

R
E
C
I
A
L

Editorial

DOSSIER: “Autoficción”

El dossier de este número de *Recial* está conformado por un conjunto de investigaciones dedicadas a estudiar, reflexionar, problematizar y/u operar con la categoría teórica de “**Autoficción**”. La entidad problemática del concepto, cuya paternidad se atribuye a Serge Doubrovsky y en su apropiación teórico crítica a Manuel Alberca, radica en que replantea la crisis de la representación literaria del sujeto, en consecuencia, el tema ocupa un lugar significativo en el debate teórico actual.

El término “autoficción” designa a un género híbrido que tiene como característica fundamental la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra, quien por lo general, aparece como personaje de la diégesis o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis. Operación a la que, muchas veces, se suma la provocativa concurrencia de elementos factuales e imaginarios que invitan a leer el texto simultáneamente como autobiografía y como ficción.

En un contexto de quiebre de confianza en el discurso autobiográfico, la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo y, por lo tanto, asume de manera voluntaria la no referencialidad y un estatuto genérico más próximo a la *poiesis* que a la *mimesis*.

El término “autoficción” adquiere en los discursos analíticos un carácter polisémico y su espacio genérico tiene márgenes que los críticos trazan y des-trazan a voluntad. La dispersión terminológica para designar a esta forma de representación literaria del yo, no es un problema menor: autoficción, figuración del yo, novela del yo, auto-fabulación, etc.

Alrededor de este polémico tema giran los artículos reunidos en el Dossier de este número. Asedian la categoría teórica desde distintas posiciones, examinan los límites semánticos, sus posibilidades, variantes y tensiones, o bien la ponen a funcionar sobre

corpus específicos tendiendo estudiar las operaciones semióticas que produce en su funcionamiento.

La conformación de esta Sección de la Revista ha estado a cargo de las profesoras Cristina Estofán y Graciela Ferrero, directora y co-directora del equipo de investigación que trabaja en el proyecto titulado: **Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo**, proyecto radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la misma casa de estudios. El conjunto de los artículos del dossier son resultado de las investigaciones de los miembros de este equipo y de otros estudiosos del tema pertenecientes a universidades argentinas y españolas, convocados a participar en el reto de aportar al conocimiento sobre el tema propuesto en el Dossier.

Fuera de esta Sección en este número se ofrecen algunos artículos de variada temática. Bajo el título “Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson”, María Gabriela Boldini estudia la obra poco conocida de la escritora argentina. Desde una perspectiva poscolonial de análisis, Boldini configura el estratégico lugar de enunciación de la subjetividad femenina migrante, subalterna y contradictoria que se manifiesta en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson.

En el artículo “Virginia Woolf: la prosa literaria como una de las bellas artes”, Lucrecia Radyk propone un acercamiento de la literatura de la autora, poeta-artista, a la pintura. De agradable lectura, este trabajo pone en evidencia la adscripción de los textos a un Impresionismo literario y, además, aporta una puesta al día de la crítica sobre el Modernismo y el Impresionismo en la narrativa de la autora.

Por su parte Javier Mercado en “La simbólica de la arquitectura. En *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal” plantea la puesta en diálogo de la novela con el pensamiento de estudiosos de las tradiciones espirituales, en especial con textos de René Guénon. El artículo sintetiza una investigación que estudia la simbólica de la arquitectura en *Megafón* en la que, a partir de la oposición en el orden simbólico entre el Chalet de Flores y el *Chateau des Fleurs*, Mercado advierte se postula la regeneración de la sociedad, el pasaje de lo profano a lo sagrado en la novela.

Otra zona del material de la publicación refiere a una cuestión que afecta el interés de las revistas de ciencias sociales y humanas entre las que se encuentra **Recial**. El modo de evaluación de estas revistas que se viene planteando hace ya casi una década como problema a resolver, se acrecentó el 4 de diciembre de 2014, cuando Elsevier - proveedor mundial en ciencias biomédicas- introdujo en su base de datos SCOPUS nuevas métricas: IPP -Impact Per Publication- y el SNIP -Source-Normalized Impact per Paper-. El gesto tiende a imponer indicadores bibliométricos posiblemente idóneos para evaluar revistas orientadas a investigar otros ámbitos de las ciencias, pero que dejan en clara desventajas a revistas como **Recial**. En reacción a este régimen de valoración, un buen número de publicaciones periódicas latinoamericanas dedicadas a difundir los saberes de las ciencias sociales y humanas hemos suscrito un documento que fundamenta los argumentos que rechazan parámetros de evaluación equivalentes entre ciencias y prácticas de lógicas diferentes. En la Sección Noticias de este número de **Recial** se encuentra disponible en castellano y portugués el documento aludido para su lectura.

El tema referido forma parte de la agenda a tratar en el próximo **Primer Encuentro Internacional de Editores de "LATINOAMERICANA. Asociación de Revistas Literarias y Culturales"**, prevista realizarse el lunes 3 y el martes 4 de agosto de 2015, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, con el patrocinio de la Facultad de Letras y el Colegio de Programas doctorales. Adjuntamos el Programa y el Afiche del evento, al cual asistiremos, en la Sección Noticias.

Por último, advertimos a los lectores y posibles autores de **Recial** que hemos cambiado la dirección de correo electrónico.

NUEVA DIRECCIÓN arealetrasciffyh3@gmail.com

e-mail alternativo: olgasantiago@sinectis.com.ar

Olga Santiago

Cómité de Referato Recial N° 7

Profesoras responsables del Dossier:

Cristina Estofán - Facultad Filosofía y Humanidades – Univ. Nacional de Córdoba.

Graciela Ferrero Facultad de Lenguas – Univ. Nacional de Córdoba

Evaluadores de artículos de temática libre:

Cecilia Inés Luque – Fac. Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Silvio Mattoni FFyH, UNC/CONICET

Ariela Érica Schnirmajer - Universidad de Buenos Aires – FFLL – ILH – UNAJ

Paula Mariana Bein – Universidad de Buenos Aires (FFyL) – UNTREF – UNAJ

Cecilia Pacella - Facultad Filosofía y Humanidades – Univ. Nacional de Córdoba.

Roxana Cattaneo - Dpto. de Antropología - Universidad Nacional de Córdoba

Ezequiel Grisendi - Dpto. de Antropología - Universidad Nacional de Córdoba

Pablo Manuel Requena - Escuela de Ciencias de la Información/ Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

DOSSIER: Autoficción

APROXIMACIÓN A LOS JUEGOS AUTOFICCIONALES DE

La luz es más antigua que el amor DE RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Cristina Estofán*

Resumen:

Este trabajo pretende explorar los recursos autoficcionales del texto de Ricardo Menéndez Salmón, *La luz es más antigua que el amor* (2010), libro híbrido entre el ensayo y la novela, donde el autor pone en juego varias herramientas destinadas a romper con la mimesis de lo real. De este modo, el texto se sitúa en la línea de la autoficción, dejando que lo real penetre en la literatura, manifestando su interdependencia.

Palabras clave:

Ricardo Menéndez Salmón- *La luz es más antigua que el amor*- Autoficción-Hibridismo genérico- Realidad- Ficción- Metaficción.

Summary:

This work explores the autofictional resources used by Ricardo Menéndez Salmón in his text, *Light is older than love* (*La luz es más antigua que el amor*) (2010), a book that is a hybrid between essay and novel, where the author uses different tools to break with the mimesis of reality. In this style, the text is in the line of autofiction, letting reality penetrate literature, showing their interdependence.

Key words:

Ricardo Menéndez Salmón, Light is older than love, Autofiction, generic hybridity, reality, fiction, metafiction

* Cristina Estofán, Profesora Adjunta de Literatura Española II, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC., Directora del Proyecto “Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo” aprobado por SeCyT, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC, 2014 cristina [crisestofan@hotmail.com] Recibido 05/05/2015. Evaluado 10/07/2015

La autoficción bien tratada y bien empleada
regala nuevos espacios a la narrativa.

Ricardo Menéndez Salmón

Introducción

Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1974) es una de las revelaciones literarias de la narrativa española de los últimos años. Ha sido reconocido por la crítica con más de cuarenta premios. Desde sus primeros pasos de escritor expresa su interés por una escritura reflexiva sobre las urgencias del mundo, en donde se “refugia” y se compromete; a través de su trayectoria de novelista deja traslucir la imbricación entre lectura, escritura y tradición literaria; la noción de realidad y ficción; el valor de la escritura, tema principal de su proyecto literario.

Un acercamiento a *La luz es más antigua que el amor*¹ (2010), muestra que la práctica de la autoficción está relacionada con su idea de literatura- escritura y de la vida como algo encajado en la literatura. Por consiguiente, si la autoficción “*levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad*” (Alberca, 1999:67), Menéndez Salmón se sirve de ella para llevar a cabo su práctica literaria:

Me interesa la presencia, eso que se ha llamado la autoficción....Un autor siempre está en sus libros, de un modo u otro. A mí me resulta imposible en determinado momento de la escritura no disolverme en lo que estoy escribiendo, siempre sales por algún lado...me parece que la autoficción bien tratada y bien empleada regala nuevos espacios a la narrativa. (Menéndez Salmón, 2013)

Así, la tematización de la escritura termina conformando una construcción identitaria inherente al propio texto. La identidad, entonces, no puede escapar a la literatura, en tanto que se construye dentro de una red literaria que se crea como un tejido de textos comunicados, que se interrelacionan (Pozuelo Yvancos).

Menéndez Salmón define su escritura como “centrípetas”, las novelas dialogan entre ellas, algunos personajes vuelven a aparecer y las imágenes se repiten, hasta inventar un diálogo entre la obra misma y su peritexto²; porque cada novela implica una teoría de la realidad que ha dado lugar a su dimensión imaginaria y simbólica. Considera que la misión del artista de crear sentido en un mundo carente de ello hasta transformarlo es tarea condenada al fracaso, en su intento de decir lo indecible: “*el territorio del artista, de cualquier artista,*

(...), es siempre el fracaso. Y es que todo artista, (...), está llamado a la ruina de sus esperanzas". (pág.56)

1. La autoficción en *La luz es más antigua que el amor*

Si se piensa la autoficción como una serie de prácticas que han ido envolviendo un espacio genérico, aún en vías de codificación (Colonna, 2004), el texto de Salmón revela ciertos recursos que lo acercan a la autoficción, donde se relatan hechos más o menos reales de su vida: su trayectoria de escritor, la escritura de *La luz es más antigua que el amor*, entre otros, presentados de forma muy alejada de la autobiografía clásica, mostrando el artificio literario de tal manera que la lectura vacilante se lleva a cabo hasta el final del relato (Alberca, 2007), permitiendo traer al plano de la literatura hechos estrictamente reales, a través de una estrategia que le consiente autorepresentarse de manera ambigua.

La ambigüedad de esta obra se revela en su misma estructura fragmentaria, organizada de manera particular: los títulos y los subtítulos, son especialmente significativos, en cuanto a la búsqueda de representaciones paralelísticas entre el personaje escritor, Bocanegra, configurado como eje temporal y de sentido, y los pintores, personajes situados en un pasado mediato e inmediato con los que comparte una indagación de aquello primigenio y prehistórico que le da sentido a la historia como marco existencial de los personajes, a través de sus relatos biográficos³. Los capítulos referidos a las biografías de los pintores se abren con el nombre del artista, la fecha de nacimiento y muerte; cada uno estructurado en partes, subtituladas que orientan su lectura. Los dedicados a Bocanegra presentan sólo años (1989, 2008) que marcan su trayectoria, están numerados de manera paralela a los de los pintores y señalizados con un apóstrofe orientador: "*Aquí empieza todo...*". En este sentido, se puede interpretar que la historia del escritor es un relato de vida que transcurre mientras se lee. El espacio topológico del personaje (acciones, palabras, reflexiones) permite plantear una estructura discursiva compleja, en la que el narrador omnisciente, por momentos homodiegético (págs. 78-79-89-90), se identifica con el personaje en algunos aspectos y se aleja en otros. En consecuencia, la forma, la estructura y la realización del texto se reflejan de modo que remiten implícita o explícitamente el meta-texto.

En cuanto a la relación autor⁴, narrador y personaje queda implícita, en tanto que el nombre de Ricardo Menéndez Salmón no aparece en el texto; aunque sus lectores habituales al asistir a las reflexiones del escritor, Bocanegra, y del narrador en tercera y primera persona, se ven impelidos a sospechar automáticamente y a instalarse en la ambigüedad de la lectura, olvidando que el texto novelesco es producto de una doble enunciación: una, ficticia, que le incumbe al narrador; otra real, cuya responsabilidad recae en el autor. El narrador entra de un modo un tanto ambiguo en el eje de la comunicación autor-lector. Es una figura de relevo entre el autor y el texto, pero es también el referente del autor; la voz transmitida por el narrador, presupone al autor como sujeto. Es un sujeto cuya historicidad subjetiva se revela en su discurso, protegido por el texto narrativo que él mismo ha organizado y estructurado.

Los protagonistas son artistas que sufren esa angustia del que busca e indaga en la vida a través de su arte, predestinados por esa sentencia expuesta por el autor “*Todo artista está llamado a la ruina de sus esperanzas*”; dicotomía entre vida y literatura que organiza todos sus textos y que supone también una opción que asume la literatura como proyecto biográfico. De este modo, *La luz es más antigua que el amor*, viene a ser el relato sobre un aspirante a escritor que en muchos momentos sólo simula ser escritor y que, a la vez, se identifica, en varios datos, con el autor de la obra. En este sentido, se lleva a cabo la paradoja de:

“mostrar al mismo tiempo la disociación de autor y narrador (A distinto N) como su identidad (A=N), en una alternancia o incertidumbre por la que un autor vendría a significar que A es distinto N (Soy yo y no soy yo)”, (Alberca, 2007:153).

Esta identidad, implícita y disociada a la vez, toma forma mediante una serie de guiños del narrador a la figura del doble ya que el desdoblamiento de la voz narrativa es recurrente en los textos autoficcionales.

Pero a mí, a menudo, sin embargo, me asalta otro tipo de tentación: dejar de escribir por exceso, por sobreabundancia, (...), demasiadas cosas que decir, generan una sensación de plétora asfixiante: esa sensación, (...), de que el mapa más exacto posible de un territorio sería el propio territorio.
(Alberca, 2007: 66)

Este texto no sólo es una manifestación subjetiva, sino también, un posicionamiento claro que manifiesta un compromiso semejante al de los discursos ensayísticos, es decir, encarna un modo de pensamiento que se va formando al mismo tiempo que se vuelve una y otra vez sobre sí mismo intentando comprender el porqué de determinadas cuestiones frente al porqué trascendente de la literatura, de respuestas ambiguas. Así, la historia que se relata muestra al escritor en su tarea de construirse una identidad inevitablemente segmentada.

...La literatura, como cada palabra que he escrito a lo largo de toda mi vida, (...) sirve para consolar, para librarnos de la aflicción de un mundo en el que la dignidad humana es crucificada todos y cada uno de los días. (Alberca, 2007: 173)

El autor plantea un distanciamiento desde su mirada de escritor y la obra, a partir del momento en el que decide hacer una novela y no un ensayo, lo cual implica también un deseo de incidir, de un modo más explícito, en su condición literaria y por tanto artística, colocando un narrador y un personaje entre él y sus palabras. De esta manera podemos decir que Menéndez Salmón va más allá de la fabulación. Aquí encontramos dos planos de realidad paralelos: el de su vida real y el de la historia de Bocanegra. Entre ambos se ubica ese terreno confuso en el que se expresa una subjetividad atribuible al escritor ficcional pero que es susceptible de pertenecer al autor; este desdoblamiento, tal vez sea, el guiño,

más evidente respecto a la génesis de la identidad autorial. Ese doble, Bocanegra, terminará acaparando cualquier resquicio biográfico.

A comienzos del año 2008, Bocanegra es un escritor exhausto y triste. Durante el último lustro ha publicado tres novelas que comparten un tema común, el mal, representado mediante algunas de sus más conspicuas manifestaciones: la guerra, el miedo, la mentira. (95)

Menéndez Salmón en el 2009 cierra con la publicación de *El corrector* su *Trilogía del mal* centrada en esos mismos temas. Así, Bocanegra, por su parte, construye la novela que estamos leyendo, y de alguna manera entremezcla la realidad, es decir, los sucesos ocurridos en la trayectoria del autor y sus reflexiones al respecto. Su intención no es subordinar lo real a su visión acerca de ello, sino que lo sucedido prevalece, de ahí que repita fechas concretas y datos reales, como la edad, el lugar de nacimiento o de residencia, las cuales se pueden inferir por las fechas que se mencionan en el relato de la vida de Bocanegra, que sitúa a éste como estudiante en el año 1989, así también una cercanía en la fecha y lugar con la que finaliza la obra: “*Gijón. Febrero de 2008-diciembre de 2009*”, un año antes de la publicación de *La luz es más antigua que el amor*.

La autoficción no acepta formalmente la mimesis como único camino de representación de lo real, porque es el lenguaje el que crea el referente (De Man, 1991), o bien porque aproximando las barreras entre vida y literatura se evidencia hasta qué punto ambas se oponen (Alberca, 2007). Menéndez Salmón para poder introducir la metaficción emplea recursos que enlazan con el modernismo y las vanguardias de principio del siglo xx: el hibridismo genérico, el manejo de distintas temporalidades, el metadiscurso y con estos dispositivos se instala de pleno en la posmodernidad.

La intercalación de géneros es muy clara porque es un relato que mezcla autobiografía, ficción y ensayo. En esta línea, Alberca (1996: 14) habla de que la “*especificidad de las autoficciones está reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble*”, mientras que Colonna (2004:30) menciona “*un pastiche de beaucoup de genres*”; reflejado en el manejo del relato central, unido a las cartas y a la conferencia final donde, el escritor, expone su historia de aprendizaje sobre la vida de los pintores, punto de partida de una reflexión (ensayística) acerca del comportamiento y las motivaciones del ser humano “... *quise contar mi dolor contándome a mí mismo y a los lectores la historia de tres pintores (...); los tres hermanados para ya siempre en mi propósito.*”(pág.171); porque en esta novela las pinturas son las que “alimentan” el discurso, entre descripción y reflexión en torno a lo que representan, tienen como función principal rendir homenaje a las artes y establecer un marco referencial propio del autor; “*Bocanegra, en cierta medida, es el portador de otra lámpara: la que alumbra la palabra.*”(pág. 169).

Es una novela sobre la creación y sobre los creadores en la que Menéndez Salmón, a través de Bocanegra, realiza reflexiones filosóficas sobre el arte y su función representativa: “*Padre, ¿Por qué siempre los mismos motivos? Limpios, edificantes, sin mácula. ¿No le*

apetecería pintar la vida tal y como sucede?”(pág.18); *“Como todo artista, Rothko pintaba cuadros que intentaban decir el mundo, ...”* (pág.65). Adquiere importancia la éfrasis por cuanto las pinturas forman parte de la esencia de los protagonistas que se configuran como portal de entrada a la intimidad de los personajes y como estímulo donde Salmón encuentra un camino nuevo para su literatura, más reflexivo:

Me interesa el arte como forma de conocimiento, como instrumento para interrogar a la realidad, pero también me seduce como forma de consuelo, como método para paliar el sufrimiento que a menudo ese interrogatorio de la realidad provoca. (Menéndez Salmón, 2011)

Interpreta de manera crítica las obras de los pintores, haciendo confluír novela y ensayo, lo que le permite fijar una determinada imagen de sí mismo a los demás. *“Un hombre es lo que ha visto”*(pág.55), dice el narrador de *La luz es más antigua que el amor*, comentando una impresión que tuvo el pintor Mark Rothko durante su infancia, y significando con estas palabras que la imagen impresa en la retina e inscrita en lo más profundo de uno mismo sería constitutivo de su propia identidad; mecanismo especular, que permite introducir en el espacio narrativo un reflejo del autor:

(...) recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado” (Amícola, 2008:189).

Otro de los recursos propios de la autoficción y que Salmón también emplea en la novela es el del autocomentario o metadiscurso (Gasparini, 2004). Además de los intertextos (abren un amplio campo de investigación, como juego de relaciones significativas entre los textos) que construyen el relato y que lo ligan a formas manifiestas del citacionismo literario, a veces fruto de la pura invención, *La luz es más antigua que el amor* presenta también, la metatextualidad. En primer lugar, hay que destacar el uso del *mise en abyme*, recurrente en el género autoficcional (Gasparini, 2004); que le permite exhibir al autor (liberado de cualquier factualidad, por mucho que esta persista en tanto huella o recuerdo) como un producto del texto, manteniéndolo, paradójicamente, oculto tras la máscara de la ficción y vacío de toda identidad.

El texto novelesco se mide a sí mismo, muestra de alguna manera su gestación y su gestualidad retórica; la narración engloba el relato, es decir, el significante del relato y su significado, el contenido semántico de la narración y de la meta-narración, que funciona como imbricación, encuadramiento o encaje de un relato en otro; como un rompecabezas donde cohabitan y se mezclan realidad e imaginación, junto a referencias de novelas precedentes del autor (pág.44). Así, dentro de la novela se introduce el proceso de creación de otro texto de igual título, intercalado con el relato de la vida de los pintores, lo que permite colocar al texto entre aquellas metanovelas que narran la historia de su propia escritura, *“De modo que hoy, aquí, a punto de completar la parte dedicada al maestro letón en La luz es más antigua que el amor, (...)”*(pág.89), en la que se recurre a digresiones de carácter literario y a la “novela de la novela” que se construye a la vez que la narración prosigue; mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del

libro dentro del libro, (“*Sobre mi escritorio, mientras redacto La luz es más antigua que el amor, observo una de las fotografías de artistas que me inspiran desde hace años...*” (pág.60)) que pone en escena al narrador frente al acto mismo de su discurso, de la situación en que se realiza, y de los recursos con que lo lleva a cabo.

El personaje, Bocanegra, no renuncia en ningún momento a comentar su trabajo investigativo, a reflexionar sobre sus dudas en el avance del texto.

Y, sin embargo, mientras escribo, mientras aplico mi lupa sobre todas las historias que me rodean—algunas reales, otras ficticias, todas posibles—, siento que estoy empeñando el lenguaje en la construcción de un remedo de orden (...) Al escribir, al fin y al cabo, ¿no estoy intentando evitar la entropía, la desorganización, la muerte de la forma? (65)

El texto avanza sobre sí mismo y coincide perfectamente con la noción acuñada por Kellman, que él sugería como alternativa a la de “metaficción”, de “self-begetting novel”, o “novela autogeneradora”, bajo la cual agrupa esas novelas que tienen como argumento la historia de su misma escritura (Orejas, 2003:40). De esta manera, Salmón, tematiza el acto de la escritura, utiliza el juego paralelo y diacrónico de los relatos, hace frecuente uso de comentarios del narrador y sitúa en el centro de la narración la oposición entre el creador y la creación; donde da cuenta de dos cuestiones: la existencia de la parte creadora que es ilimitada y lo “imaginario” (en tanto creación, en tanto arbitrariedad).

Otro de los recursos es el de la estructura temporal, presenta una temporalidad que responde a un yo adulto (Bocanegra) situado en el presente (2009) que rememora sus años de aprendizaje de escritor en el pasado (1989), procurando dotarlos de sentido mientras escribe su novela. Sin embargo, esta estructura se ve alterada e interrumpida continuamente por el relato de la vida de los pintores (De Robertis: 1300-1400, Rothko: 1903-1970, Semiasin: 1925-2005), historias independientes, sin ninguna relación temporal pero reunidas e integradas en el relato marco que discurre avanzando hacia atrás en el tiempo y reconstruyendo, mediante sucesivas analepsis parciales (Genette, 1972), el pasado de esos tres personajes tan importantes en la trayectoria del escritor.

El último capítulo de la novela, titulado “Bocanegra en 2040-*Con el rey de Suecia*”, a la manera de un epílogo, se abre con la visión cuasi-omnisciente del narrador respecto a un instante de vida del escritor, asociado a un procedimiento proléptico (Genette, 1972) ubicado dentro del plano de la ficción, que refiere a un acontecimiento posterior, la entrega del premio como corolario de la trayectoria del escritor, pero que, al finalizar, se contrapone con el lugar y la fecha con que se cierra el capítulo: *Gijón. Febrero de 2008-diciembre de 2009*; tiempo y espacio ficcional opuesto al tiempo y espacio real, dejando en claro que se está frente a un artificio literario, una confusión de los niveles enunciativos, la simulación se lleva de tal manera que acaba conquistando la realidad.

Desde lo argumental, el narrador, en este cierre, no deja de tejer una red de indicios y puntos de convergencia encaminados a confundir a las dos instancias, textual y extratextual (Gasparini, 2004), para crear de manera clara un “efecto autobiográfico”, de modo que cobre más interés el autor en el texto que el autor del texto. Los detalles que facilita, por lo general, son datos verosímiles y aparentemente de fácil comprobación como: “*Cuando*

decidió que en su discurso de agradecimiento hablaría de La luz es más antigua que el amor, su octava novela..” pág. 167, refiere a las ocho novelas publicadas por Salmón hasta esa fecha; “...cuando en el umbral de sus cuarenta años...” pág. 167, coincide con la edad del autor; “*Bocanegra había querido contar a los demás pero también así mismo el misterio de la creación...*” pág.167, palabras manifestadas por Menéndez Salmón en una de sus entrevistas (R. Menéndez Salmón, 2010):

RMS: Se escuchan voces que proclaman que ha llegado un final de la historia de la pintura. Sin embargo, en esta última década, cada vez con mayor intensidad, éste es el arte que más interesa. Para mí era un reto acercarme a ella a través de la literatura, conjugar esa pasión que siento hacia un arte para el cual estoy absolutamente negado, tratarlo mediante un instrumento con el cual me siento cómodo. Que sería, en este caso, la literatura concebida como imaginación. De ese conflicto es de donde surge el corazón emocional e intelectual del libro.

Evidentemente, en este discurso, los acontecimientos reales o datos biográficos (verificables extratextualmente) adquieren un carácter ficcional al ser incluidos en el texto, borrándose así la frontera que separa lo real de lo ficticio, pues, “*mezcla de realidad autobiográfica, metáforas y fragmentos inventados, (...) determina un espacio fronterizo, a medio camino entre dos realidades, indeciso y confuso*”, (Puertas Moya, 2003: 302). Está escrito en primera persona, parte de una ubicación temporal (*Hace treinta años, en 2010,...*) pág.169, para justificar el motivo de su elección de *La luz es más antigua que el amor*, síntesis de lo relatado en la parte 1, *Bocanegra* en 1989. Luego se detiene en sus reflexiones sobre la palabra, “*No somos nada, y sin embargo, tenemos la palabra*”; sobre el amor y el dolor, “*...porque amores, anhelos y fracasos comparten ese lugar donde la inconsciencia y la ambición se encuentra.*”; su propósito, “*...yo, en aquel entonces, en una situación personal difícil, quise contar mi dolor contándome a mí mismo...*”; su camino de escritor, *A lo largo de mi vida, que pronto llegará a los setenta años* (edad que Salmón tendrá en el 2040) (*...he sentido la tentación de dimitir(...) siempre me he obstinado en alzar la mano y hacerla caer sobre el papel, en redactar libros.*”; su interés en la pintura hasta gozar de la belleza, “*La belleza no tiene bandera conocida, la belleza no cotiza en Bolsa, la belleza no es un combustible ni una materia prima.*”; para cerrar con digresiones literarias, uniendo pintura y literatura, belleza y consuelo. La autoficción le posibilita poner en práctica la continuidad de la vida en el arte, contemplarse a sí mismo; intentar dar respuesta a los interrogantes del epígrafe con que se abre el texto.

¿Qué es lo que quieren de un hombre que no hayan sacado de la vida? ¿Qué es lo que esperan? ¿Qué queda de él cuando ha terminado su obra? ¿Qué es cualquier artista sino las heces de su obra (...)? ¿Qué queda del hombre cuando la obra está acabada sino una ruina de disculpa?

William Gaddis, Los reconocimientos (9)

Y humildemente respondo que, como la literatura, como cada palabra que he escrito a lo largo de toda mi vida, La Crucifixión de Perugino...sirve para consolar, para librarnos de la aflicción de un mundo en el que la dignidad humana es crucificada todos y cada uno de los días.
(173)

Así, en este relato híbrido, síntesis de la estructura de la novela, se entrecruzan claramente, realidad y ficción manifestado a través de los signos de referencialidad personal y los de invención que expresan de manera imprecisa que el personaje, Bocanegra, es y no es el autor del texto, produciendo confusión al lector, que no puede definir el pacto de lectura que el autor deja conscientemente ambiguo (Alberca, 2007), teñido de una imprescindible ironía remarcada en la incertidumbre.

2. Conclusión

El análisis pone en evidencia como, Ricardo Menéndez Salmón, trabaja la productividad del texto sirviéndose de procedimientos estructurales y técnicos; lo que somete su representación a un juego de perspectivas, imposturas y desdoblamientos. La originalidad de tal discurso reside precisamente en su ambivalencia pragmática, que le permite al autor objetivarse en situaciones vividas, pero también en otras imaginadas, intuitas o deseadas, que dan cuenta de las propias fantasías y obsesiones. Es por tanto el distanciamiento ficticio lo que posibilita modelar psicológica y moralmente al sujeto; el significante es siempre significado, pero en la autoficción, el significado se revela fundamentalmente por la disposición del significante. El discurso fluye con una importante dosis de performatividad (Austin, 1962), construyendo un texto que adopta la forma que se propone el sujeto para intentar imitar su morfología; produciendo la confusión entre lo real y lo ficticio que busca la autoficción. Este modo de elaborar las ideas que propone el contenido narrativo tiene una realización igualmente destacada en la escritura autoficticia de Menéndez Salmón; algunas ideas fundamentales de la poética de este autor, como son la de existir en virtud del arte y el modo en que la ficción es intervenida por la realidad, al tiempo que la acción invasora de la ficción modifica dicha realidad, están impresas en *La luz es más antigua que el amor*. El autor contempla la pintura y la literatura como una recuperación de la vida. La gran revolución está pues, en la mirada, así el pintor define su modo de pintar y, Bocanegra, se define a través de su discurso. Todos estos seres (pintores y escritor) son recuperados por la escritura, haciéndose efectiva su vida gracias a la textualización de dicha existencia.

Una vez me dijo que el personaje de esta novela respondería al nombre de RMS (sus iniciales). En cambio, se llama Bocanegra... ¿Quería tomar algo de distancia con el texto?

Los libros se hacen y deshacen tantas veces... En cualquier caso, la expresión «distancia con el texto» se me hace compleja de entender. Estoy tan contaminado por esta historia que la distancia se me antoja imposible. (Menéndez Salmón, 2010)

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, M. (1996). “El pacto ambiguo”, Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos. Universidad de Barcelona, Barcelona. 1, 9-19.
- _____ (1999). “En las fronteras de la autobiografía”, Escritura autobiográfica y géneros literarios. Manuela Ledesma (ed.), Universidad de Jaén, Jaén.53-75.
- _____ (2007). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Amícola, J. (2008). “Autoficción: una polémica literaria vista desde los márgenes”. *Olivar*.
- Austin, J.L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, Buenos Aires.
- Booth, W.C. (1961) *La retórica de la ficción*. A.Bosch, Barcelona.
- Casas, A. (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros, Madrid.
- Colonna.V. (2004). *Autifiction & autres mythomanies literaires*. Auch, Tristram.
- De Man, P. (1991).“La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*.29,113.
- Foucault, M. (1999). “¿Qué es un autor?”, *Obras esenciales*. Paidós, Barcelona. Vol.1.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, Paris.
- _____ (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Seuil, Paris.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Lumen, Barcelona.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- Menéndez Salmón, R. (2010). *La luz es más antigua que el amor*. Seix Barral, Barcelona.
- _____ (2009). Entrevista. *Revista de las bibliotecas públicas del principado de Asturias*.
- _____ (2010). Entrevista. *Revista Café del libro. La buena vida*.

Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco/Libros, Madrid.

Pozuelo Yvancos, J.M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.

Puertas Moya, E. (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.

VV.AA. (1991). “La autobiografía y sus problemas teóricos”. Suplemento *Anthosopos* 29, Ángel Loureiro (coordinador), diciembre.

Notas

1 Menéndez Salmón, R. (2010) *La luz es más antigua que el amor*. Seix Barral, Barcelona. Todas las citas se harán por esta edición.

2 En esta novela encontramos elementos ya publicados en entrevistas anteriores y referencias a novelas ya publicadas (pág. 44) El peritexto es fundamental a la hora de determinar el estatuto del texto.

3 Se trata de una especie de tríptico, tres pequeñas historias sobre la expresión artística y el poder, a través de sus tres grandes representaciones históricas: el poder de la Iglesia (pintor ficticio, De Robertis), el poder del Mercado (pintor real, Mark Rothko) y el poder del Estado (pintor ficticio, Semiasín); relatos que integran la novela, *La luz es más antigua que el amor*, que construye el personaje Bocanegra, obra que justifica, en buena medida, que se le otorgue el Premio Nobel de Literatura.

4 Lo importante es que el autor implícito sienta las bases, las normas que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación. (Booth: 1961)

Las personas del verbo. El *nosotros* autorial

Graciela Ferrero*

Resumen

Este artículo gira en torno a una estrategia pronominal, el *nosotros* autorial, en la lírica del poeta Jaime Gil de Biedma, quien en tanto autor representado no se limita a la primera persona del singular, sino que instala líricamente un yo dilatado o amplificado en “otros” a los que considera pares en el ejercicio poético y, por lo tanto susceptibles de conformar una representación autorial plural.

Desde esta perspectiva, he tratado centrarme en la construcción textual de esta primera persona plural en la que advierto, como en el caso del ‘yo lírico’ una tensión entre lo retórico y la referencia existencial, marcada en este caso por la pertenencia generacional.

Palabras clave: nosotros autorial- retórico- existencial-pertenencia generacional

This article revolves around the use of the first person pronoun ‘we’ as an authorial intervention in the poetry of Jaime Gil de Biedma. In his poems this plural pronoun appears like a dilated or amplified ‘I’ and concerns the ‘others’ who share his poetics exercise, and therefore are capable of forming an authorial plural representation.

From this perspective, I have tried to focus on the textual construction of the first person plural in which I warn, as in the case of lyrical subject, a tension between rhetoric and existential reference, marked here by generational membership.

Key words: authorial we- rhetoric- existential – generational membership

* Doctora en Letras. Titular de la cátedra “Estudios textuales del español contemporáneo” (Facultad de Lenguas -UNC); Titular de “Teorías de la Literatura” (Facultad de Filosofía y Humanidades-UCC) Co-directora de proyecto de investigación SECYT-UNC; Secretaria de Posgrado (Facultad de Lenguas-UNC) graciela.ferrero@grafer@hotmail.com. Recibido 02/05/2015. Evaluación 10/07/2015

Adopto para este artículo el título que Jaime Gil de Biedma dio en 1975 al compendio de su obra poética, por dos razones: la primera, de una obviedad imperdonable, es que tal obra es el espacio sobre el que desplegaré mi ejercicio crítico. La segunda, no tan ostensible, es que el título adoptado delimita con precisión notable mi itinerario de lectura de los poemas del barcelonés: una de esas personas del verbo, concretamente, la designada por el *nosotros*. Legítimamente el lector de este trabajo se preguntará por la relación de esta deriva pronominal con el tema propuesto para el dossier, la autoficción. Para deshacer perplejidades debo replantear ciertas cuestiones teóricas que sirvan de cauce y sostén a mi aparente extravío.

La identidad entre el nombre del autor de un texto ficcional (narrativo, lírico o dramático) y el nombre del personaje, a la que se suman referencias biográficas o existenciales, instala en la conciencia del lector cierta perplejidad derivada de haberse transpuesto un borde al que las convenciones habían instituido como infranqueable: el límite entre la realidad y la ficción.

Esta “desautomatización de la percepción” lectora (en términos formalistas) es el efecto, en el nivel de la recepción, de la particular modalidad de las “escrituras del yo” que son las autoficciones, pero la significación de éstas dentro del género que las incluye excede el mero efecto de superficie. Al hacer centro en el nombre propio, la autoficción literaria retoma una categoría de gran densidad para la Filosofía (desde los analíticos hasta Lacan) y actúa como punto de inflexión entre el “giro lingüístico” y el “giro subjetivo” del pensamiento contemporáneo.

Este nombre propio, compartido por un actor social o histórico y un ente de ficción, actúa como desencadenante, en el campo literario, de una serie de reflexiones teóricas que han dado por resultado la categoría de la “autoficción”, cuya productividad semiótica radica, precisamente en la ambigüedad de los textos en los que se manifiesta, en tanto estos generan dos pactos en principio excluyentes el autobiográfico y el ficcional.

Este carácter ambiguo de los textos autoficcionales ha sido particularmente tratado por los narratólogos; en sede lírica la cuestión se ha centrado no tanto en este entrecruzamiento de realidad y ficción, sino en vincular la identidad nominal de la autoficción a las representaciones de autor, ligando esta indagación con la de metapoética.

No es mi propósito ahondar en el recorrido que va desde Lejeune y su “pacto autobiográfico” hasta el “pacto ambiguo” de Alberca, así bautizado como homenaje –pero también como réplica– al de Lejeune: pretendo sólo fijar mi posición en lo que entiendo

como un “quicio” o nudo teórico, que me resulta de particular interés para mi lectura crítica de la lírica¹

2. Como siempre ocurre ante un “sacudimiento” teórico de cierta magnitud inmediatamente se producen réplicas, destinadas a delimitar conceptos, a señalar proyecciones del fenómeno o a subestimar sus alcances. Quiero limitarme a dos de estos efectos suscitados por el “movimiento” autoficcional (desestimo por impropios--uno por defecto y otro por exceso- tanto el apelativo “moda” cuanto el de “revolución”).

Pozuelo Ivancos (2012: 151) estima apropiado hablar de “figuración o figura del yo” para referirse a esta “representación de un yo figurado de carácter personal” concepto éste que excede al de autoficción, en la medida en que se entienda ésta como relación texto-vida. El sintagma acuñado por Pozuelo no se opone a la autoficción, pero sí se le diferencia: radica en la consciente mistificación de un yo figurado, que si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor (entre ellos, el nombre propio) se constituye como una voz personal distante por acentuación de los mecanimos irónicos, de quien escribe.

El crítico se centra en dos narradores: Javier Marías y Vilas Matas para demostrar lo propuesto, sin embargo, creemos que podría, con las necesarias adecuaciones, aplicarse a la lírica.

Laura Scarano (2014: 225 y ss.) también reflexiona sobre la autoficción y la reducción de ésta a una pura referencialidad biográfica o existencial. Apela a la noción de “correlato autorial” para designar a ese yo autonominado poéticamente en tanto es una *representación de autor* en el texto. Una remisión a la figura de autor, que conjuga la función y la ficción de autor.

Ambos aportes se desmarcan de la autoficción ligada a la referencia biográfica pura, para reinstalar su dimensión retórica, pero “adensada”, por otra parte. suponen una prolija advertencia de los riesgos de volver a leer el yo lírico desde el lastre de una referencia existencial o biográfica preexistente al acto de la enunciación.

La prudencia del crítico tal vez estribe en quedarse a mitad de camino: ni convicción en la pura retóricidad del yo lírico, ni ilusión referencial biográfica o existencial encubierta bajo el neologismo “autoficción”. El uso del nombre propio es uno de los modos de representación de la figura autorial en el texto, que tiene como efecto deseado el darle densidad humana al yo lírico y generar efectos de verosimilitud.

Compañeros de viaje.

En esa deriva en pos de apartarme (tal vez sería más propio decir “despegarme”) de la “viscosidad semántica” del neologismo autoficción, pretendo centrarme en la lírica de Jaime Gil de Biedma, cuya singularidad radica en una tensión sostenida a lo largo de toda la obra, en la relación de afinidad que Jaime Gil mantiene con su personaje poemático, el recurso hacia la convergencia entre uno y otro, y la conciencia de los límites de dicha convergencia. Esta estrategia se despliega a partir de la creación de un personaje poético que se correlaciona, a partir de la coincidencia ineludible del nombre propio, con la figura

de autor. Dos poemas, titulados “En contra de Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” constituyen una vía legítima de acceso a lecturas que haciendo hincapié en el yo autodesignado a través del nombre propio, han derivado hacia lo autobiográfico o a lo autoficcional.

En rigor, el segundo de los poemas mencionados demanda y exige sortear la identificación biográfica : a través de un artificio sobreexpuesto, el catalán diseña un personaje poético con su nombre, pero pergeña en el mismo libro su muerte. Desde una marcada línea autorreferencial, el poema se repliega sobre sí mismo y establece la objetivación de la subjetividad, haciendo manifiesto el desdoblamiento identitario.

A partir de esta pirueta anti-mimética sabiamente urdida por el autor, y sin negar validez a estos asedios (autobiográfico o autoficcional) prefiero anclar en el procedimiento constructivo de autonominación, como una representación de figura autorial.

¿Qué figura de autor se construye en *Las personas del verbo*?

El problema del poeta moderno es un problema de identidad, y lo es por partida doble: en tanto que hombre necesita conocerse, y en tanto poeta, situarse. Lo primero implica la “invención” de una identidad; lo segundo, encontrar su lugar en un mundo cada vez menos dispuesto a concedérselo. (Rovira, 2005: 65)

En esta tarea de situarse, Gil de Biedma recurre al uso de una estrategia pronominal que refuerza su particular invención de identidad: en tanto autor representado no se limita a la primera persona del singular, sino que busca definir sus caracteres entre los *otros* próximos a sus prácticas poéticas, crea un “nosotros autorial” que se corresponde con lo que se ha dado a llamar Escuela de Barcelona, una suerte de grupo con rasgos independientes, dentro de la Generación del 60.

Los integrantes catalanes del colectivo fueron Carlos Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán, Enrique Badosa, los hermanos Joan Ferraté y Gabriel Ferrater, aglutinados bajo el influjo teórico de José María Castellet, defensor por entonces del realismo social.

Otros poetas no catalanes, como Caballero Bonald, Ángel González y José Ángel Valente, mantuvieron con ellos una muy estrecha relación. El grupo contó con medios de difusión propios (revista Laye, colección «Colliure») y asistió en conjunto a reuniones y actos literarios (Conversaciones de Formentor, viaje a Collioure en el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado), lo que los singularizó por su compacidad en el campo literario español.

No es mi objetivo detenerme en cuestiones de historia literaria, sino centrarme en la construcción textual de esta persona plural del verbo en la que advierto, como en el caso del ‘yo lírico’ una tensión entre lo retórico y la referencia existencial, marcada en este caso por la pertenencia generacional.

Toda consideración de un sujeto del enunciado que apele al “nosotros” debe partir de una obligada remisión a Benveniste y a las dos preguntas que estructuran su reflexión sobre este punto: ¿Puede ponerse el *yo* en plural? ¿Es *nosotros* el plural de *yo*?. Según Benveniste, *nosotros* es, no ya una multiplicación de objetos idénticos, sino una yunción entre *yo* y *no yo* (1972: 169); nosotros no es un yo cuantificado o multiplicado, es un “ *yo* dilatado más allá de la persona estricta” (1972: 170). Y concluye con la afirmación de que la distinción ordinaria singular/plural debe ser, si no reemplazada, sí cuando menos interpretada, en el

orden de la persona, por una distinción entre *persona estricta* (=singular) y *persona amplificada* (= plural).

Desde esta perspectiva considero el uso del nosotros en la lírica de Gil de Biedma: como un yo dilatado o amplificado en “otros” a los que considera pares en el ejercicio poético y, por lo tanto susceptibles de conformar una representación autorial plural, que le permite decirse a sí mismo de manera más clara, a pesar de paradójicamente, diluirse en el plural.

No resulta extraño el procedimiento, en tanto la primera persona del plural es, no sólo un lugar cómodo, una coartada, ofrece seguridad, diluye la responsabilidad, acompaña al solitario, sino fundamentalmente, una sede inevitable pues los hombres estamos en un mundo plural.

La originalidad biedmaniana reside en que su ‘nosotros’ se desmarca de la poesía social precedente : no se siente inmerso en la “inmensa mayoría” de Blas de Otero, sino en la seguridad que genera el conjunto del ‘yo’ + ‘vosotros’ al que alude el título del primero de sus libros *Compañeros de viaje*.

Precisamente “Amistad a lo largo” se titula el poema que abre la serie y traza el límite de esta semántica del nosotros:

Pasan lentos los días
y muchas veces estuvimos solos.
Pero luego hay momentos felices
para dejarse ser en amistad.

Mirad:

somos nosotros.

Un destino condujo diestramente
Las horas y brotó la compañía.
Llegaban noches. Al amor de ellas,
nosotros encendíamos palabras,
las palabras que luego abandonamos
para subir a más:
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
por encima de la voz o de la seña.

(v. 1-14)¹

El poema que apareció por primera vez en su primer libro, *Según sentencia del tiempo* (1953), aunque no en función prologal. Toma la ubicación actual en la primera edición de *Las personas del verbo* (1975). Si bien está precedido por un soneto, éste forma parte de la “prehistoria poética” del autor y no obsta para considerarlo “proemio”.

La cuidada estructura que subyace en el compendio de la obra de Gil de Biedma es una clara manifestación de voluntad autorial o de otra forma, del sujeto autor, entendido como la más alta instancia emisora fijada en el texto y responsable de su diseño textual; la ‘dispositio’ en tanto intencionalidad expuesta, no sólo genera cohesión y organicidad en el proyecto estético, sino que actúa como refuerzo semántico.

El título del poema –proemio, “Amistad a lo largo” cumple diversas funciones. La primera es la identificadora, es el nombre que singulariza al objeto estético; además, la suya es una función fáctica, en tanto abre el circuito, en este caso, del poema. Pero la valencia fundamental es pragmático-informativa, se trata de un indicador catafórico que abre la decodificación, que remite anticipadamente a elementos del universo imaginario representado y que, en definitiva, supone, con los matices que sea, un criterio de legibilidad: la amistad sostenida entre los “compañeros de viaje”.

El poema transcrito debe leerse con sus complementarios: otro de *Compañeros de viaje*, “De ahora en adelante”, dos textos de *Moralidades*: “En el nombre de hoy”, en el que los miembros del grupo aparecen nominados y “Conversaciones poéticas”, cuyo subtítulo (Formentor, 1959) fija una situación temporoespacial concreta para la instalación del pronombre.

Entre los cuatro se instaura el plexo de lo que llamo el ‘nosotros autorial’, para distinguirlo de otras modalidades del pronombre de primera persona del plural presentes en la obra: el ‘nosotros erótico o amoroso’, el ‘nosotros cívico o existencial’ y el ‘nosotros’ del desdoblamiento personal.

Decir ‘nosotros’

Como más arriba dejé planteado el ‘nosotros’ en el que me centro, oscila entre lo estrictamente retórico y la representación autorial plural. La primera dimensión corresponde a un tópico de larga data literaria: el *de amicitia*.

El ‘nosotros’ retórico

La amistad es tanto un rasgo generacional, como una experiencia tematizada en la obra de la generación de poetas en la que se incluye a Jaime Gil de Biedma, pero esto no obsta para considerar al texto como una variante del *topos* de la llamada poesía “de *amicitia*”.

La variante del caso es la de la amistad *inter pares* vinculados por la labor literaria. No en vano lo “narrado” en este itinerario de amistad es la función de la palabra y, más precisamente, de la comunicación oral.

Curtius, en su obra paradigmática sobre la tradición literaria occidental (1976: 15 y ss.), caracteriza a los tópicos como “lugares comunes” que, como sedimentos de la transmisión literaria en el decurso de los siglos, se depositan en el fondo de una obra, pero lo cierto es que utiliza, a lo largo del texto señalado, varias acepciones de la palabra “tópico”, amalgamando bajo esa designación materiales heterogéneos. Pero lo fundamental, es que vincula los contenidos temáticos del tópico a una fórmula lingüística determinada, es decir, aparece ligado a un esquema conceptual más o menos formalizado.

El antecedente más remoto de la utilización del tópico está en Platón (*Lisis, o De la amistad y Alcibiades o De la naturaleza del hombre*), reaparece en Aristóteles (*Ética a Nicómaco, Ética a Eudemo*), de allí emerge en las *Epístolas* de Horacio y en las obras de Cicerón sobre el tema (*Laelius o de amicitia, De officiis*): en cada una de estas apariciones la amistad aparece como un reducto de dimensiones éticas en tanto esa sociedad de amigos, esa comunidad, aparece como el modelo de una organización social perfecta.

En los diálogos, y concretamente en el *Alcibiades*, Platón aborda el tema de la *philia* en la vida comunitaria, el papel arquitectónico de la amistad como aglutinante de los ciudadanos

en la polis, en tanto se de entre iguales (la isonomía platónica) ya que esto asegura al mismo tiempo la reciprocidad en las acciones y la concordia en los sentimientos.

En efecto, para los antiguos, no hay comunidad que no se funde en la *philia* que hace posible el vínculo entre los hombres en procura de lo que Aristóteles llama “la vida buena” (*Ética a Nicómaco*, 2011: 323) es decir, la síntesis armónica del bien individual y colectivo por el que se busca cumplir con el fin último del hombre que para el Estagirita es la conquista de la felicidad.

La *amicitia* romana tiene en Cicerón uno de sus teóricos más señeros. Como sus precedentes griegos, recalca el valor comunitario de la amistad en la plena vigencia de la armonía de la vida en la República, adjudicándole atributos de correspondencia y conveniencia de innegable carácter pragmático; pero a esto suma una ponderación de la *amicitia* en el ámbito de la existencia personal, en tanto contribuye a la formación del carácter y la virtud, a través del trato constante, las conversaciones y los consejos que se dan los amigos. En el *Lelius*, Cicerón distingue dos tipos de amistad, la política, con fundamento en la utilidad y la personal, de carácter íntimo, fundada en tal extremo de concordia, que permite considerar al amigo como “una copia de sí mismo”(2006: 87)

En estas registros clásicos del tópico cristalizan aspectos presentes en los poemas de Gil de Biedma: su utilización carece de ingenuidad ya que supone una voluntaria instalación en una “política de la amistad” en la que se entrelazan la virtud, la utilidad, el placer y hasta el *numerus clausus* de un grupo cerrado sobre sí mismo. Y quiero remarcar este aspecto: la reiteración de estos elementos refuerza la convencionalidad retórica del tema, lo hunde en la tradición y lo exhibe como artificio.

Hábil estrategia de sus propios recursos, el poeta apela a la redundancia significativa de los loci, pero se la apropia y la funde en las líneas de su personal programa poético. Un ejemplo claro de esta resemantización del tópico clásico se advierte en el tratamiento que da al rasgo del placer que genera la *amicitia*: en los poemas esta valencia eufórica se manifiesta no sólo como bienestar, sino como la satisfacción personal que produce el sentirse embarcado en un proyecto común, que no sólo es literario sino fundamentalmente, una toma de posición con respecto a la historia:

(...) Sólo quiero decirnos que estamos todos juntos.

A veces, al hablar, alguno olvida

su brazo sobre el mío,

y yo aunque esté callado doy las gracias,

porque hay paz en los cuerpos y en nosotros.

(“Amistad a lo largo”, vs.29-33)

(...) porque en un instante

determinado todo vaciló: llamaban.

Y me sentí cercano.

Un poco de aire libre,

algo tan natural como un rumor

crece si se le escucha de repente.

Pero ya desde ahora siempre será lo mismo.

Porque de pronto el tiempo se ha colmado
y no da para más.

(“De ahora en adelante”, vs. 12-20)

(...) Y yo pedí,
Grité que por favor que no volviéramos
nunca, nunca jamás a casa.
Por supuesto, volvimos.
Es invierno otra vez, y mis ideas
sobre cualquier posible paraíso
me parece que están bastante claras
mientras escribo este poema
pero
porque no admitir que fui feliz,
que a menudo me acuerdo?

(“Conversaciones poéticas”, vs. 52-63)ñ

Reiteración, pero también desvío: en los ejemplos transcriptos se aprovecha pero también se diluye simultáneamente la dimensión ética de la amistad: cierto disfrute privado del sentimiento grupal forma parte de la motivación del sujeto hablante, que reorienta la ética hacia una suerte de erótica de la *amicitia*.

El ‘nosotros’ autorial

Sobre el tópico se instala otra dimensión del ‘nosotros’: es esta persona pronominal convocante la que quiero desarrollar con mayor amplitud, en tanto constituye una variante de la representación autorial de un yo expandido y plural que se define inmerso en una comunidad de pares.

La autonominación presente en los poemas paradigmáticos que antes he mencionado (“Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”) se reemplaza por la nómina de poetas ‘compañeros de viaje’ y por la referencia a una circunstancia generacional (las “Conversaciones poéticas de Formentor”) que precisan un tiempo y un espacio marcados como de fuerte cohesión grupal.

En los poemas que a continuación comentaré se instala una suerte de circuito generacional o grupal, en el que el pronombre ‘nosotros’ permite la extensión referencial a la historia literaria colectiva, a partir de la tematización de los tópicos y episodios que la jalaron.

La nómina

Nómina: “lista de nombres” cultismo, plural de ‘nomen’. La nómina contenida en “En el nombre de hoy” debe ser leída en el mismo contexto de afirmación generacional que tuvo la Antología *Veinte años de poesía española*, de Josep María Castellet, publicada en 1960. La trascendencia de esta antología en la constitución de la Escuela de Barcelona, ha sido

vastamente tratada por la crítica: sólo he de detenerme en aquellos aspectos que puedan echar luz sobre el poema de Gil de Biedma y servirle de referencia extratextual.

En la antología conviven dos aspectos: la clara intencionalidad política, por un lado y un programa de política literaria, por el otro. En el primer caso, el libro da cabida a la poesía social, y por lo tanto, se yergue contra el régimen imperante al consolidar la poesía de la oposición, a la que define como “humana” y politizada.

El crítico catalán traza una línea de demarcación entre poesía simbolista y poesía realista; en su lectura de la trayectoria de la poesía europea (donde incluye a la española), el simbolismo literario deriva en la práctica de “una poesía irrealista y evasiva, formalista y esteticista”: frente a ésta se alza la poesía realista, que apremiada por el devenir histórico asume una responsabilidad social dentro de una sociedad estructuralmente diferente. El segundo de los aspectos a los que hice referencia, es el que vincula la operación del antólogo con una decisión de política literaria: instalar al grupo de poetas de Barcelona en la sociedad literaria del momento.

El gesto de Castellet no fue una elaboración de ‘gabinete’ sino una cuidadosa estrategia grupal, destinada a dar visibilidad a un grupo de poetas distantes y distintos tanto de la tradición simbolista, cuanto de los vates de la primera generación de posguerra. Así lo relató uno de los protagonistas:

La maniobra de taller para la redacción de la Antología debió comenzar enseguida, es curioso, después de años de titubeos ante el proyecto de la que debió ser la Antología de “Laye”, una directa codificación del grupo barcelonés. Recuerdo las innumerables sesiones en la casa de Castellet, discutiendo listas de autores, nombre por nombre, y datando poemas y libros. Nos veo, a José Agustín Goytisolo, a Jaime Gil y a mí, sentados en el suelo, sobre la moqueta azul, apoyados en los muebles de peluche gris (...) sugiriendo, discutiendo entre nosotros. José María, al que no llamábamos todavía el mestre, sin instrumentalizar aún por los escritores en lengua catalana, tomaba notas sentado en el borde de un sillón...

(Barral, 1978: 187)

Vista hoy, en perspectiva, *Veinte años de poesía española* constituyó un testimonio de las relaciones amistoso –generacionales de quienes la promovieron y también de la habilidad con que supieron afrontar su circunstancia político-literaria, manteniéndose en las filas de la poesía comprometida, pero a la vez desmarcándose de ella a partir de sutiles corrimientos del programa poético que los cohesionaba.

El poema en el que la nómina se inserta, pertenece a un libro en gran parte contemporáneo a la antología comentada, y en él se textualiza, además, su datación: “En el día de hoy, veintiséis/ de abril y mil novecientos/ cincuenta y nueve, domingo/ de nubes con sol, a las tres/-según sentencia del tiempo-/ de la tarde...” (“En el nombre de hoy”, vs. 1-5) . La concreta circunstanciación temporal se complementa con la precisión sobre la voz que se hace cargo de la enunciación-anunciada: “en que doy principio/a este ejercicio en *pronombre primero / del singular*, indicativo” (vs.6-8 ; el destacado me pertenece).

El ejercicio al que hace referencia supone un acto de autoconocimiento y una consecuente toma de posición. La estructura del texto es la de una ‘dedicatoria’: enumera una serie de objetos y sujetos (el pájaro, la espuma del almendro, los padres, el ‘tú’ del diálogo amoroso, los ‘compañeros de viaje’ nominados, “la afición en general”).

Como en toda dedicatoria, su función pragmática y semántica es exhibir una relación entre el yo que habla y una determinada persona, grupo o identidad y como afirma Genette, el dedicatario “es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación” (2001: 117). Los poetas amigos, a quienes dedica el texto y a quienes en él tematiza y nomina, se convierten en partícipes necesarios de lo que en el poema se sostiene.

A partir de estas decisiones estructurales y tonales, la toma de posición es contundente: desmarcarse de la poesía social al uso y hacerse cargo de su “voz burguesa” (Rovira, 2005: 170): no en vano este primer poema de *Moralidades* es una identificación social del ‘yo’ y de sus ‘compañeros de viaje’ nominados:

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel
y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero.

A vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.

(vs. 25-40)²

El ‘vosotros’ se asume por el ‘yo’ para constituir un *nosotros* que se identifica socialmente como procedente de una clase acomodada, y literariamente, como escritores conflictivos: es la mala conciencia de burgueses de la que surge su praxis de poetas sociales.³

La voluntad explícita, casi programática, de hablar con la voz asumida de la clase de pertenencia, es una posición novedosa en la poesía española de posguerra y supone, en el caso de Jaime Gil de Biedma, un avance hacia uno de los valores literarios que el autor más ponderaba en sus paratextos autoriales: la conquista de la autenticidad para entenderse y entender al mundo.

En este texto autopoético, el programa, a través de la fórmula pronominal del ‘yo+ vosotros’ da cuenta de una situación comunicativa muy particular en la que el ‘yo’ asume la calidad de portavoz y tiene un protagonismo del que no se puede desprender y un

estatuto que lo destaca incluso cuando sus palabras están aludiendo a la homogeneidad del grupo. La nómina a la que vengo refiriendo implica al mismo tiempo legitimarse como ‘nominador’ e instalarse en el seno de un colectivo en donde lo que verdaderamente importa es la relación del ‘yo’ con el grupo junto con el acto de dirigirles la palabra.

El circuito comunicativo que el poema instaura, precisa o puntualiza no sólo los datos temporales, sino el ‘vosotros’ al que el texto se destina y sobre el cual habla: líricamente, el nosotros de los ‘compañeros de viaje’ cumple la misma función de política literaria que la antología de Castellet a la que me referí más arriba. La legitimación de un grupo y de una manera de concebir la praxis poética.

Si comparamos “En el nombre de hoy” con el poema –proemio “Amistad a lo largo”, la diferencia es clara: en éste se escenifica un ambiente a partir de una deixis pronominal, en el texto que abre *Moralidades*, el fantasma pronominal se corporeíza en una nómina excluyente.

Las “Conversaciones poéticas”

El nosotros amistado y circunscripto ostenta otra flexión autorial en un poema de la segunda sección de *Las personas del verbo*: “Conversaciones poéticas” que lleva por subtítulo “Formentor, 1959” y está dedicado a ‘Carlos Barral, amante de la estatua’.

La referencia extratextual tiene una perfecta localización en la historia de la poesía social en tanto las conversaciones poéticas a las que alude el título fueron un acontecimiento nuclear dentro de las que Carme Riera llama “prácticas de sociabilidad grupal” encaminadas –como la antedicha Antología de Castellet, o el homenaje a Machado en Colliure a comienzos de 1959 – a la “afirmación generacional” (2009) Organizadas por Camilo José Cela, las jornadas contaron con la presencia de un conjunto de poetas “mayores”, encabezado por Vicente Aleixandre (Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Rosales, Carlos Bousoño, Valverde, Hierro, José Luis Cano), de poetas tolerados no obstante sus ideas comunistas, como Gabriel Celaya y Blas de Otero; y de una nueva generación, en cierta medida apadrinada por Castellet: Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral. La presencia de Dionisio Ridruejo, cabeza visible de la oposición interior al Régimen, y de escritores catalanes de la talla de Carles Riba, J. V. Foix y Gabriel Ferrater completan el elenco peninsular de aquel encuentro histórico con grandes poetas europeos.

El poema “Conversaciones poéticas” evoca con humor destilado –casi irónico– y tono elegíaco, el ambiente de embriaguez e increíble libertad que enardecía a cuantos suspiraban por una España menos oprimente y prosaica.

Planteado así el ambiente evocado, lo primero que debe decirse es que existe una incoherencia semántica entre las cuestiones poéticas a las que alude el título y lo tematizado en el poema: todo lo que en el encuentro hubo, si no de sensual, al menos de sensorial. Hay en el texto “abrazos” (v.2), “el dulce dejarse junto al mar/ con la luna y la música/ difuminando los jardines...” (v.36-37) y “la suavidad de la naturaleza” (v.42); las notas de imprecisión y vaguedad se aúnan y refuerzan el componente sensorial desde los primeros versos, en los que se predica explícitamente la atmósfera de irrealidad que teñía a las jornadas de Formentor:

...Llegábamos
 después de un viaje demasiado breve,
 de otro mundo quizá no más real
 pero sin duda menos pintoresco.
 (v. 10-13)

Los datos objetivos sobre el acontecimiento evocado desde el título, carecen de concreción y bordes precisos. La presencia de los maestros, mayores en fama y edad, abre el poema y –desde las primeras líneas– legitima la convocatoria y le confiere una solemnidad de fasto

y la salutación
 de algún maestro
 -borrosamente afín a su retrato
 en la Antología de Gerardo Diego-
 nos recibieron al entrar.

(v. 5-9)

No hay nominación, sino indirecta: ese maestro aparece difuminado en su corporeidad (“borrosamente afín a su retrato”) pero marcado en su pertenencia generacional a una Antología de la cual los jóvenes (“nosotros”) no participan sino como discípulos. Letraheridos también, pero diferentes, los “otros” son en este caso los poetas mayores, que no participan de la felicidad sensorial de los más jóvenes: el límite entre ambos grupos atraviesa las rutinas del encuentro:

... el Hotel apagado
 En donde los famosos ya dormían.
 No sé si la bebida
 Sola nos exaltó, puede que el aire,
 la suavidad de la naturaleza
 que hacía más lejanas nuestras voces,
 menos reales, cuando rompimos a cantar.
 (...) Alguien bajó a besar los labios de la estatua
 blanca, dentro del mar, mientras que vacilábamos
 contra la madrugada

(v. 40-50)

El gesto de Barral – la imputación al autor de *Metropolitano* surge de cruzar el verso 47 con la dedicatoria del poema– contado y hasta fotografiado por los cronistas de las Conversaciones de Formentor (Riera, Carne y María Payeras, 2009: 255)² aparece en el texto como un realema, pero fundamentalmente como otra de las demarcaciones entre los poetas consagrados y los más jóvenes allí convocados. A esta distinción entre unos y otros,

también coadtuva el comienzo del poema: “Predominaba un sentimiento/ de general jubilación”, que traza sutilmente el marco emocional en el que irrumpe la algarada del grupo juvenil.

Como en “Amistad a lo largo”, en “Conversaciones poéticas” la actividad principal de los unidos por el pronombre “nosotros” es la conversación: “la imprecisión de hablar/ la sensación de hablar y oír hablar/ es lo que me ha quedado, sobre todo” (v. 26-28). La labor poética, en tanto supuesto elemento cohesivo del grupo se diluye en la palabra oral y efímera, distante y distinta de la escritura.

Ni en este, ni en los restantes textos comentados se agota la potencialidad del ‘nosotros’ en la lírica de Gil de Biedma. Juan Egea (2004) ha dado cuenta de su funcionalidad en la constitución de lo que denomina secuencia lírica moderna en el poeta de Barcelona. Nuestros caminos han sido diferentes, pero no sería honesto no reconocer muchos de sus hallazgos. Me apropio de una de sus hipótesis de trabajo “[quién] dice necesariamente *yo* al decir *nosotros*; y quién no puede dejar de decir *nosotros* al querer decir solamente *yo*.” (2004: 14)

En el caso del nosotros autorial, la relación yo-nosotros presenta una flexión diferente: el yo se legitima y define en función de su pertenencia grupal. Este recurso de autoafirmación (autoafirmación, podría decirse) es análogo a otra estrategia de posicionamiento en el campo: la de instalarse en una genealogía.

Bibliografía

- Aristóteles (2011) *Ética a Nicómaco*. Madrid: Tecnos.
- Barral, Carlos. (1982) *Los años sin excusa*. Madrid: Alianza
- Benveniste, Émile (1972) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI
- Cicerón, Marco Tulio. (2006). *Catón, el viejo o de la vejez. Lelio o de la amistad*. Madrid: edit. Juventud.
- Curtius, Ernst R. [1976] *Literatura latina y Edad Media europea*. México: F.C.E.
- Egea, Juan F. (2004) *La poesía del nosotros. Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*. Madrid: Visor.
- Ferrero, Graciela. (2014) “Autoficciones líricas. Una vez más, el enigma enunciativo” en *RECIAL* N°4/Año (Revista electrónica del Área Letras del CIFFYH- Centro de Investigaciones Facultad de Fil. Y Humanidades UNC). ISSN 1853-4112
- Genette, Gerard. (2001) *Umbrales*. Mexico: Siglo XXI editores.
- Platon(1996). *Diálogos. I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Riera, Carme y María Payeras, eds. (2009) *1959. De Collioure a Formentor* Madrid: Visor.
- Rovira, Pere. (2005) 2ª edic. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Granada: Atrio.
- Scarano, Laura. (2014). *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS ≠ I*. Binges: Orbis Tertius.
- VV.AA. Comp. Ana Casas (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco.

Notas

¹ Las transcripciones de poemas se hacen por la siguiente edición : Jaime Gil de Biedma (2001) *Las personas del verbo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

² Los nombres propios completos son: Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel Valente, Gabriel Celaya, Gabriel Ferraté, José Caballero Bonald, Miguel Barceló (que en realidad no era su sobrino (Carme Riera, 1988: 91), José Agustín Goytisolo y Blas de Otero. Cabe destacar que la nómina del poema coincide con la de los poetas concurrentes al acto de homenaje a Machado, con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, celebrado en Collioure entre el 23 y 26 de febrero de 1959.

³ Vid. También lo referido por José Luis Cano en *Insula* (Nº 151, julio de 1959, pág. 10) y por el propio Carlos Barral en *Los años sin excusa*, pág. 239 y ss. (Madrid: Alianza, 1982)

LA AUTOFICCIÓN COMO ESPACIO DE RE-CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

María Cristina Dalmagro*

Resumen

La vacilación entre lo novelesco y lo autobiográfico, la necesidad de auto-expresarse, pero sin caer en la exposición que supone una autobiografía clásica, la necesidad de transparencia pero falta de convicción para atreverse a desenmascararse totalmente, rasgos presentes en muchos textos narrativos, condujo a los teóricos a reflexionar sobre la cuestión, discutir categorías y nociones consagradas, acuñar nuevos términos e intentar ajustar caracterizaciones. Hasta el momento, predomina el uso del término “autoficción” relacionado con la idea de ambigüedad, de vacilación, de cruce de fronteras entre lo real y lo ficcional. En este trabajo proponemos reflexionar sobre cómo la categoría de autoficción resulta un espacio privilegiado para la reconstrucción de la memoria individual y colectiva de los protagonistas-autores de las narraciones consideradas. Nos detenemos particularmente en la relación figurativa entre un yo pasado y otro presente, que convoca dos tiempos, dos espacios (el público y el privado). Analizamos en forma acotada *Las cartas que no llegaron* (2000) de Mauricio Rosencof, *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) de Armonía Somers y *Su pequeña eternidad* (2005) novela de Teresa Porsecanski. En el caso de este último texto, complementamos la lectura con el aporte teóricos de los estudios de neurociencia que analizan la relación entre memoria-autorrepresentación.

Abstract

Hesitation between the fictional and the autobiographical, the need for self-expression, but without falling into the exhibition of a classic autobiography, the need for transparency but lack of conviction to dare to unmask completely, features present in many narratives, led theorists to ponder the question, discuss and consecrated notions categories, coining new words and try to adjust characterizations. So far, the predominant use of the term "autoficción" related to the idea of ambiguity, of hesitation, crossing borders between reality and fiction. We propose to reflect on how the category of autofiction becomes a privileged space for the reconstruction of individual and collective memory of the protagonists-authors of narratives considered. We stop particularly in the figurative relationship between a past and a present, which announces two times, two spaces (public and private). *Las cartas que no llegaron* (2000) from Mauricio Rosencof, *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) from Armonía Somers and *Su pequeña eternidad* (2005) from Teresa Porsecanski. In the case of the latter text, our reading is complemented by the theoretical contributions of neuroscience studies that examine the relationship between memory and self representation.

Palabras clave: autoficción- memoria individual- memoria colectiva- ambigüedad

* Dalmagro, María Cristina. Dra. en Letras. Mg. en Literaturas Latinoamericanas. Profesora Titular en la Facultad de Lenguas, UNC. Directora de proyecto acreditado en SECyT, UNC. Directora Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas. FL, UNC. mcdalmagro@gmail.com. Recibido 06/05/2015. Evaluación 13/07/2015

Sobre el término autoficción y sus alrededores

Largo camino ha recorrido ya el término “autoficción” y sus distintas derivas. Diversos autores han ensayado una caracterización que, hasta el momento, no termina de redondearse. Y esto es así porque consideramos que es, justamente, la indefinición, la ambigüedad, la complejidad y el cruce de fronteras, de todo tipo son características de la época contemporánea. Muchos son los críticos que han intentado trazar un recorrido y esbozar su “propia” definición del término y, al hacerlo, en varias ocasiones, crean un nuevo nombre que, en definitiva, solo aporta como novedad uno cuyo contenido no difiere del de los sustituidos. Podemos enumerar varios de ellos: “auto(r)ficción” (Vera Toro et al., 2010), “figuración del yo” (Pozuelo Yvancos, 2010), “autonarración o autofabulación” (Gasparini, 2008), “ficción autobiográfica” (Lejeune, 1975), “autobiografía estética” (Nalbantian, 1997), por mencionar solo algunos de ellos. Ya hemos realizado una reflexión sobre este tema y algunas precisiones teóricas que en su momento consideramos oportunas¹ pero, a partir de entonces, las publicaciones en torno a la autoficción se han multiplicado, así como también lo hicieron los eventos científicos cuyo eje gira en torno a la autoficción. Por tal razón, para este trabajo, procuramos revisar varias de dichas publicaciones y actas de congresos con el fin de ajustar también la perspectiva personal.²

Lo que hasta el momento queda claro, al menos para nosotros, es que, según consigna Ana Casas en su artículo “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual” (2012), “el término autoficción... resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (...), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto...” (Casas, 2012: 11)

En este contexto, bueno es reconocer, junto con Alberca, que la palabra “autoficción” inventada por Doubrovsky, es la que se ha impuesto. Afirma Alberca, cuando hace mención a un escritor inglés, Stephen Reynolds y a un término acuñado por él, “autobiografiction” (autobiograficción) que:

No consta que Doubrovsky conociese el término de Reynolds, pero, si lo conocía, supo meter la tijera y dejarlo a la medida de los dictados de la moda y de la eficacia publicitaria. ‘En el principio fue el Verbo...’ y el acierto de Doubrovsky comenzó por la elección de un logo imbatible. El francés logró un neologismo ágil, rotundo, sintético y expresivo. ¡Chapeau, Mr. Doubrovsky!’ (Alberca, 2010: 46).

Lo cierto es, entonces, que la autoficción comparte su característica de “ambigüedad” tanto en su definición cuanto en sus consideraciones críticas. La noción de “pacto ambiguo” que acuñara Alberca en sus primeros trabajos, sigue funcionando como bisagra que permite el paso entre lo novelesco y lo referencial, entre la novela y la autobiografía, entre lo factual y la manera novelesca de narrar esos hechos. Ese pacto de lectura se activa cuando se desmontan estrategias narrativas que cruzan datos empíricos con ficcionales. Depende, en gran medida, de momentos particulares en la recepción y tipos particulares de lectores. Al respecto, Louis Annick habla de “textos sin pacto previo explícito” porque se trata de textos que, de acuerdo con las experiencias de recepción, se colocan de uno u otro lado de la frontera (novela o autobiografía) (Annick, 2010: 73). Se trata, sostiene, “de una situación

de recepción con un anclaje textual: un fenómeno cuya constitución depende de la reunión de dos dimensiones, una textual, la otra de recepción. Por ello marcan una realización estética, lo cual es un modo de describir una situación que se construye en la interacción de dos dimensiones...” (Anick, 2010: 77).

Sirva lo que antecede solo como plataforma teórica amplia, compleja y diversa para abordar tres novelas de escritores uruguayos que hemos seleccionado para ejemplificar esta problemática desde distintas aristas. Las novelas son: *Las cartas que no llegaron*, de Mauricio Rosencof (2000); *Solo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers (1986) y *Pequeñas eternidades* de Teresa Porzecanski (2004). Es posible enmarcar a las tres novelas como autoficcionales. En las tres el grado de referencialidad es diferente, razón por la cual se estableció el orden de presentación.³ Haremos foco en la relación entre vida, memoria y configuración del sujeto en la escritura, deteniéndonos específicamente en la relación figurativa, entre un yo pasado y otro presente, que convoca dos tiempos, dos espacios (el público y el privado), el desliz entre lo factual y lo ficticio en la configuración de un sujeto autobiográfico-ficcional que oculta otro, enmascarándolo o desfigurándolo mediante un juego de verdades y de fugas. La autoficción se convierte en un espacio escritural que permite la reconstrucción de la memoria individual y colectiva de dichos sujetos, tal como procuraremos ejemplificar con nuestro texto.

Para el caso particular de *Pequeñas eternidades*, consideramos necesario complementar el marco teórico sobre la autoficción con otras lecturas críticas que realizan importantes aportes para pensar la relación memoria-sujeto autoficcional. Tales son las que conectan los estudios sobre la memoria y su estetización en la escritura literaria, y, específicamente orientaciones críticas que toman como base a las neurociencias (Kandel, 2007; Nalbantian: 2003).

Tres casos, tres escritores uruguayos

Mauricio Rosencof: la palabra como lazo de unión de espacios y tiempos

Las cartas que no llegaron, de Mauricio Rosencof⁴, novela publicada en el año 2000, es la narración de una vida a partir de un momento de crisis, disparador clásico de la ficción autobiográfica. La novela se organiza en tres partes: “I. Días de barrio y de guerra”; “II. La carta” y “III. Días sin tiempo”. En la primera parte, la voz narrativa es la de un niño, apodado Moishe, hijo de inmigrantes polacos judíos que recalaron en Montevideo tras la primera guerra mundial. Recuerda su casa, sus juegos, sus amigos y, sobre todo, recuerda el hecho más significativo para su familia: recibir cartas. El relato se organiza en apartados que unen y distancian a la vez tiempos, espacios y situaciones vitales. El título mismo del apartado, “Días de *barrio y guerra*” (énfasis propio), aglutina en sus especificadores, a ambos espacios. Se construye narrativamente en la alternancia entre los recuerdos del niño, de su casa, de su pobreza, las acciones cotidianas y la transcripción de fragmentos de cartas, breves, que sugieren más que lo que dicen. Las cartas vienen de parientes que quedaron en una Europa asolada por la guerra, víctimas del holocausto, que van describiendo, en cada fragmento transcripto, el avance de la desolación.

La alternancia está marcada por blancos tipográficos que logran dar un movimiento tenso al relato. La voz del niño se encuentra atravesada por la dureza de una realidad que, desde su mirada inocente, no alcanza a comprender. La frecuencia de la recepción de las cartas se espacia hasta el día en que dejan de llegar, e Isaac, el padre del niño, centra su vida en la nostálgica espera del paso del cartero: “El que no vino más fue el cartero. Bueno, venir, venía. Pero lo que yo quiero decir es que a casa no venía. Papá lo esperaba en el balcón... Las cartas que esperaba mi papá no llegaron nunca (Rosencof, 2000: 14), algo que ya había anticipado uno de los “parientes” que las escribía: “Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar.” (Rosencof, 2000: 41) O bien: “Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac. Cada uno de nosotros es cada uno de todos los demás.” (Rosencof, 2000: 42).

Las cartas se erigen en un legado, en un puente de unión que trasciende no solo la distancia sino también la muerte. Son una forma de dejar huellas.

A medida que se avanza en la novela, percibimos que la carta no es solo un modo de permanecer sino también el lugar de la reflexión, de la construcción de una identidad, de la búsqueda de sí mismo y del otro. La memoria activa recuerdos y se tienden lazos de unión entre distintos tiempos y espacios.

La voz narrativa de la segunda y tercera parte de la novela es la de Mauricio (el Moishe) en su adultez y las escribe desde la celda en la que estuvo confinado durante la dictadura uruguaya. En este punto, las conexiones entre ese protagonista de la ficción y el autor empírico son más que evidentes. El padre y el hijo, uno por lejano, otro por estar privado de su libertad, esperan y escriben cartas y las escenas de la vida cotidiana, la madre, su jardín, sus amigos, su padre, lo dicho y lo no dicho, sobre todo lo no dicho, afloran en la escritura. La palabra nuevamente se convierte en el lazo de unión, es la mediadora de la confesión de sentimientos que antes nunca se había logrado transmitir. Todo es emoción. A tal punto que no solo hay referencias indirectas a la actividad política de su protagonista pues se privilegian vivencias íntimas, subjetivas y la escritura gira en torno a la necesidad de restablecer filiaciones e identificaciones, recuperar eslabones perdidos. Los tiempos se unen en el recuerdo y la escritura es el espacio de reconstrucción de una subjetividad armada a partir de la recuperación de la memoria.

Eso es lo que diferencia esta novela de *Las vidas de Rosencof* (2001), entrevistas realizadas por Miguel Ángel Campódónico, reorganizadas y publicadas a modo de investigación periodística. Muchos de los datos que permiten establecer correlaciones entre el protagonista de *Las cartas...* y el autor empírico se corroboran tras la lectura de este texto (el nombre propio, el de su padre, madre, la muerte de su hermano, inclusive el nombre de la calle de su casa, el de su amigo Fito, el de su hija y hasta el de su nieta, a quien le dedica la novela en el epígrafe). Y muchos otros nexos más que no consignaremos ahora, pero que permiten ir cotejando palmo a palmo las situaciones personales y familiares de un hombre que ha logrado plasmar estéticamente sus reflexiones, sus angustias y sus deseos.

La novela es, por tanto, un claro ejemplo de “autoficción”, aunque no cumpla con el principio sostenido por la mayoría de sus teóricos sobre la necesaria identidad autor-narrador-personaje. Se trata de la reconstrucción estética de una vida, su narración. En este

punto, convocamos a Georges Gusdorf, uno de los primeros en teorizar sobre la escritura autobiográfica quien sostiene, en su clásico artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” que: “sus temas esenciales... son los elementos constituyentes de la personalidad de quien relata y que la autobiografía es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto...” ([1956]1998: 14). Para Gusdorf, esta recapitulación de las etapas de la existencia obliga al narrador a “situar lo que yo soy en la perspectiva de lo que he sido”.
Afirma:

Mi unidad personal... es la ley de conjunción y de inteligibilidad de todas mis conductas pasadas, de todos los rostros y de todos los lugares en los que he reconocido signos y testigos de mi destino...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 el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo. La memoria me concede perspectiva y me permite tomar en consideración las complejidades de una situación, en el tiempo y en el espacio (Gusdorf, 1998: 13).

Tal es lo que se plasma en la novela de Rosencof en la cual los objetos empíricos y simbólicos mantienen viva la memoria. Son, en todos los casos, objetos mediadores del recuerdo. De tal manera, la expresión autoficcional suele manifestarse cuando un suceso actual parece ser reminiscencia o prolongación de un suceso ya pasado, es decir, cuando puede establecerse vínculo de causalidad o continuidad entre dos sucesos, el presente y el pasado. El pasado, entonces, se reorganiza presentizado. En *Las cartas...*, cuando el joven Moishe está en la cárcel, rearma mentalmente y también afectivamente, el mapa de sus recuerdos, los convoca deliberadamente y los ordena: la casa, el patio, las plantas de su mamá, las anécdotas con su amigo Fito, la repercusión de la muerte de su hermano, las comidas, los olores, el barrio, los parientes. Los recuerdos están configurados por el momento presente y por la impresión psíquica del recuerdo individual, al igual que el momento presente está configurado por recuerdos, los cuales establecen una relación significativa entre lo que sucedió y lo que está sucediendo.

En *Las cartas...* el presente es el del protagonista preso en las cárceles de la dictadura uruguaya. Mauricio realiza un viaje hacia el origen: va a Polonia, recorre lo que queda de los campos de concentración, rastrea nombres en la guía telefónica para encontrar algún vestigio de algún antepasado; pero “su” origen no solo está en la recuperación de sus lazos familiares sino que está, fundamentalmente, en la reconstrucción de la relación padre-hijo, motivo central de sus cartas desde la prisión. No importa si llegan o no, lo importante es plasmar el sentimiento en las palabras y de esa manera mantener viva la memoria.

Cabe aclarar que el único destinatario de las cartas que escribe desde la prisión es su padre, su “Viejo”, con quien mantiene un diálogo imaginario, interlocutor silencioso –como lo ha sido durante toda su vida-. Le pregunta a cada paso: “Cómo era, Viejo, la casa donde nació León; cómo era mamá y cómo eras vos, Viejo; qué tomaban, guindado, vodka o qué; y si hubo fiesta y estaban tus papás y los de mamá y los tíos; qué comieron...; si alguien tocó el violín y el acordeón, si bailaron, si vos bailabas ahí... cómo era la cama...” (Rosencof, 2000: 59).

Los recuerdos identifican situaciones. El presente se une con el pasado para contrastar, comparar e identificar. “Y te cuento porque acá siempre son las nueve, papá. Pero sin cama” (Rosencof, 2000: 62). Además, esos recuerdos tienen también otra función: identificar a quienes han compartido la misma experiencia. Tal el caso de la primera visita de su padre a la cárcel y la imposibilidad de reconocer a su hijo, por tan cambiado que estaba. “...’él no es mi hijo, ¿dónde está mi hijo?” y te hicieron sentar en la mesa frente a mi y te conté, te conté de los tallarines de mamá y de la cama de León y de toda la casa donde vivíamos y que yo era Moishe y que la gata se llamaba Miska y...” “...y vos callado llorando bajito como ahora papá que sabés que yo soy yo y terminaron los diez minutos” (Rosencof, 2000: 63-64).

La memoria también reconstruye la imagen materna: “Vos sos, en mi memoria, el aroma del tuco y las cretonas, vos sos la casa, mamá, cómo no se dieron cuenta de que vos eras la casa, que al echarte a vos era echar la casa, cómo. Y sin embargo, al asilo.” (Rosencof, 2000: 121).

A la vez que activa sus propios recuerdos, escribe a su padre pidiendo más recuerdos. Pide que le cuente, “quiero más memorias, más de la tuya, contame, tenemos que hablar” (Rosencof, 2000: 69) y siente nostalgia por la falta de diálogo, por todo aquello que se podrían haber dicho y nunca se dijeron. En el presente de la escritura, desde una celda, con la sola mediación de la palabra escrita, ese diálogo se recupera y con él se recuperan vínculos, eslabones generacionales, retazos de una historia personal y familiar que se va armando a modo de rompecabezas.

El acá y el allá se invierten. El acá se asimila al allá del getto: silencio, soledad, encierro, violencia: “Y hoy acá, Viejo, recorriendo el mundo a tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos media vuelta tres pasos cortos, y eso no te lo cuento, ¿para qué?” (Rosencof, 2000: 72).

El significado de la carta escrita o recibida en la celda se identifica con el de las que escribieran sus abuelos y tíos en el getto. Se cruzan los recuerdos narrados por el niño en la sección I y por el adulto desde la cárcel (partes II y III). Y se reiteran insistentemente algunos hechos, como si los quisiera grabar en la memoria. Pero, en el ahora de la adultez, la nostalgia no lo es solo de la infancia, de los parientes lejanos sino también de la libertad y del encuentro:

...en el Más Allá del Muro hay fax, teléfono, e-mail, el avión en medio día sin escalas te las entrega en mano propio. La carta, afuera, hoy, es lo de menos. Acá, lo de más. Te autorizan una cada quince días, en una carilla, letra de imprenta, donde no se puede decir nada más que está todo bien: la salud, el tiempo, mamá... (Rosencof, 2000: 75)

La intensidad que se logra en esta escritura es tal que permite la identificación entre ambos: “Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara; que vos no estás en los objetos ni en La Paz... no Viejo, lo que hoy, lo que hoy por hoy siento, es que yo, hoy, soy vos. Viejo. Quiero ser vos, por momentos soy vos, no siempre, por eso tantas preguntas, para saber, para saber lo que fuimos...” (Rosencof, 2000: 96).

Es importante también referirnos –aunque sea solo una breve mención- a otro fuerte lazo de unión entre el pasado y el presente: las fotos. Según se relata, permanecieron guardadas en una caja de zapatos y son la única evidencia de la existencia real de esas personas: sus

abuelos (mámele y búbele “Ahora ya sé. Las búbeles son las mámeles que están en una foto.” (Rosencof, 2000:37)-, sus tíos, sus primos. Dice el protagonista en una de sus cartas: “Mi mamá tiene una pila de fotos así de grandes adentro de una caja de zapatos. (...) Y mi mamá, en la caja de zapatos tiene a las hermanas de ella, a la mámele, que es la mamá de ella, de mi mamá; y mi mamá me llama y con un dedo dice: ‘¿Esta es Irene y esta Anna, que tiene los niños?’” (Rosencof, 2000: 25).

Son tan importantes como elementos de religación que la novela se cierra con la reproducción de serie de fotos familiares. Algunas de ellas son las mismas que se reproducen también están en el libro de las entrevistas, lo que corrobora una vez más la conexión entre ambos textos, y, con ello, entre autor empírico-personaje de la novela.

En *Las cartas que no llegaron* Mauricio Rosencof ficcionaliza lo que enuncia después en sus entrevistas, el hecho de que en la prisión escribía cartas para “construir una coraza emocional, trece años preso” (Campódonico, 2001: 243). Y esa coraza, formada por recuerdos y modulada por la nostalgia es la que le permitió mantenerse vivo y reencontrarse con sus más profundas raíces. Ahora Inés, su nieta (a quien dedica la novela), y nosotros, sus lectores, somos los destinatarios de su mensaje.

Armonía Somers: las múltiples capas de la memoria individual y social

Temor por la certera posibilidad de desaparecer (morir) sin dejar huellas y con ello, la desmemorización total. Tal es la crisis que vivencia Sembrando Flores Irigoitia Cosenza (Fiorella), la protagonista de la novela *Solo los elefantes encuentran mandrágora* de la escritora uruguaya Armonía Somers, publicada en 1986, aunque escrita durante los años 1973 y 1976. Un presente de crisis, individual y social; ambos cuerpos enfermos, el del la sujeto protagonista por padecer una enfermedad (Quilotórax) que la coloca al borde de la muerte y el de la sociedad uruguaya, en crisis al borde de la dictadura. Este sujeto social está, como la protagonista, igualmente amenazado, desintegrado, atravesado por el caos y la muerte sin sentido. Es el Quilotórax como enfermedad (la que padece la protagonista y la misma que padeció Armonía Somers) y también como metáfora: “el Quilotórax en Montevideo” (la Dictadura). Es la presencia destructora de la muerte compartiendo espacios con la vida, acechando a cada paso y dejando regueros de cadáveres en las calles de la ciudad de Montevideo. Es, por lo tanto, crisis personal y también histórica y colectiva. Estos serán los dos hilos que tensaremos en forma acotada en este apartado.

Este presente de crisis se convierte, también en esta novela, en el disparador de la memoria y con ella, de la necesaria acción de “contar la vida”, de configurar una ficción autobiográfica y, por medio de la palabra, reconstruir la identidad fragmentada e intentar encontrar sentido a esa vida –aunque sin lograrlo-.

Por el relato de Sembrando Flores desfilan recuerdos de la más variada naturaleza que actualizan momentos, espacios, rostros, afectos, tensiones, acontecimientos o reflexiones que van configurando un sujeto en el que se combinan múltiples “capas” que se fusionan en la simultaneidad del momento presente. Ya en la particular historia clínica de la enferma, cuyos datos tienen que ver más con la conformación de un sujeto autoficcional que con los requerimientos médicos, se menciona, en el renglón “ocupación”, la de “trabajar con

recuerdos” (Somers, 1986: 16). Esta historia clínica⁵ es, condensada, la historia de “su” vida. La atraviesan las líneas temáticas fundamentales de la novela: la ambigüedad de su nombre, su relación particular con las lecturas (en especial Dante y la biblioteca de su padre anarquista que se hace presente en forma de intertexto explícito o implícito a lo largo de la novela), los conflictos ideológicos producidos por la doble vertiente del catolicismo materno y el anarquismo paterno, su vinculación con un espacio valorado como positivo, el campo y una familia habitante de ese espacio, los Cañas, en quienes se condensa lo regional, lo incontaminado, lo inocente; la búsqueda permanente de la Mandrágora, “la existencia de lo inexistente” (Somers, 1986: 143) –solo reservada para los elefantes-, la importancia del aljibe y su relación con las profundidades de su yo y, como dato único de su presente, solo la crisis producida por la enfermedad y sus “síntomas actuales: “cierta combinación brutal de tos... un sentirse desfallecer” (Somers, 1986: 16).

La extensión del presente artículo no permite profundizar en las múltiples y diversas modalidades autoficcionales que se presentan en la novela. A ellos nos hemos dedicado en un largo trabajo precedente (Dalmagro, 2009) en el cual se han caracterizado, definido y analizado las estrategias textuales, la “utilización de datos biográficos auténticos junto a otros inventados, la unión de datos comprobables con otros improbables, verdaderos o ficticios/falsos (...)” (Alberca, 2004: 249) y cómo funciona dicha ambigüedad en relación con los pactos de lectura.

Para organizar y acotar el presente apartado, tomaremos solo dos aspectos que giran en torno a la función de la autoficción como espacio de reconstrucción de una memoria que, en su intento de encontrar alguna explicación a la situación de crisis presente, vuelca su mirada hacia atrás y logra, a partir de la ilación de algunos cabos sueltos, ordenar parte de una historia personal pero también fragmentos de historia colectiva, sobre todo en referencias a hechos históricos concretos que se colocan en una línea de continuidad que, al leer el pasado en clave alusiva permite leer el presente en la misma clave.

Conocimiento de sí y reconstrucción de la historia individual

Dos son los paliativos a los que recurre la protagonista durante su internación en el sanatorio para sobrellevar su estado de crisis, demorar su final y dejar huellas. Por una parte, la activación selectiva de su memoria manifestada en la necesidad de narrar su vida, en forma oral o escrita a través del dictado de Cuadernos o cartas, y, por otra, la lectura compulsiva del folletín *El manuscrito de una madre* (La novela del Conde, tal como la menciona Sembrando Flores una y otra vez).

La reconstrucción de su historia personal está conformada por los recuerdos que tienen que ver sobre todo con su infancia y su adolescencia, contruidos con fragmentos marcados temporal, espacial o afectivamente; a veces por la edad de la protagonista, otras por los lugares recordados, los espacios habitados, las lecturas, los protagonistas o los acontecimientos sucedidos. No es posible organizarlos en estricto orden cronológico pero sí elaborar una línea temporal que abarca desde antes de su nacimiento hasta el fin de su adolescencia. Todo esto en permanente alternancia con el presente de la enunciación del relato (o del dictado de las memorias-cuadernos) que coincide con el presente de su

internación en el sanatorio y que se marca temporalmente como “muchos años después”. Este presente se organiza, a su vez, en períodos “cromáticos” que tienen que ver con distintos momentos de la enfermedad de la protagonista (aspecto que no abordaremos en este trabajo).

En este presente de la enfermedad toma cuerpo lo que identificamos como uno de los paliativos: la lectura en forma compulsiva (realizada por Sembrando Flores o por Ángel) de la misma novela que su madre le leía a una mujer llamada Abigail de la Torre. Se trata del folletín de Enrique Pérez Escrich *El manuscrito de una madre*, publicado en España en 1879, el cual se constituye en el intertexto fundamental (entre los innumerables intertextos que configuran la compleja trama narrativa de la novela). Esta lectura permite establecer una religación “literaria” entre madre e hija. A su vez, algunos de los recuerdos están claramente tamizados por la imaginación. Por ejemplo, cuando narra el noviazgo de su madre Marianna con su “futuro” candidato (con el cual no se casó), la posterior elección de quien sería su padre y cuando “recuerda” su nacimiento (Somers, 1986: 44). Bajtin analiza la imposibilidad de ese tipo de vivencias: “En mi vida, que es vivida por mí interiormente, no pueden vivenciarse por principio, los acontecimientos de mi nacimiento y de mi muerte...” (Bajtin, 1982: 97). Es evidente que aquí se pone en juego la maquinaria de la imaginación, la fantasía que campea en toda la novela. Lo mismo sucede cuando intenta encontrar alguna explicación a su enfermedad y le encuentra raíces “literarias”, desafiando las afirmaciones de la ciencia: “Las novelas de Abigail traspasadas a las memorias del feto por la sangre de la madre habían tenido tanta gravitación en sus fuerzas creativas como cualquier sustancia específica, allí radicaba todo” (Somers, 1986: 228).

La acción permanente de este sujeto de “...intentar el juego al revés con las agujas del reloj...” (Somers, 1986: 199) actualizando vivencias de su “paraíso perdido” no es solo traer al presente los recuerdos, voluntaria o inconscientemente (producto de anestésicos, calmantes o dolores) sino que es también dejar constancia de su paso por la vida, de su haber sido cuando ya no sea. Por eso cuenta a un “otro” su vida. La primera destinataria es la mujer que la cuida, Ángel, identificada casi al final de la novela con la Victoria von Scherrer, la “editora” de los Cuadernos, aunque los destinatarios también son los médicos, las enfermeras, algunas visitas, otros pacientes, inclusive, cuando no tiene quien escuche su relato, será una mariposa muerta. La palabra oral o escrita le permite también dejar huellas de su existencia.⁶

La subjetividad de ese sujeto protagonista se va configurando, entonces, mediante estrategias narrativas que privilegian la alternancia y la fragmentación, aparentemente caótica entre el aquí y ahora de la enfermedad (enfermedad padecida también por la autora empírica y de la cual dan cuenta diversos documentos) y el “entonces...”, el “hace tiempo...”, el “allí” del espacio-tiempo de la memoria.

Siempre el punto de partida de la evocación es un “hecho empírico” del presente de la enfermedad: una inyección, una pastilla, una anestesia, una reacción del cuerpo, alguna visita, la presencia de enfermeras o médicos, distintas agresiones de la ciencia, según la forma de entender su tratamiento por parte de quien lo padece. En este procedimiento narrativo privilegiado, la presencia del intertexto de Proust es una constante; ya no es el sabor de la magdalena, pero sí puede ser el ruido de una cuchara o de una mesa de hospital con la comida o con los instrumentos lo que dispara los recuerdos de otras épocas y lugares. Son numerosos los ejemplos que podemos proporcionar, entre ellos: “... mientras un

aguijón como de abeja africana se le hendía en la espalda, la mujer de la ficha esotérica *empezó a recordar en su autodefensa* cosas de varios días antes tal si hubieran ocurrido en la otra vida... “(Somers, 1986: 23) (énfasis propio).

La memoria se activa por algún corte, marca o violencia ejercida en el cuerpo propio y confiere densidad al presente, oportunidad y soporte no solo de la presentación repetida de los hechos pasados sino también de las interpretaciones de estos hechos. En la infancia está su ser armónico, el hoy es ser estallado, fragmentado en porciones que resulta imposible restaurar: “Porque ella creyó ver un atardecer anaranjado sobre cierta isla. Pero lo más extraño era tenerse a sí misma tan lejos, en una espectacular versión de la entropía en que todo su ser armónico de *antaño* había estallado” (Somers, 1986: 31) (énfasis propio).

Las explicaciones de ese ser que se es las encuentra en los legados contradictorios que conforman su identidad: el materno, a través de la lectura del folletín, su vida en el campo, su espíritu bondadoso, católico, y el paterno, también a través de la lectura, pero de los libros de su biblioteca anarquista sumado, al recuerdo de la presencia de sus amigos, de las discusiones, de sus actitudes y formas de vida. Todo esto va conformando sedimentos que se actualizan disparados justamente por ese cuerpo estallando del presente y por el temor a morir. Nuevamente los datos contextuales permiten identificar el funcionamiento autoficcional del relato. En varias entrevistas Armonía Somers declara haber vivenciado un conflicto permanente entre la ideología anarquista de su padre y el catolicismo profundo de su madre.

Sembrando Flores sobrevive a una cirugía a la que la sometieron (en la cual da a luz un monstruo llamado Leviatán, pero este tema no será objeto de análisis en este trabajo), pero termina sus días a causa de un absurdo accidente de auto. Pero ya entregó sus cuadernos y la compiladora (Victoria von Scherrer, el Ángel que la cuidaba durante su enfermedad) publica sus memorias aunque reservándose la función que tiene todo autor (según Bajtín) de completar a su héroe. Elige, fracciona, selecciona, recorta, mezcla y deja sumido al lector en una profunda ambigüedad que no es, por otra parte, más que la deliberada intención de jugar con los esfumados límites de verdad y ficción que la propia Somers ha manejado tan bien durante toda su trayectoria de escritura. La memoria que preside la configuración de la autoficción modela el pasado y la vez es modelada por el presente del momento del recuerdo.

Los encadenamientos de la historia

Sembrando Flores, en uno de sus momentos de rememoración, afirma: “...lo que es la historia, con cuántas cosas nos tiene encadenados unos a otros...” (Somers, 1986: 87). Ese encadenamiento es una de las operaciones narrativas privilegiadas en la novela y su finalidad es enlazar los acontecimientos del presente histórico -año 1973 en Montevideo- con los de un pasado en el que el ideario y las luchas anarquistas fueron parte de su vida a través de la figura de su padre y de la lectura de los libros de la biblioteca paterna, varios de los cuales, en especial Bakunin, se presentiza como intertexto una y otra vez. La autoficción se constituye entonces en el espacio en el que la memoria reconstruye hitos histórico-colectivos que operan como sustratos de acontecimientos presentes. Esta es la

función primordial de la insistente presencia del anarquismo en la novela. No se trata solo de “recordar” nombres, lecturas o ideas sostenidas por el padre de la protagonista sino también, y fundamentalmente, de tomar posición crítica al respecto, ya defendiendo algunas de sus propuestas, ya reinterpretándolas a la luz de “lo que sucede en la calle” en el Montevideo pre-dictatorial. Nuevamente un indicador autoficcional religa datos empíricos con ficción.

Dijimos que dos espacios-tiempos diferentes activan recuerdos y conexiones: el de la internación en el sanatorio y el de las calles de Montevideo. Me detendré solo a destacar de qué manera la memoria opera como nexo entre ambos tiempos-espacios a partir de una concepción cíclica de la historia y de un modo particular de entender la vida individual y social.

La sustancia con la que se configuran las imágenes del anarquismo y de sus representantes es la memoria, con todas sus fragilidades y grietas. Intentaremos recorrer algunos de esos momentos recuperados, a veces inconexos, otras contradictorios. Los recuerdos de la niñez tienen que ver con las disputas entre anarquistas y católicos, situadas temporalmente en la década del veinte, aproximadamente. Una doble modalidad discursiva da forma al recuerdo que se configura con dos fuentes: la vivencial -vida de su padre y sus relatos y el de sus amigos- y la de sus propias lecturas de los libros que estaban en la biblioteca familiar. Se juega con la ironía y con la parodia; por momentos la protagonista establece un diálogo con los libros, comenta o acota sus opiniones, siempre resemantizadas desde el presente de la enfermedad.

Las acciones recordadas abarcan Barcelona, Buenos Aires y Montevideo y casi todo el siglo XX, incluso se remontan a la Guerra Franco Prusiana en las menciones al folletín. Se alude a los conflictos del año 1919, a las huelgas de las distintas federaciones obreras, a la semana trágica del año 23, a las organizaciones anarco-sindicales argentinas (FORA y sus congresos 1905, 1915, por ejemplo), a la persecución de la cual fueron objeto quienes sostenían esas ideas, al exilio paraguayo del amigo del padre de la protagonista, a las corridas de un primero de mayo y sus consecuencias, todo mezclado con la historia de su padre y su participación en esas acciones.

El anarquismo atraviesa el recuerdo en forma abarcadora y también personalizada. Un claro ejemplo lo constituye el nombre de la propia protagonista de la novela. No es casual que su padre haya elegido llamarla Sembrando Flores, nombre que se corresponde con el título de una novela publicada por la *Revista Blanca* en Barcelona, cuyo autor fue Federico Urales, un anarquista que participó, junto con Francisco Ferrer, en la Escuela Moderna. Y dije el nombre elegido por su padre porque su madre la llamaba Fiorella. Acá nuevamente se activan las conexiones referenciales indirectas a la autora empírica pues se realiza un juego de identidades muy particular con su propio nombre, Armonía, que, según consigna la autora, fue elegido por su padre, pero que es el que porta también la protagonista de la novela de Urales. Una vez más se transpasan las fronteras entre lo real y la ficción.

La mención a nombres de distintos anarquistas es una constante que resalta la fuerza del peso de su palabra en el pensamiento de la protagonista. Uno de los privilegiados en el recuerdo es, justamente, Francisco Ferrer, cuya vida y muerte son recordados siempre como bastiones del movimiento. Menciona también al libro de Bakunín *Dios y el Estado*, donde de niña guarda hojas para secar. A veces se expresan abiertamente los principios anarquistas: “Su credo negativo parecía estar dirigido contra el inútil Poder, fuera en la

tierra como en el cielo,... El Estado y su Dios, que se hallaban demás según Ellos, y solo el individuo como un sol en el centro del sistema...” (Somers, 1986: 89).

Pero, en la protagonista hay también una postura crítica desde un presente reflexivo que cuestiona y revisa hechos e ideas del pasado. Y refiere una historia que tiene su carga crítica en relación con las acciones violentas de los anarquistas, hechos con los cuales la protagonista no acuerda:

Uno de ustedes, los famosos “puros” llevó cierta vez un pato al horno de una panadería para ser asado, algo muy popular ¿no? Pero dentro del animal había una bomba explosiva y como único saldo ideológico dejó la muerte de un niño. Eso lo contaba una mujer llamada Marianna entre las cruces preservadoras de su credo, no fuera que otro pato estallase en su cocina y una niña llamada Fiorella saltara despedazada por los aires... (Somers, 1986: 219).

Los acontecimientos recuperados son leídos por la protagonista de manera “ejemplar” y esto le permite leer en los hechos vivenciados en el presente una similitud con los evocados porque tienen características comunes. Se establece así una analogía explícita entre “lo que sucede en la avenida” (las calles del Montevideo previo a la dictadura) y “aquel remoto año 23 de El Viejo cincuenta años antes, vaya con Clío y los capítulos repetidos en el rollo de papel sanitario sostenido en su mano” (Somers, 1986: 336). Es en este punto en donde las reflexiones críticas del sujeto autoficcional se conectan con la crisis en el Montevideo predictatorial y ese pasado se reinterpreta como ejemplo, como una lección no aprendida para el presente. Es, por otra parte, característica de Somers usar el pasado como clave interpretativa de hechos del presente. Así, también lo son los libros sagrados o las grandes obras de la literatura consagrada. Afirma la protagonista, casi a fines del siglo veinte:

Y para completar el cuadro clínico su piso en la ciudad estaba en una torre⁷ y ello transformaba en algo terrorífico el “ruido sublime” de los Mijails modernos, unas bombas incendiarias cuyo estallido hacía temblar desde las paredes a los vidrios colándose luego aquellas cenizas mortales para su aporreados pulmones... (Somers, 1986: 304).

La ironía en la alusión a los “bakunines modernos” es por demás evidente. Recupera la imagen del incendiario, del que pelea “armado” por la libertad.

Todos los ejemplos referidos hasta el momento y muchos más posibles remiten a una concepción cíclica de la historia, enunciada en diversos pasajes de la novela. Algunos ejemplos: “Cada época parece apocalíptica ¿no es así?” ; o bien: “... sólo porque en el año mil ochocientos y tantos ocurrieran aquellas tremendas cosas que hoy a nadie le quitan el sueño, sencillamente debido a que hay que dejarle sitio a otras peores:...” (Somers, 1986: 19). Sólo hay escasas alusiones al Montevideo actual, en el cual hay un clima de inseguridad y de terror instalado, pero la referencialidad se encubre tras la generalización discursiva, la metáfora y la comparación:

...a lo que parece que va a armarse en la Avenida esta misma tarde... (Somers, 1986: 329); ...aquello que estaría gestándose (...) Pero la cosa parecía tener olor a sangre,

como cuando aún no se ha desatado el temporal y ya se huele a mar, y por qué tanta sangre afuera si el lugar de tal tejido líquido desplazable estaba adentro. Esa especie de desorden existencial, como si los ríos hubiesen dejado la desembocadura para escalar los farallones... (Somers, 1986: 330) (énfasis propio).

Los términos elegidos para referir esa realidad innombrable son: pronombres neutros “a lo que...”, “aquello que...”, sustantivos generalizadores: “la cosa” o “esa especie” que no permiten identificar el referente. Se plantea, además, una analogía con fenómenos de la naturaleza que significan subversión de órdenes naturales: la sangre no corre por los lugares naturales o los ríos abandonan su cauce para realizar acciones antinaturales. Se evita, de esta manera, la referencia directa. Se pone de manifiesto un modo elusivo de politizar la ficción. Asimismo, la sujeto protagonista se niega a escribir cuadernos sobre “el teatro del terror de allá abajo” (aludiendo a lo que escucha desde su departamento, en la torre en la ciudad): “Cuadernos sobre eso no. Que alguien con más fuerza o el pulso más firme los escriba...” (Somers, 1986: 326).

Por eso podemos afirmar que nombrar al sesgo, leer en clave, encubrir, dejar al lector la posibilidad de completar el sentido para resemantizar lo enunciado son estrategias claves de una novela en la cual prima la ambigüedad, en múltiples facetas.

Somers, en *Solo los elefantes encuentran mandrágora*, la novela que más de una vez ha considerado como “testamento” o como su “caja negra” en diversas entrevistas, oculta y devela, dice y desdice, con la finalidad de, por una parte, plasmar una ficción autobiográfica en la cual la protagonista tenga muchas notas similares a las de la autora real; pero, por otra parte, entablar con los lectores un juego entre el ser y el parecer, la verdad y la ficción, que no se resuelve. Todo es incertidumbre y ambigüedad. Es lo uno y lo otro, es lo múltiple, es ficción sobre una base de correspondencias con datos reales – autoficción, a partir de Doubrovsky- exhibidos públicamente pero siempre protegidos por el velo de la ficción. Incluye datos concretos sobre su vida y su obra- enmascara y devela a la vez. “Miento mi verdad en mis ficciones”, había afirmado Somers en la carta a Ángel Flores (inérita), en coincidencia con su particular modo de entender su relación con la escritura literaria.

Teresa Porzecanski: creatividad y persistencia del recuerdo

En la novela *Su pequeña eternidad*, de la escritora uruguaya Teresa Porzecanski, ejemplificaremos, desde otra perspectiva, la relación que opera como eje articulador de nuestro trabajo: la autoficción como espacio de reconstrucción de la memoria. Para este caso, ampliamos el horizonte teórico con reflexiones que provienen del campo de las neurociencias.

En el libro *En busca de la memoria*, Erik Kandel (2007)⁸ condensa algunas de sus investigaciones en relación con los distintos tipos de memoria. Es interesante observar cómo los ejemplos que utiliza provienen de textos literarios, en especial, de una autora como Virginia Woolf en quien esta cuestión está siempre presente. “Alguna gente convive con sus recuerdos permanentemente” (Kandel, 2007: 326), sostiene Kandell, y es “...la

memoria explícita la que nos permite saltar en el espacio y en el tiempo y conjurar situaciones y estados emotivos que se evaporaron en el pasado, aunque sigan viviendo de alguna manera en nuestra mente (Kandel, 2007: 327). Pero, -y esto es importante para establecer correspondencia con nuestro foco de análisis- “evocar un recuerdo es un proceso creativo. Creemos que lo que se almacena en el cerebro es solo el núcleo del recuerdo. Cuando se lo evoca, este núcleo se reelabora y reconstruye con cosas que faltan, agregados, elaboraciones y distorsiones.” (Kandel, 2007: 327). A partir de esta observación, se pregunta: “¿Cuáles son los procesos biológicos que me permiten recordar mi propia historia con tal nitidez? (Kandel, 2007: 327) y lo responde mediante el estudio profundo de la mente.

Pero, ¿qué nos ha llevado hasta este autor y a introducirnos – en forma incipiente y modesta, dada la complejidad del sustrato teórico disciplinario y la especificidad que demanda - en un campo de muy difícil acceso y comprensión como son los estudios científicos sobre la memoria?

El punto de partida está en las reflexiones teóricas desarrolladas por Suzanne Nalbantian en su libro *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience* (2003) donde, además de realizar un recorrido por las principales corrientes teóricas que se ocuparon del estudio de la memoria desde distintas disciplinas y, focalizándose en la neurociencia, trabaja sobre algunos aspectos que tienen que ver con la persistencia de la memoria y su estetización en la escritura literaria. Allí analiza, desde esta óptica, a diversos autores y profundiza en las correlaciones entre la expresión intuitiva y experimental de la memoria en sujetos literarios y teorías de la neurociencia acerca de la encodificación, archivo y recuperación de la memoria. Su intención es proveer una mirada panorámica sobre los principales desarrollos de la investigación sobre memoria que pueden ayudar a interpretar los textos literarios y los trabajos artísticos.

Considera que las obras de autores literarios “mayores” de los dos últimos siglos, como sujetos de estudio, pueden proveer material valioso para la clasificación de los fenómenos de la memoria, los cuales pueden ser fructíferamente relacionados con los hallazgos y las direcciones de la neurociencia. Estas conexiones involucran tópicos como la emoción y el cerebro, los mecanismos somato sensoriales disparadores y la localización de huellas, memoria episódica de largo tiempo, memoria voluntaria vs. involuntaria, y confabulación. Los escritores bajo consideración son vistos como mediadores para el desencadenamiento de los procesos de la memoria y su catálisis en imágenes artísticas. Al mismo tiempo, sostiene que la crítica literaria puede aprender mucho de los científicos, entendiendo el fenómeno neurológico que ocasiona el comportamiento humano y la construcción de imágenes ilustradas en estos textos. A su vez, estas investigaciones científicas pueden proveer criterios más precisos y objetivos para evaluar fenómenos mentales en trabajos literarios. Trabajó aspectos tales como el uso de la emoción como fuente de encodificación de la memoria en Rousseau y en escritores románticos; la exploración proustiana del mecanismo disparador de la memoria diferenciando entre la recuperación voluntaria e involuntaria de la memoria a través de ejemplos dispersos a lo largo de todo su trabajo; en forma conjunta abordó autores como Joyce, Woolf y Faulkner quienes ofrecen ejemplos de memoria asociativa, agrupados por su uso común de la técnica de la corriente de la conciencia, la cual unifica su aproximación procesual a la memoria, tanto en término de encodificación asociativa cuanto recuperatoria. Luego se dedicó a Breton y los surrealistas,

quienes exploran los campos de la memoria aleatoria, instigados por los trabajos psicológicos pioneros sobre el subconsciente en la Escuela de Psiquiatría dinámica en Francia. Finalmente, considera a un grupo de escritores multiculturales tales como Nin, Paz y Borges apoyados en el contexto lingüístico para las expresiones creativas de la memoria. Como evidencia gráfica de esta construcción de imágenes- expresiones de memoria, presenta, al final, la pintura del siglo 20 en artistas como Salvador Dalí, Oscar Domínguez y René Magritte, que tienen rico material para dar pruebas. Estas pinturas, junto con los trabajos poéticos también unen elementos de la memoria inconsciente, los cuales han devenido en uno de los más grandes desafíos de los investigadores científicos.

Los mecanismos de la memoria y la autoficción

Es conocido ya que quienes, a lo largo de casi una centuria, se han ocupado de reflexionar acerca de los géneros del “yo”, prestaron una particular atención a la función de la “memoria” en la reconstrucción, reconfiguración, relato o búsqueda de sentido de la vida. Hacer memoria y formar parte de la memoria han sido siempre empresas fundamentales de la literatura. Una cita de Kandel complementa nuestra lectura en este aspecto:

La memoria... es uno de los aspectos más fundamentales del comportamiento humano... En un sentido más amplio, confiere continuidad a nuestra vida: nos brinda una imagen coherente del pasado que pone en perspectiva la experiencia actual. Esa imagen no puede ser racional ni precisa, pero es persistente. Sin la fuerza cohesiva de la memoria, la experiencia se escindiría en tantos fragmentos como instantes hay en la vida, y sin el viaje en el tiempo que nos permite hacer la memoria, no tendríamos conciencia de nuestra historia personal ni manera de recordar las alegrías que son los luminosos mojones de la vida. Somos quienes somos por obra de lo que aprendemos y de lo que recordamos. (Kandel, 2007: 28)

En el capítulo “The Almond and the Seashore: Neuroscientific Perspectives” (La almendra y el caballito de mar: perspectivas neurocientíficas), Nalbantian, al trazar un recorrido por las investigaciones sobre memoria que se han realizado en los últimos años, aclara que usa estas metáforas para distinguir entre formas de procesamiento mental. Esto quiere decir -en forma sencilla- que se pueden detectar dos tipos de memoria: la sensorio- emocional, por una parte, y la cognitiva basada en hechos, por otra parte. Ambas memorias reciben e integran inputs desde sitios especiales de la corteza cerebral y son intermediarios en el circuito, involucrando codificación, almacenamiento y recuperación. Todo ello puede ser detectado tanto en ciencia cuanto en literatura.

Es interesante observar que, mientras la “almendrada” amígdala actúa en la recepción inmediata de la emoción, el “caballito de mar” (hipocampo) es el centro procesador que estrecha conexiones entre las percepciones entrantes y su consolidación como memoria. Estas dos estructuras parecen representar demarcaciones entre la inconsciente memoria automática y la consciente memoria deliberada. Los neurocientíficos caracterizan a la amígdala como memoria implícita, no declarativa. Por otra parte, el hipocampo almacena

memoria de hechos y eventos personales, produciendo memoria declarativa, explícita. Además, parece que para la amígdala, los estímulos producen la memoria, mientras que para el hipocampo es el contexto, el lugar o el medio el que produce la memoria. Pese a estas distinciones, hay conexiones necesarias entre amígdala e hipocampo que todavía se están estudiando.

Lo que nos interesa resaltar en estas aproximaciones es que la neurociencia clasifica como memoria “autobiográfica” a la memoria explícita, declarativa, que tiene como función recordar, recolectar y reconocer hechos, datos y acontecimientos. Esta memoria guarda los acontecimientos de nuestra vida pasada en el contexto temporo-espacial en el que ocurren y estos se recuperan voluntariamente. Llamada también memoria “episódica”⁹, se asocia al hipocampo y se sitúa en la cumbre de las divisiones jerárquicas del sistema de la memoria. Es una toma de consciencia de los sucesos del pasado y, en este tipo de recuerdo, “la recuperación es más efectiva cuando ocurre en el mismo contexto en el cual se adquirió la información y en presencia de las mismas señales” (Nalbantian, 2003: 137-traducción propia). Esto quiere decir que hay similitud entre el contexto de codificación y las condiciones de recuperación.

Este tipo de memoria episódica de largo tiempo se caracteriza por la riqueza de los detalles fenomenológicos, un sentido de revivir la experiencia, de viajar a través del tiempo y un sentimiento de reproducción exacta del pasado. El establecimiento del lugar tanto como el estado emocional se incluiría en dicha recuperación.

No avanzamos más en estas consideraciones porque consideramos que con lo hasta aquí expuesto ya hay elementos teóricos suficientes y sencillos para enmarcar nuestro acercamiento a la novela de Teresa Porzecanski, *Su pequeña eternidad* (2007) en la cual es posible no solo identificar varios de los aspectos considerados sino también características autoficcionales.

Persistencia de la memoria: pequeñas eternidades

En las historias entrelazadas en la novela *Su pequeña eternidad* se configuran subjetividades complejas tensadas por el hilo de la memoria que intenta encontrar sentido a cada una de las “pequeñas eternidades cotidianas” y con ellas reconstruir lazos familiares, configurar un sujeto pleno a la vez que, en este caso, conjurar el recuerdo persistente y doloroso de la imagen materna.

El punto de partida del relato es una carta que la protagonista, Matilde Spinoza, envía a un rabino –convencido de tener poderes divinos- y que él lee en su audición de radio. La carta comienza diciendo. “*Le sorprenderá ésta, mi confesión: he matado a mi propia madre. No de un modo simbólico, no. Tampoco a través de un acto premeditado...*” (Porzecanski, 2007: 17) (cursivas del original). Pero, lo que ha sucedido es que ella, harta ya de cuidar a una madre anciana, demandante y fastidiosa, no reacciona cuando se cae, no llama a la ambulancia, su madre muere como consecuencia de este accidente y ella toma esta caída como un asesinato de su parte. Es, en realidad, el deseo cumplido. La construcción de la figura materna se realiza a partir de recuerdos de escenas disfóricas, plagadas de mandatos, de renunciadas, sometimiento y opresión. Su relación con ella era ambigua: “Al tiempo que

temía por su vida, sentía la inminencia de una posible transformación: verme libre de pronto de esa imagen opresiva a la que tenía que alimentar, cuidar y proteger por un tiempo ilimitado, su pequeña eternidad” (Porzecanski, 2007: 142). Para su madre, todo era amenazante, no tenía buena relación ni con su marido -el cual terminó alejándose de ella y de la casa por sus permanentes acusaciones-, ni con sus hijos, ni con su entorno; amaba la oscuridad, las ventanas y las puertas cerradas. Paulatinamente, entonces, se va configurando, a través del relato de los recuerdos de Mercedes, una imagen negativa, a la que hay que conjurar y eliminar.

Pero, en este recuerdo, predomina la persistencia, ya no solo en la memoria sino también en “fantasmas” que conviven con los vivos a través de la firme convicción de que nadie muere totalmente nunca: “*Pero, como se sabe, hay muertos que no terminan de morir. En algún lugar, presiento que ella vive y respira.*” (Porzecanski, 2007: 20) (cursivas del original). Un amigo suyo, Mario, tiene las mismas impresiones, que los muertos no están del todo muertos, siguen viviendo “siguen aquí de una manera misteriosa, inexplicable” (Porzecanski, 2007: 24); lo mismo sucede con Avelina, la empleada negra que trabajó toda la vida con su madre: “Sí. Avelina asegura también que siempre permanecerá aquí, en este mundo, aún luego de muerta; de una manera u otra seguirá estando, visible o invisible, detenida en una edad perenne que lo abarca todo, pasado, presente y el inmenso ilimitado futuro...” (Porzecanski, 2007: 54). Esta persistencia (eternidad) estimula procesos de recuerdo. Así, dice Matilde:

Cuando encontré a mi padre [ya muerto] caminando entre la muchedumbre, recordé inmediatamente aquellas historias que solía contarme en mi infancia para que me durmiera, y que su abuelo a su vez le había contado a él para dormirse. Esas historias hablaban de nuestros antepasados judíos, tintoreros y mercaderes en Kay Feng...Y todas comenzaban con la misma introducción: “Los pueblos, cualesquiera sean, siempre provienen de un gran viaje”, decía mi padre, mientras me arropaba. (Porzecanski, 2007: 27).

Tal es la persistencia de estos muertos que los recuerdos hacen doler el cuerpo y el alma: “Ay, si cada uno de los queridos muertos aflojara sus ateridas garras, su maldito amor bendito y permitiera que los recuerdos se apagaran y el presente avanzara hacia el futuro, sería como nacer hoy y ser dueños del instante, ay, del propio instante” (Porzecanski, 2007: 73).

Aunque también estos muertos –los buenos muertos, diría su empleada negra Avelina– ayudan también a vivir el presente y, según su abuela, nos hablan e indican caminos, así que “hay que saber escucharlos”. (Porzecanski, 2007: 95).

En el relato se van alternando escenas del velatorio de la madre, de la vida cotidiana de la protagonista, de su vida “con” su madre viva, alternando tiempos y espacios. Dos de ellos son los que condensan el núcleo de los recuerdos: las salas de espera de los consultorios y la casa de la protagonista. Matilde Spinoza tiene un hábito particular. Disfruta de las salas de espera de los consultorios médicos. Pide turno y espera. A veces entra, a veces escapa antes de que la llamen. En ese lugar ella puede estar a solas con sus pensamientos. “Era ese el único sitio –las salas de espera– en donde el transcurso del tiempo parecía detenerse, y algo parecido a la eternidad se le iba instalando gradualmente.” (Porzecanski, 2007: 43). Las tardes en las salas de espera eran pequeñas eternidades en donde se sentía anónima y

activaba vivamente sus reflexiones sobre el ser humano y sus recuerdos. (Porzecanski, 2007: 52) Su finalidad es, según le explica al médico, “... *tratar de ver si encuentro en ellos algo que me permita comprender mi estado de cosas, algo que me ilumine respecto del sentido del mundo...*” (Porzecanski, 2007: 70) (cursivas del original).

Cabe en este momento hacer unas consideraciones sobre un libro anterior de Suzanne Nalbantian, *Aesthetic Autobiography* (1997) donde desarrolla una propuesta teórica y un método al que denomina “autobiografía estética” (que, en realidad, no difiere de lo que conocemos como autoficción, razón por la cual las reunimos) y estudia los procedimientos retóricos por los cuales los escritores (por ejemplo Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf y Anais Nin) estetizan momentos de su vida. Hacemos pie también en su análisis de los procedimientos retóricos pues brinda herramientas para precisar nuestra mirada.

Su punto de partida son los “momentos” o “escenas de vida”, cuya transcripción literal es el foco de la autobiografía estándar pero que, en los novelistas elegidos, son sometidos a un proceso de ficcionalización de los cuales emerge una artística transmutación estética. No se trata, sostiene Nalbantian, de un simple caso de reflexión de la vida personal en la ficción sino de colocar hechos personales en relaciones poéticas (Nalbantian, 1997: 45). Estos novelistas (estudia a Proust, Faulkner, Joyce, Woolf, Anais Nan, entre los más representativos) habían expresado *intuitivamente* algunas categorías que expusieron posteriores estudios neurocientíficos sobre la memoria. Por ejemplo, la descripción de la llamada “memoria genérica”, definida como una amalgama de una memoria personal con una imagen genérica de experiencias comunes o repetidas (Nalbantian, 1997: 50); o bien la “memoria flash”, más específica, intensa e inmediata, memorias de circunstancias en las cuales se aprende primero de un evento sorprendente y con consecuencias emocionales. Esta es una memoria epifánica, presente en la ficción como “flashes”, llamadas o penetraciones a través de estímulos de los sentidos. Lo mismo sucede con la reproducción en la ficción de los efectos causados por oído, el olfato y la memoria visual.

En este punto se vuelven productivas las reflexiones aportadas desde la neurociencia sobre el “engram” (cambio neurológico que persiste en la memoria) que se define como si se escuchara una melodía que deja una huella que persiste después de muerto (Nalbantian, 1997: 50). Esta modalidad de recreación estética está muy presente en la novela de Porzecanski. Es más, constituye el eje de rotación del sentido de la novela. La persistencia después de la muerte, persistencia de seres, de objetos, espacios, tiempos, olores, sensaciones...y su recuperación, a través de distintos tipos de “memoria” (y en este punto se vuelven significativas las clasificaciones realizadas por la neurociencia) tiene el fin de encontrar sentido a la vida presente, un presente que contiene en sí todas las instancias del pasado, así como una casa contiene en sí a todas las casas anteriores donde se ha vivido, o un ritual contiene todos los actos del mismo ritual reiterados por generaciones y generaciones: “Saber que las casas de ahora incluyen permanentemente las casas en que hemos vivido antes, es lo que nos mantiene a flote. Entender que las casas provienen unas de las otras, y mantienen entre sí una relación filial, prolongada, desde el tiempo de los tiempos.” (Porzecanski, 2007: 115).

“La memoria –afirma Kandel- no es solo esencial para la continuidad de la identidad sino para la transmisión de la cultura, la evolución y la continuidad a lo largo de las centurias...” (Kandel, 2007: 29). Memoria está atada a la idea de tiempo, tema central en esta novela. Se trata de un tiempo intervenido por tiempos subjetivos. El tiempo cronológico se transforma,

el presente condensa todos los tiempos, lo personales, los familiares, los de la tradición (memoria a largo plazo) y los de la instantaneidad. Cada detalle, cada momento, un recuerdo, un hecho, alguna escena de la vida cotidiana adquiere el valor de “pequeñas eternidades”.

En este contexto, la ficcionalización de ciertas obsesiones sobre familiares próximos es otro aspecto importante. Los recuerdos de la infancia, por ejemplo, ocupan un lugar privilegiado. A veces traumáticos, como el de la figura materna en esta novela; otras, placentero: los cuentos de su padre, de su abuelo, las figuras de sus bisabuelos, los juegos, entre otros. Así como las relaciones familiares, los lugares devienen obsesivos factores de recuerdo; también muchos objetos. Se dibuja el espacio ficcional desde lugares conocidos de la infancia y adolescencia y se recrean de distinta manera. Esto también se evidencia en la intervención de objetos que sirven de anclaje y receptáculos de la subjetividad (tales como la magdalena de Proust) cuya presencia se asocia al proceso del recuerdo y a los remanentes de la memoria de la vida traídos en nuevas perspectivas artísticas y a las cuales les atribuyen también nuevos significados. De nuevo, el lugar de tal procesamiento contextual parece estar –según los estudios de la neurociencia- en las redes neuronales asociativas del hipocampo.

Por ejemplo, cuando la protagonista, al desarmar su casa tras la muerte de su madre, levanta la caja con la loza que era de su madre, que era de su abuela que la “recibió a su vez de su propia madre” (Porzecanski, 2007: 96) y que pesa de modo descomunal. En ese momento, se convocan también las escenas vivenciadas: “Recordé esas piezas sobre una mesa larga cubierta por manteles bordados a mano, los platos llevados y traídos de la cocina en bandejas de madraera laqueada. Luego los vi finalmente en la piletta de la cocina de la casa antigua de mis abuelos, esperando que las manos enrojadas...” (Porzecanski, 2007: 98)

En esta línea de análisis trabaja otra crítica norteamericana, Evelyne Ender, en su libro *Architexts of Memory. Literature, Science and Autobiography* (2005) donde reflexiona sobre las relaciones entre memoria y subjetividad a la luz de los nuevos estudios científicos sobre la memoria. Afirma que los pensamientos, emociones, placeres e intenciones solo adquieren relevancia existencial cuando nuestros recuerdos se moldean en un patrón narrativo y crean el yo. Lo interesante de su planteo es considerar cómo, en las nuevas concepciones, la mente que recuerda o el cerebro ya no se imagina como una biblioteca o un lugar de archivo de información; es, mejor, un lugar de actividad continua, donde “neuronas que arden juntas se conectan juntas” (Ender, 2005: 5). Este modelo dinámico de procesamiento mental, influenciado por la fenomenología y construido alrededor de casos clínicos, ha echado luces sobre nuevos intereses en la forma de exploración del recuerdo y sus distintas modalidades representadas artísticamente en los textos literarios.

Esto sucede también con el recuerdo de los olores, enlazando tiempos a través de las percepciones. Así, cuando la madre de la protagonista, de más de 95 años, empezó a mostrar señales de demencia, comenzó a “recordar el olor a encierro de las viejas penumbras de mi infancia, aquellas clausuras que solía imponernos a lo largo de tantos años” (Porzecanski, 2007: 63). O también con proyecciones visuales a partir, y pongamos un caso como ejemplo, de un elemento disparador: un anuncio de un analgésico colgado en la pared de una de las tantas salas de espera visitadas por Matilde,

...dibujada por un despliegue azaroso de las manchas de humedad... por primera vez se le apareció el dibujo de su vida entera extendido ante sus ojos. (...) Había habido momentos complicados, penosos, densos e intensos –aquella adolescencia alambicada, aquellas sublevaciones perdidas-y otros fatales, cuando había tenido que dominar el deseo de arrojarse bajo un tren... (Porzecanski, 2007: 67-68);

Y lo más difícil, volvería a hacerse cargo de ese pasado que venía de muy atrás de mucho antes, el pasado de las generaciones anteriores a ella, que había heredado entero ya todo adherido al esqueleto, encadenado más bien, integrado a su pura esencia... (69).

Para finalizar citamos un ejemplo, condensador del funcionamiento de la memoria explícita:

También el insomnio a la señora Spinoza la sumergía en la memoria, en una memoria ya infestada por la imaginación, por la posibilidad de corregir una vez más la fatídica rigidez de todo lo acontecido. En las noches sin dormir, que eran casi todas durante ese verano bochornoso en que había fallecido su madre, la señora Spinoza ocupaba su mente en interrogar sus apuntes del pasado. Le llegaban pistas, trazas, que irrumpían con inesperada precisión en su cerebro: gestos característicos... (Porzecanski, 2007: 131)

Y comienza a repasar sus recuerdos entre los que privilegia la tienda de la familia, los secretos del mundo y de la gente en Topacio, sus orígenes judíos, sus antepasados. Se remonta muy lejos en el tiempo pues Matilde Spinoza creía que “existía en verdad una sustancia perdurable sobre la que apoyarse y a la que asirse...”, esas eran, también, pequeñas eternidades (Porzecanski, 2007: 118).

Por otra parte, hay también una voluntad explícita de deshacerse de los objetos materiales porque su visión produce impactos que originan recuerdos (tazas, vestidos, fotografías, pieles). Los objetos son la presencia del pasado en el presente. Matilde Spinoza necesita deshacerse de ellos, y lo hace como “arrancándose pedazos de su propia piel” (Porzecanski, 2007: 112). En este punto hay un fuerte intertexto con otra novela de la autora *La piel del alma*, cuando Matilde, ante un dermatólogo, sostiene: “No le diría que había ido adquiriendo cicatrices, todas tatuadas en esa piel del alma” (Porzecanski, 2007: 51). Tales tatuajes son los trazos, las huellas de los recuerdos en su piel y en su alma.

Finalmente, y casi en el cierre del relato, cuando la protagonista creía que el rabino no iba a responder a su carta, escucha la respuesta, en la cual la absuelve de la culpa y le recomienda que rece diez veces una frase del Zohar, a la cual también debe interpretar a la luz de sus vivencias presentes y pasadas: “**Veo un río de luz que desciende del entendimiento divino y se transforma en trescientas treinta y cinco voces armoniosas. Esa luz baña la noche**”. (Porzecanski, 2007: 159) (énfasis del original).

De todas maneras, y por más que se realicen esfuerzos voluntarios para desterrar los recuerdos, hay mecanismos que parecen no responder totalmente a la voluntad. En el caso de la protagonista de *Su pequeña eternidad*, la imagen materna persiste y crece cada día más al punto que, al final del epílogo, la protagonista afirma: “...siento que involuciono,

que voy empequeñeciendo cada mañana, mientras ella, su figura impertérrita, madre de todas las madres, se agranda y no cesa de crecer” (Porzecanski, 2007: 164).

Bibliografía

Alberca, Manuel (2004) “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”. En: Fernández Prieto, C. y Hermosilla Álvarez, M. Á. (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Visor Libros, Madrid, pp. 235-257.

----- (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Edit. Biblioteca Nueva, Madrid.

----- (2008) “Autoficción de un gozador de placeres efímeros”. [En línea] *Olivar*, 9(12) Disponible

en:http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3714/pr.3714.pdf

----- (2010) “Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día”. En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 31-49.

Annick, Louis (2010) “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En: Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r) ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, pp. 73-96.

Bajtin, Mijail (1982). “Autor y personaje en la actividad estética”. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, pp. 13-191.

Campodónico, Miguel Ángel (2001). *Las vidas de Rosencof*. Fin de siglo, Montevideo.

Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Edit Arco/Libros, Madrid.

Dalmagro, M. Cristina (2009) *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional, Montevideo.

Ender, Evelyne (2005). *Architexts of memory. Literature, Science and Autobiography*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, EEUU.

Gusdorf, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antrophos Suplementos, N° 29, [1975]1991.

Kandel, Eric R. (2007). *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Katz, Madrid.

Lejeune, Phillipe. (1991). “El pacto autobiográfico”. Aa.Vv. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Antrophos. Barcelona.

----- (1996). *Moi Aussi*. Editions Du Seuil, Paris.

Nalbantian, Suzanne (1997). *Aesthetic Autobiography. From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. St. Martin’s Press, New York.

----- (2003). *From Rousseau to Neuroscience*. Plagrave Macmillan, New York.

Porzecanski, Teresa (2007). *Su pequeña eternidad*. Planeta, Montevideo.

Pozuelo Yvancos, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.

Rosencof, Mauricio (2000). *Las cartas que no llegaron*. Alfaguara, Montevideo.

Somers, Armonía (1986) *Solo los elefantes encuentran mandrágora*. Legasa, Buenos Aires.

Notas

¹ Cft. Dalmagro, M. Cristina (2009) “Ficción autobiográfica/autobiografía: marco teórico metodológico”. En *Los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional: Montevideo, pp. 19-45.

² En casi la totalidad de las introducciones a los libros dedicados a la autoficción se traza su historia, se debaten sus cambios de significado, la amplitud del término y las características. Por tal razón, y para evitar reiteraciones innecesarias, remitimos a la Bibliografía del presente artículo y a la sección bibliográfica de dichas publicaciones.

³ Cabe consignar que los tres textos fueron analizados en tres trabajos diferentes (publicados). Se los ha reformulado en esta ocasión para enmarcarlos en una nueva propuesta que permita la comparación y el contraste entre perspectivas. Datos de publicación: “Modulaciones de la nostalgia en ficciones autobiográficas”. *Revista de culturas y literaturas comparadas*. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC. Volumen 2, año 2008: 122-133; VII Congreso Internacional *Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Título: “Momentos del pasado: pequeñas eternidades en la ficción autobiográfica. Nuevas aproximaciones teóricas (desde la neurociencia).

Online. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/Actas>. El apartado sobre Somers es un condensado de temas desarrollados más ampliamente en Dalmagro (2009).

⁴ Mauricio Rosencof (1933) es hijo de judíos-polacos que emigraron a Uruguay tras escapar de los nazis durante la guerra. Fue líder del movimiento tupamaro y estuvo preso durante más de diez años.

⁵ “Nombre: Sembrando Flores Irigoitia Cosenza, o Fiorella, o Sembrando Flores de Médicis, segunda época. Edad: la de sus dientes, aún todos naturales.

Estado civil: viuda del Dante Alighieri

Ocupación: Trabajar con recuerdos (...)

Antecedentes familiares: novelísticos: Nieta literaria por vía materna del escritor español Enrique Pérez Escrich. Y por vía paterna del autor de la novela Sembrando Flores, el librepensador también español Federico Urales. (...)

¿Antecedentes psiquiátricos? Oh, sí. Conflicto ideológico familiar catolicismo conservador versus definición de Spencer... Búsqueda de la Mandrágora e inconclusa limpieza de un aljibe de la niñez. Dos mujeres pelirrojas obsesivas y tres incendios a lo largo de su vida.

Síntomas actuales: cierta combinación brutal de tos, ahogos, dolor de espalda, palpitaciones y un sentirse desfallecer. (Somers, 1986: 14)

⁶ Es indispensable aclarar que Victoria von Scherrer, a la vez que protagonista de la ficción, es mencionada en el paratexto como la autora de Notas y epílogo de *Solo los elefantes...*, compartiendo la portadilla con el nombre de Armonía Somers. En el transcurso de la novela, efectivamente, la voz narrativa es la de un narrador omnisciente y hay notas a pie de página con comentarios sobre el texto que aparenta ser edición y compilación de Victoria. La novela tienen un Epílogo en el cual Victoria aclara que ella, quien acompañó a la protagonista durante su enfermedad, fue la depositaria de sus Cuadernos y, tras su muerte, se tomó no solo la libertad de publicarlos sino también de seleccionar a su antojo su contenido.

⁷ La Torre es el edificio en donde vivía Armonía Somers, frente a la plaza Independencia, en Montevideo.

⁸ Premio Nobel de Medicina en 2000, compartido por Arvid Carlsson y Paul Greengard. Desde 1974, miembro de la Academia Nacional de Ciencias de EEUU.

⁹ Fue originalmente el neuropsicólogo canadiense Endel Tulving quien acuñó el término “memoria episódica” en 1972 en un artículo en el cual la distinguía de la memoria semántica o conocimiento sin tiempo compartido con otros. (Nalbantiann, 2005: 137).

AUTOFICCIÓN, POESÍA Y NOMBRE PROPIO: UN DEBATE CON PUERTAS ABIERTAS

Verónica Leuci*

Resumen:

El presente trabajo propone realizar un recorrido por las principales propuestas teóricas abocadas al estudio de la controvertida categoría de “autoficción”, en primer término, y luego abordar la noción de “nombre propio”, en especial en su funcionamiento en la esfera literaria y, particularmente, a partir de su inclusión en el género lírico. A través de estos dos caminos entrelazados - nombre propio y autoficción - se plantea estudiar la pertinencia de esta última noción – frecuentemente atada a la narrativa – en el orbe poético, para hablar de una operatoria autoficcional, transhistórica y transgenérica, que permita sortear o problematizar el viejo rótulo de “poesía autobiográfica”, que conlleva tradiciones antagónicas en un debate no clausurado y de gran vigencia teórica.

1

Palabras clave:

Autoficción- nombre propio- género lírico- poesía autoficcional

Summary:

This paper proposes to study the main theories about the controversial category of "autofiction", and also about the notion of "proper name", especially in its operation in the literary sphere, particularly from its inclusion in the lyrical genre. Through these two lines intertwined, we propose to study the relevance of using such category - often tied to the narrative - in the poetic world, as an "autofictional operative", transhistoric and transgender. This strategy calls into question the "autobiographical poetry" label, which involves conflicting traditions, in a non-closed debate.

Key-words:

Autofiction- proper name-lyrical genre- autofictional poetry.

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, becaria Postdoctoral de Conicet, Jefa de Trabajos Prácticos en Literatura y cultura españolas II (Dpto. de Letras, Fac. de Humanidades, UNMDP). Verónica Leuci [veronicleuci@yahoo.com.ar] Recibido 06/06/2015. Evaluado 13/07/2015

“Hacen una autonombradía, como si dijéramos: se ven desde fuera; casi efectúan la visión crítica de sus nombres, harto significativos. Ponen en los labios de sus versos sus nombres, en medio de su curso: lo mismo que todos los poetas firman (o firmamos) las composiciones al pie de ellas.”

Carlos E. de Ory, “Los que se nombran en poesía”

*“En la calle me preguntan:
¿Es usted Gloria Fuertes?
-De vez en cuando”*

Gloria Fuertes, *Es difícil ser feliz una tarde*²

El término “autoficción”, como es sabido, surge de la mano de Serge Doubrovsky, en el año 1977, quien en la contratapa de su novela *Fils* incluye este neologismo con el que se pretende dar cuenta del juego novedoso que plantea su libro, en el que tensa los bordes de la autobiografía y la fabulación: *“la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo”, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”* (citado en Robin, 43-44). Así, en su novela (cuyo título insinúa ya un primer nivel de desplazamientos y cruces semánticos, a partir de su bivalencia entre “hijos” e “hilos”), se propone transgredir – en un proyecto de vocación lúdica – el carácter referencial de la autobiografía, que provee esencialmente el uso del nombre autoral:

Al despertar la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y después de la guerra), y también problemas cotidianos, avatares de la profesión [...] ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje. Reencuentro, *hilo* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura del antes y del después de la literatura, *concreto*, como se dice en música. O todavía, *autofricción*, pacientemente onanista, que espera ahora compartir su placer (citado en Alberca, 2007: 146).

La coincidencia nominal entre el narrador y el autor que, no obstante, se ejecuta en el contexto explícito de un texto de ficción, es un guiño manifiesto en busca de contravenir insolentemente los postulados de Lejeune en torno del “pacto autobiográfico”. Recordemos que este crítico establecía el nombre propio del autor y la identidad entre autor-narrador-personaje como el único elemento textual en el que apoyarse para lograr ese contrato de lectura con el lector. Discernía pues, en este sentido, entre distintos pactos (“novelesco”, “fantasmático”, etc.) y dejaba libre en su planteo una “casilla”, en lo que denomina un “caso ciego” (1991: 55), concerniente a aquellos textos en los que la incorporación del nombre autoral se llevara a cabo en un texto explícitamente novelesco: *“El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos*

interesantes. Pero, en la práctica no se me ocurre ningún ejemplo” (1991: 55). Justamente, en este espacio mencionado pero ignorado por Lejeune, se emplaza el trabajo de Doubrovsky, en un intento de llenar esta “casilla vacía” a partir – como hemos dicho – de la utilización impertinente de los postulados lejeunianos.

Así, el nombre propio del autor ingresará en el plano textual, pero no en busca de la referencia y del mundo extratextual sino, en cambio, como parte de ese regodeo “onanista” – al decir del novelista –, del solaz narcisista y ensimismado de un sujeto que no quiere pasar más allá de los límites de la ficción y de la “aventura del lenguaje”. Recordemos en este sentido que este “experimento” contó en un primer momento con un título elocuente, que luego sería desplazado en su versión definitiva por *Fils*, en 1977: *Le Monstre*, escrito entre 1970 y 1977, con casi tres mil páginas. Este primer título, al que algunos críticos añaden asimismo “Monsieur Case” (*Monsieur Case puis Le Monstre*), permite remitir, naturalmente, a las dualidades y dobleces de la subjetividad, que alberga “monstruos”, “sombras” y “dobles” que acechan en los repliegues recónditos del yo.

El texto que inaugura pues, como dice el crítico Manuel Alberca – uno de los referentes principales en torno de la autoficción en España, con su libro *El pacto ambiguo* (2007) – la “historia reciente de la autoficción”, polemiza con los lineamientos en torno de la autobiografía que esgrimía dos años antes la voz autorizada de Lejeune. Como indica Pozuelo, debemos ubicar pues el surgimiento de la autoficción teniendo en cuenta dos antecedentes: por un lado, esta famosa “casilla vacía” propuesta por Lejeune y que Doubrovsky se propone “llenar”; por otro, la crisis del personaje narrativo postulada por el *Nouveau Roman*. Estas dos líneas convergerán primero en la conocida “autobiografía” de Barthes, *Roland Barthes par lui même* (*Roland Barthes por Roland Barthes*), en 1975, “que supone un anti-pacto autobiográfico y propone un juego lúcido de deconstrucción de la ilusión del ‘yo’ como personaje” (Pozuelo, 1993: 195); y, dos años más tarde, en la novela de su discípulo, *Fils*, que continúa el programa bosquejado por su maestro, el de la fragmentación del sujeto (Pozuelo, 2010: 15).

Al decir de Alberca, la autoficción plantea un “pacto ambiguo” entre el autor y el lector, “entre el pacto autobiográfico y el novelesco, en su zona intermedia, en un espacio vacilante” (2007: 65). Se utiliza el principio de identidad postulado por Lejeune en la coincidencia del nombre propio entre autor-narrador-personaje, pero a la vez se imbrican y enfatizan guiños de ficción desde paratextos o procedimientos concurrentes (Scarano, 2007: 91). La autoficción, pues, “mezcla de realidad autobiográfica, metáforas y fragmentos inventados, [...] determina un espacio fronterizo, a medio camino entre dos realidades, indeciso y confuso” (Puertas Moya, 2003: 299- 302). Esta oscilación y juego de espejos que propone el autor reclama a su vez un “lector cómplice” (Scarano, 2007: 100 y ss.), que se deleite en la ambigüedad y en la imposibilidad de resolución entre los pactos, en un vaivén inquietante y pendular. El lector será pues un elemento clave en este nuevo contrato de lectura autoficticio, pues, como señala Puertas Moya, no podrá actuar como mero receptor pasivo sino que, a través de su intervención como sujeto activo, deberá decodificar y de-construir a través de sospechas e indagaciones ese pacto modulante y variable que propone el texto: no serán importantes pues en la autoficción conceptos vinculados a la autobiografía, como “verdad” o “mentira”, sino que

lo realmente importante es la eficacia estética de la narración, estructurada con el fin de desvelar el secreto de una existencia, cuyos rasgos externos y datos aparentes no pasan de meras anécdotas con las que el autor juega para dar más significado a un conflicto oculto que al lector compete descubrir e interpretar (2005: 315).

A diferencia de la autobiografía, entonces, que es *“explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que [...] un sujeto troceado que no coincide consigo mismo”* (Doubrovsky, citado en Pozuelo Yvancos, 2010: 12). El ya citado Pozuelo Yvancos señala en otro lugar que *“lo que hace la autoficción es entretener la novela con la autobiografía, de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje”* (2004: 282).

El propio Lejeune revisa en trabajos posteriores su primer y polémico “pacto autobiográfico” que, desde su aparición, suscitó largas y encendidas críticas de diversos detractores. Amén de revisar, ratificar o rectificar algunas de las cuestiones ensayadas en su estudio, propone asimismo en 1994 una definición de autoficción, aunque en general, como ha señalado en entrevista con Alberca, ha preferido mantenerse un poco al margen respecto de este género, guardando un “elocuente silencio” respecto de esta “vía de innovación literaria”: *“confieso que prefiero leer verdaderas novelas en que no tengo que preocuparme del autor, o verdaderas autobiografías en que no me preocupo de la ficción”* (Alberca, 2004). No obstante, teniendo en cuenta lo que denomina “El caso Doubrovsky”, señala en este sentido que *“para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una ‘autoficción’, tiene que percibir la historia como imposible, o como incompatible con una información que ya posee de antemano”* (1994: 181). Se pone el énfasis pues en que, en la autoficción, la historia debe operar fuera de los límites de la verosimilitud, en tanto que en el caso del nombre propio no hay ambigüedad posible: *“para el lector, sólo existe una referencia (el autor) y un único mensaje (la narración que cuenta la historia de un personaje que lleva su nombre)”* (1994: 181).

Molero de la Iglesia aludirá por su parte a una definición que tiene a la “invención” o a la “falsedad” como clave genérica, como contracara de la “verdad” autobiográfica: *“Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor”*. Como argumenta la autora, *“esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona”* (2006: 3). Así, la diferencia central entre la realización discursiva autobiográfica y aquellas novelas donde el personaje represente al escritor, en el marco de un pacto ficticio, radicará en que, el primer grupo se corresponde con un “enunciado serio” y, por tanto, *“tiene una intención informativa que hace que, a pesar de ser confeccionado literariamente, el lector no lo reciba como invención”* (2006: 3); en tanto que en la segunda esfera, *“definido como acto literario no serio, responde a intereses puramente lúdicos”* (2006: 3). Autobiografía y novela poseerán un diferente estatuto ontológico: la primera estará a cargo de un “enunciador real”; en la segunda, contrastivamente, ese enunciador real delegará en un enunciador ficticio, ya no sujeto a las pruebas de veracidad (2006: 3).

A partir de lo anterior, es importante destacar que algunos críticos determinan distintas gradaciones para los textos autoficticios, en cuanto a su mayor verosimilitud y su proximidad con el polo de la autobiografía o, en cambio, por su marcada “fantasía” y su emplazamiento del lado del pacto novelesco. Alberca, por ejemplo, esboza una posible tipología en el campo de los textos autoficticios, que se mueven, heterogéneamente, en el marco del “pacto ambiguo”. Por un lado, las *autoficciones biográficas*: *“el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse a una*

estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica nunca” (2007: 182). En el otro extremo, las *autoficciones fantásticas*: “*el escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe) pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica*” (2007: 190). Y, equidistante con respecto a los dos pactos, se encuentran en el centro las *autobioficciones*, que fuerzan al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. El lector no puede determinar dónde empieza la ficción y dónde lo autobiográfico; “*no son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez*” (2007: 194-195).

Otro de los referentes fundamentales en torno de esta modalidad lo constituye Vincent Colonna, quien distingue asimismo entre distintas modulaciones para los textos autoficticios. A partir especialmente de su lectura y análisis de la obra de Luciano de Samosata (autor del siglo II D.C), este crítico propone cuatro modalidades de autoficción, a las que dedica cuatro capítulos: la “autoficción fantástica”, la “autoficción biográfica”, la “autoficción especular” y la “autoficción intrusiva o autorial”. Como puede suponerse a partir de sus nombres, las dos primeras – aún con sus singularidades – pueden leerse en analogía con las propuestas por Alberca;³ las restantes, sin embargo, presentan en los planteos de Colonna características particulares. En cuanto a la “autoficción especular”, ésta es definida como

al reposar sobre un reflejo del autor o del libro en el libro, esta orientación de la fabulación exige recordar la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud se vuelven un elemento secundario, y el autor ya no se encuentra necesariamente en el centro del libro; puede apenas ser una silueta; lo importante es que se ubique en un rincón de su obra, que refleje así su presencia como lo haría un espejo (2004: 115).⁴

Este tipo de autoficciones, en las que en una sugerente puesta en abismo el autor ingresa tangencialmente en escena – lo que, como advierte el propio Colonna, será definido por Genette como “metalepsis” (2004: 132) –⁵ se presenta en parangón con las artes plásticas. Recordemos desde esta perspectiva por ejemplo el celeberrimo caso de *Las meninas*, de Velázquez, en una técnica que, como señala Amícola, se denomina *in figura*, que el argentino lee en claro diálogo con la versión moderna de la técnica autoficcional:

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “*in figura*”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos (Amícola, 2008: 189).

Por su lado, volviendo a las tipologías propuestas por el francés, el subgrupo de “autoficción intrusiva o autorial” representa uno de los casos más singulares de su taxonomía, pues atañe a una versión del autor en tercera persona, que no participa de la intriga sino como un “recitador” o una voz externa a la historia:

El escritor se transforma en un recitador, un contador o un comentador, en suma, un “narrador-autor” al margen de la intriga. Por esta razón esta postura está ausente en la obra de Luciano: supone una novela en “tercera persona”, con un enunciador externo al tema. A través de esta “intrusión de autor” (Georges Blin), el narrador arenga a su lector, garantiza hechos relatados o los contradice, empalma dos episodios o se distancia con una digresión, aportando a la existencia una “voz” solitaria y sin cuerpo, paralela a la historia (2004: 135).

Otra de las aristas importantes del trabajo de Colonna es que rastrea los orígenes de la autoficción – como habrá sido advertido ya – en textos remotos de la antigüedad clásica, particularmente en Luciano de Samosata. Luego, apelará también a ejemplos de textos y autores de distintas épocas y procedencias, como Europa y América. No obstante, interesa subrayar con el crítico que, aunque la autoficción representa en la actualidad – bajo la estela del “caso Doubrovsky” – una verdadera “moda” entre críticos, narradores y estudiosos, esta particular fabulación de sí mismo no es un fenómeno supeditado al ideario de la posmodernidad, y ni siquiera al siglo XX.

Alberca da cuenta asimismo de lo que denomina la “historia legendaria” de la autoficción. Para él, el origen de la autoficción en España se encuentra en el *Libro del Buen Amor*, al que considera “pionero en la literatura española de la presencia del autor en su obra, bajo su nombre propio y con un calculado artificio de doblez moral, doctrinal y biográfica” (2007: 143). Luego, señala que se puede observar la presencia de la autoficción en el *Quijote*, en los *Sueños* de Quevedo hasta llegar a Diego de Torres Villarroel en libros como *Correo de otro mundo* (1725). Posteriormente, antes de llegar a la “historia reciente” que pone el género en el centro del debate teórico, advierte también obras previas que responden también a la modalidad autoficticia, que antes de esa fecha se incluían en el “cajón de sastre” de las novelas autobiográficas o novelas del yo (2007:142). Entre éstas, menciona los ejemplos de Unamuno, Azorín, Manuel Azaña, Sender... En Latinoamérica, Rubén Darío, Asunción Silva, Borges, Lezama Lima, Vargas Llosa, y también escritores más jóvenes: Severo Sarduy, Jaime Bayley, Juan Pedro Gutiérrez, Roberto Bolaño, César Aira o Fernando Vallejo (2007: 143).

Desde enfoques diversos, en propuestas literarias, críticas y teóricas, desde márgenes geográficos e históricos variados, los aportes que hemos recorrido coinciden en su intento de dar cuenta de uno de los más atractivos y, a la vez, esquivos territorios de la literatura: el de las escrituras del yo. Más allá de las taxonomías, de las subespecies y subgrupos, de las lecturas más restrictivas o más amplias, de su mayor o menor cercanía con otras formas análogas, lo que interesa destacar aquí es, por un lado, el afortunado concepto de “ambigüedad” propuesto por Alberca en torno de la autoficción y, luego, el carácter *transhistórico* de esta modalidad que, como vimos, recuperan algunos autores en sus travesías críticas.

En cuanto a la primera cuestión, la idea de “pacto ambiguo” formulado sobre la base del estudio lejeuniano, resulta un concepto nuclear, pues plantea la *ambigüedad* como clave de lectura. Así, implica – como también lo hacía el francés – una lectura pragmática, es decir, que pone al lector como una parte fundamental del “contrato” diseñado por el texto; luego, se emplaza en una zona intermedia entre la autobiografía y la ficción, en un vaivén irresuelto que se solaza en la vacilación y en la indeterminación del sí y el no, de la referencia y la invención. A partir de esto último, por su lado, el nombre propio constituye en esta modalidad autoficticia un elemento insoslayable, pero no para dar

cuenta de la sinceridad, de la verdad, de la ética que implica un proyecto autobiográfico, sino porque espeja pero, a la vez, difumina las proyecciones hacia el autor cifrado en la firma de la tapa.⁶

Por su lado, en referencia a lo que denominamos el carácter “transhistórico” de la autoficción, interesa poner de relieve la remota utilización del nombre propio del autor en el contexto literario que, con Colonna, advertíamos ya en el mundo clásico o que, asimismo, podemos encontrar en ejemplos de larga data, como Catulo, Dante o, en la literatura española, el Arcipreste de Hita, el *Quijote*, Quevedo y cuantiosos ejemplos que ya hemos mencionado y otros que veremos más adelante. Por tanto, si bien el surgimiento del neologismo y la provocación de Doubrovsky han atado en gran medida el abordaje de la autoficción a los cuestionamientos radicales que plantea la posmodernidad – del sujeto, de lo real, de la representación, del sentido... -, en realidad, la modalidad que adquiere dicho rótulo en 1977 atraviesa la historia literaria, dando cuenta del carácter transversal de un tipo de textos que, así, supera el contexto reducido del siglo XX y, más aún, los estrechos límites del fin de siglo.

En el mismo sentido, si en las más recientes teorizaciones la autoficción se circunscribe a la novela, bajo la forma de género o subgénero narrativo, parece atinado asimismo contemplar otros casos de textos autoficcionales – teniendo en cuenta el criterio amplio que indicamos antes -. Desde esta óptica, en esta perspectiva transhistórica, la autoficción no se ciñe sólo a la narrativa, sino que se hace presente asimismo en textos poéticos y dramáticos. No sólo supera pues los marcos temporales sino también genéricos, constituyéndose en una *operatoria* – ya no un género – a través de la cual, en distintas clases de textos y en poéticas múltiples, ingresa el nombre del autor en el plano literario, sin estar supeditado a los cánones de veracidad de un proyecto autobiográfico.

Nombres propios: onomástica y literatura

*“¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.”*

Federico García Lorca,
“Muerte de Antoñito el Camborio”, *Romancero gitano*

El nombre propio de autor constituye el motor primario de algunas propuestas centrales de la teoría literaria. Su inscripción textual ha funcionado como el núcleo de corrientes abocadas al estudio de la autobiografía, la autoría y, más recientemente, como hemos visto, de la autoficción. A este respecto, por ejemplo, el nombre propio cifra en los trabajos de Lejeune (1975) y de Derrida (1984), respectivamente, dos paradigmas antagónicos en relación con la posibilidad de referencia en el género autobiográfico y la remisión a un locutor “externo”, a una figura histórica por fuera del mundo verbal. Asimismo, Bourdieu rescata para su propuesta sociológica, en “La ilusión biográfica”, la idea de “designador rígido” – planteada por Kripke - para pensar esta categoría como

un “punto fijo”, como una “totalización y unificación del yo” en distintos contextos y estados del campo (1997: 77-78). A su vez, para Foucault el nombre propio de autor determina la “función autor” de un texto, es decir, permite responder a la pregunta que dispara sus reflexiones: “¿Qué es un autor?”, cuya respuesta apunta especialmente al nombre propio, tensado entre los polos de la descripción y la designación, como el elemento que otorga “una manera de ser” y de “funcionar o circular” a un texto dado (1989: 19-20). Luego, en el panorama más próximo, los derroteros teóricos sobre la autoficción diseñan un nuevo camino en torno de la utilización del nombre propio del autor. Éste será, como dice Alberca, no una “cuestión baladí”, sino “su pilar más importante” (1996: 17).

Sin duda, el nombre propio de autor en el marco literario “se convierte en el motor de una poética” (Amaro, 2010: 231), disparador de un universo de significados que exceden lo meramente discursivo para proyectarse “hacia la atávica conexión entre dos imágenes, la de una persona y su nombre [...] El nombre es la parte del yo que parece expresar una presencia en el mundo” (Amaro, 2010: 230). En este sentido, no sólo el uso y el valor de los nombres propios atañen al universo de la literatura, sino que su funcionamiento ha sido asediado desde enfoques multidisciplinares para intentar desbrozar su funcionamiento dentro de una cultura determinada. Así, el nombre propio, en especial en su vertiente antroponímica (es decir, el nombre de persona) ha sido un recurrente objeto de interés para la lingüística, la antropología, la etnografía, etc. Tales acercamientos son importantes a la hora de advertir la importancia de esta categoría que, desde la antigüedad, representa uno de los pilares principales de cada cultura y sociedad, frecuentemente asociado a la “esencia” de la persona y a la afirmación de la subjetividad en un grupo (Tessone 2009, Amaro 2010, Christin 2001).

Gramáticos, lingüistas, filósofos y estudiosos de disciplinas diversas se han ocupado de esta compleja categoría a lo largo del tiempo; una de las clases de palabras más problemáticas que ha suscitado teorías encontradas, en principio porque representa una noción no exclusivamente lingüística, sino que su funcionamiento debe ser pensado en vínculo con instancias extralingüísticas, lo cual le confiere un “carácter marginal” en el campo estricto de la gramática. Por tanto, aunque haya sido reconocida como clase de palabra con propiedades distintivas (no exclusivas), ha sido objeto de estudio asimismo, sobre todo en las décadas finales del siglo XX, en su valor semiótico, sociolingüístico, causal, psicofísico, etc. (Fernández Leborans, 1999: 79).

Desde tiempos remotos, la problemática del nombre y, especialmente, del *nombre propio* (NP), ha suscitado la reflexión y especulación en torno de sus alcances, bifurcados esencialmente en la tensión entre la referencia y el sentido. Es decir, las diferentes posturas abocadas a su estudio se escinden entre su consideración puramente indicial – a la manera de los deícticos – o, en cambio, su valor también como “portador de sentido”. Estas dos tradiciones, cuyos máximos exponentes son Mill y Frege, respectivamente, han excedido, como decíamos, el estricto terreno de la lingüística para extender su dominio al campo de la filosofía, la lógica, la etnografía, la antropología e, incluso, la literatura.

La reflexión sobre esta categoría transita las páginas más antiguas del pensamiento occidental, definida siempre en relación con el nombre común. Recién con el auge de la Lingüística Diacrónica y la Gramática Comparada surge la disciplina auxiliar de la “Onomástica”, dedicada especialmente a los nombres de persona y de lugares (antropónimos y topónimos) y será a mediados del siglo XX, de la mano de lógicos y filósofos, donde ingresa más fuertemente la reflexión sobre esta categoría. Sus

propuestas en torno a la referencia, el significado, la predicación, etc. atrajeron el interés de los lingüistas a finales de los '70, en especial en cuanto a los aspectos semántico-referenciales de esta clase de palabra (Fernández Leborans, 1999: 79).

Así, los estudios y tradiciones en torno a la delimitación lingüística de esta categoría – relativamente recientes, como mencionamos – confluyen en el establecimiento de algunas propiedades provisionales, para caracterizar conjuntamente al NP (diferenciándolo del nombre común [NC]), aunque su natural heterogeneidad y la multiplicidad y diversidad de referentes tornan ambigua y dificultan su delimitación. Entre ellas se cuentan el uso de mayúscula, la flexión fija, la unidad referencial, la falta de significado léxico, la ausencia de determinante, la imposibilidad de traducción y la incompatibilidad con complementos restrictivos (Fernández Leborans, 1999: 80-81). En cuanto a su “contenido”, los subgrupos principales – “puros” o “genuinos”- de NP los constituyen dos grupos centrales: los *topónimos* y los *antropónimos*, divididos estos últimos en *nombres de pila* y *apellidos*, generalmente patronímicos,⁷ y de modo más secundario, en *apodos* y *pseudónimos*.

En la esfera literaria, la utilización de NP ha dado lugar a la creación de una disciplina concreta, la “onomástica literaria”, cuyos principales lineamientos han sido postulados por Eugène Nicole en su clásico trabajo homónimo, publicado en *Poétique*, en 1983. La utilización de esta clase de palabras en el marco de la literatura permite desbrozar algunas consideraciones interesantes, por ejemplo, al jugar con los polos de la designación y la connotación a través de una “onomástica simbólica” para estas categorías textuales.

En diversas obras, estéticas y períodos de la literatura occidental sobresale la importancia de los NP y la apropiación de sus “sentidos” en las elecciones onomásticas. Estos representan, así, “nombres parlantes”: aquéllos que exceden su mero valor de índice para llenarse de un significado que explota asimismo su carga semántica, cubriendo al personaje que lo porta con el velo de la connotación. Desde esta perspectiva, como señala Calero Fernández, no siempre los nombres propios han sido “no connotativos”. Esta autora, por ejemplo, alude a las tres culturas primitivas que nutren a la española – grecolatina, judeocristiana y árabe - para dar cuenta de la arcaica costumbre de formar nombres con *semas* (1992: 908). Así, estudia la onomástica paremiológica femenina española, y realiza un interesante recorrido por paremias y refranes de la cultura popular hispánica a la luz de las significaciones nominales de los personajes. Como señala la crítica, en el mundo popular – no sólo en el refranero, sino en los cuentos tradicionales, las leyendas, los mitos, etc. – muchas veces el nombre de los personajes o lugares nos advierte sobre su carácter, su oficio, su destino, etc.

La literatura culta, asimismo, no se ha sustraído de tal utilización; como apunta Calero, es posible rastrear una onomástica singular en *La Celestina*, *El libro del Buen Amor* (1992: 909), a los cuales podemos añadir otras múltiples muestras: es conocido el valor simbólico de los nombres en textos antiguos, como las comedias de Plauto; luego, es posible advertir asimismo su importancia en textos auriseculares: nombres de pastores en Garcilaso (como Nemoroso); el propio nombre de “Quijote”, su “Rocinante” y “Sancho Panza”; el curioso caso – también quijotesco – de “Maritornes” (un nombre simbólico en la onomástica paremiológica, probablemente proveniente de la palabra “tornes”, una moneda de poco valor, “que pasa de mano en mano”). Asimismo, podemos recordar, en el contexto más cercano, algunos ejemplos elocuentes elegidos al azar de textos más próximos a nuestros días: la “Doña Bárbara” de Rómulo Gallegos, cuyo nombre cifra los impulsos atávicos de la protagonista; la fecunda onomástica de Galdós en *Miau*, por ejemplo, en el juego irónico logrado en el personaje “Mendizábal”; la “Yerma” de García Lorca, junto con tantos otros

personajes elocuentes, especialmente de su teatro (Angustias, Martirio, Prudencia, etc.); el “Pampa” Arnedo, personaje de *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, cuyo apodo carga con la heredada carga negativa de la “barbarie”; el sugerente compadre “Alves” del cuento “A la deriva”, de Horacio Quiroga, a quien el protagonista pide socorro, símbolo – anagramático, esta vez - de la “selva”; o la trágica ironía contenida en el nombre del diácono “Salvador”, en el cuento “Los girasoles ciegos”, de Alberto Méndez, cuyo portador en cambio determina la fatalidad de los personajes, entre muchos otros ejemplos que salpican la historia literaria desde variadas coordenadas geográficas y epocales.

Más allá de estos extractos singulares recortados arbitrariamente de un universo casi infinito, lo importante es señalar que estos “nombres parlantes” - expresión usada por primera vez por E. Lessing en 1768, y recogida posteriormente por Lachmann y Muncker, en 1884 (Calero, 1992: 909) -, de larga tradición literaria, aluden a los antropónimos (nombres de pila o apellidos) que aportan información específica sobre sus portadores, es decir, que anudan significado a la designación (Calero, 1992: 909).

Así, la onomástica literaria ha sorteado desde tiempos antiguos los debates y disyunciones en torno del nombre propio suscitados en la esfera del pensamiento lingüístico, jugando con la tendencia primitiva de entrecruzar los territorios de la referencia y el significado y explotando sus posibilidades semánticas y pragmáticas. Sin embargo, la importancia de los nombres propios en la poesía autoficcional – centro de nuestros intereses actuales - no radica (o no radica solamente, si tenemos en cuenta los poetas que explotan el valor connotativo de su nombre al incorporarlo a la poesía) en este aprovechamiento de los matices semánticos sino, especialmente, en la introducción del *nombre de autor* dentro de los textos literarios, como categoría poemática.⁸

Esta operatoria singular no es indudablemente un fenómeno ceñido a la literatura contemporánea, sino que data también de tiempos remotos. Ya en la literatura clásica, por ejemplo, como ha estudiado Colonna en el marco de la teoría autoficcional y como vimos previamente, dicha intromisión es ostensible en Luciano, al que podemos añadir a Catulo y otros autores que rastrea Carlos Edmundo de Ory, en su lectura pionera de “los que se nombran en poesía”, de 1945, como Propercio, Maximiliano u Ovidio (1945: 6). Posteriormente, en la Edad Media, lo vemos también en el *Libro del Buen Amor*, en Dante o en Berceo. En los Siglos de Oro, en los célebres casos de Garcilaso, Cervantes en su *Quijote*, las diatribas poéticas con nombre propio de Quevedo y Góngora, Lope y su *alter ego*, Tomé de Burguillos. Más recientemente, podemos destacar los poemas de Unamuno, en el modernismo, amén del caso famoso de *Niebla*. Luego, en la vanguardia, Luis Cernuda, Rafael Alberti o García Lorca. Posteriormente, Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Luis Rosales; y, Manuel Alcántara, José Hierro, Blas de Otero, Ángel González, Gloria Fuertes, Gabriel Celaya o Gil de Biedma en la poesía social, hasta alcanzar las formulaciones más próximas, de la mano de Luis García Montero, Luis Antonio de Villena, Carlos Marzal, Manuel Vilas, etc.

Asimismo, excediendo el campo de la poesía española, desde nuestra orilla encontramos también dicha operatoria en poetas latinoamericanos y argentinos, entre los que pueden ser mencionados Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, César Vallejo, Roberto Bolaño, Joaquín Gianuzzi, Olga Orozco, Roberto Santoro, Fabián Casas, etc.⁹

Como señala José Luis Cano en su temprano artículo “La autonominación en poesía” (1971), en el marco de la lírica española contemporánea el mérito de señalar por primera vez esta estrategia corresponde a Carlos Edmundo de Ory, quien en el ensayo publicado en 1945 (que hemos citado más arriba y cuya voz elegimos para el epígrafe), titulado “Los

que se nombran en poesía”, cita ejemplos de Valle-Inclán, García Lorca, Pemán, Manuel Machado, Miguel Hernández, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Rafael Montesinos (570, nota 2). Posteriormente, como indica el mismo Cano, Bousoño dedica un ensayo a la poesía de Dámaso Alonso en *Papeles de Son Armadans*, de 1958, destacando el frecuente uso de la autonominación, descrito por este autor como “un rasgo estilístico que sería seguido después por poetas posteriores [...], convirtiéndose en una moda poética más de la poesía española de posguerra” (Cano, 1971: 570). Lucrecia Romera, por su parte, en su trabajo referido a la autonominación en la poesía moderna menciona un trabajo de 1958, de Frutos Cortés, quien desde la doble vertiente de la filosofía y la poesía asediaba dicha problemática en ejemplos de la obra de Pedro Salinas (2007: 585).¹⁰

Desde imaginarios, procedencias, estéticas, proyectos y efectos de lectura heterogéneos, pues, la autonominación en poesía constituye una operatoria que recorre transversalmente la tradición poética. No obstante, esta estrategia no funciona en todos los casos – valgan los nombres mencionados – de manera similar, ya que oscila, por un lado, entre el reconocimiento y la identificación biográfica, tendiendo lazos con la firma del autor (hacia el autor real), como también, por otro lado, cifra el extrañamiento, las distorsiones identitarias y borramientos subjetivos. En la primera esfera - polarizando *grosso modo* un campo plagado de singularidades, contrapuntos y aristas diversas -, este uso del antropónimo se conecta con formulaciones figurativas y humanizadas del sujeto, tendientes al “efecto de realidad” al que apuesta, por ejemplo, el proyecto historicista de los poetas sociales – con algunas notables excepciones, como el afamado caso de Gil de Biedma y sus célebres poemas de *Poemas póstumos*, “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”-. En el segundo, encontramos en cambio propuestas antagónicas, como las de Borges o Pizarnik, cuya autonominación acentúa en contraste las matrices metaliterarias y la conciencia ficcional de sus proyectos poéticos ahistóricos y antirrealistas.

Poema y nombre propio: autoficciones poéticas

*“¡Pobre poeta perdido!
¡Pasar de ‘Sobre los ángeles’
a coplero del Partido!*

*Porque yo siendo coplero,
de ser Rafael Alberti
pasé a ser Juan Panadero.”*

Rafael Alberti, *Coplas de Juan Panadero*

Más allá de los distintos matices o propósitos que alientan esta incorporación, lo cierto es que la presencia del nombre autoral como parte del texto literario dispara un universo de suspicacias e interrogantes que, como lectores, no podemos omitir. Eludiendo el inmanentismo del “texto cerrado”, esta elocuente intromisión hace estallar el texto, traspasando los órdenes sintácticos, semánticos, retóricos para llevarnos hacia la pragmática y el extratexto, habilitando un atractivo sinfín de dudas y sospechas. El uso del

nombre de autor *dentro* del poema, como categoría textual, nos enfrenta entonces a un terreno doble: por un lado, atañe a la *firma* de la portada, y nos reenvía por tanto a una persona histórica y civil, al “autor” como sujeto institucional; por otro, a una construcción literaria, a un elemento regido por las leyes y protocolos de enunciación ficcional.

La aplicación de la categoría de “autoficción” en el género lírico representa pues una clave iluminadora y una apuesta novedosa, en especial al polemizar con el marbete más tradicional y controvertido de “poesía autobiográfica” o “autobiografía lírica”, en la senda abierta recientemente por Laura Scarano, Ana Luengo o Susana Reisz. La existencia – o, en el revés, la imposibilidad – de una lírica autobiográfica ha sido y es foco de discusión y reflexión en las últimas décadas. Tal noción se torna problemática porque reúne dos universos en tensión – realidad e invención – y, tras ellos, posiciones teóricas en pugna que, en sus fases más extremas, culminan en el confesionalismo y la identificación romántica entre sujeto lírico y poeta, por un lado, y en el inmanentismo tropológico y la imposibilidad de referencia postulada por pensadores deconstruccionistas o posestructuralistas (Barthes, Derrida, de Man...), por otro.

En un nuevo camino, en cambio, Luengo ha dedicado a la poesía uno de los capítulos del libro grupal del 2010, *La obsesión del yo*, titulado “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en poesía”. En él, se propone estudiar la posibilidad de la manifestación de la autoficción en poesía, del mismo modo que se da en narrativa, a partir del recorrido por tres poemas representativos de diversas estéticas: el barroco, el modernismo y la poesía contemporánea. En ellos, observa la construcción poemática de un personaje de autor que, en los dos primeros, insinúa una tendencia que hará su eclosión en la poesía moderna, de la mano de Gil de Biedma en su poema “Contra Jaime Gil de Biedma”. Para la autora, “*lo importante para determinar si se da la autoficción es ver si el autor aparece como personaje en el mismo espacio en que está la voz del yo lírico, de forma ficcional y marcado nominalmente*” (265). Así, en esta propuesta Luengo se ceñirá al margen – un poco estrecho – que construye el citado poema biedmano: sólo en la yuxtaposición poemática de un yo lírico y un personaje nominado que coincide con el autor implícito, lo cual se logra a través de una “*relación literaria paradójica, es decir: romper ese espejo a través de una metalepsis*” (264). De modo que los derroteros para definir la autoficción poética seguirán los postulados en torno a la manifestación narrativa de dicha operación: la construcción poemática de un personaje puntualizado, con el mismo nombre del autor, diferenciado – en un nuevo nivel de recursividad - del yo lírico.

Susana Reisz, por su lado, publicó en 2008 el artículo “Nuevas calas en la enunciación poética”, en el que prosigue el derrotero abierto en 1985 con la conocida pregunta que dio título a sus reflexiones “¿Quién habla en el poema?”. Aquí, la autora retoma una de las definiciones más difundidas en torno a la autoficción, de Jaques Lecarme, quien postula la triple identidad nominal entre autor/narrador/protagonista y la inscripción genérica como las claves del género. En este contexto, Reisz considera posible la utilización de estas dos condiciones (pensadas para la narrativa) en la lírica. Para ello, apela al ejemplo del famoso poema de Vallejo “Piedra negra sobre una piedra blanca”, en el que la frase “‘*César Vallejo ha muerto*’ desaloja al yo del poeta que escribe ‘*estos versos*’ para poner en su sitio una especie de doble fantasmal perteneciente al pasado” (Reisz, 2008: 113). De tal suerte, la incorporación del nombre propio del autor, junto con el cambio de tiempos verbales y de persona gramatical, nos llevan a los lectores, “*como en las novelas autoficcionales*”, a “*perder toda esperanza de deslindar lo real de lo ficcional*” (Reisz, 2008: 113).¹¹

L. Scarano, por su parte, se referirá a la modalidad autoficticia en lírica teorizando respecto de este terreno novedoso en sus libros de 2007, 2012 y en el ya citado *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, de 2014. En este último, en analogía con nuestra perspectiva, señala que (a propósito de la autobiografía), “*cada vez se impone con más urgencia una revisión del concepto, que se atreva a definir su historia. Es así como se instala en el debate la pertinencia de la noción de autoficción, que apenas se ha aplicado en lírica*” (Scarano, 2014: 58). De este modo, más allá de la proliferación de marbetes críticos que se recogen en el estudio en referencia al “fenómeno autoficcional” (autobioficción, auto(r)ficción, figuración...), se observa la irrupción del nombre de autor en la esfera literaria como una escritura bifronte, “*que instala simultáneamente un pacto autobiográfico y ficcional*” (2014: 62). Así, la aplicación matizada de la noción de “autoficción”, que rehúye encasillamientos excesivos, da cuenta de una “*ficción autobiográfica, tejida de mitemas y autobiografemas*” (2014, 62). Asimismo, en sus artículos de 2011 sugerirá los neologismos “metapoema autorial” y “metapoeta” para dar cuenta de esta identidad construida en el borde tenso de la fictividad y la referencia. En el camino que le provee la metapoésia, se propone instalar el concepto de “metapoeta” para designar ese personaje que se apropia de la biografía del poeta real, pero emerge en el contexto poemático:

(...) si llamamos metapoema al poema que se exhibe como tal, ‘poema sobre el poema’, y desnuda su carácter de artificio, el metapoeta es el autor-poeta que se pone en la piel del personaje-poeta, adquiriendo un estatuto ambiguo (en palabras de Manuel Alberca), de naturaleza ficticia, pero con deliberada intención de remisión referencial” (2011a: 2). De manera que “el autor que escribe al autor que escribe es una figura que sustenta esta categoría de metapoeta y funda una tipología específica, el poema abocado a exhibir y poner en primer plano al personaje autorial (2011a: 2).

En diálogo con este criterio amplio para pensar la categoría, pues, la utilización de “autoficción” en el marco del género lírico supone una redefinición del concepto. En primer lugar, al sustraerlo del terreno de la narrativa, al que ha sido atado de modo mayoritario; luego, al despojarlo de los ecos de la posmodernidad asociada al pensamiento deconstructivo, a los que la asocia su surgimiento en la Francia de los ’70; y, por último, al no estancarlo en los estrechos marcos de un “género” sino, en cambio, repensarlo como una operatoria o una modalidad que, a lo largo del tiempo y en los distintos géneros, reconocemos toda vez que una figuración literaria (sujeto poético, personaje, etc.) evoca de modo inequívoco al autor. Dicho reconocimiento surge especialmente a partir del nombre del autor, también con la mención de otros nombres propios (topónimos, parentescos, etc.), o con aquellos paratextos que reenvían de modo manifiesto al escritor (“autobiografía”, “autorretrato”, “dato biográfico”, etc.). No se trata de abocarse a la empresa detectivesca de buscar semejanzas y datos de la vida del autor esparcidos en la poesía, sino de reconocer los guiños que asoman ostensiblemente en la obra y que exceden su estatuto puramente verbal, proyectando una (re)creación de la figura de escritor en el plano ficcional.¹²

Esta tercera posición, pues, permite operar en una fluctuación que no reclama verdades o falsedades, conjugando – sin afán de resolución – territorios en conflicto, armonizados en el espacio del poema. Entre vida y poesía, autor y hablante, autobiografía y ficción, la inclusión del nombre propio en el poema abre el terreno hacia una valoración bivocal de

esta clase de palabra tan compleja. Sus sílabas esconden un profundo misterio y un halo enigmático, en especial porque implican un trasfondo acechante que deja su huella en el poema: una presencia en el mundo.

Notas

¹ El presente trabajo recoge algunas de las conclusiones de mi Tesis doctoral, titulada *Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*, defendida en junio de 2014, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, bajo la dirección de la Dra. Laura Scarano.

² Para ilustrar el uso singular de nombres propios dentro de textos poéticos, se utilizarán como epígrafes algunos poemas de poetas españoles del siglo XX que, en distintas épocas y desde imaginarios diversos, acuden a la sugerente estrategia de la autonominación poética. Así, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Gloria Fuertes (ejemplos extraídos de un corpus amplio, como veremos más adelante), serán los autores elegidos para ver la incorporación del nombre de autor como categoría poética.

³ Recordemos sin embargo que el trabajo de Colonna, de 2004 -y más aún su tesis doctoral, dirigida por Genette y titulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, de 1989 - son anteriores al libro de Alberca, del 2007 (aunque sus primeros trabajos en torno del tema son de la década del 90). Por lo tanto, las diversas manifestaciones de la autoficción que propone Colonna son previas a las que ya hemos descripto de la mano del español, aunque no las repetiremos por las similitudes entre ambos planteos.

⁴ Todas las traducciones del trabajo de Colonna corresponden a Francisco Aiello.

⁵ La “metalepsis” en definida por Genette en su libro homónimo como “*manipulación – al menos figural, pero en ocasiones ficcional - de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación*” (2004: 15); “*su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de la representación*” (2004, 16).

⁶ Reflexiona Lejeune en una entrevista reciente que la autoficción propiamente dicha – aunque ahora se utiliza en un sentido más laxo, para referirse a un espacio intermedio entre los dos géneros – surge esencialmente de una *combinación* de la forma novelesca con una promesa: “*la promesa de decir la verdad, promesa contenida en la coincidencia entre el nombre del autor y el protagonista*” (2005: 15).

⁷ Amaro hace referencia en su tesis doctoral a la importancia de esta clase de palabras, desde tiempos antiguos y hasta nuestros días, siguiendo a Weintraub en muchos de sus postulados: “*como otros elementos del patrimonio, el patronímico constituye desde antiguo un signo de poder. En el mundo clásico, por ejemplo, ‘para gozar de una buena vida, se dependía del bienestar y caudal del oikos o patrimonium de la familia. Más importante era lo que se tenía que lo que se podía ser, y sólo los nobles tenían un nombre propio’. El resto eran los ‘proletarios’, una vasta masa de ‘sujetos innominados’ cuya única posesión era su prole. En las sociedades actuales, no pocas luchas giran en torno al ‘reconocimiento’ de los hijos nacidos fuera del matrimonio: el don que el padre hace al hijo de su nombre tiene una serie de implicancias económicas y sociales*” (Cfr. Amaro, 2003: 83).

⁸ La convivencia de designación y connotación en el uso de nombres propios dentro de textos poéticos ha sido una de las líneas de exploración centrales de mi Tesis doctoral, abocada a estudiar las obras poéticas de Gloria Fuertes y Ángel González. Ambos poetas (en especial la madrileña) explotan profusamente el valor semántico de su antropónimo, jugando con su bivalencia como nombre propio y sus múltiples acepciones como sustantivo (Gloria, Ángel) y como adjetivo, en el caso de “Fuertes”. Asimismo, otros autores han apelado asimismo a este juego anfibológico entre sustantivo común y nombre propio, por ejemplo Blas de Otero o Nicanor Parra, en cuyos nombres coexisten también los fueros designativos con la evidente carga semántica de ambos.

⁹ Recientemente, ha sido editado el libro de L. Scarano *Vidas en verso. Autoficciones poéticas*, en el que se incluye una Antología de poemas con nombre de autor en lengua española, tanto de poetas españoles como latinoamericanos, resultado de un Seminario de posgrado dictado en la UNMDP en el año 2012 y del que participé. Muchos de los nombres que incluyo aquí, por tanto, son afines al proceso de búsqueda y lectura que realizamos grupalmente en dicha ocasión y que se recogen en el mencionado libro.

¹⁰ Como indica la autora, dicho trabajo, titulado “La nominación poética”, fue publicado en *Creación filosófica y creación poética*, J. Flors, Barcelona, pp. 167-176.

¹¹ Es importante destacar, no obstante, que más allá de este ejemplo puntual que la autora incorpora en el final del artículo, en el que aparece el nombre propio del poeta como parte del poema, la autoficción en poesía, para Reisz, pareciera referirse a toda vez que el autor, el enunciador y el “héroe” (o “voz poemática”) no se distinguen claramente, como sucedería por ejemplo en el caso del monólogo dramático, en el que aparece un personaje con señas de identidad claramente diferentes de las del poeta, situación a la que la autora atiende minuciosamente. Así, no queda clara la necesaria intromisión del *nombre propio del autor como parte del poema* como condición para la autoficción en poesía, centro de los planteos – en cambio – de las otras autoras abocadas a pensar la modalidad autoficcional en el género lírico, cuya mirada suscribimos.

BIBLIOGRAFIA:

Alberca, Manuel (1996). “El pacto ambiguo”. En *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Barcelona, 1, enero, pp. 9–18.

--- (2004). “La pasión por la autobiografía”. Entrevista a Philippe Lejeune en *Cuadernos hispanoamericanos*, julio-agosto. Disponible en:

http://autoficcion.es/?page_id=47 (consultado el 14/10/2013).

--- (2005-2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. En *Cuadernos del Cilha*, Nº 7/8.

--- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.

--- (2008). “Autoficción de un gozador de placeres efímeros”. En *Olivar*, 9(12), pp.199-216.

Amaro, Lorena (2003). *Autobiografía y nombre propio en los textos de Jorge Luis Borges*. Tesis Doctoral, Univ. Complutense de Madrid.

--- (2010). «Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía». En *Aisthesis*, 47, pp. 229–246.

Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario, Viterbo.

--- (2008). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. En *Olivar*, año 9, vol. 12, pp. 182-197.

Barthes, Roland ([1973], 2005). “Proust y los nombres”. En *EL grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Madrid, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, pp. 74-83.

Calero Fernández, Ma. Ángeles (1992). “Nombres parlantes femeninos en la onomástica paremiológica española” [on line]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwmlq2> (consultado el 30-04-2015).

Cano, José Luis (1971). “La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)”. Edición digital de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 257-258 (mayo-junio), pp. 570-583

Christin, Anne-Marie (Comp.) (2001). *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona, Gedisa.

Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris, Tristram.

de Ory, Carlos Edmundo (1945). “Los que se nombran en la poesía”. En *El español*, no. 117, 20 de enero, p. 6.

-
- Derrida, Jacques (1971). "Firma, acontecimiento, contexto" [on line]. Disponible en: www.Philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (consultado el 10-01-2015)
- (1984). "Nietzsche: Políticas del nombre propio". En *La filosofía como institución*. Barcelona, Juan Granica, pp. 61-91.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. París, Galilée.
- Fernández Leborans, Ma. Jesús (1999). "El nombre propio". En Debosque, Ignacio y Demonte, Violeta. *Gramática descriptiva de la Lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, pp. 77-128.
- Foucault, Michel ([1969], 1989). "¿Qué es un autor?". En *Revista Conjetural* 1, agosto, pp. 87-111.
- Fuertes, Gloria ([1975], 2011). *Obras incompletas*. Madrid, Cátedra.
- Genette, Gerard (2004). *Metalepsis*. México, FCE.
- Grell, Isabelle y genon, Arnaud (s/d). "Serge Doubrovsky: Cómo el *Monstruo* se hizo *Hijo*. Trabajo genético en curso del equipo 'Autoficción'" [on line]. Disponible en: <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com> (consultado 17/09/2013).
- Lejeune, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". En *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, pp. 47-61.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- (2001). "Definir la autobiografía". En *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5, Universitat de Barcelona, pp. 9-18.
- (2004). "El pacto autobiográfico: veinticinco años después". En Fernández Prieto, C. y Hermsilla, M. (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor, pp. 159-171.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000). *La autoficción en España*. Berlín, Peter Lang.
- (2000). "Subjetivismo poético y referencialidad estética". En Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975- 1999)*. Madrid, Visor, pp. 421-430.
- (2006). "Autoficción y enunciación autobiográfica" [on line]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc64043> (consultado el 10-03-2014).
- Nicole, Eugene (1983). "L'onomastique littéraire". En *Poétique* (54), pp. 233-253.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). "La frontera autobiográfica". En *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, pp. 179-225.
- (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y Enrique Vila-Matas. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Puertas Moya, Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- (2005). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica" [on line]. Disponible en: [Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica](http://www.signa.es/Revista-de-la-Asociación-Española-de-Semiótica) (consultado el 01-02-2014).
- Reisz, Susana (2008). "Nuevas calas en la enunciación poética". En *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67 [on line]. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/7> (consultado el 10-05-2015).
- Robin, Regine (2002). "La autoficción. El sujeto siempre en falta". En Arfuch, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 43-56.

Rodríguez Monroy, Amalia (1997). *La poética del nombre en el registro de la autobiografía. Robert Lowell y la poesía moderna*. Barcelona, Anthropos.

Romera, Lucrecia (2007). “¿Nombrar el nombre? Un problema de la poesía moderna”.

En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. México: FCE- El Colegio de México-AIH, pp. 585-609.

Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.

--- (2011a). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. En *Celehis*, 22, 20, pp. 219–240.

--- (2011b). “Metapoeta: el autor en el poema”. En *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Otoño, No. 17-18, pp. 321-346.

--- (2012). *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* Binges, Editions Orbis Tertius.

--- (ed.) (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Tessone, Juan Eduardo (2009). *En las huellas del nombre propio*. Buenos Aires, Letra Viva.

Toro, Vera, Schlickers, Sabine y Ana Luengo (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Pensar la sospecha sobre el nombre propio

Cecilia Asurmendi de Fernández*

Introducción

Francisca Aguirre nació en Alicante (España) en 1930. En el mapa literario español contemporáneo, más allá de una marca grupal con la cual identificar su obra, la autora elegida para nuestra investigación ejercita con su escritura una práctica que da cuenta de la crisis de la modernidad y con ella participa creativamente, integrándose a un perfil que muestra –como lo plantean J. Gracia y J. Ródenas (2011)– que “La literatura que en España ha abierto el siglo XXI carece de rasgos específicos por deformación o por indigestión y algunas de sus pulsiones más prometedoras tienen que ver menos con la suntuosidad de la ruptura aparente que con la modulación de lo clásico reciente o la búsqueda de su expresión actualizada y renovada.”³¹

La autora inicia formalmente su extensa trayectoria con la aparición de *Ítaca* (1970), obra a la que considera su homenaje al mundo clásico. Le siguen *Los trescientos escalones* (1977) y *La otra música* (1978) y las tres conforman una sólida construcción poética en la década de los setenta. Continúan *Ensayo General* (1996), *Pavana del desasosiego* (1999) y *Los maestros cantores* (1992-2000), ésta última un compendio en homenaje a los poetas de diversas épocas a los que Francisca admiró. *Ensayo General Poesía completa* (1966-2000) reúne todo lo escrito hasta la fecha y a ella siguen *La herida absurda* (2006) y *Nanas para dormir desperdicios* (2007), hasta llegar a *Historia de una anatomía* (2010), su última obra conocida, hasta el momento; cuenta además con un libro de Memorias, *Espejito, espejito* (1995), dos Antologías: *Memoria arrodillada* (2002) y *Detrás de los espejos (Selección de poemas sobre Francisca Aguirre)* (2011) y una única incursión narrativa con la obra *Que planche Rosa Luxemburgo* (1995). Esta amplia producción literaria ha sido premiada en numerosas ocasiones que legitiman su quehacer poético.²

Nuestro Proyecto de Tesis de Doctorado, aprobado en Noviembre de 2013, titulado “El refugio de la orfandad: la experiencia de lenguaje en la obra poética de Francisca Aguirre” se propone abordar la obra poética de la autora analizando la relación entre la orfandad y la poesía en el contexto de la “crisis de la experiencia” moderna y observar cuáles son las vinculaciones que se producen entre la experiencia de escritura y la experiencia de orfandad en el contexto de la modernidad, en el que el poeta

³ * Lic. Cecilia Asurmendi. Investigadora en proyecto de investigación: “Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo”. (Fac. de Filosofía y Humanidades-Universidad Nacional de Córdoba. Secretaría de Ciencia y Técnica. CIFYH. UNC. Cecilia Asurmendi <cecisurm@gmail.com. Recibido: 31/04/2015. Evaluado: 20/06/2015

problematiza la relación entre lenguaje y realidad en los límites que son los del poema mismo.

Este proceso de análisis se justificó por la importancia que tiene la obra aguirreana y por la necesidad de conformar un corpus crítico sobre su obra –hasta el momento escasamente desarrollado– que contribuya a comprender las búsquedas teóricas, estéticas y filosóficas con las que se perfila la poesía española actual.

Para profundizar nuestro planteo, desde la formulación del problema, nos preguntamos sobre una doble articulación de conceptos: por un lado, cuál es la relación que existe entre las nociones de *experiencia* y *escritura*; por otro, de qué manera se vinculan la *experiencia de orfandad* y la *experiencia de escritura*. Como aproximación al primer interrogante, establecimos que la escritura poética *es* inherente a una experiencia específica, que configura sus rasgos en cada etapa histórica y que es una experiencia de crisis particularmente al llegar a la ruptura epocal que trae consigo el siglo XIX. La trayectoria filosófica de *experiencia* muestra que esta categoría distinguió, por un lado, el término alemán *erlebnis*, cuyo origen se encuentra en teorías sobre el género lírico, se tradujo inicialmente al español como “vivencia” o “experiencia” y profundizó sus variantes a lo largo del siglo XX.³ Por otro lado, se diferenció del término *erfahrung* y una vinculación benjaminiana de *experiencia*, perspectiva desde la que en esta investigación utilizamos el término.⁴ Para Walter Benjamin es en la “crisis de la experiencia” donde se hace evidente el quiebre de la *episteme* clásica, situación que muestra que el lazo de unión manifestado con la *representación* se disuelve al sobrevenir el siglo XIX.

Con el análisis de *orfandad* y *escritura*, nos preguntamos de qué manera se produce este vínculo, es decir de qué modo la experiencia de orfandad en la obra poética de Francisca Aguirre entra en relación con un modo de ser del poema. La experiencia de la ausencia y de la muerte, que operan como supresoras de las palabras organizadoras de la realidad, modifican el poema moderno, que se caracteriza entonces por la *orfandad* en cuanto a una condición de inexperimentable (en términos de Agamben) y su supervivencia está dada –entre otros rasgos– por ser misterio inefable, porque se hace fuera del tiempo discursivo, *locus* emocional de infancia (del latín *in-fans*, *fari*: hablar, incapaz de hablar), condición a la que se le suma el dolor de ser una conciencia escindida.

Si la relación entre la realidad y la poesía experimenta este quiebre ineludible para el poeta de la modernidad, hecho que pone en evidencia la ausencia y el silencio de aquélla, es pertinente preguntarse de qué manera el proyecto poético de Francisca Aguirre, ínsito en una particular experiencia de escritura moderna, asume y manifiesta esa experiencia de orfandad, desde cuyo desamparo inicia y construye una búsqueda estética, entendiendo que (Scarano, 2007:31)

No se trata de preguntar de qué experiencia proviene el poema (sentido genérico) sino qué experiencia produce el poema, cómo involucra al lector (sentido hermenéutico).

Desde la conciencia de la orfandad, habitar la realidad sólo se ve posibilitado, en cierta medida, con la creación de un lenguaje que sostenga un diálogo con lo real desde su condición dolorosa y cruel, expuesta a la más amplia hostilidad y en este nuevo espacio perceptivo funcionan la ambigüedad, la generalización de la experiencia y un proceso identificador particular del lector con el yo lírico, en el discurso de Francisca Aguirre. Considerando la singularidad estética de la obra poética de la autora de Alicante, en nuestra hipótesis planteamos que la *experiencia de la orfandad* tiene un lugar

específico en su obra con una dimensión original, constitutiva de un refugio para la palabra poética en la “crisis de la experiencia” moderna, ya que en esta orfandad se está desprotegido de lenguaje y desprovisto frente a la realidad. En nuestra propuesta de investigación, que configura un análisis y una interpretación de su obra desde la perspectiva de esta relación específica entre *escritura y orfandad*, la experiencia de lenguaje se constituye en un refugio con tres claves: la herida, como presencia poética de la orfandad en el cuerpo; la música, como presencia poética de la orfandad entre las sensaciones del silencio y finalmente el hueco (entre otras variantes), como presencia poética de la orfandad en el espacio, sitios emblemáticos del desamparo en la poética aguirreana.

Al mismo tiempo, creemos que aquella singularidad estética, inscrita como una posibilidad de lectura alternativa, es factible en su abordaje e interpretación con propuestas teórico-críticas orientadas desde la filosofía y la teoría literaria francesa, más la ineludible caracterización de la propia crisis española del Siglo XX.

En el Marco teórico de nuestra investigación quedó formalizado que la distinción entre la realidad (como creación del lenguaje) y lo real (en tanto aquello de lo cual el lenguaje no da rastros sino sólo como ausencia) nos permite abordar esta problemática profunda de la ausencia y, la más duradera aún, la de la experiencia de orfandad en algunos aspectos de la vasta obra aguirreana. Ana Lía Gabrieloni en su artículo “Literatura y artes” expresa

La leyenda atribuye el nacimiento de la pintura a la joven hija de un alfarero que dibujó sobre un muro el contorno del amado que estaba a punto de partir. La ausencia ha formado parte de la naturaleza de la imagen visual desde sus orígenes y su fuerza ha residido en el poder de restaurar esa imagen. Por otra parte, la literatura no surgió en solitario sino acompañada de la música y la danza, es decir, donde la presencia del cuerpo instala una máxima materialidad. La literatura también experimenta una ausencia que anhela subsanar y el texto literario será coexistente con la ausencia visual de las imágenes que describa. Poesía y pintura compensan lo perdido en cada una. (Gabrieloni, 2009: 125-145)⁵

Si la poesía es búsqueda de lo inasible, es pretendida restauración de una ausencia, su recorrido perenne habla de una insuficiencia del lenguaje para asirla aunque, a lo largo de distintas etapas, la escritura poética intente contemplar ese vacío, particularmente todo proyecto de escritura moderna, pues tal carencia se transforma en su principal inconveniente pero, a la vez, en su gran desafío. Con la crisis de la modernidad, de cuya magnitud son testimonio los poemas baudelaireanos, se desbarranca la experiencia que poseemos de la realidad y somos abruptamente advertidos del abismo existente entre aquélla y las palabras, hecho que cambia nuestra conciencia de experiencia, a la cual Agamben define elocuentemente: “Como infancia del hombre, la experiencia es la simple diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no siempre sea ya hablante, que haya sido y todavía sea infante, eso es la experiencia.” (*Infancia e historia*, 1978: 181).

Desde el momento en que cada experiencia coloca en shock al hombre moderno, éste asiste al hiato cada vez más pronunciado entre el pasado y el presente, generándose una fractura en la tradición, ahora fuertemente inconexa frente a la novedad vertiginosa que impide quitar a cada hecho su potencial desconocido y amenazador, aspectos que fueron

abordados por Walter Benjamin en sus reflexiones teóricas. Es en esa crisis experiencial donde se asienta la razón de supervivencia de la poesía moderna.

Si para llegar a la comprensión de esta nueva modalidad en la experiencia poética recorremos el camino de la construcción del saber occidental en relación con el vínculo entre el lenguaje y la realidad, es necesario remitirnos, en primer lugar, a Michel Foucault y su obra *Las palabras y las cosas* (2002) en cuyo análisis del siglo XVI se destaca que la cultura de Occidente se asentaba sobre la figura de la *semejanza* y el concepto de la *representación* se manifestaba como *repetición*: "La tierra repetía el cielo. La pintura imitaba el espacio" (Foucault, 2002: 35), siendo cuatro las figuras esenciales: la "convenientia", la emulación, la analogía y el juego de las simpatías/antipatías, de modo tal que un signo significaba algo en la medida en que tenía semejanza con lo que indicaba, es decir, una similitud y este mundo especular y cifrado constituía, en general, la configuración epistemológica del siglo XVI. A partir del siglo XVII, cuando la disposición de los signos se convierte en binaria, se considera en este camino del conocimiento, cómo un signo puede estar ligado a lo que significa, y con la manifestación del enlace entre un significado y un significante, las cosas y las palabras comienzan su lenta separación definitiva. Sobre este aspecto Foucault observa:

No se trata de que los hombres estuvieran en posesión de todos los signos posibles, sino de que sólo existen signos a partir del momento en que se conoce la posibilidad de una relación de sustitución entre dos elementos ya *conocidos*. El signo no espera silenciosamente la llegada de quien puede reconocerlo: nunca se constituye sino por un acto de *conocimiento*. (2002:81).

Y de este modo, para la *episteme* clásica la relación entre signos queda claramente configurada en la interpretación foucaultiana

Una idea puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa. Y también, porque en su esencia propia, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; relación con un objeto y manifestación de sí. A partir de la época clásica, el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable*. (2002:81)

Pero este enlace entre un significante y un significado en una teoría general de la representación, que permanece constante durante el siglo XVIII, cambia en el siglo XIX, pues lo que se altera es el saber mismo entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento. El orden clásico de las representaciones se ha cerrado sobre sí mismo y se modifica la perspectiva a partir de la modernidad. El nuevo siglo significó una bisagra en la comprensión de las relaciones sociales, del valor de uso y cambio y también del lenguaje, pues la ruptura que implicó determinó también la configuración de una nueva cuadrícula para entender la naturaleza de las cosas. Baudelaire y posteriormente Mallarmé intuyeron íntima y prácticamente esos cambios y el lenguaje se convierte en un *objeto de conocimiento* con espesor e historia propios, teniendo ahora el valor de *darse representaciones a sí mismo*. Con Baudelaire, la obra de arte es una máscara enigmática, mercancía transformada en objeto fetiche, y no tiene otro valor que

ella misma, cargada de ambigüedad. Foucault caracteriza esta nueva perspectiva para entender la realidad:

El poeta tiene el papel alegórico: bajo el lenguaje de los signos y sus distinciones trata de oír el otro lenguaje de la semejanza (...) por eso está en situación límite y sus palabras encuentran ese poder de extrañeza y el recurso de su impugnación. (2002:66)

En este estado de situación y novedad, entre la tradición consuetudinaria y el concepto de “crisis de la experiencia” se encuentra el valor de las formulaciones de Walter Benjamin, quien hace un análisis de los rasgos de la ruptura epistémica, que constata a partir de la forma de construcción y transmisión de la experiencia en la modernidad, lo cual conforma un nuevo parámetro de comprensión de este concepto en su vertiginosa transformación, hasta el punto de configurarse en “pobreza” de la experiencia. La crisis con el pasado no puede ya dar cuenta del mundo con el lenguaje, el cual se encierra sobre sí mismo generando, por momentos, un silencio expectante, asimilable a la experiencia de la ausencia o a la experiencia de la orfandad, y en otros momentos, es sinónimo de un murmullo que hay que decodificar. Foucault lo explica así

Todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado, de prestar oído a su murmullo indefinido. Por lo que después de la ruptura de la *episteme* clásica se compartirá la experiencia de la ausencia con la finitud y el “origen sin origen”, ese “desgarrón sin cronología” al que alude también el tema de la historicidad. (2002:356)

El filósofo italiano Giorgio Agamben, quien como ya consignamos, sigue la propuesta benjaminiana, también detalla con precisión la crisis de la poesía moderna y una condición escindida de la palabra en su obra *Infancia e Historia*:

La poesía moderna encuentra su ubicación propia en esta “crisis de la experiencia” del hombre. (...) La poesía moderna –desde Baudelaire en adelante no se funda sobre una nueva experiencia, sino sobre una falta de experiencia sin precedentes. El extrañamiento que le quita a los objetos más comunes su experimentalidad, se vuelve así el procedimiento ejemplar de un proyecto poético que apunta a hacer de lo Inexperimentable el nuevo lugar común, la nueva experiencia de la humanidad. (1978:174)

Con la modernidad asistimos a una fractura en la mirada sobre la representación misma, situación que genera la necesidad de repensar el lenguaje como vínculo para relacionarse con el mundo, por lo cual el hombre queda abrumadoramente expuesto a la hostilidad de lo real, frente a lo que deberá reorganizar su estilo de vínculo. Continúa el filósofo al respecto: “A la expropiación de la experiencia, la poesía responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal.” (2001:54)

Si retomamos el pensamiento de Foucault en la obra citada nuevamente se considera este abrupto cambio en el conocimiento de la realidad cuando se expresa

(...) digamos que (de nuestra prehistoria a lo que nos es aún contemporáneo,) quedó definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrricular espontáneamente el conocimiento de las cosas. A partir del siglo XIX encontraron su viejo y enigmático espesor. (...). Con Mallarmé, el

pensamiento fue conducido y en forma violenta, hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil. (Foucault, 2008:320)

El filósofo francés Clément Rosset señala que la posibilidad de habitar la realidad es compleja debido a dos características importantes: además de un carácter incomprensible desde el punto de vista de la filosofía, la realidad tiene antes un carácter doloroso

(...) entiendo por crueldad de lo real el carácter único, y, por lo tanto, irremediable e inapelable de esa realidad. (...) *Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel) designa la carne despellejada y sangrienta; o sea la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales. (Rosset, 1994: 22)

Esta noción de crueldad de la realidad completa aquella relación entre poesía y realidad de la cual hablamos oportunamente, que, al haber quedado además –en los términos de Foucault– distanciada del lenguaje, también quedó expuesta a la hostilidad.

Incluimos, además, para una consideración posterior las actitudes fundamentales ante la muerte según el análisis de Philippe Ariés⁶, en una mirada que la clasifica como la muerte domesticada, la muerte propia, la muerte del otro y la muerte prohibida, cuyos rasgos la definen en Occidente, con una consecuencia subsidiaria para la lectura de la orfandad en nuestra investigación.

Francisca Aguirre, entre poéticas con nombre de autor

A posteriori de esta introducción, es oportuno mencionar que la participación en Proyectos de investigación sucesivos⁷, a saber el desarrollado durante 2010-2011 con eje en las poéticas emergentes en el campo literario español de los últimos treinta años y el desarrollado en el bienio 2012-2013, referido a las dinámicas discursivas (espacio durante el cual _como ya indicamos_ se presentó el Proyecto de Tesis) aportó significativamente el contacto necesario con el entorno teórico en el que se desarrolla la obra aguirreana. A partir de los núcleos problemáticos detectados, y que se identificaron provisoriamente como “escrituras del yo” progresó el tramo de investigación (que se abordará durante 2014-2015) que se titula “Proyecto Autoficciones:”Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo” que encuentra en el llamado “giro subjetivo” cultural contemporáneo la reivindicación y aún la reinención al sujeto que dice “yo”, lo cual consecuentemente, repercute en nuevos tipos genéricos “híbridos entre la ficción y la improbable realidad autobiográfica”⁸ de entidad problemática (cuya paternidad se atribuyó a Serge Doubrovsky y su desarrollo teórico a Manuel Alberca). Dicha problematicidad radica en que

(...) replantea la crisis de la representación y a la vez se constituye en campo de batalla para ciertos temas fundamentales del debate teórico actual. En tanto fenómeno que concierne al mundo, al yo y al texto, no puede ignorar otras cuestiones de tipo historia, ficción, identidad, memoria, esencia, verdad, representación, referencia y expresividad.⁹

Del mismo modo que para nuestro Proyecto de Tesis resultan específicos textos como *Las palabras y las cosas* (Michel Foucault, 2008), *Infancia e historia* (Giorgio Agamben, 2004); *Iluminaciones I* (1988); *Discursos interrumpidos I* (1989), de Walter Benjamin; *El principio de la crueldad* (Clement Rosset, 1994); *Poéticas de poetas. Teoría crítica y poesía; Teoría del lenguaje literario* (Pozuelo Yvancos (2009), junto a la obra teórica de Laura Scarano, ya que nos aportarán las principales indagaciones en torno a la poesía en el contexto de la “crisis de la experiencia” posteriormente puesto en diálogo con los textos aguirreanos, así también es de invaluable incorporación la consideración de estudios especializados que también pueden ubicar a Francisca Aguirre en la actual complejidad de la autoficción, “a partir de lo que provisoriamente entendemos como *modalidades* (las diferentes tipologías textuales en las que se manifiestan las autoficciones: memorias, testimonios, diarios, autopoéticas) y *variantes* (aparición episódica o insular dentro de un texto de signo diferente o registro predominante).¹⁰

Pensar la sospecha sobre el nombre propio

En este contexto vinculante entre las dos investigaciones, nuestra especulación teórica pretende destacar algunos posibles rasgos que pueden considerarse como señales de la escritura aguirreana, en tanto y en cuanto forman parte de algunos temas arriba mencionados. En esta búsqueda, consideraremos el poema “Telar”, que cierra el libro *Ítaca* (1970), la obra inaugural de Francisca Aguirre que inicia su extensa trayectoria de escritura.

Este poema de estructura especular, organizado en estrofas irregulares, presenta la cara y contracara de reflexiones íntimas, de tono familiar, en las que un sujeto enunciador habla a un tú/ se aconseja a sí mismo, en una dialéctica entre dos nombres potentes, destinatarios de aquellas reflexiones: Francisca y Penélope. Ambos nombres aparecen primero en estratégica escisión, para volver a encontrar -cual un hilo primordial- el antropónimo eje en su verso final: “Francisca Aguirre, acompáñate.”

Como expresa Lejeune: “el nombre es visto como el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aún antes del pronombre personal, por eso un autor no es una persona “sino un nombre de persona.” (1994:59-61)¹¹

El acontecimiento autofictivo ha comenzado en “Telar” ya que se logra establecer confianza, intimidad, diálogo franco; luego, al instalar en la operación irruptiva del nombre de la autora aquello que, en realidad, es su imagen ficcionalizada, queda conformado un “tejido” envolvente y complejo que nos atrapa como lectores en la permanencia de una “sospecha” singular. Esto supone en el texto la manifestación de una tensión entre los extremos de un sujeto empírico, la ficción de una autoría y el sujeto enunciador, espacio en que tanto Francisca como Penélope personajes son nombres que, cada cual con su peso específico entre el juego autobiográfico y la reminiscencia mítica, aparecen en el horizonte de una necesaria meditación sobre lo poético, ante la “atracción” de este antropónimo que nos susurra que el poeta se ha consustanciado en el poema.”¹²

“Telar” recrea un camino lúdico que progresa desde el antropónimo producto del discurso, pasando por el espejo del yo/ tú, hacia una Penélope máscara (que a lo largo

de Ítaca ha aparecido como “inevitable duplicidad”, como una “fisura de sujeto que no busca restaurarse” y que constituye una forma de herida en el propio poema), para retornar, en el verso final, al antropónimo en un empeño en “confundirnos” que “no legaliza el vínculo de la escritura con su productor sino que confirma su ausencia”.¹³

Según esta percepción, ¿es posible leer en “Telar” que en esta tensión irresuelta, _planteada en los términos confiables y reflexivos de las preguntas retóricas_ se dirima una pretendida ostensión del nombre propio y la voluntad de su ocultamiento? Leemos en el poema:

¿Quién cuidará de ti cuando el cansancio
Ocupe el sitio de tu fortaleza?

.....
Tú lloras demasiado, demasiado:
¿no será que sospechas de ti?

.....
¿Quién cuidará de ti cuando se te resbale
El nombre que te oculta?

Francisca Aguirre enunciado, referencialidad sospechosa, se busca a sí mismo e intenta como proyecto discursivo superar la “disgregación”

Penélope ¿qué hacer con lo constante
En el reinado de la ambigüedad?

Al tiempo que se unifica en fuerzas para seguir:

Francisca Aguirre, acompáñate.

La incredulidad que genera un enunciado con la presencia del nombre propio prorroga el juego confusional entre lo ficticio y lo biográfico y fomenta en nuestra actitud lectora un comportamiento cuyo afán no tiene por objetivo resolver la sospecha ambigua sino recordar, al calor de la definición de autoficción, “que el yo que se autoinscribe en el poema e impone la identidad del nombre propio abre un espacio particular “ y sugiere poder reguntarnos:¿“En qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como ficticio o ambiguo?”(Lejeune, 1994: 135).¹⁴

Ante la experiencia del mundo y la identidad percibidos como inestables, a partir de la crisis de la modernidad, queda habilitada la “sospecha “ sobre el nombre propio, y puesto que “lo real biográfico” impacta con fuerza en el texto literario y confunde la vida con la percepción de su vivencia, se fomenta intensamente la incertidumbre del lector, quien también la consiente.

En el poema que ha sido objeto de nuestro análisis se “teje y desteje” desde un nombre hasta su ausencia, en una trama cuyo impacto autofictivo es el vaivén entre

acompañarse y ocultarse en la sospecha del nombre, lugar en el que el antropónimo es una ficción de compañía y a la vez, una amenaza de una orfandad.

¿Y en la presencia del nombre, no se teme con intensidad su pérdida? El pozo y el hueco, que son sustantivos recurrentes en muchos de los poemas aguirreanos, pueden ser, en este temor de resbalar y caer hacia el pozo de lo- sin- nombre, una figuración de su inestabilidad, en la que “Francisca”, nombre y orfandad, se sostienen sólo en su sospecha, es decir, en el poema mismo.-

Bibliografía

Fuentes

Poesía

AGUIRRE, Francisca. (1972) *Ítaca*. Madrid, Cultura Hispánica.

(1977) *Los trescientos escalones*. Guipúzcoa, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

(1978) *La otra música*. Madrid, Cultura Hispánica.

(1966) *Ensayo General*. Ferrol, Esquíu.

(1999) *Pavana del desasosiego*. Madrid, Editorial Torreozas.

(2002) *Triste asombro*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

(2002) *Memoria arrodillada*. Antología. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

(2006) *La herida absurda*. Madrid, Bartleby Editores.

(2007) *Nanas para dormir desperdicios*. Madrid, Ediciones Hiperión.

(2010) *Historia de una anatomía*. Madrid, Ediciones Hiperión.

(2011) *Los maestros cantores*. Madrid, Calambur.

(2011) *Detrás de los espejos*. Selección de poemas de Francisca Aguirre. Getafe, Fundación Centro de Poesía José Hierro.

Obras Completas

Prosa

AGUIRRE, Francisca (1995) *Que planche Rosa Luxemburgo*. Toledo, Caja Castilla La Mancha.

(1995) *Espejito, espejito*. (Libro de recuerdos). San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro

Bibliografía teórica general

Agamben, Giorgio (2003) *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.

(2004) *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos

Aires, Adriana Hidalgo.

(2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pretextos.

(2007) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Ariès, Philippe. (2012) *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*.

Buenos Aires, A. Hidalgo Editora. (Cuarta edición revisada)

Augé, Marc. (1992) *No lugares: Introducción a una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Edisa.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Baudelaire, Charles. (1963) *Obras*. México, Aguilar.

Benjamin, Walter. (1987) *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid, Taurus.

(1988) "Poesía y capitalismo" en *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.

(1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

Blanchot, Maurice. (1978) *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós.

(2012) *Territorios integrados. Narradores y poetas españoles de hoy*. Córdoba, Estofán, Cristina (Ed.).

Dolezel, L. (1997) "Mímesis y mundos posibles", en *Teorías de la ficción literaria*.

(Comp. A. Garrido Domínguez.) Madrid, Arco libros.

Foucault, Michel. (2002) *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno.

(2004) *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.

Gabrielsoni, Ana Lía. (2009) "Literatura y artes" en *La investigación literaria*.

Problemas iniciales de una práctica. Santa Fé, UNL.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Gracia, J. y Ródenas, D. (2011) *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad*. Madrid, Crítica.

Mozejko, Danuta y COSTA, L. (2002) *Lugares del decir*. Rosario, Homo sapiens.

Ricoeur, Paul. (2006) *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rosa, Nicolás. (2006) *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Biblos.

Rosset, Clement. (1974) *El principio de crueldad*. Valencia, Pretextos.

Bibliografía crítica sobre poesía

Dadson, T. (2005) *Breve esplendor de mal distinta lumbre. Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla, Renacimiento.

García Montero, Luis. (2006) *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona, Tusquets.

Heidegger, Martín. (1983) *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, Ariel.

Montes, Graciela. (2001) *El corral de la infancia*. México, Fondo de Cultura Económica.

Morales Barba, R. (2008) *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid, Huerga y Fierro editores.

Pacella, Cecilia. (2009) *El motivo es el poema*. Córdoba, Alción Editora.

(2008) *Muerte e Infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba, Ediciones

Recovecos.

Pozuelo Yvancos, José María. (2009) *Poéticas de Poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid, Biblioteca Nueva.

(2010) *Teoría del lenguaje literario*.

- Provencio, Pedro. (2005) *Buenas noticias para el lector de poesía*. Burgos, Dossules.
- Scarano, Laura. (2007) *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- (2007) *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata, Eudem.
- (2014) *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. (Estudio y antología) Santa Fé, Ediciones UNL.
- Sollers, Phillipe. (1978) *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia, Pre-Textos.
- Villanueva; D. (Coordinador). (1994) *Curso de Teoría de la Literatura*. VIII. Teoría de la poesía. Madrid, Taurus.
- Badia Fumaz Rocío. (2005) Poéticas explícitas en la poesía última. Universidad Complutense de Madrid, núm. 11.
- Espinoza Elias, Diana. (2006) El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática. *Escritos, Rev. Del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Núm. 33, enero-Junio 2006, pps.65-77.
- Scarano, Laura. (2003) “La poesía y sus lugares teóricos” (Aproximaciones a una Semiótica social.), *CELEHIS*, 12, 15, pp239-258.
- (2009) *Territorios de la intimidad*. *CELEHIS*. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 18 Núm. 20 Mar del Plata, pp. 205-288.
- VVAA (2007) “Almanaque 2006. Novela. Teatro. Poesía. Ensayo.” Monográfico. *Rev. Ínsula* 724. Madrid, Abril.
- VVAA (2002) “Los compromisos de la poesía”. Monográfico. Madrid, *Revista Ínsula* 671/672

Documentos en Internet

Cabot, Mateu. Sobre los medios técnicos y la renovación de tradiciones (en Walter Benjamin). Universitat de les Illes Balears (UIB). mcabot@uib.es

Entrevista a Francisca Aguirre, Publicada el 24/08/2010
<http://www.conoceralautor.com/entrevistas/ver/MTI4NQ>

Publicada el 20/05/2010 <http://www.youtube.com/watch?v=HeiLXoER7jM>

Publicada el 30/11/2011 en R5 <http://www.rtve.es/alacarta/audios/entrevista-en-r5/entrevista-r5-francisca-aguirre-escribo-desde-siempre/1261797/>

NOTAS

¹ Gracia, J. y Cárdenas, D. (2011) *Historia de la literatura española*. 7. Derrota y restitución de la modernidad. Madrid, Crítica.

² Francisca Aguirre obtiene por *Ítaca* en 1971 el Premio de Poesía “Leopoldo Panero” y en el 2004 la editorial BOA publica nuevamente esta obra en traducción al inglés de Ana Valverde Osán. En 1977 llega el galardón “Ciudad de Irún” por *Los trescientos escalones* (1977) y en 1995, luego de un silencio de publicaciones, se la reconoce con el “Premio Galiana” por su único libro de relatos *Que planche Rosa Luxemburgo* (1995). También obtiene el premio “Esquíu” por su libro de poemas *Ensayo general* (1996) y el Premio “María Isabel Fernández Simal” por *Pavana del desasosiego* (1999). *Ensayo General Poesía completa (1966-2000)* obtuvo

en 2001 el premio de la “Crítica Valenciana” al conjunto de su obra. Con el premio “Ciudad de Valencia” nuevamente la Institución Alfonso El Magnánimo la reconoce por *Nanas para dormir desperdicios* (2007), traducida al valenciano, inglés, francés, italiano y portugués. Por *Historia de una anatomía* (2010) Francisca ha sido la ganadora del Premio Internacional de Poesía “Miguel Hernández “en recuerdo y homenaje a la vida del poeta oriolano y a su dolorosa vivencia en la cárcel hasta su muerte en 1942, con rasgos que se vinculan con las experiencias intensas de Francisca tras la muerte de su padre. Por esta misma obra Aguirre recibió en 2011 el Premio Nacional de Poesía.-

³ Recordamos que dicho concepto (*erlebnis*) fue “adoptado” explícitamente por los poetas del ‘50 en la España franquista como estrategia de resistencia, pues tuvo gran influencia a partir de la traducción del ensayo *The Poetry of Experience* (1957) del crítico inglés Robert Langbaum, traducción realizada por Jaima Gil de Biedma en 1959 para el contexto español, además de la importancia de Luis Cernuda y posteriormente el grupo de los años ‘80 (especialmente Luis García Montero) para la valorización del término aludido.

⁴ Benjamin desarrolla esta idea de *experiencia* (como *erfahrung*) en *Discursos interrumpidos I* y en el estudio sobre Baudelaire “Poesía y capitalismo” en *Iluminaciones I*. Laura Scarano en su obra *Palabras en el cuerpo* (2004:24) cita el ensayo de Giorgio Agamben (2004) *Infancia e historia*, subtítulo *Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* como el texto que retoma formulaciones de Benjamin sobre la “pobreza de la experiencia” en la época moderna.

⁵ Gabrieloni, Ana Lía. (2009) “Literatura y artes” en *Dalmaroni, Miguel. La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral. La autora del artículo es Lic. en Letras, Doctora en Humanidades y Artes e Investigadora Adjunta del CONICET y como becaria realizó estancias de investigación en Francia, Bélgica e Inglaterra.

⁶ Ariés, Phillipe. (2012) *Morir en Occidente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

⁷ Hago referencia a Proyectos conducidos por la Dra. Mabel Brizuela y co-Dirección de Lic. Cristina Estofán, con aprobación y subsidio de SecyT.

⁸ Proyecto “Autoficciones: “Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo” con Dirección de Cristina Estofán y Graciela Ferrero.

⁹ Refiere al Proyecto citado en nota x

¹⁰ Se refiere a Proyecto Autoficciones...ya aludido.

¹¹ Citado en Scarano, Laura. *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Parte I. Estudio teórico, pág. 16.

¹² Se refiere a un fragmento de un poema de Jaime Gil de Biedma, citado además por Scarano en su obra.

¹³ Scarano, Laura. Ref. nota 12.

¹⁴ Idem nota 12.

LA AUTOFICCIÓN METAPOÉTICA DE JOAQUÍN SABINA: el lugar desde el que se dice “poeta”

Sonia Beatriz Barbero *

Cecilia Malik de Tchara

Resumen

En su trayectoria como cantautor, Joaquín Sabina ha escrito muchas letras de canciones que constituyen un corpus plausible de ser abordado desde las teorías poéticas. Nos interesa rastrear en este trabajo las huellas de la identidad proyectada analizando los mecanismos con los que construye a través de las letras de sus canciones una autoficción poética. Para ello, nos centraremos en uno de los mecanismos con el que se dice a sí mismo como poeta y que es el de la reflexión metapoética.

Palabras clave: Joaquín Sabina – autoficción – metapoésía

Abstract

In his career as a singer-songwriter, Joaquín Sabina has written many lyrics which constitute a corpus that can be approached from the poetic theories. In this paper, we want to track the footprints of the projected identity, analyzing the mechanisms with which he constructs across that songs a poetical autofiction. In order to do this, we will focus on one of the mechanisms, we'll look at one of the mechanisms with which he names himself as a poet, the metapoetical reflection.

Key words: Joaquín Sabina – self-fiction – metapoetry

* Sonia Beatriz Barbero Licenciada en Letras Modernas. Investigadora en el proyecto “Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo”.SeCyT 2014-2015.

CIFFyH – UNC. Sonia Barbero soniabarbero@gmail.com

Cecilia Malik de Tchara Licenciada en Letras Modernas. Investigadora en el proyecto “Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo”.SeCyT 2014-2015. CIFFyH – UNC. Ceci Malik cecimalik@gmail.com. Recibido 10/07/2015. Evaluado 13/072015.

Introducción

En la conflictiva historia de la relación entre el autor real y el “yo” lírico se fluctuó entre la identificación total de ambos y la negación a vincular cualquier rasgo autobiográfico que pudiera aparecer en el poema y remitir al autor. Las tendencias más actuales indican que esta dialéctica parece haber llegado a una síntesis -seguramente provisoria- que con el nombre de *autoficción* resuelve en incertidumbre y ambigüedad el límite entre dos sujetos pertenecientes a entidades diferentes.

Entendemos que la metaficción poética es uno de los recursos mediante el cual Joaquín Sabina construye una imagen de autor que se enmarca en una poética autofictiva a lo largo de sucesivas canciones, y nos proponemos analizar la manera en que se lo textualiza en un corpus que abarca canciones incluidas en los discos que editó entre *Inventario* (1978) hasta *Alivio de luto* (2005)¹. Nos interesa, en esta instancia, abordar los procedimientos a partir de los cuales elabora ese itinerario autoficcional, y para ello, nos centramos en la recurrente aparición de fragmentos metapoéticos que, según nuestro análisis, también cooperan con la construcción de una imagen del sujeto autorial en la que se produce la superposición del discurso ficcional con el autobiográfico.

1 La “figura de autor”

*Las palabras no son más
que un oscuro antifaz*

El problema de la imagen del autor tiene un largo recorrido en la Teoría del siglo XX; desde Dilthey hasta Hamburger, de la sinécdoque de Ricoeur a la negación de su existencia “*El sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso simplemente no es*” como explica Combe (1999: 153), artículo al que remitimos para profundizar en la dimensión histórica del concepto.

Bien sabemos que todo autor proyecta su figura en el objeto artístico que crea, y cuenta con un receptor implícito que se encarga de interpretar el entramado de ficción e historia que subyace a la obra. Mediante la autoficción poética, el autor empírico -sujeto social- decide qué ficción/creación quiere exhibir de sí mismo; es decir, cuál será la autofiguración que construya en el texto. Durante este proceso, incorpora elementos e imágenes que dan forma al cuerpo textual y constituyen una ficcionalización de su existencia y de su quehacer como poeta.

En este sentido, el lector/interlocutor se ve expuesto a un constructo del “yo” -sujeto textual- que mezcla lo real con lo ficcional, y que no pretende ser analizado ni leído deslindando sus fronteras. Lo particular de la figura del autor en la poesía autoficcional es que se expone con la clara conciencia de su estatuto ficcional y apela a una puesta en escena que invoca lo íntimo para que el público lo contemple y se genere la ilusión de intercambio. El tratar de acercarse al sentido de un poema, por más autorreferencial que éste sea, implica no perder de vista la estructura del texto en su totalidad.

La autofiguración autorial responde funcionalmente al texto, y en muchos casos, interviene con su voz y reflexiona sobre sí misma. La labor que realiza esta autofiguración en el campo literario (su *metier*) es predicada abiertamente, hecho que

genera confusión y ambigüedad, puesto que parece asomarse a través de las palabras, y advierte al lector de este artificio.

Respecto de la figura autorial y su relación con la metaficción, el crítico Pérez Bowie (1992:99) analiza diferentes maneras por las que la poesía se repliega sobre sí misma: llama *ficcionalización del yo real* al mecanismo que consiste en la incorporación de realemas como el nombre propio, toponimias reconocibles y anécdotas conocidas, y *mostración del poema en su hacerse* como una manera de producir la metaficción. En ambas se insinúa el borramiento de los límites entre la voz que habla y el autor real.

En el caso particular del cantautor y poeta Joaquín Sabina, entendemos que en la construcción de esta “imagen de autor” intervienen tanto los textos como las estrategias de circulación y venta de las canciones: conciertos, entrevistas, libros, presentaciones. Esta variedad lleva a una saturación y al armado de una “hiperidentidad”, como bien desarrolla Marcela Romano (2007), en la que el personaje se rigidiza y repite a sí mismo. La configuración del famoso cantautor como una figura mediática, que aparece en la tv y los diarios -construido con retazos de juglar, clérigo poeta, romántico lunático, *enfant terrible* y poeta social (Romano 2007: 164)- funciona como una máscara -o muchas- que esconde al sujeto empírico y reproduce, de manera extratextual, aquello que habitualmente se realiza en la poesía: la elaboración de una identidad, que se va construyendo y completando de manera análoga a lo largo de varias de sus canciones. Se trata de una entidad textual construida en su hacer:

Con un poco de imaginación
partiré de viaje enseguida
a vivir otras vidas
a probarme otros nombres
a colarme
en el traje y la piel
de todos los hombres
que nunca seré
canta en: “La del pirata cojo” (1992).

Nos resulta de interés abordar, en esta instancia, el proceso mediante el cual se textualizan elementos de la propia vida por medio de un proceso de ficcionalización poética y metapoética. Esto es, la introducción de una figura textual que no sólo dice, sino que se tematiza al mostrarse como un sujeto que escribe y remite a su propio quehacer autorial.

Autoficción poética

*Sólo quiero ser yo
y ahora parezco mi caricatura*

Sería ingenuo creer que el cancionero sabiniano -o cualquier obra poética- es un texto autobiográfico: lo que sucede en la poesía no es sino una mera convención, la “*creación*”

de una figura textual análoga al productor empírico del mensaje poético, verificable en el uso del nombre propio, de las circunstancias biográficas y de la situación de escritura, una estrategia discursiva por la cual quedan homologados hablante y autor real” (Scarano 1994: 19). Pero, no menos ingenuo resultaría concluir que el paréntesis que abre el pacto ficcional pueda eliminar la posibilidad de encontrar indicios que favorezcan la identificación en el sujeto que habla de elementos autobiográficos; más todavía, si hay una intencionalidad de producir una suerte de metalepsis entre el autor y su representación.

En este mismo sentido, cabe preguntarse si el estatuto de *autoficcionalidad* que distinguimos en un poema -o en una novela, o cuento- lo recibe de características y estrategias propias de la *dicción*, o hay que buscar la respuesta en el ámbito de lo pragmático. La mayoría de los críticos resuelve pragmáticamente la respuesta, en un pacto que acepta el lector; aunque creemos que también es posible rastrear en los propios textos huellas que habiliten una lectura autoficcional de ciertos textos.

Quizás una de las canciones más representativas de este juego de construcción de ambigüedad sea el de “Pacto entre caballeros” (1987):

Era un noche cualquiera,
puede ser que fuera trece,
¿qué más da? pudiera ser que fuera martes.

Se refuerza aquí la estrategia de verosimilización del relato a través de una falta de certeza, que simula un fallo de la memoria y no de la imaginación. Extratextualmente, se refirió a la anécdota y a la realidad o no de su ocurrir en “*Con buena letra*” (Sabina 2002: 77), donde anota al margen: “Sí, me pasó, pero... ¿qué importa?”. Y luego, en la entrevista publicada como libro por Menéndez Flores (2007: 135) *¿Qué importancia tiene si lo que cuentas en una canción te ha pasado o te lo has inventado? Siempre he dicho que mis canciones están hechas con poca imaginación y exceso de autobiografía*”. “¿Qué importa!” dice, si la poesía es una mentira y el poeta un fingidor. Sin embargo, juega en otros momentos a producir la ambigüedad interpretativa a través de la introducción en su discurso extratextual declaraciones e indicios que orientan pragmáticamente al lector a reconocer huellas autobiográficas:

J. Menéndez Flores: ¿Crees que tú estás nítidamente en tus canciones? ¿Te has contemplado desde afuera y has visto tu rostro escrito en tu obra?

Joaquín Sabina: Incluso, he llegado a ver mi caricatura [...] tu biografía está en lo que haces. Incluso, fíjate, a pesar de uno. (Sabina - Menéndez Flores 2007, p. 360)

Se advierte hasta aquí un esfuerzo por mantener la anécdota en un plano equívoco, en el límite entre lo biográfico y lo ficcional.

A los fines de organizar nuestro análisis, vamos a tomar algunos de los procedimientos que distingue Pérez Bowie en la lírica autoficcional, como son el *uso del nombre propio*, las *anécdotas conocidas* y las *toponimias reconocibles*, a las que agregamos desde Gasparini (2012) el *fragmentarismo*

Uso del nombre propio

Comenzamos por la coincidencia de nombre entre autor, protagonista y narrador (en este caso, “yo” poético), identificación que es **necesaria** para poder hablar de

autoficción para la mayoría de los teóricos como Doubrovsky, Colonna, Lecarme. No son muchas las canciones donde aparece el nombre:

Mi tercera mujer [...] se llamaba Dolores [...] el día/ de mi cumple, mi amorcito me dijo: aunque eres malo, **Joaquinito**, te traigo, de regalo, un regalito “Pero qué hermosas eran” (1999).

Y luego, el ya mencionado “Pacto entre caballeros”, donde los ladrones reconocen al protagonista:

pero el bizco se dio cuenta y me dijo -‘oye, colega, te pareces al **Sabina ese que canta**’.

He aquí un reforzamiento del recurso de autonominación, que se genera por el agregado de ser “ese que canta”, que remite al oficio de cantautor que ejerce Sabina. Por último, y ya de manera explícita, aparece en “Eh, Sabina” (1984):

sin hacerles caso a los que me dicen ‘eh, Sabina’ ten cuidado’ (con el alcohol, con las mujeres, con el tabaco).

Otros nombres propios que tienen su correspondencia en las canciones -y que si bien no son el del autor sí se refieren a su entorno familiar- son los de sus hijas Carmela y Rocío. Además, de sendas canciones con sus nombres “Ay, Carmela” (2009) y “Ay, Rocío” (2005), aparecen en “A mis cuarenta y diez” (1999):

Y, cuando, a mi **Rocio**, le escueza el alma y pase la varicela, y, un rojo escalofrío, marque la edad del pavo de mi **Carmela**, tendrán un mal ejemplo, un hulla hop y un D’Artacán que les ladre, por cada beso que les regateó **el fanfarrón de su padre**.

Fragmentarismo

En cuanto a los procedimientos narrativos, Gasparini subraya el *fragmentarismo* como técnica semánticamente relevante, que es justificado por la duda que tiene el autor “con respecto a la posibilidad de transcribir una experiencia a través de una serie de palabras:

ya no puede pretender narrar su vida cronológicamente, de modo que la fragmenta". (Gasparini 2012: 192)

La hipótesis mencionada se funda en -y otorga fundamento a- la novela autoficcional. En el caso que nos ocupa, también, podemos hablar de Sabina y su forma de construir una imagen *morcelée*, que se va completando a través de las distintas canciones. No hay unidad porque la extensión de los textos no permite desarrollar una vida: la novela narra a la manera del cine, la poesía como una fotografía; pero la sucesión de fotos va construyendo -y reconstruyendo- una imagen de autor como un collage. El mecanismo se reproduce, aquí, forzado por las posibilidades y limitaciones del género.

Anécdotas identificables

Llegamos así a otro nivel en el que se manifiestan entrecruzamientos en el orden de lo biográfico y lo ficcional. En esta instancia se detectan historias narradas o bosquejadas en las canciones y el predominio de una temática que contiene y remite a elementos autobiográficos.

Si bien la mera aparición en los textos poéticos de estos episodios difícilmente puedan ser tomados *per se* como rasgos autofccionales, su habitualidad y la recurrente mención que se hace de estos hábitos en la prensa, y que refuerzan la imagen de personaje marginal, rebelde y "maldito", habilitan su lectura como índices identificatorios del autor.

Sabina mismo se ha encargado de contar sin complejos sus hábitos -para muchos otros inconfesables- de consumo de prostitutas, casinos, cocaína y alcohol, y de reflejarlos en sus canciones, como por ejemplo: en "Barbie superstar" (1999)

Por esos labios, que sabían a puchero
de pensiones inmundas,
habría matado yo, que, cuando muero,
ya nunca es por amor
o bien, en "Una canción para Magdalena" (1999):
Sólo te pido que me escribas,
Contándome si sigue viva
La virgen del pecado [...]
la Magdalena.

El motivo de los excesos de cocaína, tabaco, alcohol -inmersos en un ambiente de rock y de noches de bar- aparecen tematizados, también, en "Zum de neón", "Eh, Sabina", "Tan joven y tan viejo", "El café de Nicanor", "Más de cien mentiras", con lo que la imagen de poeta maldito se realiza simultáneamente en los planos empírico, como cantautor, y textualmente, en las sucesivas figuraciones de autor. "*En muchas ocasiones me he sentido víctima del personaje por mí creado y culpable de haber colaborado en mi caricatura*" (Sabina 2007: 31) le declara a Menéndez Flores.

En la ya mencionada "Eh, Sabina" hace una enumeración de vicios con los que se traza la figura de un personaje que cae en excesos: nicotina, alcohol y mujeres, que forman parte, también, de la imagen pública del cantante.

Años después, luego del episodio que bautizó "marichalazo" y que lo llevó a elegir un estilo de vida más sano, aparece en "Camas vacías" (2002)

ya no cierro los bares, ni hago tantos excesos,
cada vez son más tristes las canciones de amor.

Toponimia reconocible

Más recurrentes aún, son las menciones a lugares identificables con espacios que frecuenta o en los que vivió: en "Dieguitos y Mafaldas" (1999) describe a una mujer cuya correspondencia con una mujer real -Paula Seminara- ha sido ampliamente difundida por la prensa, además de (Martín) Palermo y "los muchachos de la doce". Asimismo, aparecen mencionados numerosos espacios que tienen su correspondencia en Buenos Aires: la Bombonera, González Catán, Laguna, el Gran Rex, el Luna Park con su "rueda de Penélope" en "Nos sobran los motivos" (2000), la mención de la calle Corrientes, el palco en el Colón, Fito y Charly en "Cuando me habla del destino" (2002).

En su primer disco, la canción "40 Orsett Terrace" (1978), menciona ya desde el título, la dirección donde vivió como okupa en Londres cuando se exilió. Madrid es citada en tantas canciones que constituye su territorio mítico: "Pongamos que hablo de Madrid" (1980), "Yo me bajo en Atocha (1998)", "De purísima y oro" (1999), "19 días y 500 noches" (1999), "Caballo de cartón" (1984), "No soporto el rap" (1998), "Que demasiao" (1980). Menéndez Flores (2007: 84) afirma que "*es tan palpable en su cancionero, tan explícita y referenciada, que desligar al Sabina creador de ese espacio geográfico sería como amputarle un miembro y despojarle de su huella de identidad*". Hemos destacado, entonces, la manera en la que Sabina erige su figuración autorial y cómo para ello proyecta una imagen caricaturesca de sí, que, al decir de Scarano, "*es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, la cual es co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público*" (2014: 44).

2 Autopoética metafictiva

Mise en abyme

Hecho ya un recorrido por algunas huellas de identidad codificadas en el poema, nos centraremos en uno de los temas que Gasparini (2012: 188) postula como recurrente en las autoficciones: el de la *figura del escritor*. Nos encontramos frente al caso de la *metapoética* "*poema que habla de sí mismo como texto, de sus códigos y convenciones formales o genéricas, del contexto pragmático en que se produce*" Gil González (2000: 292) y, como señala luego:

el lírico ha demostrado más acusadamente que otros discursos literarios una marcada predisposición a retroalimentar(se) mutuamente a y de la teoría poética. Es aquí donde el componente metapoético se une al autobiográfico como

procedimiento constructor de una imagen autorial. El poeta se revela como tal yo que escribe. *Gil González* (2000: 293-4).

Sabemos que exhibir el procedimiento compositivo, llamarle la atención al lector acerca del andamiaje que subyace a un poema (autorreferencialidad), plasmar estrategias que produzcan una ruptura y resignificación del pacto de lectura, apelar a un interlocutor atento y participativo, y la duplicación de la figura autorial son algunos de los procedimientos implicados en la construcción de metapoesía, entendida como recurso que implica cuestionamiento y flexibilización de los límites entre la ficción y la realidad.

La pregunta que se hace, y que es necesario responder antes de cualquier intento de análisis, es si lo metapoético trasciende la inmanencia del poema, o si el sujeto lírico creado por el texto está clausurado en los límites del mismo.

En este sentido, Ferrero, sostiene que:

la intencionalidad comunicativa, es decir la que recupera el lector en el texto, se manifiesta en la escritura de una memoria de vida (privada, pública, afectiva o política) jalonada de autobiografemas y realemás que vinculan el nombre de autor con quien dice yo en la enunciación enunciada. Es el lector quien recupera la identidad (pragmática, no ontológica) entre el sujeto lírico y el autor; para esto se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no para verificar la exactitud de los datos de lo que lee, sino para advertir su ambigua consistencia. (2013: 5)

La respuesta no puede ser concluyente sino que se prevé la “ambigua consistencia” de esta identidad, por lo que proponemos la premisa de suponer una imagen de autor que busca trascender los límites del poema en un intento de identificación con el sujeto empírico, que se desliza, también, entre lo textual y lo extratextual. Esa operación permanece en una zona de indefinición, y colabora de esta manera con la elaboración de una poética ambiguamente autofictiva.

El mecanismo retórico metapoético genera un efecto de ambigüedad que podríamos asimilar a lo que acontece en el pacto autofictivo (Alberca), ya que por un lado el poeta desnuda el carácter ficcional del poema al mostrar sus mecanismos de producción, con lo cual pone en evidencia su calidad de *artificio*; pero al mismo tiempo alimenta una “ilusión autobiográfica” de un sujeto que escribe una canción, y la existencia de esa canción otorga verosimilitud a la figura del autor que la compuso.

A modo de ejemplo de cómo el autor se autocontempla en su quehacer compositivo y tematiza su labor poética, encontramos en varias canciones la figura de *mise en abyme*:

en "Peor para el sol" (1992): “¿Cómo van a caber tantos besos / en una canción?”

en "Barbie Superstar" (1999)

“¿Dónde está la canción, que, me hiciste,
cuando eras poeta?”,

"Terminaba tan triste

que nunca la pude empezar”;

en "A mis cuarenta y diez" (1999)

que, el traje de madera, que estrenaré,
no está siquiera plantado,

que, el cura, que ha de darme la extremaunción,
no es todavía monaguillo,
que, para ser comercial, a esta canción
le falta un buen estribillo.

Se observa en estos versos la manera en que Joaquín Sabina acentúa los elementos subjetivos en sus letras y cómo este recurso le es funcional a los fines de la configuración autorial a través de una suerte de diálogo entre el autor real y el autor textual. Asimismo, se resalta la idea de estar ante simulacros de caracteres literarios, que vehiculizan la exposición de creencias, ideas y modos de hacer poesía. La imagen de autor/ escritor que surge es la de una figura que va a legitimar la posición y el discurso poético de su creador.

Además, “*La mostración directa del lugar de la enunciación y su ensamblaje con la situación contextual de escritura refuerza la figuración realista, afianzando un recorrido de sentido que parece penetrar el referente y hacérselo percibir como extratextual*” (Scarano 1996: 1441). Este análisis de la ‘figuración realista’ bien puede aplicarse a la metapoesía, que de la misma manera provoca la ilusión autobiográfica.

La utilización de este recurso metapoético pasa a ser lugar de análisis y reflexión en torno a la labor poética y al proceso de creación y manejo de la dicotomía realidad/ficción.

El interlocutor de estos versos, por su parte, es el encargado de actualizar el contenido del poema al llevar a cabo la lectura. Es en esa instancia que reformula el mensaje, y lo dota de un nuevo sentido. Sin embargo, ese lector implícito de la literatura aparece figurado de manera explícita en algunos poemas, a través de lo que Chasca (1972) denomina *fórmulas de la voz narradora*. Ejemplo de esto hallamos en “Comienza la función” (1988):

Gracias por venir a la función
no se alarme que no habrá más chistes.
La historia que les contaré
¿quién sabe si es alegre o triste?,
si es inventada o pudo suceder.
[...] Agárrense al asiento, caballeros,
contengan la respiración:
no hallarán ni en el mismo firmamento
tantas estrellas como en este ‘show’
me creará usted, señora, si le cuento [...]
Gracias por haber venido a vernos”

en “Peor para el sol” (1992), “*y después, para qué mas detalles / ya sabéis: copas, risas, excesos*”

en “Rebajas de enero” (1985) “*¿Emociones fuertes? buscadlas en otra canción*”, o en “Y nos dieron las diez” (1992) “*Empecé esta canción/ en el cuarto donde aquella vez te quitaba la ropa*”.

El uso de este procedimiento formulario otorga a las canciones un aire juglaresco coherente con el estilo del ubetense.

Figura de autor

El eje de este apartado nos centra en la búsqueda de recuperar lo que Scarano (2014) bautiza como “metapoeta”, es decir, la figura del autor representada en los “metapoemas autorales”, aquellos en los que se alude a sí mismo en un contexto de producción. Si bien el término de “figura de autor” tiene una larga trayectoria teórica, Combe propone un punto de vista más dinámico y procesual “*así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica*” (citado por Scarano 2014:32)

La figuración de un “yo” que se presenta como poeta aparece en varios fragmentos de canciones como “Amor se llama el juego” (1992) donde dice que: “*Mal y tarde estoy cumpliendo/ la palabra que te di cuando juré / escribirte una canción*”. O bien, en “Amores eternos” (1987): “*Pero no sé qué diera por tenerla ahora mismo/ mirando por encima de mi hombro lo que escribo*”. En ambos casos, “*la operación autorreferencial revisa el proceso de producción en el mismo momento de su puesta en marcha y genera, por tanto, una figura del autor lúdico y espontáneo [...] al tiempo que invita al receptor a fisgonear en calidad de cómplice, la ‘cocina’ desordenada de este creador*” (Romano 2007:166). Este ‘fisgoneo’ se proyecta también a las condiciones subjetivas que posibilitan el acto creador, como en “Oiga doctor” (1987):

“Oiga, doctor,
que no escribo una nota
desde que soy feliz.”

“Oiga, doctor,
devuélvame mi fracaso,
¿no ve que yo cantaba a la marginación?” (Oiga doctor, 1987)

De igual modo, en “Ay, Rocío” (2005) se representa el acto de escritura
No me cuentes tu vida
que no es comercial,
me decías en e-mail
parricida,
ya no tienes edad, añadías,
basta de despedidas.

Y en lugar de llorar,
como a mano tenía un pentagrama,
empecé esta canción
si la acabo me meto en la cama.”

Otro caso que nos parece paradigmático esta representación del autor lo constituye la ya analizada “Pacto entre caballeros” (1987), en la que el episodio textualizado incluye el pedido de los ladrones que quieren que les escriba una canción:

"**enróllate y haznos una
copia** guapa de la tuyas”- me gritaron. [...]
yo, que siempre cumplo un pacto

cuando es entre caballeros,

les tenía que escribir esta canción.

En todos estos ejemplos, lo que aparece representado en el poema es una imagen del cantante/escritor, poniendo en juego el equívoco entre el autor y el sujeto lírico. Equívoco que -según hemos visto- se ve reforzado por la similitud con los indicios autobiográficos, y que contribuye semánticamente a la propuesta de un pacto ambiguo de lectura.

Conclusiones

El cantautor Joaquín Sabina y su obra pueden ser abordados como un ejemplo paradigmático y emergente de la proliferación de las ‘escrituras del yo’, tan actual y prolífico, que llega hasta el límite de poetizar su vida y hacerla canción.

La reiterada inclusión de biografemas -a la que recurre a lo largo de la obra poética analizada- va tejiendo un entramado discontinuo que de manera fragmentaria permite reconstruir una historia fingidamente verdadera. Mediante su estrategia de figuración del "yo", y con un lenguaje abierto y hasta provocador, nos coloca ante un sujeto que se auto-predica como un personaje caricaturesco que forma parte del campo literario, y que da a conocer los detalles del oficio de ser poeta. La textura ambigua inherente a la autoficción poética se logra a partir de operaciones pragmáticas y textuales que, al tiempo que verosimilizan lo narrado, hacen que el lector advierta su carácter de *artificio*.

Una de las estrategias que orienta nuestra lectura es la de la *metapoesía* y la introducción de la figura del *metapoeta*, puesto que producen un aparente borramiento de los límites entre el sujeto pragmático y su representación textual, equivalente al que realiza la autoficción entre la autobiografía y la novela ficcional. De este modo, toda lectura se impregna de ambigüedades e intromisiones de la voz del “yo” lírico, hecho que genera -en principio- desconcierto y extrañeza, y que nos coloca ante la instancia de la producción del discurso poético. Entendemos que este replegarse del discurso sobre sí mismo transforma la poesía de Joaquín Sabina en un espacio intimista y vivencial, en donde lo ficcional genera una *illusio* de reconstrucción total, como si a partir de sumar los vestigios de información y las marcas textuales, el lector pudiera obtener una perfecta y completa configuración de la figura del autor y de su obra.

La indefinición y la relativización de límites entre lo real y la ficción y la ya mencionada dicotomía entre la identidad del autor/ sujeto lírico son encarnadas a través de la estética auto-metapoética que nos presenta una ruptura del pacto de lectura que sustenta todo poema. El lenguaje es cuestionado en su representación de la realidad, y los fragmentos de canciones del autor en cuestión se presentan reiteradas veces “en su hacer”.

Todo lo mencionado contribuye a la construcción y auto-denominación de un sujeto poemático, inmerso en un ambiente de noche, vicios, rock y mujeres, con el cual se experimentan y vivencian sus versos a medida que se los lee.

Notas

1 Para el análisis de los textos del período 1978-2002 hemos utilizado la versión de estas letras que publicó junto a la Editorial Temas de Hoy con el nombre de *Con buena letra*. Para los posteriores a esa fecha, el sitio <http://www.joaquinsabina.net/>

Juan Pablo Neyret (2002) sostiene que la canción es un género mixto de letra y música. Remitimos a ese estudio y aclaramos que, si bien compartimos el concepto de que la música no es accesoria sino constitutiva de la canción, éste no invalida la posibilidad de abordar la letra como un texto poético en sí mismo.

Bibliografía

- Chasca, Edmund de (1972) *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid: Gredos.
- Combe, Dominique (1999) "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía" en Cabo, F (comp): *Teorías sobre la lírica*, Arco/Libros.
- Ferrero, Graciela "Autoficciones líricas. (Una vez más, el enigma enunciativo)" en *Recial N° 4* - Revista del CIFFyH, Área de Letras. Córdoba: UNC.
- Gasparini, Philippe (2012) "La autonarración" en Casa, Ana: *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros.
- Gil González (2000) "Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema" en Castilla Romero, J y Gutiérrez Carbajo (eds) *Poesía historiográfica y (auto)biografía*, Madrid: Visor, pp 289-300.
- Pérez Bowie (1992) "Para una tipología de los procedimientos metaficticiales en la lírica contemporánea" en *Revista Tropelías N°3*, pp 91-104.
- Pozuelo Yvancos, J M (2012) "Figuración del yo frente a autoficción" en Casa, Ana: *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros.
- Romano, Marcela (2007) "Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina" en Scarano, Laura (comp.) *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Mar del Plata: EUDEM.
- Sabina, Joaquín (2002) *Con buena letra*, Madrid: Temas de Hoy.
- Sabina, J y Menéndez Flores, J (2007) *Sabina en carne viva*, Barcelona: Ediciones B.
- Scarano, Laura (1994) *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Bs As: Biblos.
- (1996) "Poesía, ficcionalidad y referencia. Poéticas figurativas en clave ficticia" en Pozuelo Yvancos, J. M. y Vicente Gómez, F (eds.) *Mundos de ficción II: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad.
-(2007) *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*, Bs As: Biblos.

.....(2014) *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, Santa Fe: Ediciones UNL.
-Neyret, Juan Pablo (2002) “Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en *Ciento volando*” en

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html>

(consultado el 14 de marzo de 2015)

<http://www.joaquinsabina.net/>

**LOS LIMITES BORROSOS ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD EN
NARRATIVAS DEL YO: LA CASA EN LA CALLE MANGO DE SANDRA
CISNEROS Y NEGOCIOS DE JUNOT DÍAZ**

Buteler, María José *

Resumen: El tema de la identidad y de la construcción del sujeto se ha debatido especialmente en las últimas décadas del siglo XX y en especial en relación a las minorías. Es notable también la extendida preocupación por el modo de narrar y construir un relato que se observa en la proliferación de autobiografías o escrituras del yo por inmigrantes. *Negocios*¹ de Junot Díaz, y *Mi casa en la calle Mango* de Sandra Cisneros cuentan las historias de vida de Yunior de las Casas y de Esperanza Cordero respectivamente, hijos de primera generación de dominicanos y mexicanos en Estados Unidos, y la experiencia de estar en el “entre-medio” de dos culturas. Es mi contención que los textos de Díaz y de Cisneros se mueven entre los borrosos límites de la autobiografía y de la ficción como una estrategia de textualización del yo intercultural. Para abordar el tema de la hibridez del género de la autobiografía, la ficción y la autoficción me referiré a los estudios sobre la autobiografía de Philippe Lejeune y a los conceptos de autoficción propuestos por Manuel Alberca.

Palabras claves: autobiografía- ficción- autoficción- ambigüedad -inmigrante

Abstract: The issue of identity and the construction of the subject have been of great interest in the last decades of the XX century. It is noticeable the extended preoccupation with the way of narrating and building a story that is reflected in the proliferation of autobiographies or life writing by immigrants. *Drown* by Junot Díaz, and *My House on Mango Street* de Sandra Cisneros tell the story of Yunior de las Casas and Esperanza Cordero, respectively, first generation children of Dominicans and Mexicans in America, and their experience of being “in-between” two cultures. It is my contention that the texts by Junot and by Cisneros move between the blurred borders of the autobiographies and fiction as a strategy of textualization of the intercultural subject. To approach the hybridization of the genre of the autobiography, the novel and the autofiction, I will resort to the studies on autobiography by Philippe Lejeune and to the concepts on autofiction proposed by Manuel Alberca.

Key words: autobiography- novel- autofiction- ambiguity - immigrant

* Magister en Inglés con orientación en literaturas angloamericanas. Profesora Adjunta regular de Introducción a la literatura (con extensión a Teoría y análisis del discurso literario. Facultad de Lenguas. UNC. majobuteler@hotmail.com. Recibido: 06/06/2015. Evaluado: 03/07/2015.

El tema de la identidad y de la construcción del sujeto se ha debatido especialmente en las últimas décadas del siglo XX y en especial en relación a las minorías. Es notable también la extendida preocupación por el modo de narrar y construir un relato que se observa en la proliferación de autobiografías o escrituras del yo por inmigrantes. En sus relatos describen la experiencia de las primeras generaciones nacidas en los Estados Unidos de estar en el “entre-medio” de dos culturas.

Negocios (1996) de Junot Díaz, autor dominicano-americano, es una colección de diez cuentos que relatan la historia de Yunió de las Casas en Nueva Jersey, mientras que *La casa en la calle Mango* (1984) de Sandra Cisneros, autora mexicana-americana, retrata la vida de Esperanza Cordero en Chicago. Ambos textos se mueven entre los borrosos límites de la autobiografía y de la ficción como una estrategia de textualización del yo intercultural. Para abordar el tema de la hibridez del género de la autobiografía, la ficción y la autoficción me referiré a los estudios sobre la autobiografía de Philippe Lejeune y a los conceptos de autoficción propuestos por Manuel Alberca.

Philippe Lejeune define la autobiografía en *El Pacto Autobiográfico* (1975) como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad” (50). De acuerdo a dicha definición lo que define a la autobiografía es “un pacto de identidad sellado por un nombre propio” (72), es decir, el autor, el personaje y el narrador deben tener la misma identidad nominal. Además, Lejeune establece la diferencia entre un pacto de lectura autobiográfico y un pacto de lectura novelesco cuando expresa que en el pacto autobiográfico el autor le propone al lector que identifique la identidad del autor con la del narrador y la del protagonista, de manera tal que el autor es igual al narrador y éste es igual al protagonista. El narrador promete que va a contar la verdad o su verdad. También agrega que el pacto autobiográfico presupone un doble compromiso: se debe dar el principio de identidad por el cual el autor es igual al narrador y éste es igual al protagonista; asimismo debe haber una referencialidad externa por la cual se da el pacto de referencialidad en el que lo que cuenta el texto se hace como un expediente de realidad. A partir de los estudios de Lejeune sobre la autobiografía, otros autores dicen llenar los espacios en blanco dejados por él y surgen diversas clasificaciones, entre ellas, el concepto de autoficción, propuesto por Doubrovsky quien acuña el término en 1977 para definir su propio trabajo, *Fils*, el cual combina características de la ficción y de la autobiografía. Doubrovsky define la autoficción como “ficción de eventos y hechos estrictamente reales” (citado en Alberca, 2007: 147), además sostiene que “la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme a mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto” (citado en Robin, 2003: 44). Doubrovsky también sostiene que ante todo, la autoficción es siempre ficción, lo que hace que el sujeto narrado sea un sujeto ficticio en tanto que narrado. Manuel Alberca en “En las fronteras de la autobiografía” (1999) cuando habla de autoficción dice que se da un pacto novelesco entre el lector y el autor, por el cual, el primero le pide al segundo que imagine como verdadero lo que le va a contar. Alberca define la autoficción en *El Pacto Ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (158). La autoficción surge entonces como un híbrido de géneros ya preexistentes, la novela en primera

persona y la autobiografía, y su principal característica es la ambigüedad del pacto de lectura propuesto.

Es esta ambigüedad la que me interesa analizar en los textos de Junot Díaz y Sandra Cisneros, objetos de estudio de este trabajo. Si bien ni el texto de Díaz ni el de Cisneros podrían considerarse ejemplos de autobiografía ni de autoficción, ya que no existe una identidad nominal entre autor, narrador y personaje, se puede observar el pacto de lectura ambiguo, típico de la autoficción, en ambos relatos. Es mi contención que ambos textos se mueven entre los borrosos límites de la autobiografía y de la ficción como una estrategia de textualización del yo intercultural.

El relato ambiguo en *Negocios*

Negocios es una colección de diez cuentos narrados en su mayoría en primera persona por el personaje de Yunior, sólo dos de los relatos son contados por un narrador en tercera persona. En *Negocios* Junot Díaz describe la experiencia de Yunior cuando niño en la República Dominicana junto a su hermano Rafa y la alienación y los problemas de adaptación que experimentan una vez que llegan a Nueva Jersey en los Estados Unidos. El último cuento de la colección se refiere Ramón de las Casas, el padre de Yunior, y sus vivencias como inmigrante en los Estados Unidos. En todos los relatos Junot Díaz entretiene su propia historia personal con la de los personajes que crea, desdibujando de esa manera las fronteras entre lo real y lo ficticio. Las marcas autobiográficas del texto no pasan desapercibidas por el lector que ha leído acerca de Junot Díaz y ha tenido oportunidad de escuchar o leer sus declaraciones en entrevistas con motivo a los premios que se le han otorgado. Esto hace que *Negocios* al igual que su primer novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) y su última colección de cuentos *This is How You Lose Her* (2012) puedan leerse en clave autobiográfica y clave ficcional al mismo tiempo.

Cuando Lejeune habla de los distintos pactos de lectura expresa que el tipo de pacto que se establece “no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro sino también de un conjunto de informaciones que se difunden en forma paralela al libro, entrevistas al autor y publicidad” (153). Alberca acuerda con Lejeune cuando sostiene que algunas veces son las marcas paratextuales (título, solapas del libro, contratapa, el prólogo, entrevistas al autor, etc.) en las cuales el autor admite cuánto de sí mismo hay en el personaje ficticio, las que señalan un pacto autobiográfico a pesar de la no implícita identidad entre autor, protagonista y narrador.

En los cuentos de Díaz el autor y el personaje no comparten la misma identidad nominal ya que el nombre del narrador- personaje es Yunior. Sin embargo, a pesar que no coincide la identidad del autor y del personaje, se podría inferir que Yunior *es* y *no es* Junot Díaz lo que nos conduce a un pacto ambiguo de lectura. En el primer relato “Ysrael” el narrador en primera persona no tiene un nombre y es por eso que el lector puede asumir que el narrador es el mismo que figura en la tapa del libro, Junot Díaz. Recién en el segundo relato, “Fiesta”, nos enteramos que el narrador es Yunior cuando su tío Miguel se dirige al narrador y dice: “Carajo, Yunior, ¡se te ve horrible!” (30). A partir del segundo cuento, incluso en aquellos que no está explícitamente expresado, se puede deducir que es Yunior el que relata los cuentos de la colección con excepción del último llamado “Negocios” porque el lector reconoce la voz de Yunior que en las distintas narraciones trata de adaptarse a la vida en Nueva Jersey y se involucra en

pequeños robos, consumo y venta de drogas o trabajos temporarios para ayudar a su madre económicamente. Esta ambigüedad del pacto de lectura resulta también de las entrevistas publicadas simultáneamente a la publicación de la colección de cuentos. Jonathan Culler sostiene que el género es una manera de caracterizar un texto en función de ciertas propiedades formales y de contenido, pero también es una manera de caracterizar cómo un lector u oyente toma un texto, cualesquiera sean su contenido y sus características formales reales.(Olson y Torrance,1995: 181)². Es decir los textos existen no sólo como maneras de escribir sino como maneras de leer.

De Junot Díaz sabemos que nació en Santo Domingo en la República Dominicana, y fue criado por su madre y sus abuelos mientras su padre trabajaba en los Estados Unidos. A la edad de los seis años, su padre les envió los pasajes para que se mudaran con él, pero al poco tiempo los abandonó dejándolos en una difícil situación económica. Se crió en un barrio pobre de Nueva Jersey junto a otros niños de inmigrantes. Se pueden advertir muchas similitudes con la vida de Yuniór el narrador de la mayoría de los relatos ya que vive la misma experiencia que Díaz de niño en la República Dominicana y de adolescente en los estados Unidos.

Los cuentos “Ysrael” and “No-face” tienen lugar en la niñez de Yuniór en la República Dominicana y narran la historia de un niño cuya cara fue desfigurada por un cerdo. Tanto Yuniór como los niños del barrio sienten gran curiosidad por lo que Ysrael oculta tras la máscara que usa para que su deformidad no sea vista. Yuniór se mueve entre la empatía, el miedo y la curiosidad, pero influenciado por su hermano puede ser muy cruel con Ysrael. Si bien el relato gira alrededor de Ysrael se podría decir que la empatía que siente Yuniór por el niño deforme tiene que ver con la experiencia del inmigrante del ser el otro para la cultura norteamericana. La soledad y la alienación de del niño “sin cara” es semejante al sentimiento de no pertenencia que experimenta Yuniór de niño en los Estados Unidos. Junot Díaz al igual que Yuniór siente que no pertenece a los Estados Unidos ni tampoco completamente a la República Dominicana después de haber inmigrado al nuevo país. Ese sentimiento de alienación que Díaz experimenta en la calle, en el barrio de Nueva Jersey también lo vive en el seno de su familia: “No encajaba en mi familia en ningún lado... era un niño inteligente en una familia que no sabía qué diablos hacer con eso”, comenta Junot en la entrevista dada a Cruz-Lugo para *Latin Forum.Hispanic* y agrega que esa situación es a menudo parte de la experiencia del inmigrante ya que “todos nosotros los que venimos de familias pobres, sin importar lo que terminemos haciendo como adultos, ninguna de nuestras ecuaciones familiares nos limitan... resplandecemos en distintas direcciones” (2008: 54)

Los relatos “Fiesta”, “Aurora”, “Drown”, “Boyfriend”, “Edison, New Jersey”, “How to Date a Browngirl, Blackgirl, White Girl, or Halfie” están ambientados en los Estados Unidos y abarcan desde la llegada de Yuniór, su hermano y su madre a los Estados Unidos hasta su adolescencia en Nueva Jersey. Estos cuentos describen la discriminación y el sentimiento de alienación que marca la adolescencia de Yuniór como así también el barrio marginal donde se establecen con sus “edificios en ruinas, los pequeños pedazos de pasto, las pilas de basura alrededor de los tachos, y el basural, especialmente el basural” (Junot, 1996: 91). Yuniór cuenta como se mantenía siempre a la vista de los cajeros en los negocios para que no darles motivos de sospecha simplemente porque no era americano. Los mismos prejuicios se observan en el cuento “Drown”. Yuniór relata un día cuando sale a correr y un hombre lo detiene y le pregunta si no estaba interesado en un trabajo en el ejército:

¿Tienes trabajo?

En este momento no.

¿Te gustaría uno? ¿Una carrera en serio, algo mejor de lo que podrías tener por aquí?

Recuerdo haciéndome para atrás. Depende de lo que sea, dije.

Hijo, sé de alguien que está contratando gente. El gobierno de los Estados Unidos.

Disculpe pero no sirvo para el ejercito.

Eso es exactamente lo que yo pensaba, dijo él. (...) Pero ahora tengo una casa, un auto, un arma y una mujer. Disciplina. Lealtad. ¿Puedes decir que tienes alguna de esas cosas? ¿Aunque sea una? (100)

En una entrevista para *The Journal News* Daniel Donahue le pregunta a Díaz acerca de las similitudes entre Yuniór y su vida:

Pregunta: Yuniór es un personaje central en su escritura. Al igual que usted nació en la República Dominicana, se crió en una familia de clase trabajadora, creció con un hermano que tuvo cáncer, y fue a Rutgers. ¿Yuniór es incluso el nombre que su familia usa con usted! ¿Acaso está arrancando páginas de su diario?

Respuesta: ¡Ojalá! Sería mucho más fácil. No tendría que hacer nada... uno le puede dar a los personajes la vida de uno, pero seguro que no son uno mismo. (s/n)

Victor Cruz-Lugo también se refiere a las similitudes entre su vida y los personajes de Oscar y Yuniór en su novela *La maravillosa breve vida de Oscar Wao*³. En una entrevista para *Latin Forum* Díaz comenta: “Si quieres saber quién es Junot Díaz, deberías considerar los dos personajes principales de la novela: Oscar el ñoño y Yuniór el intelectual de la calle. Ambas personas viven en el escritor de hoy” (54). Sin embargo en la misma entrevista admite estar más cerca de Yuniór y de su experiencia como hijo de inmigrantes. Cuando se le pregunta por qué escribe, Díaz responde: “Siempre he creído que escribir ha sido como una forma de poner juntos mis más disparatados yoes para que coexistan de manera pacífica y puedan estar presentes simultáneamente”. (54)

En los otros relatos, Yuniór cuenta la historia de su niñez, etapa marcada por la ausencia de su padre. En el cuento “Aguantando” la vida del personaje es similar a la experiencia de Junot Díaz cuando niño, Yuniór dice: “Viví sin un padre los primeros nueve años de mi vida. Él estaba en los Estados Unidos, trabajando, y la única forma en que lo conocí fue por las fotos que mi madre guardaba en una bolsa de plástico para sándwiches debajo de su cama”⁴ (69) más adelante en el mismo cuento expresa:

No pensaba en él a menudo. Había partido para Nueva York cuando yo tenía cuatro pero como no podía recordar ni un solo momento con él, lo perdoné durante nueve años de mi vida. En los días que tenía que imaginármelo- no a menudo, porque Mami ya no hablaba mucho de él- era el soldado de la foto. Era una nube de humo de cigarrillo, los restos que aún se podían encontrar en los uniformes que había dejado. Eran partes de los padres de mis amigos, de los jugadores de domino de la

esquina, pedazos de Mami y Abuelo. No lo conocía para nada. No sabía que nos había abandonado. Que toda esta espera era una farsa. (70)

El padre de Junot Díaz también fue una figura ausente en la vida del escritor quien se crió junto a su madre, hermanos y abuelos en la República Dominicana mientras esperaba que su padre cumpliera la promesa de volver a buscarlos. El último cuento que lleva el nombre con el que fue publicada la colección está narrado en tercera persona y relata la historia de Ramón de las Casas y de su experiencia en los Estados Unidos. La vida del hombre real se entremezcla con la del personaje ficticio del texto a tal punto que cuando Junot Díaz publica la colección de cuentos *Negocios*, su padre se enoja por la forma en que lo presenta en los relatos y en especial en el cuento que lleva el mismo nombre que la colección. En una entrevista titulada “Junot Díaz on Rewriting the Story of America” Bill Moyers le pregunta acerca de la reacción de su padre ante la publicación de *Negocios*:

BILL MOYERS: ¿y? ¿su reacción cuando apareció tu primer libro?

JUNOT DÍAZ: Oh Dios, mi Viejo estaba tan furioso. (...)Ella [mi madre] siempre cuenta esta historia a la gente. Ella dice, “Tu papá estaba tan enojado, porque no podía entender que era ficción. Y llamó una vez a casa y cuando respondí el teléfono me dijo ‘dile que me espere. Voy en camino desde Florida para patearle el trasero’. Con mi madre nos reímos y reímos y reímos (...) porque pensaba que no había sido respetuoso con la familia. Que había escrito sobre él y lo había hecho quedar mal.

¿Porqué elige Junot Díaz escribir su vida en una colección de cuentos en vez de escribir su autobiografía? Se podría argumentar que esta hibridación de géneros le permite a Díaz contar su experiencia más íntima sin exponerse demasiado. Alberca expresa que “el género autobiográfico permite en este sentido menos libertad, es más estricto y cerrado, ya que no puede en principio jugar con los principios de identidad y referencialidad, sin que se pongan en entredicho los pilares del género” (1999: s/n). De igual modo, una autobiografía o un relato autobiográfico, que esté subtítuloado como novela o clasificado como ficción, parecerá en principio una contradicción o un contrasentido que el lector, pasado el primer momento de desconcierto, trata de resolver en una dirección u otra. Bruner y Weisser en la “La invención del yo: la autobiografía y sus formas” sostienen que “las vidas son textos: textos que están sujetos a revisión, exegesis, interpretación y así sucesivamente. Es decir las vidas *relatadas* son tomadas por quienes las relatan como textos que se prestan a distintas interpretaciones” (1998:178). Ambos autores contienden que sería imprudente decir que una autobiografía literaria es el único texto de una vida” (178) por lo que ellos proponen que “texto” equivale a un informe narrativo conceptualmente formulado de lo que ha sido una vida” (179).

Al igual que muchos escritores de nacionalidad dividida Díaz necesita contar su historia de vida para poder reconciliarse con su identidad híbrida y las marcas que ésta dejó en su vida: "A veces uno trata de entender la propia experiencia en su arte" expresa Díaz en una entrevista concedida a *La vanguardia*. Junot Díaz toma elementos del género autobiográfico y algunos elementos de la autoficción para narrativizar su historia personal y la entretreje con elementos ficticios. El personaje de Díaz, al igual que el autor, presenta toda la complejidad identitaria de un ser que debe luchar con dos identidades culturales y es a través de la narrativización de su historia de vida que

consigue constituirse en un sujeto intercultural, cuando logra que las distintas culturas que lo habitan entren en diálogo y que no coexistan meramente.

Junot Díaz “plantea el juego de trastocar, disolver la idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales” (Arfuch, 2003:98) y se reinventa al escribir su historia bajo otro nombre, un nombre ficcional.

El umbral entre la ficción y la realidad en *La casa en la calle mango*

Carolyn G. Heilbrun en *Writing a Woman's Life* (1988) expresa que

Hay cuatro formas de escribir la vida de una mujer: la propia mujer puede contarla, en lo que ella elige llamar una autobiografía; puede contarla en lo que ella elige llamar ficción; un biógrafo, hombre o mujer puede escribir la vida de la mujer en lo que se llama biografía; o la mujer puede escribir su vida antes de vivirla, inconscientemente y sin darse cuenta ni designando el proceso (...) (citado en Smith, Sidonie y Julia Watson. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, 1989: 3)

En *La casa en la calle Mango* (1984) Sandra Cisneros elige una quinta opción para escribir la vida de una mujer; una combinación de los géneros de la ficción, de la autobiografía, y de la autoficción. El texto de Sandra Cisneros es un claro ejemplo de la hibridación de géneros que resulta de la mezcla de elementos que son propios de la autobiografía, de la ficción y de la autoficción. Los diferentes elementos se combinan y crean un contrato de lectura que oscila entre un pacto autobiográfico y un pacto novelesco e invitan al lector a leer el texto simultáneamente como un relato ficticio y una historia verdadera.

La casa en la calle Mango de Sandra Cisneros tampoco podría considerarse ni una autobiografía ni un ejemplo de autoficción ya que no existe una identidad nominal compartida entre autor, narrador y personaje. Sin embargo, desde el punto de vista del tipo de pacto de lectura propuesto podríamos decir también que el texto de Cisneros se mueve en las líneas borrosas de la autobiografía, de la autoficción y de la novela autobiográfica. *La casa en la calle Mango* propone un pacto de lectura ambiguo que oscila entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, característica propia de la autoficción. En el texto de Cisneros, al igual que en el de Díaz, el autor y el personaje no comparten la misma identidad nominal ya que el nombre del personaje que narra su vida es Esperanza Cordero. Sin embargo el lector solo se entera que el narrador en primera persona se llama Esperanza en la cuarta viñeta de la novela titulada “Mi nombre”. Esto significa que cuando comienza a leer la novela podría asumir que el nombre que figura en la página del título corresponde al narrador- protagonista de la misma. Por lo tanto, de acuerdo a Lejeune y a Alberca, esta identidad no explícita entre autor, narrador, y personaje establecería un pacto de lectura autobiográfico, al menos hasta que el lector llegue a la cuarta viñeta, “Mi nombre”. Cuando el lector descubre que el narrador- protagonista es Esperanza Cordero, el autor, Sandra Cisneros, se aleja del narrador- protagonista, pero al mismo tiempo se acerca, ya que a pesar de que no existe una identificación nominal, el lector aún puede encontrar similitudes entre la vida del narrador-protagonista y la vida del autor. Esto sugiere un pacto de lectura que oscila entre una interpretación del texto como ficción o como acontecimientos reales. *La casa en la calle Mango* es indudablemente ficticia y como tal goza de una libertad

total al mismo tiempo que establece una relación ambigua entre dos pactos de lectura por la falta de límites claros. Esta ambigüedad surge en parte porque el texto se presenta como una novela ya que no existen subtítulos que la señalen como una “autobiografía” o la “historia de mi vida,” es decir, el texto se presenta como ficción.

Al abordar el texto de Cisneros el lector puede encontrar que muchos de los eventos en la vida de Esperanza Cordero coinciden con eventos de la vida de la autora. Es decir se puede percibir que la personalidad del autor se ha fusionado con la del personaje que cuenta la experiencia de haberse criado entre dos culturas. Sandra Cisneros, al igual que Esperanza Cordero, nació en Chicago de padre mejicano y de madre mejicana-americana. En varias ocasiones, Cisneros se ha referido a la dualidad de su crianza en los Estados Unidos como una niña de nacionalidad doble. Cuando Sandra Cisneros habla de su niñez recuerda que era la única hija mujer y que sus hermanos trataban de controlarla todo el tiempo y de que asumiera el rol femenino tradicional de la cultura mejicana. De manera similar, Esperanza, la protagonista del texto estudio de análisis experimenta la misma dualidad que Cisneros en su vida. Esperanza ha sido criada como una niña mejicana y como tal se espera que asuma el rol que la mujer ocupa en la familia mejicana; debe comportarse como una buena hija que vive para servir en primer lugar a su padre y a su madre. Sin embargo, al asistir a la escuela también se le exige que actúe como cualquier otra niña americana y que sólo hable en inglés.

Del mismo modo, Sandra Cisneros experimenta la soledad que Esperanza vive en su niñez debido al número de veces que su familia se muda entre los Estados Unidos y Méjico. En una entrevista publicada en la revista *Publishers Weekly* ella dice:

El mudarse de un lado a otro, las nuevas escuelas fueron muy angustiantes para mí cuando niña. Me hicieron ser muy introvertida y tímida. No recuerdo haber hecho amigos fácilmente y era terriblemente insegura debido a la crueldad de las monjas, quienes eran majestuosas en hacerme sentir pequeña. Porque nos mudábamos tanto y siempre a barrios que parecían Francia después de la segunda Guerra mundial, terrenos vacíos y edificios quemados, me recluí en mí misma. (Sagel, 1991: 74)

De manera similar, cuando en la novela de Cisneros una monja le pide a Esperanza que señale su casa, ella se avergüenza y cuenta:

Y entonces me hizo parar sobre una caja de libros y que señalara. ¿Esa? Dijo señalando una hilera de tres departamentos feos, a aquellos que incluso los mendigos sienten vergüenza. Sí, asentí con la cabeza, aún sabiendo que no era mi casa y empecé a llorar. Siempre lloro cuando las monjas me gritan, incluso si no están gritando. (Cisneros, 1984:45)⁵

Existen otros aspectos de la vida de Cisneros que también se revelan en la novela. Ella concurrió al taller de escritura de la Universidad de Iowa y en una discusión sobre las memorias arquetípicas de las *Poéticas del Espacio* de Bachelard se dio cuenta que sentía que no tenía hogar:

Todo el mundo parecía tener un conocimiento comunal que yo no tenía- y luego me di cuenta que la metáfora de la casa era totalmente errónea para mí. De repente me sentía sin hogar. No había áticos ni rendijas. No tenía tal casa en mi memoria. Cuando niña había leído de esas cosas en libros, y mi

familia había prometido tal casa, pero lo mejor que habían hecho fue ofrecer este bungalow miserable del que me avergoncé toda mi vida. (Sagel, 1991: 75)

Es también en el taller de escritura que Cisneros se da cuenta que puede escribir desde la diferencia;

Cuando estábamos en el taller y me sentía tan intimidada al hablar de casas me di cuenta que no tenía una casa como la de mis compañeros. Pero en vez de hacer que saliera corriendo de la clase y abandonara mis estudios en un acto de terror, porque era una persona que trabajaba con compañeros muy privilegiados, hizo que finalmente me enojara y que escribiera desde ese lugar de diferencia. (Elliott, 2002: 2)

De sus declaraciones se puede inferir que al escribir desde ese “lugar de diferencia” Cisneros hace una declaración política y lleva la experiencia del inmigrante de los márgenes al centro del debate y de esa manera hace la diferencia.

Este pacto ambiguo de lectura propuesto se reafirma a través de referencias paratextuales. En una entrevista que da Cisneros a *Mambiance. A Magazine of Art and Literature* cuando se le pregunta cuánto de *La casa en la calle Mango* está basado en su propia vida dice:

El escenario es real. El sentimiento de vergüenza es un hecho. Pero a muchos de los personajes los recogí de diferentes tiempos y lugares. Cuando empecé el libro, era más una memoria. Pero cuando lo terminé, se volvió ficción porque empecé a agregar alumnos de mis clases- era profesora en una escuela secundaria de alumnos que abandonaban- y a ubicarlos en el barrio de mi pasado. Estaba mezclando personas de diferentes épocas de mi vida. (García, 2003: s/n)

Esperanza, la protagonista de la novela tiene el mismo apellido que la madre de Cisneros, Cordero. Sandra Cisneros dedica una viñeta completa para hablar de la madre de Esperanza, “Una galleta inteligente”, como una forma de decir que no quiere repetir la historia de su madre. A pesar de que la admira, sabe que quiere un futuro diferente y al contar la historia de su madre, cuenta su propia historia, sus ambiciones al igual que sus miedos. En una entrevista al *Southwest Review* al preguntársele acerca de su madre ella dice:

Es muy parecida a la madre descrita en el cuento “Una galleta inteligente” – una mujer que puede hablar dos idiomas y reparar el televisor y dibujar, pero que no sabe ir al centro porque no sabe que tren tomar. Es una mujer de contradicciones. (Satz, 1997:171)

En la misma entrevista agrega “Creo que mi madre siempre va a ser una voz en mis cuentos. Se parece mucho a la persona que uso en estos cuentos y poemas. Es su voz la que oigo cuando me siento y comienzo un texto” (Satz, 1997: 172). Al final del relato, Esperanza Cordero decide dejar el barrio y convertirse en escritora. Al igual que Sandra Cisneros sabe que puede escribir desde un lugar de diferencia:

Un día armaré mis bolsos con libros y papel. Un día diré adiós a Mango. Soy demasiado fuerte para que me deje aquí para siempre. Un día me iré. Los amigos y los vecinos dirán ¿Qué fue de Esperanza? ¿Dónde fue con todos esos libros y papeles? ¿Por qué se fue tan lejos? (Cisneros, 1984: 110)

Es esta mezcla de hechos ficticios y reales, típica de las narraciones autoficcionales la que hace que el lector oscile entre leer el texto como autobiografía o ficción.

Ahora bien, ¿por qué elige Cisneros un personaje ficticio para representarse de acuerdo a sus necesidades y deseos? Una respuesta posible es que Cisneros utiliza a su protagonista para expresar sus ideas acerca de la posición de las mujeres mexicanas-americanas en la sociedad de los Estados Unidos y en el hogar mexicano. Al escribir su propia historia, Cisneros da voz a mujeres que han sido doblemente marginalizadas en su condición de mujeres y de sujetos de doble nacionalidad, no sólo en Estados Unidos sino también en México.

¿Por qué opta Cisneros por un género híbrido para contra su experiencia de vida? Podría considerarse una estrategia narrativa para reflejar su hibridez identitaria. Al contar su historia a través de la ficción, Sandra Cisneros puede aceptar lo que significa ser una mujer chicana en los Estados Unidos. Teje y entreteje su historia familiar, su crianza mexicana y la dualidad inherente de haber sido criada como una chicana en los Estados Unidos. Al adoptar un nombre ficticio, universaliza la experiencia del inmigrante en los Estados Unidos y muestra no sólo la experiencia de Esperanza Cordero sino la experiencia de muchas primeras generaciones de inmigrantes nacidos en Estados Unidos que tratan de encajar en el nuevo país.

Las palabras de Sandra Cisneros en la entrevista dada a *Southwest Review* nos conducen nuevamente al pacto de lectura ambiguo que propone en su texto:

Mucho de la calle Mango lo escribí sin ver, intuitivamente, y ahora que lo leo en voz alta, hace tanto eco sobre mi vida que me da miedo. No fue mi intención que fuera autobiográfico o como una máscara de mi propia vida, pero resultó ser que estoy viviendo la ficción que creé. (Satz, 1997: 172)

Conclusiones

Tanto Junot Díaz como Sandra Cisneros cuentan sus historias personales en los márgenes de la ficción y del disimulo. Entre la ficción y la realidad ambos escritores nos llevan por las calles de los barrios marginales donde se establecen los inmigrantes en los Estados Unidos con todas las dificultades de adaptación que eso conlleva: el vaivén entre la asimilación y el rechazo de la nueva cultura, el obstáculo de la lengua materna y la nueva lengua, la escolarización y la marginalidad de los espacios que habitan. Yúnior y Esperanza experimentan la misma ambigüedad que cualquier extranjero que debe adaptarse a una nueva cultura. Tanto los autores como los personajes deben aprender a vivir en el entre medio de dos culturas y eso solo es posible cuando ponen en dialogo las distintas culturas que los habitan.

¿Por qué elijen contar sus historias bajo la apariencia ficticia de un personaje? Podría decirse que elijen camuflarse tras personajes ficticios para mostrar disimuladamente su experiencia como primera generación de inmigrantes. La ambigüedad propuesta por el pacto de lectura de ambos textos les permite esconderse tras la máscara de la ficción pero al mismo tiempo contar sus historias de vida. Si bien la vida de los personajes ficticios no se corresponde totalmente con la vida de los autores, la narrativización de sus historias de vida sirve para poner en el centro del debate la situación de grupos minoritarios que viven en los Estados Unidos. Junot Díaz y Sandra Cisneros le dan voz al inmigrante dominicano y al chicano respectivamente en sus textos, sin embargo, las vivencias de los personajes principales son las mismas que experimenta cualquier extranjero que deja su país en busca de una mejor vida y se establece en los Estados Unidos. Díaz y Cisneros subvierten el género tradicional de la autobiografía y se sirven de la ambigüedad del pacto de lectura propio de la autoficción y desde los márgenes universalizan la experiencia del inmigrante en un relato que se mueve entre las fronteras de la autobiografía y de la autoficción. Esa ambigüedad narrativa en cierta manera refleja la ambigüedad entre el pertenecer y no pertenecer en la que se mueven tanto los personajes de Yunion y Esperanza como Díaz y Cisneros.

Bibliografía

Alberca, Manuel. (2007) *El Pacto Ambiguo. De la Novela a la autoficción*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.

---. "En las fronteras de la autobiografía" (1999). En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. (Ed. de Manuela Ledesma Pedraz) Universidad de Jaen, Jaen :58-60.

Arfuch, Leonor. (Comp.) (2003) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Bruner, Jerome y Susan Weisser. (1998) *La invención del yo: La autobiografía y sus formas*. Gedisa, Barcelona.

Cisneros, Sandra. (1984) *The House on Mango Street*. Vintage Books, Nueva York.

Cruz- Lugo, Victor. (2008) "Story Book Success." *Latin Forum.Hispanic*. [On line] Disponible en Academic Search Premier. EBSCO. Fecha de consulta: 19-06-15.

Díaz, Junot. (1996) *Drown*. Penguin Group, Nueva York.

Donahue, D. (2012, Sep 16) "Author Junot Díaz discusses his writing, men cheating". *The Journal News*. [On line] Fecha de consulta: 02-02-15.

Elliott, Gale. (2002) "Interview with Sandra Cisneros". *The Missouri Review* 25:1, Spring . [On line] Disponible en Academic Search Premier. EBSCO. Fecha de consulta: 08-03-09.

García, Carlos David. (Ed.) (2003) "A Conversation with Sandra Cisneros" *Miambiance. A Magazine of Arts and Literature*. Volume XIII. Miami Dade College. Kendall Campus Interview. [On line] Disponible en: <http://www.mdc.edu/kendall/miambiancemagazine/issue13/interview.html>. Fecha de consulta: 28-07-09.

"Junot Díaz: Me fascina mucho explorar la masculinidad, sobre todo del caribeño" (2013, junio). [On line] *La vanguardia: Libros*, Barcelona. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/libros/20130503/54373134188/junot-diaz-masculinidad-del-caribeno.html#ixzz3FxxvGola3>. Fecha de consulta: 29-06-15

Lejeune, Philippe. (1986) *El Pacto Autobiográfico y otros Estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, Olson, David y Nancy Torrance. (Comp) (1995) *Cultura escrita y oralidad*. Gedisa, Barcelona.

Moyers, Bill. (2012) "Junot Díaz on Rewriting the Story of America". [On line] Disponible en: <http://billmoyers.com/episode/rewriting-the-story-of-america/>. Fecha de consulta: 24 -06-15.

Robin, Regine. (2003) "La Autoficción. El Sujeto siempre en Falta." *Identidades. Sujetos, y Subjetividades*. Leonor Arfuch (Comp) Prometeo Libros, Buenos Aires.(pp 43- 55)

Sagel, Jim. (1991) "Sandra Cisneros: conveying the riches of the Latin American culture is the author's literary goal." *Publishers Weekly* 238.n15 (March 29, 1991): 74(2). [On line] Business and Company ASAP. Disponible en Gale. New York Public Library. Fecha de consulta: 29-07-09.

Satz, Martha. *Southwest Review*; Spring 97, Vol. 82 Issue 2, p166, 20p. [On line] Disponible en: Business and Company ASAP. Gale. New York Public Library. Fecha de consulta: 3-08-09.

Smith, Sidonie y Julia Watson. (eds) (1998) *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. The University of Wisconsin Press, Madison.

¹ El título de la colección de cuentos en inglés es *Drown* que se puede traducir como *Ahogado*, sin embargo fue publicada como *Los Boys* (1996) en España y como *Negocios* (1997) en los Estados Unidos.

² Todas las traducciones de textos en inglés al español son de mi autoría.

³ *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* fue publicada en el 2007 y cuenta la vida de Oscar Wao a través de distintas voces narrativas, una de ellas es la de Yunior, el personaje y narrador de varios de los cuentos de *Negocios*. Oscar Wao es un adolescente obeso, amante de la ciencia ficción que se debate entre pertenecer o no a la cultura americana o a la dominicana y no se siente cómodo en ninguna de las dos.

⁴ Todas las traducciones del texto de Junot Díaz *Drown* son de mi autoría.

⁵ Todas las traducciones del texto *The House On Mango Street* de Sandra Cisneros son de mi autoría.

GLORIA FUERTES**LOS JUEGOS POLISÉMICOS DEL NOMBRE PROPIO**Sofía Di Leonardo⁴**Resumen**

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la poesía de Gloria Fuertes, para advertir de qué modo se construye el sujeto poético en el discurso literario lírico; revisamos cuestiones vinculadas a la referencialidad, la autoría y la intencionalidad. Nos detenemos en los poemas que presentan ambivalencia textual en el límite entre lo biográfico y lo ficcional a partir de estrategias enunciativas que propone la autora.

En cuanto al uso del nombre propio, se presta atención a la identidad nominal del autor; la aparición en el texto genera cuestiones en torno a la identidad ambigua que sella un pacto autobiográfico sin anular el pacto ficcional. En la coincidencia del nombre del autor, con la figura del narrador y protagonista se distingue dos modos de "identidad nominal" (la explícita y la implícita en términos de Lejeune) que analizamos en algunos poemas de especial complejidad.

Palabras claves: Gloria Fuertes-Autoficción-Autobiografía- Pacto Ambiguo-Autopoética.

In this work we propose to reflect about the poetry of Gloria Fuentes, in order to notice in which way the poetic subject is constructed in the lyrical literary discourse. For this, we will revise issues associated to the referentiality, authorship, and intentionality. In particular, we will focus in poems that present textual ambivalence in the limit between the bibliography and fiction from enunciative strategies proposed by the author.

We will pay special attention to the use of the proper name, in which the nominal identity, explains the ambiguity of pact through the contractual dimension of the autofictional text. The reader is not capable of distinguishing between the fictional and factual, therefore seals a fictional pact without putting aside the autobiographical pact. Regarding the use of the proper name in which author, narrator, and protagonist coincide, two modes of "nominal identity" are distinguished (closely following Lejeune the explicit and the implicit) which we will analyze in some poems of special complexity.

Keywords: Gloria Fuertes - Autofiction - Autobiography - Ambiguous Pact - Autopoetics.

⁴ Lic. en Letras Modernas (UNC) Prof. Adscripta de Literatura Española II (Fac. de Filosofía y Humanidades-UNC). Integrante del Equipo de investigación: "Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo". (Fac. de Filosofía y Humanidades-UNC) Sofía Di Leonardo [sofidileo@hotmail.com] Enviado 12/04/2015. Evaluado 12/07/2015

Los juegos polisémicos con el nombre propio

Gloria Fuertes (Madrid 1917-1998) fue una de las poetas más importantes y, a la vez, menos explorada de la poesía de posfranquismo. En sus poesías y libros es llamativo el uso del nombre propio como categoría textual tanto en sus poemas, en los títulos y en los nombre de las obras - *Historia de Gloria: (amor, humor y desamor)* (1983), *Glorierías* (2001). La poeta juega constantemente en los versos con su nombre "Gloria Fuertes", lo que ha dado a lugar a considerar su obra como autobiográfica; aspecto que la misma poeta ha explotado y ha funcionado como principal aspecto de estudio crítico. Desde hace muchos años teóricos y críticos han debatido sobre "las escrituras del yo" en el discurso poético, en relación al uso del nombre propio y del nombre de autor. Esa figura "ambigua" sella un pacto autobiográfico sin opacar el pacto ficcional; para pensar, entonces, la "autoficción" desde el género poético.

Su primer libro de poesía publicado en 1950 se llamó *Isla ignorada*, al cual años más tarde tildó con toda sinceridad como inmaduro y ser escritos tomados directamente de su diario íntimo, pero ya aparecen allí las primeras autoconfesiones de la poeta. En 1970 publicó *Antología poética* que reunía poemas publicados entre 1950 y 1969 y con prólogo del reconocido crítico literario Francisco Ynduráin, quien destacó este carácter biográfico en su poesía.

Gloria Fuertes escribió en el prólogo de *Obras incompletas* (1980) "...continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas (...) que informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc." (Fuertes, 1975: 22). Entonces, hay dos "Gloria Fuertes": la que se construye en el texto, es decir la de papel y la autora que firma, edita sus libros, sale en televisión, etc. "La segunda" juega con su nombre propio para hablar de sí misma en los versos. Gloria crea una relación lúdica con sus lectores, quienes no son capaces de distinguir entre lo ficcional y lo factual, y por lo tanto sellan un pacto ficcional sin dejar de lado el autobiográfico.

Así, en un juego ambivalente entre lo biográfico y lo ficcional Gloria Fuertes utiliza el nombre propio para generar en el lector una ambivalencia constante.

El poema *Nota Biográfica*, incluido en sus *Obras Incompletas*, la primera estrofa dice:

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.
A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores.
Yo era buena y delgada,
alta y algo enferma.
A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre,
se fue cuando más falta me hacía.

El primer verso comienza con el nombre propio de la poeta, ubica el tiempo –La Guerra Civil Española (1936-1939) y el espacio geográfico (Madrid). Además, sabemos que Gloria Fuertes sufrió de temprana edad la muerte de su madre y trabajo durante mucho tiempo y desde joven como oficinista. Con esto vemos hay marcas identificadoras con la vida de la autora, es decir un poema autobiográfico. El teórico español Manuel Alberca explica que el lector no es capaz de distinguir entre lo ficcional y lo real, por lo que genera un pacto ficcional sin excluir el autobiográfico (dado por la coincidencia entre la identidad del autor y personaje y por datos extratextuales). “La autoficción permite escenificar en el mismo texto la tensión entre ambas estrategias narrativas, sin cuyas diferencias propuestas no tendría ningún sentido jugar con las expectativas de los lectores: los juegos acerca de la individualidad y del nombre propio, la simulación o la autenticidad de los datos, son los espacios creativos propicios a las autoficciones.” (Alberca, 2007: 49)

Con estos versos Gloria Fuertes se configura como una poeta asociada a lo cotidiano, a la experiencia no solo de ella, sino que puede ser la de cualquier lector. Y, además, como poeta que sus palabras gritan, no son silenciosas en aquellas épocas franquistas. “...escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas” (Fuertes, 1980: 24)

En su libro *Historia de Gloria: amor, humor y desamor* (1983), el título ya causa un efecto en relación al contenido del poemario. Además, en el epígrafe dice: “No me importa que todos os deis cuenta de que esto que os cuento me ha sucedido.” A Gloria Fuertes no le preocupa la identificación.

El poema:

AUTOEPITAFIO

Me alegra poder decir
para la futura historia,
que no pasé por la tierra
sin pena ni Gloria.

Es un poema breve a modo de epitafio (palabra proveniente del griego, es el texto que honra al difunto, la mayoría normalmente inscrito en verso en una lápida o placa), de cuatro versos, escrito en primera persona. En un juego lúdico, utiliza su nombre propio como sustantivo para una frase popularmente conocida “sin pena ni gloria”. Gloria aparece en mayúscula, coinciden el nombre del autor, del narrador y del personaje; pero aun así ¿podemos discernir si lo que se nos cuenta en el texto es biográfico o ficticio? Por el ‘pacto ambiguo’ el lector interpretará como verdadero aquello que está legitimado por el uso del nombre propio.

En el poema

A MODO DE AUTOEPITAFIO

Cargada de espaldas
de amores
de años
y de gloria,
ahí queda la Fuertes

En este texto, aunque el título refiere a una primera persona, la autora otorga la voz a una tercera persona lo que produce un juego especular característico de la poesía autoficcional, es decir un reflejo del autor en el texto. La poeta ubica su presencia en el poema, ya no de manera central pero sí está ahí. Su nombre aparece como sustantivo y el apellido en mayúscula, ambos ubicados en versos diferentes para que el lector interprete por sí mismo.

El poema

LA GLORIA

La gloria, no la busco,
ya la tengo en mi nombre.

A diferencia del poema anterior, este tiene como título el nombre de la poeta. Gloria Fuertes juega con su nombre con un fin lúdico de resaltar cuál ha sido la `gloria´ alcanzada: quizás sea ser poeta, y su nombre propio es utilizado como sustantivo.

Fuertes genera en los poemas analizados diferentes efectos de sentido que la autora desea generar a través de los diversos modos de utilizar en el texto las acepciones de nombre propio que dan lugar a un espacio lúdico en el texto tanto de invención como factual en su poesía.

El juego creativo

En el prólogo de *Obras Incompletas* Gloria Fuertes describe que el proceso creativo lírico es primero sentir, después pensar; lo llama `proceso mágico´. El poeta crea; la poesía es nacimiento y la creación es, entonces, un parto natural. La poeta se declara antiretórica, la mayoría de sus poemas son breves y son el resultado de momentos. Sus obras son contar su vida de manera muy directa afirma. También afirma que los poemas son el reflejo de su biografía, son referenciales: “Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el porqué, continué contando o cantando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba <<autobiografías>> o que, sin titularse así, informaban sobre mi (...) Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy <<yoista>>, que soy muy <<glorista>>” (Fuertes, 1980: 22).

En cuanto a los efectos de sentido y al abordar el poema con nombre de autor –y siguiendo a la teórica Laura Scarano- se puede interpretar esa operación como una `ficción autobiográfica´, ya que construye en el texto una representación de la figura del autor empírico. Es decir, los datos de la vida del autor que aparecen en el texto

colaboran con el efecto de realidad que propicia el nombre propio. “La expresión <<ficción-autor>>, para aludir a la construcción mediatizada de un personaje <<nombrado>> y <<fechado>>, junto con sus desdoblamientos, máscaras y demás figuraciones, nos permite discutir los juegos y alianzas establecida entre el yo lírico y autor.” (Scarano, 2014: 42 y 43)

La poesía Gloria Fuertes habla en el texto de sí misma, de las condiciones en las que fue generada, de los espacios y el tiempo; de cómo el componente metapoético se une al autobiográfico para construir la imagen del autor. Antonio Jesús Gil González afirma que la Metapoesía como discurso poético es el hecho mismo de escribir poesía y es la relación entre autor, texto y público.” (Antonio Jesús Gil González, 2000: 294)

En el poemario *Obras Incompletas* hay un texto denominado

POEMA

Que no soy mística porque canto en los suburbios?
 Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo.
 No soy mística porque siempre me río
 y siempre me río... qué me importa lo mío?
 Yo no puedo pararme en la flor,
 me paro en los hombres que lloran al sol.
 Nadie sabe lo lírico que es,
 un mendigo que pide de pie.
 Nadie sabe sentir al Señor.
 Cantando la aguja, la mina, la hoz.
 Yo me hundo en lo espiritual
 haciendo un poema en el arrabal.
 En lo oscuro me alumbre la vid
 que lo místico mío es reír.

Se ve en este poema la relación entre lo autobiográfico y lo metapoético, se relacionan e identifican el sujeto lírico de un `yo que escribe´ con un `yo que existo´ y un `yo que recuerdo´. El título del poema se sitúa en el mismo nivel enunciativo que los enunciados poemáticos, y sin duda aparece como autoreferencial. Gloria Fuertes se define a sí misma y hace una poética de sus textos, planeta un juego con sus lectores. Define a su poesía en esas palabras, mientras a su vez se está construyendo como autora.

Gloria Fuertes utiliza en algunos textos poéticos su nombre propio y en otros el deíctico impersonal *yo lírico* –predominante del género poético– con indicios que pertenecen a la vida de Gloria Fuertes. Si bien sabemos que no se puede asociar directamente como el reflejo del autor, pero la fuerza elocutiva determina en el espacio del poema un nombre determinado que implica al autor. Esta estrategia puede ser entendida como una búsqueda de posicionamiento en el campo intelectual, el cual es construido por el mismo autor y por instituciones legitimadoras del campo literario.

Se podría afirmar que el nombre propio y el yo lírico que se auto-escribe en el texto poético impone/construye una identidad que algunos críticos han llamado `autoficción`. Y aquí situamos a la poeta Gloria Fuertes quien se construye a lo largo de toda su obra y hasta en los mismos títulos de los poemas y en sus prólogos.

Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy <<yoista>>, que soy muy <<glorista>>. Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor contarlos, necesita decirlos, porque necesitáis que los digamos.

Y ese cantar (o contar) mi vida en verso lo destaco valientemente, de una manera clara, a veces descarada, en mis múltiples autobiografías poéticas. (Fuertes, 1980: 22 y 23)

BIBLIOGRAFIA

Primaria:

FUERTES, Gloria. (1975). *Obras Incompletas*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

FUERTES, Gloria. (1983). *Historia de Gloria: Amor, Humor y Desamor*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas.

Secundaria:

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

BOURDIEU, Pierre (1967). *Campo intelectual y proyecto creador*. En *Problemas del estructuralismo*. México: Editorial Siglo XXI.

FERRERO, Graciela (2013). *Autoficciones Líricas (una vez más, el enigma enunciativo)*. En *Revista Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la facultad de Filosofía y Humanidades*. Nº 4, Año 4. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

FUERTES, Gloria (1970). *Antología Poética 1950-1969*. España: Plaza y Janés, S.A.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2000). Universidad de Santiago de Compostela. *Autobiografía y metapoesía: el auto que vive en el poema. Poesía historiográfica y (Auto) biográfica*. Madrid: Visor.

LEJEUNE, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Barcelona: Suplemento Anthropos Nº 29.

MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2009). *La autoficción en España*. España_ Universidad de Complutense.

LEUCI, Verónica (2013). *Voces e historia en la escena poética de Gloria Fuertes*. En *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Nº 26, Año 22. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.

PASETTI, Pia (2014). *Gloria Fuertes*. En *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

SANTIAGO, Olga B (1982). La poesía de Gloria Fuertes. Trabajo Final de Licenciatura. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba-Facultad de Filosofía y Humanidades.

SCARANO, Laura (2011). "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción." En *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Nº 22, Año 20. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.

SCARANO, Laura (2014). *Una poética del nombre de autor: entre la Illusio autobiográfica y la impostura autoficcional*. En *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Sociología de la Cultura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós.

Las autopoéticas como máscaras

María Clara Lucifora*

RESUMEN

Este trabajo consta de dos partes. La primera de ellas pretende realizar un recorrido por los aportes más importantes publicados hasta el momento en torno a las “autopoéticas” o “poéticas de autor”. En la segunda parte, pretendemos dar cuenta de las conclusiones obtenidas a partir de nuestro análisis de este conjunto textual, conceptualizando, por un lado, la existencia de un “espacio autopoético” y por otro, ensayando algunos modos de considerar estos fenómenos en el marco de los estudios sobre la comunicación literaria.

1

PALABRAS CLAVES: autopoéticas, poéticas de autor, figuración autoral, índices autopoéticos, toma de posición, convención de referencialidad

ABSTRACT

This paper consists of two parts. The first one aims to make a tour of the most important contributions published so far about "autopoetics" or "poetics of author". In the second part, we intend to expose the conclusions from our analysis of this texts set, conceptualizing, on the one hand, the existence of an "autopoetic space" and on the other, rehearsing ways to consider these phenomena in the framework of teh literary communication studies.

KEYWORDS: autopoetics, poetics of author, figuration as author, autopoeticos indexes, position statements

* Master Mundus Crossways in European Humanities (Univ. De Santiago de Compostela, University of St. Andrews), becaria de CONICET, Doctoranda en Letras (UNMDP) y Ayudante de Primera en la cátedra de Semiótica, Dpto. de Letras, Facultad de Humanidades (UNMDP). Lucifora María Clara meluciforagmail.com
Recibido 15/05/2015. Evaluado: 07/07/2015

La categoría textual de las “poéticas de autor” o “autopoéticas” no ha sido suficientemente atendida en el marco de los estudios literarios. Si bien el “ejercicio autopoético” aparece ya en las obras de la Antigüedad clásica, no es sino hasta el siglo XX que el fenómeno comienza a ser estudiado por la teoría y la crítica literaria, principalmente en el contexto de la explosión de la literatura del yo. Sin embargo, actualmente, los trabajos en torno a este núcleo problemático no alcanzan la decena. Es por ello, que esta investigación (que forma parte de otra más extensa realizada para la tesis doctoral), pretende ser un aporte significativo en el estudio de este conjunto textual autopoético, dándole su lugar en la teoría de la comunicación literaria.

Para ello, en primer lugar, nos detendremos en los trabajos más importantes que se han publicado sobre esta categoría. En una segunda instancia, propondremos un modo de estudiar las autopoéticas, así como también haremos énfasis en la importancia de estudiarlas más allá de una mera función instrumental respecto de los textos líricos, narrativos o dramáticos, pues consideramos que es una operación sumamente fructífera estudiarlas como corpus con cierta autonomía.

El desafío de delimitar una categoría inestable

Metatextos y extratextos: en los alrededores del hecho literario

El primer aporte relevante en torno a este conjunto textual es un artículo breve pero pionero en la cuestión, escrito por Walter Mignolo, en 1982. Este crítico y teórico argentino reflexiona acerca de la figura del poeta en la lírica de vanguardia. Para ello, establece, en primer lugar, la diferencia entre la “imagen social” y la “imagen textual” del poeta y asegura que en la tradición lírica estas dos imágenes permanecían en estrecha relación, pues no había clara distinción entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa (Cf. 133). Sin embargo, la lírica de vanguardia contribuye a establecer la diferencia entre ambas “en la medida en que la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad” (134), a través de diversos recursos. Para diferenciar ambas instancias, propone el análisis de dos niveles: el de los procedimientos que en los poemas actualizan la figura del poeta; y el del “metatexto” en el que conceptualmente se reflexiona sobre el ser y la función de la poesía.² Este último nivel es el que nos interesa, pues podremos encontrar rápidamente la relación con lo que aquí denominamos autopoéticas:

La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa, a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines (143).

Mignolo determina en esta definición los tres elementos que constituyen los “metatextos”: en primer lugar, la trama textual constituida por una “manifestación conceptual”; en segundo lugar, los practicantes (es decir, autores) como sujetos de la enunciación; por último, el contenido en torno a la actividad poética o tópicos afines. Además, pone de

manifiesto la necesidad de tener en cuenta estos textos para comprender de forma integral el quehacer poético, proponiendo establecer una correlación entre los principios obtenidos por inferencia de la obra poética y las reflexiones explicitadas en los metatextos.

En el último apartado del artículo, Mignolo indica dos problemas que presenta la enunciación lírica: el problema de la co-referencialidad entre el yo del poema y el autor (es decir, entre el rol textual y el rol social); y el problema de la figura o imagen del poeta que se construye en el poema (143). Respecto del primer problema, el crítico argentino intuye que hay criterios pragmáticos para distinguir la imagen textual de la imagen social del poeta y para ello, es fundamental tener en cuenta el pensamiento de los poetas (144). Esto resulta ineludible, a nuestro entender, porque asumir la existencia de esta instancia textual de reflexión permite pensar el texto literario como parte de un proyecto literario, ideológico y cultural, es decir, recuperando su origen no desde la instancia biográfica del autor, sino desde su ubicación en diferentes espacios (social, intelectual, literario, ideológico, geográfico, etc).³ Respecto del segundo aspecto, Mignolo asegura que:

la figura del poeta se construye por la información que nos provee el texto interpretable en correlación con el metatexto que guía la producción literaria en un momento histórico. [...] La modificación necesaria es la de agregar al paradigma conceptual (que se expresa en el metatexto) un paradigma que podríamos llamar estructural, y en el que se contemplarían los procedimientos dominantes y privilegiados en un conjunto de textos que se escriban en relación con el paradigma conceptual (148).

De este modo, le otorga al metatexto cierta centralidad en el conjunto de la obra total de un escritor, en cuanto paradigma conceptual que organiza dicho conjunto, y en cuanto principio rector, al cual se subordina el “paradigma estructural” y, en definitiva, los textos artísticos. Si bien estamos de acuerdo en una cierta centralidad del metatexto en el conjunto de la obra de un autor, sería pertinente preguntarse qué sucede en los casos en los que los presupuestos estéticos deducibles de una obra no coinciden con los presupuestos estéticos expresados por su autor en un metatexto, pues pareciera que Mignolo presupone una coherencia que no siempre tiene lugar entre ambas instancias, o por lo menos, no advierte las posibles incoherencias o fisuras. Otra observación viable en este aspecto es que los metatextos suelen ser escritos con posterioridad al quehacer literario, por lo tanto, en muchos casos, esta reflexión posterior podría falsear los presupuestos que surgen de la obra literaria, reinterpretándolos en una dirección diversa. Por ello, insistimos en el hecho de no presuponer una coherencia entre los textos y los metatextos de un autor y, por lo tanto, problematizamos la condición de “guía de la interpretación” que el crítico atribuye a estos últimos.

Tres años después (1985), también en Argentina, Delfina Muschietti publica su artículo: “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”. Retomando la distinción de Mignolo entre la imagen textual y la imagen social, la crítica argentina se plantea el problema que aquél no había advertido: el hecho de que al estudiar la relación entre los textos poéticos y los “extratextos”, es posible encontrar no sólo correspondencias sino también contradicciones entre la imagen de sujeto que surge de la estrategia textual y la de autor que surge del “extratexto”. La correlación entre ambas instancias pretende reconstruir la imagen de autor (159). Muschietti coincide con Mignolo en otorgarle a estos

textos la función de guía para la interpretación de los textos literarios, aunque dé un paso más en la búsqueda no sólo de coincidencias, sino también de grietas entre los niveles textuales. En esta línea, al hablar de metapoésía, Scarano y Ferrari (1996) advierten la frecuente fisura entre el poema y los “parámetros explícitamente declarados por su hablante”, los cuales, muchas veces, niegan o cuestionan a aquél. Las autoras citan a Paul de Man, quien reflexiona acerca de la dinámica autorreferencial en el discurso literario: “not as an organic, unifying force that closes off interpretation by making the poem account for itself and stand free as a self-contained fusion of being and doing, but as **a turn that opens gaps and generates contradiction**” (24).

La importancia de estos aportes tempranos es la de establecer la necesaria relación entre los textos ficcionales y los metatextos periféricos, que surgen de la misma pluma, del mismo proyecto literario y, sin embargo, pueden presentar contradicciones y ambivalencias que cruzan y entretujan la trama de la figura de autor, condensada en un antropónimo. Sin embargo, esta primera instancia considera estos textos desde una función primordial pero subsidiaria de los textos ficcionales, por eso, los denomina como “meta-textos” o “extra-textos”. Además, sólo atienden al contenido, del cual consideran factible obtener el pensamiento de los autores en torno del hecho literario.

La revalorización del conjunto textual

Unos años después y del otro lado del océano, Jeanne Demers e Yves Laroche (Francia, 1993) coordinan un monográfico de la revista *Études françaises*, en torno a un conjunto de textos que denominan: “poéticas de poeta”. Tanto la introducción como el cierre estarán dedicados a teorizar en torno a esta categoría textual, que en este caso estará circunscrita a un corpus de poesía francesa del siglo XIX en adelante; por lo tanto, los rasgos que atribuyan a estas poéticas tendrán como horizonte la serie literaria mencionada, un recorte específico y muy diferente de otros infinitos recortes posibles en el ámbito de la literatura universal. Para nuestro trabajo, iremos relevando aquellos puntos que nos resultan adecuados o que favorecen la polémica, el debate y el desarrollo de nuevas ideas en torno al conjunto textual.

En el apartado final del monográfico,⁴ los autores aseguran que el corpus de “poéticas de poetas”, inscripto en el ámbito del “metadiscurso poético” (155), escapa a toda sistematización, pues no es posible crear, a partir de sus componentes, una estructura artificial, ni establecer la existencia de un género; por eso, este monográfico evita la pretensión de exhaustividad, para lanzarse a buscar las características fundamentales de un conjunto de textos (definido pero flexible) cuyo parentesco es evidente (156).

Este conjunto está compuesto ya sea por textos desconocidos o difíciles de encontrar porque, a veces, no fueron pensados para su publicación y son de carácter más bien íntimo, como las cartas, notas, diarios; ya sea por textos escritos “a demanda” (discursos, conferencias, etc.) (155), por ensayos dispersos en revistas o incluso por poemas, como por ejemplo, los titulados “Arte poética” (156).⁵ En cuanto a la función, pueden servir como explicación, advertencia o autojustificación de una selección de poemas inéditos, reeditados o traducidos. Además, poseen una gran variedad de circunstancias de enunciación (o escritura), de formas, de preocupaciones y de ideas (156).⁶

Frente a esta diversidad, los une el hecho de que en ellos el poeta pretende definir *la* poesía, en función de su propia práctica, para terminar reconociendo que este fenómeno artístico escapa a toda definición que no sea parcial, provisoria y abierta (157). Por este motivo también, estos textos se rehúsan a caer en el didactismo (al contrario de las preceptivas clásicas) y poseen, antes que cualquier otra cosa, un carácter literario y a la vez inacabado, al modo de la nota o el fragmento (157).

Por su parte, en la presentación del monográfico, Demers describe otros rasgos de este conjunto textual, cuyo florecimiento es ubicado por la autora en el siglo XX (6) y dentro de la categoría de las “poéticas del yo” (7), pues se sustentan sobre la pura subjetividad y priorizan al sujeto (8). Hijas de la revolución romántica y hermanas de la filosofía individualista, estas poéticas se desmarcan de todas las instituciones dominantes y reclaman para sí mismas, como práctica generalizada y persistente a pesar de su discreción, el retorno del vínculo directo de la literatura con la inspiración, en consonancia con las ideas románticas, modernistas y simbolistas de finales del siglo XIX (8). De hecho, Demers sitúa en los textos de Baudelaire, Lautréamont y Mallarmé la aparición formal de estas reflexiones personales, pues el descubrimiento por parte de los poetas de la importancia de pensar su propia práctica se produce en un momento en el que ya no hay definiciones precisas o unívocas de qué es la poesía, lo cual resulta propicio para la proliferación de estos textos (8).⁷

Advierte, tal como vimos en el apartado anterior, que la acepción actual del sustantivo “poética” implica principalmente las tentativas de teorización sobre fenómenos discursivos, aunque a veces (como en este caso) incluye la concepción explícita o no que tiene un poeta sobre la poesía en general y sobre la suya en particular (8). Aclara, además, que su objeto de estudio es lo que denomina “poética explícita del poeta”, y no la “poética inmanente”, es decir, aquella incluida en toda práctica literaria, que es una problemática propia de la crítica, más que de la poética (9).

Otra de las características que Demers atribuye a estos textos es la “*auto-destination*” (10), es decir, una fuerte implicación del sujeto por el uso del yo fingido (o no), pero también una no-pretensión de universalidad, contrariamente al discurso legislativo de los tratados o preceptivas clásicas o neoclásicas y también de aquel manifiesto cuyas fases pre/proscriptivas implican siempre una verdad absoluta (10). Finalmente, esta fuerte presencia de la subjetividad del escritor en las autopoéticas supone para Demers una retirada al margen de la institución literaria, pues el poeta que expresa su concepción de la poesía busca, antes que adscribir su práctica a una tradición, situarse a sí mismo con sus ritmos interiores (intelectuales, emotivos, corporales) en relación con la poesía. Por eso, estos textos estarían a mitad de camino entre el arte poética que crea la institución literaria y el manifiesto que la rechaza (10). Demers estaría sugiriendo que lo que importa es la subjetividad del poeta y la centralidad de su quehacer antes que lo establecido por la institución literaria o por la tradición. Sin embargo, disentimos en esta última afirmación, pues afirmar que lo más importante es la expresión de un yo que se mantiene al margen, tanto de la institución como de la tradición a la que adscribe, resulta quizá un poco ingenuo o una característica atribuible a sólo una porción de esta categoría textual, pues consideramos que ambos factores son fundamentales a la hora de analizar este corpus, como veremos más adelante.

Otro aporte dentro del ámbito europeo, pero mucho más breve y con pocas especificaciones, es el de la crítica española Pilar Rubio Montaner, quien realiza un reclamo de atención para este conjunto textual al que ella denomina “poética de autor” (1994). Señala que, luego de la excesiva atención que se brindara a la figura del autor en su dimensión empírica y genética, la teoría de la literatura se volcó durante el siglo XX, en primer lugar, al estudio y análisis del texto literario y artístico, en la búsqueda de la especificidad verbal del lenguaje poético (fase formalista); y en un segundo momento, al lector (hermenéutica de la recepción). Sin embargo, la estudiosa española considera necesario, en una nueva fase, recuperar al autor como “instancia de una nueva historia de la literatura” (186), completando y atendiendo al circuito comunicativo completo. En aquellos vaivenes entre el texto y el receptor, se había dejado de lado injustamente la instancia autoral, la cual ahora se ve enriquecida por las consideraciones y el análisis profundo que la teoría literaria ha realizado de aquellos dos componentes de la comunicación literaria. Por eso, Rubio Montaner expresa en su texto que “la necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una Poética del emisor, sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a un conocimiento completo de la comunicación literaria (y artística en general)” [186].

Hoy en día son varios los críticos que abogan por una adecuada e integral interpretación de la obra desde una *pragmática del autor*, como figura sociológica implicada en el proceso literario; algunos de ellos son mencionados por la autora:⁸

El teórico debe salvar también al autor, como emisor específicamente cualificado (Lázaro Carreter, 1976), como artífice y garante de la función comunicativa de la obra (Segre, 1969 y 1985). En la interpretación de la obra no pueden marginarse (olvidarse o descuidarse) ni la interpretación del autor y su intención, ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto (García Berrio, 1989) [187].

Para Rubio Montaner, el análisis de los textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el mismo escritor permiten completar el estudio de la producción literaria en tres sentidos (188): el surgimiento de reflexiones de Teoría literaria en contacto con la propia creación y no al margen de ella; la coincidencia o divergencia de estos textos con las propuestas teóricas puras en torno al hecho literario; y la posibilidad de encontrar factores sobre la construcción de la obra no observados todavía.

A nuestro entender, estos tres sentidos permiten vislumbrar la complejidad del fenómeno de las autopoéticas en su relación con los textos literarios y su importancia como herramienta de análisis de las obras. Sin embargo, nuestra intención es superar la consideración instrumental de estos textos y estudiarlos como un corpus que otorga indicadores no sólo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, al contexto de producción, al lector diseñado, entre otras cuestiones.

Antes de entrar en los dos autores que más han contribuido al estudio de esta cuestión, Arturo Casas y Víctor Zonana, haremos referencia a un autor estadounidense que utiliza el término “auto-poética” curiosamente sólo en el título de su libro, pero con un sentido que, de algún modo, enriquece nuestra perspectiva. David Lewes publica, en 2005, una recopilación de ensayos, escritos por distintos autores, que analizan novelas anglosajonas autorreferenciales del siglo XIX, titulada: *Auto-poetica. Representation of the Creative*

Procession Nineteenth-century British and American Fiction. En el prólogo, Lewes se detiene en la constitución de la novela autorreferencial, nacida hacia finales del siglo XVIII. Estas primeras exploraciones de la mente del artista establecen un paradigma para las *Künstlerromane* (o “novelas de artista”) anglo-americanas.⁹ Confesionales, psicológicas, introspectivas, estas novelas comenzaron a aparecer, reflejando la fascinación que sus autores sentían por la naturaleza del arte, el proceso creativo y la evolución del artista, a pesar de las obstrucciones sociales que parecían invariables (XI). En torno a este género novelístico, el autor norteamericano indica un vector de análisis interesante para nuestro trabajo: “The essays in this collection examine such aspects of the genre, including the artist-novel as a commodity in which authors quite literally **sell themselves in the market-place...**” (XII, el destacado es nuestro). Esta idea de “venderse a sí mismos en el mercado” resulta inspirador no sólo en el análisis de las obras ficcionales autorreferenciales (que es el que propone el autor), sino también en textos de corte autopoético, en los cuales el escritor buscaría de algún modo “venderse a sí mismo” no sólo en términos económicos, o mejor dicho, sí en términos económicos concebidos según la teoría de Bourdieu:¹⁰ de acuerdo con pautas de prestigio, calidad, originalidad y otras (según las coordenadas témporo-espaciales en las cuales se ubica), con el fin de mantener o mejorar la “cantidad” de capital simbólico.

Hacia el final del prólogo, es posible comprender por qué el término “auto-poética” es utilizado en el título de este libro. El autor retoma la afirmación de Gail Turley Houston acerca de esta novela-de-artista autorreferencial: “[It] conceals the material concerns of the writer by asserting that *self-making* is an art (213)” (XV). La idea del *auto-hacer(se)*, que es propia del uso del término en la biología o en la sociología, atiende también al origen etimológico de la palabra y puede ser aplicada a nuestra hipótesis que se centra en la auto-construcción/figuración del autor.

La consolidación de una categoría

En el año 2000, el teórico gallego Arturo Casas se detiene en este corpus textual, al que denomina “autopoéticas”. El artículo donde aborda esta cuestión, “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, no desarrolla de modo exhaustivo el tema, sino que propone algunas líneas de trabajo que quedan abiertas para estudios posteriores.

En una primera instancia, Casas ancla esta clase textual en la intencionalidad del autor, que es una de las siete normas de textualidad que originan el texto como acontecimiento comunitario, según De Beaugrande y Dressler (Cf. 209). Sin embargo, advierte que, desde una perspectiva hermenéutica, deben examinarse los mecanismos reactivos contra la voz del autor, típicos de la prevención gadameriana respecto del impulso reconstructivista en el terreno de la interpretación.¹¹ Gadamer se pronuncia contra el “fenómeno de la autointerpretación de artistas y poetas”, rechazando la idea “según la cual las obras de arte responderían ‘a la ejecución planificada de un proyecto’ (Gadamer 1994: 79)” (211). Coincidimos en esta advertencia, pues es sabido que el discurso teórico de los autores sobre su propia obra suele ser posterior a ella y su conocimiento no resulta absolutamente necesario para la interpretación de la obra ficcional; aunque sí entendemos que para un estudio especializado, las autopoéticas resultan herramientas fundamentales (tal como lo indica Mignolo en el artículo que repasamos). Por lo tanto, siguiendo a Casas, sería

deseable que este corpus textual no se estudie únicamente como instancias de “revelación” acerca de la verdad de la obra o como guía para su interpretación, ya que, la mayoría de las veces, este proceso no depende de las declaraciones explícitas de los autores, principalmente en el caso de los lectores comunes o medios (no especializados) (Cf. 210).¹²

A continuación, Casas afirma que no hay consenso teórico acerca del dominio de lo autopoético, quizá porque no hay especificidad textual y sus presuntas marcas, tal como lo habían advertido Demers y Laroche, son justamente su imprecisión, su asistematicidad y su fragmentariedad (Cf. 210). Sin embargo, y a pesar de esta indefinición, los lectores no tienen dificultad para identificar esta clase de textos, lo cual es sugerido también por ambos críticos franceses al afirmar que estos textos poseen un parentesco evidente.

Casas propone, entonces, una definición para esta categoría que él define como clase textual:

[...] serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas (210).

La definición presenta muy pocas especificaciones, porque la variedad en la que se presentan las autopoéticas es muy amplia. Sin bien en este trabajo intentaremos precisar un poco más la especificidad de este conjunto textual, nos interesa en esta instancia advertir dos elementos de esta definición: por un lado, la declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos; por otro lado, el hecho de que el escritor los hace públicos en relación con su propia obra. Estos dos elementos serán los que podrán guiarnos al momento de decidir qué textos ingresan de lleno bajo el paraguas de esta categoría y cuáles no, teniendo siempre presente el hecho de que habrá casos indefinidos e inclasificables que no por eso falsean los conceptos teóricos, sino que más bien los enriquecen. Así el horizonte de nuestro trabajo contempla por un lado, la idea de que estos textos son fácilmente identificables por los lectores (Casas) y, por otro, la advertencia acerca de evitar una caracterización cerrada (que Casas comparte con Demers y Laroche).¹³

Más adelante, el teórico gallego plantea la relación entre estos textos y los mismos escritores, pues advierte la recurrencia de una especie de “guiño”, que implica “un distanciamiento moral a veces insalvable con lo que a regañadientes se está haciendo” (212). A veces incluso, estos textos presentan un tono paródico que termina convirtiéndolos en textos literarios (como sería el caso de Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión) y darían cuenta, de este modo, de una ideología epocal que desequilibra la función autopoética. Así para muchos poetas, la autopoética resultaría una parte prescindible o un residuo *exmachina* de su obra (212).¹⁴ Sin embargo, esto que pareciera restarle importancia a esta clase textual, aparece como un dato para tener en cuenta, pues el hecho de que algunos grupos generacionales confíen a las autopoéticas la exposición de sus principios, las declaraciones de sus presupuesto estéticos (también ideológicos de diversas clases), la construcción de sí mismos como grupo en un gesto fundacional, contrasta significativamente con aquellos grupos que restan importancia a estos textos utilizándolos como espacio paródico, lúdico. Una acción tan diversa puede ser considerada un síntoma de modos distintos de concebir la literatura, la propia obra, el lenguaje, la autorreferencia, el grupo de pertenencia, etc., que sin duda deberá ser tenida en cuenta al momento de analizar los casos concretos. Lo vemos

en la diferencia claramente identificable entre las autopoéticas escritas por los escritores de la generación del 70 española (citados por Casas) y la proliferación de autopoéticas escritas, más cercanas al manifiesto vanguardista, en los inicios de la generación siguiente. Por eso, una conclusión interesante que es posible extraer del artículo, entre otras, es el hecho de que los textos autopoéticos no importan tanto en su contenido como en el gesto que implican o el efecto que causan al circular por el campo artístico.

A continuación, Casas establece una serie de pautas de clasificación basadas en distintos criterios que, discutibles o no, nos sirven para advertir que se podría sugerir cierto patrón clasificatorio. En primer lugar, distingue entre autopoéticas implícitas y explícitas: según si están incorporadas o no a las obras literarias (Cf. 214), teniendo en cuenta que las primeras ya son de por sí testimonio de un marco previo de convenciones y jerarquías literarias.¹⁵ En segundo lugar, Casas diferencia entre autopoéticas de referencialidad individual y de referencialidad colectiva, según si el autor habla por sí mismo o de acuerdo con una ideología compartida con un grupo al que pertenece (Cf. 215). Esta cuestión será importante para estudiar los mecanismos a partir de los cuales se construye el sujeto, personal o colectivo, en las autopoéticas estudiadas.

Luego, considera las relaciones entre la obra y la poética del autor en el plano texto/texto, para analizar el grado de autonomía o heteronomía de los textos autopoéticos respecto de la obra literaria (Cf. 215). Este análisis remite a la necesidad de poner en correlación el discurso teórico de un autor con su praxis artística para indagar si hay coincidencias o contradicciones, algo que Mignolo y Muschietti ya habían sugerido. Sin embargo, es válido preguntarse: ¿hay que exigir coherencia?, ¿es necesario que haya correlación entre ambos?, ¿sería un defecto por parte del autor la incoherencia entre ambas instancias? Quizá en ocasiones la incoherencia sea buscada o quizá también el escritor sólo pretenda lograr modos de reconocimiento y de prestigio a través de su discurso teórico, que no ha logrado (o ha logrado de modos imprevistos y no queridos) con su obra ficcional. Con esto queremos indicar que la incoherencia no es siempre inconsciente y errática.

Por último, al indicar una posible clasificación de estos textos según las dimensiones tipológicas-textuales, Casas advierte (creemos que acertadamente) que las autopoéticas acogen en su seno una “pluralidad tipológica” (Cf. 215), pero que el resultado final varía según cuál de estos tipos es el que predomina (narrativo, descriptivo, argumentativo, etc.).

Hacia el final del artículo, el teórico español dejará planteadas algunas líneas de estudio respecto del tema, como la correlación entre antologías y poéticas de autor,¹⁶ la necesidad de atender a la *distancia temporal* entre el acto de escritura y el acto de lectura que es base para la comprensión y que no debe olvidarse o dejarse de lado (“principio de productividad histórica”, acuñado por Gadamer en 1991); la manifestación textual de la función-autor, en términos foucaultianos; la relación con el acto autobiográfico y la *literatura del yo*, entre otros. Este texto, si bien es breve, condensa gran cantidad de dilemas que disparan líneas de análisis y reflexión (cf. 216-217), que resultarán un pilar principal de nuestro estudio.¹⁷

Acercándonos al final de este recorrido, nos detendremos ahora en el texto más cercano en el tiempo (y en el espacio, pues su autor es argentino), pero también el más concreto y preciso respecto de la sistematización del concepto.

Víctor Zonana dirige y edita en 2007, un libro que reúne los aportes de distintos críticos bajo el título: *Poéticas de autor en la literatura argentina contemporánea (desde 1950)*. Nos centraremos aquí en la Introducción, escrita por el propio Zonana, y a la que ya

aludimos al considerar los usos del término poética. Es por eso que nos abocaremos ahora a determinar qué es lo que este crítico argentino denomina “poéticas de creador literario”. En principio, nos interesa recuperar su elección de mantener el término “poética” para hablar

de la especulación de los autores sobre el hecho literario, [pues] ello se debe a que, en términos generales, el carácter procedimental originario se mantiene en estos casos, ya que las preguntas y sus respuestas están determinadas por los desafíos de las prácticas” (20).

Luego, ya focalizado en la categoría de “poéticas del creador literario” (como las llama) como base teórica de los artículos que compila el libro, en primer lugar, hace referencia al llamado por Antonio Rodríguez, “pacto crítico”. Esta es una noción muy interesante, porque nos permite pensar qué tipo de relación pretende establecer el sujeto de la enunciación con su posible receptor (lector modelo o implícito). El pacto crítico se distingue, por un lado, del pacto lírico que está centrado en la afectividad y por otro, del pacto fabulante, centrado en las acciones; pues, según Rodríguez, se centra en “el mundo de los principios y valores y halla su canal de expresión en el ensayo y el tratado teórico-crítico” (24).¹⁸ Lo que rescata Zonana de esta noción de pacto crítico es que permite una distinción respecto de aquel propuesto por un creador narrativo, dramático o lírico, pues se sitúa en un marco institucional distinto, que puede modificar las instrucciones de lectura, los roles y los efectos esperados (24-25), adquiriendo una proyección pragmática y sociológica.

Además, este pacto “instaura un distanciamiento con respecto a la obra devenida objeto de reflexión, distanciamiento diverso del que se ofrece en el acto de sucesivos ajustes de la obra creada” (25). Este distanciamiento se ve también acentuado por las variables que influyen en la constitución del escritor como crítico: la formación profesional y la enciclopedia literaria, el nivel de implicación en un proyecto grupal, la posición en la serie literaria, sus propósitos, sus intereses. Por eso, la reflexión teórica del creador literario posee para Zonana algunas características particulares, todas ellas altamente pertinentes para nuestro trabajo: está influenciada por los problemas poéticos surgidos al calor de debates actuales del sistema literario en que se inscribe; está implicada en los problemas que se le plantean como creador en función de sus elecciones de estilo, lenguaje y género, la relación obra/mundo, la finalidad de la obra; puede servir para destacar la pertinencia de su proyecto literario en el contexto de un proyecto grupal o de una tradición, subrayando continuidad o divergencia; y finalmente, puede servir para delinear el espacio que defina las condiciones de recepción/interpretación de la obra propia para sus lectores potenciales (éste sería el sentido programático de manifiestos, programas, prólogos, etc.) (25).

Más adelante, el crítico argentino enumera y explica las tensiones que cruzan la poética del creador y marcan la orientación de su argumentación, su estilo, las fuentes en que se apoya o los géneros que utiliza: la articulación contexto-grupo-individuo; la dialéctica anterioridad/posterioridad de la reflexión con respecto a la creación afectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos; la relación programa/realización concreta; los conceptos, el metalenguaje y el metalenguaje naturalizado; la diferencia entre la especulación sobre la propia obra y la especulación sobre la obra ajena; la poética de autor y la representación del yo. Utilizaremos algunos de estos puntos como disparadores a lo

largo de nuestro trabajo, pues creemos que Zonana acierta en el planteo de estas tensiones para definir las implicancias de estos textos.

Avanzando en su caracterización, el argentino realiza una observación altamente relevante para nuestra hipótesis de trabajo:

la **imagen que el escritor desea dar de sí** en el espacio público [...] incide en su interpretación y en su recepción de un modo más dramático. Epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos, que permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema [...] Estos ejemplos muestran cómo esa imagen está en relación con la **situación emergente, canónica o remanente que ocupa el escritor en determinado momento** y cómo esas posiciones pueden relacionarse también con la definición de los principios que guían su actividad creadora (32-33)¹⁹.

Como vemos, Zonana incorpora al estudio de este conjunto textual un parámetro que no había sido considerado de forma explícita por los autores anteriores: el contexto de inserción del autor y cómo éste influye en la construcción de la figura autorial que se desprende del texto analizado. Por otro lado, vemos que los géneros o subgéneros textuales que incorpora bajo esta categoría son amplios, incluyendo, por ejemplo, los manifiestos (que habían sido rechazados por Demers) o también las entrevistas, no mencionadas hasta ahora. Retomaremos estas afirmaciones al momento de teorizar sobre esta categoría.

A continuación, Zonana enumera los modos de manifestación de esta poética del creador o del escritor. Por un lado, utiliza el giro “poética implícita” para referirse a la extracción de principios que guían la praxis creadora a partir del trabajo del investigador en función de los textos, biografías, etc. Por otro, indica cuáles son los géneros que un escritor utiliza para explicitar sus ideas: 1) textos teóricos-críticos, 2) paratextos (peritextos, epitextos públicos y privados), 3) textos metapoéticos; todos los cuales pueden caracterizarse según distintos criterios: su contenido o tema, su modo de expresión, el nivel de generalidad al que aspiran. Hacia el final, justifica las variables de estudio de los distintos trabajos que componen el libro y cierra la introducción con un conjunto de interrogantes que guiarían la reconstrucción de las poéticas de autor en función del objeto de reflexión, los propósitos, las nociones operativas y metalenguaje, y la relación entre reflexión y práctica artística, que tendremos presentes en nuestras reflexiones.

Por último, en 2012, la argentina Graciela Ferrero retoma la noción de “autopoética” en su tesis doctoral: *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. En primer lugar, estudia detenidamente el fenómeno “meta”, al que le atribuye la dimensión de espacio y define del siguiente modo: “Otorgamos dimensión topológica al conjunto de procedimientos que desde ciertas textualidades artísticas generan una reflexión sobre el arte al que pertenecen: la pintura desde la materialidad del cuadro; el cine desde el texto fílmico; la literatura desde la novela, un soneto o la tragedia” (14). Luego advierte la dimensión “trans”, que caracteriza este fenómeno en cuanto que “atraviesa la red discursiva como una formación discernible y adaptada a las modalidades de cada tipo de discurso” (14).

A continuación, Ferrero reflexionará acerca de la relación entre fenómenos “meta” y las autopoéticas dentro de una obra, pero también en el marco de la teoría de la comunicación

literaria. Para ello, retoma el artículo de Arturo Casas, que analizamos anteriormente, pero se permite ensayar una mirada diferente en torno a este fenómeno, desde una “perspectiva sistémica”, según el modo en que “actúan hoy en un sistema en el que la crítica ajena tampoco pretende ser portadora de verdad ni autoridad exegética, ya que es también escritura, hibridez, ficción y hasta ejercicio deliberado de impostura” (30). La autora propone, entonces, hablar de “discursos contiguos”, utilizando la palabra “contigüidad” en tanto “cercanía, adyacencia, proximidad, y por lo tanto, anulación (o atenuación) de distancia jerárquica” (31). Si algo caracteriza a la clase textual de las autopoéticas, dice Ferrero siguiendo a Casas, es la amplitud de variedades en las que pueden presentarse. Sin embargo, al preguntarse si los metapoemas pueden ser incluidos en esta clase, la respuesta es enfáticamente negativa: “los metapoemas como textos hacen explícita su condición de artificio a través de una retórica y estructura metapoéticas que orientan la comprensión de los lectores” (32). Por lo tanto, la relación entre metapoemas y autopoéticas será no de homologación, sino de analogía, reservando el primer término para los poemas autorreferenciales y el segundo para los textos que se encuentran fuera de la obra de creación (Cf. 32). Queda por indagar cómo se produce esta relación de analogía entre ambos conjuntos textuales. En el Capítulo IV, titulado justamente “Discursos contiguos”, Ferrero ahonda su teorización y afirma que la vinculación es puramente temática, en cuanto las autopoéticas “constituyen una reflexión sobre la praxis poética, pero realizada por el sujeto empírico en rol de poeta, de crítico, de ensayista, al margen del texto objeto” (199). Finalmente, previene a los lectores desprevenidos acerca de que “la percepción global de coherencia programática no significa una total homogeneidad en la configuración de autopoéticas y ensayos escritos a lo largo del tiempo; la madurez del sujeto poético es inescindible de la del sujeto ensayístico” (200).

Nos interesa la perspectiva de Ferrero en cuanto al modo de considerar las autopoéticas en prosa como un discurso contiguo respecto de las autopoéticas en verso, sin relación jerárquica, aunque distintas en cuanto a las instrucciones de lectura que cada una establece y a las competencias que un lector debe poner en marcha para interpretarlas adecuadamente. También consideramos válida la advertencia sobre la falta de homogeneidad en el programa de escritura, que suele generarse al considerar la totalidad del conjunto de textos que constituye la obra de un autor. Sólo en un punto permaneceremos quizá en una posición menos definitiva que la adoptada por la crítica cordobesa: la cuestión de si puede haber poemas autopoéticos o si el término cede por completo su lugar a la categoría de metapoesía; o en el caso de que no fuera así, ¿cuál es la relación entre el “espacio *meta*” y lo que nosotros llamaremos más adelante “espacio autopoético”? Sin duda, ambos rótulos refieren al fenómeno de la autorreferencialidad y quizá sea sólo la posición del observador la que decida estudiar esos poemas como metapoesía (en el contexto de un estudio más amplio sobre los procesos de autorreflexión que los versos generan respecto de sí mismos), o como autopoéticas (en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor).

El espacio autopoético

De acuerdo con lo visto hasta aquí, podríamos definir lo autopoético como la especulación o reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario (Zonana), en circunstancias intencionales y discursivas muy heterogéneas (Casas). Se incluyen en este dominio una cantidad muy diversas de textos, cuyo parentesco es fácilmente reconocible incluso por los lectores medios, pero que, sin embargo, escapan a toda sistematización, pues no se ha logrado un consenso teórico acerca de su estatuto y su función (Demers, Casas). Los textos que podemos encuadrar en esta categoría poseen un fuerte carácter fáctico, porque se originan en las prácticas de los escritores e intentan, en muchos casos, alcanzar conclusiones generales sobre la naturaleza del arte, de la literatura, sobre el lenguaje o la condición del artista (Zonana). Sin embargo, no hay en ellos pretensión de universalidad, pues buscan alejarse del tratado teórico, para postular los principios o presupuestos estéticos del autor que firma y cuyo nombre coincide con el de las portadas de sus libros (Casas). Esta perspectiva subjetiva genera, por un lado, una fuerte focalización en el yo, y por otro, la construcción de una figura de autor que se distingue de la persona real (Mignolo, Muschietti, Casas, Zonana). Esta diferenciación entre lo que Mignolo llama “rol textual” y “rol social” es una consecuencia directa de la puesta por escrito del sujeto de la enunciación, pues la mediación que el lenguaje ejerce en la textualización del yo implica siempre una operación de construcción, más o menos consciente, que metamorfosea al sujeto empírico, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquél, que es, en definitiva, una máscara.

En función de estas consideraciones, son diversos los usos que muchos críticos o teóricos (muchos de ellos aludidos aquí) han otorgado a esta serie textual. Nos interesa recuperar aquí, por ejemplo, la prevención gadameriana que retoma Casas para, de modo contrario al de Mignolo, afirmar que estos textos no deben ser utilizados como guía para interpretar las obras, pues esa función les corresponde únicamente a los lectores. Por su parte, Demers asegura que, a través de estos textos, el autor explica sus presupuestos estéticos, realiza advertencias y justifica sus elecciones. Finalmente, es Víctor Zonana quien, además de darles la potestad de definir en cierto modo las condiciones de recepción/interpretación de su obra para los lectores potenciales, produce un salto al exterior y agrega a esta especulación autoral la condición de ser una herramienta para la legitimación de la poética personal en el medio literario, tanto en relaciones de continuidad o divergencia respecto del proyecto grupal en el que se inserta como (agregamos nosotros) de la tradición a la que se adscribe.

Por otro lado, esta serie reviste una gran variedad genérica, tipológica, formal, de contenidos, de circunstancias de enunciación, etc., causante de la dificultad de sistematización ya indicada. Por eso, no pretendemos elaborar un sistema que constriña estas manifestaciones, sino sólo plantear algunas líneas de análisis abiertas y flexibles que permitan analizar la obra de cualquier escritor de la literatura universal, de acuerdo con sus características peculiares.

Si consideramos distintas obras literarias a lo largo de la historia, seguramente en la mayoría de ellas podremos descubrir huellas de este movimiento autorreflexivo o especular que un yo-autor realiza en el marco de su propia escritura para reconstruir, de algún modo, su propia poética. En ocasiones, este ejercicio se cruza con otro, el de la reconstrucción de la propia vida, denominada, a grandes rasgos y sin entrar en la extensísima problemática que conlleva, autobiografía. Zonana advierte que este cruce no es aleatorio, pues tiene relación con el rol del sujeto en los programas estéticos que destacan especialmente el papel de la inspiración (31). De este modo, se produce un proceso unitario que pone en funcionamiento un mecanismo autorreferencial, donde poética y biografía confluyen con preeminencia de uno u otro aspecto, según la intención del texto. Somos conscientes de que esta separación es artificial y posee sólo un fin metodológico porque de hecho, como veremos, la obra constituye parte de la vida de un autor, de modo que muchas reflexiones sobre el quehacer poético incluyen una reconstrucción autobiográfica, así como la elaboración de una autobiografía incorporará, ineludiblemente, elementos autopoéticos. Pero esta referencia nos resulta útil para establecer un paralelismo entre ambos procesos autorreflexivos, cuyo eje discursivo primordial es la autorreferencialidad. Esta coincidencia nos permite incluir los discursos estudiados dentro de las llamadas “escrituras del yo”, cuyo protagonista es un sujeto-autor, que entabla relaciones complejas de identidad con el sujeto histórico; una identidad difusa, ambigua, evanescente y, en algunos casos, muy problemática.

Esta estrecha relación entre yo empírico y yo textualizado deja marcas en los textos de diversa importancia, función y condición. Por este motivo, Lejeune y otros, como Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo,²⁰ acuñan la noción de “espacio autobiográfico” para referirse a “un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar [...] la presencia del yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida” (Del Prado et al 220). En este espacio autobiográfico, confluyen, a través de múltiples canales, diversos modos y formas del proceso autobiográfico como acto literario (Cf. 211). Por eso, es un concepto que excede los límites genéricos y permite pensar lo autobiográfico como una zona permeable que establece vinculaciones múltiples y diversas entre la vida y la obra de un autor, dentro de los mismos textos. En analogía con ello, proponemos postular la existencia de un “espacio autopoético”, que nos otorga un marco metodológico más flexible y factible de ser aplicado a las múltiples formas y circunstancias en las que el gesto autopoético tiene lugar.

Este espacio puede delimitarse a partir de la presencia de huellas o índices que configuran tanto la poética que el autor pretende seguir (una especie de “credo” poético), como su figura de autor, conformada por diversas piezas. Estas señales, lejos de conformar una estructura cerrada y homogénea, se extienden como una red que puede presentar fisuras, modulaciones, desplazamientos, tanto en un nivel sincrónico como diacrónico; y que, además, se encuentra en constante construcción, en un proceso sumamente dinámico y en cierto modo, inasible en su totalidad. Esto no es una debilidad, sino un hecho de la vida: los hombres cambiamos a lo largo del tiempo y también cambian muchas de nuestras convicciones y perspectivas sobre nosotros mismos y sobre el mundo. Por eso, si advertimos estas diferencias, no deberíamos juzgarlas peyorativamente como errores o contradicciones, sino como signos de algo que ha sucedido (y debemos analizar) en la

configuración interior o exterior de la obra o de su autor, en correlación directa con su trayectoria personal, social y artística.

En definitiva, para distinguir los contornos de este espacio textual que pretendemos conceptualizar, atenderemos a la presencia de estos índices autorreferenciales que remiten al proyecto creador y delimitan una figura autoral en forma de “caleidoscopio movedido”,²¹ compuesto por los fragmentos de las figuraciones que se materializan en los diversos textos. Podemos enumerar los siguientes tipos de índices: 1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) de sujeto, que pueden ser del autor: el sujeto se predica a sí mismo como escritor/artista, en correlación con sus presupuestos estéticos, configurando una imagen de sí que puede incluir referencias biográficas supeditadas a dicha ella, así como las circunstancias de su escritura artística, entre otros; o del lector: que es invocado en el texto; 3) genealógicos (diacronía): armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el autor se adscribe, incluyendo aquí aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (sincronía), que pueden ser de polémica, es decir, referencias al conjunto de actores del campo literario a los cuales el autor se opone en las autopoéticas, respondiendo anticipada o posteriormente a cuestionamientos ajenos; o de aceptación/consagración: aquellos en los que el poeta da cuenta del reconocimiento obtenido de parte de sus pares o de las coincidencias y acuerdos con ellos.

A partir de la mayor o menor presencia de estos índices y del grado de importancia que poseen en el texto, es posible distinguir dos agrupamientos textuales que conforman el espacio autopoético. Por un lado, aquellos textos caracterizados por poseer considerable cantidad de índices autopoéticos y en posición dominante; y que además pueden inscribirse en una gran diversidad de género y subgéneros, con estructuras y convenciones diferentes, que focalizan en distintos aspectos según su especificidad (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etc.). Éstos son los que llamaremos aquí autopoéticas.²²

Por otro lado, advertimos que, dentro del espacio autopoético, también hay textos en los que es posible señalar la presencia de estas huellas, de forma fragmentaria y dispersa a lo largo de la trama textual y siempre en una posición marginal. Pueden aparecer en un poema, una novela o un ensayo; pueden estar exhibidos ostensivamente u ocultos sólo a la vista del lector especializado. Sin duda, estas marcas aportan elementos significativos en la construcción de la ideología estética del autor; sin embargo, su función será inmensamente variada y deberá ser analizada de acuerdo con múltiples parámetros que incluyen la constitución del texto en el que se ubican, la obra total en el que éste se inserta, el autor, el contexto, etc. Quedan fuera de este espacio las obras en las que no es posible rastrear ninguno de los índices mencionados y, por lo tanto, los presupuestos artísticos sobre los cuales se sustentan sólo pueden ser inferidos a partir de una operación hermenéutica.²³

En la serie de los textos que llamamos autopoéticas, es posible distinguir dos conjuntos discursivos. Uno de ellos está formado por las obras sujetas a la convención de ficcionalidad. Al hablar de esta convención, nos remitimos específicamente a lo teorizado por Walter Mignolo (1981), quien afirma que la marca distintiva para el reconocimiento de la conformidad con esta convención es la “no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no-ficticia de enunciación (autor)” (89). Esto quiere decir que en el texto se crea un “espacio ficticio de la enunciación” (88). Pozuelo Yvancos retoma las reflexiones de Mignolo en su libro *Poética de la ficción* (1993) y afirma que el

discurso narrativo “es ficticio en tanto no pertenece a una acción del autor, sino a una fuente de lenguaje que se establece imaginaria, y desde la cual se otorga verdad irrestricta a las afirmaciones pseudoautorales relativas a hechos del mundo narrado y convierte en verdaderos o falsos los actos de lenguaje de los personajes” (86). Es decir, que la condición de ficción implica la conformación de una fuente de lenguaje imaginaria que no coincide con el autor.²⁴ En general, las autopoéticas que se rigen por la convención de ficcionalidad poseen una voluntad manifiesta de exhibir el artificio y el simulacro del texto, basada en la no-identidad entre el sujeto empírico y el sujeto textual.²⁵

El segundo conjunto está conformado por aquellos textos regidos por las convención de referencialidad, que en su mayoría pertenecen a los llamados “géneros ensayísticos” (como veremos luego), pues sus propiedades genéricas son propicias para esta discursar reflexivo. Si bien esta convención no es teorizada de este modo por los autores mencionados, es posible postularla en analogía a la de ficcionalidad. Nos extenderemos en torno a esto al hablar del tipo de enunciación propia de las autopoéticas que integran este conjunto, sin embargo, en principio, podemos decir que es aquella en la que la fuente del lenguaje coincide con el autor y lo dicho en el discurso encuentra referencia concreta en la realidad extratextual; por lo tanto, hay “correferencialidad” entre ambas instancias.²⁶ Esto no significa, por supuesto, eludir el hecho de que el yo que emerge de estos discursos es una construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico. Sin embargo, las autopoéticas de este conjunto, que constituyen nuestro objeto de estudio, manifiestan una voluntad de identificación entre el sujeto histórico y el sujeto textual y en esa identificación ganan gran parte de su fuerza pragmática, pues el lector no duda de ella, más allá de que reconozca (aunque a veces lo olvide en el fluir de la lectura) el carácter de artificio que implica toda construcción lingüística. Esta tendencia a la identificación es justamente donde reside la fuerza de estos discursos y donde la perspectiva individual gana credibilidad para participar eficazmente del juego de relaciones y tensiones que cruzan las instituciones literarias y artísticas de una época.

Nuevamente, es necesario indicar que esta distinción es de índole metodológica y cabe hacer sobre ella, por lo menos, dos aclaraciones. En primer lugar, los límites entre ambos conjuntos pueden tornarse difusos y puede haber textos que podrían caer de un lado o del otro, sin mayores dificultades. Por eso, es necesario precisar que sus fronteras son permeables y flexibles y, en ocasiones, se desdibujan para permitir, por ejemplo, que un poema adopte una función ensayística (por ejemplo, los poema-proemio/prólogo) o que un ensayo adquiera notas de prosa lírica (por ejemplo, prefacios o prólogos en prosa cuyo estilo se mantiene en el límite entre lo ensayístico y lo lírico).

En segundo lugar, es necesario aclarar que ambos discursos autopoéticos presentan problemas teóricos específicos de cada modalidad y dichas diferencias acarrearán distinciones en el estatuto de la enunciación, en la configuración de los sujetos, en los efectos de las convenciones genéricas, en el contexto de publicación, etc. Más allá de que se estudie uno y/u otros conjunto, no se puede eludir el hecho de que existen numerosas y complejas relaciones entre las manifestaciones del espacio autopoético de uno y otro caso, así como la gran potencialidad e interés que advertir y estudiar estas relaciones puede tener en el ahondamiento de este tema.

Nos interesa, en el marco de nuestra investigación, hacer foco en el segundo conjunto, el de aquellas que llamamos “autopoéticas referenciales” (en el sentido indicado más arriba) y

cuyo cauce de expresión suelen ser los llamados “géneros ensayísticos” en sentido amplio (Aullón de Haro, 2005), pues consideramos que estos textos, por permanecer en los márgenes de las obras ficcionales (que suelen ser el centro de atención de la crítica), no han sido ponderados en su totalidad. Estos textos poseen una función determinada dentro de la producción total de un autor; en principio, son una postulación explícita del proyecto de escritura, pero también es posible pensarlos como un “gesto”, una acción concreta vinculada tanto al quehacer estético como al medio en el cual se insertan, pues por un lado, pretenderían influir en la obra artística, explicitando los presupuestos sobre los que fue producida, y por otro, se vincularían con el campo literario en cuanto proponen una forma de interpretar los textos y una figura particular de su productor, instaurando así condiciones de recepción peculiares, con instrucciones de lectura que configuran roles textuales y efectos propios. En este sentido, la instauración del ya mencionado pacto crítico y la adscripción de la mayoría de los textos a lo que podemos llamar con Pedro Aullón de Haro (2005) “géneros ensayísticos” determina, en gran parte, estos marcos institucionales y genéricos dentro de los cuales deben ser interpretados.

A partir del siglo XIX, la forma ensayística, prefigurada por Montaigne, se convierte para los autores en el espacio propicio para albergar este ejercicio de autorreflexión poética y también para intervenir en la escena pública (social, cultural, literaria, etc.). Por eso, la gran mayoría de estas autopoéticas se presentan en formatos y estilos que podríamos incorporar a esta amplia etiqueta genérica, tales como ensayos propiamente dichos, prólogos, introducciones, prefacios, epístolas, diarios, anotaciones, discursos o conferencias, artículos periodísticos, etc., todos subgéneros que los diversos autores incorporan bajo el paraguas de esta denominación (Aullón de Haro 2005: 22; Arenas Cruz 2005: 43).²⁷ En una segunda instancia, este conjunto textual será estudiado en función de las normas y convenciones que rigen estos géneros o subgéneros discursivos.

Algunas conclusiones

Casas indicaba que, generalmente, las autopoéticas son una especie de “residuo *ex-machina*”, tolerado pero no querido por los autores. Sin embargo, disentimos en el hecho de que consideramos que no son en absoluto desechables, sino todo lo contrario. Serán un espacio privilegiado de construcción de una figura autoral que le dé al escritor una cierta identidad como tal, un lugar en la tradición a la que se adscribe, una posición en el campo literario y, por tanto, cierta legitimidad tanto para su condición de autor, como para su práctica, buscando obtener reconocimiento y prestigio.

Decimos que es un espacio privilegiado, porque suelen resultar más eficaces para esta tarea de forjarse una identidad que la obra ficcional, justamente por el estatuto de su enunciación: al ser el propio autor quien se hace cargo del discurso, al lector le resultará más complicado percibir la treta y el esfuerzo de distanciamiento deberá ser doble. De hecho, más allá de esta especie de fusión sincrética entre sujetos (propia de la enunciación ensayística), no debemos perder de vista que el autor de estos textos (lo mismo que en los textos de ficción) no es una persona real, de carne y hueso, sino que participa también del dilema del borde, en un espacio cruzado por las múltiples voces que conforman el tejido de lo cultural, lo histórico, lo social.

Esta dificultad para separar ambos sujetos, el de la enunciación y el histórico, podría suponer no ya un problema, sino incluso una ventaja para los escritores: a través de estrategias argumentativas y mecanismos retóricos (persuasivos), pueden “guiar” a los lectores por el camino que desean, ejerciendo mayor control sobre su escritura y reduciendo al mínimo el grado de indeterminación o polisemia que, gracias al fenómeno de “la muerte del autor” hoy superado, reconocemos en cualquier obra de ficción literaria. Y en esta operación de construir una imagen de sí mismos, seleccionan la información que desean brindar, resaltando algunos datos e ignorando o minimizando otros, y arman una figuración funcional tanto a su proyecto de escritura como a su posicionamiento en el campo intelectual/literario. De este modo, se otorgan una máscara, cuyos rasgos son similares a los del rostro verdadero, pero en cuanto a estatuto existencial lejos están de ser idénticos ni equiparables.

En definitiva, estos textos se sitúan en el gozne entre la obra de un escritor y el contexto, pues pueden ser elaborados por quien ocupa una posición en el campo literario, de la cual gana su fuerza y su legitimidad, pero al mismo tiempo, son una estrategia (consciente o inconsciente) del autor para mantener o mejorar esa posición, es decir, constituyen una “toma de posición” (Bourdieu), con una particularidad muy ventajosa para los escritores: no hay instancia de mediación (narrador o yo lírico) y por lo tanto, quien se hace cargo del texto es el sujeto que se hace cargo también de la obra literaria como autor, el que coincide con aquél en nombre propio y existencia histórica. Esto le otorga, paradójicamente, la posibilidad de construir una figura de escritor diversa, que se desprende del texto; un espacio de auto-presentación en función de sus intenciones e intereses. Como indicaba Amossy, el escritor no es indiferente a la imagen que de él proyectan sus textos y por eso, desea controlarla y aprovecharla para su beneficio. En consecuencia, será muy distinta la autopoética escrita por un agente que ocupe una posición dominante (e intente mantener las reglas del juego sin cambios para preservar su posición) y la escrita por un agente que ocupe una posición dominada, pues éste tratará de subvertir las reglas del campo, de modo que cambie la distribución del capital y él pueda pasar a una posición dominante, a su vez.

En definitiva, no son sólo textos o discursos que funcionan como epifenómenos de los textos ficcionales, sino que son gestos concretos, acciones lingüísticas de un autor. Por ello, las diversas estrategias de autofiguración, los procedimientos y operaciones que éste pone en marcha al escribir un texto de estas características, son medios que le permiten construir para sí una figura de escritor distinta (en diversos grados) de su existencia histórica y también diversa de aquella que surge de su obra literaria; una figura a través de la cual buscará obtener, sostener o mejorar su espacio en el campo literario/artístico,²⁸ es decir, su grado de reconocimiento y legitimación en relación con un grupo, un movimiento, una tendencia y una tradición. Además, esta imagen se une a las figuraciones que resultan de los otros textos del mismo autor y, a modo de rompecabezas, conforman una determinada función-autor (Foucault).

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). "Del autor". En *Literatura/sociedad*. Buenos Aires, Edicial.

Amossy, Ruth (2009). "La double nature de l'image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL: <http://aad.revues.org/662>.

Aullón de Haro, Pedro (2005): "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros". En Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Asduar (eds) (2005). *El ensayo como género*. Murcia, Universidad de Murcia; 13-24.

Bourdieu, Pierre (1997). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

(2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Bs. As., Montessor.

Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor, 209-218.

Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo, María Dolores Picazo (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha ediciones.

Demers, Jeanne (coord.) (1993). *Études françaises: 29 (3). Monográfico: La poétique de poète*: Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html> (10/10/2011).

Ferrero, Graciela (2012). *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Tesis doctoral.

Foucault, Michel (1990). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Gutierrez, Alicia B. (2012). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Villa María, Eduvim.

Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid, Megazul-Endymion.

Lewes, David (2005). "Introduction: A portrait of the Artist as a Young Protagonist: The nineteenth-century *Künstlerroman* in Britain and America". En Lewes, D. (ed.). *Auto-poetica. Representation of the Creative Process in Nineteenth-century British and American Fiction*. Oxford, Lexington

Mignolo, Walter (1981a). "Semantización de la ficción literaria". En *Dispositio (ESTUDIOS)*. Vol V-VI, nº 15-16; 85-127.

(1981b). "Sobre las condiciones de la ficción literaria". En *Escritura*, VI, 12, Caracas, julio-diciembre; 263-280.

(1982) "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En *Revista iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, pp.131-148.

Muschetti, Delfina (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". En *Filología*, XX, 1985: 153- 169.

Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

Rodriguez, Antonio (2003). *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique, Mardaga.

Rubio Montaner, Pilar (1994). “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura”. En *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183-197.

Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina.

Scarano, Laura, Romano, Marcela, Ferrari, Marta (1994). *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata, Universidad.

Schmidt, Siegfried J. (1987) “La comunicación literaria”. En José Mayoral (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco libros; 195-212.

Zonana, Víctor Gustavo (2007). “Introducción”. En Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor; 15-44.

¹ Este trabajo es un fragmento de la tesis doctoral que se encuentra en su etapa final de elaboración, titulada: “Hablar *ex persona*: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente”, dirigida por la Dra. Laura R. Scarano (UNMDP-CONICET), correspondiente al Doctorado en Letras de la UNMDP.

² En 1989, Genette utiliza el término “metatexto” para denominar unas de las cinco relaciones de la transtextualidad (es decir, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” [10]). Para Genette, la **metatextualidad** “es la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (13). Es decir, que según la clasificación genettiana, las autopoéticas entrarían en la relación de metatextualidad. Veremos en el apartado sobre las características más sobresalientes de las autopoéticas que la metatextualidad se da en ellas de un modo peculiar y específico.

³ Cf. Scarano (2000). Esto remite a la idea de la voz textual como espacio de cruce de distintas voces.

⁴ Este apartado final reúne una extensa lista de bibliografía, de procedencia eminentemente francesa, que pueden iluminar el estudio del tema (161-177)

⁵ Demers afirma que las “poéticas de poetas” son un subgénero dentro del género mayor de las “Artes poéticas”; sin embargo, esta inclusión de unas en otras no parece del todo clara, ya que no todas las artes poéticas son escritas por los autores mismos (como vemos principalmente en los tratados o preceptivas medievales, renacentistas y neoclásicas), ni todas las poéticas de poetas tienen una forma prescriptiva propia ya sea de estos tratados mencionados o del molde poético denominado “arte poética”. Es un punto para estudiar con detenimiento.

⁶ Los autores no incluyen en este conjunto a los manifiestos, porque, según ellos, estos poseen un elemento subversivo del que las poéticas de poetas prescindirían (159). Sin embargo, esto resulta discutible, pues las autopoéticas o las poéticas de autor pueden guardar un afán subversivo respecto del estado del campo literario. La subversión es, por supuesto, muy clara y contundente en los manifiestos vanguardistas, pero puede presentarse en formas menos agresivas o declarativas y sin embargo, tener la misma fuerza revolucionaria que un manifiesto.

⁷ Tal como observamos en el punto 1, los autores sitúan en el romanticismo el cambio de rumbo en el modo de teorizar acerca del arte.

⁸ También podemos aludir a Darío Villanueva, Arturo Casas, el ya mencionado Walter Mignolo, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Laura Scarano, entre otros.

⁹ Afirma Lewes que la *Künstlerroman* (“artist novel”) es la novela sobre los artistas y su trabajo, aparecida recién en los últimos años del siglo XVIII (Cf. 2005: ix): “And ever after the novel had become staple of European literature (frequently denounced as responsible for everything from masturbation to hysteria to the decline of civilization), the sub-genre that was to be a *Künstlerroman* had to wait for the liberating and confessional nature of Romanticism” (2005: x).

¹⁰ Bourdieu habla de la “economía de los bienes simbólicos”, pues aplica las estrategias del campo económico a los otros campos. Dice Gutiérrez: “Se trata de espacios sociales como el mundo del arte, el de la religión, el de la ciencia, el de la política, el de la economía doméstica, etc., en los cuales el “desinterés” –en sentido estrictamente económico– es recompensado con la obtención de otros beneficios –especialmente simbólicos– y

que descansan sobre el rechazo o la censura del interés económico y sobre la *denegación colectiva* de la verdad económica” (2012: 38).

¹¹ Más adelante, Casas sumará a esta prevención gadameriana dos advertencias más respecto de teorías que involucrarían la aceptación o rechazo de una instancia como la de las autopoéticas: en primer lugar, evitar darle preeminencia a los programas por sobre las obras, movimiento advertido por Vattimo, cuyo inicio lo sitúa en el movimiento romántico y en la obra de Hegel. De acuerdo con esto, Vattimo afirma que el discurso sobre la obra artística “llega a ser el modo esencial y fundamental de encontrar y de gozar la obra de arte, con respecto al cual todos los otros actos en que consiste el acercamiento son sólo preparatorios” (Vattimo 1993: 81)” (211). Esta valoración indicada por Vattimo exagera el grado de importancia de las poéticas de autor, otorgándoles una función mediadora imprescindible entre el receptor y la obra de arte. Por lo tanto, también nos apropiamos de esta advertencia. En tercer lugar, Casas realiza una advertencia terminológica: el vocablo “autopoética” no está relacionado con la concepción organicista y constructivista de la “*autopoiesis*”, enunciada por el biólogo H. Maturana en los años 70 y seguida después por la teoría sociológica de Niklas Luhmann (Cf. 211). Como advertimos al inicio de este apartado, el sentido que le otorgamos al término “autopoética” proviene de sus raíces etimológicas y sus derivaciones en el ámbito de la historiografía y la teoría literaria.

¹² Esto último es necesario tenerlo en cuenta, pues la prevención gadameriana no debería llevarse al extremo en los casos de lectores especializados. En esto, estamos de acuerdo con lo planteado por Mignolo y Muschietti acerca de la necesidad de poner los textos en relación con los metatextos (poéticas de autor, autopoéticas y otros) para lograr una correcta interpretación de la obra. Sin embargo, sí es importante en relación con la función de las autopoéticas dentro del circuito de la comunicación literaria, pues generalmente, son consideradas como guías u orientaciones para el lector, olvidando que son textos que circulan y colaboran en la formación de una imagen pública del autor, cosa de la que éste es consciente, así como también de su incidencia en la obra y en la consideración por parte de sus contemporáneos.

¹³ En este texto, el teórico español identifica la existencia de una *función autopoética* a la cual todo texto autopoético se asocia y que mantiene “dependencia directa con las dimensiones ilocutiva y perlocutiva del macroacto de habla generador del enunciado en cuestión, y que potestativamente propenderá a lo representativo, lo comisivo, lo directivo, lo expresivo, lo instaurativo” (211). Si bien no volverá a mencionar el término “función autopoética” se volcará a lo largo del artículo a reflexionar acerca de sus implicancias. Nos interesa de esta definición la perspectiva que retoma las dimensiones ilocutiva y perlocutiva, pues serán fundamentales en las autopoéticas, si tenemos en cuenta que es un “discurso de verdad” o “referencial”, es decir, no un discurso en segundo grado (como el de las obras ficcionales), sino un discurso que tiene estatuto histórico, interviene directamente en la realidad.

¹⁴ Casas cita en este punto a García Montero: “Entre todos los deberes literarios que conozco, me parece el más enojoso la formulación de una poética personal” (213), como ejemplo de “deslegitimación más o menos virulenta de esta modalidad textual” (212). Sin embargo, es por lo menos interesante que el autor que confiesa su disgusto sea justamente el poeta granadino, quien ostenta una obra ensayística (10 libros) tan prolífica como su obra poética, en la cual formula en términos claros y firmes (en ocasiones, definitivos) los fundamentos de su poética personal.

¹⁵ Consideramos esta distinción quizá un poco confusa. Si bien es necesario diferenciar entre las autopoéticas que se encuentran dentro de los textos regidos por la convención de ficcionalidad y aquellas que se encuentran por fuera de esta regla, las categorías “implícitas” y “explícitas” resultan poco claras, principalmente las primeras, en las que el término usado favorece la confusión: pueden ser aquellas que no declaran los principios de forma abierta y explícita, sino que hay que obtenerlos por inferencia (y en este caso, haría referencia a toda la obra de un autor) o pueden ser las declaraciones explícitas de la poética de un autor, pero incluidas en la obra ficcional. En nuestra propuesta, evitaremos esta distinción, si bien tendremos en cuenta las diferencias entre cada uno de los casos mencionados.

¹⁶ Demers también advierte esto. Si bien no menciona la palabra “antología”, se refiere en parte a ello al decir que la función de las poéticas de poetas es explicar, advertir o justificar una selección de poemas inéditos, editados o traducidos. En el armado y publicación de una antología, un autor o un antólogo toman decisiones importantes que se ven fuertemente influenciadas por las relaciones complejas que se dan en el medio literario de ese momento y lugar, lo cual determina sin duda la escritura de una autopoética en ese contexto.

¹⁷ En consonancia con las conclusiones de Arturo Casas, muchos investigadores de la Universidad de Santiago de Compostela utilizan el término en sus trabajos de investigación, aplicándolo a los textos de los autores que estudian, pero sin entrar en la discusión teórica en torno a él.

¹⁸ Afirma Rodríguez que el pacto crítico está centrado en la evaluación y presenta una visión crítica de los valores humanos, tanto estéticos, éticos u ontológicos, que se relacionan con realizaciones concretas (construcciones, obras, acciones) o abstractas (normas, ideas, conceptos). Su efecto global consiste en volver a poner en cuestión ciertas normas y en convencer a los lectores de una nueva valoración (92). Los textos en los que se instaura este pacto poseen un punto de vista fuertemente ligado al del autor y, en raras ocasiones, se presentan una complejidad de voces, a través de personajes que encarnan diferentes posiciones de la argumentación, uno/s de los cuales representa/n el punto de vista autoral (93). Para Rodríguez, por lo tanto, no es común que este pacto se funde sobre el estatuto de ficción, salvo que sea para ilustrar la reflexión (mitos, personajes legendarios) o para imaginar otros puntos de vista, distintos a los del autor. Generalmente está anclado en lo factual para instaurar un contrato de realidad o de verdad con los lectores. De hecho, el pacto crítico se funda sobre una formación referencial normal que determina considerablemente la forma (95).

¹⁹ El destacado es nuestro.

²⁰ Para Lejeune, el espacio autobiográfico es diseñado por los autores y es en el que desean que se lea el conjunto de su obra (1975: 82), pues este espacio no se nutre sólo de la autobiografía del autor, sino de la “verdad” del autor que puede encontrarse en cualquier obra (aún aquellas en las que el pacto autobiográfico no se establece). Este espacio es luego reconstruido por el lector a partir de sus efectos de lectura (83). Sería un “lugar diseñado por el receptor para leer las construcciones ficcionales como fantasmas reveladores de un individuo [... pacto fantasmático], como claves autobiográficas...”. Para Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo utilizan la noción de espacio autobiográfico para flexibilizar los límites establecidos por el pacto autobiográfico y darle forma al hecho de que “todo texto lleva los trazos más profundos o más ligeros, más evidentes o más recónditos, más cruciales o más periféricos en la estructuración del texto; pero ni la levedad, ni el secreto, ni la marginalidad de algunos de estos trazos los hace más insignificantes en la epifanía del yo. [Nos estamos refiriendo] a las presencias que caen bajo la denominación de lo que definimos y describimos como *espacio autobiográfico* –más secreto, pero más efectivo de cara al descubrimiento del autor intratextual” (207-208).

²¹ Esta metáfora la utiliza Ruth Amossy en “La double nature de l’image d’auteur” (2009), párrafo 10.

²² Zonana distingue dentro de este grupo, tres conjuntos: 1) los textos teórico-críticos: el ensayo de gran aliento, el artículo, la reseña, el manifiesto; 2) los paratextos (en términos de Genette): “todo texto que se encuentra alrededor del texto mismo y que ha sido adjuntado a él por el autor o el editor para aportar información complementaria (Leymarie)”. Entre ellos, contamos con: a) los peritextos (en el interior de la obra) como prólogos, prefacios, notas al pie, post-facios; b) los epitextos (circulan “al aire libre”, fuera de la obra) de carácter público, como el reportaje, el diálogo, el coloquio, la conferencia; y los de carácter privado como cartas y diarios; 3) los textos metapoéticos, que es la reflexión sobre el hecho literario dentro de la obra y que para Zonana posee una doble justificación: “la necesidad de ajustar el pensamiento sobre lo poético a su modo más propio de manifestación; por otro, la voluntad de expresar contenidos difíciles de asir mediante un discurso expositivo, que requieren de su expresión figurada para darse a conocer” (Zonana 34-35).

²³ Este conjunto conforma lo que algunos autores, como Jeanne Demers, han llamado “poética implícita” y está estrechamente vinculado con el espacio autopoético (aunque no pertenece a él), porque de hecho, uno y otro producen sus propias versiones tanto de la imagen del autor como de su ideología artística; versiones que es necesario poner en relación para apuntar coincidencias, desplazamientos, fisuras y, a veces, incluso contradicciones. En este sentido, la poética de un autor puede ser descubierta en cualquier texto, con mayor o menor esfuerzo interpretativo, siendo el de menor esfuerzo aquel texto saturado de elementos autopoéticos y el de mayor esfuerzo el texto que no presenta esos índices.

²⁴ Para un desarrollo más extenso de esta cuestión, ver los artículos de Mignolo, 1981a y 1981b; Schmidt 1987; Pozuelo Yvancos 1993; Scarano 2000, etc.

²⁵ Estos casos incluidos en el género lírico han sido llamados por la crítica también “metapoesía”, pues es una reflexión sobre el arte y la poesía dentro del poema mismo. Como ya advertimos al final del capítulo 1, al pensar las posibles relaciones entre los fenómenos meta y las autopoéticas, siendo ambos autorreferenciales, consideramos que hablar de uno u otro es una decisión metodológica, que depende de la posición del

observador: puede analizar estos poemas como metapoesía, en el contexto de un estudio más amplio sobre los fenómenos y procedimientos de autorreflexión que los versos (y el arte en general) generan respecto de sus propios procesos, o como autopoéticas, en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor.

²⁶ En una nota al pie, Mignolo (1981a: 87) indica que los conceptos de correferencialidad y de no-correferencialidad son necesarios para “capturar la función del pronombre de primera persona en los discursos ficcionales y no ficcionales. Luego afirma que en los discursos no ficcionales “se establece una relación de correferencialidad entre la instancia pronominal *yo* y la persona que lo pronuncia; en cambio, en los discursos ficcionales, se establece una relación de no-correferencialidad entre la instancia del *yo* y la persona que lo pronuncia”.

²⁷ Con una progenie que se remonta a la Antigüedad clásica, a través de nombres como Cicerón, Horacio, Marco Aurelio o San Agustín, el ensayo posee su acta de nacimiento en la obra de Michel de Montaigne, quien propone el vocablo mismo utilizado para conformar el género. Nacido en la modernidad, se propone como un espacio de libertad, de búsqueda, de apertura e indeterminación que hace difícil la definición de su constitución y características propias. Aullón de Haro sitúa en las reflexiones de Theodor Adorno la “gran poética del género” en el siglo XX (en “El ensayo como forma”, 1942), junto a los aportes de George Lukács (“Sobre la esencia y forma del ensayo”, 1910) y de Max Bense (“Über den Essay und seine Prosa”, 1947). Sin embargo, para el teórico español, estos autores que fundan la poética del género lo hacen desde una perspectiva filosófica, que no alcanza a conformar una teoría del discurso ensayístico, objetivo que muchos teóricos y críticos de la literatura se han propuesto en los últimos años, como veremos en este recorrido por los aportes más significativos en torno del género. Si bien la teoría sobre el ensayo tiene una extensión considerable en los estudios literarios, no nos detendremos exhaustivamente en ella, pues no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo observar las características de estos géneros que potencian las posibilidades y los efectos de la reflexión autopoética. Para ver el lugar del ensayo en el sistema de los géneros literarios, así como un desarrollo más extenso de la teoría sobre este género, ver: Adorno 1962; Mignolo, 1986; Starobinsky 1998; Casas, 1999; Aullón de Haro, 2005 y 2007; Arenas Cruz, 2005; Hernández 2005; Pozuelo Yvancos 2005; Hutnik 2007; Weinberg 2006, 2007 y 2012; Garza 2006; etc.

²⁸ En algunas ocasiones, este posicionamiento puede buscarse además en otros campos como el político o el económico (es cuando, según Bourdieu, el artista se transforma en “intelectual” [cf. 1995: 197]).

LA AUTOFICCIÓN Y EL ENSAYO EN *ELPAÍS DEL MIEDO*

Laura Mercedes Prada *

Resumen: La autoficción ha sido habitualmente relacionada con la autobiografía y la novela por su juego entre lo real y lo ficticio, pero por su interés por actualizar la figura del autor desde el presente, se relaciona con los procesos experimentales del ensayo. El ensayo es un texto en prosa, de no ficción, donde el autor expone su punto de vista sobre un tema en particular y lo desarrolla manifestando su continua presencia, que se revela de forma evidente en su tendencia hacia la mezcla de estilos narrativos y la expresión sincrónica de la subjetividad. De esta manera, el género ensayístico se convierte en un pionero de la literatura del "yo", pues no plantea una división entre sujeto y objeto de estudio, sino que acoge la fusión de ambos y los convierte en foco de su interés. Nuestro propósito, por lo tanto, es demostrar de qué manera Isaac Rosa, autor de *El país del miedo*, se revela en el presente de la enunciación de los capítulos ensayísticos.

Palabras clave: Autoficción- Autor- Fragmentación- Figuración- Ensayo.

Summary:

Autofiction has been usually related to autobiography and novel because of the mixture of reality and fiction, but its interest in updating the author's figure from the present is related to the experimental processes of the essay. The essay is a text in prose, non fictional, where the author expresses his point of view of a particular topic and develops it showing his constant presence, which reveals itself in the tendency of mixing narrative styles and the synchronous expression of subjectivity. This way, essay becomes a pioneer of the literature of the self, because it does not intend to show a division between the subject and the study object, but it fuses both and turns them into its elements of interest. Our purpose is to show how Isaac Rosa, author of *El País del miedo*, reveals himself in the present of the enunciation of essays' chapters.

Keywords: Self- fiction- Author- Fragmentation- Figuration- Essay.

* Correctora Literaria. Integrante del Equipo de investigación: "Las fábricas del yo: modalidades autoficcionales en la literatura española del postfranquismo". Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Laura Prada lauraprada248@hotmail.com. Enviado: 3/05/2015. Evaluado 17/07/2015.

Los orígenes de la autoficción

El siglo XX fue una centuria de constantes transformaciones. Tanto los avances técnico-tecnológicos, como los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo, provocaron modificaciones en el pensamiento del individuo y, por consiguiente, en la sociedad.

A partir de la década del '60, comenzó la primacía de los valores del individuo sobre los valores sociales. Así, la realización personal se impuso sobre el progreso conjunto. La cultura del yo, el individualismo, se convirtió en una de las características principales de la Posmodernidad. La aspiración al desarrollo personal originó, en palabra de Phillippe Gasparini, “nuevas exigencias de expresión personal” (Gasparini, 2012: 204). Por lo tanto, las transformaciones socio- culturales se reflejaron en la literatura. Uno de los rasgos más destacados de este nuevo orden cultural es, para el filólogo ibérico Manuel Alberca, “(...) la ficcionalización de la realidad, la suplantación de lo real o la desrealización a que los medios de comunicación la someten (...)” (Alberca, 2007: 40).

El nuevo modo de concebir el mundo produjo el cambio en las formas de narrar, la modificación en las normas autobiográficas (como la deconstrucción de la noción clásica del autor) y la crisis del personaje como entidad narrativa. De acuerdo con José María Pozuelo Yvancos, la combinación de la crisis del personaje narrativo y la deconstrucción del yo autobiográfico propició el nacimiento de la autoficción¹.

En busca de una definición

El escritor francés Serge Doubrovsky, en su novela *Fils*, responde al interrogante planteado por Phillippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*. Responde afirmativamente a la pregunta ¿El protagonista de una novela puede tener el mismo nombre del autor? La contestación, para Doubrovsky, creador del término, es la autoficción. Este autor, a la hora de definir el neologismo, lo distingue de la autobiografía por tratarse de fragmentos, pedazos de existencia y de un individuo troceado que no coincide consigo mismo. De este modo, el autor galo plantea la autoficción como el quiebre de la entidad narrativa como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante. El literato, por lo tanto, diferencia ambas categorías debido a que la autobiografía relata la vida del autor, mientras que la autoficción describe un fragmento de la vida del escritor.

Por su parte, Alberca avanza en la definición de este término. El crítico español considera la autoficción una síntesis entre lo autobiográfico y lo novelesco, que exige un contrato de lectura ambiguo. De acuerdo con el investigador, el lector, en principio, no sabe a qué pacto de lectura atender (al pacto autobiográfico o al pacto ficcional), ya que la identidad de autor, narrador y protagonista coinciden en una sola persona. En consonancia con lo expresado por Serge Doubrovsky; Manuel Alberca destaca que las autoficciones sugieren que el personaje es y no es el autor o, por lo menos, se trata de un solo matiz del autor.

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte

vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata sólo de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido (Alberca, 2007: 33).

El fragmentarismo propio de la autoficción es analizado por el teórico español José María Pozuelo Yvancos. El catedrático de la Universidad de Murcia considera que la correspondencia entre autor, narrador y personaje principal se relaciona con la “representación de un yo figurado de carácter personal” (Pozuelo Yvancos, 2012: 161). De este modo, la figuración de un yo personal puede adoptar tipos de representación diferentes a la referencialidad existencial. El crítico defiende la importancia del vocablo figuración, ya que esta palabra se refiere a la idea de representación imaginaria, de figura que recuerda y refiere a lo conocido. Es preciso tener en cuenta que el profesor español no reemplaza el término autoficción por el de figuración del yo, sino que los diferencia para destacar que la voz personal puede convertirse en voz fantaseada, literaturizada; para dar mayor libertad de representación al personaje que narra determinado hecho de su vida.

Continuando la línea de pensamiento de Pozuelo Yvancos, Phillippe Forest sostiene que el escritor de autoficciones debe asumirse como fantasma, ya que escribir una “Novela del Yo” (palabra que utiliza para denominar a la autoficción) supone la realización de la vida y la mirada retrospectiva sobre la totalidad de ese recorrido. El escritor debe convertirse en fantasma para interpelar a un rostro distinto al suyo.

Ambos críticos, Pozuelo Yvancos y Forest, destacan que la autoficción implica un enmascaramiento del yo, una necesidad de ocultar al yo. El yo, como fantasma, como figuración, es intangible, no puede ser aprehendido en su integridad o de manera completa. Los teóricos anteriormente mencionados, como así también Jacques Lecarme y Vincent Colonna, coinciden en definir la autoficción como el relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela. Sin embargo, cada uno de estos críticos busca una locución que describa mejor lo que significa la intervención del autor como personaje principal de una obra literaria. Ya se trate de “autonarración”, “figuración del yo”, “autonovela”, “Novela del Yo”, etc. el autor no es descrito en su totalidad, debido a que el relato pertenece a una porción de su recorrido existencial, lo que implica la selección de una fracción de tiempo entre innumerables momentos. A su vez, el fragmento elegido estará sesgado por la interpretación que el individuo haga de ese acontecimiento.

La autoficción y el género ensayístico

Pozuelo Yvancos llama voz reflexiva a la voz personal, la voz del escritor sin que se constituya en la narración de una vivencia de su historia concreta. Es decir que tiene la particularidad de ser una voz personal, pero que no es autobiográfica. Se trata de una voz que le posibilita al yo un lugar de discurso que le pertenece al autor de forma diferente a la referencial. Es la pertenencia como voz figurada, donde se desarrolla la solidaridad de un yo pensante y yo narrante. Esta voz reflexiva es propia del género ensayístico.

La primera figuración de un yo reflexivo, obra del literato francés Michel de Montaigne², creador del género ensayístico, significó un gran cambio en el estatuto narrativo. Al inicio de los *Ensayos*, Montaigne escribió una carta a los lectores donde decía: “*Este no es un libro de buena fe(...); quiero mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto.*” Montaigne, 2007); deja en claro que el autor es quien se refleja en el ensayo.

La denominación “ensayo” mide el modo de tratar el tema, señala el límite del conocimiento y de la capacidad del yo para presentar determinado tema. A su vez, el ensayista teoriza sobre un concepto desde su perspectiva, desde su punto de vista; pues, el ensayo es un texto autorreferencial donde la continua presencia del autor acaba por componer una suerte de escrito autobiográfico que renuncia a la recuperación diacrónica del pasado para dar primacía al retrato subjetivo del presente de escritura.

La figuración de la voz reflexiva de la que habla Pozuelo Yvancos se hace evidente en *El país del miedo*³, novela del escritor y periodista ibérico Isaac Rosa. Su obra se caracteriza por la alternancia de planos de realidad y planos de ficción como estrategia discursiva. El libro aúna dos fórmulas novelísticas: la narrativa (ficción, presente en los capítulos impares) y la ensayística (realidad, presente en los episodios pares). Ambos planos se relacionan entre sí, puesto que la ficción ejemplifica la idea expuesta en los ensayos. La representación de un yo reflexivo, característica del ensayo literario⁴ de carácter subjetivo y que deja traslucir una voluntad de estilo, presente en los fragmentos pares de *El país del miedo*. Es necesario tener en cuenta que, en el caso de esta figuración del yo, forma parte de una ficción, la novela. En un juego de muñecas rusas, la autoficción analizada está dentro de otra ficción, el relato en su conjunto.

María Elena Arenas Cruz, filóloga hispánica, teoriza sobre el género ensayístico en el libro *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Su investigación colaborará en la indagación de la intervención reflexiva de Rosa en los fragmentos pares de *El país del miedo*.

La investigadora sostiene, al igual que el catedrático murciano, que el enunciador del ensayo es el que emite las frases reales del autor referidas a una situación de enunciación real.

Por otro lado, en consonancia con lo que ocurre en la autoficción, en el texto argumentativo, por consiguiente en el ensayo, el que argumenta selecciona las premisas que le permitan probar su teoría. Por lo tanto, en *El país del miedo*, su autor seleccionará la reflexión de determinados miedos, sus causas y consecuencias, para señalar su punto de vista.

En el discurso de agradecimiento por recibir el Premio Rómulo Gallegos por la novela *El vano ayer*, el escritor pacense sostuvo: “El escritor (...) está comprometido con la representación crítica del mundo, lo quiera o no (...) Yo escribo, o intento escribir, desde esa conciencia de responsabilidad” (Rosa, 2005). Así, es posible ver que Rosa escribe obras que poseen una visión crítica de la realidad para hacer reflexionar al lector. En *El país del miedo* lo lleva a cabo a través del tratamiento de los temores de Carlos, el protagonista de los capítulos narrativos y su posterior argumentación sobre ellos en los episodios ensayísticos. En estas secciones se hace uso de un nosotros sociológico, lo que posibilita que el lector se identifique con las reflexiones que se presentan en los ensayos. A su vez, al

utilizar un tipo de narrador que pertenece a la primera persona del plural, se produce el reflejo de la voz personal del autor:

En esa construcción negativa incluiríamos a los negros africanos, por supuesto: tras siglos de animalización, cada vez que vemos un negro —un negro pobre, se entiende—, estamos viendo esclavos, caníbales, portadores (...) como para salir corriendo cuando nos crucemos con uno de ellos, después de tantos juegos infantiles, películas y noticieros que han levantado la imagen común del africano como salvaje. (Rosa, 2008: 36- 37)

La primera persona del plural es la marca lingüística más evidente de la personalización del texto, como así también las formas verbales correspondientes de la primera persona del plural. A su vez, de acuerdo con la investigadora manchega, la función del pronombre nosotros es la de diluir en una pluralidad ficticia la responsabilidad de las propias palabras. El tiempo presente del ejemplo es uno de los tiempos verbales propios del ensayo, ya que señala la presencia del sujeto en el texto y, también, una situación que implica a los interlocutores en lo enunciado. Es decir, la utilización de la primera persona del plural y el tiempo verbal presente del modo indicativo hacen evidente la personalización, la presencia del autor.

Por otra parte, Arenas Cruz sostiene que en el ensayo, por pertenecer al género argumentativo, la organización y presentación de las ideas responde a la ordenación propia de la superestructura argumentativa. El ensayista hace uso, en primer lugar, del exordio para captar el interés del receptor. En la actualidad, el exordio ensayístico cumple la función de encabezamiento de lo que va a ser el cuerpo del texto. En las divisiones pares de *El país del miedo*, el narrador hace mención a uno de los temores del protagonista para analizarlo detalladamente: “Ser padre es otra forma de tener miedo, lo sabe Carlos y también lo sabe Sara, aunque entre ellos raramente hablen con franqueza ni compartan o contrasten sus temores respectivos.” (Rosa, 2008: 51).

En segundo lugar, la narración/ exposición del ensayo moderno trata sobre sucesos o personas donde se incluye también el comentario personal del autor:

(...) muchos aceleran al paso y se sienten desprotegidos, amenazados, víctimas en potencia, cuando están solos en alguno de los lugares antes citados, que actualizan el pánico que nuestros antepasados sentían ante los salteadores de caminos (...) (Rosa, 2008:109).

Nótese que el narrador señala la línea del relato cuando menciona las palabras “antes citados”. Esta es una de las estrategias discursivas que utilizan los ensayistas para mantener la atención del lector. Es una forma de localización de la persona. Es un deíctico que refiere a un sujeto que habla y se convierte en punto de origen. Se trata de un referente espacial alude al propio texto que se está redactando.

Por otro lado, en el género ensayístico encontramos citas, impresiones personales, referencias autobiográficas, dichos, pequeñas narraciones, explicaciones, confidencias,

diálogos, etc., ya que basa su construcción en la articulación de fragmentos textuales heterogéneos. De manera similar, en la autoficción se lleva a cabo la figuración de un individuo, el autor, troceado, formado por una selección de fragmentos. Además, la forma del ensayo deriva de la propia evolución del pensamiento del autor, donde ha impreso su personalidad.

Además, la personalización se hace evidente en la utilización, por parte del autor, de determinados sustantivos, adjetivos y adverbios que denotan su apreciación con respecto a determinado asunto:

Él recibe semanalmente todo tipo de bulos en circulación, algunos torpes, otros bien elaborados, con aspecto de comunicado policial o de aviso de las autoridades, enviados por personas de su confianza que han dado crédito a la alarma. (Rosa, 2008: 217)

La personalidad del escritor cobra también protagonismo en la manera en que el ensayista justifica sus pensamientos, no sólo mediante razonamientos, sino a través de su inventiva (asociaciones, analogías, metáforas, etc.) y de la elección y uso de los registros de la lengua común, más allá de su pura información. En *El país del miedo*, el escritor hace uso de recursos expresivos como la ironía, las preguntas retóricas, las enumeraciones ascendentes, la intertextualidad, entre otras.

Nos refugiamos en el interior protegido, frente al exterior amenazado por la incertidumbre (...) Así, los centros comerciales, simulacro de calle a cubierto, de calle idealizada, donde encontrar todo lo que ofrece la vida pública (...) pero sin esas molestias que son propias del espacio urbano: sin pobres (...) sin nadie que le suplique dinero (...) sin desorden, allí todo está regulado (...) los guardias evitan que nadie moleste, que nadie escandalice, no se puede gritar, cantar, correr, manifestarse, es una calle ideal (...) (Rosa, 2008: 110)

Al hacer uso de la figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se expresa, Rosa pretende señalar que los centros comerciales pueden ser más seguros, pero no dan libertad, además de mantener encerrado al comprador. Remarca la reclusión a la que las personas deben someterse para sentirse seguras.

Otra figura discursiva que delata las valoraciones del autor es la enumeración ascendente:

(...) los otros como amenaza, el lugar seguro frente al espacio público lleno de riesgos, no podemos estar tranquilos, la delicada tela puede rasgarse en cualquier momento, el mundo, tu mundo, tu ciudad, tu barrio, tu entorno son lugares peligrosos, los ciudadanos anónimos que te cruzas en la calle, que saludas en el trabajo (...) son un peligro potencial, cualquiera puede traspasar esa línea, cruzarse en tu trayectoria hasta colisionar, nunca bajes la guardia, desconfía, teme, no abras la puerta a desconocidos, no hagas tratos con cualquiera, no compartas piso con nadie, no hagas autostop, no busques sexo furtivo, no conciertes citas en foros de Internet, no aceptes la ayuda espontánea del que se ofrece a auxiliarte, no bajes la guardia, cada paso que

das puede ser un pie que no encuentra apoyo, una zancada hacia el abismo. (Rosa, 2008: 265)

La enumeración le permite al periodista destacar las aristas negativas de salir del hogar. El gran número de situaciones peligrosas que se nombran en la reflexión del capítulo 50 pone en evidencia que es imposible no correr peligro. La exageración en la enumeración contribuye a mostrar lo absurdo que es guardarse en la vivienda por temor a la persona que se considera desconocida, cuya consecuencia es la pérdida de la espontaneidad, la sociabilidad y la solidaridad. El temor obedece al individualismo.

En este ejemplo, hay una mención directa al receptor, al lector. Se trata del vocativo “tú”. Éste señala la relación dialógica entre el yo del ensayo y el tú al que se refiere. Es necesario tener en cuenta que el ensayista tiene como objetivo hacer pensar al receptor. Su argumentación tiene el propósito de despertar en él curiosidad por el tema tratado, para que así continúe reflexionando sobre él.

En relación con esto, en una entrevista, realizada por Jordi Corominas i Julián, el escritor sevillano se refiere a la novela como un espacio de reflexión. Menciona, a su vez, que en *El país del miedo* trata, entre otros tópicos, la incidencia de la ficción, como así también los medios de comunicación, en la proliferación de los miedos actuales⁵.

Aprendemos a tener miedo (...) la mayor parte de nuestros miedos, aquellos que nos acompañan de por vida, son resultado de un proceso educativo, los aprendemos (...) lo esencial (...) **tal vez** sean los cuentos, clásicos o nuevos, inventados o de autor, orales, leídos, o adaptados al cine. Una versión infantil del mundo actúa como transmisor de ideología y moral, que educa en determinados valores, (...) nos construye una visión de la realidad nada inocente (...) de la misma forma que los cuentos nos hacen sentir ternura por unos animales y aversión hacia otros, también nos construyen el miedo, actúan como ilustración de normas de comportamiento, reglas de supervivencia (...) Según crecemos, la educación del miedo continúa, aunque los materiales empleados serán otros: todo tipo de historias, reales o ficticias, que escucharemos, leeremos o veremos a lo largo de nuestra vida, noticias, relatos personales, ficciones literarias y cinematográficas, (...) que harán más grande el edificio de nuestro temor, pues cada nuevo ladrillo se coloca sobre los anteriores, los miedos son acumulativos, los viejos nunca desaparecen. (Rosa, 2008: 238, 239, 240 y 241)

En conclusión, en este y los demás ejemplos anteriores, por el modo de organizar el discurso, por el estilo utilizado, por la elección de los sustantivos, los adjetivos, adverbios, verbos y tiempos verbales, emerge la personalidad del autor, su forma de pensar. Los apartados dedicados al ensayo, configuran un texto de no ficción, donde Isaac Rosa expone su punto de vista sobre el miedo en particular y lo desarrolla sin pretender abarcarlo por completo. Además, en el texto se exponen ideas y se pretende persuadir al lector de que cuanto se dice es verdadero (al menos para el autor).

El ensayo no construye conceptos, sino que los retoma; no da respuestas, se cuestiona; replantea ideas y por ello descarta o problematiza las visiones anteriores respecto al tema.

El ensayo es un tipo de texto que pertenece al género argumentativo. En él se lleva a cabo una argumentación, es decir, la expresión de un pensamiento para probar una proposición o para convencer a otra persona de aquello que se afirma o se niega. Ya en la definición de esta categoría se expresa la idea de reflexión de una voz personal, ya que se trata de la opinión que el autor del ensayo tiene con respecto a determinado asunto. En este texto, la figuración del yo del autor se encuentra en la selección de tópicos y estrategias discursivas para convencer o hacer reflexionar a su interlocutor. La autoficción misma es una selección de fragmentos de la vida del escritor.

La voz figurada representa a un yo reflejado que mira los objetos y los hace ser imagen que coincide con su mirada. Incluye contenidos emotivos que proceden de la experiencia personal e íntima del autor. Por esta razón, el tema tratado se encuentra sesgado por la subjetividad del autor más allá de la inexistencia de la objetividad absoluta. Por consiguiente, hay un alto grado de personalismo en estos escritos.

El ensayista interpreta la realidad desde la perspectiva de su persona, dentro de su circunstancia social, política, cultural e ideológica. Se establece, por lo tanto, el punto de vista del yo. La realidad estará condicionada por la óptica y la experiencia personal del sujeto que elabora el ensayo.

Si bien los capítulos ensayísticos que estructuran parte de *El país del miedo* se encuentran dentro de una ficción, en la novela en su totalidad, el reflejo del yo del autor se hace evidente en la elección de determinados temas, en el uso de ciertos recursos estilísticos y de ciertas estrategias discursivas.

Bibliografía

Obra:

ROSA, Isaac (2008) *El país del miedo*. Seix Barral, Barcelona.

Estudios críticos:

ALBERCA, Manuel (2005) “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en *Cuadernos del CILHA*, nº 7- 8. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 115 a 127.

(2007) “Soy yos” en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 19 a 56.

COLONNA, Vincent (2012) “Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción)” en Casa, Ana, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/ Libros, Madrid, 85 a 122.

COROMINAS I JULIÁN, Jordi (2008) *Nacemos con miedo, crecemos con miedo y moriremos con miedo* [on line] Disponible en www.literaturas.com, 3/05/15.

FOREST, Phillippe (2012) “Ego- literatura, autoficción, heterografía” en Casa, Ana, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/ Libros, Madrid, 211 a 235.

- GASPARINI, Phillippe (2012) “La autonarración” en Casa, Ana, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/ Libros, Madrid, 177 a 209.
- MONTAIGNE, Michel de (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. El Acanalado, Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María (2012) “Figuración del yo” frente a autoficción” en Casa, Ana, *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/ Libros, Madrid, 151 a 173.
- ROSA, Isaac (2005) Discurso de Agradecimiento. Premio Rómulo Gallegos. Caracas, 4 de agosto de 2005.

Notas

¹ José María Pozuelo Yvancos en el artículo “Figuración del yo” frente a autoficción” menciona que, en 1975, de la juntura de dos contextos, la crisis del personaje narrativo y la deconstrucción del yo autobiográfico, emerge la autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes*, sumamente importante para entender la autoficción como categoría.

² Se considera a Michel de Montaigne (1533-1592), El creador Del ensayo moderno. Sus escritos surgieron a partir de la muerte de su amigo Étienne de La Boétie con quien solía discutir sobre los temas que más le apasionaban.

³ ROSA, Isaac (2008) *El país del miedo*. Seix Barral, Barcelona. Todas las citas se harán por esta edición.

⁴ El “ensayo literario” (asistemático, exento de aparato crítico y que manifiesta una voluntad de estilo) se distancia de el “ensayo científico” (que explora una rama del conocimiento con determinada metodología).

⁵ En la entrevista “Nacemos con miedo, crecemos con miedo y moriremos con miedo”, Rosa devela que su punto de partida siempre es una motivación teórica. Parte de una idea, a la que le da forma de acuerdo con la elección de personajes, cronotopos, etc.

LECCIONES DEL “YO”: AUTOBIOGRAFÍA, FICCIÓN Y SUJETO ÉTICO EN MARTA SANZ

Natalia Vara Ferrero *

Ayer soñé que había vuelto a Manderley...
 Y yo le dije a la voz de doblaje de Joan Fontaine
 que era una perra, una perra mentirosa.
Entonces, como todos los que sueñan me sentí de repente
[dotada de una fuerza sobrenatural...
 La voz, tan cursi y comprensiva, del doblaje de Joan
 [Fontaine
 soñaba sueños extraños.
Aquel pobre hilillo blanco que un día fue nuestro camino
[avanzaba más y más...
 Y yo le dije a la voz de doblaje de Joan Fontaine
 que era una perra, una perra mentirosa.

Marta Sanz (2010a: 7).

Resumen:

¿Cómo se ha adaptado la escritura autobiográfica a los cambios ontológicos, morales y literarios producidos a principios del siglo XXI? *La lección de anatomía*, la autobiografía novelesca de Marta Sanz, nos ofrece una respuesta subversiva y fascinante. El texto de la escritora española deconstruye diversos modelos (los canónicos de la autobiografía y el *Bildungsroman*) y cuestiona los límites entre realidad y ficción, individuo y sociedad, autor y lector desde el punto de vista del compromiso. Este trabajo, centrado en el concepto de la ética de la autobiografía, se ocupa de la situación del autor, de teorías literarias sobre la autobiografía y la novela de aprendizaje, pero también aborda diversos ensayos y poemas de la escritora con el fin de lograr una mejor comprensión de la propuesta de Marta Sanz.

Palabras clave: Autobiografía, Novela, Poesía, Marta Sanz, *La lección de anatomía*.

Abstract:

How did the autobiographical writing adapt to the ontological, moral and literary changes that took part at the beginning of the 21st century? *La lección de anatomía*, Marta Sanz's novelesque autobiography, offers a subversive and fascinating answer. Spanish writer's text deconstructs different models (canonical autobiography and *Bildungsroman*) and questions boundaries between reality and fiction, person and society, author and reader from an engaged point of view. This essay, centered on the concept of the ethics of autobiography, deals with the situation of the author, literary theories about autobiography and *Bildungsroman* and different essays and poems of the writer in order to have a better understanding of the autobiographical proposal of Marta Sanz.

Key words: Autobiography, Novel, Poetry, Marta Sanz, *La lección de anatomía*.

* Natalia Vara Ferrero es Profesora Ayudante Doctora en el área de Teoría de la Literatura en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea. Natalia Vara natalia.vara@ehu.eus Recibido 02/05/2015. Evaluado 09/07/2015.

Introducción¹

Desde que Philippe Lejeune prendió la chispa de la cuestión autobiográfica en 1975 al proponer una definición del género en *El pacto autobiográfico*² y, dos años después, Serge Dubrovsky añadió acelerante a la hoguera crítica proponiendo con el término “autoficción” que los delgados límites que separan novela y autobiografía podía ser transitados por *un sujeto troceado que no coincide conmigo mismo* (en Pozuelo, 2010: 12), lo que podríamos denominar “narraciones del yo” han suscitado un vivo interés desde las más diversas perspectivas. El autor, que resistió al atentado por medio del cual Roland Barthes pretendió arrebatarle el monopolio interpretativo del texto para otorgárselo a un lector libre y soberano, se ha convertido en el centro de un movimiento literario (y editorial) basado en un fuerte auge de la escritura biográfica, escritura paradójica que combina el refugio en el espacio de la intimidad y la exhibición de las miserias más ocultas. Así, su presencia ubicua se ha manifestado *a cara descubierta y con disfraz, de forma arriesgada y comprometida o de manera lúcida y oportunista, en reproducción veraz o ficticia* (Alberca, 2007: 28), de tal manera que aunque no tenemos claro si son los personajes los que anhelas parecerse a su autor o son los autores quienes aspiran a convertirse en protagonistas de sus ficciones, percibimos que el sujeto busca nuevas estrategias de manifestar su subjetividad en la creación artística que lo alejan de la autobiografía más tradicional.

Muchas podrían ser las razones de este mestizaje y todo parece indicar que resulta extremadamente complicado hallar sentido en el equívoco mapa que ha ido trazando la escritura autobiográfica en sus más recientes variantes. Si hay quien se arriesga a una interpretación asegurando que, ante la percepción inestable y esquizofrénica de la realidad circundante, el sujeto posmoderno ha optado por volverse hacia el espejo y sólo encuentra *sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que en la realidad circundante le resulta imposible distinguir entre verdad y mentira* (Lozano Mijares 2007: 165), otros aseveran que el autor se ha convertido en una pieza más del engranaje literario, transformado en marca de su obra y sometido a su propia imagen, lo que lo ha abocado a supeditarse irremediabilmente a los intereses comerciales de las editoriales (Gullón, 2004; Casas, 2014: 12).

Innumerables son las cuestiones que se abren hoy ante el crítico que, osado o extremadamente inconsciente, se anime a preguntarse exactamente dónde estamos en el panorama de las “narraciones del yo”, por qué hemos llegado hasta aquí y qué sentido tiene la situación actual. ¿Quién es ese “yo” cuyo nombre comparten autor, narrador y personaje, que condiciona la representación y la recepción? ¿Por qué y para qué se constituye como eje de una narración, en su doble vertiente como persona real y personaje ficticio? ¿En este contexto de realidades inaprehensibles nos queda la esperanza de llegar a conocerlo en cualquiera de sus vertientes? ¿Qué implica realizar una narración retrospectiva sobre la propia existencia en el marco de la institución literaria, en el contexto del mercado actual y dirigiéndose a la masa lectora? ¿Por qué estas narraciones o poesías nos dicen con inusitada desfachatez “ese del relato soy y no soy yo, y tú puedes creer lo que quieras”?

Hablamos de relatos que tejen su prosa con materiales heterogéneos, experiencias vividas, consideraciones reflexivas y estrategias propias de la ficción, narraciones que lejos

de disimular su naturaleza heteróclita explicitan el código múltiple que manejan y convierten esa hibridación en su seña de identidad; o, mejor dicho, de supuesta identidad, entre quien firma el libro, quien narra la historia y quien la protagoniza, una relación que perturba no sólo la cuestión de la representación, sino también la recepción, una situación firmemente arraigada en las corrientes artísticas que marcan este comienzo de siglo). Hablamos de que hay vida, múltiples vidas, en la inestable frontera (Gómez Trueba, 2009), un espacio caracterizado por la transgresión, la paradoja y la metamorfosis, un territorio que nunca es inocente y que lejos de conformarse con una única interpretación se puede recorrer por diversos caminos que van de lo ontológico a lo político y moral. Porque, ¿acaso son estas las cuestiones correctas que deberíamos hacernos ante las escrituras del “yo”? ¿Son las que nos permitirán comprender mejor *La lección de anatomía* de Marta Sanz, y trazar los límites entre lo autobiográfico y lo novelesco en el texto? ¿Y sus versos, tan afines a esa voz autobiográfica, qué pueden matizar o añadir? ¿Puede esa batería de preguntas explicar cómo una narración que rememora una vida reconstruye al mismo tiempo la imagen de un sujeto femenino que pasa de niña a adulta en España en la etapa que va de la Transición al comienzo de la Democracia? ¿Un “yo” que ensaya diversas máscaras ante su entorno (o gracias a él, o puede que incluso impulsado por él) y reflexiona sobre ello con la clara intención de desplazar la responsabilidad de su acto de enunciación al acto interpretativo del receptor? ¿O puede que, tal vez, las supuestamente relevantes respuestas que críticos y teóricos nos afanamos en buscar no sirvan de nada puesto que no nos permiten conocer *el precio de los alimentos* (Sanz, 2014b: 99), esto es, la realidad de un mundo sumido una durísima crisis económica, política y moral?

Dos ediciones de un ¿mismo? texto: comparación del umbral peritextual

El año 2014 fue el momento en el que *La lección de anatomía*, una narración marcadamente autobiográfica que si bien había despertado cierto interés en la crítica no había tenido un gran impacto, volvió a ser noticia en los suplementos culturales españoles. Anagrama, que desde 2010 había empezado a publicar las novelas negras de Marta Sanz (*Black, black, black* y, dos años después, *Un buen detective no se casa jamás*), ofreció una segunda oportunidad al magnífico relato de la escritora, en lo que supuso un certero paso adelante en su carrera narrativa. La primera edición del texto había visto la luz en 2008 en RBA, en la colección de narrativas. Seis años después, un texto corregido, parcialmente modificado, con una nueva portada, dos nuevos capítulos, un apartado final de agradecimientos muy explícito y un significativo prólogo vio la luz en otra editorial, en un movimiento que resituó tanto al texto como a la autora en el panorama literario español. Y es que difícilmente un narrador hispanohablante puede encontrar un espacio más adecuado para publicar sus textos que Anagrama, una editorial de larga trayectoria, con un catálogo amplio y cuidado y un sabio manejo del marketing, que desde la década de los ochenta ha agrupado en la colección “Narrativas hispánicas” a algunos de los escritores más prestigiosos del panorama literario en español. Este fue el lugar en el que *La lección de anatomía* volvió a ver la luz en 2014.

El cambio editorial, la modificación de la estructura del texto y el añadido de dos capítulos y distintos cambios en los elementos “peritextuales” (Genette, 1989), así como una nueva “visibilidad” en el mercado hispano, propician que el análisis del texto comience

por su vertiente más material, pues esta resulta inseparable de la cuestión fronteriza que determina esta aproximación, que pretende arrojar claridad sobre las relaciones que establecen los binomios realidad/ficción y novela/autobiografía. Partiendo del convencimiento de que toda obra literaria constituye un texto, no debería obviarse que los textos y las voluntades de los autores pueden variar a lo largo del tiempo (Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén constituyen casos paradigmáticos de la literatura española). Es más, el texto literario, en tanto que libro, se convierte en un *texto socializado* (Arroyo Redondo, 2014: 65) que presenta un formato físico determinado que ofrece abundante información a los lectores y que cobra sentido, precisamente, cuando entra en contacto con sus receptores. *La lección de anatomía* muestra cómo los elementos “peritextuales”, que el lector medio inconscientemente minusvalora cuando acomete la lectura de un libro, constituyen *un umbral de preparación para la lectura*, afianzando en el receptor *ideas previas sobre cómo debe interpretar esa obra* (Arroyo Redondo, 2014: 65). En el caso de este relato autobiográfico, la nueva edición de 2014 propone un “umbral” distinto del que proponía la edición de RBA en 2008 y esa hábil modificación afecta directamente a su adscripción como “narrativa del yo” y a los signos que recibe el lector.

La portada de la primera edición de *La lección de anatomía* traza tanto un jugoso guiño interartístico como un juego metarreflexivo, de tal manera que la identidad múltiple del texto que tenemos entre manos se hace rápidamente evidente. Sanz toma el título para su narración de uno de los más conocidos cuadros de Rembrandt, *La lección de anatomía del Doctor Nicolael Tulp* (1632), imagen que, sorprendentemente, no es la que el lector encuentra en la portada del libro. En lugar del lienzo en el que el doctor Tulp explica la musculatura del brazo humano a un grupo de cirujanos gracias al cadáver de un reo que ocupa el centro del espacio pictórico, lo que se muestra ante los ojos del lector es la imagen de una joven desnuda, acostada en actitud despreocupada sobre un diván en una habitación vacía. En definitiva, ese lector es invitado (o, al menos, empujado) a evocar el retrato en grupo de Rembrandt, que se alude pero se escatima a su mirada, y a cambio la portada le muestra un fragmento de un cuadro de Balthus, *La habitación* (1952-1954), una de las inquietantes imágenes de adolescentes que componen la obra del pintor franco-polaco. Mas la imagen que se ofrece ni siquiera aparece completa, pues significativamente falta un destacado elemento del cuadro original: una figura femenina que, con expresión hosca, retira las cortinas de un gran ventanal, en un gesto doble que permite la entrada de la luz, una luz que ilumina la desnudez de la otra figura, permitiendo que pueda ser observada desde el exterior. Esto es, en un provocador juego de alusiones y omisiones pictóricas, el inocente lector se encuentra sometido a un desafío: el desnudo de la portada es visible gracias a un sujeto ausente de la imagen (significativamente, el último capítulo de la narración se titula “Desnudo” y es un autorretrato del cuerpo de la narradora) y el título del relato remite a un retrato en grupo, que representa la teatralización de una autopsia en un teatro anatómico (Chirbes, 2014: 8), y en el que dos de los personajes (el que desde la posición más alejada sostiene la lista con los nombres de todos los presentes y el que se encuentra más cerca del espectador) miran fijamente a quien los observa desde exterior. Nuevamente, el lector deberá buscar respuestas en el texto: en el último capítulo del relato de su vida, la narradora se tomará la libertad de señalar que *el contemplador no podrá evitar mirar su retrato pues, al fin y al cabo, hallará una correspondencia, pues soy yo la que le está mirando* [Sanz, 2014a: 357]).

Este juego de alusiones en la portada, no apto para lectores indolentes, ha sido alterado en 2014, pues aunque el título se mantiene, el fragmento del cuadro de Balthus se sustituye por una fotografía, un retrato de Marta Sanz que se encuentra muy alejado de su imagen habitual (si observamos la solapa interior, observaremos rápidamente las diferencias). Una imagen en primer plano de una joven, sin ropa ni accesorios, con el pelo recogido y maquillada (especialmente, unas pestañas que se extienden teatralmente en la parte inferior de los ojos), que mira intensamente al espectador explotando un juego de identidad que se insinúa, pero sin volverse inequívoco. La comprobación de la identidad de la muchacha únicamente se podrá realizar al confirmar en el propio texto que la fotografía procede del archivo personal de la autora [2014a: 6].

La modificación de la portada, que ahonda en la ambigüedad del estatuto de realidad o ficción por el que se desliza el relato, tiene su correlato en el texto que ocupa la contracubierta. Tres son los motivos que se desarrollan sintéticamente en la primera edición: la autora actúa como forense rembrandtiana de sí misma en un texto afín a diversos géneros, ficticios y no ficticios (novela, novela de aprendizaje, confesión, autobiografía); se anuncia que se van a deshacer distintos tópicos sobre la condición femenina y, en último lugar, se reivindican tanto el derecho a reflexionar como a no complacer. La alusión pictórica se pierde en la reedición de Anagrama, pero lo que en lugar de extraviarse se intensifica es la identificación del texto como relato fronterizo. Arranca la contracubierta de la segunda edición con un sumario de algunos de los acontecimientos destacados de la narración para dar paso a nuevas consideraciones genéricas que, esta vez sí, ponen el dedo en la llaga (*El lenguaje expulsa al relato del espacio de la obscenidad ramplona y del morbo para darle otro sentido: el de una autobiografía novelada o una novela autobiográfica [¿el orden de los factores altera el producto?]* [2014a: contracubierta]), continúa subrayando el doble valor del relato como documento reflexivo y pedagógico, para concluir explicitando que lo que tenemos entre manos es una *texto revisado, reestructurado y ampliado* (2014a: contracubierta).

Los lectores poco avisados que no hayan reparado en que están ante una segunda edición, no podrán llamarse a equívoco ante el relevante prólogo de un Rafael Chirbes, Premio Nacional de la Crítica (2007 y 2014) y Premio Nacional de Narrativa (2014), que cumple con algunos tópicos prologales clásicos (Arroyo Redondo, 2014: 70): sitúa a la autora en el panorama literario español, guía la interpretación del texto en distintas direcciones, interpreta las intenciones autoriales y hasta las posibles consecuencias que estas pueden tener en el lector y, de un modo muy relevante, incide aún más en la ambigüedad genérica del texto, desplegando las posibilidades de distintos contratos de lectura. Lúcido como acostumbra, Chirbes cierra el prólogo dirigiendo su atención hacia la representación, poniendo de manifiesto que ante las distintas direcciones que va a tomar el texto, al lector se le va a desafiar a descubrir *qué se oculta bajo la máscara de la metáfora* (2014: 14). El interés de los “Agradecimientos” (Sanz, 2014a: 359-360) se desliza de los elogios al prologuista y el reconocimiento al editor Jorge Herralde, hasta la última frase de la autora, que concluye señalando significativamente que tras las modificaciones de esta segunda edición *el cuerpo del desnudo ya está por fin completo. Sin amputaciones* (2014a: 360).

Los últimos elementos peritextuales con los que tropezaré el lector no sólo han permanecido invariables en el proceso de reedición, sino que señalan la naturaleza híbrida

del relato por medio de la ironía y el equívoco. Un juego triádico es el que establece la dedicatoria, *A mi madre, ensimismada y pródiga* (2014a: 17), pues señala en un mismo gesto a uno de los posibles referentes extratextuales, a uno de los receptores que la autora tuvo en cuenta en su proceso escritura y atrae el interés del lector sobre el personaje y la persona de la madre. Este homenaje filial da paso a los dos epígrafes, textos cuya función problematizan aún más si cabe la cuestión del referente externo, el discurso y el estatuto ficcional. A la definición de “parresia”, contradictoria figura retórica en la que lo que se aparenta es lo contrario de la verdad, en un juego de ofensas que encubre alabanzas y que enlaza con los referentes de la dimensión extratextual, le sigue un provocador texto de Christophe Donner que arremete contra la imaginación en literatura y reivindica la “verdad” como la materia de la que debería nacer la escritura (2000: 62-63). La ambigüedad, que se ha intensificado notablemente en la reedición de *La lección de anatomía* queda, pues, más que servida en el dispositivo peritextual.

Autobiografía: del “yo” como verdad o ficción al sujeto ético

José María Pozuelo Yvancos abordó en *De la autobiografía. Teoría y estilos* el difícil desafío de taxonomizar, descodificar y tratar de explicar el complicado panorama que a lo largo de las últimas décadas había planteado la teoría literaria en su aproximación a la escritura autobiográfica. Si bien reconocer las señales que permiten identificar un discurso autobiográfico, aquel que se constituye en autor y objeto del enunciado, no implica excesivas dificultades (sucede cuando *cuando quien dice yo narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la verdad y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende ser leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor* [Pozuelo Yvancos, 2006: 24]), el problema se vislumbra al abordar las respuestas críticas que se han formulado para tratar de explicar la enorme variedad de “narraciones del yo” que han ido aflorando desde la Modernidad. Frente a la propuesta de quienes entienden toda escritura autobiográfica como un indiscutible ejercicio de ficcionalización del “yo” (tanto en relación con su identidad como con su autointerpretación), se erige la de aquellos que rechazan la existencia de un estatuto ficcional en la escritura autobiográfica, aunque admiten que este tipo de textos puede hacer uso de procedimientos propiamente novelescos, y de hecho lo hace cada vez con más asiduidad (Pozuelo Yvancos, 2006: 24).

La primera corriente permite hacer frente a la crisis de la referencialidad del lenguaje al señalar como inequívoca la naturaleza ficcional del género autobiográfico y supondría la anulación, casi desde antes de su nacimiento, del más reciente debate sobre la autoficción (Alberca, 2007; Casas, 2014). Esto es, anularía el supuesto enigma al que nos lanza *La lección de anatomía* (¿autobiografía novelada o novela autobiográfica?), asumiendo que toda escritura autobiográfica se inscribiría en la práctica entre los géneros literarios (tal y como Wellek y Warren reclamaban en la temprana *Teoría literaria* [1966: 30-31], al señalar la ficción como rasgo indispensable del texto literario), vaciando de sentido el “pacto autobiográfico” de Lejeune, pues cualquier noción de verdad y la identidad autor/narrador/personaje se convertiría en un imposible encubierto por un espejismo. Se trata de una situación que Manuel Alberca ha juzgado con dureza:

Decretar de manera oportunista y simplificadora que escribir autobiografías es hacer ficción, porque la verdad absoluta es inasequible al hombre, es sin duda menos comprometido que arrostrar los desafíos de una escritura que aspira a ser veraz o, cuando menos, es el resultado de una grave confusión. [...] de ese modo, y por la misma razón, se podría decretar que todo es autobiografía, pues si es imposible establecer comparaciones y distinciones, todo es uno y lo mismo (2007: 46).

El oscuro callejón sin salida en el que desemboca el laberinto retórico y deconstruccionista escasas luces arroja sobre un texto (y una obra) como el de Marta Sanz, que se niega explícitamente a explotar *la singularidad de la voz en primera persona, sino que la acerca a su comunidad anulando la distancia entre el nosotros y el yo* (Sanz, 2014a: contracubierto), en un ademán crítico y comprometido que supera una concepción evasiva y exclusivamente metaliteraria de la literatura, para reivindicar la no ruptura con lo extraliterario, en un intento claro de incomodar al lector y reivindicar una visión de la literatura ni inofensiva ni inocua:

No pretendo dibujar escenas del Apocalipsis. Todo lo contrario. Propongo, desde la literatura, una actitud en las antípodas de la resignación: ver, oír y no callar. Tomar conciencia de las trampas en las que todos los días caemos y, aún así, intentar no callarse ni debajo del agua. Resistirse a una felicidad falsa, ñoña, estúpida, complacida y complaciente. Resistirse a bestsellerizarse y procurar no morir. Romper, desde los libros, las lunas de los escaparates del mercado editorial y de una ideología que nos corta las alas con el rostro amable de quien nos las estuviera dando. [...] Hay que dejar de pedir perdón por tener una visión trascendente de la literatura (2007a).

Una doble perspectiva teórica parece no sólo adecuada, sino también deseable, para abordar ese desafío que encaramos al tratar de descubrir qué territorio del espacio fronterizo de la ficción y la realidad ocupa *La lección de anatomía*. Consideraremos, por un lado, la adscripción genérica del texto, atendiendo al concepto de género, a su naturaleza en equilibrio entre la estabilidad ideal y la materialización cambiante, y a su conexión con el contexto en el que surge y en el que es descodificado e interpretado por el receptor. Por otro lado, tendremos en cuenta que la superación de ciertos escollos críticos requiere, en ocasiones, de una nueva formulación de problema al que nos enfrentamos (Pozuelo Yvancos, 2006: 56) que nos permita dejar a un lado lo que parecía ser la cuestión clave (el enfrentamiento entre realidad y ficción) para enfocar perspectivas más acordes con lo que el propio texto exige, en este caso, las relaciones del sujeto con los “otros”.

Al subrayar la importancia del autor y el lector de la autobiografía, Elizabeth Bruss se sitúa en una perspectiva pragmática que permite considerar este tipo de “escritura del yo” a caballo entre su posición en la institución literaria y el tipo de recepción que este género encuentra en los lectores de un contexto histórico determinado. La autobiografía, pues, se asume como un género extremadamente maleable, que ha adoptado formas externas diversas a lo largo de la historia, aunque responde a una serie de normas que se mantienen estables y que garantizan cierta unidad al conjunto:

Regla nº1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto [...]

Regla nº2. Se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son, o tienen el potencial para ser el caso [...]

Regla nº3. Si lo que se relata puede desacreditarse o no, si puede volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (Bruss, 1991: 67)

¿Qué es lo que sucede si tenemos en cuenta las reglas propuestas por Bruss en el análisis de *La lección de anatomía* de Marta Sanz? El lector lo que encuentra es un relato narrado en primera persona con un tono a medias entre la confesión y la autocrítica, emitido por un personaje femenino irónico, incisivo e irreverente al que conocemos en su infancia (antes incluso de su nacimiento, pues el parto se convierte en un momento especialmente relevante para entender su carácter y decisiones) y al que decimos adiós al cumplir los cuarenta, tras un capítulo en el que se autorretrata, minuciosamente, desnuda, e insiste en mirar directamente al receptor. Un relato en el que memoria y discurso seleccionan, organizan y estructuran las claves de una vida, desde el nacimiento en Madrid, el traslado y la infancia vivida en el “paraíso vallado” de Benidorm y su vuelta a la capital para afrontar allí la adolescencia y el comienzo de la madurez. Esa narradora que retrata a familiares, amigos y conocidos, que analiza atenta lo que le ha pasado a ella, pero también a otros, se llama Marta Sanz Pastor, aunque también responde a otros nombres (*Martita, Marta, Martinillo* o *Demelza, plato de lentejas, caballo* [2014a: 71 y 187]) y durante su infancia hubiese preferido hacerse llamar con un rimbombante nombre inventado que *era una mezcla de realidad y ficción como casi todos los productos del arte: me llamaba Marta Armonía Libertad* (2014a: 85). La Marta Sanz que protagoniza *La lección de anatomía* coincide con la autora en muchos detalles que el receptor puede comprobar con un rápido vistazo al universo de Internet: nace durante la dictadura, crece en Benidorm, se licencia en Filología Hispánica y se doctora con una tesis sobre literatura española, es profesora y conferenciante e incluso su descripción física encaja con la que la protagonista nos ofrece en el último capítulo. Sin embargo, esa protagonista que nos narra su vida, al tiempo que reflexiona sobre ella para extraer enseñanzas, para reírse o avergonzarse de cómo fue, también siembra pronto en el relato las trampas que hacen tambalearse las reglas propuestas por Bruss. Así, en el apartado en el que narra su infancia, alude a una afirmación de Kurt Vonnegut que, ladinamente, irá recordando al lector a lo largo de su narración: *en su novela Madre Noche escribe algo así como que hay que tener mucho cuidado porque uno es finalmente lo que parece ser. Como la memoria me flaquea, cojo el libro de la estantería y compruebo que el verbo elegido por Vonnegut no es ‘parecer’, sino ‘aparentar’* (2014a: 57)³.

La problematización del estatuto autobiográfico o novelesco del texto se filtra en diversos capítulos o fragmento, pero se hace realmente explícita en dos momentos que un lector atento no debería dejar pasar por alto. El primero de ellos enlaza el aprendizaje de la lectura con el nacimiento del “yo”. En el capítulo “El parto de mi madre”, la narradora enlaza el relato que su madre hace de su nacimiento, con una reflexión sobre la capacidad de su progenitora para narrar y las consecuencias que esto tiene sobre ella: es probable que provocaran su negativa a ser madre, pero es casi seguro que impulsaron su aprendizaje del

arte de la narración, de ese mismo arte que ahora la lleva a reconsiderar su pasado y a transmitírselo al receptor. Ahora bien, si las de la madre son *narraciones realistas* [pues se trata de] *una firme defensora de lo verídico y de lo verosímil en la ficción* (Sanz, 2014a: 31), la narradora desplaza su interés del primer término que utiliza para caracterizar esos relatos (“lo verídico”) al segundo término (“lo verosímil”) de tal manera que en el discurso que trata de lo real la ficción no sólo encuentra cabida, sino que se convierte en elemento imprescindible (*Mi madre tiene un concepto moral del relato en el que no cabe la mentira: en el mío, mentir es un ingrediente básico* [2014a: 62]; la relevancia de esta reivindicación queda subrayada por la circunstancia de que insiste en sus versos en que: *Nosotras también tenemos derecho a la vida/ Las perras que mienten./ Y las que llevan bozal* [2014a: 34]. La carga de dinamita final que hace saltar por los aires la comprensión de la autobiografía como género basado en la oposición verdad-ficción, se sitúa en las páginas finales de “Los gusanos de seda”, la segunda parte del relato y que se centra en los años de adolescencia del personaje. Reflexionando sobre una de las relaciones de amistad que determinan esa época, la narradora sintetiza la clave de lectura del libro y la base del pacto de lectura que propone a su receptor: *No importa que sea verdad lo que pasó. No me interesan los datos más exactos, las acciones comprobables, sino lo que perdura de las muchas cosas que sucedieron* (2014a: 246). Lo verdaderamente importante, por lo tanto, no es la fidelidad a una memoria que se sabe inexacta y defectuosa, sino el peso de verdad de aquello que se ha vivido, que se ha experimentado y que no se somete a una mirada nostálgica, sino a una visión lúcida de la literatura que asume que *es tan difícil aprehender el yo como no aprehenderlo* (2014b: 105). En definitiva, es lógico que desde una perspectiva como la que propone Marta Sanz, volvamos la vista sobre la propuesta de Elizabeth Bruss para estar de acuerdo con ella en que:

La autobiografía como nosotros la conocemos depende de las distinciones entre la ficción y la no ficción, entre la narración empírica o retórica en primera persona. Pero estas distinciones son artefactos culturales y podrían ser tomados de forma diferente, como ciertamente lo fueron una vez y podría ser que lo volvieran a ser, causando la caída en desuso de la autobiografía o al menos, su reformulación total (1991: 66)

La consideración sobre la naturaleza y la función de los géneros literarios no es ajena a la escritora, quien en un heterodoxo ensayo sobre la literatura como es *No tan incendiario*, reivindica que los géneros son construcciones formales ideológicas que *están ahí para ser subvertidos –más que utilizados –en la convicción de que el mundo no está bien hecho y hay que rebelarse contra los géneros que lo codifican y lo legitiman* (2014b: 91). Parece evidente que, en el caso de la autobiografía, Marta Sanz está pensando en rebelarse contra un modelo canónico, el de aquellos personajes que deciden contar su vida, tomándose a sí mismos como objetos de la narración, porque se creen dignos de la memoria de los hombres, que ejercen de testigos de sí mismos y que consideran a los demás comparsas de la posición central que ocupan, esto es, individuos con una fuerte conciencia de su identidad, deseosos de contar una vida diferente de la de los demás (Gusdorf, 1991: 10). La *ejemplaridad* subyacente a este concepto de lo autobiográfico choca con una concepción de la literatura inseparable del compromiso con el receptor, que prefiere sacrificar la fidelidad para garantizar la verosimilitud (Sanz, 2014b: 107) del texto en el que

el “yo” se sirve de sus vivencias para reflexionar sobre lo que lo conecta a su entorno en un momento determinado de la historia. La noción de *ejemplaridad* difícilmente puede hacer frente a un “yo” que no duda en admitir en unos versos de *Perra mentirosa: siempre acabo por ser/ mi peor enemiga* (Sanz, 2010a: 25).

La finalidad ética que parece inseparable del cambio de perspectiva que trae el nuevo realismo a cierta corriente de la literatura española del final del siglo XX y principios del siglo XXI (Florenchie, 2014: 8) desemboca en el particular caso de Marta Sanz (Simó, 2014: 8) en el deseo de cuestionar el modelo de autobiografía que propone el mercado literario actual. Esta revisión implica alejar las “narraciones del yo” de la rememoración de la destacada vida de sujetos convencidísimos del interés que ostentan y reformularla gracias a un “yo” que explicita las tensiones que mantiene con un entorno sin el que no se puede entender, envuelto en una cotidianidad aparentemente calmada, desideologizada e igualitaria que recubre violencias simbólicas y reales. Es, tal vez, la propuesta de Ángel Loureiro la que mejor nos permite comprender por qué y cómo la autobiografía novelesca (o novela autobiográfica) de Marta Sanz supone una novedosa concepción ética y ontológica del género que se presenta como heredera de aquellas “narraciones del yo” que fueron alumbrando las plumas de exiliados como José María Blanco White, María Teresa León, Juan Goytisolo y Jorge Semprún.

Loureiro modifica la concepción del problema de la escritura autobiográfica al reivindicar que este género debería ser comprendido como *an ethical act* (2000: 58), resultado de un compromiso del escritor con la sociedad en la que escribe (Pozuelo Yvancos, 2006: 56) y que es la receptora natural de su texto. Loureiro parte de una perspectiva innovadora, profundamente comprensiva con la naturaleza poliédrica del género:

Neither a true expression of the writing subject nor a mere textual construction deprived of any referential power, autobiography might be best apprehended not as re-production of a life but as act that is at once discursive, intertextual, rhetorical, ethical, and political. In the end it could be said that all autobiographies are actually heterographies, pervaded as they are by different guises and disguises of the other (2000: 4)

La autobiografía se resitúa, por lo tanto, en el espacio que va del “yo” a lo colectivo, en un equilibrio entre la identidad del sujeto y las tensiones que ese proceso progresivo autoformativo suscita en su relación con la comunidad; una situación que se explicita en un juego casi metarreflexivo en la escritura lírica de la autora:

Si mi vida interior no existe,
adquiere el derecho a hablar de mí misma, [...]
Cada vez que se la cuento al enemigo,
estoy fuera de mí,
hablando de vosotros (Sanz, 201: 13)

La lección de anatomía incide en esa relación de interdependencia entre sujeto y el “otro”, en un doble movimiento que combina la rememoración de cómo el “yo” fue

construyéndose en relación con su entorno con la reflexión analítica que lleva a cabo desde su posición como sujeto adulto y reflexivo. La Marta narradora recorre con minuciosa atención y una mirada penetrante cómo las relaciones mantenidas con los otros (especialmente, las otras) la van moldeando y convirtiendo en lo que ha llegado a ser, sin dejar a un lado la influencia que ella ha ejercido sobre los demás⁴. El texto divide el análisis en las tres etapas fundamentales de la existencia (infancia, adolescencia y madurez) y otorga primacía a las relaciones mantenidas con su entorno femenino, comenzando por la madre y terminando con sus suegras. Desde una perspectiva de género que va del individuo femenino al colectivo, para volver a este y convertirse en un vaivén incesante, desfilan ante la atenta mirada del lector abuelas, tías, profesoras, amigas, compañeras de trabajo y simples conocidas, no como meras comparsas, sino como engranajes fundamentales de una concepción de la autobiografía que defiende que *the "I" is not an originating, autonomous self-consciousness; on the contrary, it begins in a ethical relationship with the other* (Loureiro 2000: 6). Sanz se aleja de visiones idealizadas e irreales de la feminidad en todas sus facetas y muestra, llegando incluso a regodearse casi perversamente en los claroscuros de las relaciones, los sometimientos, los chantajes y la violencia emocional e intelectual que se puede ejercer sobre una mujer a lo largo de su andadura vital.

La primera parte de esta autobiografía novelesca, centrada en los primeros años de la existencia de la protagonista, resulta especialmente significativa para entender esta nueva concepción del género autobiográfico. En un relato que entreteje los acontecimientos con las valoraciones que inserta obsesivamente una narradora que desde su posición nunca abandona la meditación y el juicio sobre lo sucedido, se nos relata aquello que se ha escogido recordar y lo que se ha vuelto memoria propia gracias al relato de los "otros": la determinante influencia que tuvo el relato del parto por parte de la madre en la pequeña Marta y en su negativa a la maternidad (*El día que mi madre me habló de la experiencia de su parto decidí que nunca tendría hijos* [2014a: 27]) o su papel decisivo en su vocación de narradora (*las narraciones realistas de mi madre [...] consiguieron que gracias a mi madre aprendiese a contar* [2014a: 31]); el contacto con la abuela o la herencia genética determinan alguno de los rasgos que el "yo" identifica en su propia personalidad (*Constaté lo mucho que me parecía a mi abuela Juanita porque, ante el conflicto, yo hubiera actuado de la misma forma* [2014a:40]); y de la mano de figuras femeninas de la familia, como sus tías, aprende sobre los conflictos y sometimientos que conllevan las relaciones sentimentales (*Yo, que no aprendí nada de los errores de mi tía Maribel, que no me parezco a ella [...] también tropecé en su piedra, pero no me despeñé por el barranco* [2014a: 53]).

Particularmente significativo resulta la maliciosa y sagaz rememoración que la narradora hace de la primera parte de su etapa escolar, retratando a una niña indefensa inmersa por primera vez en un pequeño microcosmos femenino con sus propias leyes. Resulta especialmente relevante porque sienta las bases del juego de multiplicidades que se establecerán en las diferentes facetas de la personalidad de la protagonista. La visión anticonvencional de la escuela, despejada de cualquier halo nostálgico y caracterizada como una cerrada y jerárquica colectividad de alumnas y profesoras, dominada por el disimulo, la manipulación y el clasismo, pone en evidencia que en el relato de la vida difícilmente se puede separar la identidad del sujeto de las máscaras que se verá obligado a adoptar para incorporarse a la sociedad. Ante un sistema pedagógico que sienta las bases de

las clases entre las alumnas (las profesoras favorecen a las niñas del pueblo frente a las que vienen de fuera, las inteligentes y las nativas ocupan las primeras filas mientras las demás se difuminan en las últimas filas), la pequeña Marta asume que lo primordial es la mentira, la reinención de sí misma, de sus circunstancias (los padres de la protagonista son denominados despectivamente por el entorno escolar como el *sociólogo* y la *frívola* [2014a: 61]), tanto desde el discurso que la retrata como desde las acciones que la caracterizan (*yo procuraba subrayar la veracidad de mis relatos y de mi extraordinario carácter emprendiendo acciones concretas* [2014a: 64]), de tal manera que pueda ocupar una posición de poder con respecto a sus compañeras y sus profesoras.

La máscara no es por lo tanto la construcción discursiva que se lleva a cabo en la autobiografía, el tropo figurativo y des-figurativo que propuso Paul De Man (1991: 16), los disfraces y su uso ante los “otros” conforman parte de la identidad del sujeto, funcionan como estrategias de conservación que permiten que viva y sobreviva entre los demás. La máscara de la niña formal, repipi y dominante que la niña Marta ensaya en primaria se reajusta con la llegada al nuevo colegio de Madrid, una sociedad mixta, más moderna, que confirma la imposibilidad de encajar en un único rol (*salgo votada como la chica más apreciada de la clase. He sido rebelde y estudiosa. Hembra y varón. Dulce y agresiva. Empollona y gimnasta. Juguetona y adusta* [2014a: 187]). Este juego de rostros cambiantes alcanza su máximo esplendor con la entrada en la edad madura y en relación con el otro sexo (*Por una vez lo consigo. Soy Lana Turner, Lizabeth Scott, Barbara Stanwyck, Veronica Lake, Joan Bennet –mi envidiada mujer del cuadro–. Soy Jessica Lange, Kathleen Turner, Sharon Stone y Linda Fiorentino. Soy una vampiresa y me como a los hombres* [2014a: 260]), de tal manera que esa dimensión teatral del sujeto en su vida en sociedad continuará y llevará a la narradora a concluir, en el último capítulo, que el *ser humano es su máscara* [2014a: 354]⁵.

Vivir, como escribir un relato autobiográfico, no es más ni menos que *performar* [Loureiro 2000: 20] distintos rostros. Esto es, desde el punto de vista de Marta Sanz, la escritura autobiográfica debe encararse desde la renuncia a su dimensión ontológica, el discurso de rememoración de su vida no abre la posibilidad de conocer cuál es realmente la identidad que se esconde tras ese “yo” que ensaya, descarta y se aferra a diferentes imágenes y disfraces. *No me importan la esencia o el perfume* (Sanz, 2010a: 17), dirá en sus versos, convencida de la imposibilidad de descender hasta unas honduras del “yo” que no son fiables. Especialmente significativos en este sentido resultan breves fragmentos como “Disfraces”, en el que la niña trata de deprimirse y no sólo acaba interesándose sobre todo por la imagen física que ofrece tras el llanto, sino también por la reacción alarmada que suscita en su madre; o “¿Sopermi?”, en el que la alabanza y el reconocimiento de una profesora argentina con la que comparte los sinsabores de la carrera académica se entretienen con la crítica a la falsa bondad que emana de sí misma y los suyos. Con un ademán escéptico que se hace rotunda negativa en el último capítulo, “Desnudo”, Sanz rechaza que el relato retrospectivo de su existencia la pueda liberar de *imposed self-images*, permitiéndole reencontrarse con lo que otros escritores y críticos del género han considerado *their true identities* (Loureiro 2000: 12): el acto de desnudarse (literal y metafóricamente), no nos conduce a la identidad esencial, pues es probable que tal concepto ya ni siquiera pueda ser concebido en una realidad como la actual.

Sin embargo, la escritura de *La lección de anatomía* no es un vano ejercicio de recuento de poses de un “yo” que no considera su existencia lo bastante importante como para renunciar a conocerse. La autobiografía, en manos de Marta Sanz, se convierte en un ejercicio subversivo de reformulación del género, lo que implica una firme renuncia a bucear en la memoria en busca de su identidad y al compromiso de ser fiel a la realidad y a la supuesta verdad. Por medio de esta narración, la autora reivindica una autobiografía menos encorsetada por el “yo” y sus vivencias, y a cambio ofrece un relato en el que lo importante es lo que queda de auténtico de las relaciones del sujeto con los otros y en cómo esa vivencia se comunica y se vuelve compromiso al volverse discurso narrativo:

La lección de anatomía era una autobiografía de un personaje completamente vulgar, la historia de mi vida desde el nacimiento hasta los 40 años. No era el autorretrato ególatra de una escritora. Lo que quería era reflexionar sobre la Historia y la gente común. Me interesa la literatura que habla de la normalidad, de las cosas comunes, mayoritarias, pero enfocándolas desde una perspectiva en la que esa normalidad suene, tenga razones y causas. Procuero hacerme preguntas sobre lo que se da por sentado, sobre lo sencillo, porque es lo que está más preñado de complejidad (Sanz en Sainz Borgo, 2011: 60)

Así pues, la autobiografía ética que propone este texto supone un acto de responsabilidad por parte de la autora y de reordenación de los valores que determinan al género. En consecuencia, se renuncia al proceso cognoscitivo que tradicionalmente ha caracterizado a un discurso en el que se trataba de desvelar la identidad más honda del emisor para sustituirlo por una narración inquisitiva y desmitificadora, así como un discurso reflexivo y comprometido en el que se investigan las conexiones que atan al “yo” con los “otros”, un discurso más fidedigno que la vida que se relata, pues su objetivo no es sino convertirse en relato útil para el “otro” que es el lector.

La autobiografía se convierte en un gesto de compromiso ético, una nueva atalaya desde la que revelar no sólo cómo se configura una vida, sino también una nueva posición para entender cuál es el papel de la literatura, el arte, la sociedad y el propio autor. El relato autobiográfico se transforma en ámbito de diálogo, del “yo” como un ente que surge en relación con el “otro” en el pasado (durante el proceso formativo que ha configurado su vida) y que cobra nuevo sentido en relación con el “otro” en el futuro (algo que se explicita en el último capítulo, cuando se mira directamente al espectador)⁶. La dimensión figurativa de la narración del “yo” que emerge de la figura de la prosopopeya se vuelve inseparable de otra figura, la del apóstrofe, en esta propuesta autobiográfica dialógica que se vuelve respuesta a y responsabilidad hacia el “otro” (Loureiro 2000: 23).

Autobiografía novelesca: tras los pasos del *Bildungsroman*

El desconcierto cognoscitivo y la difuminación de los referentes estables que caracterizaron la Modernidad parecen haber empujado al sujeto hacia el espejo, pero su reflejo no ha salido indemne. La imposibilidad de la autobiografía como proceso ontológico que conduce sin desvíos al encuentro con la identidad del “yo” ha favorecido que se hayan ensayado distintas estrategias, estrategias que recorren las posibilidades discursivas que van

desde la inmersión subjetiva en la intimidad hasta la exploración lúdica de perspectivas desenfadadas e irónicas. La concreción del género autobiográfico se abre desde las últimas décadas del siglo XX a nuevas fronteras, su espacio se amplía, dejándose colonizar por discursos digresivos, estrategias que fragmentan, reordenan y reorganizan el relato (Casas, 2014: 10), volviéndose, en definitiva, permeable a relaciones con otros géneros que lo hacen reconsiderar sus límites y los rasgos que han caracterizado su identidad. Por esa razón no es de extrañar que entre las diversas realizaciones del género que se han ido formulando en las últimas décadas, la autobiografía novelesca o la novela autobiográfica se hayan perfilado como algunas de las opciones más atractivas para el escritor actual.

Sin embargo, ¿qué sucede con el desafío que la contracubierta de *La lección de anatomía* lanza al lector, al obligarlo a preguntarse si el *orden de los factores altera el producto* (2014a)? ¿Podemos considerar este relato un espacio de hibridación perfecta, a la misma distancia de la frontera autobiográfica que de la novelesca? Resulta evidente que lejos del perfecto equilibrio, muchas son las posibilidades de gradación con las que nos encontramos. Manuel Alberca determina que la novela autobiográfica presenta una forma novelesca en la que el autor fácilmente puede detectar una *marcada inspiración autobiográfica*, de tal manera que aunque se convierte en expresión del “yo” busca al mismo tiempo responder a una *necesidad de ocultación* (2007: 103-104) del escritor. Sin embargo, no siempre la naturaleza novelesca de la narración consigue hacer sucumbir al enunciado autobiográfico. En el otro extremo, uno que en realidad no es tan lejano, se situarían los relatos autobiográficos que, llevando a cabo una narración retrospectiva de aquello que se ha vivido, hacen uso de los recursos que les ofrece la novela en su propio beneficio, para inclinar la balanza de la narración hacia algún subgénero narrativo en particular. En definitiva, el autor hace uso del privilegio de la transgresión con el que se ha encontrado en la Posmodernidad para abrir el relato de su vida al molde narrativo que escoja.

La lección de anatomía es, por lo tanto, una autobiografía novelesca que elige formularse como un relato de aprendizaje o *Bildungsroman*. Pero, lógicamente, no se conforma con lo que el molde tradicional de este subgénero novelesco propone, lo reformula de acuerdo con su condición de “narración del yo” ética y comprometida, pero también a partir de su voluntad de subvertir los moldes genéricos. La escritora elige no romper con la clásica ordenación cronológica en la narración de las distintas etapas de la vida de ese “yo”, y aunque la lógica causa-efecto parece sobrevolar el aprendizaje percibimos diversas fracturas, se insertan sucesos aislados y desconectados del resto que únicamente alejándose del relato cobran sentido para el lector (“Momos en el tanatorio” pero, sobre todo, “Insomnios” y “No quise ser” constituyen buenos ejemplos). La narradora recorre en su relato los ritos y episodios clásicos del *Bildungsroman* (se retrata el hogar, se repasa la educación, se radiografían amistades y amores) centrada en examinar desde el presente de la enunciación *el conflicto entre el héroe y el mundo* (Rodríguez Fontela, 1996: 92). No obstante, Sanz no quiere dejar nada al azar: la resolución de ese conflicto no es armónica, aunque sí paradójicamente feliz, un desenlace que se explicita ya en el primer capítulo del libro, que ni siquiera está incluido en la primera parte, “Vallar el jardín”, porque no corresponde a la infancia, sino al presente desde el que el “yo” reconsidera su periplo vital. Se trata de un fragmento reflexivo, que se sitúa cronológicamente al final del relato autobiográfico, y en el que se contrastan los anhelos por aprender que la pequeña

Marta, como todos los niños, manifestó (aprender a leer el reloj, a atarse los zapatos, a coser y a manejar los números) y la maravillosa revelación que eso supone, con la situación del presente del sujeto, que evalúa desde la madurez los resultados de ese proceso para concluir: *Lo he olvidado todo menos mi propio orgullo herido y la desilusión de mi madre por mi torpeza y lentitud* (2014a: 22). Esto es, el lector rápidamente desmonta la estrategia propia del relato de aprendizaje gracias al oxímoron que se le ofrece en el primer capítulo (se le va a mostrar el desaprendizaje de lo aprendido), pues ni siquiera se mantiene la ilusión de un final armónico y utópico, en el que el sujeto puede alcanzar la armonía con su entorno. La estrategia propia del *Bildungsroman* queda, pues, desmontada pues sabemos desde el principio que ese proceso de formación ha tenido como resultado que la Marta adulta decida olvidar aquello que con tanto interés aprendió y que tanta presión ha sumado a su proceso de maduración. No obstante, tal vez este sea uno de los pocos *Bildungsroman* en los que el protagonista pueda decir que va *alcanzando la felicidad* (2014a: 22), pues es con el olvido voluntario de todos aprendizajes como el sujeto consigue liberarse de las ataduras y disfraces que lo han acompañado en su devenir.

Con la constatación de que el fracaso del proceso de aprendizaje que se nos va narrar a continuación es, paradójicamente, lo que ha impulsado a un “yo” por fin dueño de sí mismo a alcanzar la felicidad es como el lector se adentra en la narración, una narración en la que no faltan figuras y tópicos habituales en este tipo de subgénero (diversos mentores y antagonistas, instituciones, viajes, amores [Salmerón, 2002: 60]) ni tampoco la dimensión irónica (Rodríguez Fontela, 1996: 41) de una narradora que relata, evalúa y juzga (y se juzga) sin piedad. Desde el ángulo de la recepción, la manipulación de este subgénero novelesco pone de relieve que *La lección de anatomía* reclama un lector competente, con una amplia formación, abierto a la subversión y al riesgo y dispuesto a mantener los ojos abiertos, alguien que responda al concepto de “persona” que maneja la narradora y que reivindica el derecho a la consciencia:

Soy una hija única que no puede permitirse ser egoísta, porque comparto mis cosas y asumo responsabilidades y, pese a los inconvenientes de la lucidez, me alegro de que nunca nadie me apretara los ojos, como un retalito, y uniera el párpado de arriba y el de abajo con puntadas provisionales, con pespuntos. Me alegro de que me dejaran enterarme de todo. Soy, desde niña, una persona (2014a: 93)

Existe un último aspecto de la novela de aprendizaje que, probablemente, ha tenido un peso determinante en su elección como molde en el que la autora decidió volcar su relato autobiográfico. En este subgénero narrativo, a causa del tipo de relato que se propone, se manifiesta una *finalidad supratextual* (Rodríguez Fontela, 1996: 45), que empuja al lector a identificarse con el héroe protagonista y que hace que su desarrollo como persona se dibuje como una perfecta metáfora de la naturaleza humana. Este rasgo, presente con especial intensidad en el subgénero novelesco que constituye el *Bildungsroman*, es probablemente una de las razones que impulsaron a Sanz a hibridar su autobiografía ética, en tanto que narración del “yo” inseparable del “otro”, con un género como el novelesco, *mutante, omnívoro* y especialmente propicio para *permeabilizarse* con otros discursos (Sanz, 2014b: 87). No debemos olvidar que, aunque desde otra perspectiva y desde distintas estrategias, la novela es un género que habla de la vida y la realidad desde la perspectiva del nuevo

realismo (Florenchie, 2014: 8) que maneja la autora y que tiene los mismos objetivos que la autobiografía ética: el compromiso con el lector en tanto que ser consciente e interrelacionado con “otros”, la voluntad de mirar y hacer mirar lo que ocurre en la sociedad actual y el compromiso de intervenir desde la esfera artística. Lejos ya de anhelos épicos, la escritura autobiográfica encuentra apoyo en la novelesca porque:

Las novelas sirven para hablar de la vida, para que el ser humano retorne a su condición –individualidad en el ámbito colectivo, minuto en la historia, palabra en el discurso, lo íntimo que se construye desde la conciencia y la creencia pública y social, para proyectarse hacia ese espacio compartido y engordarlo o modificarlo con una nueva sensibilidad que es, a la vez, inteligencia–; las novelas sirven para que nos formulemos preguntas que eviten que el horror se vuelva a repetir, preguntas para que el horror sea desvelado (Sanz, 2007b: 28).

Conclusión

La lección de anatomía de Marta Sanz ratifica que las taxonomías genéricas difícilmente pueden contener el panorama de textos con los que se encuentra el lector actual. Si, como señala Elizabeth Bruss, la elección de un género a la hora de escribir tiene como consecuencia directa la explicitación de las intenciones del autor y la determinación de las posibilidades de recepción (1991: 64), la Posmodernidad ha traído a escritores y receptores la libertad propia de los espacios fronterizos, aquellos que carecen de ley y que se levantan contra cualquier intento de instaurarla. Los géneros, sus rasgos y los efectos pragmáticos a ellos asociados parecen haberse convertido en ámbitos de forcejeo, pues con la misma naturalidad con que se aceptan se pueden convertir en blancos de ejercicios de subversión y experimentación. La *naturaleza abierta y multiforme* que ha caracterizado a la novela desde sus orígenes (Gómez Trueba, 2009) parece haberse abierto camino hacia discursos como las “narraciones del yo” que, convertidas en uno de los discursos clave de este comienzo de siglo, han acaparado buena parte de la práctica escritural y de la atención de los teóricos. Las “narrativas del yo” parecen dispuestas a reclamar a los otros géneros de ficción, y especialmente a la novela, todo lo que estos han ido tomando de ella a lo largo de los últimos siglos (Alberca, 2007: 57).

No obstante, ese trasvase no es gratuito ni es fruto de la veleidad de un “yo” ansioso por mirarse al espejo y contemplarse embobado. El sujeto actual resquebraja las fronteras como respuesta a la inseguridad de un mundo que le ha demostrado que nada era tan estable como parecía, y menos los géneros y los discursos que han constituido la institución literaria durante siglos. La fragmentación, el adelgazamiento de los sucesos, la aparición de sujetos inestables, irónicos y escasamente fiables, y una realidad inaprehensible y hostil han dado lugar al ensayo de nuevas formas que puedan no sólo decir algo pertinente, sino también captar la atención de un lector saturado de estímulos y quehaceres. Sumidos en el territorio de la ambigüedad observamos el incansable *afán del yo, que se sabe desintegrado por la Posmodernidad, por volver a reencontrarse* (Gómez Trueba, 2009) pese al desprestigio en el que lo sumieron Barthes y sus apóstoles. La autobiografía no puede salir

indemne de este proceso y se ve obligada a elegir entre dejarse colonizar por la ficción o hacerse con algunos de sus bastiones, moldeando así la figura de:

un escritor reflexivo sobre su trayectoria existencial y también un crítico de la vida transcurrida. [...] Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético) o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida, aunque sea a posteriori. [...] volvería a tener sentido la escritura autobiográfica, no ya para reconstruir la trascendencia de lo vivido, sino para construir éticamente un modelo utilizable por otros (Camarero, 2001: 15).

La apuesta por reformular los moldes y hacer uso de recursos propios de otros géneros es la que realiza una Marta Sanz que se acerca a la escritura autobiográfica desde posiciones realistas y convencida de que los discursos literarios, en tanto que *objetos culturales*, son *ideológicos* y no sólo dialogan entre sí, sino que sobre todo *dialogan con la realidad* (2014b: 29 y 34). Este tipo de autobiógrafo, el que la escritora madrileña encarna, decide examinar y cuestionar desde una posición crítica la realidad por la que se mueve, y lo hace desde una marcada conciencia ética que pone en aprietos epistemológicos y morales a unos lectores a los que quiere incomodar y a los que, desde las primeras páginas, les ha dejado claro:

Estoy en casa
Y, no,
Tú y yo
No somos amigos (2010b: 24)

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Arroyo Redondo, Susana (2014) “El diálogo paratextual de la autoficción”. En Casas, Ana (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 65-77.
- Bruss, Elizabeth (1991) “Actos literarios”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 62-79.
- Camarero, Jesús (2011) *Autobiografía. Escritura y existencia*. Anthropos, Barcelona.

Casas, Ana (2014) “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. En Casas, Ana (ed.) *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 7-21.

Chirbes, Rafael (2014) “Prólogo”. En Sanz, Marta, *La lección de anatomía*. Anagrama, Barcelona, pp. 7-15.

De Man, Paul (1991) “La autobiografía como desfiguración”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 113-118.

Donner, Christophe (2000) *Contra la imaginación*. Espasa Calpe, Madrid.

Florenchie, Amélie (2014) “Presentación”. En *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (Monográfico “Últimas noticias del realismo en España”), [On Line], vol. II, nº1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 7-10.

Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/n3_florenchie_%20presentacion.pdf

(consultado el 28/05/2015).

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Gómez Trueba, Teresa (2009) “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y ‘novela contemporánea’”. *Insula*. [On Line], nº 754, pp. 2-5.

Disponibile

en:

http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_754.html (consultado el 28/05/2015).

Gullón, Germán, (2004) “La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro”. *Insula*. [On Line], nº 688, pp. 2-4.

Disponibile

en:

http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20688.htm (consultado el 28/05/2015).

Gusdorf, Georges (1991) “Condiciones y límites de la autobiografía”. En Loureiro, Ángel (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos, Barcelona, pp. 9-18

Lejeune, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid.

Lozano Mijares, María del Pilar (2007), *La novela española posmoderna*. Arco Libros, Madrid.

Pozuelo Yvancos, José María (2006) *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.

-, (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Cátedra Miguel Delibes y Servicio de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid, Valladolid.

Loureiro, Ángel (2000) *The ethics of autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*, Vanderbilt University, Nashville.

Sanz, Marta (2007a), “Ver, oír y no callar” (on line). Disponible en: <http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/> (consultado el 28/05/2015).

- (2007b) *La novela española hacia el nuevo milenio: algunas impresiones*. Centro de Profesores de Cuenca, Cuenca.

- (2008) *La lección de anatomía*. RBA, Barcelona.

- (2010a/b) *Perra mentirosa /Hardcore*, Bartleby Editores, Madrid.

- (2014a) *La lección de anatomía*. Anagrama, Barcelona.

- (2014b) *No tan incendiario*. Periférica, Cáceres.

Simó, Marta (2014), “Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)”. En *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* (Monográfico “Últimas noticias del realismo en España”), vol. II, nº1, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 33-56.

Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/n3_simo_3.pdf (consultado el 28/05/2015).

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996) *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*. Edition Reichenberger, Kassel.

Salmerón, Miguel (2002) *La novela de formación y peripecia*. A. Machado Libros, Madrid.

Sáinz Borgo, Karina (2011) (Entrevista con Marta Sanz) “La poética de la normalidad da un paso más dentro de lo siniestro cotidiano”. En *Quimera*, nº 326, pp. 58-61.

Wellek, René y Warren, Austin (1966) *Teoría Literaria*. Gredos, Madrid.

Notas

¹ Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el marco de los proyectos «Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación): La poesía como documento histórico» (FFI2013-43891-P, MINECO) y «Relaciones entre Poesía e Historia en la lírica española contemporánea: la poesía como documento histórico» (EHU14/20, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea).

² Philippe Lejeune formuló aquella primera aproximación, repetida una y otra vez y base de todas las discusiones sobre el género, de la siguiente manera: *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* (1994: 50). Más tarde, afina incluso más su propuesta cuando la simplifica del siguiente modo: *En mis cursos, comienzo por explicar que una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice* (En Alberca 2007: 66).

³ *En el curso de orientación universitaria vuelven a someterme a un test de aptitudes profesionales y me divierto mucho, consiste en una serie de preguntas, en las que ejerzo el derecho de mentir y construir la imagen de mí misma que considero conveniente. En esta ocasión, me envían unas recomendaciones: los psicólogos me invitan a que estudie arte dramático en la RESAD. Confirmando mi desconfianza en los psicólogos. En vista de que me matriculé en Filología Hispánica y de que me he dedicado a la enseñanza y a practicar una modalidad más de la pedagogía moderna, he llegado a la conclusión de que los psicólogos no andaban desencaminados* (2014a: 176-177)

⁴ En todo caso, no se engaña la narradora: sabe perfectamente que la interacción con ella también ha sido influyente en las identidades o reacciones de los “otros” (*Me gusta pensar que yo fui la causa primera del agnosticismo de mi madre* [2014a: 28]; *Nuestra generosidad roza lo repugnante. Siento que Claudia tiene la obligación de ser buenita para que la queramos. Que no puede protestar porque todo se le regala y por todo debe estar agradecida* [2014a: 313]).

⁵ La imposibilidad de separar esas dimensiones hace que la escritora, en un ademán claramente metadiscursivo, señale que en *la construcción del yo como ficción literaria y en el uso de la ficción literaria como forma de acotar el yo, tanto en la poesía como en los géneros novelescos, es tan difícil aprehender el yo como no aprehenderlo* (2014b: 105).

⁶ La dimensión dialógica y ética impregna *La lección de anatomía* encuentra una magnífica plasmación en los poemarios de la autora, de la mano de una voz marcadamente autobiográfica y reflexiva. Esta dimensión de su escritura lírica, que no se ha podido abordar en este trabajo con la hondura que hubiera sido deseable por falta de espacio, se hace especialmente evidente en poemas como el siguiente:

Una mujer canta
En un vagón de metro
Tristes canciones de Angola
Que me aprietan el corazón.

Con un altavoz sobre la estructura metálica de un
[carrito de la compra.
A través de su micrófono, la mujer se disculpa.
Perdón, perdón, perdón.
La mujer entona y canta con su voz rasgada,
Tan rugosa,
una bella canción de las costas de Angola.

La mujer tiene el pelo amarillo y la tez oscura.
Lleva un vestido de flores marrones
Y, pidiendo perdón, nos canta
Una melodía incluso muchísimo más triste
Que la torpeza con la que mueve los pies
Mientras se lleva el micrófono a la boca.

¿Quién eligió el maquillaje?

¿Y será cosa de la perra
Que tenga yo el corazón apretado?

Pago una moneda
Para curarme la angustia.

La angustia siempre nos cuesta
Un montón de calderilla.

(2010a: 40-41)

Sección Temática Libre

LA SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA EN *MEGAFÓN O LA GUERRA DE LEOPOLDO MARECHAL*

Javier Mercado*

Resumen

Diversos y variados son los estudios sobre los símbolos tradicionales presentes en la novelística de Leopoldo Marechal. En este trabajo nos centraremos en un aspecto generalmente no estudiado de la cuestión: la simbólica de la arquitectura. Sabemos, a partir de ensayos como «Fundación espiritual de Buenos Aires» (1936) que el escritor estaba profundamente preocupado por los aspectos simbólicos de las ciudades en general y Buenos Aires en particular. Esto comporta también, evidentemente, un interés por su dimensión performativa y las implicancias de la vida simbólica en la dinámica social. Por ello, proponemos como punto de partida que la demolición y refundación de Buenos Aires -expuesta por Megafón y Patricia en la Rapsodia III- responden a profundos intereses simbólicos. Del mismo modo, la oposición Chalet de Flores-Chateâu des Fleurs -moradas de Megafón y Tifoneades respectivamente- comportan una oposición simbólica del mismo tenor. En ambos casos, se propone una regeneración de la sociedad a partir del símbolo, donde el tránsito desde lo profano hacia lo sagrado, es entendido como el único modo de librar la batalla celeste en toda su amplitud y recobrar la identidad de la nación. Intentaremos también establecer un diálogo fructífero entre los pasajes seleccionados de la novela y las fuentes tradicionales de la simbólica de Marechal, en especial René Guénon.

Palabras clave: Símbolo – Arquitectura – Sagrado – Profano – Guerra

The studies of traditional symbols on the novels of Leopoldo Marechal are diverse and multiple. In this paper we focus on one aspect usually not studied: the symbolic architecture. We know from essays as «Fundación espiritual de Buenos Aires» (1936) that the writer was deeply concerned about the symbolic aspects of cities in general and Buenos Aires in particular. This implies also an interest in its performative dimension and the implications of symbolic life in social dynamics. Therefore, we propose as a starting point that the demolition and rebuilding of Buenos Aires -exposed by Megafón and Patricia in Rhapsody III- response to a deep symbolic interest. Equally, the opposition Chalet de Flores-Château des Fleurs (home of Megafón and Tifoneades respectively) have the same tenor. In both cases, we propose a regeneration of society by the symbol, where the transition from profane to sacred is treated as the only way to fight the celestial war in all its breadth and regain the identity of the nation. We will also try to establish a fruitful dialogue between the novel and traditional sources of Marechal's symbolic, especially René Guénon.

Key words: Symbol – Architecture – Sacred – Profane – War

* Doctor en Letras. Profesor Asistente de Literatura Argentina III. CIFFyH, UNC - CONICET.

Javier Mercado [javimercado70@hotmail.com]

Recibido: 17/05/2015. Fecha de evaluación: 10/07/2015

§1. Es significativa la importancia simbólica que revisten las construcciones y los espacios urbanos en Marechal -esto lo evidenciamos, por ejemplo, en el papel organizador que cumple la parroquia de San Bernardo en *Adán Buenosayres*, o en el espacio iniciático-alquímico que representa la quinta de San Isidro en *El banquete de Severo Arcángelo*. Nos parece oportuno profundizar en esta «arquitectura sagrada» que se trabaja en los textos; para ello, tomaremos como punto de partida *Megafón o la guerra* puesto que es la novela en donde se aprecia con mayor claridad la importancia de estos espacios y el modo en que se van confrontando tanto narrativa como simbólicamente. En este último texto, es clara la tensión que existe entre el Chalet de Flores y el *Château des Fleurs*, residencias de Megafón y Tifoneades respectivamente. Es Gaspar Pío del Corro uno de los primeros en advertir esta polaridad:

el escritor habrá de concentrar la imagen del mandala o centro mítico-simbólico de la concetricidad de los órdenes con planos ónticos y de concentración espiritual. Su presencia en Megafón está apenas sugerida por la gran mesa del chalet familiar del barrio de Flores y por el centro de la espiral del *Château des Fleurs* donde brevísimamente el protagonista reconoce a Lucía Febrero (2006, 129).

Acierta el crítico cuando remite la cuestión a la concentración espiritual, puesto que la tensión entre estos dos espacios no se da sólo en función de las necesidades narrativas. Estas construcciones se contraponen formando una polaridad porque representan simbólicamente el espacio de lo sagrado -el Chalet- y el espacio de lo profano -el *Château*-. Frente a la reconcentración con miras al desarrollo y la trascendencia espiritual de la casa de Megafón, tenemos la dispersión y las tentaciones mundanas que pueden atrapar a los batallantes en sus redes dentro del Caracol. Para entender mejor esta tensión entre los espacios, repasemos aquello que Guénon entiende por Arquitectura Sagrada:

todo edificio construido según criterios estrictamente tradicionales presenta, en la estructura y disposición de las diferentes partes de que se compone, una significación «cósmica», la cual, por lo demás, es susceptible de doble aplicación, conforme a la relación analógica entre «macrocosmo» y «microcosmo», es decir, que se refiere a la vez al mundo y al hombre. Esto es válido, naturalmente y en primer lugar, para los templos u otros edificios con destino «sagrado» en el sentido más limitado del término; pero, además, lo mismo ocurre con las simples habitaciones humanas, pues no ha de olvidarse que, en realidad, no hay nada «profano» en las civilizaciones íntegramente tradicionales (1976, 221).

Señalemos ahora algunas particularidades que posibilitan la confrontación. Ya desde la similitud fonética de los espacios se nota una contraposición simbólica. Ambos difieren en muy poco si se mira sus nombres pero cada uno tiene un signo opuesto. Si apelamos al simbolismo del triángulo¹, podemos decir que la casa de Megafón tiene su vértice superior apuntando al cielo, hacia arriba; por el contrario, la residencia de Tifoneades apunta hacia abajo, hacia la sumisión a la materia (y, en este sentido, no en vano se asemeja el Caracol de Venus a un recorrido circular por el Infierno). Se da una contraposición en espejo que marca una polaridad opuesta. Insistimos en este tema de la

polaridad porque, ciertamente, ambos espacios forman parte de un sistema que es irreductible, o al menos necesario para que se complete un ciclo cósmico.

Este correlato necesario entre la luz y las tinieblas ha sido advertido también por María Rosa Lojo, quien propone: «Acaso exista también -como entre los Devas y los Asuras (dioses y demonios)- una hermandad secreta entre Megafón y Tifoneades, cuyo papel está de modo previsto en el Juego Divino de la Gran Madre» (1983, 98). El diálogo luz-oscuridad que se propone a través de los personajes y sus espacios representativos es necesario porque no puede darse la existencia de sólo uno de los polos. Si dejáramos el polo esencial y luminoso, tendríamos como resultado la pura divinidad inmanifestable, arrobada en su propia perfección; y si nos quedásemos en el puro polo material no existiría nada más allá de la pura materia informe y oscura, con su pura cantidad, sin que ningún principio ontológico se imprimiera en ella. Siendo esto así, la reducción a uno de los dos polos no es algo propio de la existencia manifestada -puede ser algo que atañe, por cierto, a las estaciones post-humanas del ser, pero no en este grado de existencia. Ambos polos se necesitan para que se pueda desarrollar, a través de su eterna lucha, de su eterna convivencia, de su eterna armonía y desarmonía en un equilibrio dinámico, la existencia universal, tematizada en las novelas como el «gran teatro del mundo».

Los ciclos cósmicos representan, si seguimos una estructura dramática de su devenir, la preeminencia del polo luminoso sobre el sombrío en un inicio, para dar lugar a la situación inversa en los últimos tiempos, y finalizar con un brusco giro que lleve nuevamente al polo luminoso. Tal es la dialéctica cósmica en la que está envuelto el hombre -y de la que es partícipe protagonista, según Papini (1960). Este combate está representado en la novela a través de los personajes antagónicos. Al tiempo que se nos muestra el momento donde las tinieblas parecen cubrirlo todo -la muerte de Megafón-, claramente entendemos que ese mismo acto de suma caída es el que propiciará un resurgimiento de la luz -ya que todo queda en movimiento, en agitaciones de parto.

Aclarada ya la polaridad necesaria en la que se imbrican estos dos espacios, pasemos ahora a estudiar en detalle el simbolismo de cada uno y su diálogo con Guénon. Para ello nos valdremos centralmente de las secciones quinta y sexta de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, referidas al simbolismo de la construcción y su relación con el cosmos, como así también del texto *El simbolismo del templo cristiano*, del francés Jean Hani (2008).

Hemos tomado como base para estudiar la simbólica de la arquitectura los textos de René Guénon puesto que Marechal ha sido un ferviente lector del pensador francés desde su segundo viaje a Europa en 1929. A raíz de la crisis espiritual que el autor señala por esta época (Andrés 1968), experimenta un regreso al cristianismo; mas este regreso presenta aspectos heterodoxos que siempre han sido señalados en Marechal (Coulson 1974). Las lecturas alquímicas y esotéricas referidas en el Libro V del *Adán Buenosayres*, por ejemplo, dan cuenta de esto. Según hemos podido constatar en la biblioteca del autor -que se conserva en la universidad nacional de Rosario- Marechal leyó a Guénon directamente en francés. Las ediciones de sus textos comienzan a partir de 1932 y se extienden hasta 1969, fecha en que se registra la edición del último de los textos de Guénon que Marechal conoció en vida, *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*. Por ello, todos los textos de Guénon que referiremos y con los cuales dialogaremos fueron conocidos por el escritor argentino, a saber: *Autoridad espiritual y poder temporal*, *Esoterismo cristiano* y el referido *Símbolos fundamentales*². Por otro lado, los textos de Jean Hani son incorporados por dos causas: la primera, porque Hani

se declara él mismo discípulo y continuador de Guénon y sus textos se anclan siempre esta autoridad; la segunda, porque es un estudio cuya especificidad sobre el templo cristiano es de evidente importancia para nuestro trabajo.

§2. Comenzaremos por el Chalet de Flores, espacio de asiento de lo sagrado. A diferencia del Caracol, del cual mucho se ha dicho, poco hemos encontrado en torno al simbolismo constructivo de la casa de Megafón. Nuestra hipótesis de partida es la siguiente: en la exposición que se hace del Chalet se va describiendo un templo cristiano -semejante a una catedral gótica- que, en sí mismo, reúne varios de los atributos propios de Megafón y Patricia, sus habitantes. Recogeremos inicialmente, todas las marcas textuales que nos permitan afirmar que estamos ante un templo, recinto de lo sagrado. Éstas se encuentran centralmente reunidas en la Rapsodia I, donde asistimos al despertar de Megafón y a su recorrida matinal por los diferentes espacios que componen el Chalet.

El origen del Chalet ya está envuelto en misterios, según cuenta el narrador:

era un viejo chalet cuya posesión había obtenido por una bicoca, ya que, durante mucho tiempo, su habitabilidad se había dado como imposible merced a los embrujos o maleficios que según el vecindario hacían crujir sus techos, llorar sus paredes y herir el silencio de su medianoches con un arrastre de cadenas. Megafón y Patricia lo libraron de sus polvos, telarañas y embrujamientos. Y como yo les preguntase de qué manera lo habían conseguido, el Autodidacto me contestó enigmáticamente que no es inútil frecuentar una «salamanca» de Santiago del Estero a una legua de Atamisqui (M, 340)³.

El lugar estuvo bajo el dominio de las tinieblas y la brujería, pero Patricia y Megafón lo limpian gracias a sus artes lumínicas y la casa vuelve a ser habitable. Lo primero que practican es un exorcismo para con la casa que ahuyenta los fantasmas hacia el sótano y más allá, dejando el resto como un nuevo espacio, radiante, que ha sido ganado a la oscuridad. Pero esto es sólo el comienzo. En la Rapsodia I nos enteramos que:

En su chalet limpiado de maleficios el Oscuro tenía una torre para los mensajeros de Arriba y un sótano para los intrusos de Abajo: había que subir a la torre con un corazón amante y bajar al sótano con un hígado combatiente (M, 359).

Es decir que se eleva hacia el cielo a la vez que se hunde hacia las profundidades de la tierra. Esto delinea ya una conformación templaria, siendo que, si recordamos la forma clásica del templo cristiano, una cruz, notaremos algo semejante. En el crucero, espacio definido por el cruce entre la nave central del templo y el transepto, encontramos un eje cielo-tierra que se asemeja al del chalet. En el templo cristiano, este crucero -posterior al laberinto de la nave pero anterior al altar- define claramente el plano terrestre, ubicado entre el mundo celeste y el inframundo. Como cabe esperar, estos dos mundos, superior e inferior, se encuentran representados y alineados con el crucero. Por encima de él, se yergue la cúpula del templo, asentada sobre los cuatro pilares que delimitan al crucero. Frente a su forma cuadrada, la cúpula se redondea y eleva como un cielo estrellado. Es decir, que las cúpulas de las catedrales se asentaban sobre una base cuadrada, al tiempo que se erigían como una esfera en lo alto (recordemos que la torre de Megafón es circular).

Y por debajo, más allá de los pisos del templo, se encuentran las catacumbas.

Generalmente se las asocia con la fertilidad y la Madre Tierra (de allí que las vírgenes negras estén en las catacumbas), pero también con el mundo de los muertos y la oscuridad (recordemos que fue costumbre enterrar a los cristianos en las profundidades del templo).

El eje cúpula-crucero-catacumba del templo cristiano se repite en la arquitectura del chalet mediante el eje torre-comedor-sótano. Del mismo modo, la torre es semicircular y se decora con almenas medievales:

Atentos a ese dictado de la cordura, Megafón y Patricia, con el gato a la zaga, salieron a los fondos del chalet, y por una escalera de caracol treparon a la torre desde cuyas almenas en falso medieval se dominaba toda la vecindad (...). Entonces advirtió que una ola de inspiración nacía en el centro de su microcosmo reconstruido ya y con todas las antenas orientadas (M, 359-360).

Este eje es una variante arquitectónica del *axis* montaña-caverna trabajado por Guénon (1976, 186). Según su trabajo, el conjunto de la montaña en la parte superior y la caverna en la inferior conforma un símbolo total que tiene valor axial. La montaña (asimilable a la torre del Chalet) tiene un valor primordial en razón de su visibilidad, su carácter central y su elevación. Pero esto no es todo, Guénon también entiende a estos lugares elevados como símbolos de la edad dorada, el *Satya Yuga*, en tanto representa el centro primordial que en el tiempo del origen era accesible a todos. Su contraparte, la caverna (el sótano en la casa, aunque también en parte el Caracol de Venus) señalan el descenso cíclico hasta el *Kali Yuga* en tanto se enclava en lo material y es sede de las fuerzas oscuras. Del mismo modo, en relación a la comprensión metafísica del símbolo y su inversión, lo que era claro y visible en la montaña se vuelve oscuro, abstruso y distante en las profundidades de la caverna.

El templo -y esto puede aplicarse a cualquier templo además del cristiano- es una representación del centro del mundo, del *Axis Mundi* donde el cielo y la tierra se tocan. El influjo de lo divino se siente con particular vigor en estos sitios, que por lo general son venerados desde tiempos inmemoriales⁴. Incluso vale recordar que los antiguos monasterios medievales estaban erigidos en las cimas de colinas y montañas a fin de llegar a un contacto más íntimo con la divinidad. Las cúpulas, agujas o campanarios son los extremos últimos -a los que llega muy poca gente- donde se consigue estrechar relaciones con lo trascendente. Podríamos decir que todo templo es una construcción que simboliza el gran templo que es la naturaleza, donde antiguamente se celebraban los ritos iniciáticos -ya sea en la cúspide de las montañas o en la oscuridad de las cavernas. De una forma u otra, estar en el templo es estar centrado, puesto que uno accede al sitio donde se manifiesta lo divino. Se está parado en el centro del mundo y en contacto con Dios, tal como le sucede a Megafón que asciende hasta la cima de su torre.

Es importante destacar que la torre asemeja también el medieval. Este detalle marcado por el narrador es muy importante. Siguiendo a Frithjof Schuon, una cosa es el arte religioso, que expresa los conceptos centrales de una religión en particular, y otra es el arte sagrado, que desde la particularidad de una religión se remonta hacia el aspecto interior de las religiones, hasta su universalidad. Y el arte medieval es sagrado antes que religioso: «Ante una catedral [medieval] uno se siente realmente situado en el centro del mundo; ante una iglesia de estilo Renacimiento, Barroco o Rococó, uno no se siente más que en Europa» (Schuon 2004, 91). La torre, en su sentido más general, evoca siempre la necesidad de restablecer un vínculo con la divinidad que fue roto luego de la salida de la edad dorada. Entendido desde el punto de vista positivo, el mito de la torre

de Babel recoge justamente este deseo del hombre por elevarse sobre sí mismo hasta alcanzar la realización espiritual. El hombre que asciende a la torre desea canalizar lo divino hacia el mundo humano (e incluso al mundo subterráneo, ya que muchas torres poseían catacumbas por debajo). Evidentemente, la torre conlleva los sentidos de vigilancia y ascensión, tanto en el plano terrestre como en el celeste⁵.

Situado, pues, en el centro del mundo y en el centro de su ser -para ello cuenta con un compás y una brújula- Megafón se dispone a sus oraciones matinales en lo alto de la torre. También allí, durante el almuerzo de la Rapsodia IV, tendrá lugar la Bendición de la Golondrina, sitio siempre rodeado de pájaros y cantos. Desde todo punto de vista, la torre de Megafón nos remite a la parte alta de un templo.

Acto seguido, Megafón y Patricia bajan al sótano:

Uno y otro, con el gato Mandinga en los talones, descendieron a la casa y entraron en el comedor en cuyo parquet se abría la entrada del sótano mediante una argolla de metal. El Oscuro levantó la tapa del subsuelo, tomó su linterna eléctrica y por una escalerita descendió a la profundidad, seguido por su mujer y por su gato que no ignoraban aquella ruta (...). Con el hígado militante y los ojos alertados, la pareja escudriñó los cachivaches del sótano; pero ninguna forma hostil se reveló a sus miradas. Escuchó largamente, y a sus oídos no llegó ningún roce de batracio, reptil o insecto. Olfateó el aire, y ninguna pestilencia de azufre o de mixto hirió sus narices. Megafón estudió al gato Mandinga, y lo vio en calma, sin espeluznos ni bufidos, lo cual era en sí una señal de bonanza. Entonces, por mera fórmula, exclamó dirigiéndose a la negrura:

-¡Si estás aquí, yo te reprendo y te mando que abandones mi sótano!

Nada y nadie respondió al exorcismo (M, 361).

La tranquilidad del gato y la falta de respuesta ante el conjuro de Megafón nos garantizan la efectividad de los poderes mágicos del matrimonio. Al mismo tiempo esta escena confirma que los «intrusos» de la casa eran representantes de las potencias infernales, amantes de lo más bajo de la materia, que fueron primero recluidos en el sótano y luego desterrados de la casa. De este modo, el sitio que era territorio de las tinieblas y los demonios ha sido recuperado por Patricia y Megafón como templo sagrado y *Axis Mundi* desde el cual se lanzarán las batallas programadas.

Entre la torre y el sótano se encuentra la casa propiamente dicha (habitación, comedor, cocina). Es zona de tránsito, ya que pasan por él los combatientes organizando, preparando o debatiendo. Se colige que este espacio intermedio es el espacio del mundo y se correlaciona con el crucero y la nave de la catedral. Sobre estas dos secciones del templo cristiano dice Guénon:

el punto situado directamente debajo de la sumidad de la cúpula, se identifica siempre virtualmente con el «Centro del Mundo»; éste, en efecto, no es un «lugar» en el sentido topográfico y literal del término, sino en un sentido trascendente y principal*, y, por consiguiente, puede realizarse en todo «centro» regularmente establecido y consagrado, de donde la necesidad de los ritos que hacen de la construcción de un edificio una verdadera imitación de la formación misma del mundo. El punto de que se trata es, pues, un verdadero *ómphalos* (1976, 225).

En este estado de situación, podríamos ver a Megafón cumpliendo funciones

* Neologismo propio de la terminología específica de Guénon.

sacerdotales dentro del templo, pero su presencia es bastante escueta en el interior de la casa y sus acciones se registran en su mayoría por fuera de este espacio. Es, sin dudas, Patricia Bell la gran sacerdotisa del Chalet. Para entender su papel, huelga recordar la importancia que tenían las vestales en Roma: eran seleccionadas entre las familias pertenecientes a la aristocracia y sus funciones eran consideradas esenciales para la seguridad del Imperio. Por su parte, Patricia es una vestal del fuego sagrado porque está desde el inicio del relato dentro del mundo de lo sagrado. Su ámbito de pertenencia, el Chalet de Flores, es un templo que ella custodia y el sitio seguro en la edad oscura. Frente a la dispersión del mundo y las tentaciones que comporta, representadas en el Caracol de Venus -esas distracciones mundanas que hay que enfrentar para poder llegar a la contemplación de la divina sabiduría- la estancia de Flores es ya un lugar de recogimiento que cuenta con su propia sacerdotisa. A su modo, Patricia Bell es también la mujer celeste -o al menos es una representación mundana de esa mujer celeste que Megafón está buscando.

El Chalet de Flores es el espacio de asiento de lo sagrado e imita en su construcción a un templo. La casa de Megafón cumple con la máxima guenoniana según la cual «el conjunto del edificio, considerado de arriba abajo, representa el paso de la Unidad principal (...) al cuaternario de la manifestación elemental» (Guénon 1976, 223).

§3. El caracol de Venus parece ser, en su configuración arquitectónica, más transparente que el Chalet de Flores. Pero si revisamos la variedad de nombres con los que se lo designa, daremos con que reviste una triple simbología de acuerdo a los apelativos más comunes: la de castillo o fortaleza, la de espiral y la de laberinto. La primera se relaciona directamente con su nombre, *Château des Fleurs*, en tanto que la segunda y la tercera tienen que ver con los informes y la entrevista a Dionisio Leparc en la Rapsodia VIII (se habla allí de un gran laberinto) y el asalto de la Rapsodia IX (descripciones de las espirales de un caracol). Así, castillo, espiral y laberinto son diferentes símbolos que se conjugan en tan problemático recinto y complejizan su significado.

Ante las primeros informes que le llegan, Megafón medita: «El Castillo de las Flores me hizo evocar el jardín secreto donde Juan de Meung ocultó su *rose* y el italiano Durante su *fior* enigmática. ¿Y Lucía Febrero no es también una imagen de la Rosa perdida? » (M, 613). Sobre esta consideración, María Rosa Lojo anota con lucidez:

Se alude aquí a la Rosa del *Roman de la Rose* en la continuación de Juan de Meung, y a la *fior* de la adaptación italiana de esta obra, escrita por un florentino llamado Durante (quien, según René Guénon, sería casi con certeza Dante mismo). La palabra *fior*, empleada por Dante en lugar de rosa, era un término muy usado en la poesía de los Fedeli d'Amore, que por este término designaban también a su enigmática Madonna. La rosa cantada por Jean de Meung, por Durante y, obviamente, por Dante Alighieri, tendría su raíz, según Guénon, en la tradición hermética de la que habrían participado presumiblemente estos poetas (con más certeza en el caso de Dante), y que es la tradición Rosa-Cruz (Lojo 1983, 79).

Se recupera en esta instancia una perspectiva que ya estaba en *Adán*, la de la Mujer Celeste como Madonna, es decir, como Virgen, Reina del Cielo, Redentora de la Creación junto con su Hijo y como custodia y antesala de la contemplación de lo divino. Esto es, todos los ritos y pruebas iniciáticas que atraviesa el hombre en su búsqueda de lo divino, o sea, para recuperar una perdida naturaleza crística que lo conduzca a la

theosis -la unión con Dios-, sólo pueden concretarse efectivamente a través de María. El encuentro con la mujer divina, con la *Pistis Sophia*, es condición *sine qua non* para alcanzar la realización espiritual. Esto ha quedado plasmado en el adagio cristiano que recoge Jean Hani: *Ad Jesum per Mariam* (Hani 1997, 97).

Volviendo a Dante y su conexión con los templarios aparece nuevamente la idea del Castillo del Grial con todas sus variantes. Hay una construcción, enigmática por cierto como lo es también el Caracol, en cuyo interior se guarda un secreto -el Grial o Lucía, que también es el Grial- pero no resulta accesible a cualquiera. Recordemos que Parsifal, al no realizar la pregunta correcta, pierde su derecho de ingreso y debe realizar todo un viaje para poder volver al punto donde se encontraba en un inicio. Este es, también, el simbolismo del *Château des Fleurs*, fortaleza que resguarda un Grial accesible sólo a los iniciados. Como se entiende en la frase evangélica «muchos son los llamados pero pocos los elegidos» (Mt. XXII, 14): el secreto debe permanecer al margen de los avatares de la vida mundana, que lo destruirían con sus turbulencias.

En cuanto al *Château* entendido como espiral, Graciela Coulson determina cuatro sentidos fundamentales, a saber: primero la espiral entendida como un símbolo de la existencia terrestre, aquí señala que «el edificio es un símbolo inconfundible del paso del hombre por la existencia terrestre en el curso de la cual se decide su destino post mortem» (1974, 115). El segundo sentido tiene que ver con el recorrido por la espiral como un símbolo del acceso del alma al amor, así el camino de los héroes y sus pruebas son velos que se deben ir superando para llegar a la verdadera sabiduría de amor. El tercero y el cuarto sentidos están íntimamente relacionados, y pueden entenderse como un descenso a los infiernos o como el mundo actual en tanto que infernal. De este modo el tránsito de Megafón por las espirales puede entenderse como el descenso de Dante al Infierno, lo que nos lleva nuevamente al séptimo libro de *Adán*. Pero también, y teniendo en cuenta la importancia de la filosofía hindú en este texto, se puede entender al espiral como un recorrido por la decadencia de Occidente. Es un camino que muestra cómo la armonía «se oscurece o borra de la mente de los hombres casi hasta desaparecer y es reemplazada por la inestabilidad» (Coulson 1974, 117).

También, el caracol -con sus vueltas circulares y su centro oculto- puede ser entendido como un mandala o como una rosa de cinco pétalos -ya que los combatientes atraviesan cinco estancias. Esto nos daría la rosa como símbolo del microcosmos -siguiendo siempre los artículos de Guénon sobre el simbolismo de las flores y del centro (1976, cap. VIII y IX)⁶. Allí se relaciona a las estructuras espiraloides, como el caracol o la rueda, con las flores. Loto o rosa, entre otras cosas, pueden simbolizar el desarrollo progresivo de la manifestación desde un centro no manifestado hacia un «por fuera de» (1976, 64). Esta relación que se establece entre el centro, las flores y la manifestación contempla diferentes aspectos según cómo se la mire. Vista desde el centro, la flor simboliza, como los rayos de la rueda, la fuente primorial de la existencia. Pero vista desde el exterior, los pétalos impiden que ese mismo centro sea alcanzado. He aquí algo importante: la manifestación, en su mismo desarrollo progresivo desde la pura cualidad hacia la materialidad, va «ocultando» el centro de emanación. De este modo, en el *Kali Yuga*, donde la mente del hombre se ha oscurecido y no puede abrirse paso por entre el bosque de símbolos, los pétalos de la rosa son como paredes de acero que nada dejan ver a través de sí. Esta segunda forma de entender el simbolismo de la espiral y la flor es la que más propiamente le cabe al Caracol de Venus. El centro, el recinto donde está Lucía Febrero, queda completamente oculto y es de difícil acceso. Sumado a esto, tenemos que en las espiras del Caracol casi nadie -salvo Megafón y Samuel- se percatan

del valor metafísico del sexo; antes bien, se dan contra la cáscara externa del símbolo y sucumben ante la tentación de la carne. En este sentido, el Caracol bien puede entenderse como una imagen del mundo moderno, cuyo progresivo distanciamiento del centro espiritual termina dando lugar a la oscuridad total de la materia. Entrar en los recintos es someterse a la dura prueba de la noche oscura del alma.

Efectivamente, ese símbolo del microcosmos que puede ser la flor o el laberinto se vincula más estrechamente con el mundo en decadencia propio de la Edad de Hierro. El caracol es el gran teatro del mundo del que habla Graciela Maturo (1999, 161). La imagen del mundo moderno, con toda su decadencia, no puede ni podría ser ya la catedral medieval, compendio arquitectónico de toda una sabiduría y conocimiento tradicionales (este saber se ha refugiado en el Chalet del Oscuro de Flores). La imagen del devenir actual, del microcosmos humano en el *Kali Yuga*, es por supuesto el gran quilombo universal de la espiral de Tifoneades.

Por otra parte, la espiral no aparece solamente en el caso del caracol. También se la utiliza para definir la situación de Argentina y su pueblo:

La existencia de un pueblo no se da en un círculo cerrado: se desarrolla en una espiral abierta y creciente. La Paleoargentina es una vuelta de espiral que ha terminado su recorrido: la Neoargentina es una vuelta de la misma espiral que arranca en el punto exacto donde concluye la otra. De tal modo, la espiral entera se parece a una víbora enroscada en un árbol (M, 486).

El símbolo de la espiral, por tanto, se relaciona con la teoría de los ciclos cósmicos de dos formas. Por un lado, representa la caída acelerada en que se encuentra el mundo decadente de los últimos tiempos, y por otro la sucesión de ciclos en el *manvatara*. Como lo entiende Guénon, los *yugas* no se suceden como un círculo que siempre vuelve al mismo punto de partida -lo cual implicaría que la existencia universal se repite, lo cual es imposible. Antes bien, siguen la forma de una espiral -la víbora enroscada en el árbol de Megafón. Los ciclos se suceden pero en progresión ascendente, de modo tal que cortan el tiempo en un punto diferente (en otro punto del eje y, si se quiere). La espiral es la representación del fin de un mundo -la Paleoargentina- y el comienzo de un nuevo tiempo -la Neoargentina- cuyas características se asemejan a las de un ciclo anterior pero tiene caracteres renovados. Una vez más se cumple la máxima marechaliana según la cual el «atrás» y el «adelante» se parecen.

Finalmente, tenemos al *Château* entendido como un laberinto. Esta posibilidad aparece en la entrevista que Megafón sostiene con el arquitecto Dionisio Leparc, quien ha diseñado el *Château* aun sosteniendo claras diferencias con su comitente, Tifoneades. En principio, el arquitecto rechaza las relaciones con Dédalo y Creta:

-Señor -le advertí-, hace miles de años otro griego edificó un laberinto para instalar a un monstruo.

El arquitecto se conmovió y repuso en una suerte de náusea: -¿Dédalo? ¡Yo no soy Dédalo! Y Tifoneades no es el rey de Creta: ¡es un alcahuete de tamaño gigante! (M, 615).

La negativa de Leparc, como vemos, no está dada porque su proyecto sea diferente del de Dédalo, sino por una causa guenoniana: la inversión del símbolo. Tifoneades no posee la gloria de un rey, sino que es un alcahuete, quien lo ha engañado y después le ha robado las maquetas de su trabajo. Esta inversión vuelve a manifestarse en el arquitecto

cuando señala la inmensa tristeza que lo embarga por la pérdida de lo sublime -como también lo entiende Megafón en el *Happening* de la Fundación Scorpio. La diferencia entre Creta y Buenos Aires es que se ha practicado el aborto de todo lo sublime y sólo queda la melancolía.

Esta diferencia inversa entre el arquitecto griego y el porteño queda resumida en un pensamiento de Leparc:

Naturalmente, la historia de mi colega remoto, el cretense Dédalo, me perseguía como un zumbante moscardón. Pero al final advertí una gran diferencia entre su historia y la mía: Dédalo construyó su laberinto para encerrar a una bestia condenable o tal vez a un mito cornudo; mi espiral, en cambio, alojaría en su centro a una mujer o a una diosa laudable (M, 618).

En Creta se había ocultado el motivo del oprobio para que no fuese visto, pero en Buenos Aires se ha ocultado lo mejor, lo divino. Parece claro que en el Gran Quilombo Universal no es posible al acceso a la contemplación de lo sacro sino después de largas torturas y desafíos. Este es, también, uno de los sentidos primordiales del laberinto referidos por Guénon:

El laberinto (...) tiene una doble razón de ser, en cuanto permite o veda, según los casos, el acceso a determinado lugar donde no todos pueden penetrar indistintamente; solo los que están «cualificados» podrán recorrerlo hasta el fin, mientras que los otros se verán impedidos de penetrar o extraviarán el camino. Se ve inmediatamente que hay aquí la idea de una «selección» (1976, 176).

Por tanto, los caminos tortuosos del laberinto representan las «tinieblas exteriores» entre las cuales el hombre erra sin rumbo antes de emprender el camino de la iniciación o, una vez en la vía, como prueba o requisito para su avance efectivo.

Señalamos anteriormente el eje que se constata en las catedrales entre cúpula-crucero-catacumba como una línea que religa los mundos. Ahora, debemos agregar que, dentro del plano terrestre de la catedral (esto es, la nave por la que el feligrés se dirige hacia el altar) se suele encontrar dibujado en el piso un laberinto grabado, situado de modo tal que se presente al fiel tan pronto como atraviesa la puerta (Hani 2008, 86). Inmediatamente antes del espacio delimitado por el crucero se encontraba, entonces, el gran laberinto de la nave. El templo medieval estaba concebido y orientado de modo tal que para el creyente sea un gran camino desde las tinieblas hacia la luz⁷; ese tránsito, que culmina en el altar del sacrificio, se inicia con un camino laberíntico por la nave - recordemos que a una iglesia, aún hoy, no se ingresa de modo directo, sino después de cruzar los vericuetos del nártex o atrio, donde antiguamente aguardaban quienes no habían sido bautizados.

Así, en el simbolismo del templo cristiano, el recorrido hacia la luz, hacia el centro, hacia el altar -sitio que simboliza también los sacrificios de Cristo y Abraham- está mediado por un laberinto. Para llegar al centro se debe primero ser capaz de encontrar el camino por medio del caos. Se trata de una prueba fundamental. Completa Jean Hani:

El recorrido por el laberinto por parte del fiel es una de las formas de «descenso a los infiernos», es decir, del descenso a las partes oscuras de la individualidad con vistas a tomar consciencia, para enderezarlos y superarlos, de los obstáculos en el camino de la realización espiritual. Los meandros del laberinto simbolizan los difíciles rodeos que

implica tal introspección, que, sin embargo, al cabo del camino permite alcanzar el centro del ser a partir del cual podrá efectuarse el ascenso espiritual. En un sentido más «exterior», por otra parte bien conocido, el recorrido del laberinto es un sustituto de la peregrinación; lo cual viene a ser lo mismo, pues la peregrinación es una forma del «viaje al centro» (1997, 110).

El laberinto de la nave muchas veces se compara también con una gran tela de araña. La tela representa la existencia misma, con sus repliegues y sus complicaciones, con sus trampas y peligros. Esta tela-laberinto puede compararse al velo de *Mâyâ* en el cual puede quedar atrapado el neófito. Atravesar el laberinto de la catedral puede compararse con la peregrinación de Megafón y Samuel hasta el altar sacrificial donde se encuentra Lucía, pero también se relaciona con las otras pruebas, las que afrontaron día a día como preparación de la batalla final. Por ello Megafón lanza sus loas a *Mâyâ*:

¡Patricia -le dice-, qué bien tejido está el velo de la Gran Ilusión! ¡Maya nos tiene agarrados en su chal precioso! ¿Y qué debemos hacer? Quedarnos allí y jugar lealmente nuestro papel en esta vistosa comedia. Patricia, nosotros no escribimos el libreto.

-Es una gran verdad -admite Patricia Bell.

-Pero, ¡atención, muchacha! No te sobreactúes en el escenario hasta olvidar al Comediógrafo Divino. ¡Sería tragarse demasiado los piolines de Maya! El justo medio estaría en soñar y actuar en el sueño con toda la fuerza del alma, pero sin olvidar que uno está soñando (M, 458-459).

Entrar en la tela de araña es entrar al combate terrestre, salir de ella para llegar al centro es el fin del combate celeste. La peregrinación hacia el lugar santo, reproducida en pequeño al interior de la catedral por el laberinto, no se limita a un viaje espacial; es un viaje hacia el centro espiritual del ser, un viaje de realización, un viaje que no excluye un sentido alquímico.

Por ello es tan importante que Megafón muera en el interior del laberinto. Desde la lógica constructiva del templo, al atravesar la vía tortuosa el iniciado atraviesa por las diferentes etapas «groseras» de su ser material para culminar en una migración ontológica de su ser. Pasado el recinto caótico viene el altar del sacrificio, es decir, el paso a otro plano diferente del corporal-terrestre. Este tránsito entre el laberinto y el altar (que en la novela entendemos como el camino desde las espiras hasta el centro oculto donde está la verdadera Lucía) lo describe Guénon como una prueba definitiva que culmina con la renuncia y muerte en el mundo profano. Mas esta etapa «lejos de ser considerada como una muerte, lo es al contrario como un “segundo nacimiento”, y como un paso de las tinieblas a la luz» (1976, 175).

En el mismo plano, no debemos tampoco dejar de lado el sentido hermético del laberinto, que por otro lado estaba muy presente en las catedrales donde se grababa - podríamos decir que la mayoría de estos templos son cristianos al tiempo que alquímicos, en el sentido más profundo del término. Ya dijimos que la verdadera alquimia es interior, y es esta la que propugna el peregrinaje a través del laberinto. Atravesar el laberinto, alquímicamente, implica la victoria de lo espiritual por sobre lo material, al tiempo que la llegada a su centro denota la concreción de la unión alquímica del mercurio y el azufre. Lo que por fuera estaba disperso y era caótico, al interior se ha armonizado y vuelto uno. Esta piedra, fruto de la unión de la Novia con el Novio se relaciona con la recuperación del Sí Mismo en su sentido más profundo: la *imago Dei* que se halla en el hombre. Se completa la realización espiritual, la iniciación en los

misterios mayores de modo efectivo y total⁸.

En síntesis: el Caracol de Venus, en tanto que espacio simbólico dentro de la novela, comporta dos aspectos, uno interno y el otro externo. Si nos situamos en la cara externa del símbolo, encontramos una representación de la situación actual de la humanidad, envuelta en conflictos y enterrada en lo más profundo de la materia, embaucada y confundida por mercaderes del espíritu. Desde el punto de vista interno, es un desafío para el espíritu, es una prueba iniciática y el camino de oscuridad -la Noche Oscura del Alma de San Juan de la Cruz- que los guerreros deben superar para salir limpios por el otro extremo. Es una prueba para la elevación espiritual definitiva.

§4. El tema del simbolismo constructivo y la arquitectura sagrada se presentan en *Megafón* ligados a la espiritualización completa del espacio urbano. La idea del espacio sagrado aparece en la geografía, en el lugar espacialmente determinado donde el contacto con la divinidad y lo trascendente es más propicio. Lo mismo podemos decir de la disposición y construcción de ciudades, cuya planificación no puede estar librada a las contingencias meramente técnicas del urbanismo, lo que apreciamos en el Asedio al Intendente. En lo íntimo, encontramos la arquitectura sagrada del hogar y del espacio que habita el hombre.

¿Cómo se trabaja en *Megafón* la idea de ciudad sagrada construida de acuerdo a designios metafísicos? Indudablemente, a través de las intervenciones de Megafón y Patricia en la Rapsodia III, donde se propone la demolición y reconstrucción de Buenos Aires, ya que se han traicionado los ideales de su acta fundacional y su heráldica. Vale recordar que, bastante tiempo antes, dentro de la producción ensayística de Marechal, el tema ya había sido abordado desde la misma perspectiva. Por tanto, para estudiar esta propuesta de refundación simbólica es necesario que nos detengamos por un instante a revisar estos antecedentes.

La idea de una fundación metafísica está presente en Marechal desde 1936, cuando pronuncia su conferencia «Fundación espiritual de Buenos Aires» (OC.V, 105-116). Esta audiencia constituye el antecedente directo de la demolición de *Megafón* y varias de las ideas allí presentes son rescatadas y puestas en boca de los personajes asediados. Por supuesto, este breve texto comparte mucho con *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, cuya redacción inicial se da entre los años 33 y 39. Por tanto, no sólo encontramos fuertes similitudes en la redacción y el uso del lenguaje, sino que también puede apreciarse un mismo cúmulo de lecturas, diálogos y perspectivas. La presencia del cristianismo, como la gran influencia espiritual, gravita en todo el texto; mas, como también sucede en el *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, la complejidad del pensamiento marechaliano no se limita solamente a una impronta cristiana. Desde 1930 y la crisis espiritual, Marechal emprende el estudio de las fuentes cristianas primitivas, pero su formación autodidacta y personalísima lo llevará, desde este mismo inicio, a entablar diversos diálogos con representantes heterodoxos de la tradición cristiana y el esoterismo europeo. Este texto sobre la espiritualidad de Buenos Aires, de confección relativamente temprana, confirma esta particularidad. Si bien se ensalza una espiritualidad cristiana presente desde la fundación, el autor no duda en apelar a otras fuentes con las que dialoga para sostener su argumentación. Así, en esta *civitas dei* marechaliana también irrumpe, por ejemplo, el poeta esoterista francés Victor Émile Michelet y su opúsculo sobre la caballería medieval, *Le secret de la chevalerie* (OC.V, 115).

Mencionamos estos antecedentes porque es preciso dejar claro que la idea de un

«urbanismo sagrado» no aparece espontáneamente en los textos de Marechal. Por el contrario, es fruto de una larga génesis y meditación en torno al tema que va de la mano con el incremento de lecturas y diálogos sobre el tema. Así, tenemos un primer cuerpo de lecturas esotéricas realizadas desde los años de su crisis espiritual que son significativas, como son el caso de Michelet o algunos de los textos de *Aperçus sur l'esoterisme chrétien*, cuya publicación original data de fines de la década del 20^º. A ellas debemos agregar, al final del recorrido en *Megafón*, algunos textos en los cuales Guénon aborda este problema. Indudablemente, la propuesta urbanística de Patricia y Megafón dialoga con *Autoridad espiritual y poder temporal*, como así también con un texto que se recoge en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*: «La ciudad divina».

Para poder lanzarnos de lleno a los textos marechalianos sería bueno recordar antes lo que se entiende como «fundación ritual» de la ciudad según Guénon:

la fundación de las ciudades, la elección de su sitio y el plan según el cual se las construía se hallaban sometidos a reglas pertenecientes esencialmente a la «ciencia sagrada» y, por consiguiente, estaban lejos de responder solo a fines «utilitarios», por lo menos en el sentido exclusivamente material que se da actualmente a esa palabra (Guénon 1976, 178).

En efecto, la fundación ritual de una ciudad comporta un elemento simbólico -y por ende metafísico- cuya relevancia es mucho mayor que la de los elementos físicos. Se busca, en definitiva, que la ciudad constituida en la tierra sea un espejo o sucedáneo del universo, un microcosmos. Al mismo tiempo, por tratarse de un microcosmos, un compendio de la existencia, la ciudad es también un *liber mundus*, un gran libro a ser leído para el desarrollo espiritual. En palabras de Schwarz, toda ciudad construida de acuerdo a los patrones de la arquitectura sagrada debe ser un «lugar de transmutación del ser» (2008, 127). En el ensayo de 1936 tanto como en *Megafón*, se trabaja con esta misma idea, la cual se encuentra de modo subyacente. En efecto, la ciudad es tematizada como un espacio que debe ser sagrado y en el cual debe reflejarse el orden del universo para que el individuo pueda evolucionar espiritualmente de modo tal que encuentre su realización plena. Marechal expresa con toda claridad:

Hay una fundación espiritual (anterior y superior a la fundación material) en el origen de las ciudades que pueden hacer gala de un nacimiento legítimo. Y diré ahora qué puede entenderse aquí por nacimiento legítimo de una ciudad: debe entenderse, ante todo, que la ciudad se funda en el Primer Principio de todas las cosas creadas y que se une, por lo mismo, al orden universal; debe entenderse luego que a la ciudad naciente se le ha señalado un fin rigurosamente ceñido a su principio eterno, fin que deberá cumplir en el transcurso de la existencia que recién inicia, y que será el objeto propio de su vida (OC.V, 109).

§5. En *Fundación espiritual de Buenos Aires* esta idea queda señalada con la fuerza de un destino, ya que se resalta la «vocación espiritual» de la ciudad (OC.V, 105). Esta vocación se da a partir de un requerimiento, y este «sólo puede convenir, estrictamente, a los principios eternos, creadores y conservadores del universo, y a sus operaciones misteriosas. La ciudad es objeto de un llamado hecho al espíritu, y es Dios el que llama» (OC.V, 107). La ciudad está llamada a cumplir con un plan divino, y para llevarlo a cabo no cuenta con otros medios más que su forma terrestre y los símbolos

que la caracterizan: la heráldica, su acta de fundación y la guía espiritual de sus fundadores¹⁰.

En esta dualidad que se conjuga en la ciudad, un aspecto espiritual y otro material, siempre prima el primero sobre el segundo. O al menos eso tendría que ser así en el estadio ideal de la *polis*. Pero Marechal se lamenta al final de su ensayo: «no puedo menos que entristecerme por mi ciudad, en la medida en que ha olvidado la nobleza de su nacimiento» (OC.V, 116). Este dolor por el olvido de lo sagrado es, justamente, el que mueve a Patricia y Megafón a proponer la demolición y refundación de Buenos Aires según los antiguos designios espirituales que la rigieron en su origen.

Se da en la Rapsodia III una confrontación entre la visión física y la metafísica de la ciudad de Buenos Aires. La visión física surge de la organización edilicia que, en el transcurso del tiempo, ha desvirtuado las características originales de la fundación hasta volverla presa de un esquema urbano del todo pensado sobre las necesidades prácticas y el esquema de poderes dominantes. Con esta desvirtuación se traiciona la historia misma de la nación en tanto se viola la idea de «zona sagrada» que implica todo acto fundante. Por ello, como dice Zulma Palermo,

El proyecto megafoniano tiene como objetivo primero, en este caso, reorganizar la distribución edilicia del «centro» lo que permitirá, en el plano terrestre, la destrucción de un sistema nefasto y opresor; en el plano celeste, la determinación de las relaciones que deben existir entre los valores permanentes y los trascendentes que devolverán al país y al hombre en general su ubicación en la gran creación (Palermo 1975, 151).

Megafón y Patricia acercan al intendente a los ventanales de su despacho para que vea la distribución «injuriosa de los edificios en esta plaza que debería ser el corazón de la ciudad» (M, 441). De acuerdo al protagonista, la distribución actual del centro porteño es del todo profana ya que la Casa de Gobierno se encuentra flanqueada por el Banco de la Nación y el Ministerio de Hacienda. Que a derecha e izquierda de esta Casa se encuentren dos instituciones financieras implica, desde el punto de vista simbólico, que el poder temporal depende y se apoya, de forma directa, en otros poderes por entero materiales y temporales. Sólo más atrás se encuentra la Catedral y está ausente el Ministerio de Armas. Por ello rezonga Megafón: «¡Gran Dios! Con este desorden en el tablero del simbolismo, nadie podría organizar aquí una batalla ni terrestre ni celeste. Mi coronel, ¿hay todavía un Plan Regulador de Buenos Aires?» (M, 441).

La destrucción de Buenos Aires con una bomba nuclear es inevitable para Patricia, mas ¿cuál es el nuevo modelo de ciudad? Megafón esboza el nuevo plano en unos parlamentos. Lo primero será quitar del medio el Banco de la Nación y el Ministerio de Hacienda. Evidentemente, esta remoción obedece a la premisa antes expuesta: no pueden flanquear al poder temporal dos instituciones estrictamente económicas. Ellas convierten al gobierno en una institución sin vuelo metafísico que no ve más allá del horizonte diario y las necesidades materiales.

Pero hay algo más, la Catedral de la ciudad debe ser también demolida y reemplazada: «Sobre los escombros del Banco de la Nación -expuso- ha de levantarse la nueva Catedral, no en falso estilo dórico, renacentista o gótico, sino con una estructura original, castigada y a la vez muy luminosa, que traduzca la desnudez de Cristo y la terrible alegría de la Redención» (M, 442).

La nueva disposición es clara: quien llegue al centro de la ciudad por Avenida de Mayo se encontrará con los dos únicos poderes necesarios: la autoridad espiritual (Catedral) y el poder temporal (Casa de Gobierno). Esta idea ya estaba presente en el ensayo de

1936, donde se rescatan ciertos aspectos particulares de la fundación oficiada por Juan de Garay. Allí, Marechal rescata que «Garay conocía el primado de lo espiritual sobre lo temporal y el orden que ocupa lo humano en su relación con lo divino» (OC.V, 113). Esto es, en el acta fundacional de la ciudad, Garay le asigna, primero, nombre a la Iglesia, y luego, a la ciudad. Esta actitud del fundador, que quedará fijada en el texto de la fundación, revela a criterio del autor que lo espiritual siempre ha ocupado el primer término.

El conjunto que se establece en *Megafón*, como así también la forma de denominarlos (*autoridad espiritual y poder temporal*) nos remiten sin dudas al texto homónimo de Guénon. En el capítulo I se sientan las bases de todo su razonamiento posterior: hay dos clases de autoridad o poder en el plano humano; uno es sacerdotal y el otro político. Todas las posibles divisiones posteriores deben partir siempre de esta bi-unidad que conjuga lo físico y lo metafísico:

En épocas muy diferentes de la historia, (...) encontramos los indicios de una frecuente oposición entre los representantes de los dos poderes, uno espiritual y otro temporal, sean cuales fueren por otra parte las formas especiales que hayan revestido uno y otro para adaptarse a la diversidad de las circunstancias, según las épocas y los países. Esto no significa, sin embargo, que tal oposición y las luchas que engendra sean «viejas como el mundo», según una expresión de la que se abusa demasiado; sería ésta una exageración manifiesta, pues, para que lleguen a producirse, es preciso, según la enseñanza de todas las tradiciones, que la humanidad haya alcanzado ya una fase bastante alejada de la pura espiritualidad primordial. Por otra parte, en el origen, ambos poderes no debieron existir en estado de funciones separadas, ejercidas respectivamente por individualidades diferentes; por el contrario, debían estar contenidas entonces en el principio común del que proceden, y del que representaban solamente dos aspectos indivisibles (...). Es lo que expresa especialmente la doctrina hindú cuando enseña que no había en el principio más que una sola casta; el nombre de Hamsa dado a esta casta primitiva única indica un grado espiritual muy elevado (Guénon, 2001, 17-18).

El pensamiento de Guénon es claro; las dos castas superiores del esquema hindú son aquellas que ejercen estos dos cargos, es decir, *bramanes* y *kshtriyas*. La situación más clara la encontramos en el binomio Merlín y Arturo. Estos cargos pueden ser ejercidos por personas diferentes pero siempre debe existir una armonía entre ellos. El caso en que se registran oposiciones internas entre estas dos autoridades es signo, como lo dice, de una degradación espiritual extrema. Incluso considera que el caso opuesto, donde una sola persona tiene los dos poderes, es el más lógico (aquí, los ejemplos más relevantes son Melquisedec o Cristo)¹¹. Esta doble función, que para nosotros podría traducirse como una acumulación excesiva de poder, en Guénon se entiende como el único modo de hacer que las acciones terrestres se rijan estrictamente por los designios celestes¹². El caso extremo, propio del estado adánico, es el de *hamsa*, el hombre sin casta. Aquí no hace falta ninguna división de poder (como tampoco doctrina esotérica) puesto que los seres humanos no necesitan ser iniciados y pueden escuchar por sí mismos el orden celeste.

Ahora bien, si tomamos en cuenta estas consideraciones de Guénon, la propuesta de *Megafón* y Patricia se entiende mucho más fácilmente, al tiempo que vemos que la Catedral no se coloca junto a la Casa de Gobierno por simple militancia católica. En principio, la reestructuración de la ciudad se corresponde con la partición tradicional de poderes descripta por Guénon. Autoridad espiritual y poder temporal son los dos pilares

esenciales y, por tanto, ocupan el centro y están juntos. Quien llegare a la Plaza de Mayo vería una catedral luminosa que actúa como centro, y a su lado el poder temporal impartiendo justicia y gobernando. La nueva ciudad de Megafón se asemeja a la Jerusalén Celeste del Apocalipsis, la cual está totalmente iluminada por el resplandor del Cordero Divino que reposa en su centro. De este modo, la nueva Buenos Aires encontrará nuevamente su rumbo y será fiel a los designios de sus fundadores y de su historia.

Esta imagen de la nueva Buenos Aires se corresponde por completo con el estudio que Marechal hace del escudo original de la ciudad. El mismo llevaba un águila con una corona en la cabeza y con una cruz sangrienta que se elevaba más alta que la corona. «El águila coronada simboliza la potestad terrestre, y la Cruz representa la autoridad espiritual», confirma el autor (OC.V, 115). Al mismo tiempo, también notamos que la ciudad misma se va transformando a lo largo de las novelas para terminar reafirmando su dimensión espiritual. En *Adán Buenosayres* asistimos a un comienzo donde la ciudad es una suerte de caos en la que se pierde el narrador hasta dar con la alcoba del protagonista; allí se la describe como la ciudad de la gallina -por su corto vuelo metafísico- o de la yegua tobiana -por sus dos colores y las dos ciudades que conviven. Pero al final de *Megafón*, Buenos Aires es la Ciudad de la Paloma. El cambio es significativo, la ciudad se eleva progresivamente desde animales terrestres o de pobre condición aérea para terminar siendo comparada con la Paloma, símbolo por excelencia del Espíritu Santo en el cristianismo.

Esto nos reconduce a otra observación guenoniana sobre la ciudad:

el simbolismo de la «Ciudad divina» admite una aplicación «macrocósmica» tanto como una «microcósmica», aunque en todo lo que precede hayamos considerado casi exclusivamente esta última; inclusive podría hablarse de diversas aplicaciones «macrocósmicas» a diversos niveles, según se trate de un mundo particular, es decir, de un determinado estado de existencia (Guénon 1976, 405).

La ciudad no solamente es una imagen del macrocosmos, una reproducción de orden que rige al todo, sino que también da cuenta de todo un estado de existencia. Una ciudad, en tanto que organismo vivo plagado de símbolos, mucho nos dice del estado espiritual de sus habitantes, según Guénon. La ciudad donde los bancos rodean la casa de gobierno es la ciudad de la decadencia material; la nueva ciudad será también símbolo de un nuevo estado de existencia, marcado por las victorias megafonianas en los planos terrestre y celeste. Buenos Aires toda se espiritualiza en el último texto de Marechal, se eleva como una paloma y busca retomar la figura del águila que sostiene la cruz. El héroe quiere devolverle a la tierra la nobleza de su nacimiento, una de las fuentes primordiales de su fuerza e inmortalidad.

Por ello, como resalta Jorge Torres Roggero, «es importante distinguir entre una historia que podríamos llamar profana, que para Marechal es el aspecto inferior del mero acontecer, y la historia sagrada. El simbolismo es entonces la vía del conocimiento que Marechal elige en una edad sombría en que predomina el racionalismo reductivista» (Torres Roggero en Asís 2004, 43)¹³. El acento, entonces, no está puesto en la historia de la ciudad como mero acontecer, sino en los elementos simbólicos presentes en su origen, en el acto fundacional, que permiten revivir una historia sagrada que existe de forma latente. Como proyecto urbano, una ciudad puede entenderse como un templo a una escala aún mayor, lo que nos permite leerla como un gran libro destinado a la educación de todos aquellos que circulan por sus calles. Este es el modelo de ciudad

sagrada y divina, donde lo trascendente es el centro. El modelo contrario es el de la ciudad industrial y moderna, donde todas las propuestas urbanas tienen que ver con las necesidades y los apremios del mercado, las finanzas y la estrategia económica.

§6. Para cerrar el tema de la ciudad sagrada nos resta revisar la idea de centro que en ella se hace presente. Entre todas las virtudes que destacamos de la prosa de Marechal, cabe ahora señalar una flaqueza: su eminente carácter porteñocéntrico. Las historias, generalmente, no suceden en las provincias, no hay una gran apertura al espacio que está más allá de la ciudad de Buenos Aires o, si queremos ser más amplios, de la provincia homónima. En este espacio, que parece ser el constante telón de fondo de Marechal, aparecen otros territorios, como son Maipú y todo el ámbito rural bonaerense, pero siempre se trata de referencias a la infancia o sucesos colaterales sin demasiada relación con el núcleo del relato.

Podría decirse que el caso de Megafón presenta una excepción por viajar el héroe a lo largo de todo el país tratando de sintetizar la conciencia viva de los hombres. Y si bien es cierto que el héroe marechaliano se va abriendo desde su estricto centralismo porteño -Adán- hacia una dimensión mucho más abarcativa -como es el caso de Megafón-, no por esto debemos olvidar que las gestas celestes y terrestres se libran todas en el ámbito rioplatense. Los personajes «de provincia» que aparecen en el relato son inmigrantes internos, trabajadores que han tenido que dejar sus lugares de origen para malvivir en la periferia porteña.

Como en el caso de su amigo Raúl Scalabrini Ortiz, en la narrativa de Marechal Buenos Aires siempre ocupa el lugar de centro psíquico, político y espiritual del país¹⁴. El punto de inflexión entre el drama particular de cada tierra y cada pueblo y su dimensión universal es, justamente, este espacio. Buenos Aires es, entonces, el conducto por el cual se universaliza lo particular, al tiempo que se particulariza lo universal. Ciertamente, se le podrían formular muchas objeciones a este planteo, que no logra trascender la visión de su época, pero no es ésta nuestra tarea. Simplemente, nos limitamos a constatar que, desde un inicio, siempre se refuerza en la narrativa de este autor la noción de Buenos Aires como el eje en torno al cual gira el país y la Nación¹⁵. Como dice el mismo Megafón, «Lo esencial es que las provincias llegaron, llegan y llegarán a Buenos Aires como a su centro necesario» (M, 415).

Si Buenos Aires es el centro, indudablemente debe ser reconstruido de acuerdo a la posición central que le toca ocupar en el drama nacional, tanto físico como metafísico. Y al mismo tiempo, la ciudad capital, por ser símbolo del centro espiritual, también ha sido víctima de la usurpación de la contrainiciación, que se entrega a la inversión del símbolo. Si el centro es el lugar donde se universalizan las esencias nacionales, también es el lugar donde la oscuridad azotará con mayor fuerza para desmembrar al pueblo. Esto queda reflejado en un pensamiento de Megafón, según el cual en Buenos Aires se concentran los defensores de la vieja peladura y allí se les debe dar batalla (M, 414).

Y es aquí donde vuelve a ser útil Guénon. Desde la Plaza de Mayo -sitio posible de ocultamiento del falo de Megafón, y punto desde el que se aprecian la autoridad espiritual y el poder temporal reconstituidos- parece irradiarse cierta energía que se dispersa por todo el territorio, como si estuviésemos ante el eje de una rueda cuyos rayos se extienden desde la Patagonia hasta Jujuy. Por algo, si bien Megafón pelea en el territorio de la capital, los efectos a los que aspira se harán coextensivos a toda la geografía.

Como dice Guénon, el centro simboliza «el punto de partida, [y] también el punto de llegada; todo ha salido de él, todo debe a él finalmente retornar. Puesto que todas las cosas sólo existen por el Principio, sin el cual no podrían subsistir» (Guénon 1976, 60). En tanto que centro, Buenos Aires es el sitio donde se debe gestar la armonía y el equilibrio necesarios para la vida del país.

Si el centro mismo, aquel punto del que todo parte y al que todo llega, es defectuoso, si el centro está «descentrado», ninguna posibilidad existe de que los puntos de su circunferencia tengan armonía alguna ni se desarrollen equilibradamente. Incluso la justicia -entendiéndola como el medio entre dos extremos- queda totalmente alterada. Megafón le deja en claro al narrador que los conflictos que afronta hacen a un pueblo, pero también a un mundo y al cosmos. Se debe restituir la armonía en todos los niveles:

El Oscuro de Flores, como lo dije ya en el Introito, me había demostrado la equidad absoluta de las Dos Batallas, puesto que una y otra se darían con el solo fin de restablecer un equilibrio roto en el orden terrestre y en el celeste; y el problema es igual en un hombre o en una tribu o en un pueblo total o en un mundo (M, 381).

A partir de esta idea de Buenos Aires como centro espiritual y político del país se orquesta todo el plan megafoniano que apela, sin dudas, al efecto de onda expansiva. Nuestro héroe no cuenta con los medios para llevar sus batallas a la totalidad del territorio, no tiene forma de extender su guerra santa a todos los frentes territoriales posibles. E incluso si tal cosa fuese posible, Megafón no tendría más remedio que volverse un burócrata de la guerra para llevarla a cabo.

Por el contrario, el Oscuro de Flores aprendió la lección de Lisandro Farías y mucho sabe de la energía viviente de los símbolos. Buenos Aires, evidentemente, no es el centro geográfico de la Argentina, pero parece ser su centro simbólico. Así como los musulmanes al rezar vuelven su rostro hacia la Meca, los argentinos -para bien o para mal- a la hora de buscar orientación giran su rostro a la Capital. Aplicando la lógica, podemos decir que, asimismo, los cambios que se produzcan en el centro afectarán tarde o temprano los puntos que se encuentran en la circunferencia. La guerra incruenta de Megafón no puede extenderse a gran escala, pero puede contagiarse simbólicamente a partir de los cambios operados a partir de los asedios y la posterior pasión del Oscuro. El protagonista busca ganar el centro porque desde allí puede cumplir de modo definitivo su papel de megáfono y emitir su mensaje a todos los rincones del país.

En el mismo plano podemos ubicar a Lucía Febrero, centro oculto dentro del centro, en el Caracol del Venus. Si la batalla terrestre es por ganar el centro simbólico de la ciudad de Buenos Aires, la batalla celeste es por ganar ese centro oculto que excede lo físico (por algo, las tentaciones dentro del Caracol son todas del orden del deseo carnal) y nos remite al plano metafísico.

Dice María Rosa Lojo: «Lucía Febrero puede relacionarse, en primerísimo lugar, con lo que la ciencia de las religiones ha denominado centro cósmico (...). El centro es el punto donde se ha originado toda la manifestación y donde se concentra en su grado máximo el saber y por ende, la sacralidad» (Lojo 1983, 58). Reintegrarse en la Unidad Primordial implica haber superado las pruebas que proponen los dos poderes, el espiritual y el temporal. Megafón se sobrepone a los poderes terrestres y vence a banqueros, oligarcas, militares y representantes del poder multinacional; vuelve al centro de la plaza de Mayo, donde se ha concentrado históricamente el pueblo oprimido. Pero al mismo tiempo también se sobrepone en el plano celeste a la falsedad y al

engaño, a la contrainiciación y a la espiritualidad en decadencia. Busca así la realización del estado paradisiaco del cual se ha separado el hombre para ingresar en la Historia. Y como en torno a este centro no gira ya la historia de un país, sino la de un cosmos, es preciso que el héroe abandone su forma corporal para seguir el viaje, ahora bajo la forma del Novio Eterno.

NOTAS

- 1) Simbólicamente, los sentidos del triángulo varían si su vértice apunta hacia arriba (▲) o hacia abajo (▼). El primero remite a la elevación desde lo material, en tanto el segundo connota el hundimiento en la materia. Por ello, el Infierno del Dante es un cono invertido, al tiempo que el Cielo y el Purgatorio son conos ascendentes. Cf. Chevalier 1999, 1020.
- 2) La relación y el diálogo entre Leopoldo Marechal y René Guénon ha sido estudiada en detalle en nuestra tesis doctoral *Literatura y Metafísica* (2014), aún inédita.
- 3) Haremos referencia a la novela *Megafón o la guerra* simplemente con una M y el número de página correspondiente. Tal referencia corresponde a la edición de las *Obras Completas* de Leopoldo Marechal, publicadas por editorial Perfil en 1998, Tomo IV.
- 4) De allí que sea muy común encontrar que los templos están emplazados en los mismos sitios donde, mucho antes, ya se realizaban ritos y ceremonias religiosas. Esto puede involucrar a una sola religión - sucesivos templos se van construyendo sobre los vestigios más antiguos, como es el caso de la basílica de San Pedro en Roma-, o a varias. En este segundo caso, sobre las ruinas de templos pertenecientes a religiones diferentes se construyen templos nuevos -y nuestra América está llena de ejemplos en los cuales los templos amerindios son hoy catedrales e iglesias. Desde una perspectiva guenoniana, el hecho de que los templos se erijan una y otra vez sobre el mismo terreno es la prueba de que allí se da una especial relación del mundo terrestre con el mundo celeste, conformando una geografía sagrada. Los antiguos constructores poseían un conocimiento geobiológico y concebían al templo como algo muy distinto a un mero lugar de reunión (Cf. Hani 1997, 113).
- 5) Cf. Chevalier 1999, 1005.
- 6) Jean Hani señala algo parecido: «el laberinto se nos presenta con evidencia como un símbolo cósmico, un microcosmos, una imagen del mundo» (2008, 88).
- 7) Por ello, la orientación general de los templos medievales es Este-Oeste. El feligrés entraba por la puerta oscura, la del ocaso, y se dirigía poco a poco hasta el altar luminoso, por cuyos vitrales posteriores orientados al Este se levantaba la luz en cada solsticio de invierno.
- 8) Sobre la unión de los opuestos en el centro del laberinto, anota Lojo: «Según parece, las bases reales del laberinto cretense estarían en una danza erótica de primavera practicada por bailarines sobre un laberinto dibujado en el piso frente al palacio de Cnosos» (Lojo 1983, 72).
- 9) Por ejemplo, en el artículo «Los guardianes de la Tierra Santa», de 1929, Guénon ya habla de la ciudad y su disposición tradicional (Guénon 2003, 35-47).
- 10) Esta idea aparece también en *Adán* y las dos ciudades que conviven en Buenos Aires, según lo refiere Schultze: «Cacodelphia y Calidelphia -me dijo- no son ciudades mitológicas. Existen realmente. (...) -Es más -insistió Schultze-, las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible» (AB, 511).
- 11) Guénon se preocupa por dejar en claro que la «Autoridad Espiritual» no debe asimilarse ni confundirse sin más con el clero o la curia. Estos últimos son representantes religiosos de una determinada institución, pero su condición de tales no implica necesariamente la comprensión del planteo de Guénon. Antes bien, en la modernidad se transforman en operadores políticos sin más. Por tanto, el autor francés diferencia entre religioso y sagrado. Esto último es lo que le interesa. La autoridad espiritual tiene a su cargo la representación de lo sagrado y su transmisión a los otros integrantes de la sociedad. Cf. Guénon 2001, 31.
- 12) Esta forma de entender las funciones real y sacerdotal también las encontramos en la China antigua, tanto el Lao Tse como en Confucio. A pesar de las diferencias entre estos dos pensadores, es claro que, en la propuesta de gobierno que cada uno selecciona, lo principal para establecer el orden en el gobierno es sintonizarlo con el cielo. Así, el orden del corazón, el orden de la sociedad y el orden del cielo son un sólo

y mismo eje que atraviesa diferentes planos. Por supuesto, el cielo no puede extraviarse, salirse del orden, pues él mismo es el orden. Por el contrario, la sociedad y el corazón de sus gobernantes sí puede perder la orientación. Por tanto, el orden de un reino o de la mente del gobernante se obtiene en función de la comprensión del orden metafísico. Este caso es el más estudiado por Guénon en *La gran tríada* (1986).

13) La idea expuesta en esta cita de Torres Roggero también aparece en *Megafón*. El narrador glosa al héroe diciendo: «entendía él que los conflictos del hombre no son muchos en lo esencial y que se repiten a través de las edades con el mismo común denominador pero con diferentes numeradores encarnados en los mismos paladines, ángeles o demonios, aunque bajo formas distintas y muchas veces despistadas en su modernidad» (M, 353).

14) Incluso, en la Rapsodia II, cuando se habla del papel de Buenos Aires, un anónimo personaje con acento cordobés saca a relucir la idea de la «cabeza de Goliat» como fruto de los prejuicios porteños (M, 414).

15) Por no hablar de otras identidades que casi no son reconocidas en la prosa de Marechal, como es el caso de los pueblos originarios, tratados con cierto desdén en *Antígona Vélez* o *Adán Buenosayres*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANDRÉS, Alfredo. 1968. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez.

ASÍS, Roxana, ed. 2004. *Leopoldo Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba: El Copista.

CHEVALIER, Jean. 1999. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.

COULSON, Graciela. 1974. *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: García Cambeiro.

DEL CORRO, Gaspar Pío. 2006. *Marechal: un dolor... un viento... una guerra*. Córdoba: El Copista.

GUÉNON, René. 1976. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba.

———. 1986. *La gran tríada*. Barcelona: Obelisco.

———. 2001. *Autoridad espiritual y poder temporal*. Barcelona: Paidós.

———. 2003. *Esoterismo cristiano*. Buenos Aires: Obelisco.

HANI, Jean. 1997. *La virgen negra y el misterio de María*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

———. 2008. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

LOJO, María Rosa. 1983. «La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal». En *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Belgrano.

MARECHAL, Leopoldo. 1998a. *Obras Completas IV: Las novelas*. Buenos Aires: Perfil.

———. 1998b. *Obras Completas V: Los cuentos y otros escritos*. Buenos Aires: Perfil.

———. 2013. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor. Edición crítica a cargo de Javier de Navascués.

MATURO, Graciela. 1999. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.

MERCADO, Javier. 2014. *Literatura y Metafísica: diálogos entre Leopoldo Marechal y René Guénon*. Córdoba: UNC (Tesis doctoral inédita).

PALERMO, Zulma. 1975. «Megafón o la conciencia del símbolo». En *Megafón*, n.º 2. Pp. 135-157. Buenos Aires.

PAPINI, Giovanni. 1960. *El diablo*. Buenos Aires: Emecé.

SCHUON, Frithjof. 2004. *De la unidad trascendente de las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

SCHWARZ, Fernando. 2008. *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. 1. ed. Buenos Aires: Biblos.

VIRGINIA WOOLF: LA PROSA LITERARIA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Lucrecia Radyk*

Resumen

El artículo propone un acercamiento de la literatura de Virginia Woolf a la pintura. Plantear relaciones cercanas entre las artes es pertinente desde la conocida frase de Simónides de Ceos: “la poesía es pintura elocuente, la pintura es poesía muda”. En tal contexto, la obra de Virginia Woolf se presenta como uno de los terrenos más propicios para estudiar dichas relaciones, ya que la pintura parece estar omnipresente en ella: más allá de que el estilo de ciertos pasajes de sus relatos y novelas puede asociarse a lo que se denominó “Impresionismo literario”, la pintura deviene un tema recurrente, los pintores habitan tanto su ficción como sus ensayos y el diario personal, donde las galerías de arte suelen hallar un lugar. El interés en estudiar lo anterior debe considerar una cuestión común a ambas artes y central en la estética del período modernista: la representación, qué y cómo se representa. La pregunta de Virginia Woolf sobre “qué es la realidad”, —pregunta que retorna a ella, en una carta, transformada en “¿qué es la vida?”—, sustenta una prosa preciosista, poética, que reúne a la autora de *The Waves* con Walter Pater y reproduce la disolución de las formas narrativas y figurativas tradicionales implícita en el Impresionismo, que dominaba al París decimonónico donde el esteticismo insular halló su expresión germinal.

Palabras clave: relaciones interartísticas – impresionismo literario – Virginia Woolf – Modernismo europeo – *The Waves*

Abstract

The paper offers an examination of the relations between the plastic arts and Virginia Woolf's literature. Since Simonides of Ceos' dictum “painting is mute poetry; poetry a speaking painting”, the study of the relations between the “sister arts” has raised numerous debates. By the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries, when Impressionism changed the way in which painting has been conceived until then, and Modernism took over Europe, it is possible to observe a drastic change in these relations. In this context, Virginia Woolf's oeuvre offers a wide range of perspectives to investigate the association of writing with painting, on account of, for example, the depiction of characters that are artists, and of a style that could be labelled “literary impressionism”. She also writes extensively about painters and pictures, not only in her personal diary, but also in her essays and reviews. This article is concerned as well with a *common* interest to both arts, and fundamental to the modernist period: representation, what is to be represented and how it should be done. Woolf's question about “What is reality?” nourishes a poetic prose that brings together the author of *The Waves* with Walter Pater and Aestheticism.

Key words: interartistic relations – literary impressionism – Virginia Woolf – Modernism – *The Waves*

* Lic. en Letras. Doctoranda en el doctorado en Letras de la UNC. lucrecia.radyk@gmail.com.

Enviado: 24/06/2015. Evaluado: 20/07/2015

Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye?

Virginia Woolf "The Cinema"

Un impresionismo literario

El 13 de abril de 1922 en *The New Age* (1922: 315), "revista semanal de política, literatura y arte," aparece una reseña desfavorable a *Monday or Tuesday*, volumen de relatos de Virginia Woolf publicado el año anterior.

¹ En la reseña se afirma, sin rodeos, que "la señora Woolf tiene una mente desordenada y no sabe escribir." Para este contemporáneo, los relatos son tan extraños, tan diferentes de la literatura de su tiempo, que acusa a Woolf de confundir la literatura con la matemática, de intentar "hacer en palabras lo que sólo puede hacerse en música o pintura" y llama a su arte "pintura con palabras". Escrita con claro desprecio hacia la prosa de Woolf, el texto sin embargo es elocuente sobre una coincidencia notable entre las primeras reseñas y las más tardías dedicadas a la escritora con mayor reconocimiento en el canon del Modernismo europeo: en todas ellas se menciona el afán interartístico que ostenta su literatura. Según explica Michael Levenson (1984), durante las primeras décadas del siglo XX, la doctrina literaria no permaneció estrictamente separada de los discursos teóricos sobre la pintura y la escultura, ni tampoco de los discursos filosóficos o religiosos (viii). El Modernismo en literatura se encuentra inmerso en un movimiento general de las artes en el que las fronteras entre ellas y entre los géneros literarios se vuelven imprecisas o, al menos, permeables.² La pregunta subyacente a los nuevos experimentos sería aquella sobre la percepción y la adquisición del conocimiento. Así, mientras Émile Zola describe las pinturas de Édouard Manet en términos de "manchas" y "arreglo de los colores", en la ficción literaria —en textos como los de Virginia Woolf— se desafían categorías tradicionales como las de representación realista, trama y personaje. Por otra parte, los cambios en la producción artística contemporánea en cuanto a qué y cómo se representa supondrían también una variación en las relaciones entre las artes.

Es importante recordar la pertenencia de Woolf al grupo de Bloomsbury: hombres y mujeres que escribían y pintaban, se definían como activistas políticos y económicos, y han influido en la historia cultural occidental desde entonces (Edel, 1981). Entre ellos, Roger Fry introdujo el Postimpresionismo en Inglaterra y, con él, una nueva estética y forma de concebir la representación de la realidad³ (Bullen, 1988). En su diario personal, Woolf ha registrado algunas de las cuestiones que los ocupaban en los primeros decenios del siglo XX. Así, en la entrada del 16 de julio de 1918 se lee sobre una visita de la escritora a la *National Gallery* de Londres. Los cuadros allí expuestos agitan el "alma estética" de la escritora, que afirma: "*insisto, no quiero leer en ellos historias ni emociones ni nada parecido; sólo aquellos cuadros que cautivan mi sentido plástico de las palabras, hacen que quiera tenerlos como naturalezas muertas en mi novela*"⁴ (Woolf, 1983: 168, mi traducción).

En 1918 habían transcurrido ya algunos años desde la primera exposición postimpresionista. Gracias al diario y los ensayos de Woolf, sabemos que en este tiempo la teoría, la crítica y la historia del arte desde la perspectiva formalista que propugnaban

tanto Fry como Clive Bell formaban parte de los intereses de la escritora. En consecuencia, no sorprende que Woolf se niegue a leer historias o emociones en los cuadros. Es interesante su anotación sobre el estímulo que éstos representaban para su escritura, así como la mención de que estas descripciones podrían incorporarse a sus novelas. Entonces, ¿de qué manera leer la pintura, el “sentido plástico de las palabras”, en su literatura?

“Kew Gardens” fue publicado por primera vez en 1919 y luego incluido en *Monday or Tuesday*. Se transcribe a continuación el primer párrafo del relato:

Del arriate ovalado surgían quizá cien tallos que se abrían a partir de la mitad en hojas acorazonadas o lanceoladas y despleaban en la punta pétalos rojos, azules o amarillos, con su superficie salpicada de motas de colores. Y de la palidez roja, azul o verde del cuello emergía una espádice recta y rugosa, cubierta de polvo dorado y ligeramentehinchada en su extremo. Los pétalos eran lo suficientemente grandes para mecerse con la brisa del verano y, cuando se movían, las luces rojas, azules y amarillas se entremezclaban, tiñendo el centímetro de tierra parda que yacía debajo con una mancha de intrincados colores. La luz caía ora sobre el lomo gris y pulido de un guijarro, ora sobre la concha de un caracol con sus vetas circulares de color pardusco, o bien, al alcanzar una gota de lluvia, dilatada con tal intensidad de rojo, azul y amarillo las finas paredes del agua que casi esperaba verlas reventar y desaparecer. Sin embargo, en cuestión de un segundo, la gota cobró una vez más su tono gris plateado, y la luz se posó entonces sobre la carne de una hoja, revelando sus finas nervaduras bajo la superficie, y se movió de nuevo para lanzar sus rayos sobre los vastos espacios verdes bajo la bóveda de hojas acorazonadas y lanceoladas. Luego, la brisa sopló más vivamente en las alturas, y el color centelleó en el aire, en los ojos de los hombres y de las mujeres que paseaban por Kew Gardens en el mes de julio. (Woolf, 2007: 135-6)

En efecto, más allá de que los cruces entre la literatura y la pintura cuentan con un franco auspicio en las reflexiones más teóricas de Woolf, se constata su puesta en práctica en la prosa de sus textos más breves. Ante la evidencia insoslayable de i) la atención a los colores, las formas y las variaciones de la luz; ii) la referencia a un narrador que pone en escena la mirada y registra y comenta su percepción; y iii) la presencia de figuras evanescentes y manchas de intrincados colores, es muy fácil evocar el movimiento pictórico Impresionista. El recurso al Impresionismo literario, entonces, se ofrecería en un primer momento como una perspectiva adecuada de lectura.

Desde Ferdinand Brunetière, a principios de la década del ochenta del siglo XIX, innumerables críticos y especialistas, tanto en arte como en literatura, han asociado determinados estilos literarios con el pictórico, y se ha discutido, incluso, sobre un “Impresionismo literario”. Se ha escrito sobre este tema casi desde el mismo momento en que surgió este movimiento en pintura, y se ha aplicado a escritores tan dispares como Émile Zola y Katherine Mansfield, si bien algunos críticos consideran que el Impresionismo en pintura y el Impresionismo en literatura deben tratarse y analizarse como fenómenos diferenciados (Brunetière, 1883; Laforgue, 1903: 133-146; Matz, 2001; Parkes, 2011; Peters, 2001; Van Gusteren, 1990).

Ferdinand Brunetière y Jules Laforgue se cuentan entre los primeros teóricos que han hecho referencia a un Impresionismo en literatura. Brunetière lo define como un

fenómeno estilístico: un estilo formal con unas características gramaticales determinadas. Su libro es un estudio de la novela contemporánea, francesa pero también inglesa y rusa, y lo escribe a partir de la aversión que le producen las novelas de su época. Entre otras, compara la literatura de Émile Zola con la pintura y con los grabados de Épinal. Se horroriza de su propuesta de un “arte materialista” que sacrifica la forma al sujeto, en donde el dibujo cede frente al color, el sentimiento a la sensación, lo ideal a lo real (Brunetière, 1883: 2ss). El capítulo “*L’Impressionnisme dans le roman*” lo dedica a Alphonse Daudet, cuya novela *Rois en exile* pasa a considerarse como una de las pocas en la que lo nuevo no es completamente execrable, aún cuando presente desaciertos (75-105). Brunetière encuentra que en *Rois en exile* los personajes y su medio han sido descritos con “la fidelidad del pincel”. Sus escenas, explica, no están escritas, sino pintadas, vivas, y concluye que un escritor impresionista es tanto artista como poeta (79-83). A continuación, señala una serie de características de este estilo, que retomará un segmento de la crítica literaria durante todo el siglo XX.⁵ El crítico francés afirma que se trataría de habituar al ojo a ver la mancha y que la mano debe ser capaz de ofrecer a la vista de otro la primera percepción de las cosas; se debe lograr atrapar lo efímero y las impresiones elementales que constituyen una impresión total. Como elementos formales señala el tiempo imperfecto, con el que es posible inmovilizar la duración de las acciones; frases suspendidas, sin verbo, meramente descriptivas; la supresión de la conjunción ‘y’ y el uso frecuente de los pronombres demostrativos; así se lograrían frases ligeras y se formarían “escenas” que se sucederían unas a otras en la lectura. Es interesante notar que, durante toda su explicación, Brunetière se refiere al escritor como “pintor”, a sus escenas como “cuadros” y a su pluma como “pincel”. Define el estilo, finalmente, como una transposición sistemática de los medios de expresión de un arte a otro (83-88). Que la literatura —arte temporal— tenga intención de trocarse en pintura —arte espacial—, según Brunetière, la vuelve en realidad menos literatura. Finalmente, condena este estilo porque sólo trata de las apariencias y no de las cosas en profundidad.

Laforgue (1903), por su parte, pone el acento en la representación y en la capacidad del escritor impresionista de presentar —tanto como el pintor— una sensación visual del paisaje, en un momento único e irrepetible. En sus obras póstumas se encuentran reunidas las notas sobre el impresionismo en pintura, donde escribe que aquello que vemos está condicionado por ideas preconcebidas, de modo tal que es necesario volver al estadio “primitivo” en el cual el ojo sólo conozca las vibraciones luminosas, sin la influencia que el tacto pueda aportar. Es decir, ver “*la realidad inmersa en una atmósfera viva de formas, descompuesta, refractada, objeto de reflexión de los seres y las cosas, en variaciones incesantes*” (136, mi traducción).

En cuanto a trabajos más actuales, la revista *Genre* publicó en el verano de 2006 un ensayo de Richard Berrong, “Modes of Literary Impressionism”, en donde se plantea que el Impresionismo literario puede definirse, por un lado, desde una perspectiva filosófica y, por otro, como una transposición de técnicas pictóricas en la escritura con el objetivo de lograr el mismo efecto que la pintura. En este último caso, los rasgos particulares del “Impresionismo literario” al que se refiere son casi exactamente los mismos que había explicado Ferdinand Brunetière más de un siglo antes, aunque en este estudio reciben una valoración positiva. Debe destacarse, asimismo, el estudio de Ann Banfield, análisis exhaustivo en el que se relaciona la literatura de Virginia Woolf con la filosofía de George Edward Moore y Bertrand Russell. En su ensayo “Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time” (2003), llama a los relatos

breves de la escritora “telas impresionistas”, “momentos” y “análisis de las apariencias”. Otra publicación de relevancia para este estudio es *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, de Jesse Matz (2001), ya que propone un recorrido por la literatura de algunas de las figuras más importantes del Modernismo en lengua inglesa a partir del concepto de “impresión”. En la introducción, se explica que el Impresionismo en literatura —por oposición a la pintura y a la filosofía— estaría representado por los escritores para los que la ficción debería situarse en el sentimiento que se encuentra entre los sentidos y el pensamiento (1).⁶

Una lectura sostenida de algunos de los relatos de Virginia Woolf conduce a reconocer en ellos las características gramaticales y temáticas que se han señalado hasta aquí. Se puede enumerar una breve serie de citas a modo de ejemplos de los siguientes rasgos estilísticos de cuño impresionista:

- la mezcla de colores: “*al otro lado del huerto, el tono verde-azulado quedaba rasgado por una línea púrpura*” (Woolf, 2007: 234).

- su disolución: “*Dejaron atrás el arriate, caminando ahora los cuatro a la misma altura, y pronto su tamaño menguó entre los árboles y se volvieron casi transparentes cuando la luz del sol y la sombra flotaron sobre sus espaldas formando grandes manchas irregulares y temblorosas*” (Woolf, 2007: 138).

- la atención prestada a la luz, sus cambios y vacilaciones: “*La luz caía ora sobre el lomo gris y pulido de un guijarro, ora sobre la concha de un caracol con sus vetas circulares de color pardusco, o bien, al alcanzar una gota de lluvia, dilataba con tal intensidad de rojo, azul y amarillo las finas paredes del agua que casi esperaba verlas reventar y desaparecer*” (Woolf, 2007: 135).

- la presencia de formas indeterminadas, gracias a construcciones como “una suerte de”, “parecía”, “tal vez”, “como si”: “*Julia Craye, allí encorvada y compacta, sosteniendo su flor, parecía surgir de la noche de Londres, parecía llevar la noche como un manto sobre la espalda*” (Woolf, 2007: 335).

- descripciones que simulan ser percepciones de los personajes o de un narrador omnisciente, que no corresponden con una representación realista del espacio: “A muchos kilómetros por debajo, en un espacio del tamaño del ojo de una aguja, Miranda se puso en pie y exclamó en voz alta: «¡Voy a llegar tarde para el té!»” (Woolf, 2007: 232)

Aún cuando las asociaciones con el Impresionismo que estos ejemplos suscitan parezcan del todo justas, resulta interesante atender asimismo a su interpretación a partir de las relaciones entre la prosa de Woolf y las corrientes estéticas que le fueron contemporáneas.

Bernard Vouilloux, en “Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification” (2004), considera que, mientras la representación es una relación de orden lógico, es decir, que operaría según la fórmula “vale por”, la semejanza es una relación del orden de la percepción y su fórmula sería “es como”. En consecuencia, Vouilloux define la imagen como una “representación semejante a”, esto es, un objeto, plano o tridimensional, que representa a otro y que mantiene con él una relación de semejanza, de acuerdo a ciertas convenciones figurativas de referencia. En este sentido, no resultaría tan extraño conjeturar que el creciente interés por la percepción hacia el último cuarto del siglo XIX estaría en relación directa con la puesta en cuestión del paradigma de representación clásica. Cuando la representación clásica ya no “vale por” otra cosa, sino que se ha puesto en evidencia el artificio, se interroga, también, qué se percibe y de qué manera. Lo anterior invita a pensar la relación entre las artes, no ya

como transposición inmediata a la literatura de unas ciertas preocupaciones de los pintores, sino como el interés común de artistas y escritores por el cuestionamiento de la realidad desde el arte. En relación con esto, la hipótesis que el mismo autor plantea en “L’ ‘impressionnisme littéraire’: une révision” es pertinente, en tanto considera que:

Si estamos de acuerdo en ver en la pintura impresionista una revolución auténtica, esto no se debe a que encarnaría una representación de la realidad más “auténtica” (en tanto se ubicaría más cerca de nuestras sensaciones visuales), sino a que dicha representación ha quebrado las coordenadas de representación pictórica establecidas en el Renacimiento; para nosotros, este giro pictórico señala menos una mutación del régimen del ojo, de la mirada o de la visión, que la “destrucción de un espacio plástico”, según la fórmula de Francastel: su significación debe buscarse no del lado de lo mimético sino de lo semiótico. (Vouilloux, 2000: 85, mi traducción)

En este ensayo, se explica que los historiadores del arte, a partir de un desplazamiento en el estudio del ámbito de la percepción hacia el artístico, sugieren que “la pintura impresionista despliega una serie de transformaciones pautadas, que afectan los parámetros que la representación clásica había recibido del sistema del modelo italiano, concebido y codificado en el Renacimiento” (66, mi traducción). Es decir, no se describen técnicas ni se presenta al Impresionismo como la puesta en escena de un determinado modo de adquisición de conocimiento por medio de la percepción inmediata de la realidad, sino que se sugiere que la historia del arte (como contraparte de la historia de la literatura) concibe esta escuela desde una nueva perspectiva.

Vouilloux traza la génesis de ciertas concepciones que hoy se conocen, en mayor medida, a partir del Impresionismo francés, pero que pueden rastrearse en Alemania y en Inglaterra. Las ideas de John Ruskin que presentan una semejanza sorprendente con el Impresionismo, explica Vouilloux, habrían tenido amplia recepción en Francia a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Así, se vincula el concepto de “ojo natural” [*“oeil naturel”*] de Jules Laforgue al de “ojo inocente” [*“innocent eye”*] de John Ruskin. Laforgue habría tenido acceso no sólo a la obra de Ruskin en francés, gracias a la publicación en Francia de traducciones, sino además a artículos y estudios críticos sobre su obra. Asimismo, Vouilloux señala como heredero de Ruskin a Roger Fry, quien postuló la idea según la cual, en determinadas condiciones, sería posible acceder a una sensación visual pura, sin ninguna relación con conceptos preconcebidos, es decir, anterior a los procesos intelectuales a partir de los que las cosas pueden conocerse y nombrarse (75). De este modo, como adelantamos, sería preciso situar la literatura de Virginia Woolf, no sólo en relación con las ideas y concepciones de la pintura impresionista sino también en el marco más vasto de la tradición estética inglesa, donde las ideas de Roger Fry fueron esenciales para la configuración del llamado Modernismo.

Al respecto, Levenson, en el estudio citado más arriba, señala la obra de Walter Pater como antecedente de la subjetividad modernista (10). Según Levenson, Pater examina la subjetividad separada del ámbito de los hechos, en tanto que acepta el hedonismo psicológico de Mill pero no el sistema moral que éste genera, así como aprecia la literatura de Arnold aunque rechaza su dogma. La perspectiva de Levenson reúne literaturas tan dispares como las de Henry James, Joseph Conrad y Ford Madox Ford, al considerar que, a partir de Pater, se operaría un giro hacia el valor de las

apariencias como percepción de una subjetividad. Lo que ha ganado relevancia, en consecuencia, es la subjetividad misma.

La prosa imaginativa de Virginia Woolf

Such is the matter of imaginative or artistic literature--this transcript, not of mere fact, but of fact in its infinite variety, as modified by human preference in all its infinitely varied forms. It will be good literary art not because it is brilliant or sober, or rich, or impulsive, or severe, but just in proportion as its representation of that sense, that soul-fact, is true, verse being only one department of such literature, and imaginative prose, it may be thought, being the special art of the modern world.

Walter Pater, "Style"

Conocido ya por todos es el análisis de Pierre Bourdieu sobre la conformación del campo cultural francés en la segunda mitad del siglo XIX (Bourdieu, 1995). El cambio en el paradigma de representación que Vouilloux estudia al revisar el Impresionismo mantiene relaciones con la búsqueda de una especificidad propia de cada arte a la que se refiere Bourdieu:

El movimiento del campo artístico y del campo literario hacia una mayor autonomía va acompañado de un proceso de diferenciación de los modos de expresión artística y de un descubrimiento progresivo de la forma más propiamente conveniente para cada arte o para cada género. (209)

En su libro *Les Règles de l'art*, Bourdieu explica que la renovación en el plano formal de la literatura habría sido posterior a la de la pintura y menciona a Woolf entre los escritores que llevaron a cabo tal renovación. Ahora bien, en "La escuela de Giorgione", Walter Pater explica que cada una de las artes se fortalece al sobrepasar sus límites y acercarse a las otras, siempre teniendo en cuenta que cada una lo hará de manera particular (Pater, 2000: 133-151). En este sentido, podría pensarse que, en la literatura de Virginia Woolf, el acercamiento a la pintura contribuyó a la invención de un estilo propio.

El ensayo de Vouilloux sobre el impresionismo literario, citado más arriba, es esclarecedor ya que analiza los diferentes aspectos en los que se ha explicado la relación entre la pintura impresionista y la literatura desde el surgimiento de este movimiento en pintura. Su concepto de "influencia" plantea una perspectiva interesante para considerar esta cuestión en la literatura de Virginia Woolf. Como se ha expuesto anteriormente, Vouilloux analiza las traducciones y la divulgación de textos en Alemania, Francia e Inglaterra durante el siglo XIX y comienzos del XX, y sugiere que, por mencionar una de sus hipótesis, las teorías ruskinianas habrían racionalizado las búsquedas de los pintores impresionistas. Vouilloux considera que en lugar de los "conceptos mágicos" de *anticipación* y *prefiguración* entre críticos, artistas y teorías, estas relaciones deben considerarse en términos de *préstamo* y *recuperación*, lo cual implica una reelaboración de las teorías o conceptos (Vouilloux, 2000: 61-92). Así, invita a pensar que las conceptualizaciones estéticas de Woolf, en el marco de las de sus contemporáneos del grupo de Bloomsbury, no sólo pueden asociarse a las de Pater, sino también a las de los mismos franceses, aunque ya no en términos de simple transposición de ciertas ideas

que se traducirían en un determinado estilo literario, pero sí según movimientos más complejos.

En las páginas siguientes se propone, entonces, un acercamiento a algunos aspectos de *The Waves*, con el objetivo de observar de qué modo aparecen las cuestiones sobre las que se viene tratando en la literatura de Virginia Woolf. Se hará referencia a esta novela en particular, en tanto es considerada como un logro importante en su carrera, no sólo por los críticos, sino también por la misma autora (Majumdar y McLaurin, 1975).

The Waves fue publicada en 1931. Virginia Woolf contaba con 49 años y para entonces ya había publicado un volumen de relatos breves, seis novelas y numerosos ensayos en publicaciones periódicas. Su práctica cotidiana de escritura, además, se desarrollaba en el ámbito íntimo: el diario que la autora llevaba y cartas personales. La escritura en estos diversos géneros literarios, es evidente, ocupaba un lugar preponderante en su vida. Según se observa en el diario, todo tipo de actividad cotidiana la incitaba a poner en palabras lo vivido, a armar frases, desde el encuentro con un amigo hasta el paisaje contemplado desde una ventana o, incluso, la misma escritura de sus novelas. En "Life and the novelist" se ofrece una posible explicación: en tanto la vida es la materia con la que trabaja la escritora, ésta nunca descansa, se encuentra constante y fatalmente expuesto a ella (Woolf, 1966 2: 131-136).

Desde las primeras reseñas, *The Waves* se consideró como el punto culminante en la carrera de Virginia Woolf o, al menos, como la obra en la que se cristaliza un estilo que había venido prefigurándose en su producción anterior (Majumdar y McLaurin, 1975). El desarrollo se marca a nivel de la forma, del estilo, en el tratamiento del tiempo y en cuanto a la poesía de su prosa. Así, Louis Kronenberger, en una reseña publicada por el *New York Times Book Review* el 25 de octubre de 1931, considera que *The Waves* se erige como la máxima ruptura con la ficción tradicional (Majumdar y McLaurin, 1975: 273). En otra reseña, aparecida el 5 de diciembre de ese mismo año en *Saturday Review of Literature*, también de Nueva York, se hace referencia a un desarrollo en su obra de lo particular a lo general; se considera la cuestión de los estados de ánimo ["states of mind"] como una preocupación de la escritora presente en todas sus obras y se sugiere que, en *The Waves*, Woolf habría pretendido ofrecer un compendio de todos los estados de la mente humana. En esta misma publicación, otra reseña, firmada por Earl Daniels, plantea un perfeccionamiento en el estilo de la autora en cuanto al elemento poético que caracteriza a sus novelas y al tratamiento del tiempo. En un análisis más extenso, Edwin Muir, en esa misma época, escribe que las novelas de Woolf demarcarían una "línea de desarrollo", en relación con el tratamiento del tiempo, el estilo y en cuanto a una "visión de la vida" particular (Majumdar y McLaurin, 1975: 289-293). En Francia, asimismo, Gabriel Marcel escribe sobre *The Waves* para la *Nouvelle Revue Française* y afirma, en febrero de 1932: "Su último libro, en el que converge su obra completa" (Majumdar y McLaurin, 1975: 294, mi traducción).

Estos comentarios coinciden con la percepción de la autora registrada en la entrada del diario del 16 de noviembre de 1931, es decir, muy poco tiempo después de publicada la novela: "¡Qué largo el camino que he debido recorrer para alcanzar este comienzo, si *The Waves* es la primera obra que realizo en mi propio estilo!" (Woolf, 1983: 53, mi traducción).

André Topia (1995) también señala la importancia del lugar de Virginia Woolf en la historia de la literatura y una cierta evolución de su obra. *The Waves*, según Topia, ocuparía un lugar central en estas dos series. Sin embargo, su hipótesis asocia a la

escritora no con los novelistas (en la línea de Gustave Flaubert, James Joyce y Alain Robbe-Grillet) sino con los poetas románticos ingleses, William Wordsworth y Percy Bysshe Shelley, en lo que concierne al manejo del lenguaje y la relación con los objetos del mundo, es decir, la cuestión de la representación. Topia sostiene que existe una “irradiación misteriosa, casi alucinatoria, que parece surgir de las cosas en la obra de Virginia Woolf, en tanto se emancipan de su función cotidiana o de la red de asociaciones afectivas que las une a los humanos” (434, mi traducción).

Al detenernos en las entradas del diario de Woolf de septiembre de 1926, se advierte que una imagen marca la génesis de *The Waves*: una aleta de pez deslizándose en la distancia. En la entrada del 30 de septiembre de 1926, se lee el intento de la escritora por esclarecer un estado de ánimo que, en tanto le resulta difícil precisar en un término, ensaya varios, y lo concibe, asimismo, como una imagen: “uno ve pasar una aleta” (mi traducción). En el transcurso de la escritura Woolf comprende que se trata, entonces, del origen de su próxima novela.

La imagen de la aleta marca un recorrido de lectura en *The Waves*; es una imagen presente tanto en los interludios como en los capítulos que componen el cuerpo de la novela, aún cuando la diferencia de estilos entre las dos partes es notable desde el primer vistazo y ha motivado diversos análisis por parte de los especialistas. Si los interludios, en general, se relacionan con la poesía y con la pintura —tal como sugiere, por ejemplo, Allen McLaurin, según se comentará más abajo—, la abundancia de imágenes en los fragmentos que reproducen los soliloquios de los personajes ha suscitado numerosas interpretaciones. Génesis y poética, la imagen de la aleta podría considerarse como una explicación posible del funcionamiento de las imágenes en la novela:

No hay que despreciar estos momentos de fuga. Rara vez se dan. Tahití se convierte en algo plenamente posible. Apoyados los codos en este parapeto, veo a lo lejos la extensión de las aguas. Aparece una aleta. Esta simple impresión visual no está vinculada a línea de razonamiento alguno, salta de la misma manera que uno puede ver la aleta de una marsopa apareciendo en el horizonte. De esta manera, las impresiones visuales transmiten breves manifestaciones que, al paso del tiempo, llegamos a despejar del velo que las cubre y a formular en palabras. (Woolf, 2000: 143)

Se percibe claramente que las palabras de uno de los personajes, Bernard, casi repiten las que Woolf había escrito en su diario tres o cuatro años antes. Estas frases se encuentran en la segunda mitad de la novela: Percival ya ha muerto, Bernard reflexiona sobre el final de una etapa en su vida, el final de su juventud. Si bien, al comienzo del capítulo, esto simplemente se afirma como hecho, luego también Bernard se siente abatido, incluso se cuestiona para qué describir, con qué autoridad puede él recortar la realidad y hacer frases, inventar historias. Luego, surge la visión. La pérdida de la juventud se asocia, en principio, con el reconocimiento de que algunos sueños quedarán sin cumplir; en ese momento Bernard tiene la certeza de que nunca viajará a Tahití. Sin embargo, cuando la aleta aparece a lo lejos, Tahití es posible.

Para Virginia Woolf, las impresiones visuales, en un determinado momento, comunicarían *algo*, si bien no siempre es posible comprender exactamente lo que significan; la imagen surge por fuera de cualquier razonamiento lógico y sólo más tarde será posible traducirla en palabras. En relación con esto, Diane Gillespie (1988) afirma

que, para Woolf, “*Algo esencial en la experiencia humana trasciende las palabras*”, y lo asocia con la búsqueda de un lenguaje nuevo: “*La imaginación visual de Woolf afecta su respuesta a las palabras y aquella de sus personajes. [...] Las palabras se han vaciado de sentido por el uso, han perdido la relación que tenían con los sentimientos*” (74-78). Es importante notar que, a pesar de esto, Woolf nunca abandona el lenguaje, si bien en ocasiones habla de los pintores anhelando la pureza de su medio —tal como se lee en su ensayo “Walter Sickert” acerca del “reino mudo” de la pintura—; su contienda es siempre acerca de cómo llevar estas imágenes al lenguaje, para transformarlo, para decir algo que está más allá (Woolf, 1950: 172-185). Esto se explicita en la entrada del diario del 12 de agosto de 1928: “*La apariencia de las cosas tiene un gran poder sobre mí. Aún hoy, observo los cuervos batiéndose contra el viento y pienso, instintivamente: «¿Cuál es la frase?»*” (Woolf, 1983: 191, mi traducción). Aquí la imagen no surge espontáneamente en la imaginación de la autora, sino que se trataría de una escena natural que Woolf observa directamente.

Tanto como los cuadros a los que había hecho referencia diez años antes,⁷ durante la escritura de *The Waves* subsiste esta urgencia por poner las imágenes en palabras, lograr recrear por escrito una imagen que para ella parece ser muy real y auténtica y, especialmente, lograr transmitir por medio de las palabras los sentimientos que la imagen suscita. No obstante, si bien en otras ocasiones escribe sobre cuadros e imágenes naturales, la visión que da impulso a esta novela, como se señaló anteriormente, es de otra índole. Quizás, puede asociarse con la nueva dimensión que invocan las palabras del Bernard hacia el final de *The Waves*:

«Esto lo observe incluso en el más alto momento de mi angustia, cuando, estrujando un pañuelo, Susan gritó “amo, odio”. “Un criado despreciable”, dije, “ríe en la buhardilla”, y este pequeño ejemplo de estructuración dramática demuestra lo muy incompleta que es nuestra fusión con las propias experiencias. En los contornos de toda angustia hay un individuo observador que señala con el dedo, un individuo que musita como él musitó a mi oído aquella mañana veraniega en la casa en que el trigo llega a la altura de la ventana: “El sauce crece en el prado junto al río. Los jardineros barren con grandes escobas, y la señora escribe sentada”. De esta manera me encaminó hacia aquello que se encuentra más allá, fuera de nuestro propio ámbito, hacia lo que es simbólico y, en consecuencia, quizá permanente, si es que hay permanencia en nuestro dormir, comer, respirar, en nuestras vidas tan animales, tan espirituales y tumultuosas. (Woolf, 2000: 187)

En el soliloquio final de Bernard se cuenta la vida de estos personajes desde la perspectiva del primero, presentando referencias algo más explícitas de la vida cotidiana, nombrando los sentimientos como tales. En este fragmento, se pone de manifiesto la angustia, se citan frases de momentos pasados textualmente, se recuerdan estados de ánimo y se sugiere una explicación. Estas líneas retoman motivos recurrentes en la novela: los jardineros barriendo y la señora que escribe sentada son imágenes de la infancia que aparecen como recuerdos a lo largo de su vida; los sauces y el río puntúan un encuentro entre Bernard y Neville en la juventud. Estas imágenes son ahora simbólicas: en esta reflexión de Bernard se sugiere que aquellas bellísimas imágenes que fueron apareciendo a lo largo de la novela, tal como la visión momentánea del jardín desde la ventana durante una conversación, encierran algo permanente, y el

símbolo sugiere que habría un significado “más allá y por fuera”, aunque esto no pueda expresarse más que por medio de lo que aparece como transitorio. Toda la novela podría considerarse, entonces, como un intento por plasmar algo esencial, una visión que trascienda la experiencia cotidiana y ajena a cualquier razonamiento. En efecto, al terminar la segunda versión de la novela, Woolf anota en su diario: “así concluye lo que comenzó con aquella visión, en el verano de la desdicha” (Woolf, 1983: 302, mi traducción). Siguiendo a John Mepham, es posible asociar esta visión con las innovaciones técnicas que plantea la literatura de Virginia Woolf. Los experimentos formales en la literatura de Woolf nunca fueron un fin en sí mismos, sino que fueron recursos de los que la escritora se valió en su búsqueda infatigable sobre el significado de la vida y cómo representarla (Mepham, 1991: 77). Woolf desarrolla el motivo de “la vida en la literatura,” en su ensayo “Modern Fiction” (1933: 184-195). Es decir, aquello que se pretende comunicar con la literatura determina la forma. En este sentido, tal vez, sería posible considerar que, en *The Waves*, se explicitarían diferentes maneras de relacionarse con el lenguaje, representadas en algunos de los personajes, como se sostendrá más adelante.

Las reseñas que juzgan *The Waves* como la madurez del estilo de Woolf, nos invitan a considerar al menos dos momentos anteriores. En *Night and Day*, novela de 1919, el narrador recurre a las imágenes al tratar de transmitir el estado de ánimo de uno de los personajes:

cuando el viejo se negó a escucharle y se marchó, una extraña imagen se abrió camino en el cerebro de Denham; era la visión de un faro cuya luz atraía a los pájaros, extraviados en la oscuridad de la noche y asustados por la tormenta, que venían a golpear con sus alas contra los cristales. Sentía la desconcertante sensación de ser a un tiempo faro y pájaros; se sentía luminoso y brillante y al mismo tiempo enloquecido por la angustia de los pájaros que venían a chocar contra los cristales. (Woolf, 1956: 1260-1)

En *To the Lighthouse* (1927), por otra parte, abundan las construcciones comparativas, como ésta que el narrador omnisciente reproduce, una visión que Mrs. Ramsay suscita en Lily Briscoe:

Lily acabó por alzar la vista, y allí estaba mistress Ramsay, por entero inconsciente de qué es lo que podía haber sido causa de su hilaridad, a la vez que conservaba su aire aquel presidencial, pero despojado ahora del menor atisbo de autoridad, y en su lugar un algo diáfano como el espacio que las nubes dejan finalmente al descubierto del pequeño espacio de cielo que duerme junto a la luna. (Woolf, 1985: 56)

En la afirmación de Bernard sobre la simbología de las imágenes en *The Waves*, entonces, se encuentra una posible clave para pensar el “desarrollo” de la escritura de Woolf, en tanto aquello que en *Night and Day* aparece narrado (“una extraña imagen se abrió camino en el cerebro de Denham”) y en *To the Lighthouse* en forma de comparación (“un algo diáfano como el espacio que las nubes dejan finalmente al descubierto”), aquí se explicitaría como una poética fundada en lo que Bernard nombra “símbolo”.

Es importante, asimismo, señalar la profusión de imágenes que se ofrece en esta novela, en la que abundan las metáforas: metáforas que surgen de metáforas y terminan en comparaciones; comparaciones que, por lo general, acercan el mundo humano a la naturaleza. Es, en parte, en relación con esta profusión de imágenes que la crítica, en la primera recepción de la novela, asocia *The Waves* a la poesía. Llamaban a Woolf poeta metafísica e imagista, a la novela “poema” y se citan innumerables fragmentos del texto (Majumdar y McLaurin, 1975: 269, 274, 275).⁸ Uno de los soliloquios de Rhoda ilustra la profusión de imágenes a partir de la cual se construye la novela:

Mi senda ha ascendido y ascendido, hacia un árbol solitario, junto a una charca, en la cumbre. He partido las aguas de la belleza, al atardecer, cuando las colinas se cierran como las alas de los pájaros se pliegan. A veces, he cogido un clavel rojo y briznas de heno. Sola me he hundido en el césped, he tocado un viejo hueso y he pensado: Cuando el viento se incline para barrer esta altura, quizá no encuentre más que un puñado de polvo. (Woolf, 2000: 156)

Sin embargo, podría decirse que el árbol aquí no tiene el mismo estatuto que el sauce que menciona Bernard en el fragmento que se citó más arriba.⁹ En cierto sentido, a partir de estas imágenes Rhoda estaría tratando de comunicar un pensamiento que defina su vida completa. Por el contrario, los motivos del sauce y el río, que aparecen en la cita de Bernard no constituyen metáforas sino que se ofrecen, aparentemente, como referentes reales (que permiten la apertura hacia lo simbólico, es cierto), tal como se aprecia en las líneas siguientes: “*Yaces en esta ardiente orilla, en este bello y muriente pero todavía luminoso día de octubre, contemplando cómo pasan flotando las barcas, barca tras barca, a través de las peinadas ramas del sauce*” (Woolf, 2000: 66). El personaje estaría observando ese río, los botes, el sauce. Así, en la novela es posible señalar descripciones que aluden a diferentes tipos de imágenes, comparables a las que se encuentran en los diarios de la escritora: cada uno de los personajes construye un tipo particular de descripción.

En efecto, en varios momentos de *The Waves*, los personajes (en especial, los masculinos) explicitan su inquietud por la relación entre la realidad y las palabras, y la concepción de esta relación tendría que ver con la personalidad de cada uno, con su manera de percibir lo que Woolf (1933: 184-195) llama “la vida”. Así, Louis, al comienzo de la novela manifiesta que desprecia a quienes juegan con imágenes (32). Neville, el poeta, anhela ubicarse en “el límite de las palabras” (38). Para él, las palabras no alcanzan para describir la realidad, no *definen*:

«En un mundo que contiene el presente momento», dijo Neville, «¿a santo de qué distinguir? A nada debemos dar nombre, no sea que al hacerlo lo alteremos. Dejemos que todo exista, que exista esta orilla, que exista esta belleza. El sol calienta. Veo el río, Veo árboles manchados y quemados a la luz del otoño. Las barcas pasan ante mi vista, a través del rojo, a través del verde. (63)

El momento presente aquí se percibe como uno y completo. Neville afirma que las palabras no sólo no definen, sino que, al nombrar, éstas imprimen transformaciones en las cosas. La naturaleza, simplemente, existe. Por último, Bernard, el novelista, crea la realidad con sus frases:

Espera, Neville, espera, déjame hablar. Del fondo de la cacerola ascienden burbujas de plata. Imagen sobre imagen. Soy incapaz de permanecer sentado ante mis libros, como Louis, con feroz tenacidad. Debo abrir el portillo para que salgan estas frases encadenadas con las que uno cuanto ocurre, de manera que, en vez de incoherencia, se perciba un hilo de vagabunda línea que una sutilmente una cosa con otra. (39)

Así, tanto como en “Modern Fiction” o “Life and the Novelist”, también en esta novela se sugiere que la escritura revelaría una determinada manera de representar la realidad. *Realidad* que, siguiendo el desarrollo de los ensayos de la misma Woolf, no es otra que la “vida interior”, esa “*inner life*” a la que se refiere Walter Pater, aquello que el escritor-artista es capaz de plasmar en los textos.¹⁰ Ahora bien, esta relación que aparece explícita en lo que constituye el cuerpo de la novela, se resuelve con una forma inédita en los interludios.

Los interludios son pasajes en cursiva, intercalados entre los fragmentos más extensos que transcriben los pensamientos de los seis personajes. El narrador omnisciente presente en estos párrafos marca una primera diferencia entre los interludios y el resto de la novela. Se describe el viaje del sol en el cielo y las variaciones que produce la incidencia de la luz sobre una playa, unas colinas, una casa y su jardín. Podría establecerse una relación temporal entre los momentos del día y los momentos de la vida: la mañana es la infancia, la noche remite al final del día y de la vida. A medida que el sol recorre su trayecto en los interludios, los personajes en los capítulos contiguos van creciendo y envejeciendo. Cabe destacar, además, la asociación posible con las series de cuadros impresionistas sobre un motivo con variaciones, tales como la catedral de Rouen pintada por Claude Monet o los paisajes de Camille Pissarro. Por su parte, Allen McLaurin (1973), compara ciertas ideas sobre el color que aparecen en análisis contemporáneos de las pinturas de Paul Cézanne y Vincent Van Gogh con los usos de los colores en las novelas de Virginia Woolf (70-84). McLaurin toma como referencia un ensayo de Maurice Denis sobre Cézanne (que, a su vez, tradujo Roger Fry en enero de 1910) para distinguir dos niveles en el tratamiento de los colores: el fisiológico —mera percepción de colores o sonidos— y el intelectual o psicológico —que implica una idea— (Bullen, 1988: 60-76). Así, analiza la aparición de los colores en *The Waves* según esta distinción. De este modo, el tratamiento sorprendentemente nuevo de los colores en *The Waves* “correspondería” a los colores en los cuadros de Cézanne según el análisis de Denis. McLaurin sostiene que en *The Waves* el color se encuentra asociado tanto con la psicología de los personajes como con la posibilidad de acercar la literatura a la pintura, señala una diferencia entre el tratamiento del color en los interludios y en el resto de la novela, y compara, además, a los interludios con la materialidad del lienzo (79).

La naturaleza y el espacio de los seres humanos en los interludios también se reúnen en las metáforas y comparaciones: el sol se compara a una mujer, las olas golpean en la costa como guerreros con turbantes. En el marco de la obra de Woolf, los interludios se han asociado al capítulo central de *To the Lighthouse* y a los relatos breves (Banfield, 2003). Tanto como en “Monday or Tuesday”, donde el vuelo de una garza orienta la mirada, en los interludios la descripción se vuelve cinética gracias al vuelo de los pájaros, que guía la descripción: surcan el cielo, se posan en los árboles y desde allí miran hacia el suelo. Sin entrar en disquisiciones sobre la simbología de las imágenes, los interludios —en principio— presentarían entonces la naturaleza

despojada de sentimientos, en contraposición con la naturaleza cargada de la subjetividad de los personajes que se encuentra en los capítulos.

Aún si rechazáramos la hipótesis de la transposición directa de un estilo pictórico a uno literario, preguntamos, ¿habría sido posible antes del Impresionismo escribir frases que describieran luces y sombras púrpuras? Y, antes que llegar a escribirlo, ¿verlo? (Gombrich 2009, 27; Roger 2007). Siguiendo a Vouilloux (2000) en cuanto a la recuperación y los préstamos en la historia del arte, sugerimos que la mirada que guía y da forma a estas “narraciones” ha aprendido a ver desde las pinturas, es una mirada artística: brillos y sombras, la luz cambia los objetos, se desconfía de las apariencias, se acerca el foco y se describe una gota de lluvia con tanto cuidado como un pintor prerrafaelita había pintado cada uno de los pétalos de las flores de un jardín. Imposible olvidar a Walter Pater como influencia de Woolf, quien postula que cada partícula del lenguaje cuenta en la escritura artística.¹¹

Por lo demás, en el mundo del arte, todo es posible: así como Tahití se vuelve posible para Bernard, desde el arte es posible comunicar algo que surge “por fuera de cualquier razonamiento”.¹² Tal vez se trate del “lenguaje secreto” que reclama Virginia Woolf en su ensayo sobre el cine; “*some secret language*”, entonces, que podría plantearse como la mediación entre esa visión y su comunicación: artilugio de la escritora modernista, reflexión sobre la capacidad evocativa del lenguaje y puesta en escena. *The Waves* podría leerse como la realización más completa de un programa, una obra de arte en la cual cierta “normalidad cotidiana” se encuentra abolida y cede el paso a una visión en donde los objetos encuentran un nuevo brillo. En particular, los interludios permanecen bajo la mirada del lector como cuadros cuyo marco es la cursiva que los separa del resto de la novela.

Ahora bien, si se vuelve a considerar que la obra de Woolf presentaría una “línea de desarrollo”, —según lo planteó la crítica contemporánea a la publicación de *The Waves* y la misma autora—, los interludios constituirían el punto culminante de la imagen en la literatura de Woolf. Tal como se propuso anteriormente, en la obra de Woolf, las imágenes mostrarían un grado de complejidad mayor, conforme van pasando los años. Se sugirió que en su ficción breve y en *Night and Day* se explicita que las imágenes se describen cuando los personajes se quedan sin palabras para expresar sus sentimientos. Aquí, la adscripción de estos textos a un Impresionismo literario resulta casi evidente, según los parámetros que describimos en el primer apartado del artículo. Sin embargo, es posible conjeturar, asimismo, que estas imágenes han sido concebidas en función de una comprensión y representación particular de la realidad. En novelas como *Jacob's Room* y *To the Lighthouse* se podría leer un “estadio intermedio”, en donde las comparaciones y las metáforas definen a los personajes y describen lugares, sin que se explicita la “falta de palabras”. Tal vez, esto tiene que ver con que este lenguaje se va haciendo cada vez más complejo y adquiriría estatuto por sí mismo, gradualmente. De este modo, los interludios, su lirismo, las imágenes que se suceden unas otras, ya ausente el “como si” omnipresente en los textos de su juventud, señalan —*some observant fellow who points*, como lo expresó Bernard—, quizás, la “vida” que Woolf intentó sugerir en sus ensayos (también por medio de imágenes) y que en el diario confiesa no poder asir.¹³ En este sentido, estarían comunicando la interioridad de la autora, poeta-artista, por medio de lenguaje secreto que sólo puede verse y sentirse, pero no decirse.

Bibliografía

- Banfield, Ann (2003) "Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time". En *Poetics Today*, 24: 3, pp. 471-516.
- Bell, Clive (1914) *Art*. Frederick A. Stokes Company, Londres. [On line]. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-h/16917-h.htm> (Consultado el 16 de noviembre de 2013)
- Berrong, Richard (2006) "Modes of Literary Impressionism". En *Genre*, 39, pp. 203-228.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Brunetière, Ferdinand (1883) *Le Roman Naturaliste*. Calmann Lévy Éditeur, Paris.
- Bullen, J. B. (ed.) (1988) *Post-Impressionists in England*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Edel, Leon (1981) *Bloomsbury. A House of Lions*. Penguin Books, Nueva York.
- Francastel, Pierre (1974) *L'Impressionnisme*. Denoël/Gonthier, Paris.
- Gabrieloni, Ana (s/d) "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura. Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad". En *Saltana. Revista de literatura y traducción* [On line]. Disponible en <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> (Consultado el 02 de julio de 2006)
- Gillespie, Diane (1988) *The Sister's Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse University Press, Nueva York.
- Gombrich, Ernest H. (2009) *La historia del arte*. Phaidon, Londres.
- Hollander, John (1995) *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. U of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Laforge, Jules (1903) "L'Impressionnisme". En *OEuvres Complètes*. Societé du Mercure de France, París, pp. 133-145.
- Levenson, Michael H. (1984) *A Genealogy of Modernism, A study of English literary doctrine 1908-1922*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Majumdar, Robin y McLaurin, Allen (eds.) (1975) *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Routledge, Londres.
- Matz, Jesse (2001) *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Mepham, John (1991) *Virginia Woolf A Literary Life*. Macmillan, Londres.
- McLaurin, Allen (1973) *Virginia Woolf. The echoes enslaved*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pater, Walter (2000) *El Renacimiento*. Leviatán, Buenos Aires.
- Peters, John G. (2001) *Conrad and Impressionism*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Reed, Christopher (ed.) (1996) *A Roger Fry Reader*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- "Reviews. Monday or Tuesday" (1922) En *The New Age*, núm. 30, vol 24, p. 315.
- Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Ruskin, John (2005) *Modern Painters*, vol. 1. Elibron, Nueva York.
- Scholes, Robert (2006) *Paradoxy of Modernism*. Yale University Press, New Haven, CT y Londres.
- Topia, André (1995) "The Waves: L'oeil et le monde". En *Études Anglaises*, núm 48, vol 44, pp. 430-442.

- Van Gusteren, Julia (1990) *Katherine Mansfield and literary impressionism*. Rodopi, Amsterdam y Atlanta.
- Vouilloux, Bernard (2000), "L' 'Impressionnisme littéraire': une révision". En *Poétique*, 121, 61-92.
- (2004), "Image, représentation et ressemblance. Une tentative de clarification". [On line]. Disponible en http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_resemblance. Consultado el 20 de octubre de 2014)
- Woolf, Virginia (1985) *Al faro*. Seix Barral, México.
- (1950) *The Captain's Death Bed and Other Essays*. The Hogarth Press, Londres.
- (1966) *Collected Essays*, vol. I. The Hogarth Press, Londres.
- , (1966) *Collected Essays*, vol. II. The Hogarth Press, Londres.
- (1933) *The Common Reader*. The Hogarth Press, Londres.
- (1983) *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols. Anne Olivier Bell (ed.). Harcourt Brace & Company, Nueva York.
- (1972) *A Haunted House and Other Short Stories*. Harcourt, Londres.
- (1999) *Night and Day*. Oxford University Press, Nueva York.
- (1998) *Jacob's Room*. Bantam Books, Nueva York.
- (1956) *Obras Completas*. José Janés Editor, Barcelona.
- (1999) *Orlando*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (2007) *Relatos completos*. Alianza, Madrid.
- (2000) *Las olas*. Fabula, Barcelona.
- (2005) *To the Lighthouse*. Harvest Books, Orlando.
- (1999) *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (1992) *The Waves*. Penguin Books, Londres.
- Zola, Émile (1991) *Écrits sur l'art*. Gallimard, París.

Notas

¹ La reseña no está firmada.

² Se conserva la mayúscula en “Modernismo” a los efectos de marcar su carácter de objeto de investigación crítica. Véase Robert Scholes (2006) *Paradoxy of Modernism*. Yale University Press, New Haven, CT y Londres, p. xii.

³ Las exposiciones tuvieron lugar en las Grafton Galleries de Londres, en 1910 y 1912, y generaron una gran polémica en el público inglés. (Cfr. Bullen 1988)

⁴ *& I insist (for the sake of my aesthetic soul) that I don't want to read stories or emotions or anything of the kind into them; only pictures that appeal to my plastic sense of words make me want to have them for still life in my novel.* (Woolf, 1983: 168)

En lo sucesivo, en las citas del diario se respetará la caligrafía del original, manteniendo & en lugar de “and”, “dont” en lugar de “don't”, etc.

⁵ Véase Vouilloux (2000) esp. pp. 61-66.

⁶ Los escritores sobre los que trata Matz son Walter Pater, Henry James, Joseph Conrad, Thomas Hardy, Marcel Proust y Virginia Woolf, entre otros.

⁷ Woolf (1983): “*I see why I like pictures; its as things that stir me to describe them*”. (16 de julio de 1918)

⁸ El acercamiento de *The Waves* a la poesía no siempre implica una valoración positiva. Cfr. p. 286: “*we see a torrent of imagery because the imagist tap has been left running*”.

⁹ La clasificación de John Hollander (1995) de los diferentes tipos de écfrasis podría ser aquí un enfoque interesante de análisis. Véase *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. U of Chicago Press, Chicago y Londres.

¹⁰ “*For just in proportion as the writer's aim, consciously or unconsciously, comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it, he becomes an artist, his work fine art.*” Pater (1918) p. 9.

¹¹ “*The elementary particles of language will be realised as colour and light and shade through his scholarly living in the full sense of them.*” (Pater 1918: 21).

¹² Cfr. *Supra* el análisis que ofrece Vouilloux de Jules Laforgue y Roger Fry en relación con las ideas de John Ruskin.

¹³ Woolf (1983: 34) “*But I am fearful of what I call (though this much puzzles Fraulein Gulde) Life. (Fr. G. is studying my works in the Brit. Mus. & cannot be sure what life is, so writes to ask me)*”.

Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson.

María Gabriela Boldini*

Resumen

La literatura argentina escrita por mujeres a lo largo del siglo XIX actualiza una serie de debates en relación al proceso de construcción de la nación, como así también, demandas específicas de género.

Desde el paradigma epistemológico poscolonial, se analizará en este trabajo un corpus de textos autoficcionales de Mariquita Sánchez de Thompson con el objeto de observar cómo se configura la subjetividad femenina en dichos discursos. Indagaremos cómo se posiciona la mujer frente a las circunstancias sociopolíticas y culturales del momento y qué debates se plantean en relación a su rol social, históricamente subalterno.

Además, intentaremos demostrar que la escritura de Mariquita Sánchez de Thompson configura un discurso heterodoxo que plantea una mirada diferente, oblicua, con respecto relación al discurso hegemónico. Sin posicionarse en una dimensión diametralmente transgresora o rupturista, sus textos construyen un lugar singular de enunciación que se zanja sobre un intersticio entre lo prescripto y la transgresión, y desde allí proponen un discurso femenino, emancipador y liberador.

Palabras clave: Autoficción - Escritura femenina – Heterodoxia - Literatura Argentina – Siglo XIX.

Women writing in Argentine literature of nineteenth century. Female subjectivity construction in Maria Sánchez de Thompson texts.

Abstract

Argentine literature written by women during the nineteenth century presents different discussions in relation of nation- building process, as well as specific feminine gender demands.

This article analyzes a corpus of Maria Sánchez (“Mariquita”) auto fictional texts, in order to observe how is configured female subjectivity is those texts. Situated in a epistemological postcolonial paradigm, we will analyze women position in different social, political and cultural contexts, and the discussions that society makes in relation of their historically and subordinated social role.

The article will try to prove that Maria Sánchez writing builds an heterodox speech that shows a different and oblique look, respect hegemonic discourse. Without positioning in a diametrically transgressive o disruptive place, their texts build a singular and interstitial enunciation instance, between prescribed discourse and transgression. From this place, those texts propose a liberated and empowered feminine discourse.

Key words: Argentine literature – auto fiction - feminine writing - XIX century - heterodoxy.

* Dra. en Letras, Prof. Asistente de Literatura Argentina I. Escuela de Letras Modernas. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Correo electrónico: gabiboldini@hotmail.com
Recibido: 10/05/2015. Evaluado 19/07/2015.

**ESCRITURA DE MUJERES EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO
XIX.
LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA EN LA OBRA DE
MARIQUITA SÁNCHEZ DE THOMPSON.**

Introducción

Durante muchos años, la literatura argentina decimonónica escrita por mujeres permaneció virtualmente en el anonimato, o fue valorada simplemente por su “rareza”. Esta tendencia se ha revertido en estas últimas décadas; momento en que la crítica académica ha iniciado un estudio pormenorizado de estas escrituras, en concomitancia con el desarrollo que han tenido los estudios de género desde el paradigma del pensamiento poscolonial. Creemos también que el auge de la novela histórica y el rescate que ha hecho de ciertas figuras históricas femeninas, han promovido la actividad crítica.

Las nuevas investigaciones desmontan una serie de prejuicios en relación a la escritura de mujeres del siglo XIX. El más relevante, tal vez, es que el valor que se le asigna a estas producciones no está fundado solamente en su rareza o singularidad -que sin duda, aun la tienen- sino también en su calidad literaria. Las mujeres escriben sorteando toda una serie de barreras y conflictos, en una sociedad patriarcal y un campo intelectual monopolizado por la voz masculina, pero no lo hacen solo en el ámbito de lo privado; en muchos casos, se auto-representan como escritoras, publicistas, forjadoras de una palabra pública que disputa legitimidad con la palabra del hombre.

Los textos escritos por mujeres plantean demandas específicas de género, pero también propician una serie de debates en relación al proceso de construcción de la nación. Interpelan la violencia, la fragmentación de la nación, las rivalidades políticas entre unitarios y federales, los modos de construcción de la ciudadanía, el lugar que el Estado le adjudica a los sujetos subalternos en el diseño de la nación, las relaciones conflictivas de inter-etnicidad, entre otras cuestiones. Lo hacen desde la periferia, pero desde un lugar de enunciación burgués y un posicionamiento político e ideológico liberal, que en muchos aspectos cuestionan, aunque esto último pueda resultar un tanto paradójico. Más adelante analizaremos puntualmente de qué manera la escritura femenina convalida toda una serie de ideas liberales –entre ellas, el valor asignado a la educación –como estrategia contra-argumentativa para ejercer sus propios reclamos frente a un Estado que se precia de ser liberal y civilizado, pero que plantea ciertas reticencias en desarrollar programas de instrucción para la mujer.

En este sentido, Francine Masiello (2007, p. 9-24) afirma que la literatura argentina escrita por mujeres a lo largo del siglo XIX abre un intersticio desde el cual se pueden replantear toda una serie de dispositivos políticos e ideológicos que permean la discursividad decimonónica, entre ellos, la mentada dicotomía civilización / barbarie.

Por tal motivo, la palabra femenina puede ser leída como un discurso de resistencia – no necesariamente revolucionario o rupturista, en el cabal sentido del término- que, desde una posición oscilante y controversial con respecto a lo prescripto por el discurso oficial, no solo pone de manifiesto demandas de género, sino que también aporta nuevas miradas para leer la realidad política y social del momento y, desde allí, construir un canon alternativo de la Literatura Argentina.

En la nómina, podemos mencionar a Mariquita Sánchez de Thompson, Rosa Guerra, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Juana Manso, Josefina Pelliza de Sagasta, María Eugenia Echenique, por citar sólo algunos ejemplos. Al margen de sus singularidades, cada una de ellas interviene, se involucra, participa de la actividad política y cultural de su época.

En este trabajo analizaremos puntualmente cómo se configura la subjetividad femenina en un corpus de discursos auto ficcionales (epistolario, diario íntimo, memorias) de Mariquita Sánchez de Thompson (1786-1868). También indagaremos cómo se posiciona esta mujer frente a las circunstancias sociopolíticas y culturales del momento, y qué lecturas realiza de la sociedad y la política de su tiempo.

La producción discursiva de esta escritora decimonónica atraviesa distintos momentos históricos del proceso de conformación de nuestra nación (disolución del mundo colonial, emancipación, guerras civiles, organización nacional) y, en muchos aspectos, su escritura configura un discurso heterodoxo que plantea una mirada diferente, oblicua, con respecto a lo prescripto por el discurso hegemónico. Su obra literaria ha sido contenida en tres libros: *Epistolario* (1804-1860), *Diario* (1839-1840) y *Recuerdos del Buenos Aires virreinal* (1860).

El lugar de la heterodoxia en la obra de Marquita Sánchez de Thompson

Como señalábamos anteriormente, a lo largo de este trabajo intentaremos demostrar que la escritura de Mariquita Sánchez configura un locus de enunciación, controversial y oscilante con respecto al discurso hegemónico. En este sentido, resulta necesario precisar qué entendemos por hegemonía, por heterodoxia y qué características tiene *lo heterodoxo* en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson. Para ello, retomaremos aportes de Marc Angenot y Fernando Savater.

Marc Angenot (1998, p. 17-45) analiza el concepto de hegemonía desde una dimensión sociodiscursiva y lo vincula con la noción de “discurso social”. Define al discurso social de dos modos: a) como todo aquello que se dice y se escribe en un determinado estado de sociedad, todo aquello que se imprime, todo lo que se habla y se representa; todo lo que se narra y argumenta, b) pero también, como la sintaxis discursiva que organiza todo lo narrable, decible, argumentable en un determinado estado de sociedad. De esta manera, más allá de la diversidad de lenguajes y de prácticas significantes, es posible identificar en todo estado de sociedad una dominante interdiscursiva –hegemónica- que sobre determina la división de los discursos sociales y organiza las formaciones discursivas. Lo hegemónico se vincula con relaciones de poder que delimitan centros y periferias en la conformación del discurso social, pero que no necesariamente se corresponden con diferencias sociales configuradas en función de parámetros étnicos, de clase o de género. De hecho, la heterodoxia puede configurarse hacia el interior de un grupo hegemónico. Esto último permite explicar, en parte, el lugar de enunciación vacilante que posee la escritura de Mariquita Sánchez de Thompson, en relación con el discurso hegemónico. Como podremos apreciar más

adelante, su carácter heterodoxo se sostiene fundamentalmente sobre la configuración de una serie de representaciones femeninas que problematizan el lugar y rol asignados a la mujer en el entramado de las relaciones sociales y familiares del siglo XIX. Sin embargo, dicha heterodoxia se elabora sobre las coordenadas del discurso liberal y desde un posicionamiento hegemónico de clase. Estas tensiones, además, delinean, desde nuestro punto de vista, estrategias de enunciación discursiva que le permiten a la mujer hacer ingresar su voz en el espacio público, o bien, legitimarla, desde la conformación de un discurso heterodoxo que plantea un margen limitado de disidencia “aceptado” y/o configurado por la misma hegemonía. En este sentido, observamos, por ejemplo, que los textos de Mariquita sobredimensionan la tradicional representación social femenina asociada a la maternidad, pero desde ese rol social –el de madre amorosa, consejera, conciliadora, educadora- plantean toda una serie de demandas y cuestionamientos en relación a la política, la sociedad, el lugar de la mujer.

Fernando Savater (1986), por su parte, señala que el concepto de heterodoxia supone saberes, prácticas, formas de proceder y de comprender el mundo que manifiestan un desvío con respecto al discurso hegemónico. La heterodoxia pone de manifiesto la disparidad, el riesgo, la confrontación, pero siempre en el marco de una serie de relaciones dadas y asentadas. De esta manera, no existe nada heterodoxo *a priori*. Dicha nominación se realiza en función del contexto y de las coordenadas que rigen el discurso hegemónico en un momento histórico determinado.

Lo planteado hasta el momento nos permite afirmar, entonces, que la heterodoxia es una categoría relativa e histórica, atravesada por relaciones de poder, que no se puede definir de manera ontológica o esencialista. En tal sentido, no se trata de dilucidar qué es lo heterodoxo u ortodoxo, sino más bien, observar cómo operan dichas categorías en un determinado período histórico y cómo se posicionan los sujetos frente a dichas formaciones discursivas.

Por otra parte, esta categoría no se construye como un todo homogéneo, por lo que podríamos hablar de *heterodoxias*, en plural. De hecho, los textos que analizaremos en este trabajo se manifiestan heterodoxos en la evaluación de algunos hechos políticos, en las demandas de género, pero en términos generales, dicho desvío no trasciende al plano ideológico, religioso, económico, entre otras cuestiones.

La crítica de género desde una perspectiva poscolonial.

Como se indicó anteriormente, en este trabajo observaremos cómo se configura discursivamente la subjetividad femenina en la escritura de Mariquita Sánchez de Thompson; una subjetividad que pendularmente se centra y se descentra de la órbita del discurso hegemónico; subjetividad fragmentada por el exilio, por los mandatos de su género y el desplazamiento viril de sus acciones y pensamientos. En tal sentido, direccionalaremos el análisis desde los lineamientos filosóficos del pensamiento posmoderno –particularmente, en lo que atañe a la configuración del sujeto y los procesos discursivos de subjetivación- y de los estudios poscoloniales latinoamericanos –con aportes de Aníbal Quijano y Zulma Palermo- para la reflexión en torno a la *subalternidad*.

Los estudios poscoloniales indagan en la conformación de subjetividades subalternas, vale decir, de sujetos que se encuentran sometidos bajo diversas relaciones de poder. Ofrecen nuevas claves de interpretación de las relaciones humanas y sus constituciones

políticas, en tanto intentan visibilizar aquellas representaciones que son denegadas u opacadas por los aparatos de poder.

En esta línea, Zulma Palermo (2006, p.237-265) inscribe la crítica de género en un proceso de descolonización. Establece articulaciones entre las relaciones sociales y estructuras de pensamiento colonial latinoamericano con los estudios de género. En América latina, la matriz colonial hispánica –sostenida fundamentalmente sobre patrones étnicos y racistas- actuó como un dispositivo de control de las relaciones sociales, económicas, geopolíticas y de género. Hacia fines del siglo XVIII, el proceso de occidentalización de las sociedades se acelera con el desarrollo de la modernidad liberal y la consolidación del capitalismo internacional. Este proceso configura nuevos dualismos, otredades, representaciones y una perspectiva temporal de la historia que ubica a Europa –particularmente, a Francia e Inglaterra - como los faros y cúspides del proceso civilizatorio (Quijano, 2005. p.201-246).

El binarismo al cual hacemos referencia se traduce, más allá de su complejidad y singularidades, en el binomio civilización / barbarie, y en lo que ideológicamente implica cada uno de estos términos dentro del paradigma del pensamiento colonial que, como ya hemos señalado, se perpetúa durante el período de formación de las naciones latinoamericanas, con otras modalidades y bajo la matriz ideológica del liberalismo. De esta manera, se establecen las siguientes dicotomías: progreso vs. atraso / Europa vs. América / modernidad vs. tradición / cultura, racionalidad vs. naturaleza, mito / blancos (europeos, criollos) vs. indios, negros y mestizos / productores, actores vs. reproductores / lo masculino vs. lo femenino, entre otras oposiciones.

Por esa misma razón, Zulma Palermo señala que los rasgos antes mencionados demarcan un patrón de relaciones de poder, históricamente consolidado, que opera como un dispositivo, un “núcleo duro” de la cultura en el imaginario moderno, al menos, hasta la segunda mitad del siglo XX.

En este entramado, ingresan las relaciones de poder instituidas entre los géneros. Palermo señala, en este sentido, que se puede establecer una correspondencia entre la matriz colonial eurocéntrica (racista) y la matriz patriarcal (sexista) como formas constitutivas para configurar subjetividades *otras*, subalternas. De esta manera, el *otro femenino* comparte un conjunto de características comunes con una de serie de actores que, por su constitución étnica (indios, negros, mestizos), han sido históricamente denegados: bárbaro, ingenuo, incapaz de construir autónomamente su propia subjetividad y desarrollar competencias intelectuales, emocionalmente vulnerable y sentimental, pasivo, tutelado y, fundamentalmente, concebido como objeto de uso, con una finalidad reproductora, son algunos de estos rasgos. Ciertamente, estas desigualdades han situado a la mujer en un lugar periférico y de desventaja social en relación al hombre, ubicado en el ámbito de la civilización, la racionalidad, la acción.

Esta perspectiva de análisis que establece una articulación entre la crítica de género con los estudios poscoloniales latinoamericanos abre nuevas posibilidades para delinear cómo se configura la subjetividad femenina en la escritura de Mariquita Sánchez de Thompson y establecer, en este sentido, un doble proceso de localización discursiva: escribir con conciencia de *mujer*, pero con conciencia de *mujer latinoamericana*. En las *Memorias* (1860), publicadas póstumamente, que Mariquita escribe a pedido de su amigo Santiago Estrada, y que evocan costumbres sociales del Buenos Aires tardocolonial, señala al inicio de su rememoración que: “...Tres cadenas sujetaron este gran continente a su Metrópoli: el Terror, la Ignorancia y la Religión Católica...” (Sánchez de Thompson, M. 2013. p.123).

El texto posee un carácter costumbrista, pero también evoca acontecimientos históricos relevantes, como por ejemplo, la Primera Invasión Inglesa (1806), que marcan el inicio de un proceso de emancipación y ruptura del orden colonial. Precisamente, el relato de este proceso de transformación social, permite leer de qué modo las discontinuidades, los desfases propios de un periodo de transición, impactan en la configuración de las subjetividades y contribuyen a delinear, en el sujeto colonial, una representación *palimpséstica* de su identidad.

Aclaremos. En términos metafóricos, *lo palimpséstico* remite a una noción de sujeto heterogéneo, fragmentario, plural, cuya identidad se construye en un entramado discursivo, en relación con otros sujetos, con el mundo que lo rodea, e inserto en relaciones de poder. Este sujeto adquiere una dimensión plural, en tanto asume diferentes representaciones según su adscripción de clase, género y rol que ocupa en el entramado social.

En este sentido, Mariquita se rebela frente a una sociedad colonial que prescribe la vigilancia sobre los cuerpos y los sentimientos (especialmente, sobre el cuerpo femenino) y que propicia la ignorancia como un instrumento de dominación y control: censura religiosa, recelo por parte de los padres para que las mujeres se alfabetizaran, a fin de que no establezcan relaciones con los hombres, entre otros ejemplos. De esta manera, se auto-configura como una mujer liberal, ilustrada. Pero esta nueva auto-representación se superimprime, en términos palimpsésticos, sobre una subjetividad femenina colonial -sojuzgada por las cadenas de poder antes mencionadas y delineada, en parte, por la educación que recibe- que atraviesa el cuerpo, los discursos, las prácticas sociales del sujeto que enuncia, y que se perpetúa –bajo distintas modalidades- a lo largo del siglo XIX.

De hecho, la sociedad rioplatense de comienzos del siglo XIX le asigna a la mujer un reducido espacio de participación política. Le adjudica un doble rol de madre y educadora, y circunscribe su hacer dentro del espacio familiar y doméstico. En este contexto, su actividad es fundamental. La mujer se configura como *reproductora* de la especie, pero también como *reproductora* de saberes y virtudes morales, formadora de ciudadanía.

Sin embargo, aquí se vislumbran las contradicciones: ¿en qué medida la mujer puede educar y formar ciudadanos, si a ella misma se le niega instrucción y no se la reconoce como ciudadana? ¿En qué medida la instrucción puede generar una “peligrosa” libertad de pensamiento que propicie la emancipación social de la mujer y un desplazamiento del rol que la sociedad le impone? Las demandas de instrucción aparecen reiteradamente en la escritura femenina, hasta las postrimerías del siglo XIX. Las redactoras de *La Aljaba* (1830)

¹ sostienen, por ejemplo, que la educación de la mujer es la base fundamental sobre la cual debe sostenerse el edificio social (Masiello, 1994. p. 25-28); las editoras de *La Camelia* (1852)², por su parte, señalan que si la mujer está dotada con las mismas facultades que la naturaleza le ha concedido al hombre, con las mismas obligaciones para con la sociedad y con el mismo fin de civilizar, resulta un contrasentido que la sociedad plantee tantas reticencias para educar a la mujer, considerando además, que una educación esmerada de esta, podría forjar una mejor ciudadanía (*Ib.* p. 37-38). De esta manera, bajo un argumento liberal y republicano, plantean una demanda de género. Juana Manso, por su parte, en *Album de Señoritas* (1854)³, sostiene la necesidad de emancipar moralmente a la mujer e increpa al hombre por la corrupción que realiza del espíritu de la mujer, al esclavizarla, negarle instrucción, oprimir su voluntad y robarle su

inteligencia. “Ciegos”, “sordos”, así son los hombres, que han convertido al “ángel del hogar” en “demonio” (*Ib.* p.61-65).

Escribir, salir a la palestra, traspasar la frontera del hogar ubica a la mujer en un lugar conflictivo, ilegítimo, en el que simbólicamente también se disputa su identidad de género. Si bien es cierto que el epistolario y el diario son géneros discursivos que se asocian tradicionalmente con el espacio de lo privado y de la intimidad, los textos seleccionados para el análisis plantean articulaciones entre lo público y lo privado.

En el siglo XVIII, con el afianzamiento del capitalismo y el orden liberal burgués, comienza a desarrollarse la subjetividad moderna, individual, autosuficiente, y con ella, un importante desarrollo de escrituras autógrafas (confesiones, autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias), que resultan esenciales para afianzar el individualismo moderno, y delimitar la oposición entre lo público y lo privado; dicotomía que se articula con los siguientes dualismos: lo social, lo político vs. lo íntimo / la razón vs. el sentimiento / lo masculino vs. lo femenino. Sin embargo, estas escrituras que indagan en la intimidad permiten visibilizar el mundo privado y desde allí, trazar una naciente articulación entre lo público y lo privado (Arfuch, 2010, p.17-86); particularmente, el diseño –desde la órbita del estado- de un modelo de educación sentimental para la mujer, mediante un catálogo de lecturas, que permita disciplinar sus pulsiones y sentimientos.

El binomio comienza a problematizarse con la lectura crítica que el posmodernismo realiza de la modernidad. En esta dirección, Leonor Arfuch afirma que no se puede establecer una disociación taxativa entre el espacio de lo público y lo privado, ya que ambos se interpenetran entre sí; más bien, se trata de espacios de fronteras, de mediaciones y traducciones, en donde se tensionan lo íntimo y lo público, el ser y el parecer.

El epistolario, el diario, particularmente, ponen en tensión dichas esferas y permiten interrogarnos de qué modo lo público atraviesa lo privado; en qué medida desestabiliza dicho espacio o cómo se replica en la escritura íntima las representaciones y condicionamientos sociales que conforman la subjetividad femenina. Por su parte, las prácticas de lectura y escritura femeninas, en sí mismas, establecen un puente entre lo privado y lo público, una comunicación con el mundo exterior que, en muchos casos, se realiza desde la soledad y la reclusión. Desde el retiro doméstico, la mujer construye un lugar singular de enunciación que la posiciona como traductora, mediadora cultural, evaluadora y, fundamentalmente, como productora de discursos, aunque su palabra no trascienda al ámbito de lo público.

Los textos autobiográficos de Mariquita Sánchez de Thompson resultan paradigmáticos, en este sentido. Referencian de qué modo las circunstancias políticas del momento (los conflictos políticos posrevolucionarios, las guerras civiles, el exilio) impactan, vulneran y desestabilizan la subjetividad femenina. Además, el relato de la experiencia personal pone de manifiesto las desigualdades de género que responden a un sistema político de opresión patriarcal, de ascendencia colonial. Hablar, relatar, evaluar, implican, en sí mismos, actos de subjetivación política que propenden a generar modificaciones de dichas estructuras de poder y que dan cuenta además, de que *lo personal*, vale decir, la configuración de la subjetividad individual (lo privado) se cimienta sobre *estructuras políticas* y sociales que se articulan con el ámbito de lo público, tal como lo interpreta la crítica feminista poscolonial.

Por su parte, el nombre de Mariquita Sánchez de Thompson se vincula con el proceso fundacional de la nación. El salón de Mariquita es el escenario de tertulias

patrióticas, recinto de debates de ideas liberales, de discusión de proyectos de emancipación política y cultural. Mariquita abre las puertas de su casa, de ese espacio que la sociedad le asigna por antonomasia a la mujer (*ángel, ama del hogar*). Ejerce el rol de anfitriona, responde a rituales de sociabilidad propios de la clase dominante a la que pertenece, y sin correrse diametralmente del lugar y rol subalterno que la sociedad le impone a la mujer, cruza un umbral. Desde la casa, Mariquita trasciende al ámbito de lo público, disputa derechos de ciudadanía y se auto-configura como una *mujer ilustrada*. Esta práctica da cuenta, además, del posicionamiento oscilante que esta mujer mantiene frente al discurso hegemónico.

Mariquita: un arcón de la patria.

María Gabriela Mizraje (2013, p. 13-18)⁴ señala que la escritura de Mariquita Sánchez de Thompson bien puede ser considerada como un arcón de la historia patria. Sus textos reconstruyen los momentos fundacionales de nuestra nación y acompañan su crecimiento. Mariquita nace en Buenos Aires en 1786, cuando la ciudad todavía es la capital virreinal y muere en 1868, pocos días después de que Sarmiento asume la presidencia de la nación. Su longevidad le ha permitido ser protagonista y testigo de escenarios y transformaciones fundamentales en la vida del país: la emancipación con respecto a la colonia, el enfrentamiento entre unitarios y federales, el rosismo y los cambios sociopolíticos, culturales y económicos post-Caseros que abren el camino a la organización nacional.

Perteneció a la clase patricia porteña. Su padre, español, formaba parte del gremio de comerciantes, estamento de prestigio, junto con los altos funcionarios y eclesiásticos. Su madre también estaba vinculada a este grupo. Entre tertulias sociales y discusiones políticas, Mariquita crece en un ambiente social convulsionado, signado por la difusión de ideas iluministas y un espíritu revolucionario que anticipa los hechos de Mayo.

Sin afán de querer reconstruir minuciosamente la biografía de esta mujer, nos interesa destacar algunos hechos fundamentales de su vida, en tanto operan como punto de referencia para el análisis de su obra y nos permiten observar también de qué modo las vicisitudes de la vida pública impactan sobre lo privado.

Como ya señalamos, el proceso de secularización de las costumbres que se manifiesta durante el período tardo colonial pone en tensión muchas tradiciones y prejuicios sociales arraigados en la época de la colonia. Estas nuevas ideas liberales contribuyen a trazar el perfil contestatario y transgresor de esta mujer que, siendo muy joven, lleva a cabo un juicio de disenso contra su madre, Margarita Trillo, quien pretende imponerle un matrimonio en contra de su voluntad. En 1804, en el marco de este conflicto, le envía una carta al Virrey Sobremonte para que interceda a favor de su decisión de entablar matrimonio con Martín Thompson, primo segundo de quien está enamorada⁵:

Así, me es preciso defender mis derechos (...) porque mi *amor*, mi salvación y mi *reputación* así lo desean y exigen (...) Nuestra causa es demasiado justa, según comprendo, para que vuestra Excelencia nos dispense justicia, protección y favor (...) Por ser ésta mi voluntad, la firmo en Buenos Aires, a 10 de Julio de 1804 (Sánchez de Thompson, M. 2013, 325-326)⁶

La petición se legitima bajo argumentos que plantean una demanda y ampliación de derechos para la mujer, y se elabora sobre la base de un discurso pasional que reivindica el sentimiento amoroso, no solo para satisfacer un deseo personal, sino también para garantizar un estadio de moralización y estabilidad social. La reputación social de la mujer se sostiene, en última instancia, sobre el reconocimiento de sus derechos.

Por su parte, en su libro de memorias *Recuerdos del Buenos Aires virreinal* (1860), ya mencionado, Mariquita Sánchez señala, a propósito del matrimonio, que este sacramento religioso obedecía solamente a un acuerdo y ritual social: "...Hablar del corazón a estas gentes era farsa del diablo; el casamiento era un sacramento y cosas mundanas no tenían que ver con eso..." (*Ib.*, 145) Paradójicamente, lo mundano, lo intrascendente, se vincula con el sentimiento amoroso, mientras que, por el contrario, se sacraliza el mandato social y religioso.

Finalmente, luego de una larga lucha, la joven patricia entabla matrimonio con su primo Martín Thompson, en 1805, y este hecho despierta arduas polémicas en la sociedad porteña de la época. Con este gesto, Mariquita construye su subjetividad desde la diferencia, la transgresión, la razón. Elige el amor por encima de los intereses familiares y cuestiona las estructuras patriarcales que rigen la sociedad colonial.

Pero también se configura como una *mujer patriota e ilustrada*: participa del entusiasmo político liberal de su joven marido y abre las puertas de su casa a los jacobinos revolucionarios, para que en ella se discutan cuestiones políticas del momento. Las tradiciones orales liberales, como por ejemplo, las que recopila Pastor S. Obligado en su libro *Tradiciones Argentinas* (1964, p. 57-69), al igual que las biografías escolares señalan que el salón de Mariquita reunió lo más selecto de la sociedad porteña; allí se cantó por primera vez el Himno nacional, se diseñaron estrategias revolucionarias, se llevaron a cabo manifestaciones de patriotismo y de caridad. La figura de esta mujer se inscribe dentro del mito épico y fundacional de la nación. Simbólicamente, es en ella en donde se gesta la patria. La patria es el hogar y Mariquita, su madre.

El análisis de su obra permite tensionar y reafirmar, en otros aspectos, esta representación mítica que la tradición liberal ha hecho de Mariquita. Tensiona, en la medida en que su escritura pone de manifiesto el limitado alcance de algunas ideas liberales, especialmente, en lo que atañe a la disputa de derechos por parte de la mujer; pero, por otro lado, como plantea la tradición liberal, reafirma el rol materno que históricamente se le ha asignado a Mariquita; rol que la sociedad le asigna legítimamente a la mujer y que Mariquita explota en todo momento, para intervenir activamente en la vida pública desde el ámbito de lo privado y para establecer puentes generacionales.

Esta mujer es interlocutora dilecta de sus pares generacionales –Belgrano, Rivadavia, Azcuénaga, Larrea, entre otros- pero también mantiene un asiduo intercambio epistolar con los jóvenes liberales de la Generación del 37, entre los cuales se encuentra su hijo mayor, Juan Thompson. Para Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría, Mariquita representa una tutora espiritual, una madre que articula redes desde el exilio, que intenta suturar una sociedad amputada por la violencia y la lucha de facciones políticas. Tal es así que durante su exilio en Montevideo⁷, dirige su *Diario* a Esteban Echeverría, quien aún se encuentra prófugo del rosismo, en su estancia Las Talas. El texto aludido refiere una crónica de los acontecimientos y conflictos políticos que se desarrollan en la Banda Oriental, entre 1839 y 1840. Posee un carácter

testimonial, en la medida en que el sujeto que enuncia asume predominantemente una posición de testigo frente a los hechos que narra.

María Gabriela Mizraje afirma, además, que Mariquita podría ser considerada como una *promujer*, una mujer de avanzada, que se posiciona “por delante de”, y que eventualmente ocupa un lugar de reemplazo o sustitución respecto al hombre. Una serie de circunstancias particulares de su vida: su viudez prematura⁸ y el fracaso de sus segundas nupcias con el francés Jean Baptiste Washington de Mendeville, la posicionan como una mujer independiente y lúcida, que mitiga su soledad con una intensa actividad pública (entre ella, la que desarrolla en la Sociedad de Beneficencia⁹) y se muestra aficionada a lectura, la labor intelectual. No obstante, nunca se concibe a sí misma como escritora ni se profesionaliza como tal, aunque sí le otorga relevancia a la palabra escrita y la instrucción de la mujer. En una carta que dirige a su hijo Juan Thompson, señala:

Mucho he envidiado las mujeres que no pasan de cierta altura, que no comprenden sino lo que pasa en la esfera donde tienen que vivir, para las que hay mil goces fáciles de adquirir y que ni sospechan las penas que se sienten en otras. La elevación de las ideas ya sabes cuánto cuesta (*Ib.* p.170)

Además, destaca las competencias y avances en la práctica de escritura, que han tenido sus nietas Florencita y Luisa:

¡Cuántos progresos, hijita mía, en estos meses de ausencia! Tu letra me ha sorprendido. ¡Qué bien escribes! ¡Y qué primor de bordado! (*Ib.* p. 310)

¡Qué cartita tan bien escrita, tan bien dictada! Es una monada mi ahijada querida. Cuando se escribe así, se debe escribir a todo el mundo. (*Ib.* p. 312)

De esta manera, observamos que se tensionan en la escritura dos configuraciones disímiles de mujer: una representación tradicional de mujer que la inscribe dentro del espacio doméstico como *ángel del hogar*, frente a otra que la ubica como *mujer ilustrada*, en una sociedad en donde la actividad intelectual desarrollada por mujeres se desdibuja, invisibiliza o permanece tutelada bajo la autoridad masculina.

No obstante, como anteriormente señalamos, estos planteos innovadores en relación al rol social de la mujer se realizan en todo momento desde la matriz del discurso hegemónico. No se cuestiona abiertamente el rol que la sociedad le asigna a la mujer: *madre, ángel del hogar*; tampoco se observa en las cartas una representación de mujer escritora o publicista que dispute con el hombre el espacio de lo público, pero desde un lugar periférico sí se plantean discusiones en cuanto a las demandas y derechos de la mujer. Mariquita elogia en su nieta dos tipos de saberes: el que se vincula con lo intelectual (la escritura), pero también el manual (el bordado), propiamente mujeril. De esta manera, el discurso crítico se construye en el intersticio entre lo prescripto y el desvío. Este vaivén configura una estrategia argumentativa (muy empleada por otras escritoras decimonónicas) que le permite a la mujer enunciar un discurso heterodoxo dentro de ciertos límites y nivel de tolerancia circunscriptos por la misma hegemonía. Sumado a ello, en lo que respecta particularmente a Mariquita Sánchez, su voz se legitima desde su posición de clase y desde la consagración que recibe por parte de sus interlocutores, quienes la configuran como madre sentenciosa, consejera, amiga y mentora espiritual de la juventud.

En su libro de memorias ya mencionado (*Op.cit*, 1860), Mariquita Sánchez expone abiertamente cuáles eran los prejuicios sociales de la época colonial, la religiosidad exacerbada, el modelo de educación colonial y el rol que esa sociedad le tenía asignado a la mujer. La ignorancia era sostenida; la censura, sistemática y, prácticamente nula, la educación femenina. Se educaba a los hijos con rigor, infundiendo el temor a Dios y a la autoridad paterna. Los padres imponían su voluntad sobre los hijos y especialmente, sobre la mujer, a quien generalmente, se le negaba instrucción. De esta manera, su única aspiración era la vida eclesiástica o el matrimonio sin amor: “Amor, palabra escandalosa en un joven, el amor se perseguía, el amor era mirado como depravación” (Sánchez de Thompson, M. 2013, p. 146).

También cuestiona la intolerancia y falta de diálogo que existía entre padres e hijos. Había un respeto mezclado de temor. Los hijos trataban a los padres de “su merced” y no levantaban los ojos en su presencia. Mediante la escritura, Mariquita intenta remediar, en parte, esta distancia generacional; sostener la urdimbre de su familia que ha sido disgregada por el exilio, y que alegóricamente representa a la nación en su conjunto, fracturada también por luchas fratricidas.

A lo largo de su obra, se observan numerosas reflexiones en relación al rol social de la mujer y su necesidad de emancipación. Las demandas varían en función de los interlocutores. En la correspondencia que Mariquita mantiene con sus hijos varones y amigos, los planteos se focalizan, especialmente, en la conveniencia de instrucción de la mujer para fortalecer la ciudadanía. Por su parte, cuando se dirige a su hija, nietas o amigas, se establecen relaciones más íntimas y confidenciales, discusiones más femeninas –podríamos decir- que cuestionan el despotismo que la sociedad ejerce sobre la mujer, en lo que atañe particularmente, a sus sentimientos e independencia: la libertad de amar y elegir a su marido según su propia voluntad, de conducirse libremente y emanciparse económicamente, de hacer uso de sus derechos y de su patrimonio material, entre otras cuestiones.

Como consecuencia de su conflictiva relación conyugal con Mendeville¹⁰, Mariquita comparte con su hija Florencia una serie de reflexiones en relación al matrimonio, ritual que, en muchos casos, representa el ejemplo más cabal de tiranía que la sociedad impone sobre la mujer:

¿Quién diablos inventó el matrimonio indisoluble? No creo esto cosa de Dios. Es una barbaridad atarlo a uno a un matrimonio permanente (Sánchez de Thompson, M. 2013, p. 275)

La sociedad es cruel en lo que exige de nosotras (...) ¿Que ese ser precioso a quien adorabas se convierte en tu verdugo implacable? Te deja con tu cadena y tus dolores. ¿Puedes emanciparte de esta carga? No. Serías una *bandolera*. Aquí tienes la más horrenda *tiranía*, en virtud y en contra la cual nadie pelea (...) Lo que deseo es ver entre los dos una sólida barrera levantada para dejar de rabiarse (*Ib.* p. 245)¹¹

La posibilidad de disolver el vínculo matrimonial supone una transgresión en el orden religioso y social, pero se legitima desde una dimensión moral. La mujer puede cometer un sacrilegio o convertirse en bandolera, asumiendo la ofensa social, pero moralmente no puede compartir su vida ni su cuerpo con quien se ha transformado en su verdugo.

Por su parte, la representación de *mujer ángel* –madre e inmaculada- forjada en el romanticismo y anclada en el culto mariano medieval, se fisura en el epistolario. Mariquita ejerce su rol materno y toda una serie de actividades caritativas que proyectan su maternidad al plano social, pero también se configura como un sujeto sexuado, que hace elecciones amorosas y, aun en su madurez, ejerce su poder de seducción. En una carta que le escribe a Mendeville, en 1853, señala:

Escribo letras grandes para que las leas, pero no creas que estoy vieja. Florencia tiene más canas que yo, y como soy la actividad misma ando mejor entre las jóvenes que entre las viejas (*Ib.* 317)

Además, las biografías que se han escrito sobre Mariquita la hacen protagonista de posibles romances, edípicos y transgresores, con Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez, amigos de sus hijos. En una de sus últimas cartas que dirige a Gutiérrez (junio de 1868), Mariquita deja traslucir sutilmente, a través de una serie de imágenes, sus sentimientos amorosos. Elípticamente, también hace referencia a un pacto de *quemar cartas*, que establecen los amantes:

Parece que hubiera un hilo eléctrico entre nosotros. Yo he pensado mucho en usted en estos días, y veo con gusto que también usted ha pensado en mí (...) No se puede imaginar usted las cartas de usted que he quemado. Creo que a nadie ha escrito usted más que a mí. Algo separo para que usted mismo quemé. Mi espíritu y mi cuerpo están muy abatidos. (*Ib.* 336-337)

Como se mencionó anteriormente, en la correspondencia masculina las discusiones giran especialmente en relación a la instrucción de la mujer. En una carta que Mariquita le dirige a su hijo Juan Thompson, escritor y periodista estrechamente vinculado con Esteban Echeverría, le expresa sus limitadas posibilidades de acción en la esfera pública, pero le endilga responsabilidades políticas y sociales en relación a la instrucción de la mujer, que debería llevar a cabo toda sociedad que se precie de ser *justa, progresista y civilizada*:

Yo no puedo *servir* sino para las *escuelas* de las niñas. Cuando se acabe la guerra trataremos de esto y tendré el mayor placer en que se adelante bajo sus auspicios en una cosa tan esencial, porque es preciso empezar por las mujeres si se quiere *civilizar* un país, y más entre nosotros, que los hombres no son bastantes y que tienen las armas en la mano para destruirse constantemente” (*Ib.* 169) ¹²

Esta cita deja entrever el rol contradictorio que la sociedad liberal decimonónica le otorga a la mujer, idea que ya desarrollamos al inicio de este trabajo: como soberana del hogar, deposita en ella la formación de la nueva ciudadanía, pero paradójicamente, plantea restricciones en cuanto a su educación, lo que ubica a la mujer en una posición de desventaja social frente al hombre. En tal sentido, plantea la necesidad de posicionar a la mujer como agente fundamental en el ámbito de la sociedad civil, más aún en una coyuntura histórica convulsionada (enfrentamientos políticos entre unitarios y federales), en el que los atributos negativos de la barbarie (el primitivismo, la destrucción, la guerra) se asocian con la masculinidad.

En relación a esto último, señala Francine Masiello (2007, p. 27-50) que la representación masculinizada de la mujer –en este caso, la mujer depositaria de los valores civilizatorios- aparece como un elemento recurrente en la producción literaria de los escritores más renombrados de la generación del 37, como puede leerse, por ejemplo, en *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría. Las ficciones recrean imágenes femeninas para hacer alegatos por la educación y la libertad, e inscriben a la mujer como representación alegórica de la nación. Sobre ella proyectan sus demandas y utopías generacionales. Esto también puede observarse en la producción novelística de Vicente Fidel López, particularmente, en sus novelas históricas: *La novia del hereje o la inquisición de Lima* (1843) y *La loca de la guardia* (1882). Ambos textos configuran representaciones heterodoxas de la mujer e inscriben en el cuerpo femenino los programas civilizatorios y propuestas de ruptura generacional¹³.

Sin embargo, la fortaleza que adquiere el cuerpo femenino en la ficción no se corresponde, sin duda, con el estigma social de la debilidad, la vulnerabilidad y la frivolidad del *bello sexo*, que margina a la mujer de todo espacio de participación política y cultural. En este sentido, conviene repasar algunos juicios que los escritores más representativos de la Generación del 37 profieren en relación a la instrucción femenina. En 1838, Juan Bautista Alberdi (1945, p. 62-67) publica en *La Moda* un ensayo que lleva como título: “Predicar en desiertos”. Allí alega que:

Escribir para las mujeres, es predicar en desiertos, porque no leen ni quieren leer; y si llegan a leer, leen como oyen llover. Un periódico de damas sería un desierto aquí, porque para nuestras damas, toda literatura es un desierto. Decirles que deben darse a la lectura, al pensamiento; que no les basta saber bordar y coser (...) es predicar en las montañas (...) Por un oído les entra y por otro les sale (*Ib.* p.63)

Tácitamente, el texto plantea la necesidad de educación de la mujer, pero de una instrucción tutelada y supervisada por la autoridad masculina. Paralelamente, en forma contemporánea, se está desarrollando en nuestro país una nutrida producción literaria y periodística femenina que permanece opacada en el campo literario.

Así como los hombres, en sus ficciones, hablan a través de la mujer y hacen uso de su “debilidad” de género para subvertir los valores establecidos, las mujeres escritoras hablan, generalmente, a través de la voz masculina para hacer ingresar su voz en el espacio público. Muchas escritoras decimonónicas ocultan su identidad tras pseudónimos masculinos. En otros casos, exhiben una autoría tutelada por la figura masculina¹⁴.

Esta ventriloquia no se observa claramente en el caso de Mariquita, ya que su obra circula en el ámbito de lo privado. No obstante, resulta llamativo que en la correspondencia que entabla con sus hijos varones o amigos –en donde predominantemente comparte reflexiones políticas- construye una representación masculinizada de mujer. En una carta que le envía a su hijo, Juan Thompson, se autodefine como: “el Quijote con polleras y calzones”, por su espíritu transgresor e idealista, y la fortaleza que le infunde a sus hijos desde el exilio¹⁵, durante el gobierno de Rosas. Por su parte, en el intercambio epistolar que mantiene con Juan Bautista Alberdi, Mariquita reafirma una vez más su perfil de mujer transgresora e ilustrada, y los sufrimientos que esto conlleva:

En mis pesares he tenido días de desesperación, mi corazón como en una prisión y mi espíritu en completa soledad (...) Buscando cómo obligarme yo misma a una distracción, me he reducido al piano y a otros *trabajos femeniles*, para los que no tenía simpatías, pero como el despotismo está a la moda, me he despotizado yo misma bordando, haciendo *sonseras* como las colegialas (Sánchez de Thompson, M. 2013, 339)¹⁶

Por último, observaremos cómo se reconstruye en la escritura de Mariquita el mapa político y social de la época; especialmente, el modo en que se configura la subjetividad femenina desde el exilio. Desencanto, crítica a la violencia y a la inmoralidad, todo esto puede ser leído en las cartas de Mariquita. El relato del exilio es un terreno propicio para la indagación sobre la propia identidad fracturada; espacio de tensión entre la vida deseable y la verdaderamente existente. Las luchas de facciones políticas desestabilizan el espacio privado de la mujer y la posicionan en un lugar de vulnerabilidad.

Mariquita se configura como un sujeto descentrado, doblemente atravesado por la frontera de dos mundos: su patria, el exilio americano; su patria y lo europeo (el París cosmopolita que, en parte, también le pertenece por su vínculo con Mendeville).

Un tópico recurrente en sus cartas es el de la errancia, el desarraigo, la diáspora. No se configura como una personalidad escéptica, aunque reconoce estar aburrída de la política. *Maldita política* que, en todo momento, obstaculiza sus proyectos personales, pero que también la desafía a la lucha.

De algún modo, la fragmentación familiar que Mariquita *madre* intenta suturar a través del epistolario da cuenta de una sociedad disgregada en donde la mujer construye un lugar de enunciación heterodoxo, superador, en muchos aspectos, de la maniquea dicotomía civilización – barbarie. En 1846, durante su exilio en Montevideo, Mariquita le expresa a su hija Florencia:

Es preciso convenir que mi suerte ha sido cruel. Yo, que no he hecho mal ni a un perro, y ser tan desgraciada, y a mi vejez andar huyendo de mi país y sin comodidad (*Ib.* 225)

Las rivalidades políticas y los mecanismos de censura propios de la época, no se tematizan solo en la escritura, sino que también contribuyen a crear una retórica propia. Las alusiones a correspondencias que se extravían o se abren antes de llegar a destino, el uso de pseudónimos o la mención de nombres propios con sus letras iniciales, los puntos suspensivos elípticos, entre otras estrategias, dan cuenta del modo en que la escritura femenina está atravesada por lo público y los mecanismos de autocensura, la tensión entre el decir y el callar.

Por su parte, hay imágenes recurrentes que recorren la discursividad de la época, y que se reproducen en el epistolario: la carnicería, el matadero, el salvajismo, la muerte. En 1839, en una carta que Mariquita dirige a su hijo Juan Thompson, desde Montevideo (*Ib.* 161), define a Buenos Aires como un gran *panteón* y se lamenta de que la nueva generación se esté formando en una *carnicería*. Vale decir, en una sociedad que ha violentado todos los derechos humanos y los códigos morales de la vida civilizada: la filantropía, la tolerancia, el sentimiento de amor hacia la especie humana.

Desde un lugar subalterno, la mujer intenta tallar un nuevo modelo de sociedad sobre la base de un discurso sentimental y moral que restablezca la armonía social. Los consejos que Mariquita le ofrece a su hijo mayor apuntan, fundamentalmente, a

fortalecer la solidaridad y actuar con prudencia; cualidad que paradójicamente, la sociedad atribuye a lo masculino. Nuevamente aquí se desplazan e invierten los estereotipos que definen la masculinidad. El hombre debe recibir una educación sentimental, educar su carácter y hacer uso de una *racionalidad sentimental* que permita reconocer la subjetividad y humanidad del otro:

Ya debes conocer por experiencia que no se puede discurrir con las *pasiones*. No hay nada más difícil que convencer a los que tienen un interés en hacer creer que obran con justicia en sentido inverso. (*Ib.* 172)

Aprovecho esta ocasión para darte un consejo, y es que procures en tus amistades dar la preferencia a gentes que sientan con vehemencia y no sean *egoístas*. Estas personas que tienen sus pasiones arregladas como papel de música no entrarán en mi corazón (...) Por eso nuestra patria ha venido al triste estado en que está. Se ve padecer al próximo con serenidad y cada uno no ve en las penas del otro a su semejante, sino para reservarse más a fin que no le toque (...) No seas egoísta, Juan mío. (*Ib.* 175-176)

Además, como se planteó anteriormente, esta escritora se auto-configura como ícono representativo de Mayo, y de los valores e ideales patrióticos que impulsaron dicha gesta. Los intelectuales de la Generación del 37 interpretan a Mayo como punto cero de la historia; referente e inicio de un proceso de emancipación que se trunca o se aborta con las guerras civiles. La figura de Mariquita, en este sentido, opera como nexo generacional que permite suturar o restaurar las tradiciones liberales de Mayo. Veinticuatro de mayo de 1839. Mariquita expresa en su diario:

Todos los patriotas desterrados verán mañana el sol de Mayo llenos de esperanza de libertad próxima (...) Mi corazón, mi pensamiento están en mi patria, desgraciada, oprimida (...) ¡Cuán lejos estaba yo de pensar el año 10 a esta hora que me encontraría acá en este momento empezando de nuevo la misma revolución...! ¡Extraño destino! Mis hijos tienen que empezar a conquistar de nuevo la libertad después de veintinueve años. (*Ib.* 70)

De esta manera, Mariquita se auto-configura como un vector de la historia del país; una mujer patriótica y viril que se auto asigna un rol protagónico dentro de esta épica patriótica y que reconoce, con desilusión, el naufragio de los valores de mayo.

Con la vejez de Mariquita sobreviene la caída de Rosas y el inicio del proceso de organización nacional. Sus correspondencias trasuntan el entusiasmo inicial que despierta en los emigrados los acontecimientos de Caseros y la posibilidad cierta de regresar a la patria. Con un discurso pasional, Mariquita le escribe a su hija Florencia y evoca los sucesos de 1810, pero no lo hace desde un lugar de testigo. Reconoce su *protagonismo* en esa gesta y plantea, como deuda pendiente, la necesidad de escribir la historia de las mujeres patriotas de su país (Las Larrea, las Lezica, Cipriana Obes, Carmen Belgrano, entre otras) en la que ella lógicamente tiene un lugar privilegiado:

¡Cómo estarán los patriotas de mi país! ¡Si será verdad! Cada momento estoy llorando, no puedo hacer nada, ando de un lado a otro como sonsa; deseando buques de esa tierra de mis lágrimas. *Yo nací para ser hombre* (*Ib.* 260)¹⁷

Si tú estás contenta, ¡qué diré yo que soy tan entusiasta de la libertad, que he pasado tantos malos ratos por no someterme a ciertas miserias (...) yo, que *vi nacer su libertad* y pasé por tanto susto con tu pobre padre (...) Me parece que estoy en el año diez (...) ¡qué loca que estoy por ir a ver a todas mis patriotas!. Voy a escribir la historia de las mujeres de mi país. Ellas son gente (*Ib.* 260)

Sin embargo, sus últimas cartas dejan entrever los conflictos políticos y económicos que desestabilizan la Confederación urquicista y que ponen en peligro, una vez más, la posibilidad cierta de concretizar un programa de organización nacional. Con el regreso de los emigrados y los pactos políticos post-Caseros, se visualizan los conflictos y acomodamientos internos en la elite dirigente. Las tensiones se inscriben ahora en el seno de las clases dirigentes liberales: el estigma del federalismo y la “barbarie” rosista permanecen latentes. La “sombra terrible” de Rosas gravita aun en el nuevo escenario político y sociocultural. En este sentido, los textos de Mariquita cuestionan la posición separatista que Buenos Aires sostiene con respecto al resto de la Confederación y la desconfianza que ejerce la figura de Urquiza en la sociedad porteña, a quien se lo concibe como encarnación de una nueva tiranía y caudillismo federal.

Entendemos, sin duda, que se trata de una postura política heterodoxa, más aun si tenemos en cuenta que esta mujer representa un cabal modelo de dama patricia porteña. El urquicismo representa una “mala palabra” para los sectores liberales- mitristas de Buenos Aires, y la reactualización de un discurso federal, provinciano, que cuestiona el esnobismo europeísta de las clases dirigentes y la desvalorización de lo nativo. En 1854, en una carta que Mariquita le escribe a su nieto Enrique Lezica, le aconseja sustraerse de rencillas políticas y obrar como un auténtico *patriota*:

No te hagas pandillero, sí patriota (...) Me aburre tanto la política (...) Dale con traer emigración y matar lo nuestro (...) sembrando siempre la cizaña, llevando siempre la guerra a las pobres provincias que han sido verdaderas esclavas de Rosas. Dejen pues esos pobres pueblos vivir y trabajar. Pero esto es ser urquicista (*Ib.* 301)

De esta manera, Mariquita interpreta que el espíritu patriótico y nacional se forja sobre la posibilidad de pensar un proyecto unitario de nación sobre una base constitucional que articule los intereses federales con los nacionales. Aun desde posiciones políticas e ideológicas divergentes, esta mujer reconoce continuidades entre el rosismo y el liberalismo porteño mitrista. El rosismo esclavizó a las provincias y las dobló a su voluntad; las políticas anti-urquicistas operan en el mismo sentido, en la medida que plantean la conformación de un estado nación sobre la base de la hegemonía y el despotismo porteños; hecho que finalmente se materializa con la Batalla de Pavón (1861) y la caída de la Confederación urquicista. En tal sentido, Oscar Oszlak (1997) señala que:

El proceso de formación del Estado nacional implicó un proceso de dominación y control social sostenido desde un poder central (...) La guerra hizo al Estado y el Estado hizo la guerra (...) La unión nacional se construyó sobre la desunión y el enfrentamiento de pueblos y banderías políticas. (Oszlak, 1997. p. 275)

Mariquita también pone de relieve los claroscuros y contradicciones de las políticas progresistas modernizadoras: el desacierto de las políticas inmigratorias, la exclusión del indio como actor potencialmente civilizable, el europeísmo y la secularización de las costumbres, el progreso que no atiende a un perfeccionamiento moral, entre otras aspectos. En una nutrida correspondencia que esta mujer mantiene con Juan Bautista Alberdi, espacio donde reflexiona y discute sobre cuestiones políticas, alega en 1856 que:

Se llama progreso el desunir los espíritus y los pueblos. Se atizan los odios de partido y se cierra la puerta a toda conciliación. Siempre con el mazorquero y las mismas majaderías (...) Ahora es los caudillos (...). Quieren formar colonias y quieren gastar la mitad para mantener en paz a los infelices indios, civilizar y atraer a estos desgraciados a quienes se reduce a la reduce a la desesperación, quitándoles los terrenos y los auxilios de las yeguas que les daba Rosas. Se habla de inmigración con el solo remedio de nuestros males; pero inmigración sin cuidado, sin planes, sin costumbres, sin respeto a la ley, es un arma más y no un remedio (...) Creen que es atraso hablar de religión, a lo que se agrega que se fijan en las prácticas y no en el dogma y buena moral (...) Siempre en guerra civil es muy triste (...) quisiera que tuvieran más patriotismo. (*Ib.* 344)

Esta mirada crítica del progreso y la modernidad se manifiesta, además, en la reconversión del rol y la sociabilidad femeninos. En diálogo con sus amigas de juventud, Mariquita cuestiona la banalidad, ligereza moral y frivolidad que la sociedad moderna le impone a la mujer de clase, hecho que se observa en los nuevos rituales sociales, la vestimenta, el trato con los hombres, la seducción, las relaciones amorosas, entre otros aspectos:

“...¡Ay, amiga! Si ahora vieras
este combate naval
en que se ahogan las niñas
por no poder respirar.
Y se ponen tan cerquita
que, si por casualidad,
se rompieran sus vestidos....
No se podría mirar¹⁸.
(...)
Ya ves, pues, amiga mía,
que no tienes que envidiar
a la bella juventud
que nos viene a reemplazar...
(...)
¡Se muere la sociedad,
se muere el amor, amiga,
y se muere la amistad! (*Ib.* p. 362-365)

Cierre

Mi vida es la de un *hombre* filósofo por fuerza más que la de una mujer, con la desgracia de tener corazón de mujer, cabeza de volcán, y no tener esa frivolidad del sexo para distraerme (*Ib.* 342)

A modo de cierre, podríamos señalar que la escritura de Mariquita Sánchez configura una subjetividad femenina colonial, migrante, subalterna, y atravesada por múltiples contradicciones, que posee una posición oscilante frente a *lo narrable* o *lo decible* dentro de las coordenadas del discurso social hegemónico.

En un sentido testimonial, da cuenta de un convulsionado contexto histórico y socio-cultural, y plantea una lectura singular y parcialmente heterodoxa de la historia oficial liberal. Pero también construye un lugar de enunciación, propiamente femenino, que se zanja sobre un intersticio entre lo prescripto y la transgresión. De este modo, se superponen las representaciones maternas de la mujer con la virilidad de la acción, la palabra y la reflexión política, vale decir, con la configuración de una mujer ilustrada y patriota.

Mi vida –le confiesa Mariquita a su amigo Juan Bautista Alberdi, en 1852- es la de un hombre filósofo que tiene corazón de mujer y cabeza (apasionada y eruptiva) como un volcán. Si este travestismo se vive y se siente como *desgracia*, también se talla como estrategia discursiva para posicionar a la mujer como un sujeto político, para *ser gente*, para luchar por sus derechos y configurar una identidad liberadora.

Su palabra, en este sentido, representa un eslabón inicial para escribir esta otra historia silenciada, periférica -de la mujer, de la nación- que alternativamente se *repliega* y se *despliega* del discurso hegemónico, pero que fundamentalmente, se deja oír. Mariquita se reconoce mujer latinoamericana. Deja leer en su cuerpo y sus ideas, la experiencia traumática de la colonialidad: la dependencia, la identidad conflictiva, la tensión entre el mundo real y el deseable. Habla, juzga, evalúa, reflexiona y asume conscientemente esa conciencia de culpa por saberse hacedora de una transgresión: “pensar con corazón de mujer”, vale decir, tener un corazón que se activa con la fuerza de las pasiones, y una cabeza que, al igual que un “volcán”, también activa el pensamiento con la misma pasión y energía que el corazón.

NOTAS

¹ *La Aljaba*: periódico femenino que surge en 1830, durante la primera época del gobierno de Rosas. Fue creado por Petrona Rosende de Serra, poeta y periodista uruguaya que se traslada a Buenos Aires. En sus

dieciocho números, *La Aljaba* insiste en la necesidad de forjar una “maternidad republicana” que le permita a la mujer ejercer reflexivamente el rol que la sociedad le endilga, con libre acceso a la educación y al desarrollo de la actividad intelectual

² Periódico femenino, probablemente dirigido por Rosa Guerra, que surge después de la caída de Rosas. El periódico plantea una fuerte defensa de los derechos femeninos a la educación laica. Tuvo una tirada de 31 números.

³ Periódico femenino creado en 1854. Estuvo dirigido por Juana Manso de Noronha, quien regresa a Buenos Aires luego de la caída de Rosas, después de haber permanecido varios años exiliada en Brasil.

⁴ Mizraje, M.G (2013) “Estudio preliminar: Corriente alucinada. Historia, hogar y sueño en María Sánchez”, en: *Mariquita Sánchez de Thompson. Intimidación y Política. Diario, cartas y recuerdos*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

⁵ En consonancia con la propagación de las ideas liberales, en 1803, la corona española promulga una Real Pragmática. Esta disposición legal permitía a los virreyes autorizar la celebración de matrimonios no consentidos por los padres, cuando estos no contaran con una razón valedera para oponerse.

⁶ La bastardilla es nuestra.

⁷ Tal vez, lo más acertado sería hablar de un “autoexilio”, ya que durante el gobierno de Rosas, Mariquita Sánchez decide trasladarse a Montevideo por propia voluntad, más allá de las relaciones amistosas que posee con Juan Manuel de Rosas, desde los tiempos de su infancia. Las razones son, particularmente, familiares: Su hijo mayor, Juan Thompson, estaba vinculado con los intelectuales liberales antirrosistas que frecuentaban el Salón Literario de Marcos Sastre; su segundo marido, el francés Mendeville, se desempeñaba como cónsul de Francia en Argentina, y las relaciones diplomáticas entre ambos países se deterioran notablemente a raíz del bloqueo anglo- francés. Por las razones antes aludidas, interpretamos que Mariquita Sánchez se posiciona en un lugar controversial frente al rosismo.

⁸ Su primer marido, Martín Thompson, muere en alta mar, en 1819, luego de haber permanecido internado muchos meses en un manicomio en Nueva York, por el padecimiento de una enfermedad psíquica.

⁹ En 1820, el gobernador de la provincia de Buenos Aires y su ministro, Bernardino Rivadavia, crean la Sociedad de Beneficencia, que recibe subvención estatal. Dicha entidad fue regentada por damas del patriciado porteño. Mariquita integra la comisión fundadora y, años más tarde, llegaría a ser presidenta de dicha institución.

¹⁰ Mariquita es abandonada por su segundo marido. Si bien en ningún momento se interrumpe el intercambio epistolar entre ellos, permanecen separados. En numerosas cartas, Mariquita reniega de este hombre, del mal manejo que ha hecho de sus bienes y plasma su voluntad de acudir a la justicia para lograr su emancipación económica y romper el vínculo entre ellos, algo muy difícil para la mujer en ese momento.

¹¹ La bastardilla es nuestra.

¹² La bastardilla es nuestra.

¹³ *La novia del hereje o la inquisición en Lima* representa una alianza amorosa ilegítima, que se establece entre una joven criolla limeña con un lugarteniente inglés, vinculado con la piratería. El texto plantea una propuesta de mestizaje étnico y cultural y una identificación con los valores anglosajones que correlaciona, sin duda, con la anglofilia de esta generación. La desobediencia y la transgresión femeninas se legitiman, en última instancia, como prácticas necesarias para sostener un programa civilizador.

Por su parte, *La loca de guardia* reconstruye la gesta sanmartiniana del cruce de los Andes y la campaña libertadora de Chile, entre las batallas de Chacabuco y Maipú (1817-1818). La novela ubica como protagonista a una mujer: Teresa, la loca de la Guardia, una especie de baqueana que transita sola por la cordillera y que, a modo de venganza por haber sido humillada y ultrajada por el ejército realista, orienta a las tropas patriotas por parajes desconocidos de la montaña para que puedan esconderse de sus enemigos o descubrir su paradero. La mujer se configura con atributos de virilidad y se inscribe en un espacio netamente masculino. La locura la descentra y la ubica en un lugar que no le pertenece, pero esta representación heterodoxa reactualiza, en última instancia, el estereotipo romántico de mujer patriota.

¹⁴ Para ampliar información en relación a la profesionalización de la actividad literaria femenina: las dificultades, las estrategias y los modos de inserción de la mujer escritora en el campo literario decimonónico, cfr. Graciela Batticuore (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Edhasa, 1ª edición, Buenos Aires.

¹⁵ Carta a Juan Thompson, Montevideo, 8 de mayo de 1846.

¹⁶ La bastardilla es nuestra.

¹⁷ Carta a Florencia Thompson, nº 53. Montevideo, Febrero de 1852. La carta se escribe luego de la Batalla de Caseros (6 de Febrero de 1852). Con el triunfo de Urquiza, finaliza el gobierno de Rosas y se inicia el proceso de Organización Nacional. La bastardilla es nuestra.

¹⁸ En estos versos, Mariquita cuestiona la vestimenta de las mujeres modernas y las características de los bailes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberdi, J.B. (1945) *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Angel Estrada editores, Buenos Aires.
- Angenot, M. (1998) “La crítica del Discurso Social: a propósito de una orientación en investigación”, “Hegemonía, disidencia y contradiscurso. Reflexiones sobre las periferias del Discurso Social en 1889”. En: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Arfuch, L. (2010) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Batticuore, G. (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. 1ª edición, Edhasa, Buenos Aires.
- López, V.F. (1933) *La novia del hereje o la inquisición en Lima*. Buenos Aires, J.C Rovira editor.
- _____ (1933) *La loca de la guardia*. Buenos Aires, J.C Rovira editor.
- Masiello, F. (2007) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- _____ (1994) *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Feminaria editora, Buenos Aires.
- Mizraje, M.G. (2013) “Estudio preliminar: Corriente alucinada. Historia, hogar y sueño en María Sánchez”, en: *Mariquita Sánchez de Thompson. Intimidad y Política. Diario, cartas y recuerdos*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Obligado, P. (1888) “El salón de Madama Mendeville”, en: *Tradiciones de Buenos Aires. Selección*. Eudeba, Buenos Aires, 1964.
- Oszlak, O. (1997) *La formación del Estado argentino: orden, progreso y organización nacional*. 2ª edición, editorial Planeta, Buenos Aires.
- Palermo, Z. (2006) “Inscripción de la crítica de género en procesos de descolonización”, en: Z. Palermo (comp.) *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Ferreyra editor, Universidad Nacional de Salta, Córdoba.
- Quijano, A. (2005) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander, comp. 1ª edición, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires.
- Sáenz Quesada, M. (1995) *Mariquita Sánchez: vida política y sentimental*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Sánchez de Thompson, M. (2013) *Mariquita Sánchez de Thompson. Intimidad y Política. Diario, cartas y recuerdos*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

-Savater, F. (1986). *Perdonadme, ortodoxos*. Alianza editorial, Madrid.

RESEÑAS

MELLADO, SILVIA. – LA MORADA INCÓMODA. ESTUDIOS SOBRE POESÍA MAPUCHE. ELICURA CHIHUILAF Y LILIANA ANCALAO. NEUQUÉN, PUBLIFADES, 2013, 188 PÁGINAS.

Libro, María Fernanda*

La poesía mapuche actual representa uno de los discursos emergentes más interesantes de las escrituras latinoamericanas contemporáneas: la reinstalación en la ciudad letrada de ese “otro” que en el indigenismo literario constituía el referente pero que asume ahora su propia voz, insta a un abordaje no esencialista de la palabra indígena. *La morada incómoda*, resultado de la investigación doctoral de Silvia Mellado titulada “Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve 1984-2009” (2013), constituye una de las lecturas más profundas y críticas de dos autores centrales de la poesía mapuche presente: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao. En el trabajo de Mellado subyace un llamado claro a prescindir de las lecturas etnográficas y reivindicatorias de la otredad, en las que el acento recaiga en un supuesto “valor étnico”. Su abordaje logra acercarnos a una cultura otra, reconociendo su valor desde el universo poético desplegado y no desde la reivindicación de la mera otredad.

El trabajo consta de dos capítulos dedicados al análisis de dos poemarios, *De sueños azules y contrasueños* (Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1995) de Elicura Chihuailaf y *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntu mew* (Puerto Madryn – Buenos Aires, El suri porfiado, 2009) de Liliana Ancalao. Contiene también dos conversaciones, una entrevista realizada a Ancalao a través de video llamada, y un cuestionario respondido por Chihuailaf; además de un “Anexo” donde se puede leer “eso es lo que é”, texto cedido por Ancalao y que la autora escribiese con motivo de la invitación a la mesa central “200 años escribiendo la Argentina”, a propósito del Bicentenario de la Independencia, en el “XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos” (Puerto Madryn, Chubut, Patagonia Argentina, 2010); y *Ñi Kallfv ruka mu choynv/ La casa azul en la que nací de Chihuailaf*, tercer apartado de *Recado confidencial a los chilenos* (Santiago, LOM Ed., 1999).

En el primer capítulo, “La lengua atrincherada: aproximaciones al poemario *De sueños azules y contrasueños* de Elicura Chihuailaf”, Mellado propone una aproximación a la obra desde el análisis de la oralidad, en tanto huella que el poeta

* Profesora en Letras Modernas, (CIFYH, Secyt) Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Fernanda Libro [fernandalibro@gmail.com]

busca plasmar en el poema. La noción de *oralitura*, la oralidad sumada a la literatura, es lo que le permite al poeta crear sus ancestros textuales, erigiéndose como quien recibe y media la voz oral de “la gente nuestra”, como llama Chihuailaf. La figura del poeta surge en y desde la comunidad oral mapuche, elaborando una memoria propia que acompaña la oralidad. La investigadora advierte la presencia constante de verbos de carácter durativo, en los que el poeta introduce la voz de los mayores, como su madre en “Es otro el invierno que en mis ojos llora”, o de Julián Weitra en “Desde tus Sueños padre azul”. A este proceso de introducción de la voz del ancestro al interior del poema, Mellado plantea leerlo como un eco del *Kachkaniraqmi* arguediano, presentando una traducción del término quechua en tanto “somos, aún vivimos o todavía seguimos siendo” (2013:36). La posibilidad de establecer relaciones entre el mapuchezungun – también denominado mapuzungun o mapudungun- y el quechua, da cuenta del estudio detallado que la autora ha realizado a los fines de lograr una aproximación cabal al corpus, atendiendo a que ambos poemarios fueron editados en versiones bilingües mapuchezungun-español. El trabajo sobre la lengua constituye uno de los valores centrales del estudio de Mellado, no sólo por alcanzar una hermenéutica justa de estas poéticas, sino también porque al conocer otras lenguas originarias, como el quechua, cuenta con la posibilidad de entablar diálogos entre cosmovisiones que develan nuevas tramas de sentidos. En esta línea puede interpretarse el diálogo que entabla entre el concepto quechua “wakcha” y el mapuche “kuñifal”, entendidos como orfandad, carencia de comunidad, diálogo que el propio Chihuailaf incorpora en su obra. Finalmente la investigadora toma la tradición del *nütram*, diálogo con el blanco, proponiendo una lectura de la poética de Chihuailaf como un vehículo de comunicación: el poeta parlamenta con el wingka, sacralizando la palabra comunitaria, pero sin pretender convertirla en un “fogón idílico”, en palabras de la autora (2013:72).

En el segundo capítulo, “Tránsitos y arreos: aproximaciones a *Mujeres a la intemperie/ Pu zomo wekuntu mew* de Liliana Ancalao”, Mellado retoma la problemática presente en el uso de la lengua, la lengua de la tierra y la lengua castilla, como denominará Ancalao. La noción de *arreo* le permite a la investigadora trazar sentidos entre las -al menos- dos culturas en tensión presentes en el poemario de la poeta: en los cuatro extensos poemas que conforman la obra estudiada encontramos huellas de una experiencia partida entre la cultura mapuche y la cultura blanca. Podemos decir entonces que hay una doble dimensión en la utilización de la noción de *arreo*: por un lado, la dimensión literal, que Ancalao recupera de Félix Manquel con quien entabla un diálogo imaginario en el texto “eso es lo que é” incluido en el Anexo, y donde se presenta el *arreo* para denominar el desarraigo al que fue sometido el pueblo mapuche: “Eso es lo que é Don Manquel, kimche. Ni éxodo ni exilio. El nutram del arreo. De cuando el ejército argentino nos arreó como animales. De cuando encontraban placer en nuestra agonía.” (2013:169). Aquí pueden leerse las implicancias de la pérdida del territorio donde se asentaba la comunidad, y con él, del espacio sagrado de celebraciones y prácticas. Y por otro lado, la dimensión metafórica de *arreo*, que establece un tránsito entre el universo mapuche y el wingka, el campo y la ciudad, el pasado y el presente, y también entre la lengua de la tierra y la lengua castilla. La lengua es la trinchera desde donde se resiste a la aculturación, una vez perdido el territorio, siendo este un componente central de la cultura mapuche: mapu -tierra- che -gente-. Perdido el territorio, la lengua pasa a ocupar el lugar de defensa y perpetuación de la cultura originaria, desde donde se decodifica el discurso de estos sujetos poéticos

desterritorializados. En la entrevista realizada a la poeta e incluida en el apartado “Conversaciones”, Ancalao afirma esta consideración en torno a la lengua al decir: “La necesidad de aprender mapuzungun es lo primero que puede aparecer como urgente cuando uno quiere hacer este rescate, este conocimiento” (2013:139). En este segundo capítulo Mellado vuelve a acercarnos interpretaciones de símbolos pertenecientes a la cultura mapuche con una experticia que da cuenta de la profunda investigación realizada.

Por último, en el apartado “Conversaciones” la investigadora nos presenta diálogos con los autores estudiados, permitiéndonos oír la propia voz de los poetas. En estas conversaciones, profundiza junto a los poetas las líneas de lectura propuestas en los primeros capítulos, ampliando el universo referencial a otros autores de estas escrituras emergentes. Resultan de sumo interés las preguntas propuestas por Mellado que, en el caso de la entrevista a Ancalao, se disponen a modo de un diálogo distendido que parece no haber sufrido modificaciones para su publicación, y donde se puede leer una serie de experiencias compartidas en lo que a habitar la Patagonia Argentina refiere. En el último apartado, “Anexos”, vuelve a cederle la palabra a los poetas, al incluir los textos “eso es lo que é” (Ancalao, 2010) cedido especialmente para esta publicación, y “Ñi Kallfv ruka mu choyn/ La casa azul en que nací”, (Chihuailaf, *Recado confidencial a los chilenos*, Santiago, LOM Ed., 1999^a:15-21).

El estudio presentado por Mellado logra ampliar las perspectivas teórico-críticas desde las que se ha abordado la formación discursiva, proponiendo herramientas heurísticas que no limiten su análisis a la implicancia étnica de los autores. En este sentido, *La morada incómoda* se constituye como uno de los primeros trabajos especializados que se sobrepone al análisis de corte etnográfico, abriendo posibilidades de acercamiento al corpus que los propios textos estaban reclamando.

**LAUWERS, JAN – SAD FACE/HAPPY FACE, UNA TRILOGÍA SOBRE LA
HUMANIDAD – CÓRDOBA - COLECCIÓN PAPELES TEATRALES – ED.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES (UNC) – 2013 – 183 PÁGINAS
DRAMATURGIA QUE PROVOCA**

Palasí, Mario Alberto*

La transposición al papel de la obra posdramática de Jan Lauwers sólo puede ser escrita/leída desde un texto por el cual se pueda experimentar el goce en su singularidad, el goce particular en Uno. Esta es la búsqueda en buena dirección que propone la traducción y puesta en página que realiza Micaela van Muylem de *Sad Face/Happy Face Una trilogía sobre la humanidad*, una de las partes que integran la obra *Kebang!*, publicada en neerlandés en 2009.

* Profesor de Expresión Corporal y Actuación Dramática en la Carrera de Producción de Radio y TV (FCH-UNSL). Director del Proyecto de Investigación “Comunicación y Teatro” (UNSL). (CIFYH, UNC). Alberto Palasí [albertopalasi@gmail.com]

En la obra de Lauwers, realizada con su compañía *Needcompany*, se observa una trayectoria de la palabra/cuerpo que recupera formas del inconsciente y opera de tal manera que el decir resuena en los orificios del cuerpo sensible tratando de llegar a los cortes por donde se sitúa lo real. Haciendo estallar el sentido permite que los significantes resuenen de manera trágica y efectiva. Van Muylem cuando traduce tiene en cuenta el recorrido babélico de la obra de este autor belga, pues resguarda cómo se cuenta el relato con los restos significantes del teatro clásico derrumbado, y cómo la acción se proyecta más allá de lo consciente.

Patrice Pavis propone una forma de lectura de las propuestas escénicas mediante los *vectores deseantes*, que en el análisis se corresponden con la teoría de la interpretación de los sueños de Freud. En este sentido reconocemos los significantes propios, utilizados como punto de partida, los que desde su propia actividad deseante poseen una vectorización muy poderosa y en la lectura de cada obra predisponen al lector en un estado de situación, como ocurre en “La Habitación de Isabella” y en “La Casa de los Ciervos” (Lauwers, 2013: 7 y 107, respectivamente).

Otra actividad significativa poderosa es la participación de los muertos, en todas las partes de la *Trilogía sobre la humanidad*, pareciera como si los personajes/actores desde su propio deseo quisieran seguir comunicándose desde el personaje muerto. Esto provoca en el lector una confusión inicial que luego va cambiando a una posible significación de la voz del inconsciente del personaje vivo, como si el deseo de poder hablar con el padre, la madre, el hermano, el hijo muertos incitara a algún tipo de diálogo, en monólogos que retoman viejos conflictos y nuevas situaciones.

“La Habitación de Isabella”, parte primera de la trilogía, a la que el mismo autor la definió como “*la más convencional y lineal que he hecho en toda mi carrera*”, es una obra en la cual su protagonista, Isabella Morandi, tiene casi noventa años, está ciega y cuenta su historia en una habitación de París. Allí vive aislada y participa de un experimento científico en el que una cámara proyecta imágenes, directamente a su cerebro. A través de extensos monólogos, de pocos diálogos y canciones se relata la procedencia de Isabella, su llegada a la habitación de París, conviviendo con seres muertos y objetos arqueológicos dejados por un supuesto padre “el príncipe del desierto”. Con esos objetos mantiene una relación de fascinación y desprecio, y muestran aspectos de su vida sexual y amorosa. Las primeras palabras de este texto son una explicación del autor belga, acerca de los objetos y de la muerte de su padre:

Mi padre murió a principios del siglo XXI, dejando una cantidad inmensa de objetos etnológicos y arqueológicos. Esta colección fue el punto de partida de la historia de Isabella Morandi, una mujer nacida a comienzos del siglo XX (Lauwers, 2013: 7).

Podemos ver en el calificativo ‘inmenso’ un significante fuerte en relación a su padre, y cómo esta herencia funciona en la obra. Es decir, sabremos qué le sucede a Isabella Morandi cuando hereda una ‘inmensa’ cantidad de objetos, y el espectador-lector conocerá su conmoción.

El significante ‘inmenso’ va trocando poco a poco por ‘mentira’, es decir que el ocultamiento y la falta de verdad son una constante en la obra, ello provoca la necesidad en el lector de descubrir la verdad. La mentira es un velo que cubre a los actores y se va develando poco a poco pero que aún terminando la obra queda “flotando en un vacío

absoluto” sin resolverse del todo. El significante ‘mentira’ se relaciona con los objetos heredados, que junto con los trozos del relato revelan el alcoholismo del padre adoptivo y sus consejos, los fingimientos del amante casado de Isabella, los vínculos con su hijo, el ocultamiento y la falsedad del origen que le contaron los padres adoptivos. La mentira se redescubre con la guerra, la locura de su amante, con la muerte de su nieto, y con el experimento para ciegos, al que se había expuesto con cierta expectativa.

La presencia del autor y sus preguntas (dichas, otras análogas, tal vez inconscientes) permanecen casi como una música incidental que aumenta en un *in crescendo* hacia el final de la obra, tal es así que el nombre de su padre FELIX aparece en dos oportunidades claves de la obra.

“Lobstershop”, segunda parte de la trilogía, en español señala una langostería, o tienda de langosta, titula el texto donde se aprecia más nítidamente la *puesta en página*, pues se advierten los juegos y transformaciones según los diferentes tamaños de letras, tipografías y utilización del espacio de la página. Todo ello denota una actividad de los significantes tan viva como la actividad gestual y la potencia del cuerpo de los actores. Esta segunda parte comienza con un monólogo de un actor, Axel, describiendo muy enfáticamente lo ocurrido en un restaurant que se especializa en langostas, donde un camarero, Mo, el inmigrante ilegal, por accidente le tira la langosta, y sucia la ropa se inicia una discusión violenta. Mediante una serie de relatos de los distintos actores se descubre lentamente los signos de una trama fragmentada: tal la muerte de un hijo, la angustia de sus padres, la relación casi incestuosa entre un camionero ruso y una muchacha menor, la vida de un inmigrante ilegal y la de dos productos de la experimentación genética, dos clones, un oso y Salman, un hombre que de tan perfecto es aburrido y sin sentido. Todos unidos por un significante, ‘langosta’, que le dan una direccionalidad al deseo e instala al lector en tiempo y espacios múltiples, que permiten pensar procesos semánticos y de ruptura del sentido obvio: “¿Qué significa una langosta?”. Lauwers toma al significante ‘langosta’ y en este acumula significantes, en un proceso de condensación permitiendo la metaforización y un ir derivando en el sentido, con una cierta direccionalidad, hacia los significantes que caracterizan a cada personaje. Los personajes trágicos que desarrollan los actores en el relato dramático y posterior actuación tienen esta marca. Cuerpos y voces resuenan permanentemente con un repiqueteo, que se une a la música y la danza en una especie de comedia musical tragicómica. El contexto de esta parte se plantea en un siglo XXI que vive en llamas, en desintegración, sometido a la angustia irracional, el aburrimiento perpetuo y donde los actos desesperados proliferan.

La última parte de la trilogía –como se presenta en el subtítulo es *Una trilogía sobre la humanidad*– es por sus características de fragmentación y confusión de actores/personajes, la que se podría inscribir más tranquilamente en la categoría de teatro posdramático descrita por Lehmann. “La casa de los ciervos” propone la construcción de signos que se acercan a lo inexplicable. El suceso doloroso de la muerte de Keren Lawton, hermano de la actriz y bailarina Tijen Lawton, integrante de *Needcompany*, muerto por un disparo en Kosovo, mientras cumplía sus tareas de periodista fue el origen del texto de Lauwers, en el que los actores son nominados con sus propios nombres y, por tanto, muchos datos son parte de sus propias vidas, por esto todos los significantes propuestos resultan relevantes. En “La casa de los ciervos” un grupo de actores salen de los vestuarios y comienzan distintos diálogos con respecto a

lo sucedido en distintas giras, se narran hechos violentos, Tijen, comenta su experiencia en Kosovo cuando fue a buscar las pertenencias de su hermano, a partir de un cuaderno que se encontraba entre sus cosas, aparentemente un diario con fotos descriptas en detalle, los actores realizan distintas elucubraciones hasta que se lee en el diario: “Tengo que encontrar la casa de los ciervos” (Lauwers, 2013: 129). Desde este momento los actores entran en una especie de trance donde se imaginan y actúan esa “casa de los ciervos”.

‘*Kebang!*’ es el significante que resuena permanentemente en la mayoría de las acciones, esa onomatopeya de un disparo es también un golpe, un choque, onomatopeya sonora sin significación posible cuando la muerte es la que la sucede. Lo fónico funciona como un vector conector de todos los significantes que están carentes de sentido, debido a la inevitabilidad de la muerte. Lauwers expone al comienzo de la obra:

Todo es política, pero el arte no lo es todo. El arte siempre acaba entre los pliegues de la historia (2013:107)

Es entre los pliegues de estas historias donde se ubican los significantes repercutiendo como un *Kebang!* que suena sin parar, permitiendo una resonancia en el cuerpo, significante complejo que sin duda conmociona sin que el lector pueda notarlo en el momento, casi como disparos subliminales a lo más profundo del inconsciente.

Caeiro, Oscar (2014) *Memento*. Alción. Córdoba

Culpa, arrepentimiento y responsabilidad en *Memento*, de Oscar Caeiro

Carlos Martín Rodríguez*

En 1982, Oscar Caeiro concluye *Memento*, la primera de sus novelas, la cual permanecerá inédita hasta 2014, año en que la editorial cordobesa Alción decide publicarla de manera conjunta con *Noche de insomnio* (1984). Después de estas dos primeras producciones narrativas del escritor cordobés vendrán *Espera* (2000) (novela), *Viaje al poema* (2008) (novela) y *El tajar de Carvalho* (2012) (cuentos).

El autor casi no necesita presentación dado su extenso recorrido académico e intelectual a lo largo de los últimos cincuenta años. Sin embargo, vale mencionar que es profesor emérito de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC y Miembro Correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Se especializa en Literatura Alemana y Literatura Comparada, campos a los que ha aportado con trabajos como *La obra narrativa de Reinhold Schneider* (1970), *Paisaje literario de Córdoba* (1975),

* Estudiante de Lic. en Letras Modernas. CIFYH – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Rodríguez Trillo Martín [rodrigueztrillo@gmail.com].

Temas de Literatura Alemana (1999) y *Kafka y sus consecuencias* (2003), entre decenas de artículos publicados en diversas revistas especializadas.

Memento está compuesta por treinta y cuatro pequeños capítulos introducidos por medio de una “Aclaración preliminar” y epilogados con una “Aclaración final”. A lo largo de sus páginas, la novela nos conduce a través del relato autobiográfico y póstumo de un sujeto cuya identidad jamás es develada. En la primera “Aclaración...” es el padre Martín, un sacerdote que ha conocido al protagonista y sus circunstancias, quien utiliza la primera persona para confesar que será él el encargado de transcribir a máquina el manuscrito original. En su texto, el sacerdote manifiesta su azoramiento a causa del fallecimiento de este sujeto innominado en torno al cual girarán las acciones del relato. Según el clérigo, en cierta medida la muerte del protagonista ha sido precipitada por su irresponsabilidad y abandono. De esta manera, emprenderá la tarea de transcribir el manuscrito con la somera sospecha de que, quizás, esta acción aminore la angustia de su alma.

El primer capítulo de la novela está destinado a la descripción de la carpeta en donde el sacerdote encuentra el manuscrito original, la cual lleva por título “Memento”. Según el protagonista lo aclara y los diccionarios lo confirman, “memento” es un imperativo latino que significa “acuérdate”, “recuerda”. El valor de la memoria asociada a la función imperativa se advierte, entonces, desde las primeras líneas del relato; relación que se hará cada vez más evidente a medida que avancemos en la lectura de la novela y sus diferentes ejes argumentales.

Más allá de las especificaciones etimológicas, “memento” también puede entenderse como dos de las partes que integran la Plegaria Eucarística en la que el sacerdote implora a Dios que atienda las súplicas de los vivos (memento de los vivos) y admita en Su Reino a los difuntos (memento de los difuntos). Por otra parte, podríamos pensar también en *Génesis 3, 19* en donde el texto latino reza: “*Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*” (“Recuerda, Hombre, que polvo eres y al polvo regresarás”). Este pasaje bíblico, conjuntamente con los dos significados del término “memento” antes mencionados, son tres puntos de anclaje necesariamente atendibles en este texto que nos sumergirá en lo más profundo de la conciencia de un sujeto asolado por la culpa y la angustia.

El actor principal de la novela es un estafador que, acorralado por las deudas y conflictos judiciales, decide escapar de sus persecutores solicitando refugio a un viejo conocido que trabaja en un asilo para ancianos. Su amigo, de nombre Alejandro, accede al pedido y, de esta manera y sin que nadie lo sepa, le concede la posibilidad de esconderse en la buhardilla del geriátrico, asumiendo, a su vez, la responsabilidad de cuidar del prófugo a quien deberá alimentar y proveer de los enseres básicos para su subsistencia. Así, en el ínfimo espacio de la buhardilla abrasada por el intenso calor del verano y atestada de trastos viejos, el protagonista pretenderá escapar del merecido castigo a sus faltas. Este encierro voluntario será, además, el puntapié inicial de un camino que lo llevará a internarse cada vez más en el análisis y la valoración de sus acciones pasadas.

Tras haber transcurrido algún tiempo sin que su presencia sea percibida por los ancianos ni por las autoridades del asilo, el padre Martín, capellán del geriátrico, advierte la irregularidad y decide hablar con el prófugo. La conversación no resuelve nada desde el punto de vista práctico: el sacerdote expresa su disconformidad por la situación en la que se ha visto inmiscuido, y advierte de forma tajante que, más

temprano que tarde, el prófugo deberá abandonar el asilo. Sin embargo, por el momento no lo expulsa.

Pese a la aparente intrascendencia del encuentro con el religioso, para el protagonista la conversación plantea una disyuntiva nunca antes insinuada a lo largo de su vida: ¿qué es preferible escoger: *salvar* su pellejo o *salvar* su alma? Ante la certeza de un fin que en algún momento, inevitablemente, habrá de llegar, la disyuntiva se plantea en el plano de la elección que el sujeto, aunque casi reducido a la condición de un animal acorralado, todavía conserva: optar entre el egoísmo que lo lleva a aferrarse a su miserable coyuntura o la respuesta heroica de aceptar sus faltas y pagar sus culpas.

De esta manera, la novela de Caeiro nos introduce en un eje de lectura atravesado por la culpa, la responsabilidad y el arrepentimiento que se advierte también con marcada claridad en *Noche de insomnio* (1984). En la segunda novela del autor cordobés, su protagonista, Narciso Gonzáles, es incapaz de conciliar el sueño a causa del recuerdo de una serie de hechos reprobables cometidos a lo largo de toda su vida. Esta situación, además de colmarlo de angustia, lo ubica en el difícil plano de examinar su conciencia para encontrarse con lo más oscuro y oculto de sí mismo. Aquí, al igual que en *Memento*, las acciones humanas se tamizan en el plano ético, propiciando así una reflexión acerca de la repercusión de las acciones cotidianas en el prójimo.

Volviendo a *Memento*, podríamos considerar como otro dato significativo en su estructura argumental el hecho de que su protagonista, en el transcurso de su encierro, se topa, de manera casual, con dos libros olvidados en medio de los desechos de la buhardilla y que ocuparán, de forma alternada, buena parte de su tiempo ocioso.

El primero de ellos se titula *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* y fue escrito por un jesuita, de nombre Pedro Lozano, en 1875. El segundo es *Preparación para la muerte*, un breviario dedicado a ayudar a los agonizantes en su tránsito final. A partir de la lectura de estos textos, el protagonista se sumergirá de forma aún más categórica en el examen de sus acciones pasadas y comenzará a sentirse interpelado por la muerte y el tiempo como dos temas que absorberán su atención hasta el final de la novela.

A medida que el tiempo transcurre y su encierro se prolonga, el protagonista se irá percatando de que comienza a convertirse paulatinamente en otro: ya no es aquél sujeto adinerado y atento a los placeres sensibles; ahora su conciencia ocupa un lugar preponderante y lo obliga a pensarse desde un punto de vista otro, más cercano al temor por el juicio de Dios que por el asedio de los Hombres y sus leyes. Algunas alteraciones intempestivas en su salud que le provocan un desmayo seguido de un período de convalecencia, acentuarán la preocupación en torno a la muerte no como acontecimiento que pone fin a la vida y sus hábitos, sino como instancia que pudiera sorprender al prófugo antes de que su arrepentimiento se vea realmente avalado por una acción que lo confirme.

La novela de Caeiro nos presenta el camino de conversión ética de un protagonista que advierte la dimensión de sus faltas a partir de la ascesis que aprende en la soledad de la buhardilla en donde transcurre su encierro voluntario. La conciencia de saber que su vida ha estado dominada por la corrupción y la mentira —y el consecuente daño que esa actitud ha provocado en sus seres queridos— lo conduce a un camino en donde la culpa y el arrepentimiento ocupan un lugar preponderante. En medio de la soledad y el encierro, su memoria actúa como un fiscal que lo enfrenta imperativamente a la iniquidad de sus acciones pasadas y a la dolorosa certeza de los males que ha provocado a sus seres más cercanos.

Sin embargo, la novela de Caeiro nos deja en claro que el mero arrepentimiento de sus actos no redime al sujeto de su culpa si esa consciencia no viene acompañada de una acción reparadora. Finalmente, el *Ecce Homo* en que se ha transformado el protagonista en los últimos capítulos es capaz de dar, antes de morir, el salto cualitativo que hará que sus escritos sean lo suficientemente valiosos como para ser conservados.

Es en estas últimas páginas, por un lado, donde resuenan con mayor ahínco los versos del *Génesis* que recuerdan al Hombre su efímera condición de creatura; mientras que, por otro lado, los mementos de los vivos y de los muertos se aúnan en una acción totalizadora que rubrica la vida entera del protagonista.

A pesar de que Caeiro desde la primera página de la novela parece develarnos todos los secretos en materia argumental, *Memento* no es, ni mucho menos, una obra fácilmente reductible. Por el contrario, su fuerte impronta moral acompañada de un detallado desarrollo psico-espiritual del protagonista —a través de un estilo por momentos exquisito— hacen de esta novela un texto complejo que invita a ser disfrutado e indagado en busca de nuevas vertientes significativas.

NOTICIAS

ENCUENTRO DE EDITORES DE LATINOAMERICANA

DECLARACIÓN

Por iniciativa de la *Revista chilena de literatura*, de la Universidad de Chile, los editores de algunas revistas latinoamericanas nos reunimos en Santiago de Chile el 29 de septiembre de 2014 para discutir políticas comunes y formas de apoyo en nuestra actividad. Los asistentes coincidimos en expresar nuestra inconformidad frente a las formas predominantes de medición de la calidad académica de las publicaciones que, en primer lugar, privilegian criterios administrativos y cuantitativos sobre los contenidos y, en segundo lugar, tienden a ignorar las prácticas académicas propias de las humanidades, que son diferentes a las de las ciencias exactas y aplicadas. Por eso, hemos decidido firmar la siguiente declaración pública, en cuya redacción hemos trabajado durante el primer semestre de 2015.

Antecedentes

En los últimos años, varios gobiernos latinoamericanos han venido adoptando formas de medición de la calidad académica basadas en las nuevas políticas de administración pública, que privilegian el uso de indicadores y métricas por encima del contenido y del valor científico, social y cultural intrínseco del trabajo académico. Tales políticas han sido asumidas también por algunas universidades, cada vez más atentas a la visibilidad y el impacto, a la posición en los ránquines internacionales, y en general a la formación de capital humano en una perspectiva que privilegia el desarrollo económico.

Por lo general, los modelos de medición adoptados se basan en las prácticas académicas de las ciencias exactas y aplicadas, e ignoran las particularidades que caracterizan el trabajo académico en las ciencias humanas. Como criterio general, se suele privilegiar el *paper* como formato estándar de la producción académica, por encima de otras formas de difusión del conocimiento más afines a las humanidades, como el ensayo o el libro. Además, estos modelos conciben la utilidad del conocimiento de un modo restringido, limitado a la aplicación práctica y a la solución de problemas concretos.

Las ciencias humanas, por su naturaleza reflexiva y polémica, no se ajustan a este tipo de criterios, y esto no significa que sean menos importantes para la sociedad. El saber que ellas buscan es abierto y plural, no está dirigido exclusivamente a las comunidades académicas, sino también al ámbito público. Las humanidades fortalecen y alientan la apropiación crítica de la cultura y la tradición, abren espacios de discusión y debate, y tienen una dimensión utópica que va más allá de la mera solución de problemas inmediatos. Por eso, las humanidades no se adaptan fácilmente a los criterios meramente cuantitativos, ni a las formas estandarizadas de producción académica. De hecho, al adecuarse a los criterios de calidad imperantes, las humanidades a menudo se ven obligadas a traicionar su naturaleza, sus fines y su efecto social y cultural.

Las publicaciones que suscribimos el presente documento abogamos por una reformulación de los criterios de evaluación académica en las ciencias humanas. Nuestros comités editoriales comprenden la necesidad de la evaluación, pero se oponen a que ésta sea concebida a partir de principios cuantitativos o basados en la aplicación práctica inmediata del conocimiento. Dadas las diferencias de tradición e identidad entre las disciplinas, consideramos que tanto las universidades como los estados deben adoptar modelos de medición diferenciados, que tengan en cuenta las particularidades de cada una de ellas, y en cuya elaboración se cuente con una participación verdadera de las comunidades académicas. Sólo así podrán establecerse criterios claros para la adopción de políticas públicas con respecto a la investigación académica en nuestras áreas que redunden, efectivamente, en el bien general.

Algunos estados y universidades han adoptado, sin matices, criterios puramente cuantitativos de evaluación basados en los índices de citación, cuyos análisis y métricas se asumen como indicadores directos de la calidad de las publicaciones y de sus contenidos. La necesidad de publicar en revistas o en otras publicaciones que se reportan en estos índices se ha convertido en política pública, en un imperativo para los investigadores, lo que afecta la lógica de la producción académica, los enfoques de las investigaciones, los formatos en los que se escribe y la naturaleza de algunos proyectos editoriales regionales. Esta exigencia y el enfoque cuantitativo dominante crean problemas para los investigadores, y no sólo en el ámbito de las humanidades. En el área de las ciencias exactas y naturales han surgido voces críticas frente a los parámetros de evaluación y a la importancia excesiva que han adquirido los índices de

citación y el factor impacto. La evaluación cuantitativa, han señalado, es apenas uno de los elementos de la evaluación de la calidad académica, pero no es el único, y ni siquiera el más importante. En todas las áreas, la evaluación académica debe ser contextual, pues debe hacerse a partir de la misión y el proyecto específico de las instituciones, de las publicaciones, de los distintos saberes disciplinarios, de los grupos de investigación y los individuos que son evaluados.

El contexto cultural y socioeconómico juega un papel importante en la consideración de la calidad de una publicación académica en cualquier área, pero especialmente en las humanidades y las ciencias sociales. Los indicadores suelen favorecer, por ejemplo, las publicaciones en inglés, pues ellas tienen índices de citación más altos, se editan en países desarrollados y las más importantes de ellas se proponen como publicaciones “nucleares” (*core journals*), es decir, publicaciones que consolidan un canon de la literatura académica más relevante para cada disciplina. Pero las ciencias humanas y sociales, por su propia naturaleza, están vinculadas a contextos regionales y lingüísticos específicos, y esos vínculos son fundamentales en la consideración de la calidad de los productos académicos. Así ha sido reconocido, por ejemplo, en el documento “Bases para la Categorización de Publicaciones Periódicas en Humanidades y Ciencias Sociales”, publicado en junio de 2014 por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina. Allí se establece con claridad que el factor de impacto no tiene la misma incidencia en las ciencias sociales y las humanidades que en otras disciplinas, y que los libros —individuales y colectivos— tienen una gran importancia en la producción científica de este campo, a pesar de que no suelen ser incorporados en los índices de citación. El documento dice, además, que criterios bibliométricos como el factor de impacto no deben ser usados sin más para evaluar la calidad de las publicaciones en ciencias sociales y humanidades. También vale la pena destacar la decisión del Conicet de poner en un mismo nivel los índices internacionales (WoS, Scopus) y los regionales (SciELO) o nacionales, como parte de una estrategia para fortalecer la producción regional, y para proponer la lengua española como un idioma de importancia en la generación de conocimiento y la difusión científica en las humanidades y ciencias sociales.

Acuerdos para las prácticas editoriales y académicas

Basados en los antecedentes anteriores, los comités editoriales de las revistas firmantes de la presente declaración hemos decidido formular una serie de acuerdos básicos que guíen nuestras prácticas editoriales y académicas:

- Consideramos que la calidad de nuestras revistas no se basa en un indicador de citación, sino en los contenidos que publican. Por eso, no utilizamos los índices de citación como herramienta promocional. La evaluación de los artículos recibidos tiene como criterios centrales la originalidad y la claridad de sus argumentos, y el aporte que ellos puedan hacer en la discusión académica sobre problemas literarios, estéticos, históricos y culturales. No se tienen en cuenta, por eso, aquellas cualidades o tendencias que puedan incidir directamente en el incremento de la citación de ningún autor o artículo, y mucho menos de cada una de nuestras revistas en su conjunto.
- Nuestras revistas promueven la lectura de sus contenidos y facilitan el acceso de los lectores, pero no obligan a los autores, por ejemplo, a citar artículos previamente publicados por ellas mismas, sino únicamente lo que sea relevante para los fines de cada texto, y de acuerdo con las recomendaciones que surjan del arbitraje por pares. Nuestras revistas tampoco se ciñen exclusivamente al formato del *paper*, ni a la estructura usual del artículo científico (introducción, métodos, resultados y discusión).
- Para nuestras revistas, los sistemas de indexación y resumen internacionales son un elemento clave en la difusión de sus contenidos, pues facilitan la localización de la información y el diálogo académico entre pares (esos eran, de hecho, sus propósitos iniciales). Sin embargo, una revista que no esté indexada en esos sistemas, especialmente en aquellos que miden la citación, no debería ser menos valorada por ese hecho.
- Nuestras revistas promueven la difusión gratuita de sus contenidos o su adquisición a precios asequibles para los lectores, pues consideramos que el conocimiento, el debate y la argumentación deben ser públicos.
- Nuestras revistas no cobran ni se proponen cobrar a los autores por publicar en ellas, para garantizar el acceso libre a sus contenidos.

*

Queremos invitar a otras revistas y editoriales académicas a suscribir la anterior declaración y a tener en cuenta los principios aquí establecidos. Hasta ahora, esta declaración tiene el respaldo de las siguientes publicaciones:

- *Aletria, Revista de Estudos Literários* (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile)
- *alter/nativas: revistas de estudios culturales latinoamericanos* (Ohio State University, Estados Unidos)
- *Ámbito de Encuentros* (Universidad del Este, Puerto Rico)

- *América, cahiers du Criccal* (Université de Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Francia)
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
- *Antares: Letras e Humanidades* (Universidade de Caxias do Sul, Brasil)
- *Artelogie* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia)
- *Babedec. Revista de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Belas Infiéis* (Universidade de Brasilia, Brasil)
- *Bitácora urbano/territorial* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Boletín de arqueología* (Pontificia Universidad Católica del Perú)
- *Boletín científico* (Universidad de Caldas, Colombia)
- *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Boletín de filología* (Universidad de Chile)
- *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico* (Universidad Autónoma de Barcelona)
- *CAFE. Cahiers des Amériques, Figures de l'Entre* (Université de La Rochelle, Francia)
- *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (Universidad de Salamanca, España)
- *Caribe: revista de cultura y literatura* (Marquette University, Estados Unidos)
- *CELEHIS* (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
- *Centroamericana* (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia)
- *Colindancias* (Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania)
- *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Cuadernos de historia* (Universidad de Chile)
- *Decimonónica: revista de producción cultural hispánica decimonónica* (Estados Unidos)
- *Desafíos* (Universidad del Rosario, Colombia)
- *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis.* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Universidad el Manar, Túnez)
- Editorial Jorge Millas (Fundación Jorge Millas, Chile)
- *El Ágora USB* (Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia)
- *El taco en la brea* (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

- *Encuentros* (Universidad Autónoma del Caribe, Colombia)
- *Episteme. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* (Universidad Santo Tomás, Sede Villavicencio, Colombia)
- *e-escrita* (UNIABEU, Brasil)
- *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
- *Estudios Avanzados*. Instituto de Estudios Avanzados (Universidad de Santiago de Chile)
- *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Universidade de Brasília, Brasil)
- *Folia Histórica del Nordeste* (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- *Fronteras de la historia* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colombia)
- *Gramma* (Universidad del Salvador, Argentina)
- *Hispanamérica* (University of Maryland, Estados Unidos)
- *Historia Caribe* (Universidad del Atlántico, Colombia)
- *Humanidades* (Universidad de Montevideo, Uruguay)
- *Hypnos* (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)
- *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Izquierdas* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (Red Interuniversitaria Katatay, Argentina)
- *Kavilando. Revista de ciencias sociales y humanas* (Grupo de Investigación para la Transformación Social Kavilando, Colombia)
- *Kaypunku, revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* (Grupo de Investigación Kaypunku, Perú)
- *Kipus: Revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
- *La Palabra* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia)
- *Letras* (Universidad de San Marcos, Perú)
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú)
- *Línguas&Letras* (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil)
- *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Literatura: teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia)

- *Luciérnaga* (Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Colombia)
- *Lúmina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Memoria y sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
- *Milenio. Revista de Artes y Ciencias* (Universidad de Puerto Rico, sede Bayamón)
- *Mora* (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- *Mundo amazónico* (Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia)
- *Olho d'água* (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Brasil)
- *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Orbis Tertius* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (Universidad de los Andes, Colombia)
- *Perspectiva geográfica* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Colombia)
- *Pilquen. Sección Ciencias Sociales* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Pilquen. Sección Psicopedagogía* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Polifonía. Revista de Estudios Hispánicos* (University of San Francisco, Estados Unidos)
- *Praesentia, revista venezolana de estudios clásicos* (Universidad de Los Andes, Venezuela)
- *Prismas. Revista de historia intelectual* (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
- *Psicoespacios* (Institución Universitaria de Envigado, Colombia)
- *Rastros Rostros* (Universidad Cooperativa de Colombia)
- *Recial* (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- *Revista Archivos de medicina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Revista chilena de literatura* (Universidad de Chile)
- *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile)
- *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos)

- *Revista Instituto Colombiano de Derecho Tributario* (Instituto Colombiano de Derecho Tributario, Colombia)
- *Revista Laboratorio* (Universidad Diego Portales, Chile)
- *Revista Lebret* (Universidad Santo Tomás, Colombia)
- *Revista Miradas* (Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)
- *Revista Nomadías* (Universidad de Chile)
- *Revista Poiésis* (Fundación Universitaria Luis Amigó, Colombia)
- *RIVAR, Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad.* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Universidad de Extremadura, España)
- *Telar* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
- *Tendencias & Retos* (Universidad de La Salle, Colombia)
- *Verba Hispánica* (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
- *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina)

DECLARAÇÃO

Por iniciativa da *Revista chilena de literatura*, da Universidad de Chile, os editores de algumas revistas latino-americanas se reuniram em Santiago do Chile no dia 29 de setembro de 2014 para discutir políticas comuns e formas de apoio em nossa atividade. Os participantes coincidiram em expressar seu desacordo a respeito das formas predominantes de medição da qualidade acadêmica das publicações que, em primeiro lugar, privilegiam critérios administrativos e quantitativos acima dos conteúdos e, em segundo lugar, tendem a ignorar as práticas acadêmicas próprias das ciências humanas, que são diferentes das práticas das ciências exatas e aplicadas. Por isso, decidimos assinar a seguinte declaração pública, cuja redação foi trabalhada durante o primeiro semestre de 2015.

Antecedentes

Nos últimos anos, vários governos latino-americanos vêm adotando formas de medição da qualidade acadêmica baseadas nas novas políticas de administração pública que privilegiam mais o uso de indicadores e métricas do que o conteúdo e o valor científico, social e cultural intrínseco do trabalho acadêmico. Tais políticas têm sido assumidas também por algumas universidades, cada vez mais atentas à visibilidade e ao impacto, à posição nos rankings internacionais e, em geral, à formação de capital humano numa perspectiva que prioriza o desenvolvimento econômico.

Na maioria das vezes, os modelos de medição adotados estão baseados nas práticas acadêmicas das ciências exatas e aplicadas, e ignoram as particularidades que caracterizam o trabalho acadêmico das ciências humanas. Como critério geral, costuma-se privilegiar o *paper* como modelo de produção acadêmica do que outras formas de difusão do conhecimento mais afins às humanas, como o ensaio ou o livro. Além disso, esses modelos concebem a utilidade do conhecimento de um modo restringido, limitado à aplicação prática e à solução de problemas concretos.

As ciências humanas, por sua natureza reflexiva e polêmica, não se ajustam a esse tipo de critérios, e isso não significa que sejam menos importantes para a sociedade. O saber que elas buscam é aberto e plural, não está dirigido exclusivamente às comunidades acadêmicas, mas também ao âmbito público. As humanas fortalecem e impulsionam a apropriação crítica da cultura e da tradição, abrem espaços de discussão e debate, e têm uma dimensão utópica que vai mais além da simples solução de problemas imediatos.

Por isso, as humanas não se adaptam facilmente aos critérios meramente quantitativos nem às formas padronizadas de produção acadêmica. De fato, ao se adaptar aos critérios de qualidade que predominam, as humanas frequentemente se veem obrigadas a trair sua natureza, sua finalidade e seu efeito sociocultural.

As publicações subscritas ao presente documento defendem uma reformulação dos critérios de avaliação acadêmica nas ciências humanas. Nossos comitês editoriais compreendem a necessidade da avaliação, mas se opõem a que esta seja concebida a partir de princípios quantitativos ou baseados na aplicação prática imediata do conhecimento. Dadas as diferenças de tradição e identidade entre as disciplinas, consideramos que tanto as universidades quanto os estados devem adotar modelos de medição diferenciados, que considerem as particularidades de cada uma delas e que sua elaboração conte com uma participação verdadeira das comunidades acadêmicas. Somente assim poderão ser estabelecidos critérios claros para a adoção de políticas públicas referentes à pesquisa acadêmica em nossas áreas que levem, efetivamente, ao bem geral.

Alguns estados e universidades têm adotado, sem hesitação, critérios quantitativos de avaliação baseados nos índices de citação, cujas análises e métricas são assumidas como indicadores diretos da qualidade das publicações e de seus conteúdos. A necessidade de publicar em revistas ou em outras publicações que são relatadas nesses índices se tornou política pública, um imperativo para os pesquisadores, o que afeta a lógica da produção acadêmica, os enfoques das pesquisas, os formatos nos quais se escreve e a natureza de alguns projetos editoriais regionais. Essa exigência e o enfoque quantitativo dominante criam problemas para os pesquisadores e não somente no âmbito das humanas. Na área das ciências exatas e naturais, têm surgido vozes críticas ante os parâmetros de avaliação e a importância excessiva que os índices de citação e o fator de impacto vêm adquirindo. A avaliação quantitativa, indicam, é apenas um dos elementos da avaliação da qualidade acadêmica, mas não é o único nem o mais importante. Em todas as áreas, a avaliação acadêmica deve ser contextual, pois deve ser feita a partir da missão e do projeto específico das instituições, das publicações, dos diferentes saberes disciplinares, dos grupos de pesquisa e dos indivíduos que são avaliados.

O contexto cultural e socioeconômico desempenha um papel importante na consideração da qualidade de uma publicação acadêmica em qualquer área, mas especialmente nas ciências humanas e nas sociais. Os indicadores costumam favorecer, por exemplo, as publicações em inglês já que têm índices de citação mais altos, são editadas em países desenvolvidos e as mais importantes delas se propõem como publicações “nucleares” (*core journals*), isto é, publicações que consolidam um cânone da literatura acadêmica mais relevante para cada disciplina. No entanto, as ciências humanas e sociais, por sua própria natureza, estão vinculadas a contextos regionais e linguísticos específicos, e esses vínculos são fundamentais na consideração da qualidade dos produtos acadêmicos. Assim, vem sendo reconhecido, por exemplo, no documento “Bases para a Categorização de Publicações Periódicas em Ciências Humanas e Sociais”, publicado em junho de 2014 pelo Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (Conicet, em espanhol) da Argentina. Nele, é estabelecido com clareza que o fator de impacto não tem a mesma incidência nas ciências sociais e nas humanas como em outras disciplinas, e que os livros —individuais ou coletivos— têm uma grande importância na produção científica desse campo, ainda que não costumem ser incorporados nos índices de citação. O documento relata, além disso, que critérios bibliométricos, como o fator de impacto, não devem ser usados para avaliar a qualidade das publicações em ciências sociais e humanas. Também vale a pena destacar a decisão do Conicet de colocar num mesmo nível os índices internacionais (WoS, Scopus) e os regionais (SciELO) ou nacionais, como parte de uma estratégia pra fortalecer a produção regional e para propor a língua espanhola como um idioma de importância na geração de conhecimento e na difusão científica em ciências humanas e sociais.

Acordos para as práticas editoriais e acadêmicas

Baseados nos antecedentes anteriores, os comitês editoriais das revistas vinculadas a esta declaração decidiram formular uma série de acordos básicos a fim de guiar nossas práticas editoriais e acadêmicas.

- Consideramos que a qualidade de nossas revistas não se fundamenta num indicador de citação, mas sim nos conteúdos que publicam. Por isso, não utilizamos os índices de citação como ferramenta promocional. A avaliação dos artigos recebidos tem como critérios centrais a originalidade e a clareza de seus argumentos, além de sua contribuição para a discussão acadêmica sobre problemas literários, estéticos, históricos e culturais. Não são consideradas, por essa razão, aquelas qualidades ou tendências que possam incidir diretamente no

aumento da citação de nenhum autor ou artigo e, muito menos, de cada uma de nossas revistas em conjunto.

- Nossas revistas promovem a leitura de seus conteúdos e facilitam o acesso dos leitores, mas não obrigam aos autores, por exemplo, a citarem artigos previamente publicados por elas mesmas, mas sim unicamente o que for relevante para os objetivos de cada texto e de acordo com as recomendações que surgirem da arbitragem por pares acadêmicos. Nossas revistas também não se limitam ao formato do *paper* nem à estrutura usual do artigo científico (introdução, métodos, resultados e discussão).
- Para nossas revistas, os sistemas de indexação e resumo internacionais são um elemento-chave na difusão de seus conteúdos visto que facilitam a localização da informação e o diálogo acadêmico entre pares (estes eram, de fato, seus propósitos iniciais). Contudo, uma revista que não esteja indexada nesses sistemas, especialmente naqueles que medem a citação, não deveria ser menos valorizada por essa razão.
- Nossas revistas não cobram nem se propõem a cobrar dos autores por publicar nelas a fim de que se garanta o acesso livre a seus conteúdos.

Queremos convidar outras revistas e editoras acadêmicas a subscreverem a anterior declaração e a levar em conta os princípios aqui estabelecidos. Até agora, esta declaração tem o apoio das seguintes publicações:

- *Aletria, Revista de Estudos Literários* (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
- *ALPHA* (Universidad de Los Lagos, Chile)
- *alter/nativas: revistas de estudios culturales latinoamericanos* (Ohio State University, Estados Unidos)
- *Ámbito de Encuentros* (Universidad del Este, Puerto Rico)
- *América, cahiers du Criccal* (Université de Sorbonne-Nouvelle, Paris 3, Francia)
- *Anclajes* (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
- *Antares: Letras e Humanidades* (Universidade de Caxias do Sul, Brasil)
- *Artelogie* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia)
- *Babedec. Revista de Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Belas Infiéis* (Universidade de Brasília, Brasil)
- *Bitácora urbano/territorial* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Boletín de arqueología* (Pontificia Universidad Católica del Perú)
- *Boletín científico* (Universidad de Caldas, Colombia)

- *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
- *Boletín de filología* (Universidad de Chile)
- *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico* (Universidad Autónoma de Barcelona)
- *CAFE. Cahiers des Amériques, Figures de l'Entre* (Université de La Rochelle, Francia)
- *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* (Universidad de Salamanca, España)
- *Caribe: revista de cultura y literatura* (Marquette University, Estados Unidos)
- *CELEHIS* (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
- *Centroamericana* (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia)
- *Colindancias* (Universidad de Oeste de Timisoara, Rumania)
- *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Cuadernos de historia* (Universidad de Chile)
- *Decimonónica: revista de producción cultural hispánica decimonónica* (Estados Unidos)
- *Desafíos* (Universidad del Rosario, Colombia)
- *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis.* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (Universidad el Manar, Túnez)
- Editorial Jorge Millas (Fundación Jorge Millas, Chile)
- *El Ágora USB* (Universidad San Buenaventura, Medellín, Colombia)
- *El taco en la brea* (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- *Encuentros* (Universidad Autónoma del Caribe, Colombia)
- *Episteme. Revista de Ciencias Sociales y Humanas* (Universidad Santo Tomás, Sede Villavicencio, Colombia)
- *e-escrita* (UNIABEU, Brasil)
- *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
- *Estudios Avanzados.* Instituto de Estudios Avanzados (Universidad de Santiago de Chile)
- *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Universidade de Brasília, Brasil)

- *Folia Histórica del Nordeste* (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- *Fronteras de la historia* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colombia)
- *Gramma* (Universidad del Salvador, Argentina)
- *Hispanamérica* (University of Maryland, Estados Unidos)
- *Historia Caribe* (Universidad del Atlántico, Colombia)
- *Humanidades* (Universidad de Montevideo, Uruguay)
- *Hypnos* (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)
- *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Izquierdas* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (Red Interuniversitaria Katatay, Argentina)
- *Kavilando. Revista de ciencias sociales y humanas* (Grupo de Investigación para la Transformación Social Kavilando, Colombia)
- *Kaypunku, revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura* (Grupo de Investigación Kaypunku, Perú)
- *Kipus: Revista andina de letras* (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)
- *La Palabra* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia)
- *Letras* (Universidad de San Marcos, Perú)
- *Lexis. Revista de lingüística y literatura* (Universidad Católica del Perú)
- *Línguas&Letras* (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil)
- *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Colombia)
- *Literatura: teoría, historia, crítica* (Universidad Nacional de Colombia)
- *Luciérnaga* (Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, Colombia)
- *Lúmina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Memoria y sociedad* (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)
- *Milenio. Revista de Artes y Ciencias* (Universidad de Puerto Rico, sede Bayamón)
- *Mora* (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- *Mundo amazónico* (Instituto Imani, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia)
- *Olho d'água* (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Brasil)
- *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

- *Orbis Tertius* (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
- *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* (Universidad de los Andes, Colombia)
- *Perspectiva geográfica* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia - Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Colombia)
- *Pilquen. Sección Ciencias Sociales* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Pilquen. Sección Psicopedagogía* (Universidad Nacional del Comahue, Centro Universitario Zona Atlántica, Argentina)
- *Polifonía. Revista de Estudios Hispánicos* (University of San Francisco, Estados Unidos)
- *Praesentia, revista venezolana de estudios clásicos* (Universidad de Los Andes, Venezuela)
- *Prismas. Revista de historia intelectual* (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina)
- *Psicoespacios* (Institución Universitaria de Envigado, Colombia)
- *Rastros Rostros* (Universidad Cooperativa de Colombia)
- *Recial* (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- *Revista Archivos de medicina* (Universidad de Manizales, Colombia)
- *Revista chilena de literatura* (Universidad de Chile)
- *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile)
- *Revista de Literaturas Modernas* (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
- *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos)
- *Revista Instituto Colombiano de Derecho Tributario* (Instituto Colombiano de Derecho Tributario, Colombia)
- *Revista Laboratorio* (Universidad Diego Portales, Chile)
- *Revista Lebret* (Universidad Santo Tomás, Colombia)
- *Revista Miradas* (Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)
- *Revista Nomadías* (Universidad de Chile)
- *Revista Poiésis* (Fundación Universitaria Luis Amigó, Colombia)
- *RIVAR, Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad.* (Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile)
- *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura* (Universidad de Extremadura, España)
- *Telar* (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

- *Tendencias & Retos* (Universidad de La Salle, Colombia)
- *Verba Hispánica* (Universidad de Ljubljana, Eslovenia)
- *Zama* (Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina)