográfico [...] Los lectores esperan de ella la veracidad, el rigor y la neutralidad que supuestamente son propios de la investigación histórica” (Quintanilla, 2018, 265). Existe un pacto de lectura según el cual el biógrafo trabaja con información confiable que fundamenta su narración.¹⁰

En cartas fechadas 28 y 29 de julio y 19 y 24 de agosto de 1914, bosquejaba el panorama bélico en Europa: “se declaró partidario de Francia, porque es ‘la causa de la libertad y de la cultura igualitaria y democrática’. Admiraba también a los alemanes —‘gran pueblo’—, pero decía que era conveniente el final de la casa de Austria para que pudieran vivir ‘en paz’ no sólo los alemanes, sino también ‘los poéticos’ países mediterráneos” (Garciadiego, 2022, 108); hábilmente el biógrafo confecciona la postura reyista ante aquella conflagración.

Desde la perspectiva de Henríquez Ureña, Reyes no debía desaprovechar la oportunidad de embeberse en la vida cultural parisina: “Rebosante de actitud ateneísta, al dominicano le quedaba claro que antes de las responsabilidades laborales estaba la oportunidad de hacer progresar ‘su espíritu’. En rigor, le recriminó que no estaba haciendo ‘lo que debería’, que era ‘salir a mirar París todas las noches’” (Garciadiego, 2022, 100–101); este consejo o reprimenda se vierte en carta fechada

¹⁰ François Dosse destaca que: “Por lo general, el biógrafo expone las motivaciones que lo llevaron a unirse a la vida de su biografiado y a describir su trayectoria. Da parte a sus lectores de sus ambiciones, de sus fuentes y de su método que constituye casi un tipo de contrato de lectura con su lector” (Dosse, 2007, 70).

el 10 de julio de 1914. A pesar de todo, su amigo-tutor¹¹ lo tenía en alta consideración: “En un elogio que pareció anunciar el futuro, Henríquez Ureña dijo que, si Antonio Caso era ‘la representación magisterial’ del Ateneo, Alfonso Reyes sería ‘la pluma del grupo’” (Garcíadiego, 2022, 103).¹² Este señalamiento permite al biógrafo exaltar la imagen de su héroe sin recurrir a su propio punto de vista. Por otra parte, referente a los legados ateneístas, Ureña consideraba que “la Universidad Popular había sido ‘el mejor logro del Ateneo’; cf. Carta de Pedro Henríquez Ureña, 23 octubre 1913” (Garcíadiego, 2022, 85).

José Moreno Villa, exiliado español en México, en su *Memoria [Vida en claro, 1944]* retrata cómo “al llegar a la península Reyes cargaba muchas cosas ‘sobre las espaldas y sobre el corazón’ y siendo joven era ya un ‘hombre maduro por los azares vividos’” (114). Esta descripción es valiosa para comprender el desarrollo del joven Alfonso en aquel tiempo. De hecho, un resumen de sus años madrileños es expresado por el propio Reyes en una carta dirigida a Enrique González Martínez, el 23 de abril de 1937, donde explica: “Otro gran logro fue haberse integrado a la vida española, al grado de que ya veía sus asuntos no como un extranjero, sino ‘desde dentro’” (Garcíadiego, 2022, 140). En distintas ocasiones Reyes se compara con Juan Ruiz de Alarcón que conquistó la España del siglo XVII y luego fue considerado un magno exponente del teatro de los Siglos de Oro.

¹¹ Garcíadiego apunta: “En realidad, a finales de 1913 Alfonso Reyes estaba en un claro proceso de definición como escritor, sobre todo dada la lejanía, en buena parte benéfica, de Henríquez Ureña” (Garcíadiego, 2022, 103).

¹² Luis G. Urbina, su antiguo profesor en la Escuela Nacional Preparatoria, “aseguró a Reyes que su obra nutría sus aficiones y le enseñaba mucho” (Garcíadiego, 2022, 137). Dicha información proviene de la nota 106 del tercer capítulo. Recordemos que el mismo Urbina y Manuel Sánchez Mármol, docentes en San Ildefonso, “propusieron que se publicara en forma de folleto uno de sus exámenes del curso de literatura, por su calidad estilística y los ‘conocimientos extraordinarios’ que demostraba” (Garcíadiego, 2022, 56). Qué mayor reconocimiento para el joven estudiante.

Una de las fuentes cercanas a Reyes lo fue Julio Torri. A quien detalló las vicisitudes de publicar sus primeras obras, como la intención de publicar *Cuestiones estéticas* “por la poderosa editorial catalana Ballescà” (Garcíadiego, 2022, 73) en lugar del sello francés Ollendorff. Para su compañero ateneísta su amigo “poseía ‘un pasmoso talento crítico’” (Garcíadiego, 2022, 73). Dado el contenido del libro, su biógrafo expresa: “casi podría decirse que a sus veinte años el joven regiomontano había iniciado el proceso con rumbo a convertirse en el mexicano universal mediante su trato de los grandes autores antiguos y modernos” [Góngora, Goethe, Mallarmé, Shaw] (Garcíadiego, 2022, 77). Sobre *El suicida* le confía “que la edición la costeó el propio Reyes luego de sufrir dos rechazos editoriales” (Garcíadiego, 2022, 125). Al mismo Torri le confía sus primeras impresiones al llegar a la llamada Ciudad Luz:

Aunque con el tiempo Reyes sería visto como un hombre cosmopolita, de mundo, a su llegada a París lo desconcertó el tamaño de todo: edificios “de seis pisos”, el amplio transporte público. Incluso confesó que llegó a sentirse “acobardado como un microbio ante un elefante”, sobre todo porque comparaba esta ciudad no sólo con México, sino con Monterrey. (Garcíadiego, 2022, 97)

Estos renglones sirven de ejemplo de cómo el biógrafo compone ciertos pasajes de la vida de Reyes, en los que intercala las percepciones de primera mano del protagonista. Dos páginas después, señala: “Como Reyes le confesara a un amigo ateneísta Julio Torri, vivir en París justificaba ‘morirse de hambre’” (Garcíadiego, 2022, 99), en carta fechada el 2 de marzo de 1914. Anteriormente le había comentado “que le daba ‘desconfianza’ el reducido número de libros que tenía” [Francisco García Calderón con quien socializaba los domingos] (Garcíadiego, 2022, 99). Otra queja, sobre el trabajo filológico exigido por Menéndez Pidal,

es confiado en carta del 15 de noviembre de 1916: “No hay duda, a Reyes le incomodaba la ‘brutal severidad’ de aquella corriente filológica que descansaba en el ‘peso crítico’” (Garciadiego, 2022, 123).

Su colega, profesor de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras, le elogia su versión al castellano moderno del *Cantar de mio Cid* que Espasa-Calpe difundiría por toda Iberoamérica. Textualmente “le dijo que no sólo había salido ‘airosamente de la peligrosa’ empresa de prosificar y prologar el *Cantar*, sino que le había quedado ‘precioso’” (Garciadiego, 2022, 130). Ante la posibilidad de un regreso a México a colaborar en la instauración de la Secretaría de Educación Pública, Torri repara sobre la personalidad de su ya conocido compañero: “le preocupaban el propio carácter de Vasconcelos, sus arrebatos y su falta de perseverancia. Como le advirtiera un amigo en común con más intuición que experiencia, Julio Torri: antes de dejar Madrid debía considerar que el destino de Vasconcelos —y acaso su deseo, agregaría yo— era ‘rodar’” (Garciadiego, 2022, 144). Interesante cómo se manifiesta la visión del biógrafo sobre dicha propuesta, pues no sólo traza el carácter de Reyes, sino que esboza la personalidad de quienes le rodearon.

Iluminadora es la nota 17 del tercer capítulo en la cual Javier Garciadiego señala: “Siempre ‘chismoso’, Julio Torri lo puso sobre aviso del enfado de Pedro [Henríquez Ureña], cf. Carta de Julio Torri, 9 de febrero 1914: “Pedro no se cree bastante elogiado en tu ‘Nosotros’ e inventa mil motivos de censura” (Garciadiego, 2022, 102). Dicho artículo “Nosotros” es considerado por el biógrafo “un recuento más autocrítico que nostálgico del grupo ateneísta” (102). En una carta anterior, 19 de diciembre de 1913, Alfonso compartía con su amigo “que estaba escribiendo muchos ensayos ‘de tres, seis y nueve páginas’, pues se había convertido en ‘el enemigo mayor’ de la ‘manteca espiritual’, así como del estilo ‘sin retórica’” (Garciadiego, 2022, 104). Estas confidencias son importantes para conocer el rumbo que tomaba la obra alfonsina.

Sus libros se fabricaban *a posteriori*: “Ironías aparte, en sus mejores momentos de creación comenzó a escribir ensayos ‘que tienden a alargarse en capítulos y a organizarse en libros’, siempre que se arreglaran ‘con método’” (Garcíadiego, 2022, 104). La prosa alfonsina va apareciendo en compilaciones “artificiales” no orgánicas desde su punto de origen.

Otro caro amigo fue Genaro Estrada, quien le sirvió de intermediario para publicar en México la recopilación de sus poesías. “Más aún, también le confió la edición de otro libro, uno de ensayos breves en forma de hermosos bocetos de historia literaria, más imaginativos que eruditos, titulado *Retratos reales e imaginarios*.¹³ Sobre todo, sabiendo que Estrada era un bibliófilo insuperable y una persona meticulosa y servicial, le pidió que lo ayudara en la edición de las *Obras completas* de Amado Nervo” (Garcíadiego, 2022, 135). Sin duda, se convertiría en una de sus amistades por correspondencia más asiduas. A través de su amistad epistolar, Reyes obtenía “información de las novedades y chismes de la literatura mexicana; también fue un insuperable proveedor de los libros que iban apareciendo” (Garcíadiego, 2022, 135-136). En 1921, apareció otro libro con textos recopilados “*El cazador*, con artículos, ‘divagaciones’ y poemas en prosa, aunque reconoció que su emoción era menor por tratarse ‘de trabajos pasados’” (Garcíadiego, 2022, 154). El júbilo de contar con un nuevo título resultaba insípido como le dijera al próximo secretario de Relaciones Exteriores (1927-1932). Su plan de obra se haría explícito cuando a principios de 1926 en París escribiera

¹³ Este título apareció en 1920 y generó inmejorable recepción crítica: “En un par de reseña se aseguró que el libro se leía ‘con verdadero deleite estético y verdadero esparcimiento intelectual’. Pues en sus ‘interesantísimas’ semblanzas logró ‘revivir figuras del pasado, revistiéndolas de verdadero interés artístico’ gracias a su prosa de ‘humanista de suave y delicado humorismo’” (Garcíadiego, 2022, 152). Aquí se aprecia cómo también el biógrafo integra en su discurso las apreciaciones de la época. Además, el libro apareció por la editorial que Genaro Estrada le había recomendado: *Lectura Selecta*, cuyo dueño era Francisco González Guerrero.

“Carta a dos amigos” (Estrada y Enrique Díez-Canedo) en la que define la naturaleza de sus volúmenes: “Desde entonces Reyes supo que escribiría algunos ‘libros verdaderos’; que otros serían de ‘agregación casual’, y unos más ‘de artículos’; también supo que algunos libros quedarían ‘inéditos’, lo mismo que algunos papeles ‘prehistóricos’, a los que definió como ‘relegados por ciertas razones, de los cuales algo puede aprovechar el editor póstumo’” (Garcíadiego, 2022, 157). Tenía 36 años y un panorama certero de lo que vendría en su quehacer literario futuro.

Por medio de una carta a Estrada, fechada el 24 de febrero de 1920, nos enteramos de que Reyes no quería exhibir que el gobierno carrancista le daría un puesto en la “comisión Urbina” —con la cual se continuaba la labor de búsqueda “de documentos útiles para la historia de México en los archivos españoles” (137)— debido a que tendría un efecto adverso en su entorno familiar, pues su hermano Rodolfo vería en ese sueldo asignado un acto de traición al padre asesinado. Asimismo, a finales del año 1919 seguía el temor de regresar a su país natal pues se encontraría con viejos odios a su padre, por lo que “Reyes todavía no estaba dispuesto ir a México, ni ‘de vacaciones’” (Garcíadiego, 2022, 141). Un año después ante la posibilidad de retornar y ocupar un puesto en la Secretaría de Educación al mando de Vasconcelos “dudaba si ‘los tiempos’ ya estaban ‘maduros para su regreso’” [“Carta a Genaro Estrada, 9 diciembre 1920”] (Garcíadiego, 2022, 144). Su miedo era “que si regresaba al país podía quedar ‘al alcance de las botas de los generales’” [Nota 128 del tercer capítulo, 144]. Tendría que llegar Lázaro Cárdenas al poder para que Reyes fijara de nuevo su residencia en México. Serían otros tiempos menos agitados que convendrían al “regiomontano universal” para el regreso a su patria.

No quedaba alternativa, permanecería en la capital española. De hecho, su situación mejoró al retomar su carrera diplomática, aunque

se quejaba con Estrada de ser tratado “‘como un simple escribiente’, lo que le incomodaba mucho, pues se sentía ‘el verdadero representante de México en esta tierra’” [carta a Genaro Estrada, 26 junio 1920] (Garcíadiego, 2020, 147). Todavía la impronta de ser hijo del general Bernardo Reyes continuaba en el ambiente. Su malestar seguía un mes después al expresar su descontento hacia “otros dos escritores que colaboraban en la legación: Antonio Mediz Bolio le parecía ‘cursi y exhibicionista’, y Artemio de Valle Arizpe no era ni ‘útil ni discreto’” (147). La misión diplomática del escritor neoleonense era rectificar la mala imagen del país a través de notas a los medios, por lo que necesitaba “que le enviaran noticias ‘de carácter inteligente’, para que la distribuyera en la prensa española, que sólo mencionaba nuestras ‘reyertas políticas’” (Garcíadiego, 2022, 150). Dicha preocupación fue constante en su carrera diplomática y se ponía en acción publicando artículos con una imagen afirmativa de México. Años antes, cuando Estrada le sugiere editar la obra de Sor Juana tal y como había hecho con Gracián, Quedo y Ruiz de Alarcón, el “helenista mexicano” responde “que ya no deseaba hacer más ‘ediciones ajenas’, pues no había nacido ‘para eso’; que lo había hecho porque había tenido que vivir ‘a punta de pluma’” (Garcíadiego, 2022, 136).

Sobre este tema vuelve en una carta a Mariano Silva Aceves, 17 de octubre de 1916: “Como le dije melodramáticamente a un viejo amigo dedicado a la literatura latina: no podía escribir lo que él quería, ‘sino lo que quieren los diarios’. Su primer y único libro había salido de la imprenta en 1911, y al concluir 1916 no había un segundo libro suyo. Nunca a lo largo de toda su vida pasó un lapso tan prolongado sin que produjera una novedad bibliográfica” (Garcíadiego, 2022, 122). Aquí aprovecha el dato de confianza amistosa para dar pie a una valoración de la trayectoria del literato mexicano. Finalmente, en 1917, aparecieron tres títulos simultáneos: *Visión de Anáhuac*, *Cartones de Madrid* y *El suicida*.

De este último declara estar escrito: “‘en la lengua en que suele el pueblo hablar a su vecino’, si bien reconocía que era un libro ‘no del todo cocido’” (Garciadiego, 2022, 125). Sobre el primero, confiesa al connotado mayista, Antonio Mediz Bolio, tener la intención de proseguir “una serie de ensayos que buscarían dilucidar ‘el alma nacional’, así como ‘interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica’, pues solo así se podría encontrar ‘el pulso de la patria’. Desgraciadamente, nunca concluyó tan ambicioso proyecto” (Garciadiego, 2022, 126). Carta fechada el 5 de agosto de 1922. No sólo el biógrafo lamenta esa falta de continuidad al proyecto, pues a sus lectores nos hubiera encantado una ampliación de *Visión de Anáhuac*.

Una pieza sustancial del epistolario con Martín Luis Guzmán ofrece información sobre la propuesta de Francisco I. Madero de concederle la libertad a su padre, quien se encontraba preso por sublevación, para lo cual pidió a Alfonso que como hijo convenciera al general. Esta propuesta que nunca hizo saber a su padre lo atormentó toda su vida y Garciadiego anota que el 17 de mayo de 1930 en misiva a Guzmán se encuentra este comunicado que tiene tintes de verdadera autobiografía justo en el momento en que Alfonso Reyes escribía *Oración del 9 de febrero*. Coincidió con el novelista en sus años madrileños, juntos compartieron la zozobra de llegar a un lugar desconocido y buscaron oportunidades de conseguir ingresos vía la prensa. La oportunidad llegó en una columna de comentario cinematográfico y Reyes le afirmaba “que ‘en época de naufragio nadie se anda con remilgos sobre la tabla a la que se agarra’” (Garciadiego, 2022, 116). Guzmán publicó en *El Gráfico* de Nueva York un ensayo titulado “Alfonso Reyes y las letras mexicanas” que glosado por Garciadiego sustentaba que: “la rigurosa actitud de Reyes, siempre profesional, era su característica más marcada: su entrega total a la literatura y su firme decisión de mantenerse al margen de ‘todo lo ajeno a su vocación intelectual’” (Garciadiego, 2022, 128).

Con José Vasconcelos también mantuvo comunicación y le revela que las traducciones que realizó para Editorial *Calleja* de Gilbert K. Chesterton fueron “para manutención” (Garcíadiego, 2022, 114). Asimismo, lamenta la dispersión del grupo ateneísta. Apunta el biógrafo en la nota 96 del tercer capítulo: “En una carta del 6 de octubre de 1916 a José Vasconcelos, le confesó sentirse ‘lejos’ de él y del resto de los amigos, pues no escribían con regularidad” (Garcíadiego, 2022, 134). Sin embargo, el apoyo de Vasconcelos fue de gran ayuda en diversos momentos, como cuando llegó Adolfo de la Huerta como presidente provisional e intercedió para que su amigo recuperara el cargo de su carrera diplomática ya no en Francia, sino en España [nota 118 del tercer capítulo]. La reacción de Reyes no pudo ser otra que la alegría plena: “La invitación lo puso feliz, por lo que gozoso exclamó: ‘no pudieron hacer nada mejor conmigo’” (Garcíadiego, 2022, 143). De este modo, se aprecia cómo el biógrafo fundamenta los estados emocionales de su protagonista, en este caso con una carta del 20 de junio de 1920 dirigida a José Vasconcelos. Además de esa felicidad, le expresa a su compañero ateneísta el temor “sobre los riesgos ‘de recibir un puntapié’ de alguno de los muchos individuos ‘que las turbulencias de nuestra vida han hecho surgir al plano de la cosa pública’” (Garcíadiego, 2022, 144), luego de que recibiera la invitación de aquel para formar parte de la Secretaría de Educación Pública, se anota:

Fiel a su estilo, para hablar bien de un amigo Vasconcelos tenía que hablar mal de los otros: le dijo que lo invitaba a él como colaborador porque el resto de los compañeros ateneístas creían que la vida era “un largo periodo de vacaciones”. La respuesta de Reyes también fue apegada a su estilo, positivo y sin intrigas: “el trabajo no me asusta ni me cansa, llegaré fresco y sonriente, para echarle ‘una manita.’” (Garcíadiego, 2022, 145)

La oferta de trabajo en la SEP no se concretó, pero advertimos en estas líneas la actitud vivaz de Alfonso Reyes, quien todavía no tendría necesidad de repatriarse. Garciadiego menciona muchos otros epistolarios —como el de su amigo en la adolescencia Ignacio Valdés editado por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) en 2017 cuidado por Aureliano Tapia Méndez— con los que dialoga con las perspectivas de sus editores, especialistas de primer orden. En la bibliografía se citan más de una treintena de ellos.

A continuación, analizaremos el uso del diario para apuntalar el relato de los acontecimientos del capítulo cuarto dedicado a la época de su estancia en Sudamérica. Cuando se hizo cargo de la embajada en Argentina (1927), luego fue nombrado embajador en Brasil (1930), de nueva cuenta residió en Buenos Aires en calidad de embajador (1936) y posteriormente comisionado para vender petróleo a Brasil (1938). De tal modo que el 2 de julio de 1927 da cuenta de la situación a la que se encara: “Lo peor era que el personal estaba dividido y enfrentado, lo que lo obligaba a hacer labor de reconciliación entre todos y a ‘reorganizar completamente la oficina’, que había estado acéfala por algún tiempo, lo que dio lugar a un grave rezago en sus obligaciones” (Garciadiego, 2022, 200). Además del desorden interno, enfrentaba una atmósfera adversa hacia la embajada mexicana que fue apedreada primero por católicos indignados y después por militantes comunistas molestos por la represión a sus camaradas mexicanos. Alfonso Reyes estaba contrariado, ya que “le dolió mucho la poca solidaridad recibida de los representantes diplomáticos acreditados, con muchos de los cuales tenía trato de amigos, y, sobre todo, que de las autoridades argentinas no haya recibido ‘ni una caballerosa palabra de desagravio’” (Garciadiego, 2022, 207). Su diarismo consignaba ese tipo de observaciones con las cuales se ilustra su estado emocional.

Ante el presunto fraude de las elecciones de 1929 en la que contendieron Pascual Ortiz Rubio como candidato oficial y José Vasconcelos como abanderado del Partido Nacional Antirreeleccionista, Alfonso Reyes externa su impresión: “Con seguridad la ambición de Vasconcelos por la presidencia le hizo recordar a su padre: uno sobreestimaba su popularidad; el otro, su genio. Le preocupaban su ‘cólera civil’ y sus ‘enconos inconmesurables’, y deseó verlo apaciguado y sereno, dedicado a ‘sus verdaderos intereses espirituales’” (Garcíadiego, 2022, 209). Por tal motivo, promete gestionar sin que se entere su amigo la posibilidad de que publiquen algunos artículos suyos con la condición de que no toquen temas políticos. Dicha actividad habría quedado fuera de la vista de los lectores sin el apoyo documental del *Diario*. Otro ejemplo, es un proyecto frustrado en ayuda de otro amigo, Pedro Henríquez Ureña, fue “un ‘panorama de literatura de México, las Antillas y América Central’ para el editor francés Simón Kra. Es sabido que al siempre optimista Reyes le incomodaba la permanente actitud de desaliento de Henríquez Ureña. A pesar de esto, la amistad entre ellos sobrevivió a las diferencias de actitud y personalidad” (Garcíadiego, 2022, 211-212). Algo más privado es el desencuentro en Buenos Aires con el filósofo español, José Ortega y Gasset, según Garcíadiego llegó al colmo de lo descortés, ya que “Reyes anotó en su *Diario* que le parecía ‘inexplicable’ que Ortega se hubiera embarcado a España sin despedirse de él” [5 de enero de 1929] (Garcíadiego, 2022, 213).

En la capital argentina entabló buenas relaciones con los jóvenes escritores —Garcíadiego da sus nombres: Ricardo Molinari, Roberto Giusti y Jorge Luis Borges—, quienes “lo guiaron en excursiones ‘por el Buenos Aires pintoresco’, lo ayudaron a encontrar documentación para sus escritos, ayuda que le resultó ‘conmovedora’, al grado de que Reyes decidió buscar alguna forma de favorecerlos en reciprocidad” (Garcíadiego, 2022, 213-214). Es con ellos que idea una colección de li-

bros llamada Cuadernos del Plata que “cumplirían una función diplomática —según su visión— y servirían para unir la literatura argentina con la mexicana, para lo que deseaba que los representantes de ésta fueran Genaro Estrada, Julio Torri y Antonio Castro Leal” (Garciadiego, 2022, 214). Apunta el biógrafo en la nota 46 del cuarto capítulo: “En la entrada del 30 de enero de 1929, consigna haber tenido una reunión con Borges y Molinari para definir ‘puntos de materia y espíritu de la colección’” (Garciadiego, 2022, 214). Como varios asuntos registrados en el *Diario*, solamente se quedó en sueños. Por lo que se cumple con una de las características del diarismo de los escritores en los que se manifiestan planes de obra o proyectos literarios en ciernes de acuerdo con Hans Rudolf Picard. Finalmente, Reyes terminó dándose cuenta de que aquellos muchachos “aunque reconocía sus capacidades, inteligencia y cultura, le dolió descubrir que a los jóvenes escritores argentinos no les interesaba la literatura mexicana, a la que veían con claro recelo, pues no dependía de la industria editorial local, como sí lo hacía el resto de Hispanoamérica” (Garciadiego, 2022, 227). Difíciles relaciones de Argentina con el resto de naciones latinoamericanas.

Sobre la posibilidad de crear una revista, Reyes no lo consideraba dentro de sus intereses, pues “lo cierto es que no le gustaban del todo las revistas, ‘por lo misceláneo de nombres y temas’ y porque exigían una actitud generacional y hasta sectaria de grupo; además, en Argentina ya se publicaban muchas” (Garciadiego, 2022, 215). De allí que redirija sus intenciones por otros rumbos,¹⁴ aunque reconozca la valía de la iniciativa de Victoria Ocampo por conformar *Sur*, propiamente ya no estaba en Argentina cuando despegó el proyecto. No obstante, “fue un

¹⁴ Garciadiego nos informa de sus derroteros por aquellos meses: “Aunque también escribió varios de los textos que años después conformarían los libros *Los siete sobre Deva y Norte y sur*, puede asegurarse que su principal quehacer intelectual fue Mallarmé, escritor que lo ocupaba desde su más temprana juventud” (Garciadiego, 2022, 218).

sincero colaborador de la revista, que siguió vinculada a Victoria Ocampo, gran amiga, hasta su muerte. Para comenzar, fue miembro del consejo editorial inicial, junto con algunos amigos suyos, como Eduardo J. Bullrich, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y el español Guillermo de Torre, cuñado de Borges, quien tal vez dejó *Libra* para colaborar en *Sur*” (Garciadiego, 2022, 217). Su temporada argentina está marcada por:

[...] otra actividad que ocupó mucho de su tiempo fue impartir conferencias. Más metafórico que preciso, a la mitad de su estancia aseguró que llevaba “más de mil”, la mayoría en Buenos Aires, pero también en Córdoba, La Plata o Tucumán, lo que lo había hecho perder “la cuenta y la memoria”. En efecto, puede asegurarse que buena parte de sus años en Argentina los pasó “atareadísimo, preparando palabras.” (Garciadiego, 2022, 219)

Resalta aquí la hipérbole para calificar su labor de conferencista. Por otro lado, aprovechó la coyuntura de que en la capital federal estaban más desarrollados los estudios grecolatinos “para revitalizar sus viejos afanes helenistas del Ateneo, en particular con su amiga María Rosa Oliver, quien le dio lecciones de griego” (Garciadiego, 2022, 221). En este asunto, el biógrafo aprovecha para compartir un retrato que “hizo de ella: ‘flor aristocrática de Buenos Aires, encantadora niña, completamente parálitica de las piernas, deforme de medio cuerpo abajo en cuyo espíritu reina siempre la dulzura y la paz’” [Nota 62 del cuarto capítulo] (Garciadiego, 2022, 221). Exquisita descripción de la muchacha que contribuye a formarse una idea de la gente con quien convivía. Constituye un elemento primordial para configurar el ambiente que rodeaba al “helenista mexicano”.

Sin embargo, terminó harto de aquella sociedad de apariencias que intentaba reflejar un lujo europeo en América Latina. Era un mundo superficial, aunque según Coral Aguirre, estudiosa de esa temporada

reyista, “asegura que sí le gustaban los agasajos, fiestas y frivolidades; que era vanidoso” [Nota 65 del cuarto capítulo] (Garciadiego, 2022, 222). Lo que sí consta es que: “Un día, abatido por el pesimismo, llegó a la conclusión de que esos años argentinos, muy próximos a concluir, se habían convertido al final ‘en una escuela de sufrimiento, paciencia, tristeza y aburrimiento’” (Garciadiego, 2022, 222), eso quedó registrado en la entrada del 24 de julio de 1929.¹⁵ A pesar de criticar esas veleidades, el biógrafo nos advierte que don Alfonso quería encajar “haciéndose un disciplinado jugador de golf y convirtiéndose en cliente de los más exclusivos sastres” (Garciadiego, 2022, 222). En esos últimos días bonaerenses:

Sorprendente en él por su experiencia y disciplina, cuando se le anunció —el 2 de marzo de 1930— que había sido designado embajador en Brasil, por una breve “ofuscación” pensó inicialmente en rechazar la propuesta, pues Río de Janeiro le parecía “notoriamente” alejado de los principales centros “de actividad diplomática y literaria”, mientras que consideraba que Buenos Aires, a pesar de sus reticencias, era una ciudad con una “sólida situación” en ambos ámbitos. (Garciadiego, 2022, 228)

De tal suerte, llegaba el fin de esta primera residencia en Argentina y definitivamente sí se dispuso a partir a la capital brasileña, donde pudo distraerse en su periódico personal *Monterrey* con el cual quiso reestablecer lazos con México y sentirse menos solo, pues en Río de Janeiro

¹⁵ Sobre ese mismo periodo es sorprendente que en el *Diario* no se dé constancia de sus devaneos amorosos, pero en las cartas a Genaro Estrada y, sobre todo, a Julio Torri, sí se atrevía el genio de las letras mexicanas a contar sus experiencias extramaritales. La académica y escritora, Coral Aguirre, es editora de la correspondencia entre una de sus amantes, Nieves Gonnet, y el escritor neoleonense que lleva por título *Lenguaje y deseo*. También Garciadiego recomienda la novela de la misma autora: *Dónde vas Alfonso Reyes* (Monterrey, UANL, 2021). Para mayor detalle de su relación con su esposa Manuela Mota puede consultarse de Sandra Frid, *Reina de Reyes* (México, Planeta, 2014).

se encontró en una situación similar a la de Argentina, pues la casa de la embajada estaba terriblemente descuidada y “para su desgracia, no era apropiado quejarse oficialmente o solicitar recursos financieros, pues su antecesor en el puesto era el ahora presidente del país, Pascual Ortiz Rubio, y para colmo las condiciones económicas nacionales no eran boyantes por la crisis económica mundial, estallada tan sólo seis meses antes” (Garcíadiego, 2022, 231). Dicha información es tomada por el biógrafo en las entradas de abril de 1930 del *Diario*.

En la nota 62 del segundo capítulo Javier Garcíadiego apunta que la edición de los diarios posee “valor documental y testimonial para este trabajo” y que “el *Diario* fue imprescindible e incontrovertible” (Garcíadiego, 2022, 80) para entender a su autor. Tan trascendental como para definir los títulos de la biografía como es el caso del capítulo segundo, pues allí Reyes consigna el sentido de “días alcióneos” contrarios a los “aciagos”, pues “Alción es la principal estrella del grupo de las Pléyades” (Garcíadiego, 2022, 67). En cuanto a “aciagos” se consideran de esa forma los días correspondiente de 1911 a 1914. El término se rastrea en una carta de Antonio Caso, quien el 14 de diciembre de 1913 le refiere a su amigo que el país padecía de “los días aciagos de batallas y crímenes”; dato registrado por Alicia Reyes en su libro *Genio y figura de Alfonso Reyes* (68).

Como se aprecia Garcíadiego no únicamente incorpora la voz del biografiado y sus amigos y conocidos, también hace referencia al trabajo de los otros biógrafos de Reyes como su nieta Alicia, Fernando Curiel o Adolfo Castañón. No se diga la mención a gran cantidad de investigadores dedicados a editar la correspondencia del “regiomontano universal” o de los estudiosos reyistas. Inserta recomendaciones de determinadas ediciones de ciertos títulos del escritor neoleonense. Con *Sólo puede ser ajeno lo que ignoramos* consigue adentrarnos al apasionante mundo alfonsino. Conocer vida y obra de este genio de las letras mexicanas.

Algunas consideraciones finales

Hemos valorado los epistolarios y los diarios de Alfonso Reyes como fuentes apreciadas para la conformación del relato de su vida. Javier Garciadiego emprende la hazaña de sumergirse en esos papeles privados para orientar a sus lectores hacia las direcciones que tomó la trayectoria alfonsina. No cabe duda, el empleo de cartas y diarios contribuye a bosquejar la interioridad del biografiado. He allí la labor titánica del biógrafo en su empeño de presentarnos la vida de Alfonso Reyes. Su estrategia biográfica constata su propia formación profesional, pues los historiadores pueden juntar las evidencias dejadas por la persona; las acciones emprendidas, las emociones expresadas, las experiencias registradas, las ideas articuladas. Pueden rastrear el desarrollo de las facetas de la persona; los modales, los códigos para vestir, el impulso artístico, la conciencia político social, la lealtad político social, los amores y los odios, el punto de vista intelectual. Pueden, en aquellos casos raros donde la documentación lo permita, explorar la vida privada del sujeto: el carácter estrictamente histórico implicado en tal invasión de la privacidad (Acton, 2005, 182-183).

La biografía histórica encuentra un paradigma notable en las páginas de Garciadiego sobre Reyes. El placer de encontrarse con la figura de este genio de las letras mexicanas contribuye a encontrar modelos de ejemplaridad en días que la violencia y la injusticia empañan la visión de nuestro país. En la actualidad hacen falta más humanistas de la estatura del “helenista mexicano” por lo que es de celebrarse este segundo resultado de la labor biográfica del “benedictino” Garciadiego.

Ante estas páginas, se advierte “una situación ideal, [la biografía] acumula el máximo de información posible sobre el biografiado en beneficio de su indudable complejidad humana” (Caballé, 2005, 53). Garciadiego saca provecho de esas circunstancias para crear belleza desde

el lenguaje, con sus propias palabras y las prestadas, sostenida por la virtuosidad de nuestro “regiomontano universal”. El biógrafo demuestra poseer el tacto de intercalar su visión con la de Reyes y los otros.

La estrategia muestra cómo la labor académica puede mover los hilos de atracción hacia uno de sus máximos representantes. Garciadiego insiste en ello, al final Alfonso Reyes es un hombre de instituciones. No sólo por cumplir con la tarea de representar a México internacionalmente sino también por la fundación de corporaciones tan indispensables para la preservación de la cultura como lo son El Colegio de México y El Colegio Nacional. Su paso por la Academia Mexicana de la Lengua fue sustantiva. En 1945 se consagró como el primer ganador del Premio Nacional de Literatura, su nombre sonó varias veces para obtener el Premio Nobel. El reconocimiento lo tuvo en vida como pocos. Dicha admiración se prolonga gracias a trabajos como el de Garciadiego.

Bibliografía

- Acton, Edward. (2005) “La biografía y el estudio de la identidad” en J. C. Davis, Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Universitat de València, España, 177-198.
- Caballé, Anna. (2005) “Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros” en J. C. Davis, Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Universitat de València, España, 49-61.
- Collado, María del Carmen. (2018) “Los retos de la narración biográfica para la historia” en Mílada Bazant (coord.), *Biografía: modelos, metodologías y enfoques*, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, Estado de México, 219-232.
- Del Olmo Ibáñez, María Teresa. (2015) *Teoría de la biografía*, Dykinson, Madrid.
- Dosse, François. (2007) *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México.
- Garciadiego, Javier. (2009) *Alfonso Reyes*, Planeta, México.
- _____. (2022) *Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos. Ensayo biográfico sobre Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional / UANL, México.
- Picard, Hans Rudolf. (1981) “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, *Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IV, 115-122.
- Quintanilla, Susana. (2018) “El arte de la biografía histórica” en Mílada Bazant (coord.), *Biografía: modelos, metodologías y enfoques*, Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, 259-277, Estado de México.
- Terrazas Valdez, Rodrigo. (2018) “La biografía, un enfoque diferente para entender el contexto” en Mílada Bazant (coord.), *Biografía: modelos, metodologías y enfoques*. Zinacantepec, El Colegio Mexiquense, Estado de México, 101-119.

AUTOFIGURACIÓN EN ENSAYO AUTOBIOGRÁFICO, LA AUTOBIOGRAFÍA DE JORGE LUIS BORGES

*Benjamín Aguilar Sandín**

El término “autofiguración” se utilizó por primera vez en 1991 por la crítica argentina Sylvia Molloy y posteriormente fue recuperado por el también crítico argentino José Amícola, quien lo define, en una resignificación del 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” (Amícola, 2007, 14).

Hay una discusión importante en torno al concepto de “autofiguración” que tiene que ver, precisamente, con el hecho de que la autofiguración se encarga de analizar de un modo más o menos sistemático cómo se construye la figura del yo en textos autobiográficos tales como autobiografías, diarios íntimos y, de manera más reciente, en los relatos autoficcionales.

Para entender cómo surge la autofiguración como concepto también habrá que mostrar cómo se construye el yo desde la época clásica

* Egresado de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Facultad de Artes y del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, integrante del Seminario de Escrituras del yo en la misma universidad bajo la dirección de Angélica Tornero. <<aguilarsandin@gmail.com>>

hasta el surgimiento de la clase burguesa, ya que “las Autobiografías y las narrativas del yo cobran especial importancia con la conciencia del individualismo burgués, aunque ya hay atisbos desde la época helenística, romana y medieval” (Amícola, 2007, 15).

Parte de la discusión sobre la autofiguración como concepto tendrá que ver con los aportes de teóricos como Pierre Bourdieu, quien identificará al menos dos momentos en la construcción del yo en los textos autobiográficos, pero especialmente en la autobiografía como piedra angular de los demás, ya que se afirma que, “según Bourdieu, el autobiógrafo produce un yo, que se basa en una Filosofía de la Vida (*Lebenphilosophie*) que tiene, como base, el existir como un camino” lineal (Amícola, 2007, 125).

Este existir lineal tendrá también una estrecha relación, sobre todo entre el siglo XVIII y XIX con el auge de géneros literarios tales como la *Bildungsroman* o “novela de aprendizaje” que se pondrá de moda en Europa y que influirá notablemente en la construcción del Yo autobiográfico. De esta manera, la “novela de aprendizaje” “sostiene una idea de consecución y realización del yo siempre masculino” (Amícola, 2007, 127) e influido notablemente por la filosofía de vida basada primordialmente en el positivismo heredado de la Ilustración, que desencadena esta idea de linealidad la cual posteriormente habrá de ser cuestionada por Bourdieu.

La similitud entre el yo autobiográfico y el yo de la “novela de aprendizaje” se verá opacada cuando, ya en los albores del siglo XX, esta transcripción de linealidad sea desestimada por la llamada “novela moderna” establecida a partir de James Joyce con la publicación de *Ulises* pero, de manera paradójica, quede inscrita en los textos autobiográficos como un sello distintivo.

Elementos fundamentales para la constitución del yo tales como “la separación de la vida privada y la vida pública y la introspección”

(Amícola, 2007, 127) se dan a partir del siglo XVIII con la consolidación de la clase burguesa, que “fomenta la constitución del yo, diferenciándola de las manifestaciones anteriores y que surge poco antes de 1789” (Amícola, 2007, 127).

Respecto al origen de la palabra “autobiografía”, ni Vico ni Rousseau habrían utilizado el término, que es una acuñación inglesa que se hace en 1807 (Olney, 1980, 322) o en 1809 (Bruss, 1976, 40), y antes de estas fechas tentativas, el término más cercano para designar era el de “Periautografía” utilizado en 1700 por el editor de Vico (Amícola, 2007, 106).

Para entender cómo surge la autofiguración como concepto también habrá que mostrar cómo se construye el Yo desde la antigüedad helénica y latina hasta el surgimiento de la clase burguesa, ya que “las autobiografías y las narrativas del Yo cobran especial importancia con la conciencia del individualismo burgués, aunque ya hay atisbos desde la época helenística, romana y medieval” (Amícola, 2007, 15).

Críticos como Philippe Lejeune y Gérard Genette argumentarán que las autobiografías pueden funcionar como tal de manera condicional “cuando una época desea considerar como literarias obras cuya intención primaria [es] otra” (Amícola, 2007, 19). De manera paradójica, podría decirse también que la autobiografía “sería [...] literaria bajo un condicionamiento particular, pero que constitutivamente sería ‘otra cosa’” (Lejeune y Viollet, 2000, 8). En este sentido podría verse, de cierto modo, la ambigüedad del género autobiográfico en cuanto a cómo construye un Yo que en un primer momento pareciera ser un reflejo fiel de la figura del autor y, sin embargo, parece también caer en un terreno frágil, puesto que el género como el yo autobiográfico se mantienen al margen tanto de lo histórico como de lo autobiográfico, y sí podría verse, más que la construcción de un yo, la construcción de la figura de un yo de acuerdo con la convención social de la época.

Lo ficcional permea lo autobiográfico, y es por tal motivo que “la preocupación ficcional no dejó de marcar cada uno de los textos en diferente grado y que el auge de la novela no pasó inadvertido a los autobiógrafos” (Amícola, 2007, 20). Así, los géneros interrelacionados con la autobiografía, de manera obvia, tampoco han sido ajenos a lo autobiográfico, y es que, si se observa el esparcimiento de los géneros autobiográficos en Europa, podría apreciarse, por ejemplo, que hay un aumento considerable en el envío de correspondencia a partir de 1600, o que la redacción de memorias se expande a partir de 1700 y la publicación de diarios íntimos hace lo propio a partir de 1800 (Lejeune y Viollet, 8). Si se observan los antecedentes de los modelos escriturarios autobiográficos y la construcción de antecedentes del yo en dichos modelos precursores, hay que notar, como indica Mijaíl Bajtín, que las condiciones de posibilidad en el mundo antiguo para el género hoy conocido como “Autobiografía” eran muy limitadas, dado que existía un prurito que no permitía la exhibición de los sentimientos de nuestra época, heredados del Romanticismo, por lo que su exposición estaba vedada (Amícola, 2000, 20).

A pesar de lo anterior, a pesar de las limitaciones de esta no exhibición de lo que Bourdieu denominará como “Yo privado” (Amícola, 2000, 13), pueden encontrarse gérmenes de la escritura autobiográfica desde la época helenística, escritura que se desarrollará con extrema lentitud.

Con el antecedente de lo público y lo privado, en el Renacimiento se da una eclosión importante de las escrituras del yo, no obstante, esta eclosión, a partir de la aparición de figuras como la de Cellini, verán un proceso fundamental en cuanto al relato autobiográfico, pero “al mismo tiempo, también un freno a las críticas al sistema de poder” (Amícola, 2000, 24). Así, la aparición de figuras como la de Benvenuto Cellini proclamarán “todo el individualismo del que es capaz el pen-

samiento humanista” (Amícola, 2000, 24), pero esta creación de redes en la escritura y proliferación del individualismo mostrarán también una correlación negativa entre la autobiografía, el yo autobiográfico y la fama. Cellini, con la publicación póstuma de su “Vita”, que no pudo ver publicada en vida durante el siglo XVI, y que solamente pudo ver la luz dos siglos más tarde (Bajtín en Amícola, 2000, 25) es quizá el punto de partida para que en el siglo XVIII Rousseau pueda fundar la autobiografía como género. Por otra parte, Bajtín problematizará el periodo inmediatamente posterior a la Edad Media, y hará hincapié en el hecho de la tensión entre la “confesión” y la “biografía” (Bajtín en Amícola, 2007, 157). Autores de la talla de Abélard (siglo XII), Dante (siglo XIII) o Petrarca (Siglo XIV), irán resolviendo esta tensión, decantándose principalmente por la segunda modalidad que por la primera.

En Petrarca, por ejemplo, la tensión confesional *versus* la biográfica se irá resolviendo a partir de un principio que antecede a la subjetivación a través de que el autor “[vaya] desgranando [la experiencia de vida] a partir de una valoración subjetiva” (Bajtín en Amícola, 2007, 157). Según Nora Catelli, el giro fundamental que se dará durante esta época tendrá que ver, sobre todo, con el paso de la confesión a la confidencia (Catelli, 1991, 75). Así, aunque posteriormente siga apareciendo la palabra “confesión” en textos posteriores, el sentido irá conjugándose en relación con lo confidencial o privado, cambiando el tópico de “¿Qué he hecho?” a “¿Quién soy?” (Catelli, 1991, 85).

De esta manera, para Bajtín no habría diferencia de fondo entre la autobiografía y la biografía, puesto que ambas comparten “esta amalgama que luego se bifurcaría [y] se habrían presentado tres ‘valores biográficos’ que servirían para reconocer diferentes tipos de escritura” (Bajtín en Amícola, 2007, 162): 1) El deseo de ser héroe y de imponer la importancia de una personalidad con respecto a los otros; 2) El deseo

de ser querido y 3) El deseo de vivir el acontecimiento novelesco con la diversidad de la vida interior y exterior que esta vida suscita (Bajtín en Amícola, 2007, 162).

De los tres puntos expuestos por Bajtín, el primero estaría en estrecha relación, respectivamente, con la necesidad de reconocimiento e individualización que surge a partir del Renacimiento, con el amor como tópico fundamental que personifica Petrarca y, finalmente, con la descripción de una vida y las peripecias, descripciones e interiorizaciones de esa vida, como lo hace Cellini (Amícola, 2007, 52). El segundo punto reestructura el “tiempo” de la narración, estableciendo un interés especial más por las relaciones que por la acción, y en ese sentido habría una creciente predilección por la descripción, en el relato, que por la propia acción narrada (Bajtín en Amícola, 2007, 165-167).

Jean Starobinski, por su parte, marcará también la importancia de las *Confesiones* de Rousseau como un texto que parece contradecir el pensamiento racional surgido en la Ilustración, y así, Rousseau, al escribir el texto, inicia con una pregunta fundamental “¿Quién soy?” (“¿*Qui suis-je?*”), que podría contestarse, de manera romántica con un: “Yo siento mi corazón” (“*je sens mon coeur*”), “abriendo así la batalla de los autores sentimentalistas contra el propio siglo de la Razón al que ellos también pertenecerían por derecho propio” (Amícola, 2007, 74).

De esta manera, se plantea con Rousseau un pensamiento que asumirá matices diametralmente opuestos a los planteamientos del pensamiento ilustrado enmarcado a partir de Descartes, y de esta manera, la vieja frase “pienso, luego existo” que condensará parte de este modo de conocer la realidad será suplantada ahora por la “Dado que soy yo el que paso la vida conmigo, debo conocerme” (Starobinski, 1971, 222) que inaugura el pensamiento romántico burgués.

Rousseau invierte el orden dialéctico presupuesto por pensadores de la talla de Hegel o Diderot, que establecían a las claras una relación dicotómica entre amo y esclavo, siendo el primero la fuente de reflexiones que ofrece la Ilustración. Siguiendo este orden de ideas, Rousseau, al invertir esta relación, pone especial énfasis en la figura del esclavo, del siervo, en este orden marginal, para él es igual de válida la experiencia de vida de un hombre que no ha tenido nada, puesto que “En tanto hombre que no poseía nada, podía entonces, comprender todo” (Starobinski, 1971, 223).

Rousseau rompe los paradigmas propios de su época y acentúa una predilección sobre el individualismo, además de reprocharle a Montaigne la incapacidad del escritor por describirse de manera “total”, y así, el primero se asegura, según su modelo discursivo, de acercarse a sí mismo y, por lo tanto, decir toda la verdad sobre sí mismo.

Rousseau será un antecedente importante de la obra de Marcel Proust, con la única diferencia de que para Rousseau todavía es esencial la experiencia vital, todavía es central vivir la vida, mientras que, para Proust, el acto de narrar “habría de torcer hacia un lado más inesperado, renunciando a vivir la vida para tener la oportunidad de narrarla” (Amícola, 2007, 78). Otra problemática fundamental que surge en la autobiografía de Rousseau es el hecho de cómo interpretar la experiencia interior de lo vivido, es decir, cómo expresar textualmente los sentimientos, y en especial lo que respecta a la felicidad absoluta, puesto que para Rousseau el hecho de sentir es una experiencia significativa y tiene en sí misma una dignidad intrínseca, aunque la autobiografía no sabrá muy bien cómo resolver este dilema: “La palabra se despliega en un espacio intermedio, entre la inocencia primera y el veredicto final encargado de establecer la certeza de la inocencia recuperada” (Starobinski, 1971, 230).

Para Rousseau el hecho de contar lo íntimo y lo cotidiano resulta ante todo una proeza, puesto que, al intentar cobrar en sí mismo un sentido de totalidad se cuestionará también por los mecanismos narrativos en esta nueva e íntima constitución de un yo que percibe el mundo. Rousseau abogará entonces por reconstituir un nuevo sentido, una nueva manera de contar. Amícola, a su vez, hará una crítica respecto a la postura de Starobinski, cuyo argumento principal radicará en el hecho de que la tradición en el modo de narrar es históricamente no separable del momento en que se narra, y así:

Del mismo modo en que un novelista debe decidir en qué momento inicia su historia y cree hacerlo al ser original en esa selección de las experiencias de sus personajes, hay una tradición que marca en cada época y en cada sociedad cuáles son los hitos a tener en cuenta, a partir de inicios que se relacionan ya sea con hechos etnoculturales, como los ritos de pasaje, o ya sea con las tradiciones de los géneros discursivos, que ya han efectuado un recorte por sí mismos en la vida cotidiana de los miembros de una sociedad. (Amícola, 2007, 79)

El caso de la autobiografía en América no es menos paradigmático que su gestación en Europa y, de hecho, una de las primeras autobiografías de relevancia será la de Benjamín Franklin, personaje con el cual Norteamérica construye su ideal de identidad nacional. De tal manera, su autobiografía servirá como piedra angular al sentido de pertenencia en el proyecto de Estado-Nación propio de los países americanos.

Franklin empieza a escribir su autobiografía hacia 1771, según los registros (Amícola, 2007, 99); no obstante, fue el nieto de Franklin quien oficializa la publicación del texto en su edición definitiva (Amícola, 2007, 99). Ahora, en cuanto al texto y la constitución de la figura

de Franklin en el mismo, es de sumo interés mencionar que a Franklin “se le hab[r]ía pedido que contara su vida en tanto vida ‘ejemplar’ como una serie de consejos a los jóvenes” (La Shaw en Prieto, 196, VIII).

Debe considerarse también el hecho de que la autobiografía de Franklin es un texto fundamentalmente digresivo, es decir, no corresponde necesariamente a un orden lineal, y el propio Franklin va seleccionando a voluntad una gama variopinta de recuerdos donde, finalmente, “su texto se transforma [...] en una reflexión sobre el arte y la virtud” (Amícola, 2007, 99). Franklin es quizá el primer ejemplo canónico en cuanto a autofiguración, puesto que, de modo deliberado, elige momentos estratégicos de su vida para plasmarlos en el texto para “producir una mayor impresión en sus lectores y así lograr [...] la autofiguración autorial” (Amícola, 2007, 99-100).

Uno de los teóricos más importantes del estudio de la autobiografía en Hispanoamérica y particularmente en Argentina es Adolfo Prieto. Este crítico, quien en 1966 empieza a publicar, representa todo un hito en el estudio de la autobiografía. Su intención originalmente es borrar la línea de indeterminación que cubría todo el espectro de la autobiografía como género, ya que esta manifestación textual había sido muy popular en el Río de la Plata (Amícola, 2007, 100) y no se le había prestado suficiente atención.

Un punto fundamental en el análisis de Prieto es el hecho evidente de que los principales autobiógrafos argentinos “habían sido varones de la élite culta que se justificaban ante sus pares y la opinión pública (entendida como ‘opinión política’)” (Amícola, 2007, 100-101). Para él, tal como se ha comentado con la autobiografía de Franklin, la escritura autobiográfica en Argentina también tiene una relación estrecha con la construcción del Estado-Nación (Prieto, 1966, 22), y en ese sentido podrían llamarse “nacionales”.

Prieto, para sustentar su teoría, cita a Georg Misch, siguiendo esta idea de que “hay una ley general de formación de las grandes autobiografías, según la cual su desarrollo depende del grado de comprensión general que el autobiógrafo alcanza mediante su propia experiencia de vida” (Prieto, 1966, 15); tiene que ver entonces, con que el autobiógrafo más que contar la historia de su vida, cuenta su experiencia de vida, que no necesariamente corresponde a una narrativa lineal y cerrada.

Adolfo Prieto, para empezar a teorizar acerca de la autobiografía dentro del ámbito hispanoamericano, toma como referente obligado la obra de Domingo Faustino Sarmiento. Para el crítico, el caso de Sarmiento es único en su tipo, ya que la escritura y publicación de su obra le permitirá establecer un “acto de provocación”, obligando a los lectores a asumir hechos privados de su propia vida (Amícola, 2007, 102).

De esta manera, grandes próceres como Esteban Echeverría o el propio Sarmiento inauguran una modalidad escritural en Argentina que tiene que ver, similar al caso de Franklin, con la construcción de una figura autoral que trata, ante todo, de demostrar la valía ante los pares y la opinión pública, gestando un personaje de dimensiones heroicas que tratará de amalgamar la historia de su propia vida con la constitución de la nueva república independiente argentina.

Jorge Luis Borges, caso único dentro de esta tradición, mirará con sospecha estas construcciones monolíticas del yo y durante casi toda su producción tratará de alejarse de ellas, de esta manera, durante el fenómeno literario y editorial denominado como *boom latinoamericano* en la recepción de su obra en Europa y Estados Unidos, con la publicación de *Ficciones* o *El Aleph*, el modo en que se representará a sí mismo estará más cerca de lo que posteriormente la escuela deconstruccionista, liderada por Derrida o Paul de Man, denominarán como *borradura* o *defacement*.

Borges, que en textos como *Evaristo Carriego* harán hincapié en el problema del yo textual autobiográfico, no será la excepción cuando decida, en los años setenta, publicar su no tan conocido *An Autobiographical Essay*, texto autobiográfico donde cuenta la historia de su vida a la manera tradicional heredada por Rousseau. No obstante, una característica fundamental en este texto es que Borges, en un juego conocido, trata de invertir el papel del autobiografiado, es decir él mismo, no hacia eventos históricos concretos, como en el caso de Echeverría o Sarmiento, sino volcar la construcción de su yo textual hacia el imaginario de la literatura.

Teóricos como Julio Premat, que han profundizado sobre todo en las manifestaciones escriturales del yo en la primera mitad del siglo XX, encuentran una relación entre escritores que, caso paradigmático, al momento de hablar de sí mismo o tratar de construir un yo textual, lo hacen a través de una identidad:

[...] caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor.” (Premat, 2008, 12)

Esta manera de concebir la identidad, esta herramienta discursiva, no obstante, no es exclusiva de escritores como Borges, sino que, paradójicamente, se construye desde José Hernández que, con la publicación del *Martín Fierro* (1872) inaugura en el personaje de Fierro un centro gravitacional donde la tradición literaria argentina esbozará una aspiración similar a la de Sarmiento con la construcción de la nueva república: ca-

nonizar la figura del escritor y desmitificar la propia figura autoral o, en su defecto, poner a la misma altura la caracterización de un personaje ficcional como Fierro y la propia figura de autor.

En este juego de volcar la vida hacia la literatura o convertir al sujeto en personaje, los ejemplos son variados: desde el propio Hernández hasta escritores canónicos y llamados “nacionales”, como es el caso de Leopoldo Lugones, que, situación similar al de Sarmiento, trata de apropiarse de todos los temas y todos los géneros para ser considerado el “padre de la literatura argentina”.

Borges, que en su autobiografía no cesará de identificarse con la figura del gaucho, sobre todo desde la temprana niñez, hará de sus recuerdos un elemento importante para establecer uno de los móviles en su autobiografía: Borges desea, ante todo, asemejarse al gaucho, al compadrito, antes que a los próceres nacionales, y en ese sentido, Borges se identificará con la barbarie, es decir, la literatura. Otra cualidad de este texto es el hecho de que Borges, en el recuento de anécdotas, utiliza al compadrito, al malevo, y trata de reproducirlo en diferentes escenarios como cuando, al hablar de sus abuelos paternos, introduce una anécdota de estas características:

Suárez era huésped del general Urquiza en su “palacio” de Entre Ríos y cometió la imprudencia de ganarle la primera partida de naipes al que era el implacable caudillo de la provincia y capaz de mandar a degollar a cualquiera. Al terminar la partida, otros huéspedes, alarmados, le explicaron a Suárez que si deseaba una autorización para que sus tranvías pudieran circular por la provincia, cada noche debía perder una cierta cantidad de monedas de oro. Urquiza era tan mal jugador que a Suárez le costó mucho esfuerzo perder las sumas convenidas. (Borges, 1970, 17)

Finalmente, en la construcción general de la historia de su vida, Borges también se dará a la tarea de negar las filiaciones militares con el pasado heroico de su familia cuando no sea para ligar dichas filiaciones con la idea de lo literario:

No me preocupo por mis antepasados remotos como los Irala, los Garay, los Cabrera u otros conquistadores que fundaron ciudades y naciones. Nunca pensé en esto; incluso soy muy ignorante. Además, eran personas muy poco inteligentes, militares españoles, y de la España de entonces. (de Milleret, 1970, 9)

De esta manera podemos encontrar, al menos en la producción literaria temprana de Borges, esta afinidad entre lo político traducido en la esencia de lo nacional y lo autobiográfico. Ahora bien, los antepasados por los que Borges sentía predilección “eran los hombres que habían cortado vínculos con España y habían luchado para crear la nación argentina” (Williamson, 2006, 23). A pesar de lo anterior, y tal como nos muestra Williamson, hay que señalar que a pesar de que Borges siente una predilección honda por lo argentino, en su imagen pública de escritor se mostrará siempre crítico con el concepto de Estado-Nación y de la misma manera con el concepto de Identidad Nacional.

Siguiendo con el árbol genealógico borgeano, señalaremos que, por el lado materno hay personajes como Francisco Laprida, que fungió como presidente del congreso que declaró la independencia de las “Provincias Unidas del Río de la Plata” (Williamson, 2006, 23) y el general Estanislao Soler, que comandaba una división del ejército liberador que San Martín condujo a través de los años para liberar a Chile y luego a Perú del yugo español (Williamson, 2006, 23). Finalmente, se encontraba también Isidoro Suárez, bisabuelo de Borges, que a los veinticinco años encabezó la carga de caballería que dio un vuelco a la

batalla de la liberación de Sudamérica (Williamson, 2006, 23-24). Este último pariente de Borges es capital en su obra, puesto que le dedicará poemas como “Junín”, y será, por mucho, el pariente favorito de Borges por el lado materno (Williamson, 2006, 23-24).

Por el lado paterno está Juan Crisóstomo Lafinur, militar y además uno de los primeros poetas de Argentina, amigo personal de Manuel Belgrano, fundador de la Argentina. De este último personaje, Borges guardaba entre sus pertenencias una postal con su imagen, lo que podría hacernos pensar en que ya desde muy joven, como es bien sabido, tenía una inclinación casi natural hacia la poesía (Williamson, 2006, 23-24).

No obstante lo anterior, regresamos al bisabuelo Isidoro Suárez, y a la batalla de Junín, que será, por mucho, un acontecimiento capital en la historia argentina, pero también en la producción literaria de Borges, porque, como ya se ha dicho, servirá como germen de poemas como “Junín”, sí, pero también abrirá una constante en la producción literaria de Borges, especialmente en la narrativa, puesto que la identificación con el bisabuelo Isidoro podrá servir como trampolín para abordar otra de las temáticas en la narrativa borgeana, la que tiene que ver con las peleas de cuchilleros.¹

La batalla de Junín “tuvo lugar el 6 de agosto de 1824 en las alturas de los Andes peruanos” (Williamson, 2006, 24); Hay que notar que, como señalan los registros de la época, “ninguno de los dos ejércitos usó armas de fuego en el combate” (Williamson, 2006, 24), además de

¹ Esta afirmación también será relativa, puesto que, si bien es cierto que se puede observar, sobre todo a partir de los años treinta, una progresión en cuanto a cómo Borges abordará la figura del cuchillero, lo cierto es, como afirmará Idelber Avelar “la obra de Jorge Luis Borges ofrece un laboratorio permanente de la masculinidad” (Avelar, 2003, 93); es decir, cambiará la perspectiva en cuanto a cómo Borges concibe la masculinidad en el cuchillero.

que los denominados “patriotas”, bando al que pertenecía el abuelo Isidoro, “derrotan a los españoles en poco menos de una hora” (Williamson, 2006, 24). La victoria en la batalla de Junín fue tan impactante en la época, que incluso el propio Simón Bolívar alabó la participación del joven coronel Suárez: “Cuando la Historia describa la gloriosa batalla de Junín [...] la atribuirá a la valentía de este joven oficial” (de Torre, 1987, 299).

Para acabar de cerrar la relación y la cercanía de Borges por el bisabuelo Isidoro Suárez, pero también respecto a cómo veía el movimiento de independencia de Argentina de la corona española, Borges “concebía la guerra de independencia como una ‘ruptura de la continuidad de la sangre’”, “una rebelión de los hijos contra los padres” (Borges, *Textos recobrados*, 2001, 350-351).

Claro está entonces que la posición política de Borges se inclinará más hacia el bando unitario, tanto por los lazos de sangre como por la propia convicción del escritor, y este sentimiento quedará vigente, por ejemplo, en la figura de la madre, que transmitirá en el hijo esta filiación con los héroes del bando unitario y, por consiguiente, el desprecio por Rosas, “[Leonor Suárez] se identificaba con tanta fuerza con los héroes desposeídos de la familia que incluso de anciana se describía con orgullo a sí misma como una ‘salvaje unitaria’, rechazando cualquier cosa que le recordara al tirano Rosas” (Williamson, 2006, 40).

Del mismo modo, curioso será también cómo Borges invierte estas relaciones de desprecio de la madre, es decir, retoma “gauchos, caudillos, las provincias [y] los usos y costumbres de las clases bajas” (Williamson, 2006, 40) y conforma así un universo propio, novedoso por esta mezcla entre lo culto y lo popular que será tan característico de su prosa.

Así, el influjo de la madre será decisivo para la consagración de algunos de los temas recurrentes en los cuentos de Borges, de temas y también de personajes, un ejemplo de esto será, por ejemplo, la provincia de Fray Ventos del Uruguay en el cuento de “Funes el memorioso”, o un cochero de nombre Epifanio, cochero personal de Leonor Acevedo (Williamson, 2006, 40).

Los Borges tienen menos tradición, a diferencia de los Suárez, y muy probablemente descienden de Francisco Borges, un teniente de la armada portuguesa (Williamson, 2006, xx). El abuelo de Borges, Francisco Borges, nació en Uruguay en 1833 (Williamson, 2006, 40) y combatió durante la Batalla de Caseros. El abuelo Francisco era unitario y probablemente este rasgo será decisivo en la constitución posterior de la postura política del propio Borges.

Hacia 1868 el abuelo Francisco será ascendido a coronel y ese mismo año es destinado a la provincia de Entre Ríos para combatir contra Ricardo López Jordán, perteneciente al bando federal. Es precisamente en esta campaña donde conoce a Frances Haslam, inglesa de nacimiento y asentada en Argentina durante el periodo de inmigración europea (Williamson, 2006, 40). Pronto el coronel y la inglesa se casaron y el padre de Borges, Jorge Guillermo, nace en 1874, en la provincia de Paraná, donde había sido destinado el coronel.

Una característica fundamental en el tratamiento de la familia paterna es el hecho de que el abuelo también participa activamente en la vida política de Argentina y termina uniéndose a la rebelión de Bartolomé Mitre, que trata de impedir la sucesión presidencial de Nicolás de Avellaneda, predilecto de Sarmiento. El coronel Borges termina sus días involucrado en la revuelta, durante la batalla de La verde, después de que dos proyectiles de bala lo alcanzaron mientras estaba dando órdenes en el campo de batalla (Barrenechea, 1992, 1005).

Debido a la muerte del coronel, su mujer y sus dos hijos se ven forzados a vivir de manera estrecha, Fanny Haslam termina convirtiéndose en profesora del Instituto de Lenguas Vivas, “convirtiéndose [...] en jefa del departamento de inglés” (Williamson, 2006, 47). En ese sentido, Jorge Guillermo nunca se sintió especialmente identificado con lo argentino, más bien, llevó su herencia inglesa bien arraigada, y esta conciencia inglesa pasó posteriormente a Jorge Luis.

Finalmente, un hecho importante sobre la muerte del coronel Francisco es que su viuda se encargó de romantizar su muerte, y esta romantización pasó a su hijo y posteriormente a su nieto, que habría de encontrar aquí otro germen importante para habilitar la construcción de los relatos correspondientes sobre el culto al coraje. Ahora bien, este relato romantizado de la muerte tiene visos fantásticos, otro motivo que Borges recuperará después:

En esta versión [romantizada del relato] el general Mitre había ordenado a sus tropas que se retirasen del campo de batalla aún cuando el coronel Borges le informó que se habían quedado sin municiones. Cuando Mitre insistió en retirarse, Borges, que llevaba un poncho blanco, montó su corcel blanco y cabalgó hacia las líneas enemigas, con los brazos cruzados sobre el pecho. Cayó sobre una hondonada de balas y sus hombres lo llevaron sobre un cuero de vaca a una estancia vecina, donde murió por sus heridas. Se dice que sus últimas palabras fueron “He caído en la creencia de haber cumplido plenamente con mi deber y mis convicciones, y por los mismos principios por los que he luchado toda mi vida” (Vaccaro, 1996, 22).

Muy probablemente, en este relato romantizado, existirá el germen de otra preocupación no menos borgeana, es decir, el hecho casi obsesivo de Borges por tratar de retener estos episodios familiares, de no dejarlos pasar, motivo por el cual otra cuestión fundamental en la

narrativa borgeana que es competente en la primera autfiguración del escritor argentino tiene que ver con los espacios y el tiempo histórico: “Como han analizado diversos especialistas, en Borges hay una tendencia a idealizar el pasado argentino, especialmente las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; en su narrativa y en su poesía, el presente —de mediados de la década de 1920 en adelante— suele ser una degeneración de un pasado ilustre y heroico” (Dávila, 2018, 10).

Ahora, queda claro que para Borges la ficcionalización del pasado heroico de su familia por ambas partes, tanto la línea materna como la línea paterna, dará pie a entablar el diálogo de Borges con su propia autfiguración, puesto que gran parte de la imagen que construye de sí mismo tiene anclajes en estos antepasados militares. Lo que es interesante es ver cómo también da un giro al tocar episodios como el de Junín en el poema del mismo nombre, también es interesante que, al mismo tiempo, construye y se apropia de una imagen de Argentina que aparentemente no comparten ni la madre ni mucho menos el padre, así, podría pensarse que la inserción del gaucho en su producción literaria será acaso el modo en que ahora, queda claro que para Borges la ficcionalización del pasado heroico de su familia por ambas partes, tanto la línea materna como la línea paterna, dará pie a entablar el diálogo de Borges con su propia autfiguración, puesto que gran parte de la imagen que construye de sí mismo tiene anclajes en estos antepasados militares. Lo que es interesante es ver cómo también da un giro al tocar episodios como el de Junín en el poema del mismo nombre, también es interesante que, al mismo tiempo, construye y se apropia de una imagen de Argentina que aparentemente no comparten ni la madre ni mucho menos el padre, así, podría pensarse que la inserción del gaucho en su producción literaria será acaso el modo en que Borges podría estar tratando de romper con esa herencia preconcebida que bien podría con-

jugarse con el tópico civilización–barbarie planteada por Echeverría, Sarmiento y José Hernández.

La autobiografía de Borges se publica en la prestigiosa revista norteamericana *The New Yorker* en 1970, cuando el escritor ya está totalmente ciego, motivo por el cual este texto es dictado de voz del propio Borges a su traductor y editor al idioma inglés, Norman Thomas Di Giovanni, durante los primeros meses de 1970. De la misma manera, este texto funcionó también como introducción para el libro *The Aleph and Other Stories*. El texto está organizado en cinco capítulos titulados: 1) Familia e infancia, 2) Europa, 3) Buenos Aires, 4) Madurez y 5) Años de plenitud.

Escrito (dictado) en primera persona, este texto se corresponde con la forma tradicional heredada por Rousseau, es decir, un relato lineal escrito al final de la vida (el escritor argentino tiene 71 años al momento de la publicación). Las primeras líneas del texto son bastante reveladoras:

No puedo precisar si mis primeros recuerdos se remontan a la orilla oriental u occidental del turbio y lento Río de la Plata; si me vienen de Montevideo, donde pasábamos largas y ociosas vacaciones en la quinta de mi tío Francisco Haedo, o de Buenos Aires. Nací en 1899 en pleno centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán entre Suipacha y Esmeralda, en una casa pequeña y modesta que pertenecía a mis abuelos maternos. (Borges, 1970, 13)

Ya que muy en contra de lo que pueda pensarse, las primeras líneas de la autobiografía borgeana tienen matices que harían pensar en la primera producción narrativa del escritor, es decir, la que tiene que ver con tópicos como el localismo e incluso referentes a los que el escritor volverá con la publicación de libros tan importantes como *Ficciones* (1944) o

El Aleph (1949) (el Río de la Plata, la residencia del tío Francisco Haedo,² etcétera). Otra cuestión no menos importante en la descripción de los orígenes de Borges es la distribución que hace el escritor de las calles de su barrio:

Debemos habernos mudado pronto al suburbio de Palermo, porque tengo recuerdos tempranos de otra casa con dos patios, un jardín con un alto molino de viento y un baldío del otro lado del jardín. En esa época Palermo —el Palermo donde vivíamos, Serrano y Guatemala— era el sórdido arrabal norte de la ciudad, y mucha gente, para quien era una vergüenza reconocer que vivía allí, decía de modo ambiguo que vivía por el Norte. (Borges, 1970, 14)

La distribución de las calles será un elemento muy representativo en la construcción de la trama en la narrativa borgeana, y es de sumo interés observar que este mecanismo, esta descripción de la ciudad, haya podido pasar de la narrativa puramente literaria al discurso autobiográfico. De cualquier modo, no debería verse el gesto desde una óptica ingenua, ya que este podría ser otro indicio respecto a cómo Borges utiliza su propia autofiguración.

Otro hecho importante aunado a esta primera señal será que, tal y como lo hará durante prácticamente toda su producción de la gauchesca, la separación que hace Borges en barriadas será otro factor que en su texto autobiográfico nos remitirá a esta idea de clase, presente, por ejemplo, en relatos como *Hombre de la esquina rosada* o *El sur*, donde la posición de las calles, los barrios ubicados en lo que Borges denomina como “la orilla”, serán capitales también para crear una idea de identi-

² Así, por ejemplo, en textos como “Hombre de la esquina rosada” (1927), “Funes el memorioso” (1944), “El Aleph” (1949), “El Sur” (1953) estos referentes (Buenos Aires, el Río de la Plata, el paisaje de campo argentino) serán constantes y podrían implicar marcas autobiográficas de suma importancia en la narrativa del escritor.

dad arraigada sobre todo en la tradición popular, tal y como se muestra con referentes que se juntan con las propias calles, tal es el rol del río Maldonado, que separa, al más puro estilo de escritores como Sarmiento, la civilización entendida como cosmopolitismo y la barbarie, entendida en las clases bajas que se encarnan en la figura del compadrito, del malevo y el gaucho: “Los muchachos estábamos dende temprano en el salón de Julia, que era un galpón de chapas de cinc, entre el camino de Gauna y el Maldonado. Era un local que usted lo divisaba de lejos, por la luz que mandaba a la redonda el farol sinvergüenza, y por el barullo también” (Borges, 1970, 63).

Así, en esta primera intención geográfica presente en su autobiografía, Borges asumirá una posición muy similar a la de predecesores como Sarmiento, Echeverría o el propio Rousseau, al situar el inicio de la narración de la historia de su vida en la vejez, siguiendo a pie juntillas los cánones de la escritura autobiográfica europea.

Otro elemento que constata la filiación de Borges por ubicar su construcción autorial más arraigado, en la gauchesca que en otra posición, es el hecho de que inmediatamente después de presentar una descripción rápida, pero precisa de Buenos Aires procede a invocar, tal como señala Edwin Williamson, el nombre de su abuela inglesa, para retomar uno de sus recuerdos, que será un *leit motiv* en prácticamente toda su escritura ficcional:

De chico le oí contar a Fanny Haslam muchas historias sobre la vida de frontera de aquellos tiempos. Una de ellas aparece en mi cuento “Historia del guerrero y de la cautiva”. Mi abuela había hablado con varios caciques, cuyos nombres algo burdos, me parece, eran Simón Coliqueo, Catriel, Pincén y Namuncurá. En 1874 —durante una de nuestras guerras civiles— mi abuelo, el coronel Borges, encontró la muerte. (Borges, 1970, 48)

Este mismo relato, que será una de las piedras angulares en la gauchesca desarrollada por Borges durante prácticamente toda su producción literaria, será también el punto de unión entre los orígenes maternos y paternos que rodean la vida del escritor argentino, de este modo, su abuela, Fanny Haslam, y este recuerdo “prestado”, será no obstante un aura importante para Borges, que, como se ha comentado anteriormente, condensará dos momentos fundamentales en la escritura literaria (y ahora también autobiográfica). El primer momento tendrá que ver (casi) exclusivamente con la canonización del abuelo, al que le dedicará poemas tan importantes como “Junín”:

Como han analizado diversos especialistas, en Borges hay una tendencia a idealizar el pasado argentino, especialmente las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; en su narrativa y en su poesía, el presente —de mediados de la década de 1920 en adelante— suele ser una degeneración de un pasado ilustre y heroico. (Dávila, 2018, 10)

Esta canonización estará fuertemente ligada también con una canonización de la época (finales del siglo XIX, principios del XX), pero siempre mediante una escisión, es decir, pareciera que en la poesía Borges abordará de modo más cercano su linaje familiar ilustre y en la narrativa los temas mayormente vernáculos. No obstante lo anterior, cabe señalar, por ejemplo, que en su autobiografía, Borges mezcla ambos tópicos y parecen no diferenciarse mucho, ya que una y otra vez veremos, en la primera parte, como al momento de recordar o, como en el ejemplo de Fanny Haslam, tomar un recuerdo “prestado”, estarán presentes ambos tópicos sin mayor preámbulo.

Otra característica importante en este primer apartado de la autobiografía borgeana será la presencia femenina, anunciada sobre todo con la figura de Fanny Haslam, que será una constante para ligar a Bor-

ges con su herencia marcadamente europea, si bien es cierto que el padre, Jorge Guillermo, es una presencia fuerte en la educación literaria de su hijo, en la abuela encontraremos, sin embargo, otro móvil para ligar la autogifuración de Borges tanto en el relato de su vida como en las narraciones de cuchilleros. Piénsese, además que la presencia de Haslam establece, aunque no de manera obvia, otro referente elaborado en Borges: la oralidad como forma de presencia, que Borges traspola al propio español en el argot de los gauchos. Nótese, por ejemplo, esta cita, atribuida a su padre, “Aunque se enorgullecía de su ascendencia inglesa, solía bromear sobre ella. Nos decía, con fingida perplejidad: ‘¿Qué son, al fin y al cabo, los ingleses? Son unos chacareros alemanes’” (Borges, 1970, 19). Este tipo de referencias nos pueden hacer pensar en cómo la oralidad, en sus infinitas posibilidades de representación, es un tema que siempre interesó a Borges y que, no obstante, puede pensarse también, hacen en su escritura autobiográfica una palanca de similitud, nuevamente, entre la oralidad de la gauchesca y la filiación, paradójica pero cierta, de la herencia inglesa de Borges.

También, y casi a modo de clave, vemos que, en este primer capítulo, Borges, como sería de esperar, hace gala de su cosmopolitismo y universalidad al hablar de sus propias pasiones literarias enmarcándolas como propias de su padre, en otro movimiento de sumo interés, ya que pareciera que cuando Borges toma la palabra para hablar de sí mismo, de sus intereses, de sus filiaciones, tiene que hacerlo por medio de algún antepasado cercano o remoto: “Como lector tenía dos intereses. En primer lugar, libros sobre metafísica y psicología. (Berkeley, Hume, Royce y William James) En segundo lugar, literatura y libros sobre el Oriente (Lane, Burton y Payne)” (Borges, 1970, 20).

La manera sistemática en la que Borges construye la figura de sí mismo incurre en particularidades que en una primera lectura no dejan a

la vista este modelo de construcción del yo. El hecho de que Borges tenga que ligarse a su *gens* lo vincula, también paradójicamente, a modelos de construcción patriarcal y comunitarios propios, por ejemplo, de Roma o Grecia, y que en Borges tiene un punto de eclosión en común, que se diferencia, aunque no de manera extraordinaria, con otros textos autobiográficos argentinos tales como *Mi defensa* (1843) o *Recuerdos de provincia* (1850), que retoman teóricos como José Amícola para establecer a las claras un punto en común de la escritura autobiográfica argentina desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. Borges, en otro giro poco esperado, utiliza una modalidad de autofiguración que Amícola clasifica como “ventrilocuismo” (Amícola, 2007, 113), y que tiene que ver con la impostación de una identidad dentro del texto autobiográfico para poder hablar de sí mismo. Borges, que recurrentemente citará a la abuela, a la madre y al padre, principalmente, hará especial énfasis en esta modalidad a través de la incursión del modelo femenino para construir su yo textual, ya que, si bien es cierto que para la década del 70 las teorías feministas y de género aún no cobrarán la relevancia que cobrarán después, sí hay pequeños rastros que harían posible pensar en la construcción del yo femenino como una posibilidad real. Así, Borges, al hablar de su madre, sigue manteniendo el tono solemne durante prácticamente todo el apartado, “Mi madre, Leonor Acevedo de Borges, proviene de familias argentinas y uruguayas tradicionales, y a los noventa y cuatro años sigue tan fuerte como un roble, y tan católica” (Borges, 1970, 21). La figura de Leonor Acevedo será, en triada con las figuras del padre y de la abuela paterna, el crisol mediante el cual el escritor argentino se autofigurará.

Finalmente, después del conocido recorrido intelectual que Borges hará acerca de sus lecturas capitales, de las cuales, como es sabido, giran en torno a la traducción inglesa del Quijote (Borges, 1970, 29) o su

temprana traducción del “Príncipe feliz”, de Óscar Wilde, la narración elabora y terminará precisamente con la imagen de la gauchesca, justo antes de abrir el siguiente capítulo, titulado “Europa”, “Influido por Ascasubi, antes de viajar a Ginebra empecé a escribir un poema sobre los gauchos. Recuerdo que intenté utilizar la mayor cantidad posible de palabras gauchescas, pero las dificultades técnicas me superaron y nunca pasé de las primeras estrofas” (Borges, 1970, 33).

En estas últimas estrofas se puede percibir lo que posteriormente condensará la primera publicación de Borges después de su regreso de Europa, quiero decir, la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), que posteriormente servirá como motivo, también, para desarrollar en Borges la tradición gauchesca.

A manera de conclusión se puede decir entonces que la autobiografía de Borges está escrita con un tono nada ingenuo pero sí familiar. En esa época (1970) el escritor ya tiene una figura de autor consolidada, tanto por los círculos literarios como por la prensa internacional, motivo por el cual, al escribir su autobiografía no hace sino recuperar la tradición de la escritura autobiográfica que inicia con Benjamín Franklin en Estados Unidos y se va difundiendo por el resto de América con una presencia especialmente importante en la región del Río de la Plata.

A pesar de que Borges tratará de negar una filiación directa con la autobiografía, al considerarla una suerte de artefacto literario, tal como menciona en textos como *Evaristo Carriego*: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía” (Borges, 1970, 123).

Si bien es cierto que la cita se corresponde más con la escritura autobiográfica que con la autobiografía, se entiende que Borges pasa por un proceso de construcción textual en el cual hay varias etapas mar-

cadadas como por ejemplo, la primera parte de su producción narrativa, donde el yo borgeano se asimila más a la idea de comunidad, como en “Hombre de la esquina rosada”, donde solo hacia el final del relato nos damos cuenta de que quien escucha la historia no es otro sino el propio Borges, “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre” (Borges, 1970, 69).

Finalmente, de este primer Borges, del cual podemos percibir similitudes entre la producción temprana gauchesca y la primera parte de la autobiografía quedará patente esta idea del ventrilocuismo, es decir, el ceder la palabra en sentido textual para poder construir la imagen de sí mismo, ya que mientras el Borges en el texto autobiográfico liga elementos de su propia persona, rasgos definatorios siempre bajo la tutela de la abuela inglesa, de la madre o del padre, hace lo propio en los modelos de ficcionalización de la gauchesca, permitiendo que el gaucho, el asesino, tome la palabra también. Pareciera entonces que a pesar de la distancia entre “Hombre...” y su autobiografía (casi medio siglo de diferencia) ha habido un proceso heterogéneo de asimilación del yo en el escritor argentino, cuando a las claras podemos ver, al menos en esta primera parte del texto autobiográfico, que no, que Borges, de manera paradójica, vuelve a la construcción de sí mismo de maneras paralelas y diversas en cuanto al género escritural.

Bibliografía

- Abad de Santillán, Diego. (1965) *Historia Argentina. Tomo III*, Editora Argentina, Buenos Aires.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. (1997) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires.
- Amadeo, Octavio. (1945) *Vidas argentinas*, Cimera, Buenos Aires.
- Amícola, José. (2007) *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, Beatriz Viterbo Editora-Centro interdisciplinario de Investigaciones de Género, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Rosario.
- _____. (2005) “Autobiografía como provocación”, *Archipiélago*, número 69, 87-93.
- _____. (2008) “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, *Olivar*, 182-197.
- _____. (2003) *La batalla de los géneros. La novela gótica versus la novela de educación*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Avelar, Idelber. (2003) “Ficciones y rituales de la masculinidad en Borges”, *La biblioteca*, 93-105.
- Balderston, Daniel. (2013) “‘Puntos suspensivos’: sobre el manuscrito de ‘Hombre de la esquina rosada’”, *Manuscrita. Revista de crítica genética*, núm. 24, 7-14, 13 de abril de 2020. Consultado en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Balderston_o.pdf>>
- Barrenechea, Ana María. (1992) “Jorge Luis Borges y la ambivalente mitificación de su abuelo paterno”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 40, 1005-1024.
- Bordieu, Pierre. (2005) “Autobiografía como provocación”, trad. de José Amícola, *Archipiélagos*, 87-93.
- Borges, Jorge Luis. (1970) *Autobiografía (1899-1970)*, El Ateneo, Buenos Aires.
- _____. (2019) *Cuentos completos*, Debolsillo, Barcelona.
- _____. (1927) “Leyenda policial”, *Martin Fierro*.

- _____. (1974) *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.
- _____. (2001) *Textos recobrados*, Emecé, Buenos Aires.
- Bruss, Elizabeth. (1976) *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore-Londres.
- Catelli, Nora. (1991) *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona.
- _____. (2004) “La veta autobiográfica” proyecto, Noe Jitrik (director de *Historia crítica de la literatura argentina*), Emecé Editores, Buenos Aires, 145-169.
- Choza, Jacinto y Octavio Piulats. (1999) “Identidad humana y fin del milenio” *Thémata, revista de filosofía*, núm. 23, 387-392.
- Crocco, Mario. (1995) “Estudio histórico-biográfico de José Hernández”, *Electro-neurobiología*, 127-496.
- Dávila, Jesús. (2018) “Las posibilidades de una tradición literaria: configuración y reconfiguración del relato gauchesco-orillero en Borges”, *El Colegio de México*, México.
- De Man, Paul. (1979) *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Heaven-Londres.
- de Milleret, Jean. (1970) *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Ávila, Caracas, 1970.
- de Torre, Miguel. (1987) *Borges, fotografías y manuscritos*, Buenos Aires, Renglón.
- Descartes, René. (2005) *Meditaciones Metafísicas*, Alianza, Madrid.
- Di Meglio, Gabriel Marco. (2007) *¡Mueran los salvajes unitarios!: la Mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Díaz, Antonio. (1878) *Historia política y militar de las repúblicas del Plata desde el año de 1828 hasta el 1866*, El siglo, Montevideo.
- Eggers-Brass, Teresa. (2017) *Historia argentina: una mirada crítica (1806-2018)*, Maipue, Provincia de Buenos Aires.
- Fernández Manzano, Reynaldo y Azucena Fernández Manzano. (1992) *El trovo de la Alpujarra*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Andalucía.
- Fernández Prieto, Cecilia y María Ángeles Herмосilla Álvares. (2004) *Memorias y Autobiografía intelectual de Paul de Man: el discurso derridiano*, Visor Libros, Madrid.

- Ferrater Mora, José. (2004) *Diccionario de Filosofía*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Foucault, Michel. (2010) *L'herméneutique du sujet, cours au Collège de France 1981-1982*, (edición de Frédéric Gros), Gallimard-Seuil, París.
- Freud, Sigmund. (1994) “La novela familiar de los neuróticos”, *Escritos sobre amor y sexualidad*, Fischer, Frankfurt.
- Hughes, John B. (1970) *Arte y sentido de Martin Fierro*, Princeton University Press-Castalia, Princeton-Madrid.
- Jitrik, Noé. (1971) *El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, México.
- Kant, Immanuel. (2007) *Crítica de la razón práctica*, Lozada, Buenos Aires.
- Kautsky, Karl. (1961) *La cuestión agraria*, Feltrinelli, Milán.
- Le Brun, Jacques. (2002) *Le pur amour de Platon a Lacan*, Du Seuil, París.
- Lejeune, Philippe. (2005) *Signes de vie. Le pacte autobiographique*, du Seuil, París.
- _____ y Catherine Viollet. (comps.) (2000) *Genésis du “je”*. *Manuscrits et autobiographie*, CRNS Editions, París.
- Leumann, Carlos Alberto. (1986) *Martin Fierro: Cien años de crítica*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Mendel, Gérard. (1983) *De Faust a Ubu. L'invention d'individu*, Robert Lafont, París.
- Mendoza Romero, Jorge. (2018) “Introducción” en Esteban Echeverría, *El mata-dero*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 6-10.
- Molloy, Sylvia. (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, FCE-El Colegio de México, México.
- Navarrete-Cazales, Zaira. (2013) “Formación e identidad” en Patricia Ducoing, *Procesos de formación*, vol I, ANUIES-COMIE, Ciudad de México, 309-364.
- _____. (2015) “¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible”, *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 461-479.
- Nietzsche, Friedrich. (2010) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de Filosofía del conocimiento*, Tecnos, Madrid.
- Olea Franco, Rafael. (2006) “El íntimo cuchillo en la garganta” en Rafael Olea Franco, *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 37-66.

- Olney, James. (1980) *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton.
- Pérez, Alberto Julián. (2002) *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina-Siglo XIX)*, Corregidor, Buenos Aires.
- Premat, Julio. (2008) *Héroes sin atributos*, FCE, Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo. (1966) *La literatura autobiográfica en Argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Ribeiro, Darcy. (1977) *Las Américas y la civilización. Proceso de formación de causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, Extemporáneos, Ciudad de México.
- Robert, Marthe. (1972) *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, París.
- _____. (2020) *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, París, Consulta: 12 de diciembre de 2020. <<<https://core.ac.uk/download/pdf/59553147.pdf>>>
- Sáez Capel, José. (2001) “Migración y cambio social”, *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (1982) *Facundo. Civilización o barbarie*, SEP/UNAM, Ciudad de México.
- Starobinski, Jean. (1971) *La transparence et l'obstacle / de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, París.
- Vaccaro, Alejandro. (1996) *Georgie (1899-1930): una vida de Jorge Luis Borges*, Proa-Alberto Casares, Buenos Aires.
- Williamson, Edwin. (2006) *Borges, una vida*, Six-Barral, Buenos Aires.

LA FIGURACIÓN DE UNA BELARTE: REFLEJOS SUBJETIVOS DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

*José Antonio Manzanilla Madrid**

I

Este artículo nació de la fascinación que produjo en mí la obra de Macedonio Fernández. En la “dislocación”, estado inicial del desconcierto, que me generó su retórica intrincada y desafiante. En las múltiples interrogantes que tanto sus personajes como su voz autoral van dejando en el camino de la textualidad de sus diversas obras, todas ellas con características genéricas simultáneas: el ensayo que narra y explora el pensamiento, mismo que utiliza el poder sintético de la metáfora, a la vez que narra el argumento de una historia que nunca deja de iniciar.

Dándole forma a las interrogantes que me colmaban durante mis lecturas, jerarquicé aquellas que se presentaban constantemente, independientemente de la obra a la que se dedicara. De esta forma, la pregunta que más se repetía al final de cada libro cuestionaba quién es el que está detrás de toda esta escritura. Dicho de otro modo, ¿de qué manera puedo personificar la subjetividad del discurso que estoy leyendo? Una interrogante que apela, principalmente, a las expresiones básicas

* Doctor en Humanidades-Teoría Literaria, por la Universidad Autónoma Metropolitana. <<josefarabeuf@gmail.com>>

de los pronombres y sustantivos, a los sujetos de los verbos empleados en los textos, pero también a la metáfora desplegada del origen de la “voz” del texto, de su identidad específica:

La Realidad y el Yo, o principalmente el yo, la Persona (haya o no Mundo) sólo se cumple, se da por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad. El acto no instintivo de Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin confusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad del Haber Algo y es lo sólo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por otro (Fernández, 1997, 5).

Pienso entonces en las diversas formas en las que se ha considerado a Macedonio Fernández en su faceta no sólo de escritor, sino de figura especial al interior de la época en la que participó activamente en la literatura argentina. Pensar en su figura desde un aspecto social e histórico podría auxiliar en el proceso de configuración de un rostro para esa “voz” que buscaba. Diego Vecchio (2007) lo ha catalogado como uno de los miembros de la “liga de escritores egocidas”; un metafísico idealista, parafraseando a Julio Prieto;¹ incluso los jóvenes editores de la revista *Macedonio*, editada entre 1968 y 1972, exaltaron su figura a un nivel simbólico, para explicar sus ansias de ruptura y de reconciliar la acción política con la acción artística.

Lo anterior responde, principalmente, a su figura social como escritor *sui generis*, de inexacta pertenencia a la generación a la que corresponde su tiempo, pero también, y es este el punto de partida para la discusión que propongo, por el hecho de crear una poética que trató de mostrar la autonomía del texto literario, anulando la barrera lógica que

¹ “La metafísica idealista de Macedonio implica una revalorización de la fantasía que está en las antípodas de la escatología barroca de *La vida es sueño* de Calderón, obra a la que implícitamente remite la perífrasis que da título a *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*” (Prieto, 2010, 20).

separa los hechos ficticios de los reales, desechando la importancia de la referencia a la realidad objetiva, imponiendo de esta forma un nuevo orden para la palabra que construía sus espacios textuales. Al recorrer la forma y disposición del signo literario que construye su escritura, se observa la construcción de una identidad que, si bien requiere de la referencia a la excentricidad de su autor, a la vez despliega un espacio de no-referencialidad, en el que los sentidos y significados del texto se convierten en elementos configurativos de una identidad distinta, que trasciende la mera representación de su autor.

Sobre este punto, es importante señalar que esa inquietud ya ha sido explorada con dos resultados tan distintos como ilustrativos. El primero se dirige hacia la exploración de una figura casi mítica, que va mostrando trazos de su excentricidad en cada libro que escribe. Es acaso la lectura más reconocida para el lector que se acerca por primera vez a Macedonio Fernández, la descripción de su mitología. Julio Premat² escribe lo siguiente, al respecto:

Los otros acercamientos a Macedonio, más tradicionales, marginalizan lo escrito en función de un personaje, sobre el que se realizan procesos de apropiación y de exaltación paradójicos cuando no ambivalentes, ya que navegan a veces entre reivindicación y anulación, exaltación y vaciamiento. En estos casos se convoca a lo textos con frecuencia, pero sólo para corroborar una figura preexistente, autónoma y poderosa: la del marginal extravagante, el destructor de todo sentido y de toda tradición, el precursor de procedimientos (por ejemplo, de la novela abierta), el pensador metafísico (aunque no haya metafísica), el viudo inconsolable, el incansable humorista, el escritor de lo efímero

² El análisis de Premat tiene un objetivo similar al nuestro, con la diferencia de que su búsqueda por el sujeto que se construye en la obra de Macedonio Fernández se centra en su figura de autor; rastreando la estela autobiográfica de manera textual, a partir de su propia construcción y de la efectuadas por los posteriores lectores que le dieron forma a su obra a partir del rescate y sus diversos trabajos de edición. “su figura sería una obra” (Premat, 2007, 423).

(de los manuscritos perdidos o quemados, de una oralidad fugaz), el Sócrates, el genio que tuvimos y perdimos, ese Adán que, a orillas del Plata, pensó y resolvió los problemas fundamentales, pero sin marcar huellas, dejándonos irreparablemente huérfanos e infinitamente capaces, a partir de él, de imaginar nuestro mundo, de escribir nuestra literatura. (Premat, 2007, 422)

Esta mirada pone en evidencia una tendencia crítica por observar, en clave absolutamente autobiográfica, los elementos de su escritura. Se observa a un autor cuyo misticismo ha permeado en la construcción, metafóricamente hablando, de un monumento al que se lee casi como si de una peregrinación se tratase.

La segunda perspectiva que se observa al analizar la figura del autor argentino es la que muestra su obra como el testimonio de un proceso de anulación de su personalidad, con la intención de perpetuar la autonomía de su obra, misma que opera a partir de negaciones de todos los agentes que intervienen en la conformación de su significado: negación de su autor, negación de su lector y negación de su misma condición de texto literario, de libro para leer.

Así, los textos de Macedonio Fernández serán la expresión de ausencia compartida: ausencia de un autor que se anula al anunciarse con un lector que se anula al no efectuar la acción que lo configura: “Para Macedonio, la literatura fue el encuentro *posible* entre un autor que no escribe con un lector que no lee. O más exactamente: con un autor que escribe que no escribe y un lector que lee que no lee” (Vecchio, 2007, 408).

En el núcleo de esta contradicción reside la obra. En el desencuentro que anula las subjetividades que integran al fenómeno literario se mantiene una presencia textual que alimenta el sentido de la ausencia de su creador y de su lector. Una dinámica desigual en la que ambas

acciones (lectura y escritura) no se corresponden ni se fundamentan una a la otra, sino que se manifiestan como negaciones y ausencias. En este caso, la escritura es el testimonio de dicha anulación. La existencia es uno de los elementos residuales de una obra que deshace las subjetividades que la materializaron.

En el intersticio se erige una poética, materialización del espacio de esta anulación, observada en la sucesión de las obras que componen la producción literaria de Macedonio Fernández. Me refiero a una forma textual continua, una escritura que se corresponde en sucesiones y progresiones con respecto a sus diferentes momentos y presentaciones, dirigidas a la construcción de una literatura que pretende la trascendencia, a partir de la implementación de mecanismos textuales, hibridaciones genéricas, retóricas exigentes y desprolijas, críticas ironizadas hacia las ideas de representación, lógica, realidad y causalidad. Se trata de un despliegue de herramientas literarias que se dirigen en pos de la construcción de una poética. Una poética que colme la ausencia que se presenta al momento de negar la condición tradicional de las subjetividades que convergen en la obra.

II

La de Macedonio Fernández es una escritura nacida a partir del ensueño: eso que nos define en pos de una individualidad libre, plena subjetividad que nos amasa en nuestra inigualable identidad de ser, inalterados por referentes auxiliares, por realidades equívocas: “Llamo estilo de ensueño a todo lo que se presenta como estado íntegramente de la subjetividad, sin pretensiones de correlativos externos” (Fernández, 2014, 32). Este ocultamiento de la identidad va más allá de lo meramente social y constituye una prueba metafísica del ser, escapando de la muer-

te al alejarnos de las categorías que nos anclan a la vida. En el texto es donde encontramos los rastros, los vestigios que recogen el camino de lo que fue, quiso ser, para la vida y posterior a ésta. Entre las variables de su ser *ayoico*, de su ensoñación identitaria, caben las nomenclaturas comunes, pero no se reducen a ellas: estamos sí, ante un escritor, pero no sólo eso fue Macedonio Fernández. Marcada la preponderancia de su subjetividad, es de esperar que su cualidad no pudiera cifrarse en algún estatuto de validación externa:

Será necesario ir descubriendo entre las líneas de la azarosa obra escrita de Macedonio los reflejos que en ella se dejen ver de esa vida suya que él sintió vivir “a desrumbó” y que hoy nos parece una de las más definidas de la Argentina contemporánea. Defendidos por esta inclinación hacia su vida, podemos evitar acaso no presentarlo como un humorista cuando era un poeta, o como un poeta cuando era un metafísico, o como un metafísico cuando era un novelista, o como todas esas cosas cuando él era nada más y nada menos que un hombre asombrado de vivir. Lograremos acaso, presentarlo como “el Existidor de profesión”, según se formuló alguna vez. (Fernández Moreno, 1960, 551)

La de Macedonio Fernández es una individualidad que sublima sus posibilidades desde la simpleza de la nulidad: al conformarse con ser un *existidor*, se desembaraza de las cadenas de la categoría, del ser/estar/padecer el mundo a través de una sola mirada. Y esto, para efectos de su escritura, se convierte en el instrumento más importante. Porque en la página está consignada esta no-pertenencia, la contingencia perpetua de la vida que también es escritura. Aquí cabe, también, una correspondencia con sus teorías antígenéricas: si el ser se vuelca en la escritura como una más de las posibilidades de la ficción (puesto que el no-ser es sólo posible en ella) no existirán moldes para su definición, tal como sus libros no son únicamente novelas ni ensayos ni poemas. En esta ne-

gación por fijarse en lugar alguno, se manifiesta el otro gran desinterés macedoniano: la otra bruma que ciega al intelecto, la realidad. Esa que nos mantiene dormidos con los ojos abiertos y a la que habrá de oponer, ferozmente, su genio inventivo, formado con una prosa hilarante y reflexiva, que pone distancia entre lo que su ser representa para ese mundo despierto y lo que es en verdad:

Hay un lector con el cual puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando “vida”. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle. (Fernández, 1997, 37)

Escritura que teoriza a la vez que sublima el artificio del lenguaje, busca la complicidad del otro que la activa a través de la interpretación, suspendiendo la “alucinación”, el acto propio de la representación, ver lo existente materializado en lo no-material (lenguaje-palabra). Pero esta no es una relación armoniosa y coordinada: entre el escritor y su lector no se alza ningún puente de afectividad o preocupación. Al contrario, entre ambas individualidades se presenta cierta animosidad, querella inevitable entre el productor de realidades y su creación, lector que consume aquello que recién comienza, del *frangollo* de palabras que Macedonio ofrece para su activación: “esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría vanagloriarse de ello?” (Fernández, 1997, 9).

La poética que propone el autor argentino profesa un culto por la belleza que “desacomoda” la realidad de las manifestaciones humanas que Macedonio considera primordiales: la belleza, el amor, la trascendencia. Al “desacomodar” esta realidad, el autor propone una literatura que establezca una ficción que vaya más allá de su función referencial; emplaza el autor a la literatura en un espacio autosuficiente, pleno de sentido por sí mismo y no por la influencia de un aparato intelectual que sirva de sostén para algún tipo de representación, intento de copiar la realidad. A esa idea de realismo se antepone una literatura que produce la realidad desde el momento de su enunciación, creando para sí elementos propios y autosuficientes: autor, personaje, palabra, lector. Macedonio Fernández propone una literatura en la que todo ser que participe de esta poética pone en duda su identidad propia y su estado predeterminado: existir es un hecho compartido, en un espacio en donde la ensoñación desecha las categorías básicas de la existencia: la muerte, el tiempo, la permanencia, la ficción misma. Esta poética será bautizada como *Belarte*.

Dispuesto ya el espacio de la enunciación, la *Belarte* se dirige a la expresión textual de los elementos que la activan, de los seres y las voces que la animan en tanto expresión literaria. Observamos disertaciones, diálogos y monólogos en los que la voz, si bien construida desde una variedad de personajes, voces autorales y representaciones identitarias, pueden rastrearse en el código macedoniano, no sólo en función del ser que conocemos detrás de ese nombre, sino del concepto mismo que esa nomenclatura específica conlleva. Así, Macedonio Fernández es un origen para una diversificación de su voz, de su identidad, de su yo. Y esa diversidad, esa polifonía identitaria, es la materia misma que terminará dándole forma a su poética, a partir de las diversas figuraciones que la albergan y animan.

III

Ahora bien, cuando mencionamos figuraciones: ¿a qué nos referimos? En principio, a una forma de diversificación de una identidad, misma que parte de la referencia específica de un sujeto, pero que al ser atravesada por las condiciones textuales, retóricas y filosóficas de la obra literaria en la que es enunciada, modifica el modo en el que la percibimos y su esencia misma como mera referencia hacia el afuera. La idea nos será útil al momento de entender las variables identitarias que se suceden en las diversas obras de Macedonio Fernández, pero también agregarán luz a la relación entre estas manifestaciones de identidad (figuraciones del yo) y el espacio en el que desembocan sus formas finales, es decir, la poética de la *Belarte* que las alberga.

La figuración del yo, por lo tanto, es una forma de escribir el ser de un sujeto que comparte varias referencias con el autor que lo compone, pero que se diferencia de él por estar construido desde una atmósfera plena de artificialidad onírica, recuerdo ficticio, imaginación literaria. No es la nomenclatura de una autobiografía novelada, ni de una memoria poética, mucho menos de una autoficción: la figuración del yo es la modulación de las voces de la conciencia de un ser que busca escindir el recuerdo de su vida, de su memoria y de su forma de entender el mundo, para que, al plasmarlo en la página, aparezca un sujeto completamente diferente, pero *familiar*. Para José María Pozuelo Yvancos, “la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* del autor)” (Pozuelo Yvancos, 2010, 22). La figuración del autor supone un juego ilusorio en el cual los rasgos de la existencia que pretendemos encontrar son parte de un entramado

retórico que obvia la referencialidad del hecho comprobable y lo vuelve parte de una totalidad literaria, donde la “realidad” del recuerdo vivencial reside en la potencia de las emociones y sensaciones descritas por su narrador, que “ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma” (Pozuelo Yvancos, 2010, 29).

Es en esta dirección a donde apunta el conflicto identitario de la obra de Macedonio Fernández. Ahí donde se busca establecer el carácter “egocida” de su escritura, de su naturaleza desvinculada, sometida al proceso de borrado y anulación, es donde persisten sus efigies, alteradas, enmascaradas, apócrifas en su nomenclatura; estas son las figuraciones del yo de Macedonio Fernández, de ese que se deshace en torno a su poética, que se refleja en las características específicas de sus personajes y que resuena en la asimilación decodificadora del lector, ese otro sujeto que busca moldearse a partir de la escritura y de las subjetividades que se despliegan a su alrededor. Así, la voz que se presenta en la poética macedoniana, en la *Belarte*, no deja de recordarnos, como si estuviéramos frente a una evocación o a un espejismo, a un origen deslavado, un ser y una voz que comparten un origen pero que construye su propio devenir a partir del carácter transversal de sus expresiones subjetivas. Pozuelo llama la atención de este fenómeno (ejemplificándola con dos obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas) para caracterizar a la figuración que rompe su vínculo con la exterioridad contextual, pero no con la voz que maduró a partir de ésta:

¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es, de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré voz

reflexiva, que comúnmente conocemos asociada al ensayo y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores. (Pozuelo Yvancos, 2010, 29-30)

Esta es la caracterización de las figuraciones del yo que Macedonio Fernández despliega en su obra y que adquieren correspondencia con los equivalentes textuales de autor, obra y lector. Cada equivalente revela una relación distinta entre lo que nace en la obra y lo que se sugiere desde su exterioridad, desde el ámbito “real” que determina el punto de quiebre y el distanciamiento de la obra. Si las figuraciones se asemejan a una aparición fantasmal, la *Belarte* será la galería en la que estas voces habrán de escucharse y desaparecer, en tanto sean percibidas y, también, confundidas entre las voces internas de quien las percibe.

Macedonio Fernández construye la expresión de una identidad escindida en tres modos de subjetivación específicos: tres figuraciones en la que muestra su identidad y la funde con la de un lector que es a la vez un autor y un personaje, para demostrar una nueva forma de trascendencia de su propio yo atravesado por la poética de su obra. Esta triada autor-personaje-lector no establece el predominio de alguna de sus partes en cualquier tiempo específico, y más que ser el retrato de un autor y de su juicio específico del mundo y del arte, marca la implementación de una poética. Esta funge como un testimonio de las razones por las que los textos existen, señalando los motivos que la llevan a elegir su forma discursiva, así como las herramientas retóricas que indican textualmente la que su autor considera la forma máxima de la literatura: la que surge cuando se eliminan los lindes que la separan de la existencia y de la realidad. Esto es, cuando sabemos que no hay una

realidad a la que la ficción específica de la obra esté “copiando”, reproduciendo así un sistema determinista que limita, dada su circunstancia concreta, los alcances del libro que lo utiliza como base. Noé Jitrik analiza la querrela de Macedonio con la realidad y el “realismo” de la copia que tanto desprecio le merece, en tanto la observa como un obstáculo para la plenitud del arte:

Por lo tanto, negación de la Literatura, ese sistema que conocemos, pero más aún, negación de su principio fundamental, la verosimilitud, que no puede sino engendrarla; ahora bien, Literatura es un concepto que indica una abstracción o, en el mejor de los casos, un conjunto: la verosimilitud da lugar a cada uno de los componentes de dicho conjunto, las “obras”, resultado cada una de ellas de la “copia” y del “realismo” en el primer nivel de su aplicación. Una estética no-realista, por lo tanto, es concebida o vislumbrada por Macedonio a partir de sus negativas, a la “copia”, a la “verosimilitud”, a la “Obra” y a la “Literatura”. De todos estos términos, uno es el que los concentra y permite reconstituir todo el circuito, la “Obra”, lo concreto, el objeto de la estética realista; en consecuencia, la estética no-realista debe buscar un objeto que no sea la “Obra”, algo que es tal vez eso que nosotros hemos llamado “texto” y que para Macedonio no tenía nombre aún, pues habla de “novela”. Por otra parte, para que el “texto” sea “no-realista” debe ser producido de una manera no-realista; por eso, la fórmula siguiente, “efectividad de autor es sólo de invención”, abre en el pensamiento de Macedonio el camino a la “producción no-realista” y afirma para el “texto” una cualidad esencial, la invención, que en el título de este parágrafo llamábamos “ficción.” (Jitrik, 1973, 55)

Es, pues, el testimonio de una idea sobre la literatura, pero también el desdoblamiento de una identidad que no es sólo la de una persona (ni tampoco la de la ausencia de dicha persona), sino la de un sistema artístico en general: la condición no-realista de la escritura, cuya base sea una ficción primigenia, sin referencia a la realidad.

Entre las muchas definiciones que un artista como Macedonio Fernández ha recibido en el amplio espectro crítico que su obra ha suscitado, no existe un consenso claro con respecto a cómo denominar su quehacer escritural; ciertamente, estamos ante un sujeto que tiene en la escritura la forma principal de su presencia en el mundo. Hablamos, también, de un escritor que reniega del tiempo y de la muerte como expresiones esenciales de la realidad y, en ese espacio denegado, se coloca el mero arte de la invocación ficcional de un espacio en el que esos viejos estatutos dejarán de ser una convención para volverse el testimonio de un método abandonado.

IV

La obra de la *Belarte* se construye con el mismo proceso que un sueño: a través de la vigilia engañosa de la enunciación, el velo del ensueño se descorre conforme las figuraciones del autor, lector y personajes se funden en la unidad perpetua del discurso, de la textualidad que los construye y que también marca su ausencia. El autor encuentra, en el decurso de su oficio, los motivos específicos para la trascendencia de la obra y, sin embargo, no accede a la plenitud de la misma; en parte porque tal no existe, dicha plenitud también sería un anclaje con la realidad, pero también porque su propia subjetividad se ha vaciado, contemplando su propia ausencia en el discurso de sus personajes: los que lo riñen, lo extrañan, lo reclaman y también lo despiden:

Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada. Es peor así, más triste, sin piedad alguna para ella. Es ella, toda la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la Vida y no hay muerte donde hubo un presente, un

solo instante de él es seguido de eternidad; podréis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen; yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir. (Fernández, 1929, 43)

Al leer a Macedonio Fernández se observa una obra que deshace los parámetros de la convencionalidad y designa una forma de entender el juego de la ficción transformadora que, si bien no fue la primera, sí fue la que mejor se correspondió con los actos vitales de su creador. Se trata de una obra que también es un discurso filosófico contra el tiempo y la muerte. Esta interpretación no nace a la luz de una designación específica, con algún sello de identidad de su autor o de su tradición puesto que, con cada lectura, conformará un nuevo *rostro*, un nuevo ser de significación que será la pauta para definirlo; dicha pauta, sin embargo, nace con el sello de lo efímero, pues no podrá ser reducida, gracias a su naturaleza misma de objeto inacabado, a charla inconclusa, a una lectura específica o a un acto reflexivo único. Al *Museo*, a toda la obra de Macedonio Fernández, a su pensamiento literario y vital se llegará de forma renovada y sin prejuicios específicos derivados de la tradición o la convencionalidad estética de cualquier tiempo o época. Tal es la naturaleza de una obra que ofrece siempre la expresión de una nueva identidad, porque ha trascendido gracias al ingenio y la pasión del hombre que la imaginó por vez primera. Pasión que ha de compartirse, radicalizarse, negarse incluso, desecharse: en la provocación misma de una palabra que nunca deja de pronunciarse y que despide, crea, eterniza y deshace, pero no muere. “El imaginador no conocerá nunca el no ser” (Fernández, 1997, 254). La duda y su creación nos seguirán manteniendo vivos.

El autor entonces se despide de una obra al unirse a su textualidad, por ello no alcanza la plenitud de su lenguaje en la culminación, sino en la constante escritura, en la configuración a la que también se integra para darle identidad al texto:

Lo que atrae al escritor, lo que conmociona al artista no es directamente la obra, es su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación a aquello que hace la obra posible: el arte, la literatura y lo que ocultan esas dos palabras. De ahí que el pintor prefiera las diversas etapas del cuadro antes que éste. De ahí que el escritor desee frecuentemente no terminar casi nada, dejando en estado fragmentario centenares de relatos que han tenido el interés de conducirlo hasta un determinado punto y a los que debe abandonar para ir más allá. (Blanchot, 2005, 235)

Hablamos de fragmentariedad como forma alterna de la totalidad: ya no como una negación, sino como una apropiación de su sentido. Texto que adquiere las formas del ensueño, *Belarte* que conmociona la normalidad de la verosimilitud, la obra se define en tanto no puede asumirse completa nunca, pues el sueño nunca logra su culminación: al despertar se anula su presencia y se retoma desde su fragmentación al reintegrarse al ensueño, de la misma forma en que la mecánica de escritura-lectura-escritura suma fragmentos al entramado textual, en el que los personajes (otra materialidad de la escritura) definen también su pertenencia a ese sujeto heterogéneo que nunca termina por concluirse.

La escritura de Macedonio perturba y trastorna la tipificación de las formas reconocidas como fragmentarias; en la novela, los aforismos, las citas, las sentencias, las máximas, no tienen relevancia, puesto que la fragmentación se inscribe en un discurso sin fin y continuo cuyo sentido es su propia continuidad fracturada, deshecha. La dimensión de la tarea de leer del lector saltado se abre hasta el punto de que la lectura toda-

vía es escritura, desde el momento en que el texto no es simplemente la expresión de un significado constituido en la conciencia y, por lo tanto, comprensible para el entendimiento (Ferro, 2007, 551).

Y a pesar de este inevitable rechazo a la culminación, la obra misma no deja de lamentarse la ausencia que tendrá que operar una vez que la triada que conforma con el autor y el lector deba suspenderse hasta una nueva contemplación invocadora. Si bien la *Belarte* se confirma en el ensueño que difumina las categorías temporales y racionales, la obra no deja de lado su ideal de perfección, de aspiración a la trascendencia. Así se puede notar en ese primer texto publicado en *Libra*: la obra apela a su lector y a su autor para demandar la persistencia que en ellos subyace y a la que la obra no puede acceder. Y quizás por eso su fragmentariedad habrá de mantenerla dormida en el silencio del archivo, en la mortaja del fragmento y de la aspiración; al menos hasta que vuelva a ver la luz varias décadas después. La Novela, la escritura de Macedonio Fernández, adquiere carácter premonitorio. Esos que no pueden desaparecer, habrán de ser los que construyan su trascendencia:

Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que ha concluido de correrse toda de decirlo todo, puesto que empiezas a hacer de ella lectura tuya: Dulce-Persona, el Presidente, Nec –la Eterna no está en el mismo camino – los tristes seres – personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos; concluidos de hacer, han concluido, nada son, más tristes todavía porque recorre sus figuras muertas la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora humana, inquietante tacto de pétalos, de burla o piedad que deshojáis, escalofriándolas, sobre sus formas que no tuvieron nunca acceso a la Vida.

Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada. Es peor así, más triste, sin piedad alguna para ella. Es ella, toda

la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la Vida y no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad; podréis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen; yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir. (Fernández, 1929, 43)

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. (2005) *El libro por venir*, Trotta, Madrid.
- Fernández, Macedonio. (1997) *Museo de la Novela de la Eterna*, A. M. Camblong, A. de Obieta, (coords.), ALLCA XX, Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile.
- _____. (2014) *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Corregidor, Buenos Aires.
- _____. (1929) “Novela de la ‘Eterna’ y la niña de dolor, la ‘Dulce Persona’ de un amor que no fue sabido”, *Libra*, 1: 33-46.
- Fernández Moreno, César. (1960) *Introducción a Macedonio Fernández*, Talía, Buenos Aires.
- Ferro, Roberto. (2007) “Introducción”. En R. Ferro (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 8, Emecé Editores, Buenos Aires, 7-11.
- Jitrik, Noé. (1973) *La novela futura de Macedonio Fernández*, Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.
- Premat, Julio. (2007) “Macedonio, pedestal en blanco”, en R. Ferro (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 8, Emecé Editores, Buenos Aires, 421-445.
- Vecchio, Diego. (2007) “Yo no existo. Macedonio Fernández y la filosofía”, en R. Ferro (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 8, Emecé Editores, Buenos Aires, 381-410.

EXPERIENCIA Y LENGUAJE EN *EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA*

Angélica Tornero*

Introducción

Las primeras dos décadas de este siglo están marcadas por la puesta en marcha de la visibilización de una problemática que permaneció en la oscuridad durante miles de años, la violencia de género y el feminicidio. En el ámbito literario, desde finales de los años noventa, escritoras y escritores se han dado a la tarea de denunciar sucesos que han sido ampliamente difundidos o aquellos que les atañen personalmente. Este último es el caso de *El invencible verano de Liliana*, que Cristina Rivera Garza publicó en 2021. En 2019, la escritora mexicana decidió iniciar la tarea de rescatar la memoria de su hermana, Liliana, víctima de un feminicidio cometido en 1990. Uno de los resultados de esa indagatoria fue la publicación de este libro, el cual constituye un recuperación de archivos y acopio de entrevistas de allegados, que da cuenta de algunos momentos de los veinte años de vida de Liliana, y de la situación que rodeó este horrible suceso.

* Profesora-investigadora adscrita al Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
<<atonero@uaem.mx>>

Después de 29 años, tres meses y dos días del feminicidio de Liliana, la autora resuelve cumplir con el deber de memoria de una de las cada vez más numerosas víctimas de una sociedad que basa sus juicios sobre el actuar de las mujeres en razonamientos y valoraciones elaboradas desde la perspectiva del patriarcado. El silencio de casi treinta años responde a la dificultad de hablar en México de un feminicidio sin incriminar a la propia víctima y sujetarla a juicios sumarios.

Como lo hizo hace unos años la escritora argentina Selva Almada en su libro *Chicas muertas* (2015), en el que realizó el trabajo de memoria de tres mujeres víctimas de feminicidas, Cristina Rivera Garza decidió desempolvar las cajas en las que yacen los documentos y los recuerdos de la familia y amigos para darle voz a su hermana, para que las personas que lean este libro conozcan a Liliana, sepan de su existencia. En *Chicas muertas*, una lectora de cartas del Tarot a la que acude la narradora para preguntar sobre el destino de las “chicas”, dice: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de la chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada, 2015, 50). Rivera Garza da voz a su hermana, la arma y, a la vez, la deja correr libremente por la imaginación de quienes al leer elaboramos sobre sus gustos, ilusiones, proyectos. Porque, además de conjuntar documentos y testimonios de otros, *El invencible verano de Liliana*, mediante las elaboraciones ficcionalizadas, permite a los lectores imaginar a las pequeñas y jóvenes Cristina y Liliana, a sus padres, a la familia y amistades en los espacios y tiempos por los que transitaron. Se trata de un libro complejo, de difícil clasificación, que mediante la combinación de lenguaje factual y ficcional nos sumerge en el dolor personal, y a la vez, en la problemática social.

El objetivo de este trabajo es analizar los presupuestos que subyacen a la escritura de *El invencible verano de Liliana* casi treinta años después del suceso que conforma el núcleo de la narración. Nos ha

interesado esta arista, porque, sostenemos, se advierte en el libro un acercamiento cuidadoso, que no solamente involucra la combinación o yuxtaposición de discursos, sino una propuesta en torno a las ideas de experiencia y sujeto. Cuando las escrituras del yo comenzaron a aparecer de manera copiosa en la escena hispanoamericana, hacia finales del siglo pasado, algunos críticos se preguntaron si todavía era posible hablar de experiencia —y de sujeto—, después de sostener durante varias décadas que no hay sujeto, sino solo signo y sistema. Un acercamiento desde las perspectivas de Benjamin y Adorno, permite comprender el sentido de experiencia y de sujeto que se atisba en este libro. Correlativamente, examinamos lo que consideramos el principal asunto de *El invencible verano de Liliana*: la idea de que no se contaba con palabras, frases y contextos, que permitieran, a Liliana, saber que corría peligro de muerte, y a la familia, exigir justicia.

I. La experiencia empobrecida

Las escrituras de las hijas e hijos de personas desaparecidas que comenzaron a publicarse de manera cada vez más nutrida hacia principios de este siglo en Argentina y Chile principalmente, cuya configuración consiste en el rescate del yo autoral como voz narrativa, y la combinación de aspectos ficcionales y factuales, condujeron a los críticos a preguntarse las razones de esta vuelta al sujeto y la experiencia, tras décadas de sostener que no hay sujeto, sino solo lenguaje y que, por lo mismo, la cuestión de la experiencia quedaba inoperante. ¿Cómo había que entender la puesta en discurso literario de la experiencia en las escrituras testimoniales? ¿Cómo pensar al sujeto y la experiencia? ¿Acaso la escritura testimonial anima una suerte de retorno al sentido, a la narración? Abordaremos estas cuestiones en este inciso y el siguiente.

Muchos han sido los ángulos desde los que se ha pensado sobre estas escrituras desde el inicio del siglo y muchas las denominaciones aplicadas en el ámbito de la teoría literaria a este fenómeno. Más allá de debatir en torno a estas denominaciones, centraremos la reflexión en la cuestión de la experiencia y el sujeto. Benjamin y Adorno atribuían al desarrollo tecnológico, el cual se hizo patente durante los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX, el resquebrajamiento de la capacidad de los seres humanos de narrar. Aunque sus argumentos no coinciden en todos los aspectos, hay puntos de confluencia que permiten concluir que ambos autores centran la reflexión sobre los relatos y su relación con la experiencia en el impacto del desarrollo tecnológico en la vida social.

Para Walter Benjamin (1989), la Gran Guerra, a la cual calificó como “esencialmente técnica” (Oyarzun, 2010, 12), evidencia el grado de pobreza de la experiencia. Las personas que participaron en el frente volvieron enmudecidas. Desde entonces, son incapaces de relatar. Esta gente, escribe Benjamin, “no [regresó] más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (Benjamin, 1989, 217). También en otros ámbitos se resquebrajaron las experiencias: “las económicas por la inflación; las corpóreas por la batalla mecánica, la éticas por los detentadores del poder” (Benjamin, 2010, 60). Según Benjamin, en la generación formada en este contexto se ha quebrantado la capacidad de narrar, que equivale a la de comunicar, porque el paisaje se ha alterado completamente con la técnica, particularmente la utilizada en la guerra: “en un campo de fuerza de torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano” (Benjamin, 2010, 60-61). En Europa hubo transformaciones que jamás alguien imaginó que fueran posibles, y “una miseria completamente nueva cayó sobre los

hombres con el despliegue formidable de la técnica” (Benjamin, 1989, 217). Desde la Guerra, “comenzó un proceso que no ha llegado a detenerse” (Benjamin, 2010, 60).

Según Benjamin, ya no existen personas que sepan narrar bien algo, digan frases que pasen de generación en generación, y esta incapacidad para relatar está destrozando la heredad. Al no poder narrar, se pierden “pedazos de la herencia de la humanidad” (Benjamin, 1989, 221). ¿Qué valor puede tener el patrimonio cultural si no puede transmitirse? “La pobreza de experiencia es pobreza, pero no lo es solo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie” (Benjamin, 1989, 218).

El arte de narrar se extingue desde hace tiempo, se trata de un proceso, escribe el autor “que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito de la vida, y que hace sentir a la vez una nueva belleza en lo que se desvanece” (Benjamin, 2010, 64). Este proceso no resulta de una sacudida fáctica del contenido de verdad de la experiencia de comunicación, sino de la posibilidad misma de la experiencia, la cual, escribe Oyarzun, “queda puesta radicalmente en entredicho, en la medida en que aquellas transformaciones le sustraen las condiciones de verdad, participación, pertenencia e identidad que la determinan como tal” (Oyarzun, 2010, 12).

Oyarzun señala que Benjamin no limita su observación a la comunicabilidad de la experiencia, por el contrario, presupone que dicha comunicabilidad es esencial a la experiencia. La “comunicabilidad” (*Mittelbarkeit*) de la experiencia no apunta a modos de homologación universal de las experiencias, “sino a formas de participación en una experiencia común, la cual, sin embargo, no está pre-construida, sino que deviene común en la comunicación y en virtud de ella” (Oyarzun, 2010, 13).

La Gran Guerra fue también para Adorno el punto de quiebre de una sociedad que evidenciaba la incapacidad de reconstruir la experiencia. Las primeras memorias de guerra se escribieron mucho tiempo después de terminado el conflicto, lo cual, escribe Adorno, “es testimonio de la fatigosa reconstrucción de los recuerdos [...] y hasta adulteración independientemente de la clase de horrores por los que hubieran pasado los narradores” (Adorno, 2006, 59). Las personas que estuvieron en el frente fueron incapaces de narrar, como se hacía en tiempos antiguos, cuando los héroes compartían sus experiencias y los escritores las recogían para legarlas a las nuevas generaciones, porque la técnica impuso un distanciamiento entre los contrincantes. Jou García señala, a propósito del pensamiento de Adorno, que “experiencia nombra aquí cierta capacidad de narración de las propias vivencias, de comunicabilidad de lo acontecido, capacidad que a su vez presupone unas determinadas condiciones: un nivel de continuidad espacio-temporal que permita siquiera la posibilidad de que lo vivido deje huella” (García, 2017, 113).

Para Benjamin y para Adorno, la técnica ha provocado desgarramientos entre las vivencias y la narración de estas vivencias y por lo tanto, se ha vuelto imposible la comunicabilidad de lo acontecido. Esta es una parte de la reflexión, en la que están implicadas cuestiones sobre el lenguaje, la comunicación y la memoria. Pero hay otra parte. Así como ambos filósofos critican lo que la técnica está produciendo en las relaciones entre los humanos, también cuestionan los acercamientos a la reconstrucción de hechos que resultan de los paradigmas positivistas de la historia. Es decir, la experiencia se ha empobrecido debido a la técnica, pero tampoco puede decirse que el historicismo sea la respuesta a la ruina de la narración.

Benjamin y Adorno, con algunas diferencias entre sí, criticaban el historicismo, entendido como estudios que aceptan la objetividad de los hechos y de las fuentes y, por tanto, como estudios profesiona-

les de alta especialidad.¹ La crítica al resquebrajamiento de la capacidad de narrar no se subsana con la apuesta historicista porque esta resulta de un acercamiento que mira los nexos causales entre los momentos de la historia, lo cual es insuficiente para comprender el curso de la historia, el cual debe alcanzar no solo la visión de los vencedores, sino también la de los vencidos.

II. Experiencia, sujeto, memoria

En la XII tesis sobre la historia, de Benjamin, hay un epígrafe del texto de Nietzsche, *Sobre las ventajas e inconvenientes de la historia*, que dice: “Necesitamos la historia, pero la necesitamos no como el holgazán malcriado en los jardines del saber” (Benjamin, 2007, 72). El orgullo de la sociedad de la época por la “cultura histórica” se había convertido, según Nietzsche, en “una enfermedad y un vicio” (Nietzsche, 1959, 88). Estas formas dominantes de la historia solo depauperaban la vida, por lo que se hacía necesario un cuestionamiento severo. El historicismo, de la mano de Leopold von Ranke, y también la Filosofía de la historia de Hegel, tendencias académicas dominantes, mediante las cuales se politizaba el pasado, resultaban riesgosas de cara a la construcción de la identidad nacional alemana. La “historia monumental”,² uno de los

¹ El historicismo puede entenderse de esta manera y también como aproximación a los estudios históricos que hace énfasis en el carácter individual y contingente de las épocas y eventos históricos o simplemente como historizar virtualmente cada aspecto de la vida cultural (Emden, 2008, 139). La traducción es nuestra.

² Nietzsche identifica tres usos de la historia: la “historia monumental”, la “historia anticuaria” y la “historia crítica”. Las dos primeras se erigían para servirse de la vida del pasado y no para servir a la vida del presente la “historia anticuaria”, “no tiende más que a conservar la vida, y no a engendrar otra nueva” (108). Pero tampoco la “historia crítica” que estaría más próxima a lo que el filósofo querría, sería suficiente si tuviera como único fin “el aumento de los conocimientos” y no el de servir a la vida (Nietzsche, 1959, 110).

usos de la historia en la época, escribe Nietzsche, contempla el pasado “como si fuera imitable y posible una segunda vez” (108); uso que se erige para servirse de la vida del pasado y no para servir al presente. Es decir, esta forma de conocimiento de la historia tiende a hipostasiar a la vida del ser humano al pasado historiado, lo cual impide vivir en el presente. Nietzsche promueve el olvido productivo, aquel que permite vivir: “es absolutamente imposible vivir sin olvidar” (Nietzsche, 1959, 91).

Benjamin critica el historicismo porque “carece de estructura teórica; su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin, 2007, 74). Desde su perspectiva, la historia (que contrapone al historicismo) es objeto de una construcción cuyo lugar es el “tiempo actual” (Benjamin, 2007, 73), la cual no procede por acumulación de hechos, sino que el objeto histórico se presenta como la detención de una “chance revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (Benjamin, 2007, 75). El historiador que así se aproxima al estudio del pasado distingue esta mónada; encuentra “la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada. Y funda así un concepto del presente como ‘tiempo actual’, en el que están dispersas astillas del tiempo mesiánico” (Benjamin, 2007, 76).³ La historia así entendida no resulta continuidad de sucesos, sino catástrofe que se impulsa mediante conflictos. El materialista histórico, según Benjamin, es capaz de percibir la plenitud del tiempo histórico, “allí donde esta se

³ De acuerdo con Bolívar Echeverría para Benjamin la “potencia mesiánica” es “una capacidad que se encuentra en todo acto humano y que, aunque puede ser ‘débil’, nunca deja de ser efectiva, una capacidad que tiene el presente de asumir el compromiso, la ‘cita’ que tiene con el pasado y que lo tienen en deuda con él; de darle vigencia presente a ese pasado alcanzando así, él mismo, una vigencia ‘vengadora’ en él” (Echeverría, 2010, 32).

vuelve actual [...] así donde se establece el ‘instante del peligro’, es decir, donde el acontecer está por decidirse en el sentido de la claudicación o en el de la resistencia o rebeldía ante el triunfo de los dominadores” (Echeverría, 2010, 32).

Adorno retoma estas ideas de Benjamin para elaborar su pensamiento de la “historia universal negativa”.⁴ Está de acuerdo con el planteamiento de la mónada como el momento de unidad de la continuidad y discontinuidad de la historia, y observa cómo este rebasa la perspectiva de la filosofía de la historia de Hegel, al proponer que no se trata de que domine la identidad que también contiene en sí misma a la no identidad, “sino de que la no identidad es una no identidad de lo idéntico y de lo no idéntico” (Adorno, 2019, 181). Dicho de otro modo, el acercamiento materialista dialéctico a la historia implica considerar conjuntamente la continuidad (la historia universal) y la discontinuidad. Esta discontinuidad está dada por las constantes rupturas y conflictos generados por las formas de la violencia política. La historia universal está construida por la catástrofe provocada por constantes conflictos. No es continuidad.

En consonancia con esta crítica al historicismo, Benjamin piensa en el narrador (o el cronista) como figura que no pretende la objetividad. El modelo de narrador o cronista es el medieval, el cual “se desembarazó de la carga de una explicación demostrable. En su lugar aparece la interpretación que no tiene que ver con un encadenamiento preciso de acontecimientos determinados, sino con el modo de insertarlos en el gran curso inescrutable del mundo” (Benjamin, 2010, 78). El narrador de historias no tiene que demostrar, sino relatar los acontecimientos de

⁴ En la Lección 10, Adorno (2019) cita y discute ampliamente las tesis sobre la historia de Benjamin.

los cuales él mismo forma parte, porque cuando captura esa mónada él mismo se sumerge en la narración de lo narrado, con lo cual su huella queda adherida.

Benjamin distingue entre el narrador y el novelista a partir de la manera en que cada uno se aproxima al material. El material del narrador es la vida humana (Benjamin, 2010, 95), porque lo que narra resulta del intercambio comunicacional de la experiencias del propio narrador y aquellos con los que se relaciona, lo cual implica la puesta en común. Así, la tarea del narrador consiste “en elaborar la materia prima de las experiencias —ajenas y propias— de forma sólida, útil y única” (Benjamin, 2010, 95). El novelista trabaja en solitario, se ha segregado. “Escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana” (65), escribe Benjamin (2010). La novela se diferencia de la narración porque “el narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (Benjamin, 2010, 65).

Estas formas diferentes de aproximación del novelista y del narrador implican asumir de forma distinta el recuerdo. De acuerdo con Benjamin, el narrador está referido a dimensiones de la memoria, a diferencia del novelista, quien recurre a la rememoración. La memoria, que es el elemento inspirador de la narración, es una construcción colectiva que conjunta componentes dispersos sin pretender fusionarlos en una unidad. La memoria es para Benjamin el proceso propio del narrador, porque le permite acercarse a los acontecimientos desde la continuidad y la discontinuidad. En cambio, la “memoria eternizadora” (Benjamin, 2010, 81), sirve al escritor de novelas para construir “un héroe, una odisea, un combate” (81). Lo que se busca es construir la unidad de acción y la entronización del héroe como figura abstracta.

Memoria, narración y experiencia, en el sentido referido, son constitutivos de una manera de acercarse a la historia que se aleja de los paradigmas del historicismo. Sin embargo, de acuerdo con Benjamin —y con Adorno— no resulta fácil remontar lo que la técnica ha modificado. De manera semejante a Benjamin, Adorno dice que cuanto más discontinua es un guerra, lo que ocurre por causa de la técnica, menos capaz es “de dejar una impresión duradera e inconsciente en el recuerdo. Con cada explosión destruye, dondequiera que se hallen, los muros a cuyo amparo germina la experiencia y se asienta la continuidad entre el oportuno olvido y el oportuno recuerdo” (Adorno, 2006, 59). Con estas guerras, “la vida se ha convertido en una discontinua sucesión de sacudidas entre las que se abren oquedades e intervalos de parálisis” (Adorno, 2006, 59), y nadie puede ya advertirlo.

El empobrecimiento de la experiencia resulta, escribe Adorno, de la anulación de la relación sujeto; “no queda más que aquel ‘yo pienso’ eternamente igual [...]” (Adorno en Jou, 2017, 107). No tiene frente a sí más que material abstracto porque no soportaría, “debido a la ambigüedad e incertidumbre que traería consigo [...], algo diferente” (Jou, 2017, 08). Para Benjamin el resquebrajamiento en la comunicación altera la constitución intersubjetivamente de los sujetos expuestos a la alteridad, la cual ocurre “en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas” (Oyarzun, 2010, 13). Adorno y Benjamin coinciden en las consecuencias del desarrollo de la técnica para el sujeto: sale de sí mismo para volver igual, porque lo que se ha perdido es el encuentro con el otro. Así, el empobrecimiento de la experiencia, en condiciones de dominio de la naturaleza, enreda al yo en un bucle narcisista, lo reconduce a sí mismo y con ello, a la igualdad, mientras que en la experiencia (no empobrecida) el sujeto se ha expuesto a la alteridad, la cual, según Benjamin, ocurre mediante un

intercambio de narrativas o, de acuerdo con Adorno, el sujeto sale de sí mismo para volver transformado (como otro) al ser capaz de reconstruir los recuerdos y relatarlos.

III. Experiencia empobrecida, experiencia dilatada

El invencible verano de Liliana resulta un ensamblaje de memoria, testimonio, biografía y autobiografía. Desde las primeras páginas, deja en claro que no intenta disimular o disfrazarse de novela autobiográfica, autoficción o cualquier otra formalidad semejante, por lo que resulta poco productivo discutir estos aspectos. La voz narrativa, en primera persona, descubre su identidad: “*Procuraduría de Justicia de la Ciudad de México. Por medio de la presente, la que suscribe, Cristina Rivera Garza, le escribe en calidad de familiar de LILIANA RIVERA GARZA, quien fue asesinada el 16 de julio de 1990 en la Ciudad de México [...]*” (Rivera, 2021, 13).

Esto no implica, como puede verse en la cita anterior, de un documento oficial, que en este libro no haya un importante trabajo de combinación, yuxtaposición, imbricación de diversos discursos factuales y ficcionales, y que resulte una obra lograda. Por una parte, la autora recopila materiales de distinto tipo: documentos, como notas de prensa, informes forenses, las cartas y anotaciones de Liliana, las cartas del padre a Liliana, las notas de Ángel (el presunto feminicida) a Liliana; testimonios de personas que conocieron a su hermana, y fotografías, de las cuales dos aparecen como imágenes (la de Liliana en la portada y la de Ángel en páginas interiores), y otras más que se incluyen utilizado como recurso la écfrasis. Por otra parte, se realizan reconstrucciones ficcionales de situaciones que la autora no conoció pero necesita elaborar, y se intersecan con narraciones y descripciones de los materiales. Con estas estrategias el libro adquiere no solo coherencia, sino la

dimensión estética que lo convierte en valiosa muestra de la literatura mexicana actual. Esta obra de Rivera contiene muchos aspectos que ameritan examen, sin embargo, no es posible abundar en ellos en este espacio. Nos limitaremos a examinar la cuestión planteada ya en la introducción. En el segundo capítulo de *El invencible verano de Lilliana*, la narradora pregunta:

¿Qué desata la sensación de que ahora, después de tanto tiempo, una por fin está lista para afrontar la tragedia y el conocimiento de la tragedia? ¿Cómo puede una estar segura de que ahora sí es posible formular las preguntas y, sobre todo, que ya se está en condiciones de escuchar las respuestas? No lo sé. (Rivera, 2021, 49)

Dos de estos cuestionamientos se relacionan, aparentemente, con la pregunta por la condición anímica de la propia narradora. Tiene la “sensación” de que ha llegado el momento de conocer la tragedia, y se pregunta qué ha desatado esta inquietud. En la segunda parte de la segunda pregunta, inquiere, otra vez, sobre su situación: “¿[...] ya se está en condición de escuchar las respuestas?” (Rivera, 2021, 49). Pero no se trata de una pregunta que apunte simplemente al aspecto anímico. Estas elaboraciones no resultan de cavilaciones solipsistas o cuestiones psicológicas, sino de la capacidad de la autora de advertir aquella mónada de la que habla Benjamin. Un fragmento de la segunda pregunta permite confirmar lo anterior. Cuando cuestiona: “¿Cómo puede una estar segura de que ahora sí es posible formular las preguntas...?” (Rivera, 2021, 49), no se refiere a su condición interna, sino a la condición de posibilidad en términos amplios, hay un texto (lenguaje) y un contexto. Volveremos al asunto del lenguaje en el siguiente inciso.

Rivera Garza escribe *El invencible verano de Lilliana* desde una doble posición: como literata y como historiadora. En este libro, muestra sus

capacidades para acercarse a cuestiones relativas a la historia y la memoria, y también sus habilidades como escritora de ficciones. En esta doble vía, ha encontrado la motivación para escribir el libro en el presente —es decir, casi treinta años después del feminicidio de su hermana—, al advertir, en palabras de Benjamin, “la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada” (Benjamin, 2007, 76). Ha captado la catástrofe que se impulsa mediante conflictos. Observa la resonancia en el tiempo presente del tiempo aquel en que ocurrió el feminicidio de su hermana, precisamente a partir del conflicto e, incluso, la contradicción. La constelación se configura con la puesta en tensión entre, por un lado, el silencio de la familia frente al feminicidio de Liliana y por otro, la libertad, actualmente, de hablar sobre ello, el avance en materia legislativa, y —aunque resulte paradójico— el incremento de la violencia de género. Hoy, cuando se habla, se denuncia, se legisla, y se desarrollan programas sociales, el índice de la violencia y los feminicidios va en aumento. Así, el “tiempo actual”, en el que Rivera decide “hacer justicia”, es el objeto histórico que se presenta como la “lucha por el pasado oprimido”, en este caso, obviamente, de las mujeres. A pesar de lo que pueda implicar para ella y su familia, Rivera opta por no claudicar, sino por contribuir a la resistencia.

Como en *El invencible verano de Liliana*, en otros textos teóricos y críticos recientes, Rivera Garza se acerca, de muchas maneras, al pensamiento de Benjamin. Al examinar la forma en que algunos autores literarios abordan el pasado, dice: “[...] estos autores testerean y remueven, cortan y entremezclan, haciendo, en fin, todo lo posible para abrir esa grieta en el presente por donde irrumpirá, con toda su potencia crítica, el pasado que pervive bajo nuestros pies o vuela en la atmósfera

junto con el aire que respiramos” (Rivera, 2022, 16). Esta forma de reescritura, la “escritura geológica”,⁵ implica no cerrar el pasado y perpetuar y eternizar, como ocurre con el historicismo (o con los novelistas, según Benjamin), sino que lo distiende, lo fuga, lo agrieta. Precisamente es lo que hace la autora con los hechos ocurridos casi treinta años atrás. En *El invencible verano de Liliana* aborda el pasado como “tiempo actual”. Rita Segato ha escrito sobre la dificultad de historiar el fenómeno de la violencia de género:

[...] el género es un cristal muy duro de romper, parece que no tuviera tiempo. Una de mis dificultades como persona que piensa en género desde hace mucho es colocar la historia dentro de él. Porque una cosa es afirmar que el género no es natural sino cultural y plenamente histórico, pero otra muy diferente es la tarea de colocar la historia en el género. (Segato, 2016, 154)

La escritora “geóloga” hace esfuerzos por colocar la historia del género incansablemente, aunque, a veces, de manera infructuosa. Escudriña en el pasado para rasgarlo, para que derrame sobre el presente aquello con lo cual se configura la constelación. En esto consiste su trabajo, y es lo que hace la narradora de *El invencible verano de Liliana*, “levanta capas textuales”, como escribe la propia Rivera, e insufla el pasado: “Al levantar las capas de experiencia y las capas textuales que encubren el trauma —y el geotrauma— del desastre, la reescritura interrumpe, así, esa retirada inmaterial y, desde el presente, se apresta a resignificar. La tarea es revivir, insuflar, remozar. La tarea, en términos tanto esté-

⁵ Sergio Villalobos-Ruminott (2016) ha propuesto una geología general para nuestra época: “Si el *Trauerspiel*, de acuerdo con Benjamin, contenía el secreto de la decadencia barroca y del orden teológico político que se reconfiguraba al ritmo de la secularización moderna, una geología general debería remitirnos acceder al secreto del cadáver en la época de la desaparición [...]” (144). La “escritura geológica” está en consonancia con esta idea.

ticos como políticos, es echarnos a andar de nuevo” (Rivera, 2022, 18). Más adelante, se pregunta para qué hacer esto, para qué levantar capas, y ensaya una respuesta:

¿Para qué? Si las marcas de la extracción y de la rapiña quedan heridas en la materia, entonces solo esa materia nos puede regresar las pistas necesarias para hacer, desde el presente, la acumulación... [no como] proceso único o singular fijo en el *continuum* de la historia, en los albores del surgimiento del capitalismo, sino un ciclo de despojo y desasosiego que se repite una y otra vez [...]. (Rivera, 2022, 18)

En estas consideraciones de Rivera resuena el “ángel de la historia” que no mira una cadena de acontecimientos, sino “una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies” (Benjamin, 2007, 70), mientras que un viento fuerte (el progreso) lo arrastra hacia el futuro. La rapiña grabada en la materia del pasado corresponde a las miles de mujeres asesinadas en México y la inacción frente a estos actos: “[...] mientras nos arrastrábamos por debajo de las sombras de los días, se multiplicaron las muertas, se cernió sobre todo México la sangre de tantas, y los sueños y las células de tantas, sus risas, sus dientes, y los asesinos continuaron huyendo, prófugos de leyes que no existían y de cárceles que eran para todos excepto para ellos [...]” (Rivera, 2021, 43). En *El invencible verano de Liliana* no solo se habla del feminicidio de la hermana de Rivera Garza, sino de un fenómeno que enferma a la sociedad, debe ser denunciado sin falta y seguirse atendiendo.

En el marco de estas consideraciones, pensamos que en *El invencible verano de Liliana* el término experiencia —en relación con el de sujeto— se modifica en cierto grado respecto del sentido que le habían otorgado Benjamin y Adorno, no por contradicción sino más bien por ampliación.

En un libro publicado en 2013, *Los muertos indóciles*, Rivera Garza examina la literatura escrita en el marco de la necropolítica, es decir, en un mundo dominado por la muerte. Para Benjamin y Adorno, lo vimos arriba, la técnica empleada en las guerras mundiales empobreció la experiencia, dicho de otro modo, resquebrajó la capacidad de comunicar, de narrar, de quienes vivieron aquellos horrores. Esta incapacidad se expresó en el arte y la literatura con la alteración de la sintaxis y otras estrategias para fragmentar el sentido. Sin la irrupción de la técnica de guerra posible en el marco del capitalismo industrial, no se habría escrito desde la disonancia de la manera en que se hizo. Es decir, esta escritura respondió al contexto. Pero, ¿cómo respondieron los contextos a esta escritura? Algunos críticos y estudiosos han considerado estas escrituras como formas de resistencia. A nosotros nos parecen también (no en lugar de, sino además de lo anterior) un producto propio de la desubjetivación provocada por el capitalismo industrial y su técnica.

Las “máquinas de guerra”, como las llama Rivera Garza de la época actual, van más allá de orquestar un conflicto bélico, “inciden en la organización política y hasta en operaciones mercantiles” (Rivera, 2013, 21), sembrando de muerte el mundo. Lo que tenemos hoy, frente a esta realidad horrida, son escrituras desapropiadas, aquellas que buscan, escribe Rivera: “desposeerse del dominio de lo propio configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos [...] atienden a las lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (Rivera, 2013, 23). En este marco, las necroescrituras se entienden como: “[...] producción textual que, alerta, emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales [...] formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio” (Rivera, 2013, 33).

El narrador, para Benjamin (2010), es aquel capaz de comunicar la experiencia a los demás. Pero esta experiencia no es la suya propia, la que elabora desde sus capacidades intelectuales, porque en su narración inserta la palabra de los otros. Como se dijo arriba, el narrador compila las voces de otros, es parte de su función como transmisor del acontecer desde la oralidad. Es evidente que el filósofo entreve, en esta función, la polifonía. En la novela, al menos como la entiende Benjamin en su época, esto no ocurre, en general, porque el novelista habla desde su individualidad, no desde la colectividad. Desde luego, hay excepciones. Es el caso de la literatura de Nicolai Leskov, a propósito de la cual el filósofo escribe *El narrador*, y a la que considera escritura artesanal,⁶ porque “en la narración queda adherida la huella del narrador” (Benjamin, 2010, 71). *El invencible verano de Liliana* no se escribe desde la individualidad, sino desde la colectividad, dada por los múltiples discursos intersecados. Se trata, así, de una elaboración polifónica que resulta del trabajo de integración de la autora, quien configura el texto desde su aproximación interpretativa. El orden que ha dado a los documentos implica ya interpretación.

Al ensamblar la autora su texto con otros textos no desaparece como sujeto en el lenguaje, dando como resultado pura textualidad. Ha dejado su huella en el trabajo de elaboración del libro, desde el momento en que interpretó los discursos de los otros y con estos elaboró su propio discurso, y en su propia narración están contenidas las huellas de todos los otros. Es decir, se trata de una relación intersubjetiva que no se resuelve como mera abstracción, sino como proceso de des/apro-

⁶ La narración artesanal “no se propone transmitir el puro ‘en sí’ del asunto, como una información o un reporte. Sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla” (Benjamin, 2010, 71).

piación, diremos aquí (es decir, un proceso complejo, de doble vía, que debe ser visto en tercera dimensión, y no solo desapropiación como un movimiento negativo), porque la autora se ha expuesto a la alteridad: al tomar los discursos de los otros, ha salido de sí misma para regresar a sí misma como otra.

Benjamin plantea que la alteridad ocurre “en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas” (Oyarzun, 2010, 13). En *El invencible verano de Liliana* hay un intercambio de narrativas, porque frecuentemente la narradora retoma los discursos de los demás para construir el propio. Mencionaremos solo uno de los muchos ejemplos de esto. En una carta, Ángel intenta explicar a Liliana su conducta infiel. La narradora cita el fragmento de la carta: “No pienses que seguiré igual te prometo ya no ocasionar mas [sic] molestias ni problemas me separaré de eso pero comprende que uno a veces lo hace por otros motivos” (Rivera, 2021, 97). Enseguida, la narradora dice:

Eso, las cartas mismas revelarían después, no es una cosa o un hábito sino una persona. Se llamaba Araceli. Ángel le estaba prometiendo a Liliana que se iba a separar de ella. Ángel se estaba refiriendo a una mujer a la que recurría por los otros motivos que eran el sexo, como un eso. Los pronombres demostrativos son palabras que se utilizan para aludir a un sujeto o a un objeto sin nombrarlo (Rivera, 2021, 97).

La narradora retoma la palabra “eso” para resaltar un rasgo más del hombre que asesinó a su hermana: para él las mujeres son objetos que no alcanzan nombre. La narradora, al relacionarse con estos discursos, amplía su propio horizonte de comprensión.

Aun con todo esto, en *El invencible verano de Liliana* la experiencia continúa empobrecida, como la describieron Adorno y Benjamin, porque llevamos más de cien años en un imparable proceso de enajenación

debido a la invasión de la técnica al planeta en el marco de un capitalismo cada vez más despiadado. Es decir, no hemos conocido más que experiencia empobrecida. Y algo ha cambiado, pero no para bien. El pasado que reconstruye *El invencible verano de Liliana* pertenece a una época en la que, en lugar de las narraciones de la vida en el terruño, que adquieren, como dice Benjamin, “primeramente en el moribundo su forma transmisible” (Benjamin, 2010, 75), se ha instalado la necropolítica, la cual nos conduce a interrogar al cadáver. No es el moribundo, el que ha vivido, quien posee “el material del que nacen las historias” (Benjamin, 2010, 75), ahora es el cadáver.

Una vuelta de tuerca más. Esta experiencia empobrecida, diremos aquí, es también experiencia dilatada, porque este texto es polifónico, en el sentido que lo hemos explicado. Además, tiene una intención comunicativa. Será el lector, desde su situación histórica, quien refigure el sentido de la experiencia no de una individualidad, sino del colectivo.

IV. Lenguaje y justicia

Para reescribir eficazmente los asesinatos de mujeres, ha debido contarse con el lenguaje adecuado. Un lenguaje vaciado de vocablos y sentidos sedimentados a lo largo de siglos del idioma castellano, acuñados por los mismos detentadores del poder: el patriarcado. Esto propone *El invencible verano de Liliana*, buscar ese lenguaje no solo en un resquicio presuntamente privado de la imaginación o en los balbuceos provocados por el dolor de quien narra, sino también en documentos, archivos, testimonios de otros.

Una estrategia de búsqueda del lenguaje consiste en criticar los vocablos existentes, y descartar aquellos que no nombran, sino que, más bien, encubren el fenómeno de la violencia de género y el feminicidio:

A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión. Se le llamó andaba en malos pasos. Se le llamó ¿para qué se viste así? Se le llamó algo debió haber hecho para acabar de esta forma. Se le llamó sus padres la descuidaron. Se le llamó la chica que tomó una mala decisión. Se le llamó, incluso, se lo merecía. La falta de lenguaje es apabullante. (Rivera, 2021, 34)

A principios de los años noventa, cuando asesinaron a Liliana, las condiciones no estaban dadas para hablar y menos para reclamar. La propia víctima y la familia corrían el riesgo de ser responsabilizados y juzgados por no haber prevenido, educado, protegido. En aquellos años, los allegados optaban por callar y resignarse. La narradora dice: “En un mundo así, guardar silencio fue una forma de arroparte, Liliana. Una forma torpe y atroz de protegerte” (Rivera, 2021, 42). Más adelante, se lee: “Y callamos. Y te arropamos en nuestro silencio, resignados ante la impunidad, ante la corrupción, ante la falta de justicia. Solos y derrotados, Solos y desechos. Triturados. Tan muertos como tú. Tan sin aire como tú” (Rivera, 2021, 43).

No se puede nombrar lo que no se diferencia. En esa década final del siglo XX no se revelaba aún con lenguaje una manera distinta de conocer la violencia hacia las mujeres. Se hablaba de ello, pero no se había alcanzado el grado de diferenciación social⁷ que promoviera en las propias mujeres la necesidad de nombrar las acciones violentas. Para-

⁷ Esteban Vernik resume el pensamiento de George Simmel (autor de quien tomamos la idea) en torno a la diferenciación social: fenómeno que aparece con la modernidad “con la libertad de movimientos que surge de la diferenciación entre el vasallo y la tierra. Con la economía monetaria, la diferenciación social será mayor. Por el dinero —que es diferenciación del todo hasta sus partes más mínimas— todos estamos interconectados con todos. La diferenciación se verifica crecientemente en los distintos ámbitos, en las ramas de actividad, en las pertenencias profesionales, en —para concluir con un ejemplo de los intereses sociales de Georg Simmel— las mujeres, que se separan de los hombres para por medio de la acción y organización común ampliar sus derechos políticos y sociales” (Vernik, 2017, 12).

dójicamente, esta profunda diferenciación social, a la que se llega en el marco del neoliberalismo, hizo posible visibilizar la problemática. Tuvo que asentarse el proceso globalista, neoliberal del capitalismo, que arrancó tras la crisis del petróleo de 1973, y con ello, acrecentarse las contradicciones y por tanto, exacerbarse la violencia, para que surgiera el lenguaje que visibilizaría el fenómeno desde la situación de las mujeres. Cuando se ha impuesto la necropolítica, el cuerpo social fortalece sus defensas, surge entonces el lenguaje adecuado. La mujeres construyen en la calle, en las plazas, mediante el reclamo, el vocabulario.⁸

En *El invencible verano de Liliana*, la crítica al uso del lenguaje del patriarcado y a la carencia del vocabulario para expresar la experiencia, va de la mano de un importante trabajo de construcción de términos o sintagmas para nombrar esta acción criminal, y la situación general que la rodea. La narradora busca en su propio haber y en otros documentos las palabras que necesita:

La falta de vocabulario nos maniatada, nos sofoca, nos estrangula, nos dispara, nos desuella, nos cercena, nos condena. Por eso, cuando el grupo feminista Las Tesis organizó el *performance* “Un violador en tu camino” el Día Internacional de la Violencia de Género, en el centro de Santiago, Chile, la pieza tuvo tanta resonancia en tantos lados. *Y la culpa no era mía / ni dónde estaba / ni cómo vestía*. Se trataba de un lenguaje

⁸ El término *femicide* fue utilizado por primera vez públicamente por la feminista Diana Russell y desarrollado por la escritora Carol Orlok en 1974 (Bidaseca, 2013, 89). Russell define *femicide* como “the killing of one or more females by one or more males because they are female” (Russell, 2012). El concepto ha sido traducido por la autora mexicana Marcela Lagarde como feminicidio. Después de la muerte de Liliana y antes de que se tipificara el feminicidio en México, en 2012, estos actos criminales se consideraban homicidios, asesinatos de “hombres” o de “seres humanos”, de acuerdo con la etimología del término. Ahora, se trata de nombrar la acción de asesinar a mujeres por razones de género, por el hecho de ser mujeres; es decir, razones distintas de aquellas que mueven a alguien a matar a un hombre, anciano, niño o a un padre o una madre.

que [...] diversos grupos de sufrientes [...] habían puesto a funcionar [...] pero que pocas veces antes de ese invierno de 2019 había sonado así. (Rivera, 2021, 34)

La narradora cita la canción de Las Tesis, “Un violador en tu camino”,⁹ y la intersecta con su escritura. La culpa no fue de Liliana, puede decir, por fin, ni de su modo de entender la libertad ni de su ansia de amor en sentido amplio. Porque, a decir de la narradora, y de algunas personas que dan testimonio de su relación con la hermana, Liliana se ponía “del lado del amor” (Rivera, 2021, 234). Ese era su súper poder, pero también su talón de Aquiles. Era la razón por la que tanto la querían sus familiares y amistades, y quizá también por la que no supo medir el peligro. La narradora recuerda cuando Liliana le decía: “es que tú no sabes amar” (Rivera, 2021, 81), haciendo hincapié en ciertas actitudes egoístas. La narradora utiliza metáforas para transmitir esa particular forma de amar: “Un amor mercurial, cambiante, que se ataba y desataba de la materia del mundo a voluntad, ése era el amor de Lili” (Rivera, 2021, 235). La amiga de Liliana, Ana Ocadiz, da testimonio también de esta cualidad de Liliana: “[...] amaba la vida, la calle, el cine, a sus amigos, la arquitectura, a Manolo, a mí, incluso a Ángel. Ese era su poder; y ese, también, era su talón de Aquiles” (Rivera, 2021, 157). Su misma madre reconocía en su hija esa generosidad que la caracterizaba: “Siempre fue tan buena, tan noble, lo digo sin exageración. Desde niña fue así. Se quitaba el bocado de la boca para dárselo a quien lo necesitaba. Nunca soportó ver el dolor de los demás sin hacer algo al respecto” (Rivera, 2021, 285). La culpa no fue de Liliana ni de haber ido a vivir sola a la Ciudad de México para estudiar ahí su carrera universitaria. La culpa

⁹ Las Tesis es un colectivo feminista fundado en Valparaíso, Chile, por Dafne Valdés, Paula Cometa, Sibila Sotomayor y Lea Cáceres. La canción “Un violador en tu camino” fue presentada por primera vez en 2019, y tuvo gran repercusión a nivel internacional.

tampoco fue de la hermana ni de la madre o el padre. El responsable es un hombre que asesinó a Liliana por odio de género: “Ángel ejerció una violencia letal espeluznante sobre el cuerpo de mi hermana guiado, como bien lo anotó el periodista Rojas, por el odio. El odio de género” (Rivera, 2021, 276). El responsable es un individuo formado en una cultura en la que se admite que a las mujeres se les puede violentar e incluso matar si se niegan a aceptar la voluntad de los hombres.

Además de lenguaje innovador, apropiado desde otros discursos, la narradora emplea términos al uso y busca en su haber formas de decir. Las preguntas que conforman espacios vacíos porque no hay respuestas, las dudas constantes y los balbuceos constituyen parte de la estrategia. La narradora le cuenta a su amiga Sorais que habló a la procuraduría para pedir una audiencia: “[...] me preguntaron a rajatabla ¿qué buscaba? [...] ¿Sabes que, de momento, no supe qué contestar? Balbucí. Titubeé. Le digo eso: le digo que balbucí. Que titubeé. Busco el expediente, dije, tartamudeando. [...] ¿Sólo eso?, preguntó, extrañada, la voz del otro lado del teléfono” (Rivera, 2021, 35). Ante la pregunta del funcionario, la narradora piensa: *Es feminicidio./ Impunidad para mi asesino./ Es la desaparición./ Es la violación*” (Rivera, 2021, 35). Y continúa: “Entonces me di cuenta, en el transcurso de la llamada, de lo poco que pedía. No, dije, atajando lo que parecía ser el fin intempestivo de la llamada. No. Busco algo más. *El violador eres tú.* [...] Busco que se localice al culpable y que el culpable pague por su crimen. Volví a guardar silencio otra vez. Tragué saliva. Busco justicia, dije finalmente. [...] *El Estado opresor es un macho violador.* Busco justicia. *Y la culpa no era de ella / ni dónde estaba / ni cómo vestía.* Busco justicia para mi hermana. *El violador eres tú.*” (Rivera, 2021, 35)

Estos fragmentos resultan particularmente reveladores. Por un lado, se advierte la polifonía —y el dialogismo—¹⁰ que conforma la experien-

¹⁰ Seguimos aquí el planteamiento de Mijail Bajtin (2004), quien señala que la conciencia nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados,

cia, a la vez, empobrecida y dilatada. Experiencia empobrecida, porque hay fragmentación, duda, balbuceo, como lo dice la propia narradora. Dilatada, porque no se trata de una autora que elabora un estilo propio, busca su voz original, o indaga en su intimidad, sino de una narradora, escritora geóloga, que “levanta capas de textos y experiencias” para reconstruir un lugar de enunciación, a pesar de las dudas y el dolor. Y lo hace desde lo privado, pero resuena colectivamente. Por otro lado, el descubrimiento de la dimensión de la atrocidad. Con el término “violador”, Rivera no se refiere, en este fragmento, a Ángel González Ramos, el presunto culpable del feminicidio de Liliana, sino al Estado. Cuando tiene que definir su requerimiento, advierte que las opciones que le da el funcionario son irrelevantes, porque el orden del discurso para juzgar a las mujeres está orquestado desde las instituciones del Estado. El problema no radica solo en un violador, en ese individuo, sino en el sistema que los sostiene.

En los tiempos del feminicidio de Liliana, el lenguaje del patriarcado permanecía naturalizado de manera tal que ni las propias mujeres advertían lo reprobable de ciertas actitudes y acciones que implicaban su carácter de objeto o su minusvaloración. La narradora reflexiona:

Se ha requerido el trabajo de generaciones enteras, por ejemplo, para que el piropo callejero, visto con enfermiza frecuencia como un mero acto natural, cuando no como un halago, sea denunciado como una instancia cotidiana de acoso en el espacio público. Llamar a las cosas por su nombre requiere, a menudo, inventar nuevos nombres. Hostigamiento laboral. Discriminación. Violencia sexual. *El violador eres tú*. Para hablar así [...] ha sido necesario bregar contracorriente y participar junto con otros en la producción de un lenguaje preciso, alerta a las diferencias mortíferas de género. (Rivera, 2021, 52)

resistentes o, al contrario, abiertos a la influencia ajena. A esto, Bajtin lo denomina dialógico. La novela polifónica es enteramente dialógica.

Las cartas y notas de Liliana son particularmente importantes para el trabajo de la escritora geóloga. Ella ya no está, pero sí las palabras y frases con las que podemos acercarnos, la autora y los lectores, a comprender por qué no identificó el peligro. Estos escritos abundantes y reveladores resultan material imprescindible para la defensa de Liliana y para reclamar justicia. No ignoraba que algo andaba mal, eso es evidente. ¿Qué falló? No encontró el vocabulario, los sintagmas, que le permitieran comprender y alertarse del peligro. Expresaba la molestia que Ángel le provocaba con sus arrebatos, e incluso sus infidelidades, con el lenguaje que conocía, el que estaba a la mano: “No creo que el amor, la vehemencia, y la comprensión se puedan acabar en un rato” (Rivera, 2021, 96). La palabra amor no significa nada si no se encarna, y con la palabra vehemencia se acercó a la encarnación de este amor en ese hombre llamado Ángel: un amor apasionado, exaltado y, por lo mismo, peligroso. Pero fue insuficiente.

Liliana se entera por una tercera persona de la infidelidad de Ángel. Le escribe una carta para hacérselo saber y preguntarle por las razones de su conducta: “¿Por qué, Ángel? Si yo no te pedí, si yo no mendigué palabras de cariño, ¿por qué me las diste?... ¿Por qué tanta vehemencia? Nunca imaginé que fueras así, y aún ahora no lo creo, no pensé que fueras mala leche. Te pensé agresivo, terco y hasta un poco tonto, pero ¿mala gente?” (Rivera, 2021, 99). Estas palabras de Liliana confirman que la relación que Ángel había trabado con ella era, por decir lo menos, peculiar. Ella no le pedía, pero él le daba todo: palabras de cariño, vehemencia. Y, a la vez, la traicionaba.

El contraste con otros documentos permite a la narradora y a los lectores comprender con mayor profundidad la naturaleza de esa relación. La narradora analiza una nota de Ángel que Liliana recibió el 14 de febrero:

La tarjeta es, en sí, un artefacto extraño. Un arma de doble filo. La cubierta mate, tapizada de corazones de un rojo brillante, incluye la pregunta o la exclamación: “Valentín, ¿Sabes quién te quiere mucho!”. [...] Es preciso abrir la tarjeta para encontrar la respuesta en el interior. Pero, al hacerlo, lo primero que salta a la vista es la palabra YO, en mayúsculas, rodeada también de signos de admiración. Yo, y no tú. Yo, y no el amor. [...] Más que profesar su amor, la tarjeta profesaba su propio yo.” (Rivera, 2021, 95)

De manera aguda, la narradora observa en esta tarjeta que Ángel tiene problemas de personalidad. Esto es lo que lamentablemente Liliana no pudo advertir. Ángel no le profesaba amor a ella, sino a sí mismo. Más adelante, la narradora se pregunta, “¿[...] estaba capacitada una chica de dieciséis años para reconocer las señas tempranas del depredador? [...] ¿Había a su alrededor [de Liliana y Ángel] a nuestro alrededor, el lenguaje que le permitiera identificar y reconocer la cara del peligro?” (Rivera, 2021, 95). Liliana tenía carácter, su error fue no temerle a él, no codificar con palabras que le permitieran distinguir la cualidad de ese amor. La narradora dice:

Y Lili aquí tiene su propio carácter, pero no le tiene miedo a él. Como en la carta que escribió después de su ruptura en julio de 1987, Lili está dispuesta a creer que Ángel es agresivo, temperamental, incluso un poco tonto, pero no que es una mala persona. Liliana no sabe, no tiene forma de saber, no conoce el lenguaje que claramente diga que Ángel, quien dice quererla más que a nada en el mundo, quien dice adorarla, puede ser capaz de quitarle la vida. Liliana todavía no huele el tufo del peligro que la persigue. (Rivera, 2021, 232)

En sus cuadernos aparecían como factores de riesgo, dice la narradora: “los celos extremos, las amenazas de suicidio del depredador y el acecho continuo. Pero, ¿habría más?” (53), se pregunta. Claro que había más.

Los testimonios de familiares y amigos resultan aquí invaluable para confirmar la tesis de la narradora sobre la insuficiencia del lenguaje. Leticia, la prima de Liliana, da testimonio del trato de Ángel hacia ella:

Ángel era muy celoso. Le hacía panchos por cualquier cosa. [...] Le dio un primer jaloneo, creo una cachetada, cuando ya tenían como un año de salir como amigos. [...] Al principio Liliana vio eso como un juego, algo inofensivo, una señal más de su vehemencia, pero al entrar a la universidad, él se volvió más violento. [...] Ángel la jaloneaba seguido. (Rivera, 2021, 161)

Liliana no escribe sobre el maltrato físico, pero esas otras voces permiten al lector ir construyendo la experiencia, desde luego, empobrecida, sin duda, desde la ruina. En algún momento, Liliana reconoce a Ángel como una persona agresiva, pero no alcanza a comprender que esa agresividad que juzga juguetona es solo la punta del iceberg de una conducta de extrema violencia que le costará la vida. La narradora insiste en la falta de lenguaje para comprender la situación de peligro a la que se exponían las jóvenes en aquel entonces: “En 1987, nadie pensaba, mucho menos expresaba abiertamente, la violencia entre novios adolescentes” (Rivera, 2021, 96). Por eso mismo, Liliana interpretaba esa conducta como “juegos inofensivos”. En su testimonio, su prima Leticia tiene plena conciencia de que aquella conducta no era “normal”, pero quizá, entonces, tampoco la consideró excesiva, y no pudo prevenir a Liliana.

Los testimonios de las amistades de Liliana le permiten a la narradora comprender con mayor profundidad la complicada relación de su hermana con Ángel. Pero hay que advertir que estos testimonios son resultado del trabajo de memoria realizado con un lenguaje que se ha ido forjando en la sociedad en la últimas dos décadas. Ahora, los testigos encuentran las palabras y el sentido que no brotaron en aquella época.

En muchas ocasiones, expresan el enrarecimiento del ambiente cuando Ángel estaba cerca, lo pesada que se volvía la situación, lo raro que era el hombre que, como sombra, estaba siempre ahí rodeando a Liliana. Pero en aquel entonces, no fue suficiente. Leticia, la prima de Liliana, dice: “Ángel era muy celoso. [...] Poco a poco se dio cuenta de que era muy absorbente y controlador” (Rivera, 2021, 161). Su amigo, Raúl Espino, señala: “Por lo que entendí, la amenaza era hacerse daño él mismo. Suicidarse, ¿quieres decir? Le pregunté, nada más para asegurarme de que estaba entendiendo” (Rivera, 2021, 163). Norma Xavier Quintana, una amiga, dice: “Lo que sí me acuerdo es que era una relación de la que ella quería salirse, pero que no podía. El tipo era muy insistente. Otro amigo, Othón Santos Álvarez, dice: “Alguna vez se me hizo fácil opinar sobre Ángel, pero ella de inmediato me puso el alto. [...] [Él] me caía bastante mal. [...] Una vez [...] noté que traía una pistola” (Rivera, 2021, 165). Ana Ocadiz, su compañera y amiga, narra un momento en que ella y Liliana acompañaron a Ángel a realizar un trámite: “Nunca dijimos: Ángel es un falsificador, pero lo pensamos. Había un constante sentimiento de riesgo a su alrededor. No lograría explicarlo con toda claridad, pero despedía a su paso esta sensación persistente que sí inspiraba temor” (Rivera, 2021, 168). Emilio Hernández Garza, el primo de Liliana, dice: “Él la empujaba una y otra vez sobre el pecho obligándola a retroceder. Corrí hacia ellos, lo aventé y él se cayó. [...] Liliana me pidió que no le pegara, diciendo que era su novio” (Rivera, 2021, 169).

Aun cuando estos testimonios resulten reinterpretaciones del pasado, hay elementos que confirman el perfil agresivo de Ángel. Que portara una pistola en aquellos tiempos, cuando este uso no se había generalizado, no es interpretación, es un hecho que denota violencia. Que falsificara documentos, es un hecho que denota deshonestidad. Que “empujara” a Liliana, es un hecho que denota violencia. Pero en aquel

entonces nada de esto fue suficiente para alertar a Liliana, y tampoco ella pudo advertir que su idea de libertad y la forma en la que Ángel (se) amaba no eran compatibles.

El 9 de julio de 1987, Liliana les dijo a sus amigos que había roto la relación con Ángel. A propósito, la narradora dice: “Si los comentarios de sus amigos son de fiar, esa es la fecha en que Liliana finalmente rompió con Ángel” (Rivera, 2021, 232). Pero, al parecer, la relación no terminó ahí: “Muy pronto, el 11 de julio, Lilian leyó una nota escueta, escrita a lápiz y en letras mayúsculas, en el revés de un pequeño anuncio [...]. La nota, que estaba firmada por Ángel, decía: “Con amor para Liliana, 11/julio 90” (Rivera, 2021, 232). “El amor insistente y letal, maligno y atroz, seguía ahí” (Rivera, 2021, 233).

En *El narrador*, Benjamin concluye con la frase: “El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 2010). No es que el filósofo haya elaborado en este libro sobre la relación entre justicia y narración, sino que simplemente cierra con una frase que da qué pensar. Según Pablo Oyarzun, con esta frase Benjamin “exige preguntar por el sentido, la estructura, el carácter de vinculación [de la narración con la justicia]” (Oyarzun, 2010, 47). En este sentido cabe la pregunta, ¿qué justicia puede traer una narración? Para Benjamin la justicia de la narración consiste en dar a la “criatura”, espacio para “hacer sentir los rasgos insustituibles de su individualidad” (Benjamin, 2010, 50). Este parece ser también, en parte, el sentido en *El invencible verano de Liliana*. Con sus estrategias, la autora, parafraseó a Benjamin, alcanza la cima de la criatura porque Liliana ha sido arrancada de la subordinación al presentarnos a una mujer íntegra, generosa, enamorada del amor y de la libertad. Para Cristina Rivera Garza, la hermana, autora y narradora, la escritura de este libro hace justicia a Liliana, lo que mitiga el dolor y la culpa de los supervivientes:

Por primera vez sé que puedo pronunciar tu nombre sin caer de rodillas. Hay otros. Hay tantos más. Esta es la palabra justicia y acabamos, sí, de salir del Mictlán. Un eco y tanto otros. Uno más. Y, éste, el abrazo que siempre nos recibió dentro de tu pecho. El aire de tu nombre completo: Liliana Rivera Garza. Tú misma. (Rivera, 2021, 44)

Hay que agregar dos sentidos más de la relación entre narración y justicia en *El invencible verano de Liliana*. Primero. Este documento puede ayudar a localizar al feminicida. La búsqueda del expediente de Liliana treinta años después, parece infructuosa. La narradora sabe que quizá nunca aparezca y que, por tanto, no sea esta la vía para lograr la justicia. Sin embargo, es necesario no cejar, hoy que están dadas las condiciones:

[...] a la par, mientras ese proceso [buscar el expediente] se lleva a cabo, mientras las peticiones reciben uno y otro sello de dependencias varias voy a tener que recrear el expediente que todavía no existe, que tal vez no exista ya más. [...] Si ese expediente muere, como mueren todos los expedientes [...], morirá la posibilidad de localizar al asesino y obligarlo a responder a la orden de su arresto. [...] Debe haber justicia.” (Rivera, 2021, 38)

Segundo. Hay que seguir revelando y difundiendo, a través de la escritura, el lenguaje con el que se nombra la violencia de género para hacer justicia:

Hasta que llegó el día en que, con otras, gracias a la fuerza de otras, pudimos pensar, imaginar siquiera, que también nos tocaba la justicia. Que la merecías tú. Que la valías tú también entre todas las muchas, entre todas las tantas. Que podríamos luchar, en voz alta, contra otras, para traerte aquí a la casa de la justicia. Al lenguaje de la justicia. ¿Quién puede decir si treinta años son pocos años o muchos años? (Rivera, 2021, 43)

Con estas estrategias, Cristina Rivera Garza, la narradora, erige un memorial para su hermana Liliana que es, a la vez, documento y literatura, denuncia y justicia. Realiza un levantamiento de textos y experiencias, y conjunta el lenguaje necesario para que la protesta resuene fuerte y lejos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (2006) *Mínima moralía*, Akal, Madrid.
- _____. (2019) *Sobre la teoría de la historia y de la libertad (1964-1965)*, Eterna Cadencia, publicación electrónica, Buenos Aires.
- Almada, Selva. (2015) *Chicas muertas*, Penguin Random House, México.
- Bajtín, Mijatl. (2004) *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.
- Benjamin, Walter. (1989) *Experiencia y pobreza. Obras. Libro II, vol. I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- _____. (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*, Terramar Ediciones, La Plata.
- _____. (2010) *El narrador*, Metales pesados, Santiago de Chile.
- Bidaseca, Karina. (2013) “Femicidio y políticas de la memoria. Exhalaciones sobre la abyección de la violencia contra las mujeres”, *Hegemonía cultural y política de la diferencia*, CLACSO, Buenos Aires. Recuperado el 28 de abril de 2019 en: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20130721011152/arina_bidaseca.pdf>>
- Echeverría, Bolívar. (2010) “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, *La mirada del ángel*, B. Echeverría (comp.), UNAM, México.
- Emden Christian J. (2008) *The Crisis of Historical Culture*, Cambridge University Press, Londres.
- Jou García, María. (2017) “Dialéctica de la pobreza de la experiencia”, *Revista de Filosofía*, Universidad Complutense. Recuperado el 15 de noviembre de 2022 en: <<<http://dx.doi.org/10.5209/RESF.60202>>>
- Las Tesis. (2019) “Un violador en tu camino”. *El feminismo. Web feminista para feministas*. Recuperado el 25 de enero de 2023 en: <<<https://elfeminismo.com/blog-feminista/el-violador-eres-tu-un-violador-en-tu-camino/>>>
- Nietzsche, Federico (1959) “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida”, *Obras completas de Federico Nietzsche, II. Consideraciones intempestivas*, Aguilar, Buenos Aires.
- Oyarzún, Pablo. (2010) “Preámbulo”. Walter Benjamin. *El narrador*, Metales Pesados, Santiago de Chile.

- Rivera Garza, Cristina. (2013) *Los muertos indóciles*, Tusquets, México.
- _____. (2022) *Escrituras geológicas*, Iberoamericana, Libro electrónico, Ver-
vuert, Madrid.
- _____. (2021) *El invencible verano de Liliana*, Penguin Random House, México.
- Russel, Diana. (2012) “Defining Femicide”. *United Nations Symposium on Femicide*. Recuperado el 25 de abril de 2019 en: <<http://www.dianarussell.com/f/Defining_Femicide_-_United_Nations_Speech_by_Diana_E._H._Russell_Ph.D.pdf>>
- Segato, Rita. (2016) *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Vernik, Esteban. (2017) “Prefacio”, *Sobre la diferenciación social*, Georg Simmel, Gedisa, Barcelona.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. (2016) *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción*, La Cebra, Buenos Aires.

(DES)FIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD:
UNA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE-AUTOR
EN *TEBAS LAND* DE SERGIO BLANCO

*Berenice Romano**

Pero no olvides que es un convicto.
Un convicto haciendo de actor.
Una doble irrealdad.

Margaret Atwood

A pesar de que Serge Doubrovsky fue el primero en nombrar en 1977 el término autoficción, ya en 1975 Roland Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes, ad hoc* con toda su propuesta de *écriture*, había escrito una autoficción en la que el juego entre los referentes reales y la ficción ponen de realce la artificialidad de la escritura, es decir de lo textual, en una serie de planos que cruzan el discurso fotográfico con el narrativo. El escrito, que en apariencia va a ser una autobiografía, inicia con una especie de advertencia para el lector: “Todo esto debe ser considerado como si fuese dicho por un personaje de novela” (Barthes, 2018, 18). La construcción misma de la frase ya da cuenta de la estructura ambigua del texto, que es la que lo define como autoficción. En su libro, Barthes reproduce fotografías y fragmentos facsimilares de su escritura que, contrario a lo que podría pensarse, no funcionan como referentes reales cuando él desde la escritura lleva a cabo una especie de reinterpretación que en apariencia se aleja de la imagen. En este sentido, lo que Barthes hace es una representación de su vida, que en la escritura se sostiene no

* Profesora-investigadora adscrita a la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. <<brhurtado@gmail.com>>

por el relato de una verdad sino por el juego de sus elementos plásticos; hasta alcanzar un distanciamiento del yo que le permite analizarlo fuera de sí y narrarlo en tercera persona, ajeno y a la vez propio.

En *La cámara lúcida* Barthes entiende la fotografía como *spectrum*, por la vinculación que, de acuerdo con él, guarda con el *espectáculo* y la muerte. Para el autor el carácter plástico de la fotografía deviene una especie de puesta en escena que despierta en el espectador el *studium* (interés por la imagen) y el *punctum*, que va más allá de la primera atracción de la mirada y define como aquello que “punza”, los puntos sensibles, las heridas, dentro de una imagen que atrae o lastima. El *punctum* “es un suplemento: es lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*” (Barthes, 1980, 94).

La gran mayoría de revisiones críticas y posturas teóricas alrededor de la autoficción se dirigen a evaluar la apuesta de un autor frente a su texto, es decir, qué tan inclinado está a *decir la verdad* sobre sí mismo o qué tan fiables son los referentes que se integran a un escrito figurado. Si la autoficción, como la definen en términos generales los teóricos, es el relato en que el nombre de autor, narrador y, casi siempre, protagonista coinciden, y que además se declara novela, entonces se debería zanjar la discusión sobre el compromiso moral del escritor respecto de lo que dice o calla sobre sí mismo en este género. De ahí mi interés por comenzar con la referencia a *Roland Barthes por Roland Barthes*, porque para el filósofo la importancia que puede tener el colocarse a sí mismo en el centro de un texto no radica tanto en hablar de lo propio, sino en entender, como ha dicho Paul Ricoeur, al *sí mismo como otro*, es decir, en volverlo narrativo. Por ello lo que juega a ser su autobiografía comienza por una serie de fotografías; las imágenes en este caso van a ser reconstruidas en la escritura para dar distintas versiones de lo que pueden representar. El trasfondo de esta posición es la creencia de que el arte es artificio y que la manera en que se organiza determina la pos-

tura del espectador frente a una obra. El lugar del lector ante los textos del yo es el que dirige cómo leerlos. Cuando Barthes subraya que en un texto autobiográfico lo que le interesa no es contar su vida sino ponerla en escena por medio de la fotografía y de la escritura, lo que hace es señalar la performatividad de estos recursos y con ello la imposibilidad de relatar la realidad.

Si los referentes son una elaboración heurística, entonces el *punctum*, como detalle significativo, no puede sino *suceder* en una obra artística. El planteamiento de Barthes me permite afirmar que la autoficción es un género que se incluye entre las escrituras del yo sólo para mostrar su “falla”. Es decir, que lo fundamental en la autoficción no debería ser, como algunos teóricos le demandan, la narración de una vida y el compromiso de veracidad que pacta el autor, sino la naturaleza ambigua del género que permite explorar la esencia de lo literario: el artificio. En esta línea, la representación dramática, adosada en la autoficción, me permite revisar cómo la metafiction funciona como el recurso que amalgama las líneas narrativas y dramáticas para problematizar este “ponerse en la escena”. Barthes señala que “no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro” (Barthes, 1980, 64), y la fotografía como referente de una vida no puede entonces sino mostrarla como representación. Sobre estos supuestos lo que me propongo en este artículo es revisar cómo en la pieza teatral *Tebas Land*, del franco-uruguayo Sergio Blanco, la *mise en abyme* organiza la función plástica de los distintos elementos escénicos: actores, escenografía, recursos visuales y sonoros que, regidos por la autoficción, se despliegan diseminados en múltiples imágenes. Me interesa revisar en *Tebas Land* tanto la autoficción especular que ofrece Vincent Colona, como el “Teatro Verbo” de Manuel Pérez Jiménez: dos propuestas estructurales que organizan la autoficción según la sugerencia implícita en la autoficción de Barthes; es decir,

señalar que la intención de Sergio Blanco se concentra en crear un drama que de manera performativa al mismo tiempo que se realiza, muestra los mecanismos de esa realización. El trabajo de Blanco prueba cómo los personajes, los recursos poéticos, los juegos dramáticos y escénicos, se nutren y renuevan al realizarlos en el marco de la autoficción, que tradicionalmente se usa en narrativa. Sergio Blanco ha encontrado que este género carga en sí mismo y en su forma de decirse una performatividad que se multiplica en la puesta dramática; de este modo, en *Tebas Land* se pone en marcha una estructura especular en la que la metateatralidad pareciera imponerse como el núcleo palpitante que da vida a la autoficción.

Un drama especular

Uno de los resortes que mueve las distintas transformaciones dramáticas desde mediados del siglo pasado es la vinculación de discursos de diversas áreas con el propósito de desarrollar una interdisciplinariedad que nutra los campos de la cultura y el arte. A raíz de estos cruces se ha incrementado el uso de recursos propios de un género, en el espacio antes exclusivo de otras estructuras discursivas. En narrativa, se han dado derivaciones que tienen que ver tanto con el tema como con la forma de contenerlo. El género autobiográfico es uno que tradicionalmente se ha visto con recelo y que, con el auge de esta multidiscursividad, ha encontrado una nueva posición y el momento idóneo para diseminar sus formas. Como resultado de esta liberación en las estructuras, la autoficción nace como un subgénero narrativo que, en términos generales, cuenta una ficción hilada con referentes reales que insinúan al lector que el personaje y el autor comparten la misma identidad. Así emerge un género que, según Pozuelo Yvancos, es el resultado de, por un lado,

la sugerencia en los escritos del *yo* puesta en cuestión por Philippe Lejeune con su pacto autobiográfico en 1973; y por otro, de la “crisis del personaje como entidad narrativa que habían postulado unos años antes los miembros del *Nouveau roman*, fundamentalmente Robbe Grillet y Natalie Sarraute” (Pozuelo Yvancos, 2010, 14).

En la autoficción el personaje se transforma; el cruce temporal, la confluencia de planos ficcionales y referenciales, la autodesignación del personaje, el juego de voces y perspectivas difractan su densidad dramática al abrir y fragmentar la máscara del personaje en una identidad indefinida que descansa plenamente en la pura representación.

A diferencia de la autobiografía, la autoficción no pretende narrar al lector la vida real de su autor, más bien (des)figurarlo, en un afán por mostrar la materia textual de la que está hecho en la escritura. El juego autoficcional es uno en el que el autor presenta al lector un texto como novela, pero en el que el personaje que narra comparte con el autor real el nombre y algunas referencias extratextuales que pueden ser corroboradas por el lector. El caso de la autoficción dramática es particular ya que la proyección del autor es una autorrepresentación, una resignificación del *yo* que se distorsiona al atravesar varios filtros, primero el de la ficción que lo deforma en personaje, y después en el de la representación dramática, que se reelabora en una autoficción performativa.

El espacio de representación que es el teatro muestra al espectador cuerpos desdoblados que cargan en uno solo tanto el del actor como el del personaje. Cuando éste, además, sugiere al público que es la representación del autor real, la dimensión dramática se multiplica, porque deja abierto un plano por el que la realidad y la ficción estarán entrando y saliendo durante toda la puesta. El personaje —en el cuerpo del actor— se transforma en un signo que a su vez se modifica y, de identidad en identidad, provoca en el receptor distintas interpretaciones.

Tebas Land problematiza la relación tradicional entre palabra y cuerpo que carga el actor; pone en discusión la idea misma de representación frente a un yo-autor-personaje que deja de tener bien definidas sus fronteras. El personaje en sí no responde solamente a su acción en escena como conformadora de una identidad que se va a mantener estable el tiempo que dure la puesta, sino que la imagen material que representa va a deslizar su sentido continuamente, incluso hacia fuera del espacio teatral, en una ilusión de realidad.

En *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* Vicent Colonna afirma que la autoficción tiene tres funciones: la referencial, la reflexiva y la figurativa. La función reflexiva es la que genera textos especulares o autorreflexivos que desembocan, según Colonna, en una especie de metalepsis (Colonna, 1989, 248),¹ capaz de representar al autor de distintas formas. La puesta en abismo² es el recurso que sobresale en este tipo de organización lúdica en la que existe, agrega Colonna, una relación de analogía entre el texto reflexivo y el reflejado, que puede ir de lo más simple hasta estructuras especulares que intervienen en todos los planos de una obra, como es el caso de *Tebas Land*. Para el teórico francés, hay una divergencia apenas visible entre la autoficción y el recurso de puesta en abismo del escritor; en la primera, la escritura ejerce una fuerza centrípeta, dice Colonna, que vincula al autor real con el personaje del texto que lo representa; la puesta en abismo del escritor, por otro lado, en un movimiento centrífugo, queda reflejado en el enunciado que lo define dentro de una estructura en abismo que

¹ En el original: “Le dispositif permet des textes spéculaires ou autoréférentiels. Il produit alors une forme spécifiée de ‘métalepse’, par laquelle l’œuvre se ‘dénude’ ou s’auto-glorifie”.

² Señala Colonna: “est mise en abyme, ‘toute œuvre dans l’œuvre’, toute œuvre sur l’œuvre ou toute œuvre par l’œuvre” (263). En este sentido se trabajará aquí el concepto de “puesta en abismo”.

lo contiene (Colonna, 1989, 279–280).³ Colonna señala que este último recurso, si bien incluye el discurso de un autor real, no puede considerarse una autoficción en estricto sentido, el autor está reflejado dentro de la estructura de la obra como un reflejo de su ficción. Para Colonna, la autoficción supone una forma de *hacer* el yo dentro de la ficción, una serie de procedimientos discursivos que construye un espacio, una situación y unos personajes despreocupados por la veracidad del relato.

Sergio Blanco realizó *Tebas Land* en 2012 y la publicó como texto en 2017. La obra es una suerte de planos entrecruzados que con una anécdota sencilla reflexiona acerca de su propia organización interna y del quehacer de lo dramático en general. El título alude a la ciudad griega y concretamente al mito de Edipo. Tebas Land, dentro de la historia, se convierte en labios del personaje–autor en una categoría espacial que habita en la parte oscura de los seres humanos como “el deseo de matar al padre”. Acerca del “paradigma del parricidio”, el personaje S, el autor, le dice a Federico, su actor:

S. No sé. Es como un lugar en donde las cosas nunca son muy claras. Creo que a todos nos pasa un poco lo mismo. En definitiva, todos tenemos, como Edipo, una Tebas un tanto ambigua. Un poco confusa y oscura. Qué sé yo. Una especie de zona o de territorio incomprensible. ¿No? Una especie de Tebas Land.

³ En el original: “la fictionnalisation auctoriale se produit alors selon un mouvement centripète, par lequel l’œuvre s’enroule sur elle-même et, dans cet enrobage, identifie l’auteur réel à la figure du romancier qu’elle représente. [...] la mise en abyme de l’écrivain, qui procède selon un mouvement centrifuge, par un débordement de son extériorité, ne doit pas être confondue avec l’autofiction. Dans cette catégorie, la fictionnalisation auctoriale est miniaturisée de façon à réfléchir l’énonciation, à obtenir une construction en abyme. A la différence de la situation où le dispositif est réalisé à l’échelle de l’œuvre, l’auteur est alors moins dans sa fiction, qu’au milieu de sa fiction, réfléchi comme fortuitement par elle”.

Federico. ¿Una qué?

S. Una Tebas Land. ¿Ves? Me acabo de dar cuenta que encontré el título. (Blanco, 2018, 97)⁴

El parricidio se destaca como el tema de la anécdota en el marco del interés central del autor: la metateatralidad como recurso por antonomasia de la autoficción, ya que, en la combinación del recurso y el género, se alcanza una *performatividad* que sólo es posible en el teatro y su representación. En Sergio Blanco la teatralidad se exhibe exponencialmente cuando la representación se mira a sí misma, se ubica dentro y fuera de la escena y se multiplica en su relación con otros elementos dramáticos. Todos estos son espacios que dentro del texto se entienden como zonas liminales, sitios que se intersecan para configurar núcleos híbridos de significado.

Los personajes son S, el dramaturgo; Martín Santos, el parricida; y Federico, el actor de teatro. Martín y Federico, según la didascalía en el texto, “si bien son dos personajes distintos, deberán, sin embargo, ser representados durante toda la pieza por un solo y mismo actor” (27). El reflejo especular del que habla Colonna queda manifiesto desde el inicio con la presentación de los personajes. Federico va a representar en una obra del dramaturgo S al parricida Martín; el autor real, Sergio Blanco, acota que los personajes de Federico y del parricida Martín serán representados por el mismo actor. Dentro del drama uno jugará a ser el otro, y fuera de la representación, el actor real se escindirá en los dos. El juego de espejos no se queda dentro de la escena, sino que sale para involucrar al actor real, que debe tomar conciencia de la dualidad que vivirá su cuerpo. Sergio Blanco ha dicho que al actor que hace de

⁴ Todas las citas corresponden a esta edición. Para agilizar la lectura, colocaré frente a cada cita del drama sólo el número de página.

Federico y de Martín, le pide que llegue de la calle directo al escenario, que no se cambie de ropa y que no use un vestidor. El actor que entra a escena viene directo de la realidad, cargando su propio yo que deberá transfigurarse en cuanto cruce el escenario. La frontera entre realidad y ficción queda diluida en este movimiento, en el que se arrastran hilos de una y otra en sentidos cruzados. El dramaturgo S provoca el mismo efecto; es su configuración la que introduce el género de autoficción especular al espacio dramático. La S, que cargará el personaje en una camiseta de Superman, invita a que el lector la vincule con la inicial del nombre del autor real, Sergio. Esto porque dentro del drama hay otros elementos que hacen referencia al sujeto real, como que S es dramaturgo, que nació en Uruguay, pero vive en París desde hace ya muchos años, que es gay, que en el momento de la historia tiene 39 años, que su padre fue basquetbolista de joven y, casi al final del relato, que la S, en efecto, corresponde al nombre de Sergio, cuando le dice a Martín que su nombre significa “guardián o protector” (142). Desde los personajes, entonces, se abren las fronteras entre realidad y ficción para mostrar diversos planos metateatrales.

S es literal y figuradamente el eslabón entre los personajes Martín y Federico. Es “el mediador absoluto entre ambos y también entre todo y el público. Se trata, pues, de una proyección autoral sobre la diégesis dramática de las que autoriza la autoficción, y de las más poderosas” (García Barrientos, 2013, 6). La función autor⁵ y su representación es-

⁵ Michel Foucault (2013), como respuesta a la afirmación de Roland Barthes acerca de la muerte del autor, reflexiona sobre la idea y formula que no importa tanto hablar de su desaparición como de los emplazamientos en los que se cumple esta “función autor”. Por otro lado, para él el texto determina esta función, es él quien define a la figura autor. Son evidentes las consecuencias de esta idea en relación con las escrituras del yo y en particular con la autoficción dramática: el desplazamiento continuo de la identidad que no encuentra una correspondencia fija con los referentes, ni intra ni extradiegéticos. El sujeto escritor, el autor, “por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, [...] desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor

cénica, se destacan en un movimiento tímido, apenas perceptible, pero que carga en sí mismo todos los elementos dramáticos: el autor-personaje es quien salta de un espacio escénico a otro para determinar dónde está y con cuál de los dos personajes; es él quien teje finamente los diálogos que dicen en el presente cómo ha sido, va a ser y sobre todo *está siendo* la acción de la obra que él está escribiendo al tiempo que la está diciendo; la puesta en abismo en el personaje principal queda de manifiesto cuando los espectadores-lectores entienden que están frente a un actor que representa ser el autor real de la obra que está presenciando, y que esa actuación carga referentes que lanzan hacia fuera la representación del autor, hacia el autor real, y lejos del cuerpo del actor. De tal forma que en los márgenes de la representación del personaje-autor siempre está *siendo* la presencia en ausencia del autor real, que está en marcha frente al espectador. El público no puede más que atestiguar la presencia/ausencia de las distintas identidades en escena que brotan del cuerpo mismo del autor, que es el cuerpo prestado de un actor; es decir, se da cuenta de las diversas desidentidades en escena;⁶ la (des)figuración de un yo multiplicado en la representación, distorsionado, que produce una ilusión de referencialidad.

La presencia de S se define por una especie de ubicuidad que lo refracta en distintos planos de la obra. Está en un centro en el que se cruzan los otros personajes, los muchos espacios y tiempos de la pieza, y donde confluyen los elementos dramáticos. Es una refiguración

ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura” (295).

⁶ Sobre esta difracción de los personajes autoficcionales, Evelyne Grossman dice que más que una identidad los fragmentos crean una “desidentidad”: “A la fois une et plus d’une. Ce qui signifie s’identifier non à une image mais *au mouvement d’une image* [...] plurielle, changeante. [...] Alors, l’identité est un théâtre. L’inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d’une psyché désertée” (en Decock, 2015, 20).

del personaje que se dirige a “hacer surgir desde el texto un sujeto con el mismo nombre del autor, y sobre todo con circunstancias comunes, que así resulta, no en un antecedente del texto, sino su consecuencia. Y, por tanto, el resultado de una figuración” (Cabo Aseguinolaza, 2014, 28). Que sea su consecuencia explica que el movimiento de comprensión de lo dramático debe dirigirse no hacia fuera de la puesta, sino siempre a la propia representación. No interesa tanto voltear la mirada al exterior para cotejar las referencias, como comprender que la intención es lograr una figuración que deje en *suspense* la identidad del autor: en la frontera que es el cuerpo de los actores.

Tebas Land representa el propósito de un dramaturgo por recrear en escena la historia de un preso que cometió parricidio. El autor, que también es el director de la obra, aún no la ha escrito; ha leído en los periódicos acerca del crimen y quiere escribir el texto a partir de su encuentro en prisión con Martín, el asesino. El juego en escena presenta cómo la historia se va escribiendo al mismo tiempo que se va narrando y simultáneamente se va representando, lo que permite una serie de secuencias temporales que se reflejan unas en otras y en las que tanto el creador como sus sujetos de acción van interviniendo para configurar lo que supuestamente *será* la representación que ya *es*. Y que en ese estar siendo pensada y realizada al mismo tiempo, propicia una serie de ajustes entre lo que deben decir los personajes, según el personaje-autor, lo que quisieran decir y lo que de hecho dicen. La realidad de la ficción se confunde con el drama que el autor proyecta escribir, de tal forma que también los espacios y los tiempos se trasponen. Así, también al interior de la puesta se da un cruce entre la realidad de ficción y la ficción que supone el texto dramático que el personaje-autor está escribiendo.

En un mismo escenario se representa la cancha de basquetbol de la prisión donde S se encuentra con Martín, y el cuarto de ensayo en el que dialoga con Federico, el actor que lo representará. El espacio es el que determina cuándo está en escena Federico y cuándo Martín, ambos representados en el mismo actor. Se pasa de un espacio a otro gracias al cuerpo mismo del actor que se ajusta naturalmente a cada escena según sea un personaje u otro; es el caso de Martín cuando está mojado de sudor por jugar basquetbol, y la escena cambia a otra con Federico que dice estar mojado porque afuera llovía.

Este juego espacial y temporal produce un vértigo en el que los personajes ya no saben si lo que dicen ya ha sido escrito o va a modificar los hechos que aún no suceden. Un diálogo entre Martín y S da una idea de esto:

Martín. ¿Me va a imitar?

S. Bueno... No. No es así como funciona. [...]

Martín. Pero si él va a hacer de mí, entonces tiene que imitarme. Para parecerse a mí. Digo. ¿No?

S. En realidad él se va a inspirar en vos. [...] Él no te va a imitar. Él es un actor. Y el trabajo del actor no es imitar. Él va a crear lo que se llama un personaje. Va a inspirarse, es decir, va a partir de vos, de tu historia, de todo lo que vos me vas a contar, para crear él mismo un personaje.

Martín. Pero entonces no voy a ser yo.

S. Bueno... No. Va a ser un personaje. Un personaje creado a partir de vos. En realidad nadie más que vos puede ser vos.

Martín. ¿Por eso querías que fuera yo el que actuara en el teatro?

S. Claro. Si vos hubieras podido actuar, en ese caso ibas a ser al mismo tiempo vos y tu personaje.

Martín. Es una lástima. (74)

La reflexión del parricidio

El profundo interés de Blanco por la organización de los elementos dramáticos no descuida la revisión de lo humano como parte fundamental de su quehacer como dramaturgo. Es una idea continua en sus entrevistas, escritos y presentaciones que el hablar sobre sí mismo en la autoficción radica en una inquietud por el otro. Las intenciones del autor-personaje de que el drama fuera representado por el propio Martín, es decir, por un reo real, no sólo vienen del deseo de mostrar una metateatralidad y de espejear referencias, sino también del compromiso ético de poner a consideración de la audiencia una serie de preguntas alrededor del parricidio: ¿cuándo se comete un crimen? ¿Quién es, de dónde viene, qué siente el asesino? “¿Cuándo (se pregunta el autor) se empieza a cometer realmente un parricidio?” (64).

Desde el primer encuentro entre Martín y S se explora la naturaleza de ambos personajes. En el intercambio de preguntas, se da una dialéctica entre ellos que los lleva a un continuo devenir el otro. Con el juego que se desarrolla a lo largo de la puesta, en el que las frases por momentos pertenecen a un personaje y después a otro, no sólo se están explorando los planos de ficción y metafiction dramáticas, sino que se expone una de las más profundas creencias de Blanco: “yo soy el otro”. Sobre este supuesto, la revelación que poco a poco se va haciendo del personaje de Martín, de sus profundidades más humanas, anuda con partes de las personalidades de S y de Federico; el desarrollo de Martín muestra puntos de convergencia entre él y los demás, y pretende despertar en la audiencia y el lector algún tipo de comprensión. Ya que el crimen convierte al sujeto en objeto de la mirada social (quien juzga, reprime y castiga), entonces la mirada que se despierta en el teatro, en el arte, debería ser más crítica. Dice Martín:

Martín. [...] Todo el tiempo te están mirando. Nunca dejan de mirarte. Te miran mientras dormís. Mientras te despertás. Mientras vas a mear. Mientras te lavás. Mientras comés. Mientras te entrenás. ¿Ves esa cámara?

S. No la había visto.

Martín. Todo el tiempo nos están mirando. Ahora también nos están mirando. (61)

Sergio Blanco ha construido a Martín como un sujeto representativo de la soledad y el vacío contemporáneos, pero hecho de símbolos que lo presentan como un sobreviviente, como si el parricidio fuera una especie de resistencia y Martín la representación del dolor que llega al borde y en el crimen se libera. Detrás de la figura de Martín, Blanco ha puesto a San Martín de Tours como la imagen que en el gesto lo representa. La leyenda cuenta que el obispo Martín, al encontrarse un día con un mendigo que temblaba de frío, corta su capa por la mitad; conserva una de las partes porque pertenece al ejército romano, y la otra se la da al mendigo para que se cubra. Para Blanco, en el gesto de cortar la capa hay “un reconocimiento del otro”, un “cuidar al otro” (2019). Al poner a Martín y al santo como las dos caras de un mismo cuerpo, Blanco sugiere distintas lecturas para el crimen.

Cuando S se encuentra por primera vez con Federico, le pregunta por qué le interesó el proyecto; Federico le responde que le intriga el tema del parricidio:

S. ¿Y qué es lo que te intriga?

Federico. No sé... El acto de matar a su propio padre. Es algo que me resulta como imposible de comprender, ¿no? No sé. Creo que yo nunca podría. Nunca podría hacerlo. ¿Y usted?

S. No. Creo que no. Tampoco. No podría.

Federico. Igual vio que nunca se sabe. Sentados así, tranquilos, es fácil decir que uno nunca mataría a su propio padre, pero después...

S. Después, ¿qué?

Federico. Y... Qué sé yo. Después uno nunca sabe lo que le puede pasar. Uno nunca sabe de lo que es capaz en algunas situaciones. De cómo puede reaccionar. (70)

Más adelante, Federico reflexiona sobre el mito de Edipo y dice: “No sé si es un verdadero parricida. Sí. Sí. Lo es. No es eso lo que quiero decir. Lo que quiero decir es que, en realidad, es algo así como un parricida sin saberlo. [...] Es como un parricida errado” (72). Esta actitud equivocada que Federico interpreta en Edipo hace guiños al lector respecto de cómo podría entenderse el proceder de Martín. Con distintos recursos se van dando indicios de que el crimen no fue premeditado, que respondería, por lo tanto, a lo que Federico ha interpretado como un error. Cuando S describe una fotografía de Martín con su padre dice que “En la foto los dos aparecen riendo. El padre y el hijo” (79). Agrega sobre la foto: “Cada vez que la veíamos juntos, de lo único que me hablaba era del recuerdo aún intacto de las gotas de agua que caían del pelo mojado de su padre sobre su piel caliente” (80).

En una escena posterior S le hace leer a Federico una parte del *Edipo* de Sófocles: “*Si me levanté contra mi padre, si lo maté, completamente ciego del acto que estaba cometiendo [...] ¿por qué entonces se me condena y castiga por un crimen que yo no quise?*” (97, cursivas del original).

Más adelante Martín comienza a hablar de que se enfermó de la cabeza, y aunque en ningún momento parece que intente justificar su crimen, da más elementos para que el lector llegue a una comprensión del personaje. A partir del hecho de que Martín es atendido por un psicólogo y de que tiene visiones, empieza a revelar más sobre la relación con su padre. Dice Martín: “uno se va poniendo medio idiota. Mi padre siempre me decía eso. [...] Que yo era un idiota” (85). S. describe la escena previa al crimen que leyó en el reporte de policía:

Fue un domingo. Cuando Martín llegó de madrugada, el padre estaba en la cocina. Se había levantado a tomar agua y cuando lo vio llegar, lo miró y supuestamente le habría dicho: ni siquiera sos capaz de traer un litro de leche. Martín le habría contestado algo y el padre aparentemente enseguida le habría dicho que era una puta. Y bueno, fue ahí que Martín habría agarrado un tenedor y le habría dado veintiún golpes. Incluso en el informe Martín dice que mientras le enterraba el tenedor, el padre le seguía diciendo ¿no ves?, ¿no ves que sos una puta incapaz de traer siquiera un litro de leche? (93).

“‘Mi padre a mí nunca me quiso. [Afirmar Martín] Yo tampoco nunca le hice la pregunta. Pero lo sé porque siempre me lo decía. Todo el tiempo.’ ‘¿Qué te decía?’, le pregunta S. A lo que Martín responde: ‘Yo no te quiero. A vos no te quiero, me decía’. [...] ‘Disfrutaba pegándome. Le daba placer.’” (102-103)

Para apuntalar esta idea, la obra entra en diálogo con *Los hermanos Karamazov* de Dostoievsky: “¿Acaso mi padre me quería cuando me engendró? [...] *Ese hijo debería preguntar a su padre: ‘¿Por qué tengo que quererte? Demuéstrame que es un deber.’ [...] Determinados crímenes no pueden ser llamados parricidios. La muerte de determinados padres solo pueden calificarse de parricidio aquellas personas engeguencias por los prejuicios*” (126, cursivas del original).

Al final de la obra, S le regala a Martín una *tablet* en la que le deja composiciones musicales de distinta índole, que también aparecen en la puesta, así como distintas versiones de Edipo. En la última escena los personajes se despiden con un abrazo y mientras se aleja, S puede escuchar que Martín pone el Concierto para piano n° 21 de Mozart. Mientras lo escucha comienza a leer:

Ciudadanos de Tebas. Hijos míos. Descendencia nueva del antiguo Cadmo. ¿Por qué estáis en actitud de plegaria ante mí, coronados con ramos suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que, de

cantos, de súplicas y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, famoso entre todos, el llamado Edipo. (147)

Sergio Blanco, según José-Luis García Barrientos, es “uno de los cuatro o cinco dramaturgos mayores de la lengua española en la actualidad. Su obra es [...] de una hondura, un rigor, una intensidad y una inteligencia literalmente excepcionales en estos tiempos de ligerezas” (García Barrientos, 2013, 5). Obras de Sergio Blanco como *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de Narciso* o *Cuando pases sobre mi tumba*, dan cuenta de esta originalidad en el manejo de los recursos estético-teatrales a la que alude García Barrientos. En ellas sobresale el registro autobiográfico como uno de los hilos que las sostiene, no sólo desde lo temático, sino en la propia estructura y puesta en escena.

Señala Natalia Mirza Labraga que “lo autobiográfico del propio Blanco se entrecruza y entrama con la metarreflexión acerca de sus procesos creativos, con su conmoción y sus descubrimientos como dramaturgo y director. Es decir, es, sobre todo, su oficio y su forma de trabajo lo personal que se exhibe de Sergio” (2016, 39). Son estos los elementos que ubican el trabajo de Sergio Blanco en el espacio ambiguo de la autoficción, porque, a diferencia de la autobiografía, la autoficción no sólo se configura a partir de las referencias directas a la vida personal del autor, sino que, como género híbrido, juega con las posibilidades que ofrece y que le dan herramientas particulares cuando se trata, además, de textos dramáticos. A la autoficción no le interesa ser veraz, sino extenderse en el juego especular.

Blanco, en una entrevista con Marcelo Eduardo Soto Opazo, señala: “Mis trabajos pedagógicos, de talleres, seminarios o en las universidades, todos son un espacio de reflexión, un espacio de pensamiento, de

búsqueda muy fragmental que nutre y alimenta mucho mi trabajo de creación” (Soto Opazo, 2017, 2). Sobre la autoficción concretamente, agrega:

La autoficción busca apoyarse en la singularidad de cada persona. [...] Todo emprendimiento autoficcional, desde el momento que propone viajar hacia el pasado [...] está viajando hacia el lenguaje. [...] A mí la frontera es un tema que siempre me fascina y lo que es esa zona de lo liminal, lo que separa y de alguna manera también une. La frontera es un lugar que separa y que al mismo tiempo une dos cosas. Entonces la autoficción de por sí toca dos temas fronterizos. [...] el vínculo entre la realidad y la ficción [...] (y) el vínculo entre el yo y el otro. Estoy hablando de mí, en esta búsqueda humanista y casi universal de hablar de mí, hablo de ti. Entonces la autoficción es esencialmente un tema de fronteras, ya sea por lo verdadero y lo falso, ya sea por el yo o el otro. (Soto Opazo, 2 y ss.)⁷

La autoficción en escena agrega fronteras a las que ya señaló Blanco; la dicotomía de la realidad y la ficción no se limita en este caso al texto, sino que abarca el espacio escénico y el sitio que ocupa el espectador, en el borde de una temporalidad que habita en su presente y otra que se representa justo frente a su mirada. El personaje, por su parte, carga con un cuerpo escindido entre la corporeidad del actor y la máscara que porta. Es un cuerpo liminal en tanto proyecta el comienzo del cuerpo representado que, a su vez, se lanza en la búsqueda del otro fuera de escena. Este sistema de signos que se despliega sobre todo en la corporalidad y sus múltiples versiones de “un lenguaje inmediatamente perceptible” (Abirached, 2011, 71) permite, precisamente, llegar al otro.

⁷ Sergio Blanco ha dicho “yo definiendo la frontera. La frontera la celebro. Es la piel, permite el contacto”. En la frontera “algo se suspende. Algo deja de ser. Hay un no ser en la frontera” (2019).

“La identidad es un teatro”

En *Tebas Land* el tema que mueve los distintos puntos de la autoficción es el parricidio. Sin embargo, la organización de la forma tiene un sitio central: los diálogos, la caracterización de los personajes, la continua alusión a la problemática relación entre ficción y realidad, el tiempo y espacios emplazados, las repeticiones y reelaboraciones de una misma escena, todo se dirige a la forma híbrida, fronteriza, más que a lo propiamente dicho en la representación. En este sentido, el tema del parricidio sirve como anécdota de una obra que no hace un juicio moral sobre el crimen, sino que lo toma como detonante para reflexionar, al tiempo que muestra, las posibilidades estéticas en la representación de los personajes. Blanco dice que:

En la autoficción lo interesante es que uno se engaña a sí mismo con uno mismo, es cómo a la vida de todos los días la puedo poetizar y cambiar, de alguna manera por medio de la escritura me voy inventando. Me gusta trabajar conmigo y de alguna manera utilizar mi cuerpo para hablar del mundo a través de mí. La autoficción no es un encierro ególatra, es todo lo opuesto: es tratar de encontrar al otro y a los otros hablando de mí. Porque creo en la idea de que en el fondo los seres humanos somos todos extremadamente iguales: todos nacemos, todos sufrimos, todos somos felices, todos morimos. A todos nos pasan las mismas cosas. (Gago, 2018)

Una vez que Nietzsche desacreditó la mimesis aristotélica a fines del siglo XIX —a la par del surgimiento de filosofías que reflexionan sobre la fragmentación del tiempo, la inestabilidad de lo real, las dificultades de la comunicación entre sujetos y el inconsciente como desestabilizador del yo—, las relaciones entre los creadores y el actor del arte se modificaron. Se jugó con las interconexiones entre la teatralidad y

la realidad, entre personaje y persona, entre la representación y el público. La percepción, entonces, se transformó y buscó en otros sitios lo que antes creía estable. El personaje se volvió mudable, porque “si ‘yo es otro’, (según el psicoanálisis), resulta evidente que el personaje no podría decir sobre lo real y sobre sí mismo otra cosa que lo que extrae de la experiencia más íntima de su autor [...] es el testigo insólito e irremplazable, cada vez, de una ventura literalmente indecible” (Abirached, 2011, 171). Como señala Abirached, la identidad autor se fragmenta en las distintas posibilidades que la representación de cada personaje supone. En ellos, habita un fragmento que difracta esa desidentidad para mostrar y ocultar al mismo tiempo la desfiguración del autor. Dirige a los personajes desde su parte más profunda, pero lo hace a partir de un discurso indecible.

Martín es el preso que dentro de la ficción representa al personaje real, al que cometió el crimen real. Federico, por su parte, es el actor que en el escenario debe interpretar a Martín. El vínculo entre los dos personajes, que se representan el uno en el cruce con el otro frente a los ojos del espectador, es S, el autor, el único que puede deslizarse de un espacio a otro y convivir con ambos personajes. S es el narrador que da al público los antecedentes de la obra una vez iniciada la representación, y lo hace sobre una metateatralidad que subraya la hibridez entre un texto meramente narrativo, el discurso del autor frente al público, y los subsecuentes diálogos del registro dramático. El espacio, entonces, no solo pasa de la cancha de basquetbol al cuarto de ensayo de la obra, sino que incluye un tercer sitio que surge en los momentos en que S rompe la escena que transcurre, para voltear al espectador y dar una larga explicación que, en el gesto, incluye, por lo menos durante unos minutos, el espacio de la audiencia dentro del espacio de ficción, para transformarla a su vez en público ficcional.

Cuando comienza la obra, S se dirige al público en el papel del autor real de la obra: “¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá” (33). Ese “¿podemos empezar?” es la cuestión que abre la pieza y que no sólo funciona como pregunta retórica. Carga la paradoja de la posibilidad-imposibilidad de representar una verdad, la posibilidad de exhibir el crimen; S dice que deseaba “poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena. Para mí, esta presencia verdadera y real no es un detalle del proyecto, sino que es algo fundamental, ya que desde un inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación” (34). Es decir, lo que busca S es “extraer definitivamente al actor del campo de la representación, incorporándolo a un lenguaje global [...] se inventa con ello otra práctica del teatro, independiente de la literatura y que no busca ningún punto de referencia fuera de ella misma” (Abirached, 2011, 175). El autor quiere que el cuerpo de Martín funcione como signo que carga en sí mismo el parricidio. Visto así, la construcción del personaje autoficcional ofrece una mirada distinta, ya que a pesar de que la identidad sea parte del juego del género, ésta no alcanza a configurarse plenamente.

Lo que sucede con la autoficción como género literario es que provee de recursos que no tiene ni la autobiografía ni la ficción por sí misma. Los referentes extratextuales, que muestran al lector que el personaje del autor y el autor real parecen el mismo, están presentes en el drama, pero son pocos. En los diálogos con Martín, en los que supuestamente el autor está buscando datos para configurar el personaje del parricida, Martín se muestra como un explorador que quiere conocer a profundidad a S. Los referentes a la identidad del autor real, y el hecho de que se narren dentro de una ficción, son los que dan el carácter de

autoficción al drama de Blanco. Sin embargo, como adelantaba, las posibilidades de la autoficción no descansan solamente en esta cualidad híbrida, sino en lo que esta hibridez provoca en la forma y, particularmente en este caso, en los elementos dramáticos. Lo que se expone de un autor en un texto autoficcional, en general, corresponde al espacio de lo público, lo que puede encontrarse de él casi en cualquier entrevista o biografía; lo privado y su exploración no son aspectos que le interesa exhibir a Blanco, porque corresponden más bien al espacio de la autobiografía.

La autoficción —que es un género ambiguo y no firma ningún contrato, no sólo de verdad, sino de organización interna—, se concentra entonces más en la manera en que se dice, que en lo que dice. Blanco encuentra en ella un sitio de completa libertad para desarrollar una propuesta que experimente con los planos de realidad y ficción del texto autoficcional, en las distintas caras que, asimismo, le da lo dramático. Blanco muestra que no puede haber mejor objetivo al momento de elegir hacer una autoficción que el ejercicio de combinar, trasponer y yuxtaponer los distintos horizontes en los que se despliegan el espacio, el tiempo y los personajes dramáticos; como si la autoficción, más que un género, fuera un recurso retórico, es decir, una manera de hacer un discurso. Agregar su nombre propio al drama, le “permite teatralizar de manera escenográfica la compleja y contradictoria presencia/ausencia del yo postmoderno y trastocar las fronteras entre (géneros). Al mismo tiempo, puede mostrar de manera desdramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del yo” (Alberca, 2007, 250). De ahí que Grossman, referida anteriormente, diga que “la identidad es un teatro”, no la imagen en escena que carga el cuerpo, sino su movimiento, que la muestra disforme, proteica y continuamente transformada. Es pura imagen poética en escena; en el escenario de identidades intermitentes.

Teatro verbo

En *Tebas Land* la performatividad del personaje es la que sostiene la puesta; es en él en quien recaen los giros espaciales y temporales sin tener que salir de escena. La obra entra en lo que se ha denominado Teatro Verbo, es decir, una forma en la que “el aspecto predominante es la *discursividad*: el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza. [...] configuraciones discursivas que parecen corresponderse con las réplicas del diálogo teatral, con la forma del monólogo, o bien, con las didascalias o acotaciones” (Pérez Jiménez, 2017, 90). En *Tebas Land* la acción descansa en los diálogos de los tres personajes, pero además se compone de largas intervenciones de S, que en el texto se traducen en páginas enteras en las que se dirige al público/lector para dar a la audiencia antecedentes que ayuden a entender el cuadro en curso. Tiene escenas que comienzan con una explicación acerca de lo que originalmente sería la obra y cómo y por qué tuvo que modificarse. En otros momentos el personaje-autor se detiene a describir cómo va ideando la historia en el preciso instante en que la actúa. Explica sus notas y los dibujos que va imaginando sobre la puesta:

dice CÁMARA QUE FILMA PERMANENTEMENTE, CUERPO QUE SE CONTRACTURA EN LA PEQUEÑEZ DE UNA CELDA, CUERPO QUE ES OBSERVADO [...] Más abajo dice PARRICIDIO, dos puntos, ESTABLECER LÍNEAS DE LECTURA CON EDIPO REY, LOS HERMANOS KARAMASOV Y ALGUNOS TEXTOS DE FREUD. [...] Luego en la página siguiente aparece escrita una pregunta ¿CUÁNDO SE EMPIEZA A ESCRIBIR REALMENTE UN TEXTO? [...] esta otra [...] ¿CUÁNDO SE EMPIEZA A COMETER REALMENTE UN PARRICIDIO? (64)

En *Tebas Land* las acotaciones son largas narraciones que si bien tratan de agregar información a la obra (contar el mito de Edipo, describir el cuadro escénico, etcétera) también completan la historia con hechos

que suceden en un espacio y tiempo fuera de la escena —“Esa misma tarde durante el trayecto en tren que me llevaba al centro de la ciudad” (64)—, además de hilarse casi imperceptiblemente con la acción dramática. Después de un largo discurso, aparece de pronto Federico:

La dirección del Teatro organizó un casting de urgencia y fue en una de esas tantas pruebas que conocí a Fede, el actor que fue seleccionado y que esta noche va a representar a Martín. No sé. Quizá podemos contar nuestro primer encuentro. ¿Te parece?

Federico. Sí. Claro. (65)

Lo que el teatro verbo y este uso de la discursividad hacen con el personaje es condensarlo en su función verbal para cargar en sí mismo —en el mismo cuerpo y acción del personaje— los planos temporales y espaciales de la puesta. En los movimientos que señala el director, lleva al público a quedar suspendido en un tiempo y espacios fuera de la escena, para acto seguido entrar en diálogo con alguno de los otros dos personajes. En el cuerpo del actor que representa a Federico y a Martín, recae a su vez la posibilidad no solo de cambiar de personaje, sino de modificar asimismo el espacio y tiempos de la escena. Federico habita el cuarto de ensayos, mientras Martín está en la prisión. Pero el cuarto de ensayo *representa* esta prisión, la cancha de basquetbol; por lo tanto, el espacio cambia de espacio *real* de la ficción a espacio *representado* en la ficción, aunque en su materialidad parezca siempre el mismo.

Respecto del personaje teatral, Jean-Pierre Sarrazac se pregunta: “¿El personaje como fantasma? ¿El personaje como ficción parasitaria de un extremo a otro del proceso teatral? ¿El personaje como algo a liquidar, a erradicar? O bien, ¿el personaje como entidad —como potencia— que no terminaremos nunca de matar, como el dios de ciertos ateos?” (Sarrazac, 2006, 353). Sin embargo, piezas como *Tebas Land* dan cuenta de cómo el personaje puede deslizarse hacia otros espacios

dramáticos, cumplir nuevas funciones y seguir siendo el que carga con la acción escénica. Lacoue-Labarthe señala en el artículo de Sarrazac que mimesis ya no debería traducirse como imitar o representar, sino como “volver presente” (Sarrazac, 2006, 356). El cruce de planos que en *Tebas Land* resultan de la hibridez entre texto dramático y narrativo, por un lado, y ficción, metaficción y realidad por otro, toma dirección y sentido en los personajes. La autoficción, por su parte, al agregar el problema de la identidad a la representación dramática, da profundidad a los personajes que en un principio pudieran parecer planos. Se pone en escena el problema de la identidad, por un lado, en el diálogo de los personajes que continuamente están sembrando la duda de quién es el Martín del que provienen los detalles de su propia historia, y por otro, en el autor que hace pensar al espectador que representa al autor real del drama. Por todo esto, ese “volver presente” del que habla Sarrazac cobra un sentido particular en los personajes de *Tebas Land*, ya que la presencia que se invoca en el drama invade todos los tiempos y espacios escénicos —por medio de los personajes desdoblados y las identidades intra y extradiegéticas—, lo que hace que ese *aparecer* en representación del personaje se difracte ante el espectador: es testigo de las múltiples ausencias hechas presente.

Tebas Land muestra que el personaje contemporáneo se desarrolla mejor a partir de una suspensión de rasgos personales que se resuelve en funciones escénicas, es decir, en el desenvolvimiento del personaje para descifrar planos espacio-temporales y para crear identidades siempre borroneadas. El juego en este caso, al establecer recursos híbridos, es mantener todos los elementos dramáticos en una zona liminal que les permita relacionarse con distintas esferas. Así, el tema de las apariencias está presente a lo largo de todo el drama tanto en su contenido como en su organización formal. En relación con el “Teatro

Verbo”, Pérez Jiménez señala que “lo que verdaderamente resulta enfatizado, antes que el componente material de la palabra es su configuración retórica, esto es, su organización como un entramado que adquiere valor en sí mismo” (Pérez Jiménez, 2017, 90). En otras palabras, que lo performativo de la puesta queda determinado y dirigido por la situación enunciativa, por el discurso en acción. El actor, por lo tanto, carga la función de integrar los elementos escénicos: “Así, la categoría de la actuación llega a asimilarse, en el Teatro Verbo, al concepto de interpretación, es decir, de despliegue del discurso a través de un proceso protagonizado enteramente por el actor, al que compete la comunicación de la obra a través de la evidenciación predominante de la verbalidad” (Pérez Jiménez, 2017, 91). Lo que apuntala la autoficción especular de Colonna cuando señala que en la enunciación queda representada la ficcionalización del autor en una construcción en abismo.

El problema de la realidad, la ficción y la representación yace exhibido cuando —al mismo tiempo que se afirma con una serie de referencias extratextuales que S es la representación del autor real— se confunden la realidad y la ficción y, muchas veces, incluso, la representación parece a los personajes una mejor versión de los hechos. De ahí que Pérez Jiménez afirme que “el Teatro verbo constituye el ámbito preferente para el funcionamiento de la *referencialidad refleja* [...] a través de un personaje que se refiere a sí mismo. El yo imaginario se constituye, así, en centro del universo ficticio de la pieza, cuyo plano referencial se halla integrado por los elementos que, en la experiencia de la realidad objetiva, resultan equiparables a los que conforman dicho yo” (Pérez Jiménez, 2017, 97).

A manera de conclusión

Jean-Pierre Sarrazac señala que “la ecuación del personaje moderno podría formularse así: presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente” (Sarrazac, 2006, 356), lo que subraya no una pérdida en el personaje, sino la ganancia que se obtiene de la posición liminal a la que antes hemos aludido y en la que Blanco encuentra su sitio más productivo. Para Sarrazac “la ablación del carácter tiene que ver aquí con un desplazamiento”, un nuevo orden de los elementos teatrales y su función. Continúa el crítico:

Nos preguntamos si esa “nada” que no cesa de acorralar, incluso de devorar al personaje en las escrituras dramáticas a partir del cambio al siglo XX, no reenvía, más que a una pura y simple negación, a un devenir distinto del personaje. [...] a un retiro de sí en el que se trataría, no de despersonalizar, sino de impersonalizar al personaje [...] la no coincidencia consigo mismo del personaje del teatro moderno. Puesto que lo que el teatro hace hablar o, mejor, lo que da ver [...] es lo que normalmente se calla y permanece invisible. (Sarrazac, 2006, 365-366)

El personaje, entonces, no pierde sus rasgos, sino que los descarga de un sentido inmediato que los determine, y más bien le brindan la posibilidad de hacerse en la representación. Los personajes de *Tebas Land* juegan con esa libertad de emplazamientos que los hacen más anchos y plenos en escena. Su cuerpo se convierte en una especie de espacialidad flexible —*espacioso* más que espacial, según Nancy⁸— que les permite plegarse, expandirse y replegarse en el espacio de la representación que,

⁸ Jean-Luc Nancy señala que “Los cuerpos [...] son el espacio *abierto* [...] una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. [...] lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel” (Nancy, 2003, 15).

además, está determinado por la autoficción. En *El bramido de Düsseldorf*, Blanco abre con una *captatio* en la que uno de los personajes da la que considera su mejor definición de autoficción:

Sergio es un dramaturgo que vive en París y que desde hace años escribe obras como estas que son autoficciones. Él las define como un cruce entre relatos reales y relatos ficticios. Muy seguido, Sergio dice que la autoficción es el lado oscuro de la autobiografía y que ahí en donde hay un pacto de verdad, como es el caso de la autobiografía, en la autoficción hay un pacto de mentira. [...] En varias de sus conferencias en donde habla de la autoficción, muchas veces le escuché decir esto que creo que es algo que define a Sergio: “No escribo sobre mí porque me quiera a mí mismo, sino porque quiero que me quieran.” (Blanco, 2018, 22)

Los planos en los que *Tebas Land* se mueve en este registro de la verdad y la mentira son muchos: los personajes, espacios y temporalidades se cruzan para ir soltando, en uno y otro, elementos que confunden al espectador, quien no sabe qué ficción es la “ficción verdadera” dentro de ese espacio de escenas que reverberan en otras y que se repiten de personaje a personaje.

Cuando Roland Barthes pasa de *Spectador* a vivir el *punctum*, señala: “yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1980, 52). En este sentido, la obra de Sergio Blanco “da a sentir” y nos lleva a reflexiones profundas sobre la naturaleza humana y el arte; porque además de permitir reconocer las injusticias y atrocidades del mundo contemporáneo, provee de múltiples planos de sentido que ponen en escena, en un mismo espacio, distintas imágenes de la desolación del sujeto y los diversos derroteros de la escritura.

Bibliografía

- Abirached, Robert. (2011) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.
- Alberca, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Barthes, Roland. (2018) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- _____. (1980) *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- Blanco, Sergio. (2018) *Autoficciones*, Punta de Vista Editores, Madrid.
- _____. (2019, 25 de octubre) *Frontera entre realidad y ficción: de Tijuana a Van Eyck* [Conferencia], Teatro La Capilla, Coyoacán, México.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. (2014) “Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición retórica de la autoficción”, en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 25-44.
- Decock, Pablo. (2015) “El simulacro de la desidentidad: las figuras autoriales en el espacio autoficcional de Aira y Vila-Matas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 15-28.
- Foucault, Michel. (2013) “¿Qué es un autor?”, en *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona.
- Gago, Soledad. (2018, 21 de enero) “La sociedad no tiene que domesticar al artista. Entrevista con Sergio Blanco” [En línea]. *El País*. Recuperado 31 de octubre de 2019 de: <<<https://www.elpais.com.uy/domingo/la-sociedad-no-tiene-que-domesticar-al-artista>>>
- García Barrientos, José Luis. (2014) “Paradojas de la autoficción dramática”, en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones a la autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 127-148.
- Labraga, Natalia Mirza. (2016) “Ficción y autoficción en *Tebas Land*, *Ostia* y *La ira de Narciso*”, *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, (122), 39-48.
- Nancy, Jean-Luc. (2003) *Corpus*, Arena Libros, Madrid.

- Pérez Jiménez, Manuel. (2017) “Ficcionalidad y modelos referenciales en el teatro español”, en A. Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 81-100.
- Pozuelo Yvancos, José María. (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2006) El impersonaje: una relectura de *La crisis del personaje*. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (8), 353-369.
- Soto Opazo, Marcelo Eduardo. (2017) “La autoficción y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible. Entrevista a Sergio Blanco”, *Argus-a*, VI (24), 1-13.

LA IRONÍA AUTOBIOGRÁFICA COMO
DEFENSA Y CUESTIONAMIENTO:
EL PERICAZO SARNIENTO. SELFIE CON COCAÍNA
DE CARLOS VELÁZQUEZ

Humberto Guerra de la Huerta*

Introducción

La carrera literaria del coahuilense Carlos Velázquez se ha desarrollado de manera bastante vertiginosa, sin necesariamente pasar por los filtros canónicos establecidos en la Ciudad de México. Su autobiografía, *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína*, contiene una fuerte dosis de desparpajo hasta llegar a lo que se conoce como incorrección política, pero esta condición textual no ha menoscabado una estimable recepción lectora y crítica, tanto de su obra ficcional como de su autobiografía que nos ocupa aquí. El autor, originario de la región de “La Comarca Lagunera”,¹ se ha pertrechado de una poética muy ecléctica que ha sido denominada como “collage globalizado”. Es decir, echa mano de un amplio espectro de referencias de todo tipo, en el cual

* Profesor-investigador adscrito al Área de Investigación en Hermenéutica del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. <<ehguerra@correo.uam.xoc.mx>> y <<orfeo67@hotmail.com>>

¹ Así lo anotan otros críticos para otras manifestaciones textuales de su quehacer literario: “En su pastiche literario, es decir en la canibalización aleatoria de elementos procedentes del ‘museo imaginario de la cultura global’ (Jameson 1996, 37)”, (Lippi, 2022, 2) y “Con las referencias culturales es la misma historia: ahora una nota erudita, ahora un dato histórico, ahora música grupera, ahora una cita extirpada del programa televisivo más pedestre” (Lemus, 2009, s. p.).

se detectan elementos de la cultura letrada, aspectos de la cultura regional norteña mexicana, ejemplos de la cultura mediatizada y el rock más pesado y contestatario que se combina con las baladas románticas más estereotipadas y populares, entre otros elementos. Todo esto demanda una necesaria competencia lectora muy atenta, capaz de codificar y decodificar dichos referentes de manera rápida y eficaz, so pena de perderse en el juego literario propuesto por el autor. Lo cual nos lleva a inferir ciertas peculiaridades que se inclinan por el lado de la función lectora o de la recepción. Desde nuestro punto de vista, Velázquez desafía la competencia lectora desde varios frentes en una especie de duelo establecido entre el texto y su lectura. Por ejemplo, para explicar sus experiencias con la cocaína el autor utiliza una trillada cinta animada para comunicar su fácil adopción a la cocaína: “La coca llegó a mi vida como la zapatilla al pie de Cenicienta” (13)² y ante la perspectiva de inhalar una larga línea de esta sustancia dice: “[...] armamos unas líneas más largas que el verso más prolongado de *Howl* de Allen Ginsberg.” (127). Esto supone, entonces, que el lector pueda comprender ambos códigos de manera simultánea para entender la naturaleza, sentido y significado textuales más cercanos a los propósitos autorales. De lo contrario, la lectura se desplazará de una cómoda situación de superioridad crítica (o al menos de igualdad analítica potencial) y quedará seguramente decepcionado o desubicado al experimentar cierta insatisfacción comprensiva o lo llevará a sentirse deficitario frente al texto.

Este método resulta igualmente paradójico en el caso que nos ocupa, pues *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína* desde su titulación se construye a partir de la descomposición, o adecuación del título de la

² De aquí en adelante, las citas textuales de la autobiografía solo se anotan entre paréntesis sin información adicional. No así, citas de otros textos del propio autor o de críticos.

señera novela picaresca mexicana *El periquillo sarniento*, como elemento de la cultura letrada y que aporta, entonces, prestigio cultural al texto así bautizado, pero esta adecuación (descomponer “periquillo” en “pericazo”) significa entender este primer código y su destronamiento como obra literaria reconocible, en favor de la degradación al entender (de manera prácticamente simultánea) que la inhalación de una porción pequeña y rápida de cocaína se denomina “pericazo”. Ambos significados y sus respectivos significantes se unen por la presencia tácita de la nariz o el pico de un ave que ávidamente se apodera del polvo blanco o de un insecto, respectivamente, además de la proximidad fonética que paradójicamente los acerca y los aleja al mismo tiempo. Es necesario enfatizar, por lo tanto, que si alguno de los elementos no es pensado por el lector, quedará un tanto excluido del juego literario que, como hemos dicho, establece su autor. No obstante, se mantiene el adjetivo “sarniento” (que tiene sarna, una erupción de la piel que denota descuido y precariedad económica, abandono, se manifiesta sobre todo en los perros callejeros expuestos a toda clase de inclemencias, maltratos y desnutrición) como advertencia que indica que el yo retratado en el texto se está valorando semejante a un perro sin dueño ni rumbo, amén del sufijo despectivo añadido al significado “perico”, en un caso periquillo, es decir, insignificante; en el otro pericazo que si bien es aumentativo, también contiene cargas despectivas. Pero la charada continúa en el subtítulo, pues toma el fenómeno visual de la costumbre narcisista contemporánea de tomarse uno mismo un retrato, la famosa y recurrida “selfie” (habilitada gracias a la tecnología y su fácil manipulación) con el consumo de cocaína que socialmente se aprecia como algo ocultable o, al menos, que no aporta un elemento prestigioso a su consumidor frente al juicio externo. La selfie común es pensada para mostrar una faceta prestigiosa del sujeto, pero aquí el retrato va acompañado de la cocaína, con lo cual el retrato resulta de otra naturaleza, como espera-

mos analizar aquí. En breve, Velázquez apela en un primer golpe textual a la cultura letrada, la cultura popular mediatizada, la circulación hiperbólica de imágenes en la era del narcisismo más rápido y consumible y la cuestión de la adicción a una sustancia que se ha establecido como un componente en extremo problemático tanto para los contextos netamente productores como para los contextos de consumo elevado y que sitúan a los comercializadores como agentes sociales (tanto denostados como admirados), pero con un enorme poder económico y, por lo tanto, también de una gran influencia política real.

Si todo lo anterior resulta pertinente, la lectura de este peculiar texto autobiográfico resulta más desafiante porque quien se acerca a cualquier autobiografía tiene en mente la expectativa de conocer algún grado de verdad, como en cualquier lectura propiamente autorreferencial (sea como aquí o en el caso de un diario o de un epistolario, por ejemplo).³ Pero esta verdad ya viene codificada en el título, pues el texto se centra sobre los avatares, aventuras, peripecias y señalamientos del autor-narrador-personaje⁴ principal sobre su afición al consumo, en especial, pero no exclusivamente, de la cocaína a quien no duda en calificar, en reiteradas ocasiones, como su relación más duradera, satisfactoria y conflictiva.

En vista de este orden estético de la textualidad y los retos que formula al lector, aquí nos ocupamos de esta autobiografía que toma como tematización central la adicción a la cocaína, pero no se trata de un testimonio, no persigue ninguno de los objetivos que procuran este tipo de textos, es decir, la toma de conciencia que mueve a la acción.

³ El problema de la “verdad” es muy complejo, pero aquí nos apoyamos de lo dicho por Lejeune, no se trata de la verdad histórica (de su exactitud), sino de una verdad subjetiva (sobre su fidelidad con una entidad volcada textualmente). V. Lejeune, 1975, 57.

⁴ Nos referimos a la triple identidad, que establece Lejeune como condición autobiográfica, entre autor, narrador y personaje principal (Lejeune, 1975, 26).

Dicho en términos de J. Austin, la locución autobiográfica no provoca una ilocución que promueva alguna perlocución de índole social o política, generalmente por parte del lector.⁵ Por el contrario, la tematización se contextualiza en la vida del autor, su condición social, sus amistades, sus correrías con otras sustancias (desde el alcohol hasta el peyote, las sustancias químicas y los fármacos psiquiátricos), sus encuentros y desencuentros amorosos, sexuales, matrimoniales y la relativización del oficio literario, entre las anecdotizaciones que detectamos como las más recurridas. Es por la presencia de estos elementos que se puede ubicar a este texto como una autobiografía propiamente dicha. Si bien de forma nada “clásica” porque es un texto que se clasifica como precoz por el espacio temporal que abarca, el autor está llegando a los 40 años al momento de su enunciación, es decir, estamos frente a un texto fragmentario; su espacio autobiográfico si bien es reconocido, no es tampoco muy amplio y con seguridad su estatuto autoral tendrá ahora una barrera que se erige entre sus textos y su persona no en su faceta literaria, sino en su circunstancia personal cuestionada por la adicción. Esto no escapa a las reflexiones del autor, pues a pregunta expresa sobre la publicación de esta autobiografía, señala:

La cocaína es muy severa para la salud; como te anestesia, bebes más, te quedas más noches sin dormir, comes menos; luego el costo a ser estigmatizado. A lo mejor menos gente querrá leerme. Entre lo positivo, creo que en este momento donde predomina la corrección política y la mayoría de los autores mexicanos escriben cosas blandengues, yo conseguí hacer un libro como este. (AN/HG, 2018, s. p.)

⁵ Usamos la clasificación de actos de habla de Austin. Para este filósofo del lenguaje, el acto locutivo es lo dicho, el acto ilocutivo es la intención del primero, mientras que el acto perlocutivo es la acción que el emisor pretende desencadenar a través de su locución. V. Bibliografía.

Si es necesario reforzar esta conciencia, en otro diálogo el autobiógrafo se autoinculpa de aquello que lo acusan: “Me han acusado de ser mal hijo, de ser una oveja descarriada, de ser un borracho, un drogadicto, un adúltero. Y sobre todo me han acusado por mis gustos musicales”⁶ (Lippi, 2022, 4). Por último, el autor ha afirmado que el texto le fue sugerido por el editor y escritor Rafael Pérez-Gay y que el proyecto había sido ofrecido a otros autores, quienes habían declinado la invitación. Es decir, ni siquiera esta autobiografía responde a una necesidad autoral propia, sino inducida.⁷ Todo esto se ubica en sentido contrario a lo que pretende generalmente la textualización autobiográfica: granjearse las simpatías lectoras, justificar una manera de ser y actuar y considerar su trayectoria vital como consumada, lo que permite la mirada retrospectiva general desde un observatorio de enunciación privilegiado.⁸ Objetivos los cuales están bastante alejados de los propósitos autorales de Velázquez por lo que aquí se aprecia esta peculiaridad como un elemento a su favor. No persigue simpatías, por lo que no es necesario textualizar ningún tipo de moralidad alguna. En cambio, nos presenta una serie de contradicciones las cuales después de su descripción recalcan en una reflexión que se extrapola al lector y al contexto de la enunciación a través del uso de la ironía, como esperamos mostrar a continuación.

⁶ Aquí ya está estableciendo el juego textual con el lector que analizaremos más adelante.

⁷ Sobre esta encomienda apunta las dificultades y posibles consecuencias cuando afirma: “Puede ser, detrás de todo escritor maldito hay una abuelita a la cual nadie quiere romperle el corazón. El caso es que acepté pensando en que sería sencillo, pero al contrario fue muy complicado. Estuve a punto de arrepentirme, sobre todo por mi hija. Cuando crezca no quiero que tome el libro como una licencia para hacer cualquier cosa. Sin embargo, decidí que no puedo tener miedo de publicar algo por ofender los sentimientos de nadie. Mi compromiso con la literatura es fuerte, no estoy jugando. El libro es una invitación a ser señalado, pero nunca me ha importado cómo me ven los otros. Todo mundo podrá decir: ‘mira al drogo’. Sí, pero yo tengo el libro sobre el drogo” (AN/HG, 2018, s. p.).

⁸ Estas son básicamente las condicionantes que conforman el texto autobiográfico, de acuerdo con la muy difundida tipología propuesta por Georges May. V. Bibliografía.

El uso de la ironía

El humor y su vertiente irónica se han apreciado como un estrategia de textualización poco visitada dentro de la literatura mexicana. A la mente viene de manera inmediata la obra y figura de Jorge Ibarguén-goitia como un ironista paradigmático, aunque solitario dentro de las letras mexicanas. No obstante, parece que este planteamiento no es ya del todo válido, pues ahora nos encontramos a autores contemporáneos que frecuentan esta figura del lenguaje como herramienta importante de escritura y aquí podemos pensar en autores como Enrique Serna, Carlos Reyes Ávila y quien nos ocupa, Carlos Velázquez. Desde nuestra lectura, pensamos que el registro irónico es uno de los recursos poéticos más convocados en *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína*. Si bien, a continuación recogemos algunos de los efectos que produce la ironía, nuestro objetivo principal es ver cómo es usada por el autobiógrafo para relativizar la experiencia vital que enuncia y después ver cómo el giro irónico recae en la propia autoconfiguración, pero en su trayecto salpica al lector y al contexto de la enunciación, en este caso, la sociedad mexicana contemporánea. De esta manera, entonces, en un primer apartado analizaremos cómo trabaja la ironía en distintas calas textuales para cuestionar la función lectora como instancia privilegiada y cuestionadora para convertirla en instancia cuestionada y de exoneración del sujeto autobiográfico. A continuación, en un segundo apartado, apreciaremos cómo el polvo blanco, la cocaína, experimenta un proceso de personificación, se convierte en una prosopopeya debido a la importancia que para el autobiógrafo tiene su consumo. Para terminar, en un tercer apartado, valoraremos los movimientos cognoscitivos y emocionales que provoca la ironía tanto en el lector como en el autobiógrafo.

La ironía como función desestabilizadora del lector y desfocalización del sujeto autobiográfico

Al leer esta autobiografía precoz y sobre pedido, como ya se señaló, es inevitable apreciar la sagacidad mental de su autor, sus asociaciones sorprendentes debidas al collage referencial ya descrito, lo cual crea un espacio donde la sonrisa o carcajada que provoca se trueca en cuestionamiento del lector y su contexto de lectura. Proceso en el que el autobiógrafo no ha sido exentado, muy por el contrario, el personaje principal-autor-narrador no se ubica como un privilegiado exégeta, sino como un participante más de aquello denunciado o evidenciado, es decir, de la pretendida focalización autobiográfica se pasa a algún tipo de evidenciación o cuestionamiento contextual, propio del momento de la enunciación. Hay una malicia perceptiva muy destacable, uno piensa en el ingenio del pícaro quien deshabilitado para hacerse de fama y fortuna, se ha vuelto un acucioso observador del drama humano y de las verdades y falsedades de las que se alimenta este fenómeno, esto ya está habilitado desde el título que interpretamos desde otro punto de vista. Pero, igualmente, hace pensar en el ingenio culto de figuras como Óscar Wilde (su reconocido *witticism*) o Salvador Novo (su agudeza, ironía y en términos más coloquiales y de sociolecto homosexual su “perrez”) quienes utilizaban el giro irónico para remarcar ciertas fallas, contradicciones o sinsentidos de un contexto que los estigmatizaba, en un movimiento que remite al conocido refrán: “ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio”. Estas referencias de origen netamente literario explican de forma clara la figuración del autobiógrafo, pues este se describe como un elemento sin atributos, sin agencia ni potencia, un ser que en términos contemporáneos se clasificaría como “descartable”, pues ha vivido en medio de la precariedad económica y familiar, la violencia social, el abuso de sustancias, el desinterés escolar en su

función meritocrática, las pocas oportunidades laborables y conforme transcurre el tiempo del enunciado la omnipresencia del narcotráfico como elemento disruptor y corruptor de una sociedad ya de suyo estructuralmente desigual y corrupta. Por ejemplo, un reconocido periodista de investigación le pregunta cómo es que habiendo crecido en un medio tan singularmente violento (debido a las peleas entre narcotraficantes por la plaza de su natal Torreón) no se haya convertido en un narcotraficante más, a lo cual el autobiógrafo contesta: “En una ocasión Alejandro Almazán⁹ me preguntó por qué no había sido narco. La respuesta no la sé. Lo que sí sé es que de haberme decidido a serlo, estaba en el mejor lugar para que me apadrinarán” (43). La ironía trabaja entonces en una especie de exoneración del autobiógrafo, pues se atribuye ignorancia y a la vez desinterés, esto aleja el foco de observación del sujeto hacia su medio, al contexto que sería el más propicio no para “redimirlo”, es decir, darle oportunidades de ascenso social reconocidas y socialmente valoradas, sino para convertirlo en un narcotraficante. El texto autobiográfico más clásico trabajaría en favor de la exaltación del autobiógrafo por evitar el narcotráfico, en cambio, aquí se dirige a su exoneración que no es lo mismo en absoluto. Así, la denuncia cae en el contexto y no en el sujeto adicto, pero no narcotraficante, distinción que aunque sea dicha de paso en cierto grado lo distingue favorablemente. El cuestionamiento autobiográfico se ha desplazado del sujeto a su medio ambiente de manera sorpresiva, sin moralidad alguna, pero con una acusación directa: el medio adverso pavimenta el camino hacia el narcotráfico como única opción laboral atractiva y redituable. De todas las posibilidades semánticas que resguarda la ironía, nos parece que la que se presenta mayoritariamente en esta autobiografía es la de disimulación porque

⁹ Alejandro Almazán, renombrado y laureado periodista de investigación y cronista. V. <<<http://www.elem.mx/autor/datos/105781>>>

pretende desenmascarar al adversario, sea este el contexto, el prejuicio o la injuria que puede proferirse ante el arreglo retórico de su contenido no convencional, la adicción.¹⁰

Igualmente procede con todas las referencias que evocan su inestable situación familiar, donde solo se menciona a su madre y a una tía quien decidió mudarse de colonia en el afán de alejarse de los peligros y vicios omnipresentes en el barrio en la que el autobiógrafo y su madre sí permanecieron. Estos biografemas en otro tipo de textos servirían para exaltar al autobiógrafo por la manera en que optó por las letras y no por el narcotráfico, aunque con alguna mácula por la adicción. Por el contrario, hay una fuerte tendencia a desacreditar cualquier tipo de influencia, consejo o inducción positiva o negativa; es así que habla de un amigo muy impulsivo, muy adicto a prácticamente cualquier cosa inhalable, bebible o inyectable, apodado “El pájaro”: “Pasábamos mucho tiempo juntos. Escuchábamos a Extremoduro. Le prestaba libros. Mi madre me prohibía juntarme con él. Lo que indicaba que era la compañía adecuada” (56). Además de las alusiones a la cultura letrada y al rock anti-sistema, la figura de la madre es cuestionada y sirve de punto de partida para proceder exactamente en la dirección contraria a la recomendada. De esta forma, se desacraliza la figura materna colocada en un dudoso lugar de privilegio por la cultura mexicana y, por cierto, todavía más sacralizada en la subcultura narco. Es muy relevador el giro irónico porque en realidad no se está criticando esta figura, no se la juzga, en todo caso, esta posibilidad de enjuiciamiento se traslada al lector, mientras que el autobiógrafo simplemente se dirige en la dirección opuesta, sin juicio o crítica moral de por medio. Ambas anecdotizaciones apuntan al medio y, por lo tanto, hacen emplazar la figura

¹⁰ s.v. “Ironía”, Beristáin, 1995.

autobiográfica fuera del foco de atención. Se deshabilita por completo la figura materna como contenedora del hijo y como apoyo y límite que marca los comportamientos prohibidos.

Algo similar se textualiza en ocasión del biografema central del texto, la relación con las drogas y los medios y situaciones para hacerse de ellas. Es casi un lugar común el mencionar que un adicto verdadero infringe cualquier ley, acuerdo o prohibición con tal de conseguir el dinero suficiente para adquirir las sustancias que le apetezcan. Es entonces que el adicto puede robar a sus familiares e incluso a alguien que requiere de cierto dinero para un medicamento o convertirse en un sujeto que debe ser evitado porque seguramente pedirá dinero prestado y nunca lo devolverá, por mencionar algunas situaciones altamente recurrentes al hablar sobre este tema. Estas posibles situaciones podrían fácilmente construir un edificio textual tendiente al drama, al melodrama, al relato a modo de advertencia o admonición, esta autobiografía no rehúye estos elementos, pero sí opta por edificar con ellos una estructura irónica al ponerlos sobre el mantel textual que promete un banquete aleccionador, pero el postre que cerraría este banquete desbarata esta expectativa: “Empeñar algo, robar, defraudar. Incluso lo que se podría considerar un pecado: trabajar” (74), menciona el autobiógrafo al comentar las diversas formas, generalmente prohibidas, en las que incurre el adicto para conseguir narcóticos. Como se puede leer, las acciones primeramente enumeradas se encaminan por lo menos al melodrama moralizante, pero esta posibilidad y expectativa lectora se deja caer al marcar que lo verdaderamente vergonzoso o humillante sería trabajar. Creemos que la sonrisa o la carcajada se produce por lo inesperado de la resolución del enunciado, pero la misma se redimensiona si el lector repara en las opciones laborales precarizadas a las que el autobiógrafo ha accedido y que tan solo aseguran un sueldo que no satisface ni siquiera las necesidades básicas diarias, ya ni pensar en

el ahorro, la obtención de bienes perdurables o la manutención de una pequeña familia. De esta forma, el giro irónico pone de cabeza el orden moral y edificante que el campo semántico del trabajo conlleva y logra cuestionarlo. Así, el autobiógrafo tácitamente no se exenta, otra vez, de los actos cuestionables que enumera, pero que se ven minimizados sobre los supuestos beneficios civilizatorios del trabajo.¹¹

Por último, anotaremos otra tematización sobre las opciones que un adicto tiene para abandonar esta condición y que se manejan en el campo de la salvación por medio de la fe y la religiosidad. El autobiógrafo se relaciona por regla general con otros adictos varones, la figura femenina está bastante alejada de esta órbita. Por eso sorprende la anecdotización de una adicta apodada “La llaverito”, por su pequeña estatura, que “jala parejo” a la hora de consumir sustancias y beber cerveza en jornadas que podían prolongarse por días completos, aderezados de rock pesado. Transcurrido el tiempo y observando los derroteros tomados por los diferentes integrantes de esta cofradía (algunos mueren en diferentes circunstancias, otros migran, por ejemplo) “La Llaverito” opta por la desintoxicación y se aleja uniéndose a un grupo religioso: “Aquellos que dicen que las drogas y el rock son el diablo están en lo cierto. A lo largo de mi vida he visto cómo ambos han empujado a mucha gente hacia el cristianismo. Y La Llaverito fue parte de los damnificados. Rompió con la vida pagana y corrió a abrazar a Dios” (65-66). Vemos de nueva cuenta el mismo material de un texto con posibilidades moralizantes y pedagógicas, en el primer enunciado de la cláusula: el rock y las drogas están malditas y promueven una estampida vital en sentido contrario.

¹¹ Una lectura parecida de este mismo campo semántico laboral puede hacerse de situaciones verdaderamente cuestionables como el tristemente famoso letrado que se posaba a la entrada de los campos de concentración nazi: “El trabajo os hará libres” o imaginar a un dueño de plantaciones en el sur de los Estados Unidos o el Caribe aleccionando a sus esclavos sobre las bondades del trabajo...

Pero el segundo enunciado rompe esta expectativa y los “salvados” son reclasificados, revalorados, como los “damnificados”, sobrevivientes de una catástrofe que recalcan en un posible mal mayor, en este caso la religión. El giro irónico así equipara la adicción a las drogas a la adicción a un culto, religión o secta. Ambas situaciones se erigen como ostentadoras de una verdad incuestionable y quien no sigue sus designios está en un error, en la equivocación existencial. Similarmente, no se está condenando la drogadicción, en su lugar, se le equipara con otro tipo de “opio”, tan narcotizante y restrictivo como puede ser cualquier fundamentalismo religioso que se traduce en intolerancia con alcances verdaderamente peligrosos por ostentarse como poseedor de una verdad única. Como se sabe, estos fundamentalismos están al alza y se manifiestan de forma violenta desde el insulto hasta la destrucción. Por lo tanto, ambas adicciones son asimismo nocivas, igualmente destructivas. El giro irónico trae un contenido latente muy polémico que puede sintetizarse en una pregunta: ¿Por qué está tan satanizada la adicción y no así las religiones que en su mayoría prohíben, excluyen y tienden a invisibilizar o, de plano, a desaparecer a los “no creyentes”? Como esperamos que sea visible, aquí la ironía ha desestabilizado la lectura, nuevamente, al centrar el discurso autobiográfico en el contexto y des-focalizando al autobiógrafo.

Como elemento que esperamos afiance esta postura social intolerante recurrimos a otro comentario que hace Velázquez sobre los consumidores de marihuana, el autobiógrafo no es aficionado a la cannabis, no le sienta, no la disfruta y señala que los consumidores y defensores de la hierba se aferran al perfil “natural”, “ecológico” y “bondadoso” de este narcótico y rechazan cualquier otro tipo de adicción tachándola de nociva y equivocada, la verdad los asiste y los aficionados a la cannabis son más fundamentalistas que los Testigos de Jehová, afirma concluyentemente el autobiógrafo (21).

El uso de la ironía es un recurso del desposeído, del excluido socialmente, para enunciar el contradictorio orden del mundo, en este proceso el ironista toma los discursos dominantes, los tuerce y desnuda logrando así enunciarse y obtener identidad y un lugar social que le es sistemáticamente negado. Además, se reviste de sagacidad, poder de observación, ingenio e inteligencia sorprendentes. De ahí que el autor haya elegido la novela picaresca mexicana y su personaje el pícaro de tradición hispánica como su modelo literario apenas esbozado en el título, pero textualizado implícitamente en el autobiógrafo. *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína* es por ello una autobiografía muy valiosa y fuera de los cánones más tradicionales del texto autobiográfico, contradice sus principios de “vida ejemplar” por otros que apelan sobre la vitalidad que puede obtenerse de una trayectoria personal formulada a contracorriente, como contracultura o contra cualquier tipo de discurso hegemónico normalizador.

La veleidosa cocaína, su personificación

En este orden de ideas, se hace imperioso dedicar un apartado a la cocaína por ser la tematización que estructura y supedita cualquier otro discurso. No afirmamos que sea el más sugestivo necesariamente. La autobiografía es tan rica en sus estímulos que invita a muy diversos enfoques teóricos y experiencias de lectura. No obstante, esta autobiografía no pretende, aunque sí brinda los elementos para una revisión retrospectiva de la existencia personal, de manera global apuntando el crecimiento, el desorden de cualquier tipo, para, finalmente, arribar a otra situación de enunciación, como sucede en las autobiografías más apegadas a los modelos canónicos. De manera opuesta, quiere narratizar su muy particular adicción a la cocaína. Obviamente, para conseguir este

objetivo, se van dando muchos otros elementos que escapan del control autoral. Sin embargo, la tematización del polvo blanco, su uso, sus efectos, las desavenencias y situaciones propiciadas por su consumo son tanto el cimiento como la estructura central que sostiene toda la arquitectura autobiográfica. En vista de lo anterior no resulta sorprendente que la cocaína experimente un proceso de personificación o prosopopeya.

Recordemos que la prosopopeya en términos generales es la figura retórica que da vida a algún elemento que por sí mismo no la tiene o ha perdido su propia vitalidad, solo es convocado textualmente a través del recuerdo que se expresa como prosopopeya. Es un proporcionar vida a algo ya considerado pasado, por eso se le ha identificado tan fuertemente con el ejercicio autobiográfico.¹² En la autobiografía de Carlos Velázquez la cocaína es narrada, valorada y descrita prosopopéyicamente. De esta manera, se le da poder de actuación, toma decisiones personales y hace que el autobiógrafo no sea un sujeto que utiliza un elemento pasivo, sino que sea necesario entablar negociaciones con un “otro” activo que a veces es manejado y en ocasiones maneja a su consumidor. En vista de lo cual, ahora analizaremos cómo se construye este proceso de personalización y qué efectos causa en el texto y su lectura.

La cocaína es mujer y, por lo tanto, el autobiógrafo se enamora de ella, establece una relación íntima con ella y su personificación se mueve en el campo semántico de los encuentros y desencuentros románticos. Cuando se habla de ella, el texto utiliza términos como “relación duradera”, “enamoradoísimo”, “celosa”, “mi única mujer era la

¹² s.v. “Metáfora” (Beristáin, 1998). La prosopopeya también se nombra personificación o metagoge, cualquier termino denomina la misma función: infundir humanidad, vida a aquello que por sí mismo no tiene o lo tuvo y ahora es tan solo recuerdo o pasado y a través de su personificación se le infunde nueva vida y probablemente con otros elementos propios de la enunciación y no específicamente del enunciado. De acuerdo a Beristáin: “lo no humano se humaniza, lo no animado, se anima.”

coca”, “más cerca he estado de la felicidad”, “reconciliado” y así hasta componer un cuadro con todas las sensaciones y emociones que tradicionalmente se relacionan con el fenómeno amoroso. Nos parece muy elocuente la elección hecha por Velázquez porque la tematización amorosa requiere de una serie de glosas complejas, contradictorias e hiperbólicas que evidencian desde grados elevados de dependencia hasta la entrega de la propia voluntad depositada en la contraparte amorosa. Esto es profundamente análogo a la experiencia de un adicto. En este sentido, nos parece que la autobiografía nos comunica un área de experiencia vital de difícil acceso y comprensión vista desde afuera. Existen un sinnúmero de productos culturales de muy diversa naturaleza (desde el discurso psiquiátrico y psicológico hasta los discursos preventivos) que no logran transmitir al no consumidor la realidad de una adicción. Es más, cuando se cuestiona a un adicto que sopesa esta conducta como egosintónica, el sujeto cuestionado responde con un contraargumento bastante efectivo: ¿por qué se afirma que la drogadicción es mala si nunca la ha experimentado? La autobiografía recoge este argumento cuando, hacia el final del texto afirma: “Es algo que no se puede describir con palabras. Tienes que probarla para entenderlo” (173). Esta situación revela un problema de salud pública que no ha encontrado algún tipo de solución realmente efectiva y de implementación clara. *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína* nos da la oportunidad de atisbar un punto de vista desde la mirada autobiográfica adicta que cumple con una de las expectativas del texto autobiográfico: el acceso a una verdad antes ignorada y básicamente subjetiva.

Ahora bien, recalemos en algunas ejemplificaciones textuales al respecto. El apego a la droga es similar al apego amoroso a una persona, generalmente se piensa que el adicto tiene sus afectos de cualquier tipo (familiares, sexo-afectivos, amistosos) por un lado y como mancha oculta su adicción. De esta forma, se estaría abonando en la cons-

trucción del estereotipo del psicópata, del delincuente, del asesino, del perverso que tiene una doble existencia. Pero Velázquez desmiente esta manida caracterización al darle cuerpo, agencia y deseo a la cocaína, es la mujer más deseable, la más satisfactoria y también la más escurridiza y traicionera. Nos parece que aquí la autobiografía evade la moralización al personificar el polvo blanco como esa mujer casi perfecta con quien se relaciona casi perfectamente. Un discurso estereotipadamente amoroso narraría los primeros encuentros, la primera relación sexual o más inocentemente un primer beso, pero aquí esta última opción es comparada con la primera compra de narcóticos: “No recuerdo mi primer beso, pero no he olvidado la primera vez que compré droga” (21). En el archivo memorístico el primer contacto físico de corte amoroso es totalmente superado por la excitación que produjo la primera compra directa y volitiva de drogas. Lo cual abre la puerta a la comprensión de la personificación con tantas zonas luminosas como oscuras y que hacen afirmar al autor: “La coca es como el amor. Cuando te enamoras de una mujer deseas estar pegado a ella todo el tiempo. Después vienen los contratiempos, pero en una primera instancia, hay que decirlo con todas sus palabras: todo es perfecto” (45). La infatuación, el periodo de limeranza, no los alude el autobiógrafo ni con su exesposa, ni con alguna otra pareja sentimental “estable” o “duradera”, mucho menos con las múltiples mujeres con quienes ha sostenido encuentros físicos. Por el contrario, dichas situaciones se signan por la problemática que representan o representaron, por la jactancia de mostrar muchas experiencias corporales que crecen exponencialmente cuando sus libros comienzan a ser reconocidos; por el origen “burgués” y “fresa” de su exesposa quien en el texto no se menciona por su nombre propio, sino por un sobrenombre acuñado por el autobiógrafo “El coronel Kurtz” para denotar su carácter rígido y controlador.

En contraposición, la personificada cocaína es descrita con los mismos conflictivos enunciados aplicados a las relaciones con las mujeres, pero imperan términos de naturaleza más amable como “compañía”, “celos”, “reconciliación” que no existen en las relaciones con personas del sexo opuesto, pero sí con esta sustancia personificada, como se puede apreciar a continuación:

Fue una de las ocasiones en que *más cerca he estado de la felicidad*. Era un hecho. *Nos habíamos reconciliado. La coca y yo*. Y le dije lo mismo que le digo *siempre que volvemos. Por favor no volvamos a pelear, nena*. Terminé mi plato y acudí al baño a darme un son. Y volví a la mesa a interactuar con la gente. *Parecía que era la primera vez en mi vida que me metía una raya. Benditas virtudes de la coca inca*. Me había *devuelto la fe* en el adicto que habita en mí. (172, cursivas nuestras)

Las frases y expresiones subrayadas pueden colocarse dentro de un discurso amoroso común, el amor presenta diferencias, pero las mismas se pulen, se negocian, se abaten en aras de un bien superior compartido, la reanudación de la experiencia amorosa: “La coca y yo” (172), no existe universo más cerrado y satisfactorio que el construido por esta diada armónica. Como en el apartado anterior, Carlos Velázquez toma un discurso hegemónico, en este caso amoroso y lo aplica a una experiencia de reactivación de consumo de cocaína. La ocasión se da en un encuentro de escritores en la ciudad de Lima, Perú. Lo cual abre la puerta a la degustación de la coca considerada más pura, de alta calidad y, por ello, de gran impacto orgánico. Las peculiaridades del encuentro entre pares, de la ciudad, de la coyuntura donde se inserta son obviadas y se sustituyen por la felicidad que se produce al localizar un diler a domicilio que le proporciona un polvo blanco insuperable y a precios que para el autobiógrafo son no solo más que accesibles, sino incluso le parecen ridículos. El autobiógrafo bendice las circunstancias y su estadía limeña

de una semana la invierte mayoritariamente en su habitación consumiendo cocaína con las necesarias e indispensables interacciones dentro del encuentro para despistar, supone el autobiógrafo, pero incluso durante estas situaciones se las ingenia para darse su pericazo, como en la escena citada que en medio de una comida, se retira brevemente para consumir y retornar a interactuar más por compromiso que por interés o convicción. Lo que es verdaderamente importante es la reconciliación amorosa con la cocaína, con esa mujer casi perfecta, pero veleidosa que, a pesar de las desavenencias reinicia una relación que se espera sea más estable y armoniosa. Como darle una segunda oportunidad a una relación amorosa que se había complicado o abandonado.

La cocaína es, entonces, tratada como su “relación más duradera”, afirma que “mi única mujer era la coca”; pasa por periodos en que “Estaba enamorado de las pastillas”, pero igualmente la cocaína es “celosa” (así la califica literalmente) y no quiere ser consumida junto a otras sustancias, por ello, la etapa de consumo de medicamentos psiquiátricos cesa, igual como si una pareja le condicionara su regreso amoroso con tal de dejar de ver a ciertas personas, por ejemplo. Es tal el amor dependiente que el enamorado pierde el control y deja que la mujer-cocaína actúe por él, la dominación es casi total: “Me duele aceptarlo, muchas veces la droga ha actuado por mí. Ha cogido por mí, ha besado por mí. Yo estoy ausente en esos momentos. Lo único que no ha hecho es escribir por mí. Se rehúsa. No sé por qué. Es lo único que le falta para ser perfecta” (160).

Es importante resaltar el giro confesional que extrañamente se presenta aquí, no es el proceder general del texto. El autobiógrafo así deja ver que el grado de involucramiento con la sustancia sí es, efectivamente, mayúsculo. Esto explicaría la opción prosopopéyica para explicarse a sí mismo y explicar al lector lo individual que puede ser la experiencia adictiva a tal nivel que hay una reflexión y subsecuente

actuación confesional. A esta altura del texto sí estamos accediendo a la focalización del autobiógrafo de forma distintiva, cualidad que nos parece inusitada dentro del panorama autobiográfico mexicano: “Me duele aceptarlo”, abre el párrafo marcando el registro en que debe leerse la reflexión, la misma apunta a la entrega total de la voluntad del autobiógrafo a su verdadero objeto de amor, la cocaína que a su vez actúa en su nombre. Sin embargo, es por lo menos inquietante que la cocaína pueda hacer todo en su lugar, incluso actúa en nombre y representación en actos considerados muy personales como el contacto físico en sus diferentes grados y expresiones. Es decir, ahí donde gran mayoría de autobiógrafos verían la culminación de su identidad al cotejarse íntimamente con otro, aquí esto está despersonalizado. No debería sorprendernos, después de haber revisado que el proceder autobiográfico establecido por Carlos Velázquez recurre a la ironía para abandonar la escena habiendo formulado una nueva incógnita en el lector, en lugar de una resolución.

El ejercicio irónico no solo tiene el efecto comentado, también puede leerse como una venganza frente a las adversidades que así son doblegadas fortaleciendo el yo retratado en el texto. No obstante, aquí vemos el proceso contrario, la ironía se abandona temporalmente a favor de la confesión que textualiza la sumisión autobiográfica a una muy superior “persona”, la prosopopéyica cocaína. La cual domina hasta en lo más íntimo, excepto en el oficio de la escritura.

De esta manera, se hace indispensable una anotación al respecto. Aunque no es una de las dimensiones elegidas en este trabajo, el oficio literario y su medio ambiente son narrados en la autobiografía y el balance que el autobiógrafo hace es, por lo menos, desmitificador al grado que puede entenderse como el medio profesional más idóneo para un

adicto.¹³ Incluso, el propio oficio del autobiógrafo no corre con mayor diferencia, no se considera un hallazgo que equilibre la existencia o el arribo a una instancia de libertad y comodidad creativas. Pero sabemos que cualquier autobiógrafo no controla del todo su texto y nos brinda la llave para introducirnos en áreas que las más de las veces son menospreciadas por su autor, cuando no totalmente desconocidas, como afirma Elizabeth Bruss (1972, 31). La teórica señala que el propio autobiógrafo nos proporciona “la llave” que abre esas puertas cerradas o ignoradas, o sea, el propio texto autobiográfico. Para redondear este impasse confesional, recordemos que cuando introduce la prosopopeya de la cocaína y describe las primeras situaciones armoniosas en realidad abre la posibilidad de la confesión, está por abandonar la distancia irónica con la frase: “hay que decirlo con todas sus palabras” (45), sentencia que puede pasar desapercibida, pero que ahora puede redimensionarse, pues la frase contiene un innegable registro confesional que acorta la distancia entre texto y expectativa convencional de lectura autobiográfica y posibilita el develamiento de la intimidad.

Velázquez afirma que si la cocaína escribiera en su nombre la relación que procuran ambos sería perfecta, pero en este sentido nos permitimos diferir de lo postulado. El registro confesional nos permite deducir que la literatura ha hecho más por el autobiógrafo de lo que quiere reconocer y esta labor no es de poca monta, por más que el autobiógrafo haya procurado minimizarla. Desde nuestra perspectiva, el ejercicio literario ha hecho mucho por el autor hasta el grado de escapar del dominio de la cocaína. Esta área creativa ha fincado una fortalecida barrera que evita la disolución del yo retratado en el texto. Sin propo-

¹³ A similares conclusiones llega otro escritor con el que Velázquez tiene mucho en común, Enrique Serna quien en *El miedo a los animales* describe el contexto intelectual como el de mayores adicciones, pero en un nivel sumamente refinado. Lo que Serna presenta como ficción, Velázquez lo narra como experiencia.

nérselo, se rinde reconocimiento al oficio de la lectura y de la escritura creativa capacitada para vitalizar la parte más genuina y luminosa del yo retratado en el texto.

Efectos sobre la función lectora y beneficios autobiográficos

Aunque nuestro autobiógrafo seguramente lo negaría, es indudable que en el horizonte de sus expectativas autorales hay un lector ideal al cual se dirige. En ocasiones, el vocativo es totalmente explícito, pero en mayor grado se presenta de forma tácita. Por lo tanto, nos preguntamos a quién idealmente le escribe Carlos Velázquez, qué pretende producir sobre este y qué beneficios le reporta al autobiógrafo. Estas son interrogantes que nos interesa explorar ahora.

Nosotros encontramos tres áreas muy distinguibles donde el autobiógrafo tiene todas las intenciones de jugar, manipular, desubicar al lector. En el orden que las analizaremos estas son: el tema del engaño y del autoengaño, la desautomatización de la lectura y un área que denominados como conflictiva, pues impera cierta inseguridad autoral y por ello se mezcla el registro irónico y el registro confesional.

La tematización del engaño y del autoengaño está muy omnipresente a través de una sentencia muy temprana en el texto: “No soy de los que le creen todo a los adictos” (29). Esta paradoja tiñe de duda toda la autobiografía porque nos anuncia que el texto que se lee no es del todo confiable, puesto que lo redacta un adicto, entonces se abre un intersticio de duda que debería ser reemplazado por la verdad autobiográfica. Apela, entonces, a un lector perspicaz, nada ingenuo, con el que se quiere jugar, se procura engañarlo y cuestionarlo; como hemos visto anteriormente. En las primeras páginas del texto indica que todavía mantiene una batalla en contra de su adicción (13-14), pero hacia el final del texto afirma lo contrario:

Había constatado cómo decenas de personas entraban y salían de clínicas sin conseguir desintoxicarse y yo sin recurrir a la religión, una granja o Alcohólicos Anónimos había conseguido desengancharme. Me sentía un ejemplo. El único caso similar del que tenía conocimiento era mi tío Pellejitos. Derrotó al alcoholismo a fuerza de voluntad. Era una hazaña digna de un héroe de guerra. (138)

Se percibe aquí cierta jactancia, cierto prestigio con el que se reviste el autobiógrafo porque se ha alejado de la adicción sin recurrir a los canales de ayuda que tradicionalmente están habilitados para combatir la adicción. En vista de lo cual, el lector no sabe qué situación resguardar en la mente, ¿está luchando contra la adicción o ya ganó la batalla?, esta pregunta no puede tener una respuesta definitiva si consideramos que nos ha advertido de no creer del todo a un adicto. Por consiguiente, el lector queda desubicado, carente de certeza, ¿se sentirá engañado? o ¿se le ha escamoteado la información más valiosa? Es una situación incómoda al terminar la lectura y reflexionar lo leído, pues el encuentro con la verdad es un lugar con más dudas que certezas.

Esta posición también la experimenta el autobiógrafo, pero él la tiene razonada, sabe que se engaña y que no quiere, en realidad, abandonar la situación en la que se encuentra. Le gusta tanto su adicción como su precario contexto, a pesar de que para comunicar esto use una terminología despiadada hacia sí mismo: “Mi compa el poeta Carlos Reyes dice que soy caca pura. Y por lo tanto gusto de la caca. De arrastrarme por la mierda. Pero mi segundo deporte favorito es el autoengaño. Y creo que me gusta la alcurnia, pero en el fondo es falso. Yo pertenezco a la podredumbre” (60). En tres oraciones casi perfectamente yuxtapuestas se identifica (y es identificado) con el desperdicio orgánico, con las connotaciones más degradantes que el excremento tiene; todo lo opuesto a la limpieza, a la bondad que puede expresarse una vez que el excremento ha dejado espacio para que esta se manifieste. Aquí, en

cambio, el autobiógrafo es equiparado a una mierda total, no hay nada rescatable, es el residuo último, en el cual se refocila y el autobiógrafo se impregna de ella, afirmando que es parte de sí, la podredumbre comparte las mismas propiedades y significaciones que la mierda, es materia descompuesta, es pestífera, se trata de evitar y aquí se exhibe como seña identitaria. De esta manera, el sujeto sarniento anunciado en el título no siente vergüenza o humillación al reconocerse en estos desechos, los acepta sin reparos y sin afanes didácticos. No obstante, coquetea con la “alcurnia”, sus parejas estables han sido mujeres de clase acomodada, “fresas” como las denomina, pero que también tienen su dosis de putrefacción, como señala en su debido momento. Además, la yuxtaposición apunta a la ausencia de cohesión de estas tres lacerantes ataques que se endilga, es un movimiento sintáctico que evidencia la carencia de comprensión de aquello que nombra y se exhibe aquí como hazaña u orgullo identitario.¹⁴

Si reunimos estas reflexiones el resultado vuelve a ser contradictorio, no definitivo y cuestionador para el lector; pues parece invocar la interrogante acerca de si el autobiógrafo se está juzgando duramente o, por el contrario, exhibe su podredumbre como condecoración y por lo mismo sería un despropósito deshacerse de ella. Hay, definitivamente, un resquicio de duda o ausencia de verdad decantada, pero aquí nos inclinamos más en pensar que el autobiógrafo se aferra a este precario estado. Tal vez, podemos apoyar nuestro argumento cuando proclama ignorancia sobre los factores que podrían ser el origen de la adicción: “Qué me empujó hacia las drogas. No lo sé. No es cuestión de clase social. Tampoco creo que se deba a la genética. O a los traumas de la in-

¹⁴ Algo similar generaliza Picón Ibáñez en su repaso de diferentes textualidades que clasifica como “literatura drogada” y en él incluye el texto de nuestro interés, aunque de forma parcial, a través de un fragmento incluido en una antología sobre este tema (Picón Ibáñez, 2018, 36).

fancia. Es como muchas cosas de este hermoso mundo algo que no tiene explicación” (14). De esta manera, se enlistan los elementos narrados a lo largo del texto, sobre todo aquellos que enfatizan las desigualdades sociales y las problemáticas dinámicas del medio familiar. Solo resta el elemento genético, que también se descarta, pero que está implícito porque el autobiógrafo señala más adelante que su fortaleza física y espiritual probablemente lo ha mantenido en vida, a pesar de que ha frecuentado situaciones donde su biología se ha comprometido debido a los excesos al momento de consumir estupefacientes (79). La cláusula remata con una valoración positiva del contexto, donde la cocaína también es un componente que embellece el mundo.

De manera paralela, es frecuente un proceso de lectura que prepara al lector hacia cierto rumbo y una vez fincadas ciertas expectativas de continuación de los hechos o su desenlace, el autobiógrafo cancela estas posibilidades, es decir, desencadena una desautomatización de la lectura que deja al lector, nuevamente, desorientado. Esto es notorio en pequeñas sentencias que se presentan a lo largo del texto, por ejemplo al hablar de la literatura y la cocaína que son tematizaciones personales singularizadas: “La literatura me dio una ocupación. Y las drogas un abismo. Pero también redención” (14). La organización sintáctica aquí también tiende a la yuxtaposición con la utilización del punto y seguido, cuando la presencia de nexos podría hacer evidente su relación, pero no procede así, en este orden, por tanto, parece que se manifiesta una anfibología porque la redención no se sabe con seguridad quién la permite si la literatura o las drogas, aparentemente son las drogas, pero la otra opción por la literatura no puede ser descartada del todo. En el mismo sentido, se afirma lo siguiente: “No voy a hacerme el héroe y a proferir que soy un sobreviviente, un guerrero. Sólo mi condición física y espiritual saben por qué no he muerto” (79). En esta ocasión, se refrenda el factor “genético” y de ¿fortaleza anímica? como los posibles

elementos que lo mantienen con vida, pero el lugar común de la superación es negado desde el principio, lo cual desautoriza la tematización de la superación frente a la adversidad. Es más, el autobiógrafo no acierta a señalar los factores que lo mantienen de pie y con buena salud, estas potencialidades adjudicadas a su biología y mentalidad los proporciona como posibilidades que ni siquiera son del todo confiables, no hay evidencias de su acción benéfica. La lectura “edificante” se desautomatiza, pero no hay, en su lugar, una lectura alternativa que adoptar, a menos que la incertidumbre se pueda establecer como lectura posible. No hay que descartar esta posibilidad porque la trayectoria de un adicto puede estar signada, a partir de la lectura de *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína*, por esta condición humana de manera superlativa. En vista de lo anterior, la desautomatización de la lectura nos abre otra ventana de oportunidad para atisbar en una intimidad esquivada. Ha establecido otro juego con la lectura, pero nos parece que el balance cognoscitivo lo obtiene ahora el lector, aunque el autobiógrafo piense lo contrario.

En este panorama, que esperamos esté más esclarecido por el análisis, encontramos un intersticio conflictivo que no parece encajar en ninguna de las opciones temáticas y analíticas discutidas. Proponemos llamarlo conflictivo porque en él de manera desigual se manifiesta el afán irónico predominante textualmente y los esporádicos registros confesionales no intencionados autoralmente, como en el siguiente caso:

La cocaína me duró cuatro días. Cuando me corté la fiesta reflexioné sobre lo sucedido. Me pesaba no haberme dado cuenta del estado de las cosas. Me sentí sumamente idiota. La Llaverito necesitaba algo a qué aferrarse. Yo no. Yo tenía mi convicción de adicto. Bastante firme por cierto. Y por muy retrógrada que parezca esa convicción me resguardó de cometer peores estupideces, como convertirme al cristianismo. La droga, que era la perdición de muchos, a mí me salvaba el pellejo.

Lo tenía bastante claro. Mi vida no iba a ningún lado. Nadie esperaba nada de mí. Y no contaba con nadie a quien no defraudar. Me prometí que si un día decidía dejar de drogarme no recurriría a ninguna religión. Y que jamás renunciaría al rock. Solo tenía que dedicarme a ser adicto. Era mi identidad. (67)

En las primeras oraciones de esta cláusula se recrean algunos de los temas ya tratados, incluso de un personaje que hemos revisado, “La Llavero”, cuyo recuerdo viene a la mente cuando medita sobre un episodio prolongado de consumo que produce una especie de remordimiento acompañado de arrepentimiento, el cual se soluciona con la convicción de que la cocaína de ser un mal, es el menor de ellos. El yo autobiográfico parece que advierte que comienza a deslizarse por territorios que escapan a su control y echa mano, hacia la mitad de la cláusula de una ironía, pues se dice que la sustancia blanca lo aleja de males peores como convertirse en devoto cristiano, idea ya tematizada. Pero vuelve a perder el control y esta vez de forma definitiva porque las oraciones concluyentes aseveran que podría prescindir de la cocaína, pero nunca del rock y mucho menos caer en “las garras” de alguna religión. No sin antes señalar un acucioso sentimiento de aislamiento, de privación de lazos afectivos que den sentido a la existencia o que prevengan de alguna acción para no dañar a terceros. Así, las posibilidades y motivaciones de la propia existencia no importan a nadie, no existen o carecen de valor para el propio autobiógrafo. Estos reveladores elementos podrían haberse sometido también a un proceso irónico con los efectos ya descritos, pero la falta de control total sobre el material autobiográfico permite su manifestación sin advertirlo el autor-personaje principal-narrador. Esta mezcla de los dos registros, el irónico y el confesional, componen este intersticio que podría ser explorado en otra ocasión, valdrá la pena esta tarea.

Bibliografía

- AN/HG. “El *pericazo sarniento*, el testimonio de Carlos Velázquez y su adicción con la cocaína”, *Aristegui Noticias*, 18 de enero de 2018, recuperado en: <<<https://aristeguinoicias.com/1801/libros/el-pericazo-sarniento-el-testimonio-de-carlos-velazquez-y-su-adiccion-con-la-cocaina/>>>
- Austin, John. (1978) *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Beristáin, Helena. (1995) *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Bruss, Elizabeth W. (1976) *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Lippi, Chiara. (2022) “Mantén la música maldita. Entrevista con Carlos Velázquez”, *Iris*, 1 de enero de 2022, Universidad degli studi di Modena e Reggio Emilia, recuperado en: <<<https://iris.unimore.it/handle/11380/1270117>>>
- Lejeune, Phillipe. (1975) *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, París.
- May, George. (1982) *La autobiografía*, FCE, México.
- Olachea Pérez, Rubén. (2019) “El bicentenario de la Picaresca picardía. Periquillo, Perucho y Pericazo”, en *Reflexiones sobre el vínculo discursivo entre historia y literatura*, Edith González Cruz, Francisco Altable y Marta Peña Zentella (coords.), Universidad Autónoma de Chiapas, 71- 84.
- Picón Ibáñez, Adrián. (2018) *LCD: Literatura, creatividad y drogas en el s. XXI*, Grado en Español, Lengua y literatura, Curso 2017-2018, Facultad de Humanidades, Universidad de Burgos.
- Velázquez, Carlos. (2017) *El pericazo sarniento. Selfie con cocaína*, Cal y Arena, (Ensayo personal), Ciudad de México.

LA RETÓRICA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE EMILIANO GONZÁLEZ

Gabriel A. Pérez Reyes*

Para Anna Caballé, en su ensayo *Narcisos de tinta* (1995), el que las autobiografías sean el relato retrospectivo de una vida determina muchas veces su naturaleza de obras de madurez, lo que dibuja también una cierta distancia ideal sobre las experiencias pasadas que signan los componentes narrativos del género: el narrador, por ejemplo, se presenta a cierta altitud sobre los acontecimientos, con cierto control sobre las circunstancias que en otro tiempo se mostraron caóticas o sin dirección fija. Tal distancia temporal, remarca la ensayista, no sólo responde a una necesidad de acumular la suficiente materia narrativa para el relato sino, de igual manera, obedece a un ver las cosas con sus debidos contrastes, despojados, aunque sólo en parte, del exceso sentimental (Caballé, 1995, 82).

Pese a que Caballé no distingue en la tradición castellana una norma en la edad del autor para la redacción de la autobiografía, sí que distingue tópicos (Caballé, 1995, 81) que han determinado el momento de algunos escritores modernos para llevar a cabo dicha empresa: los 40 años necesarios para iniciar las memorias propuestos por Benvenuto Cellini;

* Egresado de la Maestría en Literatura Hispanoamericana del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato. <<gabriel_zpr@outlook.com>>

e incluso, pese a que la diferencia de expectativa de vida ha cambiado a lo largo de las épocas, los 35 años de Dante, “en mitad del camino de la vida” (Caballé, 2021, 3).

No obstante, el escritor mexicano Emiliano González (Ciudad de México, 1955–Ciudad de México, 2021) emprende la creación de su autobiografía en abril de 2009 y la finaliza tres meses después; es decir, a los 54 años. Este dato es significativo porque acaso emparenta su escritura con los orígenes del género mismo, hay que recordar que Rousseau comienza sus *Confesiones* (libro inaugural para la autobiografía moderna) en 1765, a los 53 años: la diferencia de edad es mínima.

Pero, además, los 54 años adquieren significado para Emiliano González, pues, en retrospectiva, su vida en ese momento ha trazado un camino considerable, fuertemente marcado por su vocación escritural: autor ya de un gran número de obras (poemas, cuentos, novelas, antologías) entre las que destacan “El discípulo” (1982) y *Los sueños de la bella durmiente* (1978), colección de cuentos con la que se hizo acreedor del premio Xavier Villaurrutia a sus 23 años, lo que lo volvió el autor más joven en recibir tal reconocimiento. Su autobiografía se ajusta, pues, a esta necesidad vital de distanciamiento suficiente para revestir de un sentido los acontecimientos del pasado, pero también para hacer de ellos un elemento estético: “Parece lógico pensar, pues, que los años necesarios para disponer de suficiente materia narrativa deben sumársele algunos años más (no sé si los veinte que proponía Barral) para que dicha materia —nuestros actos, nuestra vida— pueda convertirse en objeto literario” (Caballé, 1995, 82).

La autobiografía de Emiliano González no sólo es tradicional en ese sentido, pues ella responde muy bien, de igual manera, a la definición clásica del género que propone Philippe Lejeune: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de

su personalidad” (Lejeune, 1991, 48). Para Lejeune, lo que permite en estos textos determinar la coincidencia de identidad entre el autor y el personaje de la historia es el llamado pacto autobiográfico, mismo que queda convenido en el título de la obra; puede reforzarse dentro de la narración con la aparición explícita del nombre del personaje, el cual debe ser idéntico al del autor.

El texto de Emiliano González cumple con todas estas características puntualmente, la identidad queda pactada desde la primera página con el título *Autobiografía*, palabra que se verá repetida a lo largo de la narración en la reflexión sobre el género autobiográfico dentro del mismo texto, lo que se ve ejemplificado en citas como la siguiente: “La autobiografía, a diferencia de la ficción y la poesía no se hace con lo que uno desearía que hubiera ocurrido, sino con lo que ocurrió en la realidad” (González, 2021, 75). Este rasgo, en el que por ahora no es necesario detenerse, ya ha sido advertido en otras obras de Emiliano González por el investigador José Eduardo Serrato, quien lo define como la irrupción de un registro metatextual que hace crítica de diversos asuntos (Serrato, 2013, 34).

La autobiografía de Emiliano González se afianza al modelo epistemológico (en tanto se construye como la reproducción de una vida) y al que Ángel G. Loureiro (2001) llama modelo performativo. Tal concepto surge para señalar la dimensión ética de este género de escritura, orientada hacia un otro con el que el yo autobiográfico establece, en una apertura siempre vulnerable, la responsabilidad del decir, atravesado por la promesa de enunciar la verdad; en la autobiografía, importa menos pues, según el modelo propuesto por Ángel G. Loureiro, el buscar la verdad en el discurso (si los hechos narrados corresponden o no a la realidad) que el deseo de decirla para el otro. En este tenor, la autobiografía evidencia una naturaleza de orientación vital para el otro a tra-

vés de destinatarios textuales y otras marcas en que la apóstrofe (tropo para dirigirse a un interlocutor; generalmente de manera vehemente) ocupa un lugar esencial.

La “Advertencia final” de la autobiografía de Emiliano González revela abiertamente tal compromiso ético para definir el camino de vida narrado del yo (ese yo que ha terminado de ponerse al descubierto) como auxiliar para el otro, sus lectores, en su propio trayecto vital. En este gesto orientativo se comprende mejor la importancia de que la autobiografía sea pensada como una obra de madurez: “Esta autobiografía está dirigida a jóvenes y adultos. Quiere ayudar a resolver el problema de la doble personalidad. Va a servirles a algunos jóvenes como orientación vocacional y a los adultos que sepan aconsejarlos” (González, 2001, 91).

Si este género cumple una función epistemológica y performativa, es verdad también que en él opera una dimensión retórica. La autobiografía de Emiliano González se vale de una gran cantidad de recursos estilísticos: no sólo la metatextualidad ya señalada, sino también la adjetivación fuertemente connotada, series paronímicas, aliteraciones, polifonías, alusiones, enumeraciones, rimas, etcétera; procedimientos que hacen de su discurso una cornucopia, o —como denomina Vicente Francisco Torres a la prosa de Emiliano González— un verdadero “fasto barroco” (González, 2010, pról., 4).

De acuerdo con Anna Caballé las autobiografías pueden clasificarse según lo cerca o no que estén de hacer de su materia verbal una búsqueda estética: “partiendo de un hipotético centro de equilibrio todos tienden, con mayor o menor intensidad, hacia uno de dichos extremos: al arduo repaso de los datos que cabe esperar de un ‘*curriculum vitae*’, o bien la autobiografía tiende al lirismo, la experimentación, la fábula” (Caballé, 1995, 115). Esta inclinación por parte de Emiliano González, evidenciada en su texto de corte autobiográfico, está muy en

consonancia con su propia poética en donde el lenguaje no puede ser despojado de su ropaje retórico sin comprometer su valor: “Eliminar los adjetivos sería empobrecer a la literatura, que ama lo melancólico, lo innombrable, lo fúnebre, lo gozoso, lo cachondo, lo estremecedor” (González, 1987, 58).

Para Paul de Man (1991), tal dimensión retórica del género, presente en la autobiografía literaria, vuelve problemática la identidad personaje-autor (la que Lejeune cree resuelta en el pacto de lectura establecido por la identidad nominal autor-narrador-personaje) pues pone sobre la mesa la distancia insoslayable que existe entre la cosa y su representación, de manera que la referencialidad de la autobiografía se ve en peligro por el mismo lenguaje que la construye, lenguaje que, dicho sea de paso, es siempre deformador. Este género de escritura, según Paul de Man, lo que hace en realidad es conferir una máscara, dar rostro a un yo cuya existencia está cimentada en el discurso, determinada por él, por sus recursos técnicos que lo atraviesan, de ahí que asigne a la autobiografía el tropo de la prosopopeya.

Ante la problemática que suponen estos cuestionamientos, Paul John Eakin propone una solución: no es necesario tomar una postura, ora creer que en la autobiografía las prácticas discursivas son solamente el reflejo fiel de un yo objetivo, exterior del discurso, ora suponer que en la autobiografía dichas prácticas son las que construyen propiamente al sujeto; ni el lenguaje está al servicio del yo, ni el yo se ve condicionado por él, sino que ambos, en el género autobiográfico, están en una relación de hermanamiento. Para dar consistencia a su teoría, el teórico se remonta al origen de la condición humana, la cual se vio signada por la aparición simultánea, dentro de su estructura, del yo y del lenguaje, ninguna de ambas esferas puede ser concebida fuera de la otra: “el poder del lenguaje para forjar el yo no sólo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal y

como la conocemos” (Eakin, 1991, 83). Con ello, Paul John Eakin niega la desfiguración de la que habla de Man, el discurso de la autobiografía no confiere tanto una máscara, es más bien un intento de desenmascaramiento: “La escritura de la autobiografía emerge como un análogo simbólico del caminar juntos del individuo y el lenguaje que marca el origen del autoconocimiento; ambos son intentos, como si dijéramos, de pronunciar el nombre del yo” (Eakin, 1991, 87).

Esta compenetración mutua entre individuo y lenguaje es operativa para el análisis de la *Autobiografía* de Emiliano González, en la cual al lenguaje se le reconoce su capacidad de transparentar al yo, desnudarlo, de encontrar en los hechos de vida narrados relaciones inusitadas que para el autor confieren sentido a su identidad. El presente estudio tiene como centro, pues, la dimensión retórica de dicho texto autobiográfico y presta especial atención a los recursos literarios que remarcan la semejanza de sonido entre dos o más elementos verbales (paronimia, homonimia, asonancia, aliteración, rima); recursos muy en consonancia con la idea de intuición sugerida por Emiliano González, la cual no sólo aleja al discurso de la lógica de la razón y lo lleva por caminos insospechados hasta lograr equivalencias inauditas y significativas, sino que también logra un efecto muy parecido al funcionamiento de la memoria saltando entre un suceso y otro sin un orden, al menos en apariencia, tan patente. A través de estas páginas se intentará poner en evidencia cómo la autobiografía de Emiliano González se vale de ese revestimiento barroco, de ese derroche del lenguaje para, paradójicamente, ponerse al descubierto; es su herramienta certera para acercarse a su propia individualidad, expuesta para gusto de sus lectores.

Recuerdos amorfos, pero amorosos

En *Condiciones y límites de la autobiografía* Georges Gusdorf señala una característica importante dentro de este género que no está presente en otras formas de escritura como el diario o las cartas: esto es la presencia de un narrador que conoce el desenlace de los acontecimientos puestos en escena, lo que le confiere una suerte de omnisciencia en el relato, su distancia frente a lo recordado impone una visión mediada por un esfuerzo de racionalización y orden preciso del que carece muchas veces lo experimentado: “[...] la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo” (Gusdorf, 1991, 9). Esta voz narrativa es la que dirige el relato de Emiliano González, su ejercicio concebido como una toma de conciencia es abiertamente declarado en una nota metatextual: “Toda vida es amorfa, caótica, y sólo ciertos momentos son significativos, como cuentos. El escritor se esfuerza para ofrecernos un cosmos en la autobiografía, por más que los vaivenes de la vida traten de figurar un caos. Los episodios de las autobiografías son como cuentos: organizados y redondos” (González, 2021, 73).

Lo que en otro tiempo se dibujaba inconexo y opaco, a la luz de los años, adquiere una dirección y sentido particulares en la escritura autobiográfica, sólo que para Emiliano González este paso del caos al cosmos inherente a dicho proceso creativo supone seguir lógicas que no son propiamente asociadas con la razón. Para entender esta idea me remitiré a su ensayo titulado “La mujer soñada y el monstruo” en donde el tópico literario de la convivencia entre la bestialidad y la belleza sirve de trampolín para otras reflexiones que ponen en evidencia la propia poética del autor.

Tras una larga enumeración de obras que encarnan dicha narrativa, Emiliano González concibe dos grandes esferas dentro de la naturaleza humana que a la postre representan dos maneras distintas de aprehender el mundo: por un lado, está la razón, y por otro, el instinto, su reverso, el que ve dibujado mayormente dentro del imaginario colectivo en la figura del hombre lobo, el *werewolf*. Para ejemplificar la implicación de ambos dominios, Emiliano González da vuelta al término anglosajón, de manera que *werewolf* se convierte en *floreweew*, neologismo que lleva en sí una alusión luminosa a las flores.

Tales ejemplos continúan acaso la dualidad clásica de lo denominado dionisiaco y apolíneo, sólo que Emiliano González acude a otra tradición para evocar tal dualidad: “Toth es el dios egipcio de la sabiduría. El mono que lo acompaña despoja al dios de la solemnidad e invita a la suspensión del juicio, ese descanso necesario para el filósofo” (González, 2019, párr. 7). Ambas figuras (comúnmente situadas en el espacio pictórico frente a frente, espejo una de otra) le revelan esa misma doblez del que está compuesto el individuo, dos formas igualmente válidas de acercarse a la realidad; importa señalar que la dimensión instintiva, donde se asienta el *werewolf* y el mono del jeroglífico, puesta al servicio de la escritura, es funcional en tanto revela una verdad que el escritor no hubiera encontrado por otros medios, de manera que se dibuja una suerte de lógica secreta, casi mágica, una razón de la sin razón a la que Emiliano González bautiza como “intuición literaria” y cuya alusión puede encontrarse en la *Autobiografía*:

Sin el elemento científico de la intuición, la realización de deseos lleva a la escritura retórica y cursi en que sólo ocurren cosas buenas y en que sólo se emplean palabras bonitas, por temor a provocar cosas malas. Toda literatura repudia el mal y celebra el bien, y para eso el mal debe

ser descrito o por lo menos mencionado. La intuición acompaña a la literatura, pero como no es la razón, elude lo planeado o deliberado, y es un fenómeno que se da naturalmente. (González, 2021, 187)

Veamos de qué manera funciona esta intuición en su discurso autobiográfico. El relato de infancia presenta un personaje a cuyo alrededor orbitan toda clase de estímulos a los que responde su sensibilidad aguda, acaso desarrollada en mayor medida por su vínculo con una de las figuras mnemotécnicas determinantes y cuyo nombre es convocado tempranamente en la narración: Cándida Rosa, abuela paterna que cumple la función que la ensayista Anna Caballé (1995) asigna a la figura de la madre dentro de las autobiografías escritas por varones; es decir, la encarnación de la exaltación de los orígenes personales que se ve atravesada por una absoluta idealización (Caballé, 2021,100), idealización que habrá de depositarse en otras figuras femeninas a lo largo de la obra:

La figura más clara es la de mi abuela paterna, mujer tierna llamada Cándida Rosa (y de cariño, “Mamá Tita”), que decía que después de un viaje en avión me dormí al ser abrazado por ella, cansado y entregado a una confianza total. Esta actitud implicó desde entonces una relación en que mi vida se desarrolló con su ternura, entre la luz del sol y las plantas de la casa, de la que nunca quería irme — años más adelante, llegué a esconderme para que mis padres no me llevaran a México —. (González, 2021, 73)

El primer lugar de la memoria, íntimamente relacionado con “Mamá Tita”, parece evocar el idilio del paraíso, el cual adquiere con eventualidad el simbolismo de paraíso perdido que vuelve una desgarradura la apertura del yo ante el mundo. La libertad del infante pronto encuentra su obstáculo en las convenciones y normativas de una sociedad hostil: “apreciaba la música de los Beatles. Debido a ello, fui llamado ‘mari-

cón' por varios durante el sexto año" (González, 2021, 80). El vocablo de matices despectivos es convocado nuevamente en la narración a raíz de un suceso con el que pareciera, en principio, no tener nexo alguno si no fuera porque el narrador, en su posicionamiento de perspectiva privilegiada por la distancia temporal, echa luz sobre las cosas:

La repetida acusación de "maricón" me provocó un exceso de miedo, tanto que me horroricé ante la foto de un marciano en una revista de platillos voladores llamada *Real*, y la obsesión me duró varios meses. La palabra "marciano" contiene todas las letras de la palabra "maricón", puestas de distinta manera. De esto me he dado cuenta recientemente. Si lo hubiera sabido en la época de la foto, no habría tenido tanto miedo. (González, 2021, 80)

La enunciación de la coincidencia de sonido entre los vocablos "maricón" y "marciano" no tiene un fin meramente ornamental, con ella se va articulando un sentido, percibido mediante el ejercicio de la rememoración y la escritura, que da volumen a lo que en otro tiempo no lo tenía. La similitud fónica entre ambas palabras, determinada por la intuición, es funcional dentro del texto en tanto pone de manifiesto a un yo estigmatizado a causa de la diferencia, el miedo que genera al infante la imagen del ser extraterrestre es porque acaso le revela una verdad en ese momento no percibida: la propia condición de marginalidad que atravesará su existencia. Tal manifestación bien podría entenderse como un presagio (Emiliano González los denomina premoniciones) del camino vital del yo que revela esta autobiografía: la expulsión del colegio; la censura de las obras artísticas —entre las que se encuentra *El rey* (1967) y *El discípulo* (1982)—; la reclusión en el sanatorio mental.

La dupla paronímica, por su alto valor evocador, vuelve a ser convocada en un momento determinante de la obra, hacia su cierre y adquiere mayor dimensión cuando interviene un tercer elemento: "La pa-

labra ‘manicomio’ sugiere la palabra ‘maricón’ aún más que la palabra ‘marciano’. El doctor me odió cuando supo que yo me enorgullecía de no haber estado en el manicomio, como Nietzsche, Pound o Elizondo, autores que el doctor secretamente admiraba” (González, 2021, 191). La denominada intuición, a través de estas palabras cuyos sonidos son similares, tiende un puente entre los sucesos de infancia (la convivencia problemática con los compañeros de escuela) y de madurez (la estancia en el hospital psiquiátrico) y eleva más allá de simples coincidencias los detalles que los relacionan. Este recurso dota de circularidad a la obra y evoca un efecto similar al que proporciona, dentro de la lírica, el elemento retórico de la rima, de tal manera que se podría esbozar un esquema como el siguiente: una serie de unidades (en este caso las palabras maricón, marciano, manicomio) cuyas equivalencias de sonido las hermana a un valor “A” consiguen ir estableciendo nexos, más afortunados cuanto más insólitos,¹ que sin su intervención no serían siquiera sospechados. La mención, apenas señalada, al recurso poético de la rima puede ser pertinente para este estudio si se tiene en cuenta que dicho elemento ha sido utilizado en la literatura oral y escrita a favor de la memoria,² en cuyo contenido ha de internarse el yo autobiográfico. Hay más de una ocasión en donde el narrador (desde el privilegio que le concede la distancia temporal desde la que relata su vida) vuelve a hacer de la coincidencia fónica entre dos o más palabras la coincidencia entre dos o más momentos distantes en el tiempo, como en el siguiente ejemplo:

¹ Tomás Navarro Tomás ve en este carácter insólito una de las principales reglas que determinan el efecto buscado por la rima dentro de la lírica española, V.: *Arte del verso*, 6ª ed., México, Colección Málaga, 30-32.

² Para entender el hermanamiento que opera en la rima entre función estética y memoria, V.: Méndez Pérez, A. “Mnemotecnica del refrán. La rima y las estructuras”, *Paremia*, 5, 1996, invierno, 183-186.

Yo supe del peyote por primera vez gracias a un maestro de biología de la Bartolomé, aunque tuve premonición de esta droga al escribir la palabra ‘petote’ en mi texto “Una sorpresa en el desierto” El maestro de biología al que me refiero nos llevó al jardín botánico de la Universidad para mostrarnos, entre otras plantas, la cactácea llamada peyote, y yo me comí un trozo, pero era tan poco que no me hizo ningún efecto. (González, 2021, 87)

El narrador al ver en el ambiguo vocablo escrito a edad temprana el presentimiento de la influencia determinante de los “paraísos artificiales” (término de Charles Baudelaire con el cual aludía a las drogas en su libro homónimo) en el joven y adulto Emiliano González, hace del infante una especie de profeta cuyo rapto de inspiración le hizo escribir “peyote” en una clave que sólo puede desentrañarse en una segunda toma de conciencia de lo vivido.

Otras veces, en el curso de la narración, este marcado deleite por encontrar equivalencias fónicas (deleite que parece delatar un educado oído de poeta)³ no adquiere implicaciones tan complejas como en los casos anteriores: en la serie paronomástica “Travesaños a través de los años” (González, 2021, 73), con la que da inicio la *Autobiografía*, va por delante el carácter lúdico de la construcción verbal, que se verá repetido aquí y allá, como en la siguiente línea: “Mis recuerdos son amorfos pero amorosos” (González, 2021, 73). Aunque la oración anterior no sólo es sugestiva por la semejanza entre el vocablo “amorfo” y “amoroso” sino también porque dicha coincidencia propicia una abundancia

³ No hay que olvidar que Emiliano González incursionó también en la poesía, muestra de ello son algunos libros publicados bajo los títulos de *La inocencia hereditaria* (1986), *La habitación secreta* (1988), *Orquídeas* (1991). Cabe destacar que *La inocencia hereditaria* revela un amplio conocimiento de las formas poéticas tradicionales de la lírica castellana, como lo es la rima.

de “oes”, como si se quisiera mantener una prolongada exclamación de sorpresa (un joh! sostenido) ante el hechizo que suscita en el narrador el viaje por la memoria.

Por otro lado, y en sintonía con la importancia concedida al influjo evocador que las palabras llevan en su naturaleza acústica, hay un fenómeno particular que opera bajo el universo construido detrás de la pléyade de personajes femeninos que caminan en la espesura del lenguaje de la autobiografía de Emiliano González. Para ello, es necesario remitirse una vez más a la etapa de formación del mito personal del yo, la infancia, en la cual figuran tanto la presencia determinante de Cándida Rosa, como la presencia benévola de otra mujer: la primera novia, en cuya casa se cifraba la vocación que más adelante el joven, en la narración, abrazará devotamente, ahí es donde por primera vez se muestra la biblioteca y, junto a ella, el esqueleto; símbolos latentes de la escritura y el género que la marcará posteriormente: “Más adelante, otro placer fue vivir frente a Luli, mi primera novia, porque nos veíamos seguido y jugábamos a tomar café con leche, pues hacíamos como si bebiéramos agua con tierra en tacitas. En su casa había un esqueleto, en la biblioteca” (González, 2021, 75).

El nombre de la infanta Luli acaso es replicado con sus debidas variaciones un poco más adelante para aludir a la primera esposa: “Fue Lilia (la madre de la que era mi novia infantil y sería después mi primera mujer Lilia)” (González, 2021, 83). Ambos personajes, en su condición de ser primeras figuras femeninas centrales, cuyos atributos parecieran confundirse por la similitud de sus nombres, remiten acaso a la legendaria Lilith, mujer que en algunas tradiciones es representada como la primera compañía de Adán, por tanto anterior a Eva, y distinta de ella en tanto Lilith es dibujada con cualidades de *femme fatale*: fuerza independiente cuya sensualidad es vinculada con la perdición y el pecado;

el pintor prerrafelita John Collier la imagina desnuda y en convivencia armónica con la serpiente edénica cuya forma sigue los patrones de sus piernas y caderas.

Esta doble condición de demonio y mujer calza bien con la dupla *werewolf* y *florewee* propuesta por Emiliano González en el ensayo antes mencionado. Luli y Lilia, pues, parecen orbitar alrededor de un único arquetipo mítico, pero no sólo ellas. Conforme la narración avanza figuran personajes como Lucila, Lilita, Lucile; es como si en el camino de vida relatado una sola mujer primordial se escondiera a través de diversas máscaras, engaño que solo el lenguaje (por medio de estas coincidencias facilitadas por la intuición) lograra hacer evidente. Mención aparte requiere los nombres Rosalina y Liddell: al primero, si se le secciona adecuadamente en los componentes Rosa y Lina revela, primero, un eco a la idealizada Mamá Tita, Cándida Rosa, cuyas cualidades son un contraste de las de otras figuras del linaje mnemotécnico: “Mi abuela era sensible, y mis padres, intelectuales” (González, 2021, 78); y, segundo, muestra, a través de la partícula Lina, a la Lilith hebraica, al igual que Liddell. Si Liddell, la nínfula cuyo modelo fue la inspiración para el personaje de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, es constantemente aludida en la obra es porque el yo en la autobiografía, al igual que Lewis Carroll, implica de manera profunda a las figuras femeninas del trayecto vital con heroínas de las obras literarias propias:

Lili (es decir, María Lilia) montó una bicicleta. De nuevo (esto acabo de descubrirlo justamente hoy que escribo esto), de nuevo María, montando la bicicleta, repetía una escena de *El rey*, en Chantilly, y yo no recordaba mi obra juvenil, pero me enamoraba completamente de Lili. (González, 2021, 121)

A medida que avanza el relato, el universo de personajes se hace más y más espeso, pero, ante la visión privilegiada del narrador, la niña, la mujer, la *femme fatale*, la protectora, la primera y última novia, el personaje literario y extraliterario constituyen una sola.

Hay otro fenómeno en el que vale la pena detenerse, la autobiografía de Emiliano González, en más de una ocasión, se desvía de un camino previsto, impulsado por el poder sugerente de alguna palabra, como en el siguiente ejemplo:

[...] and if you go chasing rabbits...” de la canción “Conejo blanco” de The Jefferson Airplane, viene al caso cuando recuerdo la invitación a cazar conejos que nos hizo Barahona, padre de nuestro compañero Pablo, invitación que aceptamos pero que resultó meramente simbólica, ya que no matamos a ningún conejo, a pesar de que llevábamos rifles para ello. (González, 2021, 94)

El conejo blanco que figura en la letra de la canción (cuya naturaleza, además, dentro del relato, es constantemente asociada tanto al personaje del libro de Carroll como a la obra *The White People* de Arthur Machen; libros de gran influencia para la escritura de Emiliano González) transporta al narrador, como hizo con la pequeña Alicia, a otro lugar más profundo de la memoria, libera otro recuerdo al que quizá no se podría llegar de otra manera si no fuera por la fuerza de la intuición. En otro momento del discurso autobiográfico, la historia del tío Alberto marcada por influencias musicales del momento se relaciona con algunas figuras como Charles Lloyd o Eugenio Touissant, del que se nos cuenta su trayectoria y su relación estrecha con el proyecto colectivo de ciencia-ficción *Banú*, cuando, en un giro repentino, la narración cambia su curso, motivada por el parecido que guarda el nombre del compositor con el de una de las compañeras de escuela: “Una casualidad armonio-

sa es la de la coincidencia de los nombres Eugenio Toussaint y Eugenia Russek, alumnos de la Bartolomé. Con los años, Eugenia se convirtió en mi novia: de eso hablaré después” (González, 2021, 177).

Es como si a través de estas ramificaciones el yo se asegurara de no olvidar detalles y matices que llegan de improvisto durante el ejercicio mnemotécnico. En otro lugar de la narración, la polisemia ayuda a ir urdiendo su argumento y permite entrelazar lo que, a simple vista, no tendría relación alguna: “Ahora sé que para negar los platillos voladores de la revista *Real*, me dediqué a los platillos musicales de la batería en el grupo The Xenons, en mi nueva escuela, Bartolomé, de tipo Freinet, y escribí un cuento sobre platillos culinarios” (González, 2021, 84). En unas cuantas líneas el texto brinca de la referencia ufológica a la alusión musical, y de la alusión musical aterriza en la huella del arte gastronómico en un cuento de juventud, de forma tal que una sola palabra engloba no sólo tres disciplinas disímiles sino también tres momentos distintos en ese relato de vida.

Si el narrador autodiegético se encuentra en un lugar de la memoria pronto puede hallarse en otro distinto, en un tiempo por completo diferente, o en una suerte de no tiempo: “Sin embargo, la estancia en Venecia fue significativa. Nos alojamos en el Lido. Ahora, las palabras ‘Alicia’ y ‘Lido’ nos recuerdan de inmediato a Alice Lidell, que sirvió de modelo a Carroll para elaborar el personaje de Alice de sus libros” (González, 2021, 121). Este estilo de escritura evoca acaso el movimiento singular de la memoria, cuyas imágenes llegan en tropel unas tras otras, sin un orden aparente; el acertado efecto que logra Emiliano González es muy singular dentro del género autobiográfico y podría adscribirse a lo que Ana Caballé (1995) denomina “vinculación inconsciente”, poco común en la tradición castellana:

La verdad es que tanto en la novela como en el cine estamos acostumbrados a que dicho procedimiento sirva de punto de partida de

relatos perfectamente contruidos a raíz de un principio, destello o iluminación. Es entonces cuando la memoria poética desteje suave y ordenadamente cuanto recuerda de la experiencia en que se halla sumergida. No ocurre así, lógicamente, en la memoria real, mucho más inconexa, fragmentaria e ininteligible (González, 2021, 90).

Sólo que el problema de la ininteligibilidad y lo inconexo de tal modelo es resuelto con eficacia por el narrador de la *Autobiografía* por medio de los juegos del lenguaje que elevan dicha dificultad a un valor estético y esencial. Lo que consigue con ello Emiliano González es una estructura que, en su desafío a la linealidad, evoca la forma de la telaraña,⁴ por sus múltiples ramificaciones que, más que azarosas, obedecen a un sistema con el cual va adquiriendo sentido el tejido, que en este caso es el relato de la vida. De ahí que no sea gratuita la decisión de abrir la *Autobiografía* con estas palabras “Travesaños a través de los años” (González, 2021, 73). Las “vinculaciones inconscientes” serían estos travesaños que crean puentes entre un recuerdo y otro y permiten al narrador moverse con desenvoltura entre ellos a la manera de la araña en su telar.

Después de este pequeño recorrido, pueden señalarse algunas conclusiones a manera de síntesis: el texto de Emiliano González responde muy bien a la manera clásica de entender este tipo de escritura. Tanto la función de relato de vida como de orientación hacia un otro (atravesada por la responsabilidad ética que conlleva el decir en una apertura vulnerable) no entra en conflicto con la creación operante en el lenguaje, antes bien éste lleva consigo las claves para descifrar al yo y su sentido

⁴ La araña cautivó profundamente a Emiliano González pues en ella reconoció los atributos de una naturaleza erótica, femenina, pero también monstruosa, mujer vampiro en cuya seducción está contenida la fatalidad. Para más información V.: González, E. (2019, enero), “La primera araña”, *Penumbria: revista fantástica para leer en el ocaso*, recuperado el 22 de julio de 2022, en: <<<http://www.penumbria.mx/la-primera-arana-i/>>>

de vida, claves que una razón secreta como la intuición puede alcanzar a través de relaciones cuasi mágicas, reveladas por recursos retóricos como la homonimia, la rima, las series paronímicas, etcétera. Pero la escritura autobiográfica de Emiliano González muestra también un agudo ejercicio crítico e intelectual, tanto así que es posible descorrer, durante el flujo de la narración, el cortinaje de su propia poética.

Si Georges Gusdorf define la autobiografía como un espejo en el que la persona refleja su propia imagen (Gusdorf, 1991, 10), entonces habrá que imaginar el espejo de Emiliano González —por su expresión barroca y de múltiples *tropos*— como uno de muchas caras, poliédrico, similar al representado en la novela *El discípulo: una novela de horror sobrenatural* (1989), en cuya esfericidad el personaje masculino puede ver lo más profundo del yo, simbolizado en la figura de un fauno. Coincidencia afortunada es ver a este mismo fauno en el epígrafe de la *Autobiografía* como una representación del mismo Emiliano González y de su camino vital:

Dulce canto de encanto en jardín abribeño,
que hace entreabrirse la flor azul del sueño,
la flor azul y mística del alma visionaria
que del ave celeste, la celeste plegaria
oyó trescientos años al borde de la fuente
donde daba el bautismo a un fauno adolescente
que ríe todavía, con su reír pagano,
bajo el agua que vierte el Santo con la mano.

(del Valle Inclán, 1920, 57-62)

Bibliografía

- Alighieri, Dante. (2013) *La Divina Comedia*, trad. A. Echeverría, 4ª ed., Alianza, Madrid.
- Caballé, Ana. (1995) *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Megazul, Madrid.
- de Man, Paul. (1991) “La autobiografía como desfiguración”, en Á. G. Loureiro (coord.), *Suplementos Anthropos: Monografías temáticas*, 29, 113-118.
- del Valle Inclán, R. (1920) “Ave Serafín”, en *Aromas de leyenda*, SGEL, Madrid.
- Eakin, Paul Jay. (1991) “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en Á.G. Loureiro (cord.), *Suplementos Anthropos: Monografías temáticas*, 29, 79-93.
- González, E. (1987) “Ensayo XXXI”, en *Almas visionarias*, FCE, México.
- _____. (1989) *Casa de horror y magia*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México.
- _____. (2010) prólogo de F. Vicente Torres, *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*, UNAM (Material de lectura, Serie El Cuento Contemporáneo; 84), México.
- _____. (2019, julio) “La mujer soñada y el monstruo II”, en *Penumbria: revista fantástica para leer en el ocaso*. Recuperado el 09 de junio de 2022, en: <<<https://www.penumbria.mx/la-mujer-sonada-y-el-monstruo-ii/>>>
- _____. (2019, enero) “La primera araña”, *Penumbria: revista fantástica para leer en el ocaso*, recuperado el 22 de julio de 2022, en: <<<http://www.penumbria.mx/la-primera-arana-i/>>>
- _____. (2021) *Autobiografía*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- Gusdorf, Georges. (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía”, en Á. G. Loureiro (coord.), *Suplementos Anthropos: Monografías temáticas*, 29, 9-18.
- Lejeune, Phillipe. (1991) “El pacto autobiográfico”, en Á. G. Loureiro (coord.), *Suplementos Anthropos: Monografías temáticas*, 29, 47-61.
- Loureiro, Ángel. G. (2001) “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, en M. Á. Ayala Aracil (ed.), *Anales de literatura española*, 14, 135-150.

Méndez Pérez, Alejandra. (1996, invierno) “Mnemotecnia del refrán. La rima y las estructuras”, *Paremia*, 5, 183-186.

Navarro Tomás, Tomás. (1975) *Arte del verso*, 6ª ed., Colección Málaga, México.

Serrato Córdova, José Eduardo. (2013, invierno) “El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña”, *Revista Isla Flotante*, 5, 27-44.



*Escrituras autobiográficas latinoamericanas:
procesos y actualidad*

se terminó de imprimir en noviembre de 2023.

El tiro consta de 500 ejemplares impresos sobre papel cultural de 90 gramos; cubiertas impresas sobre cartulina sulfatada de 14 puntos.

Se utilizaron fuentes de las familias Merriweather y Merriweather Sans.

Producción editorial:
Monarca impresoras, Schumann 255
col. Vallejo, Alcaldía G. A. Madero,
C.P. 07870 Tel. 55.19.97.80.45,
Cel. 55.28.55.27.14
monarcaimpresoras@hotmail.com

NOVEDADES EDITORIALES

- *Análisis multidisciplinario de la situación mundial postcovid 19*
Alfonso Abigail Rodríguez Nava (coord.)
- *El rock mexicano. Un espacio en disputa*
María del Carmen de la Peza Cásares
- *Ciudadanía digital. La crisis de la idea occidental de democracia y la participación en las redes digitales*
Massimo Di Felice
- *Epistemologías de las discapacidades. De la exclusión a la incidencia*
Alejandro Cerda García
- *El multicolor de la energía. Desafíos y oportunidades para la transición energética*
Aleida Azamar Alonso
- *El placer del cine. Conversaciones sobre análisis cinematográfico*
Lauro Zavala Alvarado
- *Etnografía de la espera en urgencias. Caso de los hospitales públicos de la Ciudad de México*
Bruno Henri Lutz
- *Derechas católicas y cultura ciudadana en tres momentos del siglo XX mexicano*
Gabriela Contreras Pérez y Tania Hernández Vicencio (coords.)
- *Diccionario de protagonistas del mundo católico en México. Siglo XXI*
Gabriela Aguirre Cristiani et al.
- *Gestión y tecnologías del agua. Alternativas desde las nuevas generaciones*
Roberto Martín Constantino Toto y Delia Montero (coords.)
- *La mirada escénica. Antología psicodramática*
Claudia Paz Román
- *Hacia un marxismo mundano: La clave está en los bordes (recargado)*
Armando Bartra



Los estudios sobre textos referenciales y autorreferenciales con especial énfasis en la autobiografía, la biografía, los epistolarios y los diarios se han establecido como un área de interés prioritario en la crítica literaria y hermenéutica. En ellos se pueden estudiar cuestiones epistemológicas, existenciales y retóricas de suma importancia y actualidad. Esta tríada analítica permite examinar fenómenos como el poder, la subjetividad, la alteridad, la memoria, la identidad, el uso del lenguaje como acceso al valor de la experiencia y de la trascendencia existencial, entre otros.

El presente volumen se divide y hace converger diferentes parámetros de estudio. Por un lado, se analizan autores canónicos como Mario Vargas Llosa, Alfonso Reyes, Salvador Elizondo, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández. Igualmente, se estudian autores en auge, más actuales y en proceso de inserción canónica como Cristina Rivera Garza, Sergio Blanco, Carlos Velázquez y Emiliano González.

Entre los acercamientos analíticos elegidos predominan dos tendencias; por un lado, aquellos postulados teóricos que consideran a la autobiografía (y sus formas afines) con capacidad cognoscitiva, espacio privilegiado de la expresión del yo y acceso a algún tipo de verdad contextual o individual. Por otro lado, se acomete la tarea analítica como prioritariamente textual, con una sospechosa relación acerca del sujeto y del contexto, pues el texto no rebasa las fronteras de su retoricidad. Cada posición persigue sus propios intereses y en sus alcances, logros y conclusiones se reflejan las bondades de ambas metodologías.

De esta forma, el lector podrá considerar la relatividad del sustrato ficcional al cotejarlo con textos testimoniales alrededor del contenido de *La tía Julia y el escribidor*; la minuciosa reconstrucción biográfica de Alfonso Reyes al recurrir a toda clase de fuentes de muy diversas plumas y con intereses divergentes; la relación de la ficción borgeana como alimentada por su peculiar árbol genealógico; las huellas personales en la ficción de Macedonio Fernández y las razones y sin razones de una peculiar adicción en clave personal por parte de Carlos Velázquez. Mientras que, desde el otro enfoque, se sopesa la labor de escritura de autoconsumo de Salvador Elizondo, el papel de la memoria, el rescate documental y el proceso de entendimiento de un feminicidio en la pluma (a veces histórica, otras personal y en ocasiones reflexiva) de Cristina Rivera Garza y los elementos retóricos más recurrentes en la autobiografía de Emiliano González. De esta manera, esperamos que el presente volumen sea una muestra de la vitalidad de este tipo de estudios y abra otras rutas interpretativas a textos de muy diversa factura y tradición literarias.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

DEPARTAMENTO DE POLÍTICA Y CULTURA

ISBN LIBRO ELECTRÓNICO



9 786072 182991



HSC Publicaciones